

UN COMENTARIO FORMALISTA DE *INFERNO* (CANTO I, vv. 1-3)

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
ché la diritta senda era smarritta. 3

[A mitad del camino de la vida
en una selva oscura me encontraba
porque mi ruta había extraviado.] 3

LOS PASOS DEL PEREGRINO

1. Introducción

Nos disponemos a analizar el primer terceto de la *Divina Commedia* desde una perspectiva que pueda ser tildada, siquiera a grandes rasgos, de formalista. Ahora bien, consideramos que no está de más poner al lector sobre aviso: el formalismo que aquí vamos a esgrimir en primer término constituirá ante todo una aproximación híbrida, inspirada en sus rasgos generales en el método estilístico-estructuralista de Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón. Asimismo, y como si de representantes del *New Criticism* se tratase en nuestro caso, en las conclusiones finales procuraremos primar, junto a nuestra opinión personal, el juicio valorativo eminentemente técnico. Dicho de otra manera: ¿funciona el texto de Dante como artefacto retórico una vez desligado de las consideraciones históricas que en el método biográfico hemos abordado?

A modo de juego, ésa será la cuestión que en última instancia nos propongamos resolver. De momento, y dando por hecho que hemos leído atentamente el texto y que conocemos su sentido literal a la perfección, nos lanzamos a por el primer apartado. Como el tiempo apremia, nos impondremos brevedad en cada uno de los epígrafes, salvo en el dedicado al análisis de la forma partiendo del tema, que es como se sabe el verdadero comentario.

2. Localización

Aunque la acción que se narra en el poema da comienzo en la noche del Jueves Santo del año 1300, lo cierto es que Dante compuso el *Inferno* entre 1306 y 1308, muy a comienzos del siglo XIV, por tanto. La *Commedia*, a su vez, la estuvo escribiendo hasta prácticamente su muerte en 1321 y es por tanto una obra de madurez.

En ese momento Dante ya dista mucho del poeta que se había dado entre 1291 y 1293 a la composición de uno de los libros más emblemáticos del *dolce stil nuovo*, la *Vita Nuova*. Cuando escribe la *Commedia* es un desterrado de su ciudad natal, Florencia, que a pesar de los sinsabores goza de la perspectiva y la madurez necesarias para escribir el que seguramente sea el mejor poema alegórico de la literatura universal.

3. Tema

Vamos a considerar que el tema fundamental del texto es la *peregrinatio* que define la vida del hombre medieval. O, para ser más exactos, el tema del mundo como lugar de tránsito, de peregrinaje hacia la otra vida. No en vano, sabemos que en estos primeros versos Dante nos narra un extravío a resultas del cual iniciará su viaje de siete días por toda la escatología medieval, de modo que nada le era más útil que valerse del *topos* retórico bien establecido por la tradición cristiana por el que opta, es decir, del lugar retórico de la vida como tránsito o como *peregrinatio* y *penitentia* de camino hacia la otra vida. Éste no era, pues, invención original de Dante, aunque en manos de un poeta experto como él probablemente lo veremos llegar a cotas jamás alcanzadas antes. De qué recursos formales se vale para expresar esta idea es algo que analizaremos con detenimiento a su debido tiempo.

4. Estructura

Por motivos prácticos, vamos a considerar que el fragmento elegido se divide en una sola parte, dado que es tan breve que descomponerlo en fragmentos ínfimos

resultaría innecesario. Eso no significa que incluso dentro de ella no podamos apreciar un primer verso centrado en delimitar un tiempo, la mitad de la vida en que se encuentra Dante en ese momento, seguido de otros dos destinados a ponerle cerco a un espacio, esa *selva oscura* por la que se ha extraviado tras perder la pista del camino derecho.

Dicho esto, vamos a analizar el texto.

5. Análisis de la forma partiendo del tema

Ya hemos señalado que la *Divina Commedia* empieza por situarnos al protagonista en su propio extravío. Establecido que el tópico medieval de la vida como *peregrinatio* no es original de Dante, quizá convenga analizar ahora de qué manera el poeta florentino lo particulariza y lo hace suyo de una manera nunca antes vista. Si la *Commedia* es considerada como una de las más altas expresiones de la literatura universal (la más alta para algunos, de hecho) se debe en gran medida a que puede ser analizada como un incontestable prodigio de ingeniería formal. Veamos.

Decíamos antes que la primera parte del texto nos sitúa en un tiempo y en un lugar. Así, el primer verso, *Nel mezzo del cammin di nostra vita*, es ya en sí mismo una ruptura con lo previsible. Dante no dirá expresamente, como sí lo hará en el *Convivio*, que la mitad de la vida hay que situarla en el punto de los treinta y cinco años porque su lenguaje aquí no pretende ser directo, sino elusivo. Más aun, si consideramos que la alegoría es una sucesión de metáforas que tiene como propósito el apuntar a un sentido figurado por encima del literal, entonces no cabe duda de que todo este primer terceto, del primer verso al último, es desde el punto de vista léxico un exponente típico de dicho procedimiento retórico. No sólo porque el *mezzo del cammin di nostra vita* es, efectivamente, una manera velada de aludir a los treinta y cinco años que tiene el protagonista al inicio del poema, sino porque el *cammin* ('camino') mismo debe ser entendido como imagen literal a partir de la cual deducir la propia idea del tránsito en torno a la cual se articula, a su vez, la de la *peregrinatio* feudal. Asimismo, la *selva oscura* nos remite

alegóricamente al mundo sublunar en el que aún se encuentra Dante, mundo cuyo desorden todavía no es percibido en tanto reflejo o envés oscuro del orden celestial que el poeta acabará contemplando; y la *diritta senda* ('senda derecha') no es otra cosa que el apartamiento de la vida virtuosa que todo hombre experimenta alguna vez, pues semánticamente la propia palabra *diritta/derecha* no sólo denota un espacio físico, sino que sobre todo connota un espacio moral de claras resonancias positivas frente a su contraria, la *sinistra/siniestra*.

¿Está esa idea del inicio de la *peregrinatio* bien remarcada por la forma del poema? Diremos que, leído con sutileza, no nos cabe la menor duda. No olvidemos que *Inferno*, como sus pares *Purgatorio* y *Paradiso*, es un libro que se subdivide en cantos. Por eso nos parece apropiado valernos del sistema de medición rítmica de Tomás Navarro Tomás, toda vez que éste se propone analizar «la originaria y básica correspondencia entre poesía y canto». Según este sistema, cualquier verso simple de unidad definida posee, además del acento final, otro apoyo rítmico situado en una de sus primeras sílabas. La parte del verso comprendida desde la sílaba final que recibe el primer apoyo hasta la que precede al último constituye lo que él llama un *periodo rítmico interior*. A su vez, las sílabas débiles anteriores al primer apoyo del verso constituyen la *anacrusis*, mientras que el acento final da lugar al periodo de enlace, en el que se suman la última sílaba acentuada y las inacentuadas que la sigan. Parece difícil, pero no lo es en absoluto. Según esta forma de medir los versos, el periodo rítmico de cada uno de ellos sería el que a continuación escribimos en negrita (la *anacrusis* quedará como estaba y el periodo de enlace lo delimitaremos en color gris):

Nel **mezzo del cammin di nostra** vita
mi ritrovai **per una selva oscura**
ché la **diritta senda era smarrita**

Ahora fijémonos en que el periodo rítmico interior del primer verso lo conforman una serie de cláusulas rítmicas dactílicas (óo), pues según la distribución del acento su configuración rítmica sería la siguiente: óo óo óo óo (algo así como *mézzo délcam míndi nóstrai*); no otra que ésa es también la configuración rítmica del

periodo rítmico interior del segundo verso, algo más breve (óo óo óo = *váiper úna sélvaos*); y la del tercero, de extensión prácticamente idéntica a la del segundo (óo óo = *rítta séndae ráesma*).

No pensamos que esta omnipresencia de los ritmos binarios pueda considerarse gratuita. Aunque se trate de una idea expresada a través del oído, lo cierto es que en esa sucesión de cláusulas casi podemos escuchar –uno tras otro– los pasos del peregrino que se dirige lentamente a su destino, así como apreciar una regularidad que sólo puede ser consciente y buscada desde el principio. Dicho de otra manera, lo que hace Dante aquí es expresar una idea a través del ritmo acentual, pero para ello necesita dotar a la lengua poética de la regularidad y uniformidad de la que carece en su uso ordinario.

Esta posición que defendemos podrá parecerle forzada al lector, pero lo cierto es que en la lengua poética de Dante no hay lugar para el azar ni cabo que quede suelto. De hecho, nuestra tesis puede ser reforzada por otra serie de factores bastante más perceptibles a primera vista: el terceto o *terza rima* que sirve de base a la *Commedia* es, evidentemente, una alegoría en sí mismo, puesto que nos remite a la plasmación a través de la escritura en lengua vulgar del misterio trinitario; pero si además consideramos que la *terza rima* es el equivalente de lo que en español llamamos *terceto encadenado*, es decir, aquél cuya rima central o par no queda del todo suelta, sino que enlaza con la primera y última, o rima impar, del terceto siguiente, entonces será fácil deducir que –por utilizar un término de Lovejoy– la *gran cadena del ser* que fluye a lo largo del poema de abajo a arriba, desde el Infierno al Paraíso literalmente, desde las cosas más humildes hasta la glorificación del *Empireum Habitaculum Dei*, no es sino un orden cosmológico que está expresado, antes y por encima de todo, a través de una forma métrica.

6. Conclusión

Hemos tratado de demostrar que la complejidad formal de los tres primeros versos de la *Divina Commedia* no resulta gratuita ni debe entenderse como mero alarde de orfebrería poética, sino que está al servicio de una idea de profundas

reminiscencias filosóficas y teológicas: la *peregrinatio* del hombre medieval. Al mismo tiempo, nuestra intención no ha sido otra que la de hacerle ver al lector que hasta las ideas más elevadas pueden expresarse a través de la ruptura del lenguaje ordinario o previsible.

En ese sentido, pensamos que la originalidad de Dante consiste en haber sabido casar un uso magistral de la forma con el rigor filosófico desde los primeros compases de la *Commedia*. En los tres versos analizados, insistamos, no hay nada que quede al azar por la sencilla razón de que tampoco lo hay en el mundo que va a expresar Dante en su colosal poema. Sin necesidad de recurrir a sesudos tratados teológicos ni de buscar otras claves que las que el propio texto nos lleva ofreciendo desde su composición, hace ya más de setecientos años, hemos podido escuchar los pasos del peregrino en las cláusulas dactílicas del texto, hemos visto –literalmente visto– la forma de la Trinidad en su disposición formal y entendido la idea feudal del mundo como tránsito a través del recurso de la alegoría. Todo ello, gracias al uso particular que hace Dante de una forma métrica que no debemos pensar que había inventado él, pues cuando menos la suavidad del endecasílabo toscano ya estaba presente en los poetas del *dolce stil nuovo*, quienes tampoco eran ajenos del todo a la *terza rima*.

No es, pues, la invención de una nueva forma lo que hace del comienzo analizado algo tan sofisticado, sino la nueva forma de disponer todos esos elementos al servicio de la labor más compleja imaginable: la de recrear el orden del mundo a través de una forma poética, a través de un *topos* retórico y a través de un ritmo acentual. Ahí está todo, y no es poco.

OBSERVACIONES SOBRE EL COMENTARIO FORMALISTA

- Como podéis apreciar, un comentario formalista, incluso aunque se trate de uno forzosamente liviano como el que yo me he visto obligado a realizar aquí, acaba adquiriendo siempre un cierto grado de densidad que hace que de muy

MODELOS DE ANÁLISIS LITERARIO

poco podamos extraer mucho. Yo he escrito casi seis páginas sobre sólo tres versos, pero os aseguro que podían haber sido bastante más.

- La gran ventaja es que nos obliga a leer detenidamente y a pensar en todos los elementos del texto como componentes de un sistema cuyas partes son solidarias entre sí. A la larga, es un buen ejercicio para mantener a raya la tentación impresionista y para dar consistencia a nuestra escritura.
- Requiere de mucha práctica y lectura. De hecho, Jakobson o Shklovski no están citados abiertamente en mi comentario, como no lo están Spitzer o Dámaso Alonso, pero son lecturas previas que me han ayudado a sostener algunas de las perspectivas que he adoptado con respecto al texto (si hubiera sido algo más sistemático, todos ellos y unos cuantos más aparecerían citados sin dudar: los formalistas siguen proporcionando herramientas más que interesantes para la lectura, y especialmente para la lectura de poesía).
- Propondría como ejercicio el plantearnos si a partir de la propia forma podemos extraer las claves principales de un texto.
- Su punto débil quizá resida en que es algo tautológico. O dicho de otra manera: se analiza la forma de un texto literario dando por hecho que el lenguaje literario es forma. O sea, que no salimos del círculo. Y se trata de un círculo algo excluyente por naturaleza.