

## Lo que Dante significa para mí

Permítanme explicar primero por qué he decidido no pronunciar una conferencia sobre Dante, sino hablar sencillamente de la influencia que en mí ha ejercido. Al hacerlo, me atrevo a presentar como modestia lo que podría parecer egotismo, pero esa pretendida modestia es simplemente prudencia. No soy, ni poco ni mucho, especialista en Dante; y mis conocimientos generales del italiano son tales que, en esta ocasión, por respeto a los que me escuchan y al propio Dante, me abstendré de citarlo en italiano. No creo que tenga nada más que aportar al tema de la poesía de Dante que lo que escribí hace años en un breve ensayo. Como explicaba en el prólogo primitivo a ese ensayo, leí a Dante con una traducción en prosa junto al texto. Hace cuarenta años empecé a descifrar la *Divina Comedia* de esa manera; cuando creía haber comprendido el significado de un pasaje que me gustaba especialmente, lo aprendía de memoria; de ese modo, durante algunos años, podía recitar para mí una gran parte de alguno de los cantos, echado en la cama o en un viaje por ferrocarril. ¡Dios sabe cómo habría sonado de haberlo recitado en voz alta! Pero así fue como me introduje en la poesía de Dante. Y hace ahora veinte años puse por escrito todo lo que mis exiguos conocimientos me permitían decir sobre Dante. Pero creo que no carece de interés para mí, y posiblemente para otros, tratar de exponer en qué consiste mi deuda con Dante. No creo que pueda explicarlo todo, ni siquiera para mí mismo, pero como todavía, al cabo de cuarenta años, sigo considerando su poesía como la influencia más persistente y profunda en mis versos, me gustaría dejar en claro al menos algunas de las razones de ello. Tal vez las confesiones de los poetas respecto a lo que Dante ha significado para ellos pueda contribuir en algo a la apreciación del propio Dante. Y por último, es la única aportación que puedo hacer.

No siempre las deudas mayores son las más evidentes; al menos, hay diferentes clases de deudas. La clase de deuda que tengo contraída con Dante es de las que van acumulándose, no de las que se limitan sólo a un período u otro de la vida. De algunos poetas puedo decir que aprendí bastante en una etapa concreta. De Jules Laforgue, por ejemplo, puedo decir que fue el primero que me enseñó a expresarme, que me enseñó las posibilidades poéticas de mi propia manera de hablar. Esas influencias primeras, las influencias que, por así decirlo, le hacen entrar a uno por primera vez dentro de sí mismo, se deben, según creo, a que causan una impresión que, en un aspecto, es el reconocimiento de un

temperamento afín al propio, y en otro, es el descubrimiento de una forma de expresión que sirve de clave para descubrir la forma peculiar de cada uno. No son dos cosas distintas, sino dos aspectos de una misma cosa. Pero no es probable que el poeta capaz de producir ese efecto en un joven escritor sea uno de los grandes maestros. Estos últimos están demasiado encumbrados y son demasiado remotos. Son como antepasados lejanos a los que casi se ha deificado; mientras que el poeta menor, el que ha guiado nuestros primeros pasos, se asemeja más a un admirado hermano mayor.

Y también, por lo que se refiere a las influencias, hay poetas de los cuales se ha aprendido algo, quizá de importancia capital para uno mismo, aunque no sea necesariamente la aportación máxima de esos poetas. Creo que de Baudelaire aprendí por vez primera un precedente de las posibilidades poéticas -jamás aprovechadas por ninguno de los poetas que escribían en mi idioma- de los aspectos más sórdidos de la metrópoli moderna, de la posibilidad de fusión entre lo sórdidamente real y lo fantasmagórico, la posibilidad de yuxtaponer lo vulgar y lo fantástico. De él, y también de Laforgue, aprendí que el género de materiales de que disponía yo, el género de experiencia con que contaba un adolescente en una ciudad industrial de Norteamérica, podían ser tema de poesía; y que el hontanar de la nueva poesía podía encontrarse en lo que hasta entonces se había considerado como imposible, estéril e irremediamente antipoético. Y que, en realidad, la misión del poeta era escribir poesía con los recursos inexplorados de lo poético; que el poeta, de hecho, estaba comprometido por su profesión a convertir en poesía lo no poético. Un gran poeta puede transmitir a un poeta más joven todo aquello que tiene que ofrecerle en muy pocos versos. Tal vez tenga yo contraída una deuda con Baudelaire principalmente por media docena de versos de la totalidad de *Fleurs du Mal*, cuya significación para mí aparece resumida en los siguientes:

*Fourmillante Cité, cité pleine de rêves,  
Où le spectre en plein jour raccroche le passant...*

Yo sabía lo que eso significaba, porque lo había vivido antes de saber que yo mismo quería decirlo en verso.

Quizá les parezca que me he alejado mucho de Dante. Pero no puedo darles ninguna idea aproximada de lo que Dante fue para mí sin hablar de lo que fueron también para mí otros poetas. Cuando he escrito sobre Baudelaire o Dante o cualquier otro poeta que haya tenido una importancia capital en mi desenvolvimiento, lo he hecho porque ese poeta significaba mucho para mí; pero no escribí acerca de mí mismo, sino acerca de ese poeta y de su poesía. Es decir, que el primer impulso para escribir sobre un poeta es de gratitud, pero las

razones por las cuales se está agradecido desempeñen un papel muy poco importante en la apreciación crítica de ese poeta.

Tiene uno contraídas deudas ? innumerables deudas? con poetas de otra clase. Hay poetas que han anidado siempre en el trasfondo de la propia memoria ? o tal vez estuvieran allí de modo consciente? cuando se ha tenido que resolver un problema concreto, para lo cual algo de lo que aquéllos habían escrito sugería el método. Hay poetas de los que se ha tomado algo conscientemente, adaptando una línea de verso a un idioma, época o contexto diferentes. Y hay poetas que perviven en nuestra mente como promulgadores de la regla de una determinada virtud poética, como Villon respecto a la sinceridad y Safo por haber fijado de una vez para siempre una emoción específica en el número mínimo exacto de palabras. De joven, me sentía mucho más a gusto con los dramaturgos isabelinos de menor talla que con Shakespeare; eran, por decirlo así, compañeros de juegos de estatura más próxima a la mía. Una de las pruebas características de los grandes maestros, como Shakespeare, es que la apreciación de su poesía es tarea de toda una vida, porque en cada una de las fases de maduración ? y esto debe ocurrir durante toda la vida? se les puede comprender mejor. Entre ellos están Shakespeare, Dante, Homero y Virgilio.

Me he extendido en algunas variedades de «influencia» con el fin de indicar, por contraste, lo que Dante ha significado para mí. Es cierto que tomé versos suyos en un intento de reproducir, o mejor dicho de despertar, en la mente del lector el recuerdo de alguna escena dantesca, y establecer así una relación entre el infierno y la vida moderna. Los lectores de mi *Waste Land* quizá recuerden que la visión de los empleados de la ciudad que se apiñan en el puente Londres, al salir de la estación ferroviaria para ir a sus oficinas, evocaba la reflexión «No creí que la muerte hubiera abatido a tantos», y que en otro lugar, deliberadamente, modifiqué un verso de Dante, alterándolo: «se exhalaban suspiros, cortos e infrecuentes». Y daba las referencias en mis notas, con el fin de que el lector reconociera la alusión y supiese que yo quería que la reconociera, y también que no había entendido bien si no había reconocido esa alusión. Veinte años después de haber escrito *The Waste Land*, escribí en *Little Gidding* un pasaje con la pretensión de que fuera el equivalente más próximo que yo podía conseguir de un Canto del Infierno o del Purgatorio, tanto en su estilo como en su contenido. La intención, desde luego, era la misma que guiaba mis alusiones a Dante en *The Waste Land*: sugerir a la mente del lector un paralelo, por medio de un contraste, entre el Infierno y el Purgatorio que Dante visitó y la escena alucinante que seguía a un ataque aéreo. Pero el método era distinto; en este caso no podía citar ni adaptar extensamente: tomé y adapté libremente sólo unas pocas frases, porque estaba imitando. Mi primer problema era hallar algo aproximado a la *terza rima* sin utilizar consonantes. El inglés tiene menos palabras que rimen que el italiano, y las rimas con que contamos son en cierto modo más enfáticas. Las palabras consonantes llaman demasiado la atención; el italiano es el único idioma que conozco en el que la consonante perfecta puede conseguir su efecto -cuál sea

el efecto de la rima es algo que corresponde investigar más al neurólogo que al poeta- sin el riesgo de resultar demasiado ostentosa. Por consiguiente, para mi propósito, decidí alternar en los versos las terminaciones agudas y graves, sin rimarlas, como la forma más aproximada al efecto ligero de la rima en italiano. No pretendo con ello establecer una ley, sino que me limito a explicar qué dirección seguí en una situación concreta. Creo que probablemente la *terza rima* aconsonantada es más satisfactoria para la traducción de la *Divina Comedia* que el verso blanco. Porque, desgraciadamente para este propósito de traducir, una forma métrica distinta es también un modo diferente de pensar; tiene una clase distinta de puntuación, porque los énfasis y las pausas no caen en el mismo lugar. Dante pensó en *terza rima*, y un poema debe traducirse, con toda la aproximación posible, en la misma forma de pensamiento que el original. Algo se pierde, por consiguiente, en una traducción en verso blanco. Pero, por otra parte, cuando leo una traducción en *terza rima* de la *Divina Comedia* y llego a algún trozo cuyo original recuerdo bastante bien, siempre me desazono por anticipado, por las inevitables alteraciones y circunloquios que sé que el traductor se verá obligado a introducir para adaptar las palabras de Dante a la rima inglesa. Y no hay verso alguno que parezca exigir una literalidad mayor en la traducción que los de Dante, porque no hay poeta que convenza tan completamente que la palabra que ha utilizado es la palabra que deseaba, y que ninguna otra servirá igual.

No sé si lo que utilicé para remplazar a la rima en el trozo aludido hubiera sido tolerable en un largo poema original en inglés; pero lo que sí sé es que no tendría, en lo que me quede de vida, tiempo bastante para escribirlo. Porque una de las cosas interesantes que aprendí al tratar de imitar a Dante en inglés es su dificultad extremada. Esa parte de un poema ? que no tiene la extensión de un Canto de la *Divina Comedia*? me costó mucho más tiempo, molestias y contrariedades que cualquier trozo de la misma extensión que haya escrito jamás. No era sólo que me viera limitado por el tipo dantesco de imágenes, símiles y figuras retóricas. Lo principal era que en ese estilo, muy escueto y austero, donde cada palabra ha de ser «funcional», la más ligera vaguedad o imprecisión es inmediatamente perceptible. El lenguaje ha de ser muy directo; cada verso y cada palabra han de ajustarse a una disciplina total impuesta por la finalidad del conjunto; y cuando se están utilizando palabras y frases sencillas, cualquier repetición del modismo más corriente o de la palabra que se precisa con más frecuencia, se convierte en defecto palmario.

No digo con eso que la *terza rima* haya de quedar excluida de la versificación original en inglés; aunque creo que para el oído moderno -es decir, para el oído educado en este siglo y acostumbrado por tanto a un aprovechamiento mucho mayor de las posibilidades del verso sin rima- lo más probable es que un poema largo actual en estrofas con rima fija le resulte más monótono y también más artificial de como sonaba al oído hace un centenar de años. Además, estoy seguro de que en un poema largo únicamente resulta posible hacerlo si el poeta copia sólo la forma, y no pretende que el lector recuerde a Dante en cada verso y

en cada frase. Hay un poema del siglo XIX que, en algunos momentos, parece contradecirme. Es *The Triumph of Life*. De cualquier forma, hoy hubiera tenido que referirme a Shelley, porque en Shelley, más que en ningún otro poeta inglés, es notoria la influencia de Dante. A mi parecer, Shelley confirma también mi impresión de que la influencia de Dante, cuando es realmente vigorosa, es una influencia acumulativa, es decir, que su dominio va haciéndose más fuerte cuantos más años va uno teniendo. *The Triumph of Life* -como poema, el máximo homenaje de Shelley a Dante- fue el último de sus grandes poemas, creo incluso que su mejor poema. Quedó sin terminar; se interrumpe bruscamente en mitad de un verso; y uno se pregunta si ni siquiera Shelley hubiera podido coronarlo con éxito. Ahora bien, la influencia de Dante es también perceptible en obras anteriores; de manera más evidente, en la *Ode to the West Wind*, en el cual, al principio mismo, la imagen de las hojas que giran arremolinadas por el viento, «como almas en pena que huyen de un hechicero», hubiera sido imposible sin el precedente del Infierno, donde las diversas manifestaciones del viento y las diversas sensaciones del aire son tan importantes como los aspectos de la luz en el Paraíso. Sin embargo, no creo que se fijara Shelley como meta en *The Triumph of Life* aproximarse tanto a la sobriedad de Dante como yo me he propuesto; mantuvo abiertos para sí los copiosos recursos, que poseía del lenguaje poético inglés. Y a pesar de todo, a causa de su afinidad natural con la imaginación poética de Dante y de la saturación de su poesía (y no necesito recordarles que Shelley sabía el italiano muy bien y tenía un conocimiento amplio y completo de toda la poesía italiana hasta su época) tuvo inspiración para escribir algunos de los versos mejores y más dantescos en inglés. He de citar un pasaje que me causó impresión indeleble hace más de cuarenta años:

*Struck to the heart by this sad pageantry,  
Half to myself I said- 'And what is this?  
Whose shape is that within the car? and why? '  
I would Nave added? 'is all here amiss?'  
But a voice answered? 'Life!?' I tumed, and knew  
(O Heaven, have mercy on Duch wretchedness!)  
That what I thought was an old root which grew  
To strange stortion out of the hill side,  
Was indeed one of those deluded crew,  
And that the grass, which methought hung so wide  
And white, esas but his thin discoloured hair,  
And that the holes he vainly sought to hide,  
Were or had been eyes: ? If thou canst, forbear  
To join the dance, which I had well forborne!'  
Said the grim Feature (of my thought aware).  
'I will unf old that which to this deep scorn*

*Led me and my companions, and relate  
The progress of the pageant since the more;  
If thirst of knowledge shall not then abate,  
Follow it thou even to the night, but I  
Am weary.'? Them like one who with the weight*

*Of his own words is staggered, wearily  
He paused; and ere he could resume, I cried:  
'First, who art thou? ? `Be f ore thy memory,  
If feared, loved, hated, suffered, did and died,  
And if the spark with which Heaven lit my spirit Had  
been with purer nutriment supplied,*

*Corruption would not now thus much inherit  
Of what was once Rousseau ? nor this disguise Stain  
that which ought to have disdained to wear it...\**

\* Mi corazón se acojonó con esa / comitiva tan triste, y dije entonces, / hablando casi para mí: «¿Qué es esto? / ¿Quién está en la carroza y por qué todo... / -y pensaba añadir- aquí es deforme?» / Pero una voz me contestó: «¡La Vidal » / Y descubrí al volverme (¡Piedad, Cielos, / para miseria y desventura tantas!) / que lo que yo creí en mi desvío / retorcida raíz de la vertiente, / alguien del grupo extraviado era, / y la hierba colgante y blanquecina / eran lacios cabellos desteñidos, / y aquellos agujeros que quería / ocultar a mi vista fueron ojos. / «Desiste, si es que aún puedes; no te unas / a la danza, que yo ya he desistido / -dijo, lúgubre, al ver mi pensamiento-. / Te mostraré lo que al profundo escarnio / nos arrastró, para explicarte luego / la marcha del cortejo desde el alba. / Si tu sed de saber no se saciara, / síguelo hasta la noche, que cansado / me encuentro ya». Y luego, como alguien / a quien el peso cruel de sus palabras / hiciera vacilar, hizo una pausa... / Y sin dejar que proseguir pudiera, / grité: «Primero, dime: tú ¿quién eres?» / «En tiempos más allá de tu memoria, / tuve miedo y amé y sentí odio, / actué y padecí y morí luego. / Si la chispa divina de mi alma / con material más puro se nutriera, / de lo que fue Rousseau no heredara / la corrupción que ves, ni el disfraz torpe / que rehusar debió ponerse nunca...

Bien, esto mejor que lo que yo hubiera podido hacer. Lo cito como uno de los supremos homenajes a Dante en inglés, porque atestigua lo que Dante fue, tanto para el estilo como para el alma de un gran poeta inglés. Y contiene, por cierto, un comentario muy interesante sobre Rousseau. Tendría interés, aunque fuera ocioso, seguir buscando más pruebas de la deuda de Shelley con Dante.

Para aquellos que conocen su origen, es suficiente citar los tres primeros versos del prólogo de *Epipsychidion*:

*My Song, I fear that thou wilt find but few  
Who fitly shall conceive thy reasoning,  
Of such hard matter dost thou entertain\**

\*Que encuentres pocos, temo, Canto mío, / que rectamente  
entiendan tus razones: / tan dura es la materia que contienen.

Creo haber aclarado ya, sin embargo, que la deuda con Dante no consiste en lo que se haya tomado del poeta ni en las adaptaciones de Dante; ni es tampoco una de esas deudas en que se incurre solo en una determinada fase de la evolución de otro poeta. Ni está en los pasajes que se han tomado como modelo. La deuda importante no guarda relación con el número de pasajes de lo escrito que un crítico puede señalar con el dedo y decir: aquí y allá escribió algo que no hubiera podido escribir de no haber tenido a Dante en la memoria. Tampoco quiero hablar ahora de cualquier deuda que pueda referirse al pensamiento de Dante, a su opinión de la vida, o a la filosofía y teología que dio forma y contenido a la *Divina Comedia*. Es esa otra cuestión, aunque no por ello deje en modo alguno de estar relacionado. Quisiera señalar tres aspectos de lo que uno aprende y sigue aprendiendo de Dante.

El primero es que entre los poquísimos poetas de talla similar no hay ninguno, ni siquiera Virgilio, que haya estudiado más detenidamente el arte de la poesía ni que haya practicado el oficio de modo más escrupuloso, laborioso y consciente. Desde luego, ningún poeta inglés puede compararse con él a este respecto, porque los más conscientes artífices ? y pienso primordialmente en Milton? han sido poetas mucho más limitados, y por consiguiente también más limitados en su oficio. Comprender cada vez mejor lo que esto significa, al correr de los años de la vida de cada cual, es ya en sí una lección moral; pero yo deduzco otra lección que es también una lección moral. A mi juicio, la totalidad del estudio y práctica de Dante enseña que el poeta debe ser siervo del idioma y no su dueño. Este sentido de la responsabilidad es una de las marcas distintivas del poeta clásico, dando a «clásico» el sentido que he intentado definir en otro lugar, al hablar de Virgilio. De algunos grandes poetas, y especialmente de algunos grandes poetas ingleses, puede decirse que su genio les daba el privilegio de abusar del idioma inglés, para crear un modo de expresión tan peculiar e incluso tan excéntrico que no podía tener utilidad alguna para poetas posteriores. Creo que Dante ocupa en la literatura italiana un puesto que, a ese respecto, solo Shakespeare ocupa en la nuestra; es decir, dan cuerpo al alma del idioma, al amoldarse ellos mismos ? uno en forma más consciente que el otro? a lo que han adivinado que son sus posibilidades. El propio Shakespeare se toma libertades

que solo su genio justifica; libertades que Dante, con un genio igual, no se toma. Transmitir a la posteridad la propia lengua, más desarrollada, más refinada y más precisa de lo que era antes de escribir en ella, es el máximo logro posible de un poeta como poeta. Desde luego, un poeta realmente supremo hace también que la poesía sea más difícil para los que le suceden por el simple hecho de su supremacía, y el precio que ha de pagar una literatura por tener un Dante o un Shakespeare es que solo puede tener uno. Pero no hablo de lo que un poeta supremo ? uno de esos pocos sin los cuales el habla corriente del pueblo con un gran idioma no sería lo que es? hace por los poetas posteriores o les impide que hagan, sino de lo que significa para todos los que después de él hablan ese idioma como lengua materna, ya sean poetas, filósofos, estadistas o mozos de estación.

Esa es la lección número uno: que el gran señor del idioma debe ser su gran siervo. La segunda lección de Dante ? y es una lección que ningún poeta, en ningún idioma que yo conozca, puede enseñar? es la lección de la *amplitud de la gama emotiva*. Quizás la idea quedara mejor expresada con la imagen del espectro luminoso o de la escala musical. Al emplear esta figura, yo diría que el gran poeta no solo percibe y distingue con mayor claridad que los demás hombres los colores o sonidos dentro del alcance de la visión o audición ordinarias; debe percibir las vibraciones que no alcanzan los hombres corrientes y hacer posible que los hombres vean y oigan más matices en uno y otro extremo de la escala de lo que podrían haber conseguido jamás sin su ayuda. Tenemos, por ejemplo, en la literatura inglesa, grandes poetas religiosos, pero comparados con Dante son meros especialistas. Eso es todo lo que pueden hacer. Y Dante, precisamente porque podía hacerlo todo, es el máximo poeta «religioso», aunque llamarle «poeta religioso» sería aminorar su universalidad. La *Divina Comedia* expresa todo lo que, como emoción ? desde la desesperación de la depravación a la visión beatífica? es capaz de experimentar el hombre. Por consiguiente, le hace recordar constantemente al poeta su obligación de buscar, de hallar palabras para lo no expresado, de captar esos sentimientos que la gente difícilmente habrá experimentado porque no tiene palabras para ellos; y al mismo tiempo, ha de recordar al que explora más allá de las fronteras de la conciencia corriente que solo podrá regresar para informar a sus conciudadanos si se aferra constantemente a las realidades con las que la gente está ya familiarizada.

No hay que pensar en esas dos consecuciones de Dante como en algo separado o separable. La misión del poeta, hacer comprender al pueblo lo incomprendible, exige inmensos recursos lingüísticos; y al desarrollar el idioma, enriquecer el significado de las palabras y mostrar todo lo que puede conseguirse con las palabras, se hace posible una gama mucho más amplia de emoción y percepción para otros hombres, porque les da un habla con la que puede expresarse más. Como ejemplo de lo que Dante hizo por su propio idioma ? y por el nuestro, puesto que hemos adoptado la palabra y la hemos adaptado al inglés- señalo solo el verbo *trasumanar* ? .



Lo que acabo de decir no es ajeno al hecho ? que para mí aparece como indiscutible? de que Dante es, por encima de todos los demás poetas de nuestro continente, el más europeo. Es el menos «provinciano, aunque hay que proteger esta afirmación con la advertencia de que para llegar a ser el «menos provinciano» no tuvo que dejar de ser local. Nadie es más local que Dante; nunca hay que olvidar que hay mucho en la poesía de Dante que escapa a cualquier lector cuya lengua materna no sea el italiano; pero creo que el extranjero se da menos cuenta de cualquier residuo que se le escapa, que ninguno de nosotros al leer a otro maestro en un idioma que no sea el nuestro. El italiano de Dante es en cierto modo nuestro idioma desde el momento en que empezamos a tratar de leerlo; y sus lecciones de pericia, modo de expresión y exploración de la sensibilidad son lecciones que cualquier europeo puede tomar muy en serio y tratar de aplicarlas a su propia lengua.