

## LA VIRTUD DEL AMOR: EL AMOR DE LA VIRTUD. NOTAS SOBRE UN ITINERARIO DANTESCO

MAYERÍN BELLO VALDÉS  
Universidad de La Habana

Mucho se ha escrito sobre el peculiar erotismo de la literatura amorosa medieval. Arnold Hauser, por ejemplo, afirma con énfasis:

Apenas hay una época en la historia de Occidente en la que la literatura hable tanto de belleza física y desnudos, de vestirse y desnudarse, de muchachas y mujeres que bañan y lavan a los héroes, de noches nupciales y cohabitación, de visitas al dormitorio y de invitaciones al lecho, como la poesía cabaleresca de la Edad Media, que era, sin embargo, una época de tan rígida moral.

Toda la época vive una constante tensión erótica (*Historia social*, 230).

Por su parte, Aurelio González asevera:

...en la representación de la dama, a partir del siglo XII están presentes (después de los siglos de predominio de un planteamiento religioso que considera al cuerpo como la parte del ser humano que hay que menospreciar por ser la causa de la pérdida del alma) nuevos valores que implican [...] una *rebellio carnis* o rebelión del cuerpo. Estos valores estarán contenidos, entre otros, en los conceptos de belleza y cortesía que en la representación de la dama cortés se plasmarán a través del vestido (lujoso) y del cuerpo (hermoso), y estos dos elementos

de representación, formados frecuentemente por tópicos retóricos, corresponden a la esencia del amor cortés, el cual implica por un lado sexualidad, erotismo, y sentimientos amorosos; y, por otro, rango social elevado, normas de conducta refinadas y jerarquización de la mujer ("La imagen de la dama", 153).

Sujetas al código del amor cortés se desarrollan la narrativa cabaleresca y la poesía lírica medievales. La franca sensualidad, que poco a poco se apodera de la primera, se reprime, en buena parte de las manifestaciones de la segunda, a favor de un amor sublime, esencialmente virtuoso, como se evidencia en las creaciones del *dolce stil novo* toscano. No obstante, no deja de ser una atracción física, todo lo enmascarada que se quiera, la que en el fondo también anima la poesía estilnovista.

En *De amore*, el famoso y leído tratado escrito por Andrés el Capellán alrededor de 1184, rápidamente difundido en Italia, se debaten y codifican el concepto y la práctica del amor. Sus principales tesis en torno al nacimiento de la pasión —objeto de tanta polémica en la península itálica— parten de este presupuesto: la belleza de la dama, percibida a través de los ojos del que devendrá amante, es primero

fuente de un especial placer, que si es grande y duradero dará nacimiento al amor. La encargada de mantenerlo vivo y de nutrirlo es la imaginación excesiva o *cogitatio inmoderata* que construirá su propia imagen de la amada. Ésta, criatura angelical, atrae el alma del hombre que tiende naturalmente al bien.

El poeta boloñés Guido Guinizelli se hace eco de tales doctrinas y desarrolla la idea, presente ya en el Capellán, de que sólo un corazón gentil es digno de experimentar el amor, entendiendo por tal metonimia un sujeto noble, noble por la práctica de la virtud, por sus loables costumbres y obras, por su fina sensibilidad; no es, pues, la nobleza de la casta la que garantiza la del corazón. Su canción "Al cor gentil rempaira sempre amore", auténtica poética *in nuce*, gana adeptos entre los florentinos y Dante, entusiasta discípulo, rinde homenaje al maestro y a sus enseñanzas con el famoso poema "Amore e 'l cor gentil sono una cosa".

Pero también "Amor [...] a nullo amato amar perdona" (*Commedia, Inf. V*, 103). Al ser pasión sublimada la retribución consiste en miradas, sonrisas, saludos. Ahora bien, ya sea porque no siempre hay correspondencia, ya porque la distancia que separa al amante de la *donna angelicata* es cada vez más insalvable, los vaivenes del sentimiento amoroso se resuelven en la poesía del *dolce stil novo* como sufrimiento, ansia o melancólica resignación.

El suscribir en sus líneas generales una poética y un estilo no significa necesariamente adoptar una misma filosofía del amor. Caminos divergentes recorren Guido Cavalcanti y Dante Alighieri, los más cumplidos poetas del *dolce stil novo*. Los estudiosos de la obra del primero coinciden en que su poesía es la que expresa con mayor intensidad el sufrimiento que provoca el amor y la imposibilidad de controlarlo mediante la razón:

Voi che per li occhi mi passaste al core  
e destaste la mente che dormia  
guardate a l'angosciosa vita mia  
che sospirando la distrugge Amore.

(Cavalcanti, cit. en Nardi, *Dante*, 27).

Según Nardi,

para Cavalcanti, el aspecto más doloroso del drama no se relaciona tanto con la lucha entre el ardor del deseo y la falta de correspondencia, sino con la convicción de que incluso una vez obtenida la correspondencia y satisfecho el deseo, el amor dura poco y comienza una nueva batalla; el amor es, pues, para él, un ansia intranquila y tormentosa de la carne, una tiniebla de los sentidos, que tiende a alejar al hombre del bien perfecto consistente en la vida que sigue los dictados de la razón. (*Dante*, 35).

Como pasión sensual, nacida de una nociva influencia de Marte, Amor deviene tormento de la carne, perturbación del espíritu, infelicidad, tiniebla de la razón. Tal credo no podía acomodarse a las altas miras de Dante, quien abandonará pronto la ruta del amigo y maestro.

Si bien al inicio de la *Vita nuova* parece el poeta compartir con Cavalcanti el sentimiento del señorío implacable del amor, con la alternancia de esperanzas y desfallecimientos, a partir del capítulo XVII anuncia un cambio en su doctrina. En el XVIII Dante se encuentra con unas damas que están al tanto de los altibajos de su pasión y una de ellas le pregunta qué persigue con ese amor. Dante responde que si antaño su dicha se cifraba en el saludo de Beatriz, ahora que le ha sido negado, encuentra su felicidad en algo que no le puede ser arrebatado: sus versos laudatorios en honor de su amada. Un tanto escéptica, la dama le responde que los compuestos por él hasta entonces no demuestran tal propósito y esto constituye una revelación para el propio

poeta que había respondido sin detenerse a medir todo el alcance de sus palabras. Escribe entonces "Donne ch'avete intelletto d'amore", salutación a quienes le ayudaron a percatarse de su ventura. Ahora que ya no se precisa de correspondencia pues basta la alabanza, la poesía reclama del sujeto una cada vez más cumplida autoperfección espiritual. Este amor, en la medida en que significa búsqueda del bien no puede procurar ya dolor y se aúna con la virtud. Por este camino la jovencita de la *Vita nuova* se transformará en la Beatriz de la *Divina commedia*, que si es símbolo de la Sabiduría, de la Teología, lo es también del Amor, *alter ego* de Aquel "che move il sole e l'altre stelle" (*Commedia*, *Par.* XXX, 145).

Esta concepción del amor como virtud está sólo apuntada en la obrita juvenil. Antes de encontrarse de nuevo con Beatriz en el Paraíso Terrenal (*Commedia*, *Purg.* XXX), Dante yerra el camino que parecía haberse trazado. Se trata, primero, en la propia *Vita nuova*, del casto coqueteo del sujeto lírico con la dama que le recordaba a Beatriz, una vez muerta ésta; después, del canto a las jovencitas de algunas *Rimas*, incluyendo las "petrosas", donde reclamamos amorosos no precisamente sublimes no hacían mella en la "mujer de piedra". No por gusto es tan áspero el reproche de la Beatriz paradisiaca, quien tácitamente le censura su apego a tan terrenales criaturas y pasiones, amén de que como figura doctrinal pueda estar acusando a su *fedele* de ciertas vacilaciones en materia de fe. Todos son, claro está, golpes de pecho del propio poeta que aprovecha el supremo encuentro para purificarse de antiguos errores y proclamar su ortodoxia.

Por otra parte, la doctrina cavalcantiana de la ineluctabilidad del sentimiento amoroso ha sido rechazada de manera cabal en los cantos XVII y XVIII del *Purgatorio*. Aquí Dante, por boca de Virgilio, ha manifestado que el hombre posee

suficiente libre albedrío y capacidad de razonar, y si innata es la inclinación a amar, innata es también la razón que sabe distinguir entre el amor que conduce al pecado y el que lleva hacia el bien supremo.

En la séptima Cornisa del *Purgatorio*, Canto XXVI, el viajero encuentra, entre los que se purifican del pecado de la lujuria, a los rimadores Arnaldo Daniello (Arnautz Daniel), el trovador provenzal, y a Guido Guinizelli. Parece ser éste, según afirmación de los escoliastas, el sitio que se asigna a sí mismo, una vez que su existencia terrenal concluyese. Hay un dato cierto: la lujuria de todos ellos no es biográfica sino poética. Y de lujuria poética se trata no sólo por el canto a un amor abiertamente sensual, sino también a aquel de tendencia platónica que enmascaraba el apego a una criatura terrenal (Bosco, "Introduzione", *Purg.* XXVI, 436). Para el severo juez, el único amor no pecaminoso es aquel que lo liga ahora a Beatriz; de él nunca puede provenir daño alguno, sino todo lo contrario: autoperfeccionamiento, posesión de la sabiduría hasta donde es lícito, beatitud. A la luz de estas reflexiones se percibe más claramente todo el alcance del episodio infernal de Paolo y Francesca, momento en el que es también patente la revisión de una experiencia vital y artística juvenil.

#### BEATRICE BEATA: FRANCESCA DANNATA

Como es conocido, la crítica romántica interpretó el episodio de los amantes como una manifestación más de la revuelta del individuo contra la sociedad. Según este punto de vista, Dante glorifica a su heroína quien afirma los derechos del amor por encima de toda norma o convención. Estar ubicados en el Infierno, donde no existe esperanza alguna de salvación, es ya un convincente argumento para refutar tal perspectiva.

Pero, además, un hombre que aparta sus dudas en materia teológica para hacer constantes profesiones de fe, como lo demuestra su itinerario paradisíaco, ¿cómo podría permitirse la inconsecuencia de dejar en entredicho la justicia divina? Desde hace un buen tiempo, sin embargo, se lee de otro modo el pasaje. Comentarios y estudios han puesto de manifiesto cómo en este Canto V Dante hace una crítica a esa doctrina de amor profesada antaño por los estilnovistas, él incluido.

Paolo y Francesca integran la multitud de almas de lujuriosos que en evidente *contrappasso* son arrastradas por la tormenta. Su culpa: “la ragion sommettono al talento” (V, 39). Pertenece la pareja al subgrupo, designado por el símil de las grullas, de aquellos que perdieron la vida directa u oblicuamente por causa del amor: “amor di nostra vita dipartille” —explica Virgilio (V, 69). Con ellos se encuentran héroes y heroínas históricos y legendarios, algunos de los cuales (Aquiles, Elena, Paris, Tristán) han sido figuras predilectas de las novelas medievales de amor y de caballería. La piedad por sus destinos, patente aún más en el pasaje de los cuñados, hace que el peregrino casi desfallezca. Este sentimiento, constantemente evocado en el Canto, habla a favor de la predisposición del viajero a conmiserar a pecadores que, como ha sucedido con él mismo, se han dejado arrastrar por instintos o apariencias engañosas. Es la piedad, asimismo, un matiz caracterológico que moldea la —en lo adelante— cada vez más humanizada figura del viajero.

Dante confiesa al poeta Virgilio su deseo de hablar con aquellas almas en quienes ha reconocido a los famosos amantes protagonistas de un contemporáneo acontecimiento de crónica roja. Se dirige a ellos, instigado por su maestro, imponiendo a su petición un delicado matiz afectuoso: “O anime affannate,/ venite a noi parlar,

s'altri nol niega!” (V, 81). Ese *altri* es Dios, palabra que se evita pronunciar en el Infierno, y que está vedada a los condenados. Por eso, después, Francesca lo nombra mediante una perífrasis: “il re de l'universo” (V, 91).

Luego de presentarse —de nuevo perifrásticamente— como oriunda de Ravenna, pronuncia Francesca sentenciosamente los tres famosos tercetos:

Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,  
prese costui de la bella persona  
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.  
Amor, ch'a nullo amato amar perdona,  
mi prese del costui piacer sì forte,  
che, come vedi, ancor no m'abbandona.  
Amor condusse noi ad una morte.  
Ca'ina attende chi a vita ci spense.

(V, 100-107).

En relación con la frase “e 'l modo ancor m'offende” hay otra posible interpretación: y el modo —la intensidad de tal amor— todavía me vence, me subyuga (“offendere” tiene tales acepciones en el toscano de Dante, además de su significado más frecuente entonces, esto es, “dañar”, “disminuir” (G. Reggio, Canto V, 80 n. 102).

Las tesis de la doctrina de amor que provenzales y estilnovistas han asumido en sus creaciones, aparecen expuestas aquí con nitidez: el amor nace de la recíproca belleza; se alberga en corazones gentiles; inspirar amor presupone a su vez correspondencia e implícitamente la imposibilidad de sustraerse a tal pasión. Los dos tercetos parecen glosar el soneto de la *Vita nuova* donde Dante, a petición de un amigo, trata de Amor (cap. XX):

Amore e 'l cor gentil sono una cosa,  
sì come el saggio in suo dittare pone,  
e così esser l'un sanza l'altro osa  
com'alma razional sanza ragione.

Falli natura quand'è amorosa,  
Amor per sire e 'l cor per sua magione,

e...ro la qual dormendo si riposa  
 tai volta poca e tal lunga stagione.

Bieltate appare en saggia donna pui,  
 che piace a gli occhi sì, che dentro al core  
 nasce un disio de la cosa piacente;  
 e tanto dura talora in costui,  
 che fa svegliar lo spirito d'Amore.  
 E simil face in donna omo valente.

(Dante, *Vita nuova*, 34-35).

Por el contrario, la primera conclusión a que conduce el citado pasaje del canto V del *Inferno* es que ese amor, tan celebrado como portador de virtudes y de nobleza, es una tentación equívoca que lleva a la perdición; sus dictados son engañosos pues cobijan una sensualidad mal frenada por la razón. Para subrayar tal idea no basta que el otrora "dolcissimo segnore" (*Vita nuova*, 12) cargue retórica y gramaticalmente con todas las culpas (es Amor el sujeto de todas las acciones de los tercetos mientras los amantes son el objeto de sus designios y deseos), sino que el coloquio tiene una segunda parte donde queda expuesto que es el libro en que leen la historia de Lancelote y Ginebra el que propicia la culpable pasión: "Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse" (V, 137; Galehaut, testigo del pacto amoroso, insta a Ginebra a besar a Lancelote. De la dama parte allí la iniciativa, mientras que Dante, en sus versos, la atribuye al caballero). El libro, pues, cumple entre Paolo y Francesca la misma función que desempeñó Galehaut entre el caballero Lancelote y la reina Ginebra.

No es extraño, entonces, que cuando Dante-protagonista oyese la confesión de Francesca se sintiera hondamente perturbado. Primero, porque espíritus tan delicados penan para siempre por culpa de un amor que también él creyó benéfico y, como a tal, celebró. Segundo, porque a la conciencia de la culpa se une la de la fragilidad humana, condición que no le es ajena.

Desde luego, el episodio más famoso, por más feliz —estéticamente hablando—, de la *Divina commedia*, no seduce y pervive porque se conozca cuánta doctrina y sutileza se vela tras los conocidos versos. Cada época ha privilegiado —y lo continuará haciendo, y cada lector lo mismo—, porque es lícito, la lectura que más se avenga con su sensibilidad y apetencias. Es frecuente encontrar apreciaciones que contraponen la relación Francesca-Paolo con la de Beatriz-Dante, y no es difícil comprender que la primera goce de las preferencias. Ese amor de Dante por Beatriz, modelo alternativo del de Paolo y Francesca, se presenta como un ideal bello y sublime, pero poco menos que inaccesible, aun cuando la ficción haga todo lo posible para que el encuentro entre ellos sea climático. Beatriz nunca ha sido popular, afirma el mayor de los críticos románticos, Francesco de Sanctis ("Francesca de Rímini", 374). Del amor de Dante no hay dudas, en cambio a Beatriz —y considerándola sólo en el sentido literal, pues como figura doctrinal se hace aún más emblemática y, por tanto, menos humana— cuando se dirige, por fin, a su adorador allá en el Paraíso Terrenal, lo más que puede concedérsele es que recuerda a una madre severa, cuando no a un juez que reconviene con acritud al arrepentido acusado. Jorge Luis Borges ha enfatizado este punto de vista en su libre examen de los cantos correspondiente del *Purgatorio*:

Que Dante profesó por Beatriz una adoración idolátrica es una verdad que no cabe contradecir; que ella una vez se burló de él y otra lo desairó son hechos que registra la *Vita nuova*. [...] Dante, muerta Beatriz, perdida para siempre Beatriz, jugó con la ficción de encontrarla, para mitigar su tristeza; yo tengo para mí que edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro. [...].

Infinitamente existió Beatriz para Dante; Dante, muy poco, tal vez nada, para Beatriz; todos nosotros propendemos, por piedad, por veneración, a olvidar esa lastimosa discordia, inolvidable para Dante. Leo y releo los azares de su ilusorio encuentro y pienso en dos mantes que el Alighieri soñó en el huracán del Segundo Círculo y que son emblemas oscuros, aunque él no lo entendiera o no lo quisiera, de esa dicha que no logró. Pienso en Francesca y en Paolo, unidos para siempre en su Infierno. *Questi, che mai da me non fia diviso...* Con espantoso amor, con ansiedad, con admiración, con envidia, habrá forjado Dante ese verso ("El encuentro", 156-157).

Suele ser común, sin embargo, en juicios como éste, un olvido o, mejor, una simplificación: la de utilizar el nombre de Dante sin precisar a cuál de sus proyecciones se está haciendo referencia. Aunque pueda sonar obvio —cuando no verdad de Perogrullo— es conveniente recordar que en la *Commedia* coexisten diferentes niveles de enunciación, en lo que al sujeto Dante se refiere. Así, se distingue en el nivel diegético a *Dante viajero o protagonista*, que es el que cumple el itinerario y funciona, por tanto, en las coordenadas espacio-temporales propias del viaje; en el nivel discursivo opera el *Dante-narrador*, voz que da cuenta de la experiencia ya ocurrida; aunque son otras las dimensiones de tiempo y espacio en que se inserta —un tiempo ya posterior al viaje y fuera del "más allá"— pertenece, al igual que el anterior, al mundo de la ficción. Se llega así al autor o, mejor, a *Dante autor implícito*, entidad que emana de la totalidad del texto y que no hay que confundir con el ser histórico que responde a tal nombre ni alcanza la dimensión de Dante Alighieri como autor de toda la obra firmada así.<sup>1</sup> Esta categoría narratológica

denota la totalidad de los significados que cabe inferir de un texto [...]. Sólo tras interpretar el texto sobre la base de una descripción textual, se podrá inferir y comentar al autor implícito (Bal, *Teoría*, 125).

Es consustancial a esta entidad narrativa el desdoblarse en varias funciones semióticas:

El sujeto emisor de la totalidad discursiva es el *autor implícito*; mientras que el narrador es el sujeto emisor del nivel narrativo; [...] en otras palabras, el narrador, en este sentido, es una función semiótica [...] del autor implícito hallándose, por ello, subordinado a la intencionalidad general del mismo; aunque, a su vez, en cuanto sujeto de un *hacer*, goce de una intencionalidad propia (Prada Oropeza, "El narrador", 353).

Se continúa en el terreno de lo obvio si se recuerda que es precisamente esta faceta del escritor la que se erige en Juez Supremo de la *Commedia* y en responsable de su arquitectura, de su micro y macro diseño estético e ideológico. En otras palabras, es el autor implícito el que tacha de lujuriosos a Paolo y Francesca y los condena a penar eternamente. Sin olvidar que también manipula a esa proyección suya que es el Dante-viajero para que ante tal sufrimiento sienta piedad, llore, se desvanezca.

Sobre esta base se pretende leer y juzgar ciertos hechos que el texto está manifestando, tangencial o implícitamente, o lo que es lo mismo, en vez de zambullirse en el mundo ficcional de la *Commedia*, tener en cuenta, porque se pueden deducir del propio texto, actitudes del autor implícito que iluminan con otra luz mitos contruidos por el propio creador.

Puede sonar un poco profano sostener que la razón de ser de Beatriz es también, y en gran medida, composicional, estructural. Su presencia en la *Commedia* le confiere unidad y acabado

<sup>1</sup> "[...] quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida) y quien escribe no es quien existe" (Barthes, *Análisis estructural*, 34).

artístico a la obra; Beatriz es piedra angular en su construcción. Vistas así las cosas no es exagerado decir con Borges: "Yo tengo para mí que edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro". Esto lo comprende muy bien, desde luego, el autor, que la manipula también con otros fines: su relación en el *Paradiso* le permite a Dante exhibir su ortodoxia en materia de fe: se somete a sus dictados y a los de aquellos a los que ella le conduce; es instrumento, asimismo, para descartar la soberbia de quien no es ni San Pablo ni Eneas (aunque de hecho tenga la misión de ambos): "soy pecador arrepentido", proclama su humillación ante Beatriz, encarnación de la Virtud y de la Teología.

La historia de Dante y Beatriz, que comienza en la *Vita nuova* y culmina en el *Paradiso*, se disfruta intelectualmente; maravilla la coherencia y continuidad de propósitos que han madurado en el curso de veinte años.<sup>2</sup> En el momento del esperado encuentro, la figura de la amada es presentada a la manera estilnovista de modo que Dante reconoce "i segni de l'antica fiamma" (*Purg.* XXX, 48). Dada la envergadura doctrinal de tal relación es probable que el autor haya estado plenamente satisfecho con tal episodio, que combina, en la adecuada proporción, lo humano y lo divino. Otra cosa es la historia de los amantes del segundo círculo infernal, que a pesar de no ser más que un episodio circunstancial en el diseño general de la obra, se ha convertido en uno de los instantes más perdurables y antologables. Lejos de habersele escapado de las manos y de haber sobrepasado sus intenciones —como sugiere Borges—, es el pasaje otra cuerda pulsada a sabiendas, que da pie a una

ambivalente reflexión sobre la pasión amorosa. Por una parte, la letra y el desenlace confirman la revisión de las tesis estilnovistas desde una perspectiva rigurosa, moralista, y ratifican la condena del amor pasional. Por otra, como genuino sentimiento humano, tal pasión, si no defensa plena, parece solicitar juicio benevolente del que lee, y el autor se complace en propiciar tal recepción. La propicia la caracterización de los amantes, sobre todo la de Francesca: su belleza, su tácita aceptación de la culpa, la ausencia de reproches, a sí misma y a su amado. La propician, igualmente, los auténticos acentos de su discurso y el hecho de que la tirada de versos sea puesta en boca de la mujer que, sin dejar de ser la dama cortés, pasa de objeto de la enunciación a sujeto enunciador de doctrinas amorosas. La propicia, en fin, la complicidad conmisericordiosa del viajero.

Dejando a un lado, sin perder de vista su importancia, que Dante, contrariando lo postulado por santo Tomás, considera menos grave el pecado de la lujuria que el de la gula, y así lo trasluce en la gradación ética del *Infierno* y el *Purgatorio*, todo el pasaje de Paolo y Francesca está circundado de signos que hablan de la indulgencia del autor hacia los lujuriosos, quizás porque es vicio del que no se siente muy distante, y no sólo desde el punto de vista poético, sino también humano. Aun antes de dialogar con Francesca, el viajero, dice el narrador, se siente desfallecer de piedad:

Poscia ch' io ebbi 'l mio dottore udito  
nomar le donne antiche e'cavalieri,  
pietà mi giunse, e fui quasi smarrito.

(V, 70-72)

A tal extremo lo ha llevado recordar a famosos personajes involucrados en historias de amor de desenlace fatal, pero si se exceptúa a Dido y a Tristán, las del resto del elenco —Semíramis,

<sup>2</sup> Es ese el tiempo que media entre la redacción de la *Vita nuova* y la del final del *Purgatorio*, según afirmación de G. Petrocchi, suscrita por U. Bosco ("Introduzione", *Purg.* XXX, 508).

Cleopatra, Elena...— no son para suscitar tal superlativa pena. Este sentimiento del viajero provoca estupor, habida cuenta de la severidad con que se trata a otros pecadores. Tampoco se encuentra la reprobación del Maestro, como sucede en aquellos momentos en que le reprocha sentir pena por quienes no lo merecen. Todo parece indicar, pues, que el autor informa al lector de su propia debilidad ante tal sentimiento.

Los anteriores argumentos han intentado deducir la perspectiva asumida por el poeta mientras concebía un episodio como éste, tan vital y ambivalente. Su novedad, en el contexto de la producción del autor, reside en la incursión por un terreno inexplorado —al menos de ese modo— en sus creaciones líricas: la poesía del amor plenamente consumado sin salirse, no obstante, de los límites establecidos por el código de la cortesía. Así, en el breve espacio de unos pocos versos, Dante —el autor implícito y con él el hombre— es Francesca y en sus palabras se sobreponen, con pareja jerarquía, el rechazo y el goce de la pasión.

No se olvida ni desconoce la libertad borgiana en la manipulación y recepción de la literatura, saludable ejercicio generador de nuevos disfrutes. Sólo se riposta haciendo uso de la libertad de este lector que ahora discrepa con su juicio. ¿"Con espantoso amor, con ansiedad, con envidia, habrá forjado Dante ese verso... *Questi che mai da me non fia diviso...*"? Si Borges sabe lo que hace, Dante —autor implícito— también sabe lo suyo: no cabe duda de que mucha sabiduría en materia de refinado erotismo esconde el *crescendo* pasional de la última frase pronunciada por la de Rímini: "quel giorno più non vi leggemmo avante" (V, 138). Sin embargo, ésta que puede ser experiencia de muchos, aunque

sólo pocos logren darle tal acabado artístico, no es la que más interesa al autor. Y si bien la *Commedia* no sería la que es sin Francesca y Paolo, menos lo sería sin Beatriz. Hacia este ideal, gústenos o no —convéznase Borges o no— se encaminará siempre con ansias el viajero de la *Commedia*. Y por Beatriz será *Divina*.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, DANTE, *La divina commedia. Inferno. Purgatorio. Paradiso.*, con pagine critiche a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze: Le Monnier, 1988.
- , *Vita nuova*, Roma: Garzanti, 1991.
- BAL, MIEKE, *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, Madrid: Cátedra, s.a. (Crítica y Estudios Literarios).
- BARTHES, ROLAND, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- BORGES, JORGE LUIS, "El encuentro con Beatriz", Emir Rodríguez Monegal (ed.), *Borges por él mismo*, Caracas: Monte Ávila, 1991.
- GONZÁLEZ, AURELIO, "La imagen de la dama cortés", C. Company, A. González, L. von der Walde y C. Abellán (eds), *Voces de la Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993 (Publicaciones *Medievalia*, 6), 139-155.
- HAUSER, ARNOLD, *Historia social de la literatura y el arte*, t. I, La Habana: Pueblo y Educación, 1976.
- NARDI, BRUNO, *Dante e la cultura medievale*, ed. Paolo Mazzantini, Bari: Laterza, 1983.
- PRADA OROPEZA, RENATO, "El narrador y el narratario: elementos "pragmáticos" del discurso narrativo", *La narratología hoy*, La Habana: Arte y Literatura, 1989.
- SANCTIS, FRANCESCO DE, "Francesca de Rímini", *Literatura 14*, La Habana: Pueblo y Educación, 1973 (Serie Cuadernos H).