

SOBRE LA VEROSIMILITUD DE LO INVEROSÍMIL. COMENTARIO DE LOS SETENTA Y CINCO PRIMEROS VERSOS DEL CANTO XXXIII DEL *INFERNO* DE DANTE

Ramón Trujillo
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Se pretende hacer ver la no correspondencia directa entre significado lingüístico *sensu stricto* y *denotatum* o realidad signficada. En la tradición literaria se ha mantenido largo tiempo la idea aristotélica de la correspondencia entre *texto* y *realidad*, de manera que, por ejemplo, Horacio, en su *Epistula ad Pisones*, comienza haciendo una caricatura de un texto imaginario que no se corresponde con ninguna realidad e imagina, de esa manera, un extraño monstruo con cabeza humana, cuerpo de pez, plumas de ave, etc. En el fragmento que aquí se estudia se comenta un episodio absurdo e impensable *como real*, con el que, sin embargo, el Poeta construye un texto dotado de una lógica lingüística absoluta. Parece evidente que lo que es posible como texto no tiene por qué serlo como acontecimiento real.

PALABRAS CLAVE: lingüística, semántica textual, poética, comentario de textos

ABSTRACT

«On the verosimilitude of the unlikely. Some notes on the first seventy five lines of Canto XXXIII of Dante's *Inferno*». This paper aims to point out the no direct correspondence between linguistic meaning *sensu stricto* and *denotatum* or reality referred to. The Aristotelian idea of the correspondence between text and reality has remained in force in the literary tradition for a long time, and thus, for instance, Horace, in his *Epistula ad Pisones*, begins with a caricature of an imaginary text which is not connected with any part of reality and he imagines a strange monster with a human head, the body of a fish, feathered like a bird, etc. In this paper attention is focused on an absurd and unthinkable episode *as real*, with which, however, the poet makes a text provided with an absolute linguistic logic. It seems evident that what is possible as text does not need to be so as a real event.

KEY WORDS: linguistics, textual semantics, poetics, textual analysis.

EL TEXTO*

La bocca sollevò dal fiero pasto
quel peccator, forbendola a' capelli
del capo, ch' egli avea di retro guasto.
Poi cominciò: «Tu vuoi ch' io rinnovelli
disperato dolor che 'l cor mi preme

5

La boca levantó del fiero pasto
aquel pecador, limpiándola en los cabellos
de la cabeza que había roído por atrás.
Luego comenzó: «Tú quieres que renueve
el desesperado dolor que el corazón me oprime



già pur pensando, pria ch' io ne favelli.
Ma se le mie parole esser dein seme
che frutti infamia al traditor ch' i rodo,
parlare e lagrimar vedrai insieme.
Io non so chi tu se' né per che modo
venuto se' qua giù; ma fiorentino
mi sembri veramente quand' io t'odo.
Tu dei saper ch'io fui conte Ugolino,
e questi è l'arcivescovo Ruggieri:
or ti dirò perch' i' son tal vicino.
Che per l'effetto de' suo' mai pensieri,
fidandomi di lui, io fossi preso
e poscia morto, dir non è mestieri;
però quel che non puoi avere inteso,
cioè come la morte mia fu cruda,
udirai, e saprai s' e' m' ha offeso.
Breve pertugio dentro da la muda
la qual per me ha il titol de la fame,
e' n che conviene ancor ch' altri si chiuda,
m' avea mostrato per lo suo forame
più lune già, quand' io feci' l mal sonno
che del futuro mi squarcì il velame.
Questi pareva a me maestro e donno,
cacciando il lupo e i lupicini al monte
per che i Pissan veder Lucca non ponno.
Con cagne magre, studiose e conte,
Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi
s' avea messi dinanzi dalla fronte.
In picciol corso mi pareano stanchi
lo padre e i figli, e con l' agute scane
mi pareo lor veder fender li fianchi.
Quando fui desto innanzi la dimane,
pianger senti' fra' l sonno i miei figliuoli
ch' eran con meco, e domandar del pane.
Ben se' crudel, se tu già non ti duoli,
pensando ciò che' l mio cor s' annunziava;
e se non piangi, di che pianger suoli?
Già eran desti, e l' ora s' appressava
che il cibo ne soleva essere addotto,
e per suo sogno ciascun dubitava;
e io senti' chiavar l'uscio di sotto
a l'orribile torre; ond' io guardai
nel viso a' miei figliuoli senza far motto.
Io non piangeva, sì dentro impetraì:
piangevan elli; ed Anselmuccio mio
disse: 'Tu guardi sì, padre! che hai?'

ya sólo de pensarlo, antes de hablar de ello.
Pero si mis palabras deben ser la semilla
que descubre la infamia del traidor que royo,
hablar y llorar verás juntamente.
Yo no sé quién eres tú ni de qué modo
has llegado aquí abajo; pero florentino
me pareces verdaderamente cuando te oigo.
Debes saber que yo fui el conde Ugolino
y este, el arzobispo Ruggieri:
Ahora te diré por qué soy con él tan mal vecino.
Que por efecto de sus malos pensamientos,
y fiándome de él, yo fui preso
y luego muerto, no es menester decirlo;
pero lo que no puedes haber oído,
esto es, cómo fue de cruda mi muerte,
oirás, y juzgarás si me ha ofendido.
Una pequeña rendija en la prisión
que por mí lleva el nombre del hambre,
y en la que aún se encerrará a otros,
me había mostrado a través del agujero
muchas lunas ya, cuando tuve el mal sueño
que me desgarró el velo del futuro.
Este me había parecido maestro y gran señor
cazaba al lobo y a los lobeznos en el monte
por el que los de Pisa no alcanzan a ver Lucca.
Con perros finos, nerviosos y selectos,
a Gualandi, con Sismondi y Lanfranchi
los había puesto delante, al frente.
Tras breve carrera ya parecían cansados
el padre y los hijos, y con agudos colmillos
me pareció ver que cómo hendían sus costados.
Cuando desperté, antes del amanecer,
sentí llorar en medio del sueño a mis hijos
que estaban conmigo y pedían pan.
Muy cruel serás si desde ahora no te dueles
pensando lo que en mi corazón se anunciaba;
pues si por esto no lloras, ¿por qué llorarás?
Ya estaban despiertos y se acercaba la hora
en que solía llevárenos la comida,
y por causa del sueño cada uno dudaba:
Y yo oí entonces clavar la puerta de abajo
en la horrible torre, por lo que miré
a la cara a mis hijitos sin decir palabra.
Yo no lloraba, aunque para mis adentros recé;
lloraban ellos, y mi Anselmillo
dijo: 'tú que miras así, padre, ¿qué tienes?'

* La traducción española que acompaña al original se ha hecho de la forma más literal posible con el objeto de que los lectores que no conozcan la lengua italiana puedan seguir el texto de Dante sin tropezar con demasiadas dificultades.

<p>Perciò non lagrimai né ripos' io tutto quel giorno né la notte appresso, infin che l' altro sol nel mondo uscio. Come un poco di raggio si fu messo nel doloroso carcere, e io scorsi per quattro visi il mio aspetto stesso, ambo le man per lo dolor mi morsi. ed ei, pensando ch' i' l' fessi per voglia di manicar, di subito levorsi, e disser: 'Padre, assai ci fia men doglia, se tu mangi di noi: tu ne vestisti queste misere carni, e tu le spoglia'. Queta' mi allor per non farli più tristi; lo di e l' altro stemmo tutti muti: ahi dura terra, perché non t' apristi? Poscia che fummo al quarto di venuti, Gaddo mi si gittò disteso a' piedi, dicendo: 'Padre mio, ché non m'aiuti?' Quivi morì. E come tu mi vedi, vid'io cascar li tre ad uno ad uno tra 'l quinto di e 'l sesto: ond'io mi diedi, già cieco a brancolar sovra ciascuno, e due di li chiamai poi che fur morti: poscia, più che 'l dolor, poté il digiuno.</p>	<p>55</p> <p>60</p> <p>65</p> <p>70</p> <p>75</p>	<p>Pero ante esas yo no lloré ni respondí en todo aquel día ni la noche siguiente, hasta que otro sol volvió a salir al mundo. Como un breve rayo de luz entrara en la dolorosa cárcel, me di cuenta, por los cuatro rostros, de mi propio aspecto, y ambas manos me mordí por el dolor. Y ellos, pensando que lo hacía por ganas de comer, enseguida se pusieron en pie y dijeron: 'Padre, menos dolor sufriremos si tú comes de nosotros: tú nos diste estas miseras carnes; despójanos tú de ellas'. Me aquieté entonces para no entristecerlos más: Ese día y el siguiente estuvimos todos mudos: ¡Ay, dura tierra!, ¿por qué no te abriste? Después de que llegamos al cuarto día, Gaddo se echó rígido a mis pies, diciendo: 'Padre mío, ¿por qué no me ayudas?' Allí murió. Y como tú me estás viendo, los vi yo desplomarse a los tres, uno a uno, entre el quinto día y el sexto; por lo que me di, ya ciego, a palparlos uno a uno, y, ya muertos, los estuve llamando dos días: después, más que el dolor, pudo el hambre.</p>
---	---	--

COMENTARIO

Quiero exponer aquí algunas reflexiones acerca de la muerte de Ugolino della Gherardesca, tal como Dante la imaginó, en el canto xxxiii del *Inferno*, jugando casi temerariamente con la verosimilitud. Se trata de un ejemplo que permite hacer ver cómo el significado de las palabras o de los textos no se sujeta ni a la experiencia común de las cosas, ni a los usos cotidianos del vocabulario que recuerdan esa vaga lógica de las definiciones de los diccionarios o de las interpretaciones de los críticos, siempre tan apegadas a una imaginaria «verdad histórica». Saussure enseñó que una lengua no era una nomenclatura: las palabras o los textos no son las imágenes de las cosas, *sino verdaderas cosas* que nos permiten ver las *otras cosas* que existen más allá de ellas mismas; es decir, nombrarlas o, más exactamente, transformarlas en palabras o textos. Las palabras no sólo son capaces de *nombrar* las cosas, sino que, además y sobre todo, *pueden crearlas*; es decir, hacerlas aparecer teñidas de su color idiomático y crear la ilusión de ser iguales a esas «cosas representadas» que nos parecen ajenas¹. La lengua es un mecanismo capaz de crear lo que aún no existe, como saben muy bien los legisladores. Frente a la idea vulgar de que detrás de cada palabra ha de

¹ No hay que olvidar que lo que vemos en un texto no son más que representaciones; realidades que pone el texto o que relacionamos nosotros mismos con el texto sin darnos cuenta.



existir siempre algún «objeto real», nos encontramos con que, en realidad, no denotan nunca cosas precisas, sino que, simplemente, *significan*; es decir que imprimen su forma, su identidad y su valor a las realidades que señalamos con ellas.

Las personas que no han reflexionado sobre estas cuestiones creen que cada palabra simboliza una cosa, un concepto, un proceso, etc., sin caer en la cuenta de que lo que sucede es que cuando usamos una palabra no hacemos más que provocar la identificación de alguna cosa concreta que, *en ese preciso momento y sólo en él*, estamos señalando o inventando, porque nombrar las cosas es inventarlas, entrar en ellas transformándolas en palabras. Hablar es identificar, fortalecer la integración *palabra-cosa* o *texto-acontecimiento*. Ya lo había dicho el Poeta cuando pedía a la inteligencia que le diera ese imposible que es *el nombre exacto de las cosas*: «que mi palabra sea / la cosa misma, / creada por mi alma nuevamente». ¡Que la palabra cree las cosas cada vez que las pensemos! Gracias a la palabra, el hombre es el inventor, el artífice y «humanizador» del mundo. Aunque esto pueda parecer inverosímil, la palabra se transforma en «la cosa misma nuevamente creada»: cada vez que usamos una palabra descubrimos la verbalidad de alguna cosa, o, mejor dicho, introducimos la ilusión de que *la palabra misma es ese objeto recién creado*². La gran maravilla del lenguaje consiste en su capacidad para instaurar *la ilusión de la existencia objetiva de las cosas*. Es precisamente en el contraste entre el «texto que cuenta» y las «cosas contadas» donde se halla el secreto de la significación textual propiamente dicha³. Creemos ver primero «lo que el texto cuenta», es decir, el mensaje, y nos vamos luego al texto mismo, a la forma textual, al *cómo*, que es algo diferente, aunque sólo pueda entenderse en esa relación necesaria entre mensaje (o anécdota), de una parte, y texto (o forma lingüística), de otra.

Para el *lector ingenuo*, un texto no es nada si no cuenta alguna «cosa», real o fantástica. Y no sólo se trata del «lector ingenuo»: nadie puede entender un texto si no es capaz de situarlo, dentro de su experiencia personal, en forma de referente, algo que podemos llamar «mensaje» a falta de un nombre mejor. Pero no olvidemos que si no vamos *más allá* de ese «mensaje» jamás haremos nuestro el texto: jamás lo entenderemos como *lo que es*. Es cierto que no se puede comprender un texto sin imaginar «mensajes», pero con sólo esos «mensajes», no podremos nunca interiorizar los textos como *tales textos*. Por ello añadiré ahora un resumen de la historia que Ugolino, en el Infierno, cuenta a Dante: de esa manera y sobre aquella sustancia primaria, sobre aquella «materia bruta», sobre aquel «mensaje», tantearemos la espléndida construcción del poeta:

² Y así, inconscientemente, terminamos identificando la palabra con la cosa o con el nombre de la cosa.

³ Que no es el mensaje o la información que pueda entenderse en cada caso.

En el fondo glacial del noveno círculo, Ugolino roe infinitamente la nuca de Ruggieri degli Ubaldini y se limpia la boca sanguinaria con el pelo del réprobo. Alza la boca, no la cara, de la feroz comida y cuenta que Ruggieri lo traicionó y lo encarceló con sus hijos. Por la angosta ventana de la celda vio crecer y decrecer muchas lunas, hasta la noche en que soñó que Ruggieri, con hambrientos mastines, daba caza en el flanco de una montaña a un lobo y sus lobeznos. Al alba oye los golpes del martillo que tapia la entrada de la torre. Pasan un día y una noche, en silencio. Ugolino, movido por el dolor, se muerde las manos; los hijos creen que lo hace por hambre y le ofrecen su carne, que él engendró. Entre el quinto y el sexto día los ve, uno a uno, morir. Después se queda ciego y habla con sus muertos y llora y los palpa en la sombra; después el hambre pudo más que el dolor⁴.

Con estas palabras resumía Borges los hechos —«el mensaje»—, para hacer luego un análisis de las explicaciones e interpretaciones que ha sugerido ese famoso verso del Canto xxxiii. Nos recuerda primero que Rambaldi de Imola, en el siglo xiv —un contemporáneo—, opinaba que «viene a decir que el hambre rindió a quien tanto dolor no pudo vencer y matar», al tiempo que un crítico de nuestro tiempo, Tommaso Casini, señalaba que los «intérpretes modernos han fantaseado que Ugolino acabó por alimentarse de la carne, conjetura contraria a la naturaleza y a la historia». Por todas partes aparece la cuestión de la «verosimilitud real» que caracteriza a la lógica de la experiencia vulgar —no a la de la experiencia estética—: el propio Croce pensaba, por su parte, que la interpretación tradicional era la más congruente y verosímil. Y nos recuerda Borges que otros, como Bianchi, han pensado que lo de que Ugolino comiera la carne de sus hijos es improbable, aunque no es lícito descartarlo. Empezaban ya a intuirse «cosas raras» y Luigi Pietrobono señalaba —y sigo citando a Borges— que ese verso con que se cierra la historia era «deliberadamente misterioso». Pero no olvidemos que estas no son más que interpretaciones, siempre contaminadas por la superstición académica de la verosimilitud.

Sin embargo, la única verdad manifiesta es que, en ese verso 75, Dante *sólo dice* que ‘más que el dolor pudo el hambre’ («più che il dolor poté il digiuno»), sin aclarar en absoluto el comportamiento de Ugolino, que es algo de lo que nunca se llega a saber nada, pues habría que inferirlo de un texto que tanto puede sugerir la simple muerte, como esa imagen horrible, siempre aludida, mas nunca afirmada. De hecho estas dos sugerencias —la muerte, del todo verosímil, y el canibalismo, inverosímil en el mundo que conocemos— constituyen *un acto único y no una alternativa*; razón por la cual se habla de ambigüedad, como si nos encontráramos ante un acontecimiento real y tuviéramos que esclarecer una verdad oculta que no existe, pues lo que el poeta fabrica es sólo texto, sólo lenguaje, y la ambigüedad *no es un problema del lenguaje*, sino de los que interpretan los hechos del lenguaje. No debemos olvidar que la aventura de Ugolino no es más que *un hecho literario*; no un

⁴ Cfr. «El falso problema de Ugolino», en *Nueve ensayos dantescos*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

acontecimiento del que haya que levantar acta y, por tanto, dejar claramente establecido: ¿cómo habría que juzgar a Ugolino: como víctima inocente o como doble víctima, del hambre y del crimen de canibalismo? Son preguntas que no caben aquí, tratándose de un puro texto, en el que lo que parece ambigüedad o conjunción incompatible de hechos diferentes e inconciliables, es simplemente *un solo hecho semántico*, un solo y único significado: algo que no se puede desentrañar con la modesta lógica de un jurista, de un moralista o de un crítico. Nada más lejos de lo medianamente inteligente que el suponer que concurren ahí dos cosas diferentes que se excluyen: a) que Ugolino sólo murió, b) que, además, comió de la carne de sus hijos. Esas son lecturas de *sustancias* y no de *formas*; de hechos y no de textos. No se trata de la historia «real» del conde Ugolino della Gherardesca: estamos ante un texto y, en un análisis riguroso, no encontramos más que un significado único: un «hecho idiomático sintético». Cada hecho lingüístico es por naturaleza único y no se puede representar en los términos de la lógica doméstica: el verdadero significado de un texto o de una palabra es ese mismo texto o esa misma palabra. Lo que equivocadamente se suele entender como significado no es más que la interpretación que hacen los lectores según su buen saber y entender, pero nada más.

Tan grande es la fuerza creadora de la palabra, que puede incluso hacer verosímil lo inverosímil: podemos hablar de un *verde viento*, como hizo Lorca, al margen de la experiencia vulgar, pero no al margen del saber lingüístico, en el que esa expresión existe *como hecho real*. Dante juega con el eterno conflicto entre experiencia cotidiana y lenguaje cuando inventa la muerte de ese Ugolino atormentado por un hambre más fuerte que el dolor. Basta con leer atentamente los setenta y cinco primeros versos del canto vigésimo tercero del *Inferno* para sentir una sensación incua e inquietante: al final, Ugolino muere de hambre en compañía de sus hijos, pero el poeta nos lo dice de una manera misteriosa y sospechosamente vaga: «poscia, più che il dolor, poté il digiuno» ('después, más que el dolor, pudo el hambre'), justamente en ese orden. Y se pregunta uno, ¿por qué no un orden *más natural*, como «después, el hambre pudo más que el dolor», empezando así por la causa *probable* y terminando por la *improbable*⁵? ¿Por qué insistir en esa «causa improbable» y, sobre todo, por qué anteponerla, en el orden sintáctico, a la «causa probable»? ¿Por qué cargar la fuerza expresiva de la pausa versal —que es un hecho idiomático— en ese *digiuno*; por qué tanta insistencia en la preeminencia del hambre sobre el dolor?

⁵ Este es el punto de vista de la lógica que razona en los textos en contraste con esa otra lógica vulgar de la experiencia cotidiana. En relación con el texto propiamente dicho no se puede hablar de causa evidente y de causa improbable, porque eso supondría considerar al texto como la imagen, por cierto confusa, de un acontecimiento real.



Es evidente que un texto no «quiere decir», sino que «dice»; esto es, que más que el dolor —del espíritu— pudo el hambre —de la carne—, con todas sus consecuencias. El dolor ha quedado firmemente asentado en segundo término mientras que el hambre domina la escena: el dolor ahora no es nada al lado del hambre; de un hambre que está presente en los setenta y cinco versos que se dedican a Ugolino, como iremos viendo. Si nos saliéramos del texto y nos lleváramos por la «lógica» de la experiencia común podríamos concluir que es el hambre la que realmente mata y no el dolor; que es el hambre la que lleva a la locura y a la destrucción de los instintos, pero nos saldríamos entonces de lo que en rigor es este texto. El poeta se limita a «tocar» el orden sintáctico para destacar el conflicto intenso entre la *causa fuerte* y la *causa débil*. Junto al hecho de que lo «verosímil» es que la causa «única» haya sido el hambre, el poeta le quita fuerza al dolor, que no fue nada comparado con el hambre. Si sólo era necesario decir que el hambre —*il digiuno*— acabó con Ugolino, ¿por qué añadir esa «información innecesaria» de que el hambre pudo más que el dolor, acentuando tan fuertemente el término comparativo con esa anteposición suya? Parece evidente que la fuerza de este verso no sólo descansa en el hecho de destacar lo innecesario y obvio, sino también en hacerlo de manera tan notoria con esa «subversión» de la comparativa. El poeta ha puesto al hambre como *causa fuerte*, resaltando, en la comparación, la terrible *debilidad* del dolor: ‘más que el dolor, el hambre’. El hambre domina justamente en su posposición y apoyada en el acento versal. Mas, ¿para qué darle esa importancia, si objetivamente no habría sido necesario hacerlo? ¿O es que sí lo era: que lo que se ha hecho es marcar con fuerza la prevalencia del hambre sobre el dolor? Y, en fin, considerando la totalidad del texto, ¿por qué Ugolino está, desde el principio, royendo la cabeza ensangrentada de Ruggieri?

Podría parecer que estoy examinando este pasaje como lo haría un abogado con un acontecimiento real y no un filólogo con un hecho literario, que no puede ser, mírese como se mire, más que un «hecho idiomático». Las verdades del lenguaje no son las verdades de las cosas y no se puede medir el significado de un texto a partir de las realidades externas que creemos ver en él, porque ningún texto es la imagen de ninguna realidad concreta, sino una simple elaboración idiomática⁶: una *construcción*. Hace tiempo censurábamos a un crítico que sostenía que don Quijote no podía ser sino un loco, un degenerado mental, porque había liberado a unos presos que iban a galeras en virtud de sentencia judicial: algo que, según parecía, sólo podía hacer un loco «de verdad». Sin embargo, la locura de don Quijote no es cosa de la psiquiatría, sino de los puros mecanismos de la construcción literaria, que es una cuestión idiomática.

⁶ Saussure nos enseñó, aunque parece que en vano, que la mayor parte de los errores que se cometen en el análisis de la *forma* idiomática —y los textos también son *formas*— proceden de ver una *sustancia* en los fenómenos lingüísticos (Cfr. *Curso*, Parte II, cap. IV).



Este pasaje de Ugolino, que es sin duda un texto perfectamente delimitado, suscita en cualquier lector una respuesta o interpretación que se siente como ‘entre lo verosímil y lo inverosímil’. A este hecho de la *percepción directa* de un texto llamo «mensaje» pues lo sentimos como trasunto de lo real «no idiomático». Ese «mensaje», que puede resultar tan diverso como lectores tenga el texto, viene a ser, más o menos, el resumen de Borges, transcrito más arriba. Pero si el texto de Dante vale algo —y es mucho lo que vale— no es por esos referentes macabros, sino por su perfección formal. Es el *texto en sí*, el *cómo*; mientras que el *mensaje* es siempre uno de los *qué* posibles: el *cómo se cuenta* se opone al *qué se cuenta*. El *qué se cuenta* no es tampoco «lo que ha pasado», que es algo que no pertenece al texto, sino el conjunto de los referentes que inventa cada lector ante el enigma del texto; algo que se entiende como «lo que ha sucedido». El *cómo*, por el contrario, es el *texto mismo en sí* y sólo tiene que ver con la manera en que se cuenta, con la *construcción idiomática*. Pero, sin embargo, no se debe perder de vista el hecho de que tanto ese *qué* como ese *cómo* no son más que invenciones que no pertenecen a ninguna realidad externa al relato, aunque todo texto se entienda siempre como si su contenido perteneciera a esa «sustancia ajena» sin la cual, a pesar de todo, nada se entendería. Por ello, para hablar del texto⁷ y para evitar el «vacío referencial» del sinsentido⁸, no nos queda más remedio que darle vida en las *sustancias* a las que da vida; a las cosas y sucesos que, *en la imaginación de cada lector*, parezcan corresponderse con él. La percepción de un texto consiste, pues, en enfrentarlo con los referentes que fabrica la imaginación del lector, sin olvidar que tales referentes *no son el significado de ese texto*, sino imágenes virtuales sin la ayuda de las cuales hasta el texto literario más simple resultaría impenetrable. Por eso he hablado en más de una ocasión del «texto virtual»⁹, entendido como la imagen o imágenes que contraponemos al «texto real», construyendo así uno o varios sentidos en los que ese texto *se realiza* —se hace real—, aunque no puedan considerarse como *verdaderos significados*, sino como *interpretaciones o variantes*. Por eso carece de sentido la petulancia de los que pretenden «resolver de una vez para siempre» la cuestión del significado de un texto cualquiera. En ese famoso verso final se reducen a UN SIGNIFICADO ÚNICO todos los imaginables referentes posibles y, sobre todo, las aparentes contradicciones lógicas en torno a un *hecho no textual*: ¿murió de hambre / comió de la carne de sus hijos? Idiomáticamente, tales contradicciones no existen y resulta absurdo explicar el texto como si se tratara de un simple informe. Lo que no se puede hacer de ninguna manera es seguir con la ridícula cuestión de si hubo o no canibalismo. Esos son problemas que sólo pueden presentársele a los que confunden las palabras con las cosas o la poesía con la reali-

⁷ Que debiera ser una tarea que no consistiera más que en leerlo y releerlo hasta interiorizarlo completamente, como se hace con la música, que ha de oírse siempre sin buscarle un sentido más allá de ella misma.

⁸ La imposibilidad de encontrarle un referente en el mundo extraidiomático.

⁹ Vid. R. TRUJILLO, *Principios de semántica textual*, capítulos xv y xvi.

dad: ellos nunca entenderán la historia de Ugolino, por más vueltas que le demos. Son esos que no entienden que la poesía es, por sí misma, *toda la realidad*.

Procuraré ahora volver sobre la lectura del texto sin olvidar que no es posible separar palabra de significado, ni olvidar sus virtualidades referenciales (el hambre «real», el dolor «real»). Normalmente, las lecturas de este texto, se han solido centrar en lo que es, en apariencia, lo más llamativo de su desarrollo, dejando de lado las demás cuestiones internas que completan su significación y valor idiomáticos. Si sólo tenemos en cuenta los últimos versos del texto, su comprensión resultará irremediablemente falseada. Ese final es en verdad tremendo, pero resulta, al mismo tiempo, «extravagante» si se ignora todo lo que le precede, reduciendo lo esencial del relato a los versos finales. Es cierto que, irremediablemente, hay que empezar por ese crudo remate y sus posibilidades expresivas: «y como me estás viendo ahora a mí —le dice Ugolino a Dante—, vi caer a los tres, uno a uno, entre el quinto día y el sexto» («...come tu mi vedi, / vid'io cascar li tre ad uno ad uno / tra 'l quinto dì e 'l sesto»). Luego, ya ciego, los palpa y los llama hasta que, al fin, más que el dolor puede el hambre: «più che il dolor, poté il digiuno».

Lo que más impresiona de ese «remate» es su áspera brusquedad: la «presión» creciente del texto —la fuerza terrible que aumenta sin cesar— tropieza repentinamente con esas enigmáticas palabras últimas: setenta y cuatro versos de texto para contar esa lista de calculados acontecimientos, y solamente uno —¡sólo uno!— para contar la propia muerte del que narra. Una muerte que, al fin, no se cuenta tampoco: no llegamos a saber otra cosa que, al final, más que el dolor pudo el hambre. ¡Claro —se dirá—: Ugolino sigue vivo y está allí contando (eternamente contando) *todo lo que ya se ha dicho antes*; no termina allí su vida, sino su relato! Es un *final de relato*, sin duda. Un final para el lector; un final definitivamente abierto. En efecto: ahí no termina el relato, sino que empieza, una y otra vez, volviéndonos a llevar, constantemente, al comienzo. Ahí está el secreto de la discutida significación del verso famoso: el Ugolino inventado por Dante sigue ahí sufriendo su pena literaria, su dolor, por toda su eternidad literaria. Y por eso hay que volver al principio una y otra vez.

Bien está, sin duda, lo que dice Borges en el estudio citado sobre el episodio de Ugolino. Una interpretación que pretende ser estrictamente literaria, pero en la que hace entrar puntos de vista extraliterarios y personales que no están en el texto de Dante y que no pueden compartirse. En relación, por ejemplo, con el famoso e inverosímil ofrecimiento que los hijos hacen a Ugolino para que coma de sus carnes llega a decir que es «una de las pocas falsedades que admite la *Comedia*». «Dante no pudo no sentir su falsía —añade—, agravada sin duda por la circunstancia casi coral de que los cuatro niños, a un tiempo, brindaran el convite famélico».





Mas, a pesar de Borges, no existe esa «falsía» que él veía en el ofrecimiento de los niños y que no es otra cosa que la *invención literaria de una nueva y particular verosimilitud a partir de lo inverosímil cotidiano*. Borges habla de una «ambigüedad» de la que sólo se podría haber hablado en serio si se hubiera visto lo narrado como «acontecimiento real» y no como lo que verdaderamente es, *como texto*¹⁰. Con todo, no se le ocultaba que el problema estético era ajeno a cualquier hipótesis sobre el sentido de una ambigüedad inexistente, pues no se trata de la posible relación de un texto con varios referentes distintos o contrapuestos, sino de la *forma interna* y única del texto mismo. No hay ambigüedad textual, sino todo lo contrario, como ya he dicho: el famoso verso septuagésimo quinto significa lo que significa y, como es natural, todo lo que se cuenta en el relato de Ugolino es «la única verdad textual y simultánea»: no se trata de un problema lógico, sino de la cuestión de un significado que superpone, como una formidable metáfora, varios planos que sólo son contradictorios en esa lógica de la experiencia de los que ignoran las posibilidades del lenguaje. Al referirse al imaginario canibalismo real, aclara Borges incomprensiblemente que «Dante no ha querido que lo pensemos, pero sí que lo sospechemos»; sin embargo, lo único evidente es que *no fue eso* lo que Dante «quiso decir», sino «lo que verdaderamente dijo», con esa compleja *polifonía verbal*: no hay otra cosa que la evidencia del texto, que, como tal, no admite dictamen positivo o negativo acerca del propósito del autor. Algo que sólo sería posible si se tratara de un documento sobre hechos «reales»: son hechos, sin duda, pero *hechos idiomáticos* y sólo como tales han de ser juzgados. No debemos olvidar que la ambigüedad no es un problema de las lenguas, sino de los que interpretamos los textos desde nuestros personales puntos de vista. Pero lo que no llego a comprender es cómo Borges no se percató de que sin ese ofrecimiento de los niños era imposible la ambigüedad final de que hemos hablado: *por si quedaran dudas, los hijos ya habían sugerido el acto de canibalismo*. Es la lógica del poeta: sin ese «aviso» no se habría podido sostener la hipótesis del canibalismo que inventa el propio Dante.

No hay, pues, «falsía» sino la ambigüedad calculada por el poeta; la ambigüedad necesaria. No hay que olvidar, además, que esa «inverosimilitud» la tenemos —sin tregua— desde el Ugolino del primer terceto, que comienza a hablar con la boca ensangrentada, porque vive comiéndose eternamente a su enemigo en el Círculo Noveno del Infierno:

La bocca sollevò dal fiero pasto
quel peccator, forbendola a' capelli
del capo, ch' egli avea di retro guasto.

El «desesperado dolor» que oprime su corazón y el deseo de que su relato ponga de manifiesto la infamia del traidor: «Tu vuo' ch' io rinnovelli / disperato

¹⁰ Es decir, como un texto en tanto que tal, al margen del mensaje que cualquiera pueda imaginar.

dolor che 'l cor mi preme / ... / se le mie parole esser dein seme / che frutti infamia al traditor ch' i rodo, / parlare e lagrimar vedrai insieme...». Nadie sabrá nunca lo cruda que fue su muerte: «però quel che non puoi avere inteso, / cioè come la morte mia fu cruda». Por él lleva la prisión el nombre del Hambre: «la qual per me ha il titol del la fame...».

Y luego aquel «sueño inverosímil»: había visto pasar ya varias noches —più lune già— por una estrecha grieta —breve pertugio—, cuando tuvo un sueño premonitorio que le rasgó el velo del futuro —che del futuro mi squarciò il velame—. Un sueño en el que Ugolino ve a su amo y señor cazando lobo y lobeznos —cacciando il lupo e i lupicini al monte— con perros finos, feroces y selectos —con cagne magre, studiose e conte— que los despedazan con sus dientes agudos —con l' agute scane / mi pareo lor veder fender li fianchi—. El hambre sanguinaria de los perros se ceba cruelmente en los flancos de los lobeznos: EL HAMBRE Y EL DOLOR; vence el hambre al dolor. Al final nos lo volverá a decir. El sueño encierra lo que ha de pasar luego. Después de aquella pesadilla —quand' io feci 'l mal sonno—, de aquel mal sueño que reforzaba el anuncio del final, se nos dice que oye en sueños —fra' l sonno— llorar a sus hijos, antes del amanecer. Pero no sólo lloran, sino que, además, *tienen hambre real* y piden pan: «quando fui desto innanzi la dimane, / pianger senti' fra' l sonno i miei figliuoli, / ch' eran con meco, e domandar del pane.»

El tiempo avanza y llega la hora en que se les solía llevar la comida —che il cibo ne solleva essere addotto—, aunque cada uno dudaba ya a causa de aquel sueño que *se sugiere compartido* entre padre e hijos: «e per suo sogno ciascun dubitava». ¿Tuvieron todos el mismo sueño, *verosímilmente*? Y sin dar respiro oye entonces Ugolino cómo clavan la puerta de la entrada —all' orribile torre— y mira en silencio las caras de sus hijos *sin decir palabra*, *sin hacer gesto alguno* —senza far motto—. El silencio es absoluto y nadie habla, aunque los niños lloran y Anselmillo pregunta a su padre por qué mira así; qué tiene: 'Tu guardi sì, padre!: che hai?' Pero el silencio se alarga interminablemente, aunque Ugolino no llora ni responde *en todo el día ni en la noche siguiente*: «per ciò non lagrimai, né ripos' io / tutto quel giorno, né la notte appresso, / infin che l' altro sol nel mondo uscìo.» Vuelve a salir el sol y un escaso rayo de luz entra en la cárcel y ve entonces su propio aspecto en los cuatro rostros que lo miraban... «come un poco di raggio si fu messo / nel doloroso carcere, ed io scorsi / per quattro visi il mio aspetto stesso», y se muerde las manos a causa del dolor —ambo le man per lo dolor mi morsi—; pero ellos, pensando que lo hacía por hambre —otra vez el hambre y el dolor— se levantan súbitamente y le recuerdan que será menor su dolor si come de ellos: «ed ei, pensando ch' i' 'l fessi per voglia / di manicar, di subito levorsi, / e disser: 'Padre, assai ci fia men doglia, / se tu mangi di noi'»: si él los había vestido con aquellas carnes miserables, que los despojara ahora de ellas; que comiera de ellas: «... 'tu ne vestisti / queste misere carni, e tu le spogliá'»: la famosa oferta que Borges calificaba de «falsía», sin darse cuenta de que, sin ella, no se plantearía la decisiva cuestión del último verso —el 75— con los problemas y dudas que ha suscitado a cuantos confunden lengua con lo que solemos llamar «realidad».

Se aquieta al fin Ugolino por no entristecerlos más: aquel día y el siguiente estuvieron todos callados. Toda la fuerza se pone en ese terrible silencio: «lo dì e l'



altro stemmo tutti muti: / ahì dura terra, perché non t' apristi?» El ritmo se acelera: llegado el cuarto día, Gaddo se arroja a sus pies: 'padre, ¿por qué no me ayudas?' Y allí muere «quivi morì; e como tu mi vedi / vid'io cascar li tre ad uno ad uno / tra 'l quinto dì e 'l sesto»: y como tú me ves ahora, los vi morir uno a uno entre el quinto día y el sexto. Al fin, ya ciego, se pone a acariciarlos uno a uno —...ond'io mi diedi, / già cieco, a brancolar sovra ciascuno— y dos días los estuvo llamando luego de que hubieron muerto —e due dì li chiamai, poi che fur morti—. Mas, al fin, venció el hambre al dolor — poscia, più che 'l dolor, poté il digiuno—. Entre el dolor y el hambre: ¡Más que el dolor, el hambre!

Y se pregunta uno: ¿No son más o menos inverosímiles todas estas cosas, puramente imaginadas? El texto es así y la verosimilitud no es, pese a lo arraigada de esta creencia retórica, una cualidad estética. Es la coherencia textual, la forma en sentido estricto, lo que crea la absoluta verosimilitud de este texto: la verosimilitud poética no consiste en la semejanza con el discurrir cotidiano de la vida, sino en la coherencia interna del texto en sí mismo. ¿Hay falsía, como sostenía Borges, en relación con el ofrecimiento de los niños, absolutamente necesario para la coherencia estética del texto y para la percepción de la «sorpresa» que esconde el último verso? ¿No es la verosimilitud una consecuencia de la coherencia interna de este relato con esos dos protagonistas que son el DOLOR y el HAMBRE? La tremenda verosimilitud de la escena radica en que Ugolino muere de hambre, o, más exactamente, hambriento, y en que su castigo es también sospechosamente hambriento: empieza desgarrando la cerviz de su verdugo y termina justamente en un punto en que el hambre intenta vencer de nuevo al dolor.

Y, en fin, ¿por qué traducir *digiuno* por *hambre* en lugar de *ayuno*? Es cierto que podríamos sustituir *digiuno* por *ayuno*, ya que la verdad es que se puede morir voluntariamente mediante el ayuno. Pero el *ayunar* es 'interno' mientras que el *hambre* es 'externa': se ayuna si se desea, en tanto que el hambre no parte de uno mismo, sino que se sufre; *viene de fuera*. *Hambre* no es simplemente 'ganas de comer' y hay *hambrunas* y *hambrientos*, y ahí no hay derivados equivalentes para *ayuno*. Seguramente *digiuno* no se corresponde en italiano con nuestro *ayuno* —al menos de manera precisa—, por lo que, en una traducción, usar *ayuno* en lugar de *hambre* es matar la terrible fuerza de ese final.

Sin embargo y al margen de cualquier traducción convencional, es muy probable que aun siendo en italiano más «débil» *digiuno* que *fame*, me parece muy probable que la clave de la «necesaria intensidad» que ha de conllevar la última palabra de Ugolino no dependa del significado léxico de *digiuno* ni del de *fame*, sino muy probablemente del ritmo y de las consonancias del poema: lo necesario y esencial está ahora sólo en el texto, que, como debemos saber de una vez para siempre, «no es una *forma* más un *fondo*», sino una absoluta unidad en la que todo significa y en la que tanta significación poseen el fonema, el acento, la cantidad, como las raíces, las palabras, los sintagmas, los textos... La significación de un texto es la



relación que se establece entre todos esos elementos, sólo inteligible en conexión con posibles textos virtuales. Esta no es una afirmación ligera, ni mucho menos, pues pienso —y es legítimamente pensable— que los componentes fonológico-musicales sean más que suficientes para hacer innecesaria la palabra *fame si digiuno* ha tomado ya toda la fuerza del período rítmico y sonoro, dentro del mecanismo global del texto.

Es terriblemente expresivo, en fin, este cierre brusco que pone de relieve la serenidad con que se ha de percibir lo trágico: un corte que no admite réplica. El lector no tiene por qué saber más: *poscia, più che il dolor, poté' l digiuno*. Un brusco final metido en un solo endecasílabo: una síntesis absoluta, tan propia de Dante. Recuérdese el relato de Francesca y el también cierre contundente de la narración de sus adúlteros amoríos, en un solo endecasílabo: *quel giorno più non vi leggemmo avanti*.

