

LECTURA DEL CANTO X DEL *INFIERNO*

Mayerín Bello Valdés
Universidad de La Habana

Uno de los pasajes del *Infierno* más concebidos en términos dramáticos es el recreado en el Canto X. No tiene, si se quiere, la espectacularidad de aquel en que el baratero juega una mala pasada a los diablos y donde Dante y Virgilio tienen que huir perseguidos por ellos (Cantos XXI, XXII y el inicio del XXIII) ni alcanza el tono altamente trágico del Canto de Ugolino (XXXIII). Encontraremos aquí, sin embargo, una progresión hacia un clímax, compuesta de estadios, donde se van develando los dramas de los personajes involucrados: Farinata, Cavalcante y Dante viajero. En esa sucesión de escenas hay, a la vez que una delimitación que dosifica la tensión, una urdimbre verbal que las enlaza y, al mismo tiempo, propicia y acentúa esa dramaticidad.

El Canto X se divide, aunque Dante no explicitara esa parcelación, en cinco escenas organizadas con cierta simetría e intensidad dramáticas. Así, la primera, que funciona como "Prólogo", corresponde, desde el punto de vista de la estructura, a la quinta, que marca el éxodo del círculo (se desarrolla en ambas un diálogo entre maestro y discípulo). La segunda y la tercera han sido concebidas para la presentación de las dos figuras de condenados individualizadas aquí: Farinata primero y

Cavalcante, después. Es la cuarta donde se localiza el momento culminante de este extenso diálogo entre Dante y los pecadores: Farinata predice, oscuramente, el destierro a Dante, a la vez que es informado del porqué de la posición intransigente de los florentinos güelfos. El protagonista resuelve su duda sobre el conocimiento del presente de las almas condenadas y manda el esperanzador mensaje al padre adolorido, Cavalcante, que no ha podido esperar la respuesta.

El examen detenido de estas cinco escenas, además de aclarar su sentido, en ocasiones muy difícil de deducir de la letra, subrayará aquellos medios estilísticos de los que se vale el poeta para darle unidad a su discurso, vincular sus partes, marcar contrastes.

Escena 1

Ora sen va per un secreto calle
tra 'l muro de la terra e li martiri,
3 lo mio maestro, e io dopo le spalle.
"O virtù somma, che per li empi giri
mi volvi", cominciai, "com'a te piace,
6 parlami, e sodisfammi a' miei dísiri.
La gente che per li sepolcri giace
potrebbesi veder? già son levati
9 tutt'i coperchi, e nessun guardia face".
E quelli a me: "Tutti saran serrati

quando di Iosafat qui torneranno
 12 coi corpi che lá sú hanno lasciati.
 Suo cimitero da questa parte hanno
 con Epicuro tutti suoi seguaci,
 15 che l'anima col corpo morta fanno.
 Però a la dimanda che mi faci
 quinc'entro soddisfatto sarà tosto,
 18 e al disio ancor che tu mi taci".
 E io: "Buon duca, non tegno risposto
 a te mio cuor se non per dicer poco
 21 e tu m'hai non pur mo a ciò disposto".¹

En silencio caminan los dos viajeros, silencio que es roto por el curioso discípulo, quien, después de apostrofar reverentemente a su maestro (versos 4 al 6: Oh, virtud suma que por los impíos girones/ me guías —comencé—, como es tu gusto,/ háblame, y satisfaz mis deseos),² le hace su suspicaz pregunta (versos 7 al 9: ¿La gente que en los sepulcros yace/ podríase ver? Ya están levantadas/ las tapas de las fosas y nadie les hace guardia.) Este afectuoso y retórico pedido del Dante-personaje pretende, quizá, hacerle olvidar a Virgilio su impotente gestión ante las puertas de Dite y testimoniarle, una vez más, su respeto y admiración.³ Semejante forma de interpelar propicia, asimismo, la respuesta del poeta latino. Es precisamente esa respuesta la que informa de las entretelas de la que parecía una sencilla pregunta del viajero. En este canto la complicidad del lenguaje para ocultar, decir y no decir, con el objetivo de crear expectación, es notoria.

¹ Sigo la edición de *La Divina Commedia* de Umberto Bosco e Giovanni Reggio.

² Los ejemplos se acompañan de una traducción literal mía que tiene como pretensión facilitar su lectura.

³ Esta observación pertenece a Daniele Mattalia, en su edición de *La Divina Commedia. Inferno*. Véase nota al verso 4to. del Canto X.

Nos encontramos aquí con la poesía de lo oculto, con un peculiar "juego a los escondidos": se celan pensamientos tras el discurso, almas ocultas escuchan a los vivos, procura guarida el discípulo junto al maestro, se esconden los pecadores definitivamente cuando todavía se les requiere.

Virgilio corrobora y explica lo que Dante está viendo: las tumbas se cerrarán cuando se produzca el Juicio Final; a la vez que precisa lo ya expresado al final del Canto IX: en esta parte del cementerio penan los secuaces de Epicuro, los herejes, que no creyeron en la inmortalidad del alma. A ellos, por cierto, se adecua el *contrapasso*:⁴ ser muertos entre los muertos, pero mal se relacionaría con otro tipo de heresiarcas que sí creen en la vida eterna.

"En cuanto a la pregunta que me haces y la que me escondes —agrega el maestro—, muy pronto te serán ambas respondidas" (versos 16 al 18). ¿Cuál, es, pues, el pedido que esconde Dante tras el "podré ver a los que aquí yacen"? Virgilio, que lee la mente del viajero, pero que además recuerda la pregunta hecha por este al glotón Cíacco en el círculo III (Canto VI), sabe que Dante ansía indagar por la suerte de un famoso coterráneo, de cuya condición de hereje está informado el guía. El pasaje del Canto VI es el siguiente:

79 Farinata e 'l Tegghiaio, che fuor si degni
 (...)
 81 e li altri ch'a ben far puoser li'ngegni,
 82 dimmi ove sono e fa ch'io li conosca;

⁴ *Contrapasso*: se hace referencia con este término a la relación entre el pecado y el castigo, presente en el *Infierno*. La pena, según el caso, sería análoga o contraria a la culpa.

Es a Farinata degli Uberti a quien, en realidad, desea ver entre los que moran en este cementerio. En efecto, tal como lo anunció Virgilio, su deseo se verá satisfecho con la aparición del jefe gibelino. Antes de que ello ocurra —y funciona como anticlímax— interviene Dante-personaje con una declaración que es disculpa pero también explicitación de un procedimiento puesto en práctica constantemente: “Querido maestro, no te celo mi corazón sino para no hablar tanto y tú eres quien a ello me ha inducido”. Es ésta la poética del *dicer poco*, de la palabra precisa y sugerente. Por otra parte Dante tiene que hablar, mostrar su *loquela toscana* (su lengua o dialecto) para que tenga sentido la primera apelación del hereje coterráneo.

Escena 2

“O Tosco che per la città del foco
vivo ten vai così parlando onesto,
24 piacciati di restare in questo loco.
La tua loquela ti fa manifesto
di quella nobile patria natio,
27 a la qual forse fui troppo molesto”.
Subitamente questo suono uscio
d’una de l’arche; pero m’accostai,
30 temendo, un poco più al duca mio.
Ed el mi disse: “Volgiti! Che fai?
Vedi là Farinata che s’è dritto:
33 da la cintola in sú tutto ’l vedrai”.
Io avea già il mio viso nel suo fitto;
ed el s’ergea col petto e con la fronte
36 com’avesse l’inferno in gran dispitto.
E l’animo se man del duca e pronte
mi pinser tra le sepulture a lui,
39 dicendo: “La parole tue sien conte”.
Com’io al pié de la sua tomba fui,
guardommi un poco, e poi, quasi sdegnoso,
42 mi dimandó: “Chi fuor li maggior tui?”.
Io ch’era d’ubidir disideroso,
non giel celai, ma tutto gliel’apersi;
45 ond’ei levó le ciglia un poco in suso;

poi disse: “Fieramente furo avversi
a me e a miei primi e a mia parte,
48 si che per due ffate li dispersi”.
“S’ei fur cacciati, ei tornar d’ogne parte”,
ripos’ io lui, “l’una e l’altra ffata;
51 ma i vostri non appreser ben quell’ arte”.

Ya E. Auerbach (“Farinata y Cavalcante”, 175-176) ha notado el acierto que desde el punto de vista dramático, constituye este inicio de escena, y la función de contraparte de la anterior, para acentuar el contraste:

No olvidemos que, por un lado, la escena había sido ya levemente vislumbrada durante la conversación (versos 16, 18), y que, por otro, constituye una irrupción tan fuerte (...) que no puede considerarse, respecto a lo que le precede, en una mera relación de sucesión, sino en la conexión vital de contraste, de explosión súbita de algo que estaba ligeramente presentado.

Asimismo, de la primera escena depende el sentido de los dos primeros tercetos de ésta. A Farinata, que ha estado siempre presente en el escenario, aunque no lo veamos —asi como está presente Cavalcante—, el diálogo inicial le ha revelado dos importantes cualidades de su futuro interlocutor: una, su habla toscana; otra, su modo digno, decoroso, no plebeyo de manifestarse, motivos suficientes para interpellarlo. Nótese la correspondencia de estilo entre las dos primeras intervenciones de Dante-viajero y de Farinata en las respectivas escenas (versos 4,5,6 y versos 22,23,24); por su cortesía y tono elevado funcionan como *captatio benevolentiae* que, en este caso, presentan una similar estructura: vocativo (integrado por el sustantivo —más adjetivo— más oración de relativo) seguido de una oración imperativa).

- O virtù somma (Oh, virtud suma)
 -O Tosco (Oh, toscano)
 -che per li empi giri/mi volví
 (que por los impíos girones/me guías)
 -che per la città del foco/ vivo ten vai cosi
 parlando onesto
 (que por la ciudad el fuego/ vivo vas hablando
 tan honestamente)
 -com'a te piace,/ parlami e soddisfammi a' miei
 disiri
 (como es tu gusto,/ háblame, y satisfaz mis
 deseos)
 -piacciati di restare in questo loco
 (detente, si es tu gusto, en este sitio)

Nos vamos a encontrar sistemáticamente en este Canto con estructuras (sintagmas, disposición sintáctica del período) que se reiteran, bien con el fin de acentuar un contraste (el diálogo violento entre Dante y Farinata; la caracterización del gibelino y de Cavalcante), bien con el de garantizar una unidad estilística del discurso, conferirle cierto ritmo o tono que aquí siempre es solemne (a diferencia de otros pasajes infernales). En el ejemplo recién citado se pone de manifiesto el rango lingüístico de los hablantes—incluso se dice textualmente que el hablar de Dante es *onesto* (honorable, conveniente, decoroso, según el lenguaje del trescientos)—;⁵ es una manera de colocar en una situación de paridad a los contendientes en un enfrentamiento que será siempre *verbal*.

La brusca irrupción de Farinata ha atemorizado y sorprendido a Dante, pues su callada pregunta ha tenido una respuesta sumamente

vigorosa. Dante busca amparo en Virgilio, lo que nos puede dar la medida del tono con que ha sido pronunciado el *O Tosco* y lo que continúa. El Maestro se incomoda: “Vuélvete, ¿qué haces?”, detalle realista que subraya el gesto de Dante. Si nos recreamos en la lectura de la secuencia, advertiremos cómo el *tempo* narrativo se torna lento debido a la observación reclamada por la imagen, que apenas se ha erguido. Dante vuelve el rostro en sentido opuesto a la aparición—que al inicio es sólo una voz— y se acerca lo más posible a su maestro. Virgilio lo “sacude” y en voz baja lo incita a enfrentarse con Farinata, a la vez que, siendo ganado él mismo por la fascinación que emana del nuevo personaje, fija en él su mirada. Vemos al gibelino irguiéndose al son de las palabras de Virgilio: *Vedi là Farinata che s'è dritto: / da la cintola in su tutto 'l vedrai* (versos 32,33) (Mira allá a Farinata que se ha erguido/ desde la cintura hacia arriba lo verás completamente). Virgilio, que ha desviado la atención de su discípulo, no se percata de que éste, simultáneamente, ya lo está observando: *Io avea GIA il mio viso nel suo fitto;/ ed el s'ergera...* (versos 34,35) (Yo ya tenía mi rostro en el suyo fijo/ y él se erguía...).

La incipiente descripción desde dos puntos de vista que convergen, enriquece la imagen, cuyo encanto es subrayado por enfáticas repeticiones: *vedi, vedrai; il mio viso nel suo fitto*. Un elemento a favor de la excelencia del jefe gibelino es la admiración que le concede Virgilio. Pasado el breve instante de estupefacción, el poeta latino, literalmente, empuja a Dante a enfrentarse con Farinata en el duelo verbal que se desarrollará, no sin antes recomendarle que sus palabras sean medidas, dignas convenientes (*Le parole tue sien conte*).

⁵ Giovanni Reggio, edición citada de la *Commedia*, “Canto X”, nota 23, p.152.

Es inminente el esperado encuentro, y la breve secuencia descrita (versos 28 a 39) ha aportado nueva información al interlocutor gibelino. Si el *parlar onesto* le valió a Dante el tono cortés y parigual de Farinata, su ostentoso temor, sobre el que insiste el narrador, propicia el matiz desdeñoso y abiertamente hostil de la segunda increpación del Uberti (verso 41). El poeta quiere acentuar el contraste en dos direcciones: una, tendiente a destacar la altivez y grandeza del “magnánimo” florentino, cuya sola presencia provoca desconcierto y para ello se pone a sí mismo —al Dante protagonista— como polo del contraste; otra, que contrapone al entre asombrado y temeroso alumno de Virgilio, tal como se muestra ahora, con el que hará de su *loquela* un arma, lo que ocurre inmediatamente.

Llegado el protagonista al terreno del adversario (esto es, al pie de su tumba) se insiste nuevamente en el menosprecio por parte de este último. Llama la atención este *guardommi un poco, e poi, quasi sdegnoso, / mi demandò* (versos 41,42)(miróme un poco y después, casi desdeñoso, / me preguntó), si se contrapone a la detenida observación a que lo han sometido Dante y Virgilio (versos 32,33,34). Brusca-mente Farinata pide al viajero dar cuenta de su ascendencia: *Chi fuor li maggior tui?* (verso 42)(¿Quiénes fueron tus antepasados?). Ha reconocido en él a un florentino, pero no sabe quién es. El Dante histórico nació un año después de la muerte de su contemporáneo Farinata degli Uberti, y es por ello demasiado joven para ser su amigo o su enemigo personal. El protagonista de *La Divina Comedia*, ya “en el medio del camino de la vida”, lo conoce todo

acerca del vencedor de Montaperti, sabe de su intransigente gibelinismo, lo que no es óbice para revelarle la prosapia güelfa de su familia, a sabiendas de que esto lo colocará en situación de adversario. De aquí el tono polémico escondido en la no ociosa reiteración del verso 44: *non gliel celai, ma tutto gliel' apersi* (no se lo oculté, sino todo lo dije). El diálogo de réplicas violentas que se sucederá no admite dilaciones, y el narrador omite totalmente la respuesta detallada de Dante-personaje, a favor del dinamismo del pasaje. De nuevo la poética de la síntesis, ya vista en la primera escena.

Así, con tal respuesta, Dante se ha revelado a los ojos de Farinata como un triple enemigo a causa de su vínculo familiar. Común era en el Medioevo hacer extensivas a los descendientes las actitudes políticas y hasta las culpas de sus antepasados. No tiene, pues, nada de extraño la actitud hostil asumida en parte del Canto por los contendientes.

El martilleo de los pronombres: *a me, a miei primi e a mia parte* (verso 47)(a mí y a mis antepasados ya mi facción), así como el desafío explícito en *si che per due fiata li dispersi* (así que por dos veces los dispersé) (verso 48), acentúan el antagonismo. Pasa por alto Farinata que su segunda *fiata* (vez) tuvo como premisa una derrota de los suyos. Dante no demora su cantraataque: ellos, los antepasados güelfos del poeta, fueron exiliados (*cacciati*, verso 49) y no diezmados (*dispersi*, verso 48): pero regresaron del destierro una y otra vez (*l' una e l'altra fiata*, verso 50). Utiliza el protagonista como arma el léxico de su adversario, que al ser situado en un contexto ajeno, se vuelve eficazmente contra éste. Es de observar el procedi-

miento sintáctico que en boca de Farinata tiende a resaltar, por una parte, la ofensa a su persona y para ello distingue las tres zonas agraviadas de su yo (*me, miei, mia*) mientras por la otra sintetiza (*due fiate* —dos veces—), con el fin de restarle importancia a los adversarios. Dante opera igual, pero invirtiendo los términos: desglosa *due fiate* en *l'una e l'altra*, y engloba los deslindados pronombres en *i vostri* (los vuestros). Nótese, igualmente, el sentido que adquiere el término *parte* en uno y otro parlamento: en el correspondiente al jefe gibelino significaba facción (*mia parte*); en el de Dante, lugar indeterminado (*tornar d'ogne parte*) con un levísimo, pero creemos presente, matiz agresivo. Por último, el vocablo *arte* (arte de regresar del destierro), al final del verso funcionará como enlace con la cuarta escena.

El temeroso Dante de los tercetos anteriores ha logrado colocarse, con este diálogo, en una situación de paridad con Farinata, y ha llevado el encuentro hasta su máxima tensión. Ocurre entonces un nuevo cambio de escena con la aparición del personaje de Cavalcante.

Escena 3

Allor surse a la vista scoperchiata
 un'ombra, lungo questa, infino al mento:
 54 credo che s'era in ginocchie levata.
 Dintorno mi guardo, como talento
 avesse di veder s'altri era meco;
 57 e poi che 'l sospecciar fu tutto spento,
 piangendo disse: "Se per questo cieco
 carcere vai per altezza di'ingegno,
 60 mio figlio ov'è? e perchè non é teco?".
 E io a lui: "Da me stesso non vegno:
 colui ch'attende là, per qui mi mena
 63 forse cui Guido vostro ebbe a disdegno".
 Le sue parole e 'l modo de la pena
 m'avean di costui già letto il nome;

66 però fu la risposta così piena.
 Di subito drizzato gridò: "Come?
 dicesti 'elli ebbe'? non viv' elli ancora?
 69 non fiere li occhi suoi lo dolce lume?".
 Quando s'accorse d'alcuna dimora
 ch'io facea dinanzi a la risposta,
 72 supin ricadde e più non parve fora.

Así como el diálogo de la primera escena le permite conocer a Farinata que por *la città del foco* transita un florentino, de igual manera la conversación de la segunda informa a Cavalcanti quién es el viajero. Sobra, pues, toda presentación, y la pregunta del afligido padre va directamente a su objetivo. Concentración, síntesis, eficacia dramática son indicadores del estilo de este sexto círculo.

Toda esta tercera parte del Canto se sustenta desde el inicio en una relación de oposición-unidad con la anterior, apreciable desde su misma presentación.

En la primera escena analizada, notábamos cómo Farinata era ya presentado, al menos por Virgilio, y esto no es óbice para que su aparición (escena 2) cause desconcierto. Imprevisto totalmente es el surgir de esta sombra, y sin embargo no llega a causar la misma impresión en Dante. Ya se ha notado —ver el citado trabajo de Auerbach— cómo en este caso la anteposición de la didascalia mitiga la irrupción. Examinemos detenidamente los contrastes:

-En la escena 2 rompe el apenas turbado silencio una voz atronadora, seguida inmediatamente por el alzarse majestuoso de la figura. Aquí es una sombra innominada y suplicante la que surge.

-Cree el poeta que estaba arrodillada (*credo che s'era in ginocchie levata* (verso 33): la inexactitud frente a la claridad de la otra ima-

gen, cuyo erguirse fue triplemente subrayado (versos 32, 33 y 35).

-Es la sombra la que urge con la vista en torno a Dante: *Dintorno mi guardó* (verso 55) (Miró a mi alrededor). Compárese esto con la atención que le concedieron Dante y Virgilio a Farinata (versos 32, 33 y 34).

-Cotéjense las didascalias, y ya no sólo por su posición. En el caso del gibelino: *Súbitamente questo suono usció/ d'un de l'arche...* (versos 28,29) (súbitamente este sonido salió/ de una de las tumbas); en el de Cavalcante: "*Allor surse a la vista operchiata/ un ombra...* (versos 52,53) (Entonces surgió de la fosa sin cubrir/ una sombra). Dos adverbios al inicio de oración. La fuerza modal del primero dinamiza el resto de la frase, mientras que el valor predominantemente temporal del otro le confiere cierta lentitud. Asimismo, se dispone quiásmicamente el orden sujeto-verbo. En el caso de *questo suono usció* (*suono* alude por metonimia a Farinata) se refuerza la forma brusca en que aparece el Uberti. En el de *surse (...) un ombra*, además de subrayar un modo menos violento de manifestarse, ayuda a crear cierta atmósfera de misterio tan acorde con el ambiente del círculo.

-Nos encontramos en ambas presentaciones dos oraciones modales que indican rasgos de la acción, también contrastantes, que apuntan hacia la caracterización moral de los dos personajes: *com' avesse l'inferno in gran dispitto* (verso 36)(como si tuviera al infierno en un gran desprecio); *...come talento/ avesse di veder si'altri erameco* (versos 55, 56)(como queriendo/ ver si otro estaba conmigo).

-Se contraponen, asimismo, las perífrasis para designar el círculo infernal: Farinata lo

llama *cittá del foco* (verso 22)(ciudad del fuego), imagen, en cierto sentido, más viril si se la compara con la sombría *cieco carcere* (verso 38)(ciega cárcel) del padre de Guido.

-La contención de Farinata se advierte en su única pregunta, no por ello menos agresiva: *Chi fuor li maggior tui?* (verso 42)(¿Quiénes fueron tus antepasados?), en oposición a la ansiedad reflejada en el reclamo de Cavalcante: *mio figlio ov'è? e perchè non è teco?* (verso 60)(¿mi hijo dónde está? ¿y por qué no está contigo?).

-Tenemos también en el discurso de Cavalcante un encadenarse sucesivo de pronombres, dos personales y uno posesivo, referidos al objeto de su preocupación, su hijo Guido ("dicesti '*elli ebbe? non viv' elli ancora? non fiere li occhi suoi lo dolce lume?*") (versos 68,69)(—¿dijiste "él tuvo"? ¿no vive él ya? ¿no hiere *sus* ojos la dulce luz?) con una connotación diversa del sucederse pronominal que señalamos en el parlamento de Farinata (verso 47). El contraste está dado por la oposición entre las personas gramaticales tercera (utilizada por Cavalcante para referirse a su hijo) y primera (empleada por Farinata para destacar la ofensa hecha a él y a los suyos).

-Un dato a considerar es, también, la participación de Virgilio en la escena 2, y su sola referencia, como objeto del desdén de Guido, aquí.

-No hay por parte de Dante una respuesta inmediata a Cavalcante (versos 70,71), a diferencia de la pronta réplica a Farinata (versos 43,44). El magnánimo florentino es el interlocutor agresivo, el hombre público con el que Dante quiere medir fuerzas; el otro es el suplicante, ante todo el padre afligido.

-Por último, el desesperado desaparecer del padre del amigo (*supin ricadde e piu non parve fora*) (verso 72) (cayó supino y no apareció más) remite a la serena manera con que lo hará Farinata (verso 121, escena 5).

Escena 4

Ma quell' altro magnanimo, a cui posta
restato m'era, non mutó aspetto,
75 né mosse collo, né piegó sua costa;
e sé continüando al primo detto,
"S'elli han quell' arte", disse, "male appresa
78 ció mi tormenta piú che questo letto.
Ma non cinquanta volte fia raccesa
la faccia de la donna che qui regge,
81 che tu saprai quanto quell' arte pesa.
E se tu mai nel dolce mondo regge,
dimmi: perché quel popolo é si empío
84 incontr' a' miei in ciascuna sua legge?".
Ond' io s' lui: "Lo strazio e 'l grande scempio'
che fece l'Arbia colorata in rosso,
87 tal orazion fa far nel nostro tempio".
Poi ch'ebbe sospirando il capo mosso,
"A ciò non fu' io sol", disse, "né certo
90 sanza cagion con li altri sarei mosso.
Ma fu' io solo, lá dove sofferto
fu per ciascun di tórre via Fiorenza,
93 colui che la difesi a viso aperto".
"Deh, se riposi mai vostra semenza",
prega' io lui, "solvetemi quel nodo
96 che qui ha 'nviluppata mia sentenza.
El par che voi veggiate, se ben odo,
dinanzi quel che 'l tempo seco adduce,
99 e nel presente tenete altro modo".
"Noi veggiam, come quei c'ha mala luce,
le cose", disse, "che ne son lontano;
102 cotanto ancor ne splende il sommo duce.
Quando s'appressano o son, tutto é vano
nostro intelletto; e s'altri non ci apporta,
105 nulla sapem di vostro stato umano.
Peró comprender puoi che tutta morta
fia nostra conoscenza da quel punto
108 che del futuro fia chiusa la porta".
Allor, como di mia colpa compunto,
dissi: "Or direte dunque a quel caduto
111 che 'l suo nato é co vivi ancor congiunto;

e s' i' fui dianzi, a la risposta muto,
fate i saper que 'l fei perché pensava
114 gia ne l'error che m'avete soluto".
E già 'l maestro mio mi richiamava;
per ch'i' pregai lo spirto piú avaccio
117 che mi dicesse chi con lu' istava.
Dissemi: "Qui con piú di mille giaccio:
qua dentro é 'l secondo Federico
120 e l' Cardinale; e de li altri mi taccio".
Indi s'ascose;

Una vez más la contraposición de las dos figuras al inicio de esta escena, como certeramente apuntara Antonio Gramsci (*Literatura*, 53): "Dante analiza negativamente a Farinata para sugerir los tres movimientos de Cavalcante [verso 72], la turbación del semblante, la cabeza que decae, el dorso que se dobla". (... *non mutó aspetto, / né mosse collo, né piegó sua costa;*) (versos 74,75) (no cambió su aspecto/, ni inclinó la cabeza, ni plegó su flanco).

Dante había dicho en la escena segunda: *ma i vostri non appreser ben quell'arte* (verso 51) (pero los vuestros no aprendieron bien aquel arte). Farinata, en esta cuarta escena, pasando por alto la interrupción del vecino, con un quiasmo, retoma el diálogo: *S'elli han quell'arte male appresa...* (verso 77) (Si ellos han aquel arte mal aprendido), para seguidamente profetizar el destierro al poeta: *tu saprai quanto quell'arte pesa* (verso 81) (tú sabrás cuánto aquel arte pesa). El procedimiento, ya visto, consiste en utilizar el léxico del contrario como arma contra él.

A partir de esta última respuesta agresiva, el tono polémico desaparece del texto. El altivo condenado se dulcifica, quizás porque entrevé en Dante un conflicto que es el suyo propio. El héroe utiliza una perífrasis similar a la empleada por Cavalcante —signo de su apaciguamien-

to— para designar el mundo de los vivos: el *dolce mondo* (verso 82) (dulce mundo) de la cuarta escena es equivalente al *dolce lume* (verso 69) (dulce luz) de la tercera. Ambos giros perifrásticos se contraponen y complementan estilísticamente a los: *cittá del foco* (verso 22) de la segunda escena, y *cieco carcere* (verso 58) de la tercera. Indaga, entonces, el Uberti las causas del encarnizamiento de sus coterráneos hacia los suyos: *perché quel popolo é si empio/ incontr' a' miei en ciascuna sua legge?* (versos 83,84) (¿Por qué aquel pueblo es tan despiadado/ con los míos en cada una de sus leyes?).

Ya el tema florentino —recurrente, como es sabido, en la *Commedia*— había sido levemente indicado en los versos 26 y 27 de la segunda escena: *di quella nobil patria natio,/ a la qual fui troppo molesto* (de aquella noble patria,/ a la cual fui quizás demasiado “molesto” —en su significado de “pesado” “difícil de soportar”, en velada alusión a la batalla de Montaperti).⁶ Ellos y el resto del coloquio de esta primera parte de la cuarta escena (versos 83 a 93), evidencian que cierto cosquilleo resquebraja la aparente seguridad del Gibelino. Farinata está

persuadido de que ha actuado por el bien de Florencia. Sin embargo, había coloreado el Arbia (río cercano a Montaperti) con la sangre de sus conciudadanos. ¿Quizás su amor había ido demasiado lejos? Que esa sangre es la razón del encarnizamiento de los florentinos contra los suyos, nos lo hace saber Dante-personaje, como también, y ya ello es obra del poeta, que fue Farinata el único que en Empoli se opuso a la destrucción de la ciudad. El adjetivo “solo” se sitúa en dos contextos con énfasis diverso (verso 89 a 93: “Allí no acudí yo solo y,

vez, en 1258, gran parte de las familias gibelinas, entre ellas los Uberti, se vieron obligadas a exiliarse (y esta es una de las derrotas indicadas por Dante-protagonista en el verso 51). Farinata se refugia en Siena y aquí, después de ser reconocido como el jefe más prestigioso y autorizado de la facción gibelina, reorganizó sus fuerzas y apoyado por las milicias de Manfredi, fue uno de los principales artífices de la victoria de Montaperti, donde el cuatro de septiembre de 1260 fue diezmado el ejército güelfo florentino (a ella alude Farinata personaje en el verso 49 y a ella se refiere Dante en los versos 85 y 86 como causa del odio de los florentinos güelfos contra la estirpe del gibelino). En la reunión de los jefes gibelinos en Empoli, Farinata se opone a la destrucción de su ciudad, que aquellos habían decretado (verso 93), y regresó con su facción victoriosa a Florencia, donde muere en 1264. No conoce, pues, de la derrota de los suyos, en 1266, en la batalla de Benevento, frente a las huestes güelfas (es este el segundo revés al que se refiere Dante en el verso 49), que regresaron definitivamente a Florencia y expulsaron para siempre de la ciudad de los Uberti. Pero la lucha contra el gran jefe gibelino y su familia no termina con su muerte. En 1283 —Dante tenía 18 años— se pronuncia la condena póstuma por herejía contra Farinata degli Uberti: sus huesos fueron exhumados, y los bienes legados a hijos y nietos, confiscados. Compleja y debatida es la cuestión del supuesto pecado de Farinata. Se debe apuntar que la acusación de herejía se dirige a menudo contra los gibelinos, ya que el fin último de los herejes era, en sustancia, una lucha contra la iglesia romana. De igual modo contra su ingerencia política está encaminada la lucha gibelina.

⁶ Para facilitar la comprensión de las alusiones a la historia florentina, y a personajes, como Farinata degli Uberti y Cavalcante dei Cavalcanti, he aquí dos breves esbozos biográficos que aparecen en la citada edición florentina, p. 153 y 155 respectivamente. Farinata: Mante di Iacopo degli Uberti, conocido por Farinata, nació en Florencia a principios del siglo XIII. Ya en 1239 es jefe de su consorte que pertenece a la parte gibelina y su acción será determinante en la derrota de los güelfos en 1248 (una de las batallas aludidas en el verso 48), quienes, no obstante, regresan a Florencia en 1251, después de la muerte de Federico II. De nuevo se encienden los ánimos entre los partidos contrarios y esta

ciertamente, sin un un motivo no me habría unido a los otros. Pero fui yo solo el que allá, donde cada uno aceptó destruir Florencia, la defendió abiertamente”). A propósito comenta Francesco De Sanctis (Las grandes figuras, 182):

Cuando Farinata dice: *Io per due fiate gli dispersi* (verso 48) (Yo por dos veces los he dispersado), ese dicho nos parece sublime, porque nos muestra un gran hombre que, casi con una sola mirada, pone en fuga a sus adversarios. Pero cuando Dante le echa en cara la sangre de los ciudadanos, y le muestra el Arbia teñido de rojo, ese hombre altivo suspira, él, que, poco ha, dijera Yo, y que ahora no tolera tener que sobrellevar por sí solo todo el peso de ese reproche y busca compañeros [versos 89, 90]; pero bien pronto vuelve a erguir la cabeza, habiendo hallado en su vida la más hermosa de las acciones, cuya gloria le pertenece por entero, y que es solo suya [versos 91 a 93]; la escena se aclara y embellece; al cruento vencedor del Arbia le sucede el salvador de Florencia, última imagen que es la purificación y la transfiguración del hombre de parte.

La convergencia de las dos razones había terminado está confusión, alimentada, como es natural, por la propaganda güelfa.

Cavalcante: florentino de parte güelfa y, desde el punto de vista político, adversario del anterior. Después del regreso de los güelfos en 1267, para consolidar la siempre precaria paz de la ciudad, se busca emparentar las familias enemigas y el hijo de Cavalcante, Guido, fue comprometido con la hija de Farinata, Beatriz. Según los antiguos comentaristas, Cavalcante era un secuaz de las opiniones de Epicuro, lo que significaba en aquella época la creencia en la mortalidad del alma.

Farinata, pues, sufre también por esta gran injusticia que el poeta aquí quiere reparar, y el augurio del Dante-protagonista cierra la reconciliación entre ambos: *Deh, se riposi mai vostra semenza* (verso 94) (Ea, repose en paz vuestra descendencia).

Es ya otra, a partir de este momento, la función que asumirá el personaje de Farinata. Desaparecida la tensión anterior, el coloquio versa ahora sobre un argumento doctrinal que proyectará su luz sobre todo el Canto. La interrogante que ha surgido en la mente de nuestro viajero con la pregunta de Cavalcante sobre si Guido vive, se complica con el vaticinio que le hace el gibelino. Es decir, Farinata, con su profecía, ha demostrado conocer el futuro, mientras que Cavalcante, con su duda, manifiesta el desconocimiento sobre el presente más inmediato. El *nodo* (literalmente: nudo, o sea, el lazo que liga el juicio del protagonista y le impide entender) lo desata el Uberti: “vemos sólo lo lejano, como los que tienen vista cansada; en cambio se nos muestra oscuro el presente y si alguno no nos trae noticias, no sabemos nada de vuestro estado humano. Por eso puedes entender que este conocimiento cesará cuando sea cerrada la puerta del futuro”. Esto es, cuando el futuro no exista más, después del juicio final. Al respecto anota Giovanni Reggio:

Se ha debatido mucho sobre si esta ceguera absoluta es propia de todas las almas condenadas o sólo de los epicúreos. Dante trata de ello sólo aquí y se pudiera pensar que tal pena, al ser reservada solamente a los epicúreos, constituyese el justo *contrapasso* para quien, como ellos, ha negado la vida ultate-

rena. Pero, ya que no faltan otros casos de pecadores que al parecer no tienen conocimiento del presente, la ley puede valer para todo el *Infierno*.⁷

Convendría agregar, en apoyo a lo anterior, que existen otras almas en el *Infierno* que tienen el don de la videncia, como Ciaccio y Brunetto Latini.

Sin embargo, a los efectos de nuestro análisis, importa mucho la precisión que introduce Gramsci (*Literatura*, 58):

Dante no interroga a Farinata sólo “para instruirse” lo interroga porque ha quedado conmovido por la desaparición de Cavalcante, (...) [versos 109 a 114, cuarta escena]. Que existe una íntima relación entre Cavalcante y Farinata resulta, en la poesía de Dante, de la letra del Canto y de su estructura. Cavalcante y Farinata son dos vecinos (...) sus dos dramas se entrelazan estrechamente y Farinata es reducido a la función estructural de *expliator* para hacer penetrar al lector en el drama de Cavalcante.

El drama de Farinata —su responsabilidad frente a Florencia y a los suyos—, el del padre Cavalcante y el de Dante desterrado, que se avizora ya con la profecía, se entrelazan finalmente en esta cuarta *escena*. Sobre ello volveremos.

Antes de que Farinata desaparezca, Dante le hace su tradicional pregunta: *chi con lu' istava* (quiénes estaban con él). No es prolija en detalles la respuesta, lo que está perfectamente a tono con el carácter del Canto (y añadiríamos,

del personaje), parco en descripciones o explicaciones que no estén directamente justificadas por el drama.

Tan repentina como su aparición es su ida: *Indi s'ascose* (verso 121) (Allí desapareció). Una vez más, el contraste con el lento plegarse del vecino (verso 72, escena tercera; versos 74,75, escena cuarta).

Escena 5

e io inver' l'antico
poeta volsi i passi, ripensando
123 a quel parlar che mi pareva nemico.
Elli si mosse; e poi, cosi andando,
mi disse: “Perché se' tu si smarrito?”.
126 E io li sodisfeci al suo dimando.
“La mente tua conservi quel ch'udito
hai contra te”, mi comandó quel saggio;
129 “e ora attendi qui”, e drizzo 'l dito:
“quando sarai dinanzi al dolce raggio
di quella il cui bell' occhio tutto vede,
132 da lei saprai di tua vita il viaggio”.
Appresso mosse a man sinistra il piede:
lasciammo il muro e gimmo inver' lo mezzo
per un sentier ch' a una valle fiede,
136 che 'nfin lá sú facea spiacer suo lezzo.

Un último coloquio tendremos todavía entre el maestro y discípulo. Ahora preocupa a Dante —¡y no es para menos!— *quel parlar che mi pareva nemico* (aquel hablar que me parecía enemigo), recientemente escuchado. El omnisciente Virgilio lo invita a desahogarse, y facilita su confesión con la ociosa pregunta (verso 125) pues lee contantemente el pensamiento del protagonista. Sabe que Dante teme disgustarlo si habla o indaga mucho (de ello se trató en la primera escena). Afectuosa delicadeza esconde, por lo tanto el *perché se' tu si smarrito?* (¿Por qué estás tan abatido?).

La poética del *dicer poco* nos da una última lección. No hay por qué repetir lo ya dicho, de

⁷ Giovanni Reggio, edición citada de la *Commedia*, nota a los versos 104 y 105, p.160.

ahí la nueva omisión (*E io le sodisfeci al suo dimando* verso 126)—“yo le satisfice su pregunta”—, similar a la del verso 44 de la segunda escena: *non giel celai, ma tutto gliel' apersi* (no se lo oculté, sino que se lo dije todo). En el primer caso una detallada referencia al árbol genealógico conspiraría contra la tensión dramática (ya lo apuntamos en su momento); en el segundo no se precisa, pues recientemente hemos oído la oscura profecía. No es tampoco explícito el Maestro (el juego con lo oculto una vez más) aunque el nuevo augurio (versos 130, 132) hace más llevadero el peso de la duda. En el canto XVII del *Paraíso*, en efecto, le será mostrado a Dante *il viaggio della (sua) vita* por su antepasado Cacciaguida ante el cual lo conducirá su amada Beatriz, *quella il cui bell' occhio tutto vede* (aquella cuyo bello ojo todo ve).

La profecía, clímax del coloquio entre Dante protagonista y degli Uberti, está anunciando, pues, al viajero su destierro. El conflicto del desterrado, que fue también padre y jefe de familia, se sugiere en este episodio para aunarse con el de los dos condenados. Es ésta una conclusión de los estudios más recientes sobre el Canto. Este punto de vista, (no muy difundido, por eso citamos en extenso) desarrollado por Umberto Bosco,⁸ es el siguiente:

Para comprender plenamente el episodio es necesario recordar algunas circunstancias de la biografía de Dante. Primera. Desterrado, habría tenido varias oportunidades de regresar a Florencia, siempre que se sometiera al

gobierno Negro de la ciudad, reconociendo que su pasado constituía una culpa. Al no someterse, firmó, no sólo su condena, sino asimismo la de sus hijos, ya que la ley prescribía que los hijos varones de los desterrados deberían ser expatriados también, apenas cumplieren los catorce años: en efecto, con sentencia del 6 de noviembre de 1315, se le desterró.

L'essilio che m'è dato onor mi tegno (El exilio que me ha sido dado, por honor lo tengo). Así suena un emblemático verso suyo (*Rimas CIV, 76*); sí, honor para él: los hijos participaban sólo del dolor, no del honor. De este modo, lo lícito de involucrar a los hijos y descendientes en las condenas de los padres era para Dante un problema político-moral general que tenía gran relevancia personal. Segunda circunstancia. Cuando escribía este Canto, Dante ya había formado “un partido por sí mismo”, se había separado de la compañía de los Blancos exiliados y de sus aliados gibelinos, si bien su pensamiento político se inclinaba ya hacia el gibelinismo: improponible, por lo tanto, la interpretación tradicional que ve en el diálogo entre el gibelino Farinata y el güelfo Dante, el encuentro de dos hombres de partes contrarias. Tercera. Cuenta Leonardo Bruni, documentado biógrafo, que cuando el emperador Enrique VII inició el asedio de Florencia, Dante, si bien era un ferviente partidario suyo, no quiso unirse a su ejército, es decir, tomar directamente las armas contra su ciudad. Cuarta y última. Aquellos que no regresaron jamás a Florencia, después de la derrota de 1266, no fueron los gibelinos (muchas familias de esta Parte fueron de nuevo aceptadas en la ciudad), sino, con otras familias, los Uberti, los cuales permanecieron siempre desterrados, y fueron repetidas veces dañados en sus bienes.

⁸ “Canto X. Introduzione”. Las citas textuales, así como el resumen que hemos hecho de sus argumentos, corresponden a las páginas 147 a 149. La traducción es mía.

De acuerdo con esta interpretación, lo que atormenta tanto a Farinata es, específicamente, que los Uberti no hayan podido tornar a su patria y él, desde su punto de vista, injusto y sostenido encarnizamiento de los florentinos contra sus descendientes. De igual modo, cuando Dante le dice: “los vuestros no aprendieron bien ese arte” (el “arte” de regresar del destierro) toca un aspecto en que el conflicto político (lucha de las facciones güelfa y gibelina por el dominio de la Comuna) se convierte para el jefe de la familia en un problema afectivo que toca de cerca a sus consanguíneos de cuya suerte se siente responsable. Es el momento culminante del coloquio que Dante interrumpe para hacerlo resaltar.

Entonces se inserta el episodio de Cavalcante. De él nos interesa subrayar cómo “el tema de la solicitud paterna se recrea en un registro diverso (...). El padre de Guido respira no en el amplio mundo de Farinata, sino en el de la casa (...). No se plantean problemas políticos, es sólo un padre orgulloso de su hijo y adolorido por su muerte”.

En la cuarta escena, como vimos, se hace justicia al Farinata histórico. Éste, como el poeta, fue un patriota que sobrepuso el amor por su ciudad a los odios partidistas.

El gibelino se mostró contrario a la destrucción de Florencia en el concilio de Empoli. En

Dante pudo más el afecto que su resentimiento contra los ingratos florentinos, y no se sumó a las tropas de Enrique VII, que pretendían destruir la ciudad. No hay que perder de vista, además, que el autor de este Canto X fue un padre que provocó, sin proponérselo, la condena de sus hijos. Y en este sentido se identifican también Dante y Farinata. El conflicto de ambos —explícito en la concepción del personaje del gibelino, latente, solo sugerido, en el caso de Dante-poeta— es: en presencia de las leyes que hacen corresponsables a los consanguíneos, ¿el deber hacia la patria o hacia sí mismo, puede absorber y anular el deber de padre?

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, DANTE, *La Divina Commedia. Inferno*, ed. de Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze: Le Monnier, 1988.
- , *La Divina Commedia. Inferno*, ed. de Daniele Mattalia, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1988.
- AUERBACH, ERICH, “Farinata y Cavalcante”, *Mímesis* (Ciudad de la Habana), 1986.
- GRAMSCI, ANTONIO, *Literatura y vida nacional*, Buenos Aires: Editorial Lautaro, 1960.
- SANCTIS, FRANCESCO DE, *Las grandes figuras poéticas de la Divina Comedia*, Buenos Aires: Emecé, 1945.