



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

G

Fundamentos para una moral ciudadana a partir de la estética del Infierno dantesco

Autor:
Llopis, Carla

Tutor:

2002

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Grado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

TESIS 6-9-5

Universidad de Buenos Aires
Fac. de Filosofía y Letras

803.463
27 MAR 2002
Agr.

Tesis de Licenciatura

*Fundamentos para una moral ciudadana
a partir de la estética del Infierno dantesco*

Carla Llopis

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

DNI 23968682

2002

*Fundamentos para una moral ciudadana a partir de la estética del Infierno
dantesco.*

Introducción

Hay una licitud consensuada en considerar a la *Commedia* como la obra definitiva de Dante. El fundamento de esta consideración radica en que es una producción literaria a través de la cual el siglo XIII italiano adquiere una conciencia crítica de sí mismo. La ubicación cronológica de la redacción de la obra es fijada por el poeta en el año 1300, simbolizando la crisis que implica el cierre de un siglo; y en el momento en que la confusión y el desorden se extienden, la intención de comprenderse a sí mismo se hace presente.

En esta labor de autocomprensión se delinea un autor cuya perspectiva no coincide puntualmente con ninguna corriente filosófica. Es un cristiano tomista, un averroísta que se retracta, un criptodisidente, un exiliado político, un reaccionario preocupado por un ideal ya desvanecido, un profeta del humanismo renacentista, un constructor de utopías... . Dante es un poeta, un político -que no vacila en montar su caballo cuando hay que estar al frente de una batalla-, un filósofo, un científico, un moralista, un juez.

Este trabajo tiene la pretensión de analizar dos aspectos del *Infierno* de su *Commedia*: el estético y el ético-político. Ambos serán tratados desde la perspectiva filosófica, en su ineludible relación con la historia, la cultura y los valores de la época del florentino. Explicitaremos, en primera instancia, por qué la *Commedia* suele entenderse como la síntesis de la reflexión estética medieval, incorporando allí la problemática acerca de las distintas acepciones de lo bello, y la manera en que el hombre medieval justificó la presencia de lo deforme y lo monstruoso. Sin duda, el problema de las imágenes en la Edad Media excede los alcances del presente trabajo, por eso sólo nos remitiremos a los temas que puedan relacionarse estrictamente con la redacción del *Infierno*.

A continuación, luego de una breve presentación de la figura virgiliana, en tanto guía y maestro del poeta en el descenso infernal, abundaremos en las distintas y muy variadas interpretaciones contemporáneas acerca del lugar de la belleza en el *Infierno*. Recorriendo, canto por canto, las apariciones de este vocablo y su significado en el contexto de la obra, arribaremos a la estética global de esta cántica, que persigue una lógica necesariamente ligada a la moral que el poeta propone.

Considerando que la relación ética-estética no elude el problema de la interpretación, revisaremos las diferentes posiciones acerca de la alegoría en la *Commedia*. El objetivo de este análisis será proponer una lectura más atenta a la estructura estético-conceptual que al simbolismo tradicional aplicado al Poema.

La hipótesis de base es que la construcción arquitectónica del *Infierno* y los episodios que allí se relatan no son más que representaciones de una ética, formulada en términos estéticos antes que rigurosamente teóricos. Probaremos el alcance de las imágenes infernales, considerando la influencia que han recibido de los bestiarios moralizantes, para plantear la posibilidad de una lógica estética, capaz de argumentar, silogizar, persuadir y fundar una moral ciudadana.

No se busca aquí una reformulación de la *Commedia* ni una propuesta de lectura más certera y fundamentada que las anteriores. Por el contrario, y sólo sobre la base de lo que ya ha sido suficientemente trabajado por eruditos dantólogos, intentamos echar luz sobre una de las muchísimas formas en que el Poema puede ser leído. Por tanto, el recorte elegido no pretende ser el único ni el mejor, sino uno más entre las ricas interpretaciones que la *Commedia* nos permite, precisamente por ser una obra susceptible a este tipo de reflexión filosófica, que afortunadamente no se ha dejado de escribir durante los últimos siete siglos.

PARTE I

La Commedia como síntesis del pensamiento medieval.

1. Breve itinerario dantesco en la situación socio-política de Florencia.

Dante -forma abreviada del apelativo Durante- nace en Florencia en mayo de 1265, del vientre de Gabriella -de la familia de Durante degli Abati- y bajo la paterna potestad de Alighiero de Bellincione. La casa familiar se protegía bajo la sombra de la iglesia románica de San Martín del Obispo, cerca de la torre de la Castagna, y las de los Giuochi y los Donati. Fue bautizado en el batisterio San Giovanniⁿ de Florencia, y su niñez fue signada por modestos recursos, pero por digno linaje.

La Florencia de Dante se debatía en crecientes luchas entre las familias principales. De allí nacieron dos facciones que se encargarían de dividir trágicamente la Comuna, propiciando un intento político maniqueo. Los güelfos, de un lado, fieles al Papa, y los guibelinos, de otro, defensores de la autonomía gubernamental del Emperador. J. Heers describe: "Los partidos corresponden entonces a un verdadero sistema de gobierno que refleja un objetivo preciso: acaparar los cargos y las magistraturas, monopolizar el poder bajo todas sus formas y en todos sus dominios. Es el poder o el exilio, el triunfo total o la pérdida, por lo menos momentánea, de toda influencia e incluso, para los jefes, de todos sus bienes en la ciudad. De allí la inutilidad de más de dos partidos: ninguna partición entre aquellos que reinan; también la unión completa, en un solo bloque, de todos aquellos que han sido separados y que aspiran a una venganza estruendosa. La competencia absoluta no permite la existencia de tres facciones"¹. Sin embargo, el futuro de Florencia diría algo más acerca de sus desgarrados enfrentamientos políticos.

Las contiendas entre ambas facciones oscilaban de manera constante, provocando exilios temporarios y soberbios regresos al poder de la ciudad. De hecho, en los días del nacimiento de Dante el dominio guibellino hacía oír sus voces, al mismo tiempo que los templos callaban sus campanas. Dos años después del nacimiento del poeta son los güelfos quienes, de la mano de Carlos de Anjou, con la corona de Sicilia en su poder gracias a la intervención del Papa Clemente VI, regresan a instituir, con la pretensión de una apacible convivencia, los intereses papales.

En la última década del siglo en el que Dante nació, Florencia sufría una crisis interna: la revuelta contra el sistema feudal por el movimiento de las Comunas había llegado a su término, y en consecuencia, la República anunciaba su éxito. La escisión se planteaba en estos términos: los Grandes, restos de la antigua nobleza, constituían el *primo popolo*; la aristocracia de los negocios hacía otro grupo, y la plebe de los pequeños oficios se aunaba en el *popolo minuto*. Por demagogia o mero intento de preservación, los Grandes se unieron a los más pequeños para derrotar finalmente a los ricos.

Pero el complejo panorama social no se agotaba allí. La constitución florentina era una máquina complicada, un conjunto de órganos destinados más a agitar que a neutralizar: sistema de Asambleas o Parlamentos, Consejo de los cien, Consejo de los *Capitadini* o presidentes de sindicatos, y por último, el Consejo de los seis Piores, encargado del poder ejecutivo. Todo esto para prevenir la intervención de un poder personal. En palabras de Louis Gillet: "Este sistema barroco no era más que una sombra de gobierno: era la impotencia, la parálisis organizada. [...] El verdadero dueño de la política florentina no era ni la nobleza, ni la gente, ni la pequeña banda de los que componían los ministerios y los parlamentos. La verdadera soberana era el florín, las finanzas"².

La prosperidad era vertiginosa; el primer capitalismo construía sus cimientos. "La unión de este primer capitalismo con el trasfondo feudal, la unión de la manufactura con un ambiente que todavía estaba en relación con

otro período, constituyen las características específicas de la historia económica florentina.”³ La Corporación de la Lana gozaba de fama por la producción de texturas de exportación, y la promesa del desarrollo manufacturero convertía a los mercantes y a los banqueros en novatos emprendedores. En 1272 se había acuñado el florín de oro como moneda y su curso atravesaba distintos países del continente. A raíz de este progreso, que disminuía el poder de los señores feudales y nutría a la burguesía inminente, el hambre de dinero excitaba las ambiciones de una sociedad que, paradójicamente, todavía respiraba la atmósfera medieval, dibujada con castillos nobiliarios y horizontes definidos. La difusión del arte, las joyas y una lujosa existencia se proclamaba como condición de una vida digna de ser vivida.

A mediados del siglo XII Florencia había desarrollado su comercio por toda Europa. Sobre las ruinas de la antigua economía sin mercados reinaba el poder del dinero. Este nuevo capital, ajeno a las propiedades terrenas, consistía en un símbolo de la riqueza, un símbolo capaz de reproducirse y de servir como medida única para todos los bienes. Florencia había inventado y perfeccionado este género de comercio abstracto, que ya no se ejercía sobre las cosas, sino sobre las relaciones de las cosas. Hacia el final del siglo XIII la ciudad se convertía en el banquero de toda Europa; grandes casas de finanzas: los Adinari, los Spini, los Salimbei, los Rucellai, los Portinari, etc. constituían la república, aunque preferían eludir compromisos políticos, dejando que otros ostentaran la apariencia del poder. De esta manera, la pequeña ciudad se convertía en el centro del poder político: era la distribuidora del oro.

A pesar del florecimiento económico las discordias no cesan; aunque no podría explicitarse exactamente la razón, la violencia echa raíces en una disputa familiar. En un pueblo vecino de Florencia dos hermanos de mismo padre pero distinta madre, pertenecientes a la familia Cancelliere di Pistoia, sostenían una querrela. La madre de uno de ellos llevaba el nombre de Blanca, de manera que los adversarios de su descendiente adoptaron el nombre de Negros. Con la urgencia de pacificar a la población, que adhería a la pelea, la gente de Pistoia

recurrió a Florencia. Es paradójico que se acuda a una ciudad en la que también existen familias de intereses diversos, dispuestas a estallar en cualquier momento. Una de ellas era la de los Donati, representante de la vieja nobleza y el partido de los Grandes; el padre respondía al nombre de Corso -cuyo hermano fue Forese, más tarde fiel amigo de nuestro poeta-. La otra era la familia de los Cerchi, quienes pertenecían a la nobleza de los negocios. El hecho de Pistoia les sirvió de pretexto, y en poco tiempo los Cerchi fueron los Blancos, y los Donati, los Negros.

No obstante formar parte de la familia Donati, por parte de su esposa, y corresponder a la amistad de Forese, Dante tomará partido por los Cerchi, y en consecuencia, adherirá a los Blancos.

El poeta florentino no gozaba de numerosos recursos; sin embargo, se procuró significativas amistades y un estudio riguroso entre pensadores, artistas y escritores. Alcanzó los grados mayores del *trivium* y el *quadrivium* en el Convento de Santa Croce, de la mano de los franciscanos y, adiestrado en el latín, frecuentó escuelas de retórica, como por ejemplo, la de la Universidad de Bolonia. Las relaciones de Alighieri se elevan a nombres tales como Carlos Martel, Brunetto Latino, Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, quienes no estarán ausentes en la *Commedia*.

A los nueve años alcanza una experiencia intensa que ha sido repetida y detallada hasta el hartazgo por quienes han dicho algo acerca del poeta. En la casa de Folco Portinari, a causa de los festejos de primavera -costumbre típicamente florentina- Dante conoce a la hija del anfitrión, llamada Beatriz. Ese parece ser el momento en el que Dante se convierte en víctima de una pasión amorosa insoportable, que se encargará de relatar, con la delicadeza propia del *dolce stil novo*, unos años más tarde en la *Vita nova*.

Habiendo cumplido 24 años de edad, la muerte de Beatriz sorprende a Dante, y:

"Lunghe furono e molte le sue lagrime, e per lungo spazio ad ogni conforto datogli tenne gli orecchi serrati: ma pur poi, in processo di tempo matura tasi alquanto

l'acerbità del dolore, e facendo quando la passione luogo alla ragione, cominciò sanza pianto a potersi ricordare che morta fosse la donna sua, e per conseguente ad aprire gli orecchi a' conforti; et essendo lungamente stato rinchiuso, incominciò ad apparire in publico tra la genti"⁴.

Barbudo, flaco, y descuidado, su familia temía que muriera, razón por la cual -según la crónica de Boccaccio- los suyos lo indujeron al matrimonio, creyendo que, de esa forma, lo aliviarían. Desposado, y con descendencia, no desoye su avidez de conocimiento, y continúa sus estudios con meticolosa aplicación.

Completó su formación con los dominicos de Santa María Novella, y su ansiedad filosófica se alimentó de lecturas de Aristóteles, Cicerón y Boecio. Su encuentro con la filosofía aparece ilustrado en el *Convivio*, cuando dice: "*E da questo imaginare cominciai ad andare là dov'ella si dimostrava veracemente, cioè ne le scuole de li religiosi e a la disputazioni de li filosofanti*."⁵

Es interpretación de muchos dantólogos que la filosofía se prefigura como una mujer capaz de consolar la angustiante soledad que invade al poeta luego de la muerte de Beatriz; pero aparece como un intento de realizar una forma de arte ardua y compleja: la poesía filosófica. Nardi, por su parte, aclara: "Como símbolo de la Sabiduría eterna, la '*donna gentile*' que había ahuyentado y destruido el amor del poeta, era una abstracción metafísica que no tenía ninguna presa en su sentimiento y en su fantasía"⁶. Así pues, la filosofía socorre a Dante en su extravío moral, en su doloroso exilio, y sobre todo, lo auxilia en la comprometida búsqueda de los principios fundamentales que sustentan política y éticamente a una sociedad.

Bien conocida, o bien sospechada, es la influencia de Boecio, con su *De consolatione philosophiae*, sobre la representación de la mujer-filosofía que también Dante imagina. Así, dice Boecio: "[...] parecióme que sobre mi cabeza se erguía la figura de una mujer de sereno y majestuoso rostro, de ojos de fuego, penetrantes como jamás los viera el ser humano, de color sonrosado, llena de vida, de inagotadas energías, a pesar de que sus muchos años podían

hacer creer que no pertenecía a nuestra generación”⁷. Encarcelado, solo y desesperado, Boecio buscaba consuelo en la poesía, hasta que la Filosofía misma se le presentó para socorrerlo. Del mismo modo, el florentino se refugiará en la reflexión filosófica, hasta convertirla en un compromiso vital.

En 1289, cuatro años después de la muerte de Carlos de Anjou y seis años después del establecimiento aragonés en Sicilia, previa expulsión de los franceses, los guibelinos mascullan desde el silencio, entran en Arezzo y procuran enfrentarse a los güelfos en lo que ha dado en llamarse Batalla de Campaldino, en la que Dante participa. Tras este cruce de fuerzas la victoria güelfa se asentará definitivamente en Florencia.

La Corporación de las Artes se dividía según el distingo de Artes menores y Artes mayores, y en estas últimas Dante fue inscripto. Intervino en las incursiones militares contra las comunas cercanas, actuó en el Consejo del Pueblo, participó de la elección de los priores y llegó a pertenecer al Consejo de los Cien, desde 1295 a 1296.

La vida pública de Dante se desenvuelve entre dos sucesos que precipitan la decadencia de Florencia. Uno es interior, y se ha llamado la “Reforma de Gioano della Bella”; el otro proviene de los intereses nefastos de Bonifacio VIII.

En 1293 se oyen por los aires florentinos las ordenanzas de un tal Giano della Bella, las cuales consistían en un conjunto de leyes de defensa republicana, esto es, los nobles estaban excluidos de todas las funciones de gobierno, a menos que se incorporaran a una de las corporaciones de las Artes Mayores. Obedientes a las nuevas reglas, los Grandés se introducen en los Consejos, y una vez dentro, por votación mayoritaria, reprenden a sus adversarios expulsándolos, y entre ellos, destituyen a Giano della Bella.

Mientras tanto, en el transcurso del año 1295, luego de un reinado de cinco meses, abdica el Papa Celestino V y la cátedra de San Pedro se ve asediada por el enérgico Bonifacio VIII. Persuadido de los derechos naturales del Papado a la jurisdicción temporal y terrena, Bonifacio pretende la Toscana,

por una donación hecha a Gregorio VII, fijada en un testamento que no había sido ejecutado -según testimonia Gillet⁸ -, o bien, escondía la pretensión de expandir su dominio sobre tierra toscana como Vicario Imperial, puesto vacante desde la muerte de Federico II de Hohenstaufen. Obsesionado por sus oscuras intenciones encuentra oportuno intervenir en las disputas de la República florentina, oponiéndose, junto a los Negros, al Señor Della Bella. Una alianza de este tipo atentaba contra la seguridad del Estado.

Corre el año 1300 y Dante se convierte en Prior de Florencia, cargo que ocupa desde el 15 de junio hasta el 15 de agosto. No es casual que ésta sea la fecha que el poeta elige para el inicio de su "viaje al otro mundo". La batalla entre Blancos y Negros se hacía insostenible y el desorden y la confusión amenazaban con un debilitamiento de la ciudad.

Atento a las circunstancias, Bonifacio envía al Cardenal de Acquasparta como legado, con la misión de aventurar una reconciliación. Su intervención es bloqueada, y como consecuencia, la ciudad resulta excomulgada.

El poder estaba aún en manos de los Blancos, lo que provocaba insidiosamente al Papa, quien exigía y amenazaba a la ciudad mediante cartas y reclamos no respondidos. Dentro del Parlamento, Dante, líder de la oposición Blanca, se opone a todas las injerencias papales. La jugada vencedora del Pontífice se concreta cuando se alía al temible Carlos de Valois, hermano de Felipe el Hermoso.

Presurosa, Florencia envía una legación al Papa con el fin de solicitarle se aleje del Príncipe francés. Hambriento de gloria, seducido por los vanos honores de sus funciones, Dante encabezó la misión. Era una apuesta arriesgada remitir como diplomático a un hombre que había sido un adversario declarado.

Lo previsible sobrevino, y el Pontífice hizo retrasar la negociación para que el 1 de noviembre del mismo año Valois hiciera su entrada en Florencia. Su rol era pacificar los ánimos, mantener el orden y hacer respetar las leyes de la República, pero detrás de Carlos caminaba el jefe de los Negros, Corso Donati.

Coincidió la comisión alighierina con la irrupción en la ciudad del supuesto pacificador francés; y por la confusión, los güelfos negros acusaron a los blancos de guibelinos, y deportaron a los jefes contrarios, apropiándose de sus bienes. Los Blancos se resignaron a dimitir. Dante aún se encontraba en Roma cuando recibió las inesperadas noticias; de allí, a Siena, donde descubre su suerte.

Con la fortuna de espaldas, Dante sugirió a la Señoría enfrentar a los güelfos negros, lo cual promovió cierta intolerancia papal. Bonifacio insistió en que se aceptara la gestión pacificadora del príncipe francés, y Alighieri se declaró en rebelión político-patriótica contra esta imposición.

En octubre de 1301 el poeta es enviado nuevamente ante el Papa, quien lo retuvo mientras los güelfos negros arremetían contra su familia. La Comuna, en manos de los sicarios de Bonifacio, había decretado la pena de la hoguera a sus opositores; y quien podía evadir tal suerte, tenía como única alternativa el destierro. A los treinta y siete años de edad, Dante abandona Florencia para no volver nunca más.

En 1302 le llega su primera sanción punitiva, consistente en una multa de 5.000 florines pagaderos en tres días, dos años de exilio, y la inhabilitación perpetua de todo cargo público, por fraude, oposición al Pontífice y a su Pacificador. A esta acusación Dante responde con una honesta indiferencia, absteniéndose del pago. Su silencio atraerá la segunda sentencia que ordenará quemarlo vivo.

El destino del poeta desarraigado consistió en deambular por toda Italia, tocando de puerta en puerta, solicitando albergue, y rozando graves niveles de indigencia en más de una ocasión.

En 1315 se conmutan las penas en Florencia y el poeta queda rebajado a la categoría de un delincuente común cercano al indulto. Dante rechaza tal condición, y termina siendo condenado a muerte junto con sus hijos. Definitivamente, el exilio será su refugio.

Desde el exilio, la elaboración de su obra magna, que retumbará como un quejido prepotente a lo largo de la historia.

Lugar de la *Commedia* en la producción dantesca.

Los siglos le han dado a la *Commedia* un carácter sobresaliente entre las creaciones literarias. Sin embargo, como es sabido, Dante elaboró obras mal denominadas "menores", cuyo valor intrínseco no está lejos de alta consideración, escritas en lengua vulgar algunas, y otras, en latín.

Entre las escritas en vulgar, la primera es la *Vita nuova*, configurada como un boceto autobiográfico en el que se retrata el primer encuentro con Beatriz, a los nueve años. Con la seriedad y la sinceridad de la inspiración, Dante refleja en esta obra la confusa incorporación de conocimientos de cábala, astronomía, filosofía y retórica, acompañando la idolatría y las angustias de un alma que padece una imaginación ardorosa. Beatriz es sueño, fantasma, y sólo una mirada y un saludo conforman esta historia de amor. Como dice De Sanctis: "Beatriz murió ángel antes de ser mujer, y el amor no tuvo tiempo de tornarse pasión; se mantuvo como sueño y suspiro"⁹.

Las composiciones líricas de este *libello* -como Dante lo llama- presuponen el rasgo espiritual dantesco, al mismo tiempo en que testimonian las formas del *dolce stil nuovo*. La mujer idealizada, "angelizada", evocando niveles de inflexión religiosa, es un perfil que no sólo alude al "nuevo estilo", sino que nos remite, sin detención, a una llave para comprender el poema magno.

Haciendo una breve remisión a la literatura de la época, sabemos que el período de transición entre los siglos XIII y XIV presenta signos de renovación políticos e intelectuales: abundan los temas mundanos y racionalistas, a pesar del discurso teológico, teñido de estructuras escolásticas; **la historiografía abandona la tendencia providencialista, otorgándole mayor atención a los hechos puntuales, las pasiones y los conflictos humanos.** Poco a poco, la

religiosidad pasa de ser un fenómeno colectivo y anónimo a constituir una espiritualidad interior y consciente de sí. Por su parte, la literatura se enfrenta a la aparición de nuevas lenguas, llamadas *vulgares*, que combaten la forma literaria más docta, representada por el latín, única gramática irreprochable para tratar los problemas fundamentales de la existencia humana y la trascendencia de las verdades divinas. Es precisamente el hecho de haber incorporado estos rasgos a su vida y a su producción lo que dibuja, en un Dante bifronte, su perfil humanístico. Al menos, aquel que anuncia el movimiento humanístico.

Francisco de Sanctis aclara respecto de la formación del vulgar toscano: "La propiedad, la gracia y la sencillez son las tres características fundamentales que se advierten en el vulgar [...], cualidades que se hallan hasta en los momentos en que es más difícil conservarlas, cuando, por una impaciencia interior, se rompe el freno y se descubren los secretos más delicados del alma con tanta mayor fuerza cuanto más grande ha sido la compresión, y con la seguridad del que siente que no yerra sino que acierta [...]"¹⁰. El poeta toscano no se preocupará, entonces, por el fondo convencional de sus descripciones sino por la captación inmediata de los hechos y movimientos del alma.

El ideal de la mujer como una divinidad a la que contemplar para alcanzar la dicha, la *Madonna* convertida en universo, los troyanos y romanos como caballeros errantes, fieles a Dios, a la patria y a la ley, la mezcla de voluptuosidad, milagros y fantasías alegóricas, es decir, todo lo que se ha vestido con el nombre de "caballería", no prosperó mucho en Italia. En la memoria aún quedaba este juego de relatos, como producto de la imaginación, y ya no como norma para la conducta de los individuos. Esta escasa credulidad conllevó una ausencia de normas prácticas. El mundo caballeresco no era ni serio ni valioso, sino más bien una distracción. Como el contenido de esta forma literaria había llegado desde el exterior, por medio de traducciones, no podía encarnarse en la voluntad de la gente; y, volviéndose frívolo e uniforme, perdió movimiento y toda posible identificación con la cultura.

La docta Bolonia se encargó de sustituir el antiguo ideal caballeresco por un nuevo ideal aliado a la ciencia. El espíritu de Italia ya estaba impregnado de las lecturas de Tomás de Aquino, Aristóteles, Ovidio y Virgilio, de manera que el estilo pueril de los trovadores resultaba rústico a quienes ya se habían iniciado en la retórica.

Guido Guinicelli, llamado "el Sabio", es el primer poeta que vuelca en sus escritos su entusiasmo ligado a la filosofía, a la astronomía y a las ciencias naturales. Guido fue el modelo de un público ávido de ciencia y lleno de imaginación, para quien la poesía era sabiduría y filosofía, adornada por los versos, que no hacían más que velar elegantemente la doctrina.

En Bolonia, Guido Guinicelli; en Arezzo, Guittone; en Todi, Jacopone; y en Florencia, Brunetto Latini, son ejemplos de ello. Guittone, por ejemplo, no es poeta, es más bien un razonador en verso. Y Jacopone es el típico poeta que va más allá de los códigos del amor, más allá de la filosofía y la teología, más allá de los refinamientos en el estilo y la lengua. Es espontáneo, sincero, popular, y su amor divino es estruendoso para la ineficaz poesía docta.

Con todos ellos nace el *dolce stil novo*, el segundo momento literario, después de la Escuela siciliana, que constituye la formación del gusto literario italiano. Según Natalino Sapegno¹¹, la razón de esta corriente está en la concepción del amor como la síntesis de la vida multiforme de la conciencia humana. La virtud del amor está asociada con la nobleza, la gentileza, la perfección moral, la elevación a Dios mediada por una mujer-ángel, la estética dulce y decorosa de una visión de la vida en su aspecto más maravilloso y casi místico. Las formas se refinan, la lengua debe ser esquiva y delicada, sensible y límpida, para poder expresar los rincones más secretos y menos asequibles del alma humana.

No identifica a estos poetas una filosofía en particular, ni una manera propia de hacer poesía, sino una nueva poética, esto es, la adhesión a una cultura propia de gusto literario determinado, una forma de estilo y lenguaje,

que se refleja en un replegamiento sobre sí mismo, en la búsqueda de una levedad espiritual, esclarecedora de los vericuetos de la psicología humana.

El continuador de Guinicelli fue Guido Cavalcanti, florentino de familia güelfa, nacido en 1260, quien expandió por la Toscana la impetuosidad de sus pasiones y la inquietud de su ávido genio. Su conocimiento de las teorías árabes, particularmente averroístas, acerca de los estados o movimientos del ánimo y el organismo, su concepción del amor como realidad sensible y terrena, causa de la impotencia del alma y el gozo de la dulce muerte liberadora, la apropiación de las palabras en su aridez y dura abstracción, la densidad conceptual y la transparencia psicológica, lo han convertido en un poeta singular, quizá el mayor exponente lírico antes de Dante.

Así va surgiendo en la Toscana una forma literaria realista, que a través de rimas juglarescas, deriva de algunos aspectos de la poesía provenzal. La búsqueda de una lengua preciosa y refinada, por una suerte de hartazgo, se sustituye por un idioma rebotante de energía, color, voces plebeyas y proverbios. Otro representante de esta tendencia es Cecco Angiolieri, quien despliega una escritura vuelta hacia el exterior, plena de sensaciones efímeras y riquezas superficiales. Los más destacados dentro de esta actitud de mimesis y plástica eficaz son Pieraccio Tedaldi y Piero de Faitinello.

Volviendo a nuestro poeta, la confección de Dante no se detiene en la primera obra, ya que en las *Rimas* continúa expresando su interioridad como un secreto sereno y contemplativo que aún requiere a Beatriz para su realización.

En otro costado aparece el *Convivio*, tratado de explícita intención filosófica, donde también se intercalan poemas. Aquí el amor no es una afección individual, sino un principio vital, convertido en sentimiento moral, eficaz y certero. Beatriz se convierte en símbolo: la Filosofía. A través de ella el poeta declara su amor a la sabiduría, y a la virtud, que es principio del obrar de la verdadera nobleza. Reminiscencias aristotélicas bañan este texto, que no está

exento de distinciones escolásticas; a través del habla vulgar, Dante ofrece a todos los florentinos el contenido de su obra.

No hay datos precisos acerca del momento en que Dante compuso el *Convivio*, pero se puede sospechar que hacia fines del año 1308 ya estaba terminado. Esta sospecha se apoya en que, en el capítulo 14 del IV Tratado, Dante menciona al difunto Señor de Treviso -es decir, a Gerardo de Camino- cuya muerte ocurrió en marzo de 1306; por otra parte, en la referencia al Emperador Federico de Suabia, y a sus sucesores, Rudolfo, Andolfo y Alberto, se silencia el nombre de Enrique de Luxemburgo, que fue elegido rey de los romanos el 27 de noviembre de 1308.

El texto trasluce consideraciones científicas de la época, junto con un vasto conocimiento del alma humana, apoyado en la *Ética* del Estagirita. Aquello a lo que el alma humana tiende por naturaleza, su jerarquía respecto de los animales, la definida forma de la amistad, la necesidad del recto deseo y la recta razón en el obrar, son testimonios de la influencia antedicha.

Finalmente, en el último tratado, Alighieri expone los fundamentos de una majestad imperial, basándose sobre la necesidad de la sociabilidad humana orientada hacia la vida feliz. La nobleza se definirá como la perfección de la propia naturaleza en cada cosa; es decir, **el hombre noble será aquel cuyos frutos se edifiquen a partir de las virtudes morales**. La fortuna o la procedencia familiar no podrán ser la causa de este atributo.

La riqueza conceptual del conjunto de tratados que conforman este banquete tiene como centro una preocupación filosófica que intenta **despertar en los florentinos una reflexión ética y política acerca de su presente** y de las condiciones a las que han sometido al poeta.

Interrumpida la redacción del *Convivio*, entre los años 1304 y 1307, Dante escribe *De vulgari eloquentia*, donde lleva a la escritura sus propias consideraciones acerca de la lengua italiana y el uso que él hace de ella. A pesar de estar escrito en latín, en este texto el poeta atiende a los dialectos italianos, cuya contribución al idioma aumenta el caudal expresivo. En el libro segundo,

en cambio, se detiene en cuestiones de métrica y en la peculiar estructura de las canciones, empeñándose en adoctrinar acerca del arte poético, y constituyendo, de esta manera, un antecedente relevante para los futuros estudios lingüísticos.

La materia que lo ocupa entre los años 1310 y 1312 ó 1315 es ^{el} tratado *De monarquía*. Allí Dante compacta dos constantes de la política medieval: el Imperio que desespera de unidad, y la irritante cuestión de las relaciones entre el poder papal y el imperial. El método para resolver este conflicto es la aplicación de la ética, la lógica y la ontología aristotélicas, sumadas al dogma y a la teología cristianas.

El punto de partida es una certera convicción de que no hay en el mundo nada que no tenga su razón de ser, y que todo lo que existe se dirige hacia un fin determinado. Esta teleología metafísica, de consecuencias políticas, asume rasgos averroístas, ya que la unidad suprema sólo puede alcanzarse por un único principio. Éste es absolutamente incompatible con la multiplicidad, cuya simiente es la emanación de una unidad a partir de otra unidad. En la especie, no en el individuo, se logra, pues, la perfección de la esencia; la parte debe inmolarsse por el todo, en el cual se realiza la tarea del género humano, que consiste en conocer todo lo cognoscible.

Traspuesta al plano político, esta visión lleva a considerar que el fin de la humanidad se alcanza sólo donde hay paz y justicia, es decir, donde el interés individual se reduce a lo mínimo posible. Por su parte, el Emperador, como señor de sus gobernados en cuanto a los medios, pero servidor de ellos en lo que hace a los fines, deberá procurar el fin supremo de la humanidad, para lo cual necesitará el auxilio de la filosofía. Por medio del ejercicio de las virtudes morales e intelectuales, la felicidad temporal será la preocupación del Monarca.

Por otra parte, la atinencia papal será la felicidad espiritual, y el recto camino que conduce al encuentro con Dios. La sustancial dificultad que este tipo de pensamiento trae es la incierta supremacía que cualquiera de los dos poderes reclama sobre el otro. Ciertamente, para Dante, la existencia de ambos son remedios a la debilidad producida por el pecado original. Pero Imperio e

Iglesia son relaciones de preeminencia; la primera de dominación, y la segunda, de paternidad; de ahí que sea necesario que uno no deba reducirse al otro ni someterse a él.

El universalismo de Dante responde a un problema efectivo. No es la aventura jurídico-política de un teórico. La dualidad de los fines del hombre no es una postulación que pretenda acabar con las discusiones, sino más bien cambiar la perspectiva, con el fin de abarcar todo lo que afecta al alma humana.

La estrategia dantesca no se reducía al fenómeno institucional, sino al hombre que actuaba detrás de las instituciones. De esa manera, la figura del Monarca o el Pontífice asumían la autoridad de su investidura, independientemente de las personas históricas que ocupaban el cargo. Contra la visión monista, que sostenía que el Emperador era un vicario del Papa, Dante se enfiló en una posición dualista, que proponía una irreductible independencia entre ambos poderes. Para darle mayor peso argumentativo a la necesidad de un Monarca universal, postuló la existencia de un sector del mundo susceptible de convertirse en el Paraíso terrenal, ajeno a toda intervención papal y eclesiástica. Dado que el hombre posee una naturaleza corruptible y otra incorruptible, está destinado a poseer dos fines, es decir, la felicidad terrenal y la felicidad eterna. Así, dice el poeta:

*"Duos igitur fines p^{ro}videntia illa inenarrabilis homini proposuit intendendos: beatitudine, scilicet huius vite, que in operatione proprie virtutis consistit et per terrestrem paradisum figuratur; et beatitudinem vite eterne, que consistit in frutione divini aspectus ad quam propria virtus ascendere non potest, nisi lumine divino adiuta, que per paradisum celestem intelligi datur."*¹²

De este modo, enunciado el supuesto antropológico, cada ministro poseía una función tan distinta del otro que era casi imposible establecer una comparación. No obstante, la dualidad de fines no implicaba un conflicto entre la felicidad terrenal y la felicidad eterna, más bien concebía una noción de humanidad que involucraba tanto a cristianos como no cristianos.

El camino hacia el Paraíso terrenal estaba signado por las virtudes intelectuales, es decir, la prudencia, la fortaleza, la templanza y la justicia, mientras que el acceso al Reino celestial dependía de la intervención de la gracia divina, que otorgaba las virtudes teologales: fe, esperanza y caridad. Siguiendo la tradición tomista, Dante les da a las virtudes político-morales un valor en sí mismas, independizándolas de aquéllas propicias para la salvación. Sin duda, la filosofía política del poeta no se reducía únicamente al conjunto de cristianos, quienes compartían el don de la fe y sus beneficios supranaturales, sino que se adaptaba al universo de los hombres, cuya razón constituía el rasgo esencial de su especie.

El pensamiento político del autor que nos ocupa no se consume en los modestos párrafos precedentes, ni tampoco se condensa en una obra determinada, pero, dada la atinencia específica de este trabajo, se optará por hacer las referencias oportunas en el desarrollo del mismo.

Otra obra latina que cabe mencionar es la *Quaestio de aqua et terra*, una disertación dirigida a los clérigos de una iglesia de Verona, compuesta supuestamente en 1320. Los argumentos de física y astronomía allí detallados no sólo constituyen un dato histórico acerca de las investigaciones científicas de la época, sino que también dan noticia de la atención que el poeta confería a los distintos aspectos de la realidad, incluida la supralunar.

Por último, quedan dos *Églogas* y trece *Epístolas*. Las primeras, redactadas a pedido del gramático Giovanni del Virgilio, muestran la destreza alighierina en el quehacer de la métrica latina. Las segundas son distintas cartas, unas personales, otras por encargo, algunos de cuyos destinatarios ostentan jerarquías principescas, cardenalicias, señoriales, y hasta la imperial. Entre estas epístolas se encuentra la tan famosa al Can Grande della Scala, la cual constituye la mejor introducción al abordaje de la *Commedia*.

En Verona y en Ravena compone Dante la *Commedia*, y en el tránsito del 13 al 14 de septiembre de 1321, a los 56 años, consuma su existencia en la ciudad abierta a la amplitud adriática.

Epístola a Can Grande della Scala

Merece un capítulo aparte esta carta, considerando que en ella se encuentran algunos elementos importantes que hacen a la interpretación de la *Commedia*. Escribe Dante esta epístola a su amigo Can Grande, acompañándola con la cántica más sublime de su Poema, que lleva el nombre de *Paraíso*. El contenido epistolar dice mucho más que un saludo y una nota de envío; explica con sorprendente maestría el modo como la obra debe ser leída. Se apoya el poeta en un método tradicional: son seis las cosas a investigar acerca de una obra doctrinal: el asunto, el motivo, la forma, la finalidad, el título y el género filosófico. Además, no se calla el remitente la advertencia de que el sentido de la obra es plural, es decir, posee un significado literal y uno alegórico, moral o anagógico. El asunto de la obra en cuestión es el estado de las almas luego de la muerte, pero:

*"Si vero accipiatur opus allegorice, subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii iustitie premiandi et puniendi abnoxius est."*¹³

Es decir, el tema de la obra es aquello que el hombre merece como consecuencia de su libre arbitrio. Cabe destacar que tanto el castigo como la salvación eternas no dependen de la voluntad divina, sino de la administración de la propia libertad, con lo cual toda la responsabilidad de los actos y de lo que ocurra más allá de la muerte recae sobre el hombre. Oportunamente, se tratará la faena hermenéutica de tantos dantólogos, cuyos ecos resonarán en el apartado correspondiente a la interpretación alegórica, en la segunda parte de este trabajo.

Volviendo a la presentación de la obra, la forma del tratado es triple, ya que consta de tres cánticos: *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*, cada uno de los cuales está dividido en cantos, que a su vez están divididos en estrofas o tercetos. El título de la obra es *Comedia*, palabra que resulta de la unión de "*comos*", cuya acepción es "*villa*" y "*oda*", cuyo significado es "*canto*". La razón de este

nombre se debe a que la comedia, a diferencia de la tragedia, cuyo desenlace es triste, comienza de una manera hórrida y culmina felizmente. Así, la *Comedia* de Alighieri comienza en el peor de los ámbitos, es decir, el Infierno, y termina en el Paraíso, sede de la felicidad eterna.

Sigue el autor explicando la finalidad de su obra, y nos dice: "*Finis totius et partis esse posset et multiplex; sed, omissa subtili investigatione, dicendum est breviter quod finis totius et partis est removeere viventes in hac vita de statu miserie et producere ad statum felicitatis*"¹⁴. El fin, por su parte, también puede ser múltiple, es decir, próximo y remoto; pero, sin querer detenerse sobre estas cuestiones, Dante afirma que la finalidad de toda la obra es **llevar al hombre desde el estado mísero en el que se encuentran hasta la felicidad.**

Finalmente, el género de la obra pertenece a la *ética*, puesto que promueve la acción y no la mera especulación. Con esto, parece no haber lugar a dudas de la preocupación que abunda en el florentino. No se trata de componer una oda, tampoco de perfeccionar un estilo, esbozando un diseño casi perfecto de la *donna gentile*; no podríamos afirmar tampoco que la *Commedia* es un tratado teológico acerca de las consecuencias de las conductas humanas, ni que es una protesta desmesurada contra los males de una época. Es mucho más que eso: es el resultado de un proceso de reflexión en torno del hombre y su libertad.

La motivación moral del autor está implícita en su elección por la lengua vulgar; penetrar en el sector iletrado de la sociedad implica la clave para una efectiva modificación de las costumbres. Veremos a lo largo de este trabajo que la fuerza de esta argumentación ética no radica solamente en su carácter popular, sino en una estrategia estética, compuesta por imágenes discursivas, en algunos casos, más directas y eficaces que los silogismos.

Para ello, será necesario abordar la cuestión de las imágenes en la Edad Media y su relevancia teológico-filosófica en la transición de los siglos XII y XIII.

2. Recorrido conceptual de las acepciones de lo bello en la Edad Media: la verdad, la belleza y el bien como fundamentos gnoseológicos y metafísicos.

*"omnis pulchritudo est partium congruentia
cum quadam suavitate coloris"¹⁵*

El Infierno dantesco se dibuja como un sueño satisfecho de imágenes. Su carga semántica sólo puede ser comprendida a partir de un análisis conceptual que recorra los aspectos sociales y estéticos del momento histórico que lo acompaña.

Las manifestaciones estéticas que anteceden a la época de Dante pertenecen a la lógica feudal y aristocrática del arte románico, cuyos agentes sociales eran la nobleza y la Iglesia. Ambas mantenían un lazo de convivencia continuo y de alcance pacífico, quizá por la equivalencia de sus privilegios. El gobierno queda en manos de los terratenientes, que, preocupados por conservar su posición social, instauran una economía sin dinero ni mercado. Esta obstinada conservación se traduce en una indiferencia tenaz ante las innovaciones, y estimula la rigidez del muro que divide a las clases sociales. La inmovilidad de los estamentos tiene su fundamento en el orden mismo que Dios ha impuesto tanto en la sociedad como en la naturaleza.

Ante un espíritu estático y petrificado, el arte se resuelve en valores reconocidos tradicionalmente, y la noción de belleza está asociada con la tranquilidad que produce la fe y la robustez de una moral que rechaza lo nuevo y no se cansa de lo viejo. Un sistema metafísico absoluto, donde la esencia de cada cosa reside en el más allá, fortalece la teocracia jerárquica y pauta de manera indiscutible y coercitiva las condiciones de la salvación. La cultura feudal se pierde en el antinaturalismo y el formalismo abstracto, geométrico, voluminoso y pesado.

Con el estallido del movimiento cluniacense se había abierto una espiritualidad febril que anhela la muerte mientras intenta escapar del mundo terreno. Es un momento de peregrinaciones y cruzadas, de reyes sin corte fija y de iglesias imponentes cuya función no es albergar fieles sino simbolizar la suprema autoridad. Surge, de esta manera, lo que ha dado en llamarse "barroco románico tardío", en el que "hombres, animales, quimeras y monstruos se entremezclan en una única corriente de vida pululante y forman un caótico enjambre de cuerpos animales y humanos..."¹⁶. Figuras de armonía reprochable, cuya exageración ya no puede ser entendida según el simbolismo antinatural del cristianismo primitivo, destronan la concepción clásica de la belleza. Ante la primacía de la expresión anímica, las formas ya no tienen ningún valor inmanente; las reglas están dadas por una visión interior y la proporción que dicta la experiencia sensible permanece prorrogada.

disa.

La sensibilidad estética medieval no puede dejar de concebir la naturaleza como reflejo de la trascendencia, considerándola como uno de los dos libros escritos por el dedo de Dios, en el que reside una verdad sólo asequible por medio del arduo conocimiento del orden de las cosas. La naturaleza, con su orden intrínseco, es el libro del universo visible, con un sentido manifiesto, aunque no literal. La otra obra literaria divina es la Escritura, cuyo sentido oculto precisa una interpretación alegórica, tema al que se volverá.

Si bien la belleza no deja de pertenecer al mundo de la experiencia concreta, su *status* ontológico es inteligible. La metafísica de la belleza remite a algo real, a un esplendor ordenado, a la exacta intervención de Dios en las cosas del mundo. Es por ello que lo bello constituye uno de los trascendentales, es decir, una de las notas constitutivas del ente. Recuérdese que los trascendentales son condiciones concomitantes del ser, es decir, los valores de unidad, verdad, bondad y belleza no se cumplen ocasionalmente, sino que permanecen como propiedades inherentes al ente. Toda cosa, por el mero hecho de existir y ser creada por Dios, es bella, buena, unitaria y verdadera¹⁷.

Dionisio Areopagita había hablado del mundo como una constante irradiación de belleza, una catarata de esplendor; Escoto Erígena se encargó de explicitar un cosmos revelado por Dios, inefablemente hermoso a través de sus bellezas corporales e ideales. Y Guillermo de Auxerre, transformando las agustinianas notas de número, medida y peso en categorías estéticas, escribe: *"Idem est in ea substantia eius bonitas et eius pulchritudo...Penes haec tria, species, numerus, ordo, est rei pulchritudo, penes quae dicit Augustinus consistere bonitatem rei"*¹⁸.

Así, la belleza constituye un trascendental porque lo exige la concepción metafísica que el hombre medieval tiene del cosmos; de otra manera, sólo sería la consecuencia afortunada de un sentimiento de admiración.

"La Edad Media no dejará de repetir que toda forma es bella en la medida en que ella manifiesta una semejanza con la belleza divina"¹⁹, dice Edgar de Bruyne, con lo que es fácil deducir que cualquier cosa existente remite al Infinito. El dualismo platónico es condición de la interpretación del mundo: la belleza sensible es un reflejo de la Belleza en sí. El mundo es bello porque es imagen de la Belleza de Dios; de ahí que pueda hablarse de un dualismo estético, comprendido como un equilibrio entre individualismo y universalismo²⁰, o bien una doble realidad: la natural y la espiritual.

Esta constante referencia al reino sobrenatural hace necesaria una inspección más profunda en la naturaleza, y esta búsqueda alegórica es lo que ha dado en llamarse "naturalismo", el cual, en pleno apogeo del gótico, escarba en las cosas buscando indicios de la potencia divina, sin quitarles, por ello, su forma originaria. En contraposición con la concepción ultrarrealista de los universales, el dualismo gótico se apoya en un realismo moderado, que no niega la existencia de las Ideas, pero las considera inseparables de las cosas individuales.

El arte espiritualista y unilateral de la Alta Edad Media, que rechazaba la confirmación de los sentidos y la realidad inmediata, queda así desplazado por una valoración diferente de las manifestaciones artísticas, que dependen ahora

de su correspondencia con el mundo natural y sensible. Éste es el momento de la llegada de Aristóteles a las universidades y de la amenazante aparición de los averroístas; “la idea de que la representación de un objeto verdadero en sí, para ser artísticamente correcta, debe conformarse a la experiencia de los sentidos, y de que, por tanto, el valor artístico y el valor ideal de una representación no tienen, en absoluto, por qué estar de acuerdo, concibe la relación de los valores de una forma totalmente nueva, en comparación con la concepción de la Alta Edad Media, y significa simplemente la aplicación al arte de la doctrina de la ‘doble verdad’.”²¹ Es así como la belleza se vuelve un punto de equilibrio entre dos extremos: el natural y el sobrenatural, o el carnal y el espiritual.

} disc.

Entonces, lo bello pertenece a cualquier ente desde el punto de vista metafísico, se convierte en el resplandor de su forma, en la fuerza proporcionada que regula su orden interno.

En su comentario al capítulo IV del *De divinis nominibus* de Dionisio, Alberto Magno afirma que la esencia de lo bello consiste en el resplandor de la forma sobre las partes proporcionadas de la materia²²; de ahí que la proporción es un requisito irrecusable para la percepción de lo bello. Toda sustancia se mantiene en el ser gracias a un principio de estabilidad interna, una composición inteligible que se expresa en una armonía matemática.

Pitágoras, Platón, Aristóteles, Agustín de Hipona, Cicerón, y tantos otros, acordaron al menos en esta concepción “cuantitativa” de la belleza: la proporción es una perfección formal, una correspondencia de medidas entre las partes de una obra y su conjunto. La proporcionalidad numérica funda la armonía concreta; de ninguna manera conviene a una dimensión abstracta.

En la literatura, el *ordo naturalis* o cualquier *ordo artificialis* se convierten en *ordo narrandi*, aconsejando cierta simetría en las escenas expuestas, sin dejar a un lado el juego de colores y formas que hacen a una descripción formalmente bella. La labor del artista consiste, entonces, en exorcizar el secreto que involucra el método de la *proportio*. La belleza visible se define por la posición

de las partes en el interior de un todo determinado, en relación armónica con todas las formas de expresión.

Se añade a esta loa de la proporción el irrenunciable gusto por el color y la luz. La luz aparece como una metáfora de las realidades espirituales, como la instancia que está más allá de todos los colores. Si la proporción refleja la cantidad exacta en la materia, la luz se encarga de manifestar la forma de cualquier corporeidad en general. Por su parte, el color, en su integridad, muestra una naturaleza indivisa, de percepción inmediata, coeficiente de la belleza.

Esta concepción "cualitativa" no conciliaba con lo que hemos llamado la concepción cuantitativa de la proporción; por tal razón, la Escolástica del siglo XIII se encargará de desarrollar una cosmología físico-estética, y una ontología de la forma. Para resolver el contraste entre los dos principios, la luz pasa a ser la máxima proporción, por la conveniencia interna consigo misma, es decir que es lo único que puede encontrarse en todos los cuerpos, es la que permite distinguir los colores, lo terrestre, lo terreno. El color nace de un encuentro entre dos luces: la que se enclaustra en la opacidad y la que se irradia a través del espacio; así, la segunda convierte en acto a la primera²³.

Hasta aquí, el desarrollo ha involucrado aspectos de una estética medieval que aparecen como constantes en la concepción de la belleza: entre ellos, la proporción, la luz, la armonía, la trascendencia, etc. La belleza sensible se manifiesta en ciertos caracteres del espacio, del movimiento, de la forma superficial, pero también de la estructura interna de las cosas. **Además, se muestra en el campo de la conciencia individual. Queda, entonces, por tratar la relación entre la belleza y el bien, que constituirá parte de los argumentos esbozados en este trabajo.**

Así como los animales no pueden actuar virtuosamente porque carecen de razón y de conciencia moral, tampoco pueden contemplar, acción que supone una intuición *intelectual*, libre, penetrante y sintética. Según la

concepción clásica de Edgar de Bruyne²⁴, el primer objeto, jerárquicamente hablando, de contemplación para el hombre medieval es la divinidad, la que no se pierde en un abismo de abstracción e inteligibilidad absoluta, sino que se derrama en las cosas del mundo, en el cosmos, en la realidad sensible. Dios puede ser contemplado desde seis estadios diferentes: el **mundo sensible**, al que se llega con una percepción inmediata o una conceptualización científica; el **mundo espiritual**, expresado en la interpretación alegórica de la naturaleza; el **mundo divino**, considerado en la esencia una y trina del Creador; la **incommensurabilidad del universo**, revelada como una inagotable irradiación; la **belleza de las formas**, que acercan al hombre al misterio de la perfección; y finalmente, la **utilidad**²⁵ que cada cosa posee para el bien del hombre.

Estos ámbitos de belleza son perceptibles a partir de un contacto con el exterior, pero sus fundamentos estéticos sólo son asequibles desde una experiencia interior, la cual se realiza sobre la base de un paralelismo entre belleza sensible y belleza moral.

Considerando que para el hombre medieval, la belleza ideal -o real- tiene asiento en dos planos: el sensible y el espiritual, la belleza visible aparece y resulta deleitable a quien la observa, pero la condición de ese deleite remite a una constatación que la conciencia hace, buscando la inmediata conveniencia entre la percepción y el sentimiento de lo bello, es decir, asemejando la conciencia de lo bueno y lo malo con la conciencia de lo bello y lo feo.

Ya Guillermo de Auvergne, en su *Tractatus de bono et malo*, había fundado los principios de su estética haciendo que la forma bella coincidiera con el sentimiento de lo bueno. Un ejemplo probatorio de tal posición puede ser el atributo de "bello" que recibe un acto heroico. Esta belleza, cuya captación se da en el campo del pensamiento y no en el de la percepción sensorial, es una forma espiritual que se asienta en nuestra experiencia íntima y aparece como deleitable. La naturaleza de esta buena acción es lo que nos permite juzgarla como placentera.

Así pues, la belleza hace su entrada en el universo creado como un reflejo de Dios, que es el Ideal absoluto, imponiéndose como digna de ser, resaltando cuánto conviene a la forma aparecer tal como es, es decir, como expresión moral de la actividad divina que permanece inherente a todo lo real. De este modo se explica la necesidad de otorgar una forma plástica a la figura del santo, propiciando un encuentro neto, desde los sentidos, con las expresiones de la bondad.

Ahora bien, la representación esconde su lado fatal. Cualquier ética puede sostenerse por medio de argumentos sólidos, pero el intento de materializar lo bueno por medio de lo bello expone a la moral al peligro de contraerse en una imagen, convirtiéndose en algo superficial. Y, dado que las imágenes no son mudas ni inocentes, conviene, entonces, analizarlas, en la medida en que sea posible encontrar en ellas el sentimiento que la época de Dante tenía ante la belleza y ante su opuesto: el espanto.

3. El problema de las imágenes: interpretaciones acerca de los monstruos y demonios dentro del *ordo rerum*.

Los monstruos son parte de la creación, y no constituyen un error en la cadena de jerarquías naturales. Son integrantes de la cosmografía simbólica, la cual se encarga de representar de forma visible lo no aprehensible en palabras, y de atribuir un lugar y un valor a cada elemento. Cada parte singular del mundo es reflejo del Todo, y asimismo, el universo es campo donde el conocimiento rebota y se constituye como tal. El conocimiento no se apropia del objeto que pretende aprehender, sino que, una vez percibido, lo conceptualiza en el marco del orden del mundo. El Medioevo ama la diversidad infinita de la naturaleza, y es ella la que pone en marcha una ávida búsqueda de explicaciones, en torno de lo que no parece ser lo que Dios ha querido que sea.

La organización del universo natural se articula en distintos reinos, cuya riqueza ontológica varía según los grados del ser. Pero, a pesar de la capacidad que el hombre medieval posee para descifrar el orden impuesto por el Creador, subsiste un enigma, encarnado por las figuras que la Naturaleza identifica como enemigos vivientes. Así, los monstruos son contradicciones que exigen una explicación.

Al respecto, dice Claude Kappler²⁶: "*La Naturaleza se divierte: la presencia del monstruo no quiere decir la negación o la discusión del orden que ella ha establecido, sino que constituye, por el contrario, la prueba de su potencia*".

Abandonarse al juego que la naturaleza propone no consiste en justificar el desorden, sino en concebir, al menos como posible, que el orden natural necesita su contrario, es decir, el desorden, para demostrar su potencia y, a la vez, velar sus misterios. Esto es, existe la tentativa metafísica de pensar un mundo que se desordena a sí mismo, al mismo tiempo que se descifra y se hace cognoscible para el hombre.

Así, aunque se entiende *pulchrum* como trascendental²⁷ y, por ende, aprehensible, hay en cada cosa creada un sentido oculto, un secreto que involucra todo lo existente. Hasta la tierra, una vez concebida esféricamente, en su hemisferio inferior, es la inimaginable y confusa sede del mal, es decir, la oscuridad y el desorden. Deshabitada, desconocida, la tierra del hemisferio austral se suponía con un cielo borrascoso, lo que hacía pensar que el sol había invertido la dirección. No es difícil pensar, entonces, que la cosmovisión medieval toleraba una composición terrestre ambigua, por la necesidad de figurarse el mundo sobre una superficie plana -tal como lo indicaba la percepción inmediata-, unida a la circularidad del universo, exigencia conceptual de raíz aristotélica.

La imagen que se tenía del hemisferio oscuro constituye una de las razones por las que el Infierno se ancla a lo largo de un eje vertical, constituido por el cuerpo de Satanás, cuyo ombligo es el centro de la tierra. Al respecto, Kappler²⁸ argumenta que, luego de haber recorrido los círculos infernales,

intentando salir de allí, Dante y Virgilio observan al Diablo "*le gambe in su tenere*"²⁹, justamente por haber traspasado el hemisferio habitado que, desde allí, se ve dado vuelta.

No obstante, nos parece más acertado admitir la posición tradicional respecto de este terceto, que se apoya en la concepción de un Infierno invertido por dos razones: la primera es la caída de Lucifer desde el cielo, que produce un hoyo profundo, en cuyo fondo queda su cabeza anclada; la segunda es la necesidad de que todo esté dado vuelta, porque el Infierno es la sede que habitan quienes han invertido el orden natural.

} disc.

La caracterización del hemisferio meridional responde a una verticalidad espiritual, no material, que sitúa lo tórrido y lo espantoso en el plano de lo moralmente reprochable, mientras que la armonía y la luz representan el lugar que Dios ha elegido para el hombre. Así, este otro mundo, desolado, sin estrellas, está cubierto de agua, no navegable por su extenso calor.

La parte más noble de la tierra es la que mira al cielo, y su parte simétrica contraria debe ser corrupta, porque es donde Satanás se ha hundido al final de su caída, convirtiéndose en el centro de gravedad, y soportando, como castigo, el peso infinito del universo. La única certeza que el hombre medieval tiene es que si su mundo no hubiera recibido la impronta divina, el caos lo habría encerrado en la ignorancia y la injusticia³⁰.

Ahora bien, el lugar que cada cosa ocupa en la jerarquía universal constituye su razón de ser, y esta afirmación no excluye la que da lugar a la existencia del monstruo, ya que es el producto de la tierra que lo hospeda. La zona inferior del globo está enferma, y ante el horror que la naturaleza siente al percibir su existencia opuesta, casi intrusa, engendra un mundo degradado, que da lugar a lo deforme. Así pues, las interpretaciones de las anomalías terrestres constituían un juego que oscilaba entre la contemplación activa y la convicción de que ningún problema podía fracturar la unidad ordenada del mundo creado.

Pero había otra convicción, quizá menos enunciada, que hacía depender la conformación física de una configuración moral. De esta manera, la falta de armonía y exactitud en la forma eran reflejo y consecuencia de un alma malvada y un corazón perverso.

La fascinación ante lo inexplicable impedía una visión unilateral de la naturaleza, razón por la cual la estética medieval requería la coexistencia de los contrarios. Es previsible, entonces, que el monstruo sea leído en esta dirección, ya que ofusca el orden universal, al tiempo que lo revela.

A través del monstruo, la Edad Media ha proyectado sus fantasmas, sus angustias y deseos. Esta abominable figura representa un aspecto de la experiencia que también tuvo de los hombres. Tal es la condición humana que, desde su nacimiento, encuentra en sí algo demoníaco, que engendra culpa, la cual es un elemento más del entramado del Medioevo apocalíptico; de ahí las imágenes mitológicas tradicionales con las cuales se identifican ciertos males.

Los bestiarios han conformado, en efecto, una suerte de identificación moral, orilla excluyente de los estados maléficos del alma: dragones y serpientes han caracterizado al Demonio, junto con otras figuras ligadas a la sexualidad, como la Meretriz, forma que asume la Bestia que representa la impura Babilonia, o los sátiros, o faunos viriles, de connotación orgiástica. Esta fuerza de la naturaleza se vuelve dañina en el momento en que adopta la forma más peligrosa y aborrecida por la Edad Media, que es la figura del Anticristo.

Dado el supuesto de la armonía cósmica, las cosas feas fundamentan su ser en la necesidad, ya que componen tal armonía mediante proporción y contraste³¹. Los monstruos tienen su lugar en la naturaleza, y el mal en el orden se vuelve bello y bueno, puesto que junto con él, el bien mejor resplandece. Esto explica por qué las deformaciones y las estilizaciones no responden a la expresividad artística, sino a principios de exigencia compositiva formal.

Por su parte, y también bajo la influencia agustiniana, como se verá, los místicos del siglo XII justifican la necesidad de lo feo ante las *superfluitates* que distraen a los fieles de la concentración en la oración. La belleza del ornamento

no es condenada, sino combatida, precisamente porque se reconoce su invencible atractivo. Paradójicamente, el peligro se sitúa también del lado de lo bello, ya que su reconocible magnetismo distrae el alma hacia los deleites del mundo. Pinturas, esculturas, tapices, son considerados como una obturación en la percepción interna de la divinidad, ya que la belleza de las formas bien puede enaltecer aquello que ya no se desea ver.

No es el hecho estético el que se pone en cuestión, sino más bien su uso, a los fines de la contemplación cristiana. Las bellas esculturas de los santos hacen que los hombres se aglomeren para mirarlas, las besen, y admiren más su arte que su santidad. Pero aún existe un peligro mayor, que es que se confunda la belleza moral con la belleza física, al punto de concebir a Dios y todas sus manifestaciones según lo que está ante los ojos, propiciando una suerte de idolatría.

Exacerbando tal posición, los rigoristas -entre ellos, San Bernardo, Alejandro Neckam, Hugo de Fouilloi- se apoyan en San Agustín, quien comenta, en sus *Confesiones*, su temor a ser seducido por la música³². El rechazo se inspira en el reconocimiento de que la belleza estética puede resultar perjudicial en un ámbito que busca el refugio en la lectura de las Escrituras y en el goce de los ritmos interiores del alma en estado de gracia. Así es como han intentado encontrar belleza en los mutilados cuerpos de los mártires, contraponiendo la **belleza exterior**, terrenal, fugaz, con la **belleza interior**, eterna, en directa relación con Dios.

Un ejemplo de esta actitud estética puede verse en el uso de un signo, que remite a una muerte dolorosa y humillante, y caracteriza una profesión de fe: la cruz. Tanto es así que no se incorpora a la iconografía del primer siglo cristiano. Este signo ha tenido, desde la Patrística, dos contenidos: de un lado, indica la fe que se profesa hacia el cordero perfecto, y de otro, el escudo que defiende contra el demonio. De este modo, la cruz se convierte en un antídoto contra las insidias de los espíritus malignos y contra los peligros a los que se expone el hombre³³. Más tarde, este poder exorcizante, buscado y venerado por

su valor "mágico", se quiebra ante la aparición del crucifijo que, representado por la figura humana desnuda, se convierte en una iconografía revolucionaria y peligrosa. Con ella, la piedad popular se ve obligada a recordar el sacrificio del Dios hecho hombre, alejándose lentamente de la superstición que había convertido a la cruz en simple amuleto.

Se suma a este supersticioso clima una peculiar representación de la muerte. El misterio acerca del destino de las almas, y su posible salvación, no olvidaba el deterioro de la carne; lo que una vez había sido belleza era arrebatado indiscriminadamente para sumergirse en el horror de la descomposición. Las muchas y diversas imágenes de la danza de la muerte mostraban, al unísono, la elección caprichosa de la muerte, dirigida a niños, ancianos, hombres sanos o enfermos.

En los tratados sobre el menosprecio del mundo³⁴ la negación de la belleza y la dicha se basaba en la intrínseca relación que éstas tenían con los dolores y los tormentos. Esta espantosa visión era una reacción ante el miedo que producía el aspecto terrenal de la muerte. Convertir en objeto estético el quehacer de los gusanos no podía ser más que una expresión de desánimo ante la finitud de la existencia humana, por más gloriosa y apasionada que ésta fuera.

Sin embargo, como dice Johan Huizinga, "hay, sin duda alguna, en todas estas reflexiones, un espíritu enormemente materialista, que no puede soportar la idea de la caducidad de la belleza, sin dudar de la belleza misma".³⁵ No se puede interpretar, entonces, que una época de elevado espíritu religioso, con una actitud de exacerbada expectativa acerca del destino de su alma, haya menoscabado la situación del hombre en la tierra, en virtud de una preparación para su desenlace. Precisamente, este culto por el horror representa la preocupación por la repugnante apariencia a la que todos, sin excepción, estaban condenados.

Este temor estético explica la importancia otorgada a la incorruptibilidad de los cadáveres de los santos. Hasta la prohibición del Papa Bonifacio VIII en el

año 1300, se solía pintar inmediatamente después de la muerte la cara de un difunto de importante *status* social, o cortar los cadáveres y cocerlos, luego de que se hubiera despegado la carne de los huesos, los cuales eran sepultados, en solemne ceremonia, en un cofre.

Recién en el siglo XIV la temática macabra se traslada a la plástica, donde la muerte es representada, en sus variantes formas, con alas de murciélago, precipitándose desde lo alto, o como un esqueleto con una guadaña, montada sobre un buey. En algunos casos, no era la muerte la que se abalanzaba en búsqueda de sus víctimas, sino un muerto, con un cuerpo descarnado, aún no convertido en esqueleto. No faltaban, por otra parte, entre los cadáveres representados, quienes sostenían coronas, o capas reales, insinuando, con aguda ironía, que nadie escapaba a la condición del desmoronamiento corporal³⁶.

Esta sátira social aún no podía mostrar la hora exacta de la muerte, tal vez por un horror miserable a la agonía, o quizá por eludir, en las pinturas, lo que estaba constantemente presente en el pensamiento de los hombres: el momento del juicio, la desesperación por los propios pecados, la penosa unión con las cosas terrestres, la divina decisión de la salvación o el infierno.

La importancia de las imágenes en la cosmografía medieval no se apoya en un interés histórico-estético, sino que sirve, entre otros aspectos, como fundamento histórico de una práctica política, religiosa y social determinadas. Entender de qué modo el hombre medieval representa sus monstruos, y qué tipo de signos, generadores de espanto o de alegría, abundan en su vida cotidiana, nos acerca a sus temores, sus culpas, y sus creencias.

El modo como el hombre representa su realidad es, tal vez, el camino más certero para arribar a su pensamiento. Esta es la razón por la que, en nuestra opinión, el estudio de las representaciones estéticas es filosóficamente relevante: está encaminado a abordar la estética dantesca, desde su ángulo más oscuro.

atención:
ambigüedad
ironía

Así pues, ensayaremos una suerte de síntesis estética elaborada por Dante dentro del *Infierno* de la *Commedia*, para alcanzar las consecuencias ético-políticas de sus imágenes.

4. Reasunción dantesca de lo bello y lo deforme en el *Infierno*.

Consideradas ya las distintas acepciones de lo bello en la Edad Media, y expuesto también el problema de las imágenes demoníacas y monstruosas, trataremos de encontrar en el sector infernal del Poema Sacro la síntesis plástica y semántica de estas concepciones.

En el marco de la poesía latina, Dante elabora una dinámica entre forma y contenido, que parece indicar la condición de un discurso moral y político. Se esbozará aquí la asunción dantesca de la imagen que su época tenía del mundo y la naturaleza, expresada con las notas propias de su arte y su estilo.

En la mitad de una vida promedio de 70 años, es decir, a los 35 años, Dante dice encontrarse en una selva oscura. "*Mi ritrovai*"³⁷ no quiere significar un encontrarse material, referido a un mero estar en algún sitio, sino que implica un movimiento de retorno al conocimiento de sí mismo. El poeta se ve a sí mismo, se reconoce perdido, y fuera de la *recta via* que había abandonado. Reconoce su oscuridad, simbolizada por una selva, que, en clave social, ilustra la condición de una humanidad que ha perdido su dirección.

Según Francesco Mazzoni, "... en el romance literario del Medioevo, por medio de la vía metafórica, la selva ha representado el lugar típico en el cual se inicia o se determina la acción poética."³⁸ La selva es el escenario de la soledad y el temor, a la vez que propicia una interiorización de la propia historia, motivando una búsqueda esencialmente moral. La dialéctica entre luz y sombra -que permanecerá en todo el Poema- motiva el calificativo de "oscura" como un disvalor. Sabemos del terror que el hombre medieval siente ante la selva, aunque no encontremos en su sentido literal, es decir, en su realidad "objetiva", una necesaria connotación negativa. Sin embargo, al añadir oscuridad a esta

imagen se sugiere el error en el que cae todo caminante sin meta segura; y confirma, entonces, ese ámbito como lugar de caos.

El camino que Dante ha perdido es la *diritta via*, la vía verdadera, ruta moral que ordena las acciones hacia un fin, siempre concerniente a la felicidad. La disyunción se plantea entre la *via Dei* y la *via diaboli*; la primera es el camino de la virtud, la justicia y la medida, cuyo rastro Dante y todo el género humano, en su oposición, han perdido, mientras que la segunda lleva al desorden, a la codicia, o bien, al desenfreno de todas las pasiones.

Al pie de una colina, ensayando un intento de escalarla, "*una lonza leggiera e presta molto, che di pel maculato era coverta*"³⁹ amenazó con no dejarle continuar su subida. No mucho tiempo después, a esa fiera de adornada pelambre se le suma un león y una loba. En una atmósfera que reconoce la despedida del sol en su regreso al espacio estrellado, surge el temor y el desasosiego. La noche se anuncia junto al miedo y los tres vicios con los que se ha interpretado la presencia de estas bestias, como se dirá más adelante.

Dante no deja de mirar lo alto de la colina, precisamente porque el hombre, creado a imagen y semejanza de su Creador, entre todos los otros seres creados, está destinado a contemplar el cielo, ya que así toma conciencia de su espiritualidad y su lugar privilegiado en el universo⁴⁰. En la colina aún restan rayos solares, como abrazos cálidos de un orden providencial; en su luz está la verdad, la sapiencia y la virtud. En la claridad es más fácil percibir el orden por el cual todas las cosas llegan a su fin propio, y es a partir de esta estética de la luz que Dante muestra su situación, tan ajena como deseosa de esa paz, en la que se actualiza el resurgir del hombre tras la caída.

Al respecto, Mazzoni aclara: "Al inicio de un proceso espiritual que lo llevará a reconquistar enteramente una perdida semblanza metafísica, y a reencontrar, asimismo, la propia dignidad de creatura humana, ordenada por Dios para una vida feliz sobre esta tierra y para una visión beatífica de la divina esencia en el cielo, Dante usa pues una imagen que quiere ser, de un lado, el reconocimiento de una semejanza analógica y de una filiación divina; de otro,

se plantea como la afirmación de un retorno buscado del Dante hombre y personaje hacia una medida concreta de humanidad.⁴¹

Está claro, entonces, que la *Commedia* no trata de la historia de un hombre individual. Leída alegórica o literalmente, es una obra que proyecta la situación *del hombre* en el mundo. Es el hombre el que se busca, el que se encuentra, el que mira y ve a través de su experiencia individual. Es el hombre el que quiere salir de un estado caótico para hallar por fin el refugio de la sabiduría y el amor.

Tal hallazgo no es posible sin dificultades, las cuales no son otras que las que el poeta sufre en su propia sociedad. De este modo, la tradición hermenéutica ha leído que la aparición de las tres fieras representan la lujuria, la soberbia y la avaricia, los tres impedimentos radicales para una naturaleza humana vulnerable. Estos tres pecados se interponen entre Dios y el hombre, privando al individuo de la libertad, que es el mayor don dado por el Creador, y convirtiéndolo en siervo de sí mismo.

Entre las muchas referencias patristicas y escolásticas a las que remiten estas tres fieras, podemos nombrar la confesión agustiniana en torno de la concupiscencia de la carne, de los ojos, y la jactancia de las riquezas, las cuales habitan "en esta selva tan áspera, tan llena de asechanzas y peligros"⁴². Por su parte, Santo Tomás⁴³ también se refiere a los impedimentos que, debilitando la razón, conducen al hombre hacia el error, excluyéndolo de la recta vía: la concupiscencia, la soberbia y la avaricia.

La *lonza*, con que Dante simboliza la lujuria, es definida en la tradición de los *bestiari moralizzati* como un animal cruel, naciente de la unión entre el león y la pantera, o entre el leopardo y la leona, animada por un incesante deseo carnal.

Es legendaria la interpretación que hace del león la manifestación de la soberbia. Desde el punto de vista material, la presencia de este animal, en relación con los otros de su reino, pide un respeto que se aproxima más al temor que a la consideración sincera. Así, este pecado, causa de la primera

sedición celestial, es propio de la bestia cuya grandeza y voracidad amenazan al hombre⁴⁴.

Por su parte, la loba, que “de grandes ansias parecía henchida en su flacura”, según el relato de Dante, es símbolo de *cupiditas*, no sólo de dinero, sino de poder, honor y bienes mundanos. Se suele interpretar la aparición de esta bestia como la avaricia que lleva al alma humana a un estado miserable.

El encuentro entre Dante y Virgilio se realizará en una escena cuyo fondo expone un juego de luces y sombras, sonidos y silencios. La loba camina y Dante retrocede hacia la oscuridad, es decir, “*là dove 'l sol tace*”⁴⁵, lugar de fealdad y, por ende, del mal. De pronto, aparece una sombra que, por su largo silencio, parece muda. Grita el poeta pidiendo ayuda, y es entonces donde suena, suave, firme, serena, la respuesta de Virgilio, a quien luego Dante llamará “*degli altri poeti onore e lume*”⁴⁶. Una oscuridad que es un hoyo, un sol que calla, el silencio, un grito, y la música de una sombra que guía por su luz a los demás poetas.

Cuando Virgilio le relata a Dante que fue Beatriz quien le pidió que salga a su socorro, la describe “*beata e bella*”⁴⁷, como si se tratara de dos atributos inseparables, con ojos lacrimosos más brillantes que las estrellas, y una voz angélica y suave. La luz de su mirada, la melodía exacta de sus palabras, el sosiego de su rostro, forman la perfecta proporción de una belleza que es, al mismo tiempo, beatitud.

Así pues, son de gran número los ejemplos que pueden darse dentro del *Infierno*, donde el poeta asume la estética moral y metafísica propia del Medioevo, la cual hace de su obra un repertorio de imágenes capaces de ser interpretadas en el marco de una ética ciudadana. La cadencia argumental con la que Dante imagina el dolor, el gozo y la purificación permite que sea más sencillo captar el sentido alegórico de su obra antes aferrándose a la literalidad que intentando eludirla.

El orden estético-moral de la obra se apoya en el *contrapassum*, que, en los términos de la doctrina tomista, funciona como la norma que permite la

bien

adecuación entre culpa y castigo tanto cuantitativa como cualitativamente. El *contrapassum*, de raíz aristotélica⁴⁸, puede dirigirse de modo **análogo**, o sea, cuando la ilustración de los castigos de los infieles refleja la misma situación que éstos vivían cuando eran corpóreos; o también, de modo **contrario**, es decir, cuando la pena resulta la oposición de lo que los sufrientes sostuvieron en vida. Ejemplo del primer *contrapassum* es la pena de Paolo y Francesca, en el canto V, quienes son llevados por una incesante borrasca infernal tal como han sido arrebatados en sus vidas por sus pasiones; mientras que, por el contrario, Farinata, voz resonante del canto X, yace en una tumba incandescente precisamente por haber negado la existencia de la vida después de la muerte. La estructura de esta noción jurídica rescata una traducción de la lógica de imágenes infernales, que explica, a la vez que cimenta, la administración de la justicia divina.

El diseño del contrapaso en la fosa demoníaca es el primer elemento que nos habilita la comprensión de la estética argumentativa dantesca. Podemos pensar que, en el caso del florentino, la poesía tiene dignidad filosófica, y en la originalidad de su disposición específica se asienta el sello personal del autor, como también el germen de un dinamismo que no se encierra en sus propias representaciones. Así como la ética es un principio de operación, una fuerza que, a través de argumentos racionales, motiva a la acción, la plástica poética produce en silencio, e intuitivamente, una forma de vida.

NOTAS

- ¹ Heers, Jacques, *Los partidos y la vida política en el Occidente medieval*, Buenos Aires, Tekné, 1986, p. 57.
- ² Gillet, Louis, *Dante*, París, Americ-Edit, 1941. Pág. 41.
- ³ Batkin, L. A. *Dante e la società italiana del '300*, Bari, De Donato, 1970. Pág. 68. Salvo indicación en contrario, todas las traducciones son propias.
- ⁴ Boccaccio, G. "Vita di Dante" en *Le vite di Dante*, Firenze, Sansoni, 1917. Por parecernos más adecuado, hemos optado por el criterio de transcribir -como en este caso- las citas de los textos clásicos en su lengua original, y ofrecer una traducción propia de los contemporáneos.
- ⁵ *Convivio* II, 12, 7.
- ⁶ Nardi, Bruno, "Filosofía y Teología ai tempi di Dante in rapporto al pensiero del poeta" en *Atti del Congresso Internazionale di studi danteschi*, Firenze, Sansoni Editore, 1965, p. 113.
- ⁷ Boecio, *La consolación de la filosofía*, traducción Pablo Masa, Madrid, Sarpe, 1985, pág.30.
- ⁸ Se habla de una donación hecha a la Iglesia por una Condesa llamada Matilde. El testamento no había sido ejecutado, y sólo correspondía al Pontífice reclamar su cumplimiento. Cfr. Gillet, L. *ibid*, pág 51.
- ⁹ De Sanctis. *Historia de la literatura italiana*, Buenos Aires, Americalee, 1944. pág. 54.
- ¹⁰ *Ibid*. p. 25.
- ¹¹ Sapegno, N., *Historia de la literatura italiana*, Buenos Aires, Labor, 1964.
- ¹² *De monachia*, III, XV, en *Tutte le opere*, Roma, Newton, 1993, p. 1140.
- ¹³ *Epistola* X, a Can Grandé della Scala, en *Tutte le opere*, Roma, G. T. E., 1997, pág. 1182. Cf. E. Moore, *Studies in Dante*, Oxford, 1903 y, sobre todo, P. Toynbee, *Dantis Alighieri Epistolae*, Oxford, 1920. La discusión respecto de la autenticidad de la carta también registró la tesis -posteriormente abandonada- de que precisamente la parte exegetica de la carta no era atribuible a Dante sino a uno de sus contemporáneos y comentaristas. Cf. C. Paolazzi, "Nozione di *Commedia* e tradizione retorica nella 'Epistola a Cangrande'", *Studi Danteschi*, L (1990), pág. 87-186.
- ¹⁴ *Ibid*, Pág. 1184
- ¹⁵ S. Agustín. *Ep.* 3. P.L. 33, 65.
- ¹⁶ Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, t.I, Medellín, Labor, 1993, pág. 238.
- ¹⁷ Como es sabido, Felipe el Canciller fue el primero en esbozar una definición de "trascendental", apoyado en la ontología aristotélica.
- ¹⁸ *Summa aurea*, f. 57d y 67^a, París, 1500; ed. Pouillon, París, 1946, pág. 266.
- ¹⁹ Bruyne, Edgar de. *L'Esthétique du Moyen Age*, Louvain, Édition de l'Institut Supérieur de Philosophie, 1947, pág. 10.
- ²⁰ Tal como lo define Arnold Hauser, *op. cit.* pág. 292.
- ²¹ *Ibid*. pág. 295.
- ²² Cf. *Super Dionysium de divinis nominibus IV*, 72 y 86, *Opera omnia XXXVII/1*, pág. 182 y 191.
- ²³ Estas nociones acerca de una metafísica de la luz se encuentran, por ejemplo, en San Buenaventura, *In II Sent.* 12, 2, 1, 4; 13, 2, 2.
- ²⁴ *Op. cit.*, cap. II: *Les constantes: L'Esthétique de la lumière, L'Esthétique métaphysique*; y cap. III: *Quelques systèmes: L'Esthétique morale, passim*.
- ²⁵ *Aptum*: término que designa lo bello en función de algo, en contraposición con *pulchrum*, cuya acepción es lo bello en sí. La distinción se encuentra Isidoro de Sevilla, *Sententiarum libri tres* I, 8.
- ²⁶ Kappler, C. *Demoni, mostri e meraviglie alla fine del Medioevo*, Firenze, Sansoni, 1993, pág. 20.
- ²⁷ Ver nota 11.
- ²⁸ *Op. cit.* pág. 31.
- ²⁹ *Inf.*, XXXIV, 88-90.
- ³⁰ El fundamento escriturario de esta cosmovisión está en *Génesis* 1, 1-3: "Al principio creó Dios los cielos y la tierra. La tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la faz del abismo, pero el espíritu de Dios se cernía sobre la superficie de las aguas." Este dogma fundamental representa la tierra como un caos sin orden, sin distinción, sin pobladores, sin luz. Con la Creación, Dios genera la hermosura y el orden del universo.
- ³¹ Cfr. San Agustín, *Ciudad de Dios*, XVIII, 41; *De ordine*, II, 4-12, 15-42; *Confesiones* X, 34-53, IV, 15-24; *De natura boni*, 4.

³² *Confesiones* X, 33-25. "Más intensamente me subyugaron y rindieron los deleites del oído, pero me desataste y me libraste de ellos. Confieso que aún encuentro algún deleite en la música [...] pero no, ciertamente, para extasiarme [...] sino para levantarme hacia ti cuando quiero."

³³ Seguimos en esto los datos proporcionados por Oronzo Giordano, en *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*, Madrid, Gredos, 1983, p. 44-54.

³⁴ Por ejemplo, el famoso *De contemptu mundi sive de miseria conditionis humanae* de Inocencio III. En el libro III dice: "... ¿Quién ha pasado ni siquiera un solo día totalmente agradable y placentero ... o que no le haya ofendido una mirada, una voz o un golpe de alguno?." PL CCXVII, 702.

³⁵ Huizinga, J., *El otoño de la Edad Media*, Barcelona, Altaya, 1998, pág. 199.

³⁶ *Ibid.*, cap. 11 "La imagen de la muerte", pp. 194-212.

³⁷ *Inf.* I, 2.

³⁸ Mazzoni, Francesco, *Il canto I del Inferno*, Firenze, La Nuova Italia, 1962, pág. 29.

³⁹ *Inf.* I, 32-33.

⁴⁰ Esta concepción proviene de una tesis muy antigua, patristica, asignada a Gregorio de Nyssa, *De hominis opificio*, I.

⁴¹ *Op.cit.* pág. 67-68.

⁴² San Agustín, *Confesiones*, libro X, cap. 35.

⁴³ Cf. *Contra gentiles* III, 148; *S. Th.* II-II, q. 77, a. 5.

⁴⁴ Se encuentran en Sagradas Escrituras algunas referencias al león, como por ejemplo en el Salmo 7, 2-3, donde David reza: "Yahveh, Dios mío, a ti me acojo, sálvame de todos mis perseguidores, librame, ¡que me arrebate como un león mi vida el que desgarrar, sin que nadie libre!".

⁴⁵ *Inf.* I, 60.

⁴⁶ *Inf.* I, 82.

⁴⁷ *Inf.* II, 54.

⁴⁸ El término *contrapassum* mienta lo padecido en reciprocidad o en compensación. Aristóteles niega su justicia, y sobre sus huellas Tomás de Aquino desarrolla el tema. En *S. Th.* II-II, q. 1, a. 4, distingue aristotélicamente entre justicia conmutativa y justicia distributiva. La primera consiste en un intercambio, mientras que la segunda es administrada a un tercero. La justicia del *contrapassum* estaría, entonces, en el plano de lo conmutativo, porque respecto de la distribución se determina la proporcionalidad de lo hecho a lo padecido según el dictamen de Dios. Es indudable que el poeta conocía esta doctrina tomista, y sin embargo utiliza este término, lo cual nos hace pensar que tuvo presente la distinción de Tomás al proyectar los dos sentidos de la *Commedia*. En su sentido literal, lo verdadero son los tres ámbitos ultraterrenos, y en el alegórico, el hecho de que, por su responsabilidad, el hombre se hace acreedor al Infierno, al Purgatorio o al Paraíso, más acá de los designios divinos y de las formas que ellos asumen.

PARTE II

El Infierno

1. La llegada de Virgilio: guía, maestro y amigo.

“Las divinidades, a veces, se equivocan”.

Grimal, P. Virgilio

Hombre amigo del silencio, víctima del amor a su tierra, nacido como árbol frondoso que anuncia el porvenir de los grandes, Virgilius Maro, para ser poeta, no tuvo que desplegar la seducción de sus palabras ante el Foro romano; tampoco tuvo que enamorarse ingenuamente de una naturaleza inerme. Se preocupó por reconstruir lo que sería su Imperio.

La figura poética de Virgilio, paradigma del autor de la *Commedia*, se alza con un juego de similitudes que enlaza el propósito de ambos hombres.

Secuaz del epicureísmo, el maestro del poeta florentino considera que la poesía es el medio para revelar y transmitir una realidad espiritual, capaz de abrir los ojos y el alma. Por medio de ella, la paz tan pretendida después de la muerte de César puede prometer el verdadero fin del terror.

Sin cualidades de orador, por su palabra pausada y espíritu meditativo -que lo hacían parecer iletrado-, opina que en el foro todo se funda en el adiestramiento del lenguaje, y no en las certezas alcanzadas por el uso de la razón o las intenciones de la poesía¹.

La filosofía de la sensación lo aproxima a la poesía inmanente a la realidad, dado que la actividad de un vate es una suerte de encantamiento que transfigura las cosas en un eterno presente. Aún a pesar de la opinión epicúrea acerca de la práctica de los poetas, quienes creaban mitos generadores de opiniones que

perturbaban el juicio, Virgilio está seguro de que a través de la poesía es posible influir en el propio tiempo histórico y desviar el curso de las cosas.

En una sociedad donde hay un rey, todos han de encolumnarse tras una sola voluntad. Y como el poder real no puede compartirse, ha de subsistir único y en paz. La restauración política que emprende Virgilio posee un fundamento metafísico-político. Éste no es otro que el de la paz, la cual no se define como fin del terror y de las guerras, sino como una solución al problema del Mal.

Antes que sus ambiciones épicas es más que atendible su preocupación filosófica, dado que con la elaboración de una epopeya no pretendió sobrepasar los logros estilísticos de los grandes literatos de la historia, sino reflexionar sobre las causas, “penetrar por la sola fuerza de su espíritu los secretos más ocultos del Universo y proporcionar su revelación bajo la forma de un poema épico, donde estuviera contenida la filosofía del mundo y la filosofía de la historia, en la medida en que estaba contenida en el destino de Roma”².

Virgilio concibió su epopeya como un despliegue del único destino de la “raza romana”, y no como un elogio a las hazañas de Augusto, quien, por su parte, ya había alcanzado la inmortalidad.

El término “epopeya” no estaba demasiado claro en la época de Virgilio, ya que se denominaban de esta forma a los poemas homéricos, en la medida en que éstos cuentan las aventuras sobrehumanas de los héroes familiares a la memoria colectiva de las ciudades, sumergidos en un mundo donde las divinidades no se distinguen de los hombres. Lo que diferenciaba una epopeya de otras formas, como la tragedia o la comedia, era su carácter de poema narrativo y continuo.

Sabemos, aunque no con exactitud, que Augusto le pidió a Virgilio la elaboración de una epopeya que pudiera ser capaz de reconstruir la identidad del Imperio, la cual sólo es configurable a partir de una historia en común. Pues, a

partir de una leyenda que hiciera que los romanos se vieran identificados por un origen común, la unidad social estaría mejor consolidada.

Octavio -que ya llevaba el nombre de Augusto- demostraba una excitada curiosidad respecto de la tarea de Virgilio, y en una carta que escribe desde España -enrolado en la guerra contra los cántabros- entre los años 27 y 25 antes de Cristo, pide al poeta que le envíe aunque sea un fragmento, un pequeño sumario, una parte. La respuesta de Virgilio, aludiendo a la impaciencia de su interlocutor, será:

“Sí, yo recibo de ti muchas cartas... Pero, en cuanto al tema de mi Eneas, si yo tuviese algo que fuera digno de tus oídos, te lo enviaría con mucho agrado, pero he emprendido un tema tan vasto que tengo la impresión de haber estado casi loco imponiéndome una tarea tan pesada, especialmente en este caso, como tú lo sabes, que antepongo esta obra a otros estudios preferibles”³.

El poema no irá siguiendo el capricho de su inspiración. Virgilio estudiará exhaustivamente todos los elementos que compondrán la obra. Entre ellos, se encontrarán escritos órficos, algunas doctrinas escatológicas, algo del platonismo, y también algunas creencias típicamente romanas acerca de la suerte de las almas después de la muerte.

Formar parte de un proyecto político era la clave para su redacción. Fuera Augusto o fuera Virgilio quien más interesado estuviera en ver la obra terminada, el objetivo de la misma era la preocupación de ambos hombres. Pues la obra no formaba parte, desde su inicio, del ámbito literario, sino que su lugar propio era la historia, la política, la paz, la unión del Imperio.

En función de lo expresado anteriormente es manifiesta la razón por la cual Dante elige al mantuano como su maestro y guía, ya que ambos poseen un fin específico que orienta sus respectivas obras. La unidad del Imperio es una necesidad ineludible; y las laboriosas manos de un poeta pueden crear la identidad de la que carece toda época inmersa en una crisis.

Tampoco resulta extraño hallar en el descenso de Eneas al reino de las sombras una geografía similar a la del *Inferno* dantesco; más aún, es visible la intención de Virgilio por transmitir un mensaje a su pueblo a través del desfile de almas, susceptibles de premios y castigos, o en constante proceso de purificación, que habitan en aquel recinto. Y, como sabemos, Dante también vivifica a sus personajes muertos, haciéndoles decir algo que no es indiferente a su propia realidad.

La escenografía ya está montada. En el Aqueronte:

“Iban en sombra envueltos en la noche desierta
entre la oscuridad por la vacía morada de Plutón y los reinos sin vida,
lo mismo que la luz envidiosa de vacilante luna
cuando ha cubierto Júpiter de sombra
el cielo y la negrura de la noche todo lo decolora.”⁴

Y los personajes ya están en escena:

“Acampan a sus puertas los Centauros, las Escilas biformes,
Briáreo, el gigante de cien brazos, la hidra de Lerna, de silbidos horribles,
la Quimera, arbolada de llamas, las Górgonas, las Harpías,
y la traza de sombra con tres cuerpos, Briáreo.”⁵

2. Estructura de la lógica estética: Interpretaciones contemporáneas acerca de la estética infernal.

Hubo y habrá demasiados dantólogos, esforzados en considerar, cada vez con mayor precisión, los detalles ínfimos y pormenorizados de la *Commedia*. Este trabajo no pretende recolectar tales posiciones, sino más bien recuperar entre ellas la problemática ético-conceptual que surge a partir de las imágenes.

Dentro de las interpretaciones clásicas acerca del trabajo poético de Dante encontramos la de Francisco de Sanctis, quien dibuja a nuestro poeta invadido de un sentimiento moral, atravesado por la filosofía. Así, dice que en Alighieri “se halla el viejo concepto del amor que une belleza y virtud haciendo uno de dos”⁶. Este concepto constituye la unidad de la vida, la que está escindida donde hay belleza y no hay virtud. Y dado que la vida es la filosofía, en cuanto realización conceptual de la verdad, la poesía se convierte entonces en la voz legítima, capaz de actualizar esa verdad.

Acordamos con De Sanctis en que el mundo dantesco es de materia compleja, contradictoria, mientras su forma intenta adecuarse a una estructura doctrinal, muchas veces débil para representar de modo preciso un contenido no acotado. Sabemos, sin embargo, que la música, la escultura, la pintura y otras artes poseen la habilidad técnica de captar los diferentes matices e indefinidos rasgos de la naturaleza humana; tal vez por esta razón podemos pensar que a la hora de darle forma a su viaje infernal el poeta haya elegido acompañar su reflexión filosófica con los gestos exhortativos de las manifestaciones estéticas.

La fantasía orgánica de Dante es analizada por De Sanctis como la condición a partir de la cual el diseño del mundo se hace posible: “La fantasía trabaja por dentro y no toma lo de fuera sino como expresión y palabra de la vida interior”⁷. Esto significa que no hay demoras en torno a la imagen, es decir, Dante no acaricia sus dibujos como si ellos contuvieran el secreto de alguna revelación arcana, sino que los utiliza como iluminadores de una realidad moral, que no quiere adornar, sino explicitar a través de las imágenes.

Por su parte, Étienne Gilson, quien admite como punto de partida el tomismo de Alighieri, insiste en las dificultades de un análisis simbólico de la *Commedia*, entendiendo que tal investigación puede convertirse en un callejón sin salida; esto es, para probar sus argumentos es probable que Dante haya apelado a

una forma de simbolismo irrefutable, como también es probable que no se haya visto nunca con esa necesidad, y que haya optado por razonamientos simbólicos movido por el azar.

No obstante, Gilson se preocupa por desarrollar el número de veces en que Dante utiliza formas verbales relativas al verbo "sonreír", la palabra "intelecto", o el término "voluntad". La interpretación simbólica de la *Commedia* es arbitraria, pero, aún así, el autor insiste en demostrar que una lectura dirigida en esta dirección puede resultar consistente. Esta es la razón por la cual emprende una labor hermenéutica en torno de la figura de Beatriz y sus metamorfosis a lo largo de la obra alighierina, a la que añade algunos nombres que le merecen mayor atención, como se ve en los apartados que corresponden a Tomás de Aquino, Siger de Brabante, Salomón, etc.

A pesar de hallar en el análisis de la obra dantesca dificultades multiplicadas sin necesidad, Gilson encuentra en ella un ineludible simbolismo justificado a partir de la elaboración de un sistema teórico, que no hace más que seguir sus propias consecuencias. Encontramos, pues, respecto de esta posición, una exacerbada atención hacia cuestiones que giran en torno de la aparición de cierta estrategia retórica, o cierta referencia a algún elemento propio de la formación del florentino. La preocupación acerca de si son las concepciones poéticas o las experiencias prácticas las que motivan a la escritura de la *Commedia*, a nuestro modo de ver, no alcanzan a explicar el hecho artístico. Más allá del lugar específico que Dante quiso darle a Beatriz en sus distintas obras, y aún más allá del amor proferido a la misma, consideramos que la obra en cuestión responde a la elaboración de una **ética ciudadana**, expresada menos simbólica que retóricamente.

Desde otra perspectiva, Bruno Nardi analiza el diseño infernal verificando sus antecedentes: el descenso de Eneas al Averno y a los campos Elíseos, la visión

de Pablo, la lectura apocalíptica de la Biblia y la concepción medieval de ultratumba. Según este autor, la originalidad de Dante reposa en la conjunción de la imaginación virgiliana, la mitología clásica y el espíritu religioso del cristianismo⁸. En esa unidad orgánica, los episodios de cada canto están condicionados por esa estructura unitaria; ninguno de los personajes allí presentados, incluidas las figuras mitológicas, poseen una realidad histórica a la que atender fuera del marco pictórico de la *Commedia*. Así, se pregunta este autor qué sería del Farinata dantesco sin su tumba incandescente. Más allá de los elementos históricos con los que podemos contar acerca de la relación entre éste y el poeta florentino, el sentido de la aparición del epicúreo en el *Infierno* sólo es concebible allí dentro y no en su vida terrena. Ahora bien, esto no significa que Dante no haya imaginado su *Infierno* como real, en tanto representación de una realidad histórica determinada; de ahí su constante preocupación por insertarlo dentro de la cosmovisión aristotélica.

Otra mirada interesante sobre la *Commedia* es la de Reto Bezzola⁹, quien luego de presentarnos los viajes ultramundanos predantescos -que el poeta no podía desconocer, no tanto por haberlos leído directamente, sino porque formaban parte de la cultura de su tiempo-, concluye que la originalidad del Poema Sacro no está en el hecho de que su autor desconociera los textos antiguos, sino en que los leyó con nuevos ojos.

Es probable, aunque no lo sabemos con seguridad, que Dante haya conocido, por ejemplo, el *Viaje de San Brendano*, el *Purgatorio de San Patricio*, el *Libro de los Siete Sabios*, el *Dolophatos*, *Barlaam e Giosafatte*, como también la leyenda de Apolonio de Tiro, el *Descenso al Infierno* de Ugone di Alvergna, el *Dialogus Miraculorum* de Cesar de Heisterbach, el *Elucidarium* de Onorio di Autun, y tal vez la leyenda musulmana contenida en la *Escala de Mahoma*. Lo que la obra dantesca

revela, sin temor a equivocarnos, es un conocimiento profundo de Virgilio, Lucano, Ovidio, Cicerón y Séneca.

Según Bezzola, Dante concibe las divinidades paganas como Inteligencias ministeriales, encargadas de hacer sentir al universo la autoridad divina que lo gobierna, aunque todavía sin instruir ni inspirar a los hombres; si bien el autor no la menciona, un ejemplo típico dentro de la *Commedia* es la Fortuna¹⁰. De ahí que el florentino suponga que Virgilio sintió la divinidad, sin llegar a conocerla. Dante utiliza la mitología greco-latina cuando pide el auxilio de Apolo y de las Musas, y cuando presenta a los monstruos y demonios -Cerberos, Pluto, Caronte, Minos, las Furias, el Minotauro- destinados a expresar el poder limitado de las Inteligencias rebeldes. Podríamos suponer que Dante ve en ellas una suerte de signos premonitorios de la verdad revelada.

Hacia el fin de la Edad Media, cuando se anuncia el Humanismo, se imitaba la forma y el estilo de la poesía antigua, haciendo que los dioses paganos cedan su lugar a Dios y a los santos, y haciendo que los héroes devengan en caballeros, junto a los sacerdotes antiguos que ahora se convertían en obispos, abades, etc. Dante crea el cosmos y los personajes de la *Commedia* en el Medioevo cristiano, pero conservando el carácter de cada una de las figuras mitológicas de la Antigüedad clásica. Por esta razón Bezzola afirma que Dante es la síntesis poética de estas dos edades, puesto que en la *Commedia* no hay contraste ni diferencia entre los dos mundos: el antiguo y el cristiano medieval¹¹. Así pues, dice este autor que “ninguna diferencia se percibe entre la evocación de Farinata y Ulises. Farinata pertenece a un pasado que, para Dante, es casi un presente [...] Ulises, en cambio, surge de la noche de los tiempos míticos. Pero para su figuración esto no tiene ninguna importancia; ellos son evocados por el genio poético de Dante de modo tal que salen de los tiempos para entrar en la eternidad [...]”¹². Ambos personajes

están pintados con la plasticidad y evidencia propia de la poesía clásica, y es en esta labor artística donde Dante se diferencia de los de su época.

En la *Commedia* la poesía profundiza el concepto de realidad, sin que las palabras o las imágenes se conviertan en tipos encarnados de una idea, sino conservando la individualidad y la personalidad que va más allá de la muerte; es decir, los personajes del Poema no ceden su valor poético a un valor lógico conceptual, sino que la consistencia interna de cada una de sus apariciones queda legitimada por la poesía misma.

Respecto de la representación ideal en las obras de arte, Erwin Panofsky afirma que la Edad Media no se ocupó de copiar la naturaleza, sino de proyectar una imagen interior en la materia, creando de la misma manera en que lo hace la naturaleza, realizando determinadas formas en determinadas materias. A esta concepción Panofsky le atribuye la definición dantesca del arte, dada en *Monarchia* II, 2, según la cual el arte se encuentra en tres fases: en el espíritu del artista, en el instrumento y en la materia que, a través del arte, recibe su forma. Esta explicación dantesca está inserta en las concepciones metafísico-teológicas del Dios creador, el Cielo como instrumento y la materia informe.

Por su parte, Peter Armour, tejiendo un riguroso estudio sobre la *imago mundi* del Trecento, nos propone un Dante atravesado por los conocimientos sobre teología, cosmografía, astronomía, e historia, en el sentido de saber bíblico, legendario y literario. Resulta casi evidente que el formato de la *Commedia* responde a la reasunción dantesca de todos los elementos con los que la época clásica explicó el mundo. Sin poder establecer con certeza si Dante consultó las cartas náuticas de la época o la división triple del mundo del Anónimo Ravenate, podemos sin embargo sospechar la lectura que Dante hizo de Brunetto Latini, Lucano, Macrobio, Orosio, San Isidoro, Hugo de San Victor, Lamberto da Saint-

Omer, Honorio, y muchos otros, todos ellos autores influenciados por la ilustración de los *mapamundi* medievales.

Sobre los diversos momentos poéticos, Giovanni Getto analiza las distintas estrategias retóricas que Dante utiliza con el propósito de producir en el lector sensaciones de estupor, temor y misterio. Sobre todo, presta particular atención a las formas de “deshumanidad” que representan figuras como la de Profesora: +luto, humanidad degradada, o Caronte, humanidad relampagueante de rasgos diabólicos, o Cerbero, estremecida animalidad. Opina este autor que la *Commedia* es un reflejo del arduo estudio que Dante hizo acerca de su propia lengua, gracias al cual expresó su audaz e innovador material. Agrega, además, que es posible encontrar en la *Commedia* “el barroco propio de toda la civilización literaria retórica medieval”¹³, en tanto fruto de la inteligencia y la disciplina.

Creemos, junto con este autor, que la poesía de Dante puede ser definida como “poesía de la inteligencia”, aquella que substancialmente se nutre de los sentimientos que se generan y viven alrededor de la experiencia intelectual, apasionadamente realizada.

Junto a Maria Corti¹⁴, hacemos una lectura sincrónica de la *Commedia* que intenta captar los signos de una autobiografía cultural, profundizando en la clave de su propia articulación. Con ella¹⁵, también consideramos la distinción entre *signum* sensual y racional, a partir de la cual creemos que en el Poema Dante hizo uso de estas dos formas de comunicación, con el fin de explicitar racionalmente lo sensible y hacer perceptible lo conceptual.

Ante el mismo análisis, Giuliana Carugati¹⁶ considera que la escritura de Dante gira en torno de los conceptos de verdadero y falso. Pero la *Commedia* no es una ficción que exige ser tratada como verdadera, ya que su objeto es Dante frente a la muerte, es decir, el hacedor del sentido frente al tremendo no sentido del Dios silencioso. Analizando la interpretación que intenta hacer de la escritura dantesca,

en tanto discurso en torno de Dios, un relato místico, atento al latido del silencio divino, esta autora afirma que en el Poema se encuentra la historicidad de su autor, su decirse, su relación cuerpo a cuerpo con la palabra. Si la mística es una escritura personal abierta a la paradoja, la aporía, la imagen y la metáfora absoluta, Dante no es un místico en tanto que su escribir atraviesa el campo de la "mentira". La imagen no es necesitada por una mera voluntad de decirse, sino que es gratuitamente elegida para ser gradualmente eliminada en el curso del viaje ultramundano.

A pesar de que esta autora lee una concepción profética en la escritura dantesca, cosa que no creemos evidente, acordamos con ella en que la *Commedia* no ha sido pensada solamente para ser traducida en términos conceptuales, así como tampoco es la traducción de una visión intelectual en términos sensibles. Es más que eso; es una puesta de su autor en cuerpo y alma como cómplice y juez de los males de su época, y no una mera ilustración de una teoría abstracta acerca del pecado.

Por su parte, Teodolinda Barolini¹⁷ realiza un interesante paralelo entre Francesca da Rímini y Beatriz. Según esta interpretación, el círculo de la pasión amorosa y el Reino Celestial son dos cortes presididas por estas dos figuras, quienes pronuncian dos versos de igual ritmo con contraste significativo: "*O anima cortese mantoana*" (Inf. II, 58), y "*O animal grazioso e benigno*" (Inf. V, 88). Esta hipótesis de lectura pretende encontrar los mismos términos enunciados por estas dos damas con una sugestiva disparidad en su sentido. Más allá de la licitud de esta comparación, nos parece interesante establecer una consonancia entre las dos figuras más sobresalientes de la *Commedia*.

Desde la perspectiva ético-política, también consideramos más que oportuna la visión de Von Nicholas R. Havely¹⁸, quien lee la *Commedia* como un conjunto de metáforas que representan y diagnostican los desórdenes de la ciudad

de Florencia. Unimos a esta posición la de Vittorio Russo¹⁹, que también analiza el Poema desde el marco político, y el sueño utópico de Dante, asociado con el éxito solitario y su desarraigada biografía personal.

Siguiendo con el análisis de la ética de la *Commedia*, no podemos dejar de mencionar a Putallaz²⁰, quien ve en el viaje dantesco un ascenso en la conquista de la libertad, en su dimensión social y política. Éste consiste en la plena dominación de sí mismo ante la inmediatez de los deseos. Es así como el *Infierno* consistiría en el reino de la servidumbre, mientras que el *Paraíso* sería la precisa determinación del buen uso de la libertad.

Por último, consideraremos el trabajo de Guénon²¹, que elaboró una interpretación doctrinal acerca de la *Commedia*, sobrestimando sus signos y sus metáforas. La lectura de este autor se basa sobre la inagotable fuente de significados que el Poema porta, y encuentra, tanto en la física de los tres reinos cuanto en su alegoría, un cúmulo de elementos misteriosos, religioso-iniciáticos, más cercanos a las intimidades de la logia que a las verdades universales de razón. Siguiendo una interpretación astrológico-hermética de la travesía del poeta, este autor ve un *Infierno* que representa el mundo profano, un rito iniciático en el *Purgatorio*, y un *Paraíso* en el que abundan las claves, poco discernibles, de las verdades absolutas.

Por nuestra parte, con o sin antecedentes históricos, con o sin la influencia de los viajes ultramundanos provenientes de diferentes tradiciones, con o sin simbolismo literario, creemos que la *Commedia* no es una obra escrita para un pequeño círculo de lectores catecúmenos. Consideramos, más bien, que el hecho de haber sido redactada en idioma vulgar, el intento de configurar explícitas imágenes, y la delación en nombre propio, son indicios de la intención del poeta por hacerse entender, aunque haciendo uso de excepcionales artificios literarios, de

un modo claro y sincero. La franqueza intelectual de Dante no elude la multiplicidad de interpretaciones que la *Commedia* pueda suscitar, pero tampoco admite una sobreinterpretación que tergiversa lo dicho, apelando a un significado que va mucho más allá de la letra, en la que indudablemente nuestro poeta confiaba.

Ahora bien, lo que se acaba de sintetizar son ensayos de justificación o explicación de la belleza en la poesía dantesca. Cabe preguntarse ahora qué es lo que Dante mismo entendió por "*bello*". Un recorrido por la primera cántica del Poema, con ese hilo conductor, puede ofrecer una guía segura en tal sentido.

3. Sentidos del vocablo "*bello*" en el *Infierno*.

En la sucesiva aparición de fieras y vicios, en medio de la selva donde Dante se pierde, encontramos una localización temporal, explicada tanto en clave poética como en clave teológica. La mañana comienza y el sol sube con las estrellas que estaban con Dios cuando:

"mosse di prima quelle cose belle"

Inf. I, 40

Bellas son las cosas creadas por Dios en el principio del principio; bellas por ser creadas²² y por acompañar al sol en su ascenso desde el Oriente hacia la constelación de Aries. El Creador movió, a manera de Motor Inmóvil, lo creado en un instante pleno e intuitivo, en un instante a partir del cual comenzaría el tiempo.

La segunda aparición del término que nos ocupa se da cuando, luego de ver una sombra imponente que prometía una suerte de alivio al temor y al desconcierto selvático, Dante reconoce a Virgilio. Y le dice:

*"Tu se' lo mio maestro e'l mio autore;
tu se' solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore".*

Inf, I, 85-87.

Bello es el estilo que compone la tragedia virgiliana, aquel en el que Dante se había ejercitado, caracterizado por su tono ilustre, la excelencia del lenguaje y la seriedad de su materia: el amor y la moralidad.

Sin embargo, el poeta confía en que su poema, escrito en idioma vulgar, no sólo servirá como matriz para la formación de las buenas costumbres ciudadanas, sino que es lo suficientemente digno como para cantarle a Dios, primer principio de las mismas.

De esa manera, por contraposición, dibujará su Infierno, y las imágenes se encargarán de argumentar moralmente, haciendo concordar la belleza con lo más sublime, y la fealdad con lo que padece la justicia divina, porque ha merecido su castigo. Este planteo no impide hablar de la "belleza del Infierno", donde, volviendo a Agustín, se puede llamar "bello" al esplendor del orden, aquello que responde a la estructura de su propio ser. El Infierno es lo que por su naturaleza debe ser, y no sería armonioso si en él no retumbaran los suplicios eternos²³.

En la puerta del Infierno, el vate comienza a observar el miserable trato que reciben las almas de quienes no han dejado fama en el mundo. Y así, Virgilio, su maestro, le explica:

"Caccianli i ciel per non esser men belli,

*né lo profondo inferno li receve,
ch'alcuna gloria i rei avrebber d'elli"*

Inf, III, 40-42.

Mediocres, aquellos que el cielo rechaza para no ser menos bellos. Manchan la impecable belleza celestial quienes no han dejado en el mundo reconocimiento, ni siquiera por su mal obrar. No se detiene aquí Dante a relatar la situación de éstos que ni siquiera sufren condena alguna; pues a lo nefasto se le dedica una angustiante descripción; a lo bueno, las más bellas palabras; pero a lo que carece de estos atributos morales, sólo una pobre imagen que lo nombre.

"non ragioniam di lor, ma guarda e passa".

Inf, III, 51.

Pero, además, en la antesala del Infierno, el Limbo, Dante ve almas suspendidas, carentes de esperanza y deseo, por ya no tener objeto alguno de ese amor. Entre ellas, se encuentran las sombras de Homero, Ovidio, Horacio y Lucano, reunidos sin gozo ni tristeza.

Con ellos camina y llega a un prado verde, con ellos se retira hacia un lugar alto y luminoso; por la luz de su sabiduría observa el sereno espectáculo de los espíritus magnos. Es inexorablemente visible la paz que reina en este círculo de la elocuencia, la pictórica carencia del llanto desolado ante la pérdida de la salvación.

"Cosí vidi adunar la bella scuola"

Inf, IV, 94.

Hay belleza y luz en el habitáculo de los poetas y filósofos, tal vez porque Dante, respecto de este fin muestra una excesiva confianza en sí, sabía que la

poesía era una disciplina que ejercitaba el acercamiento a la Verdad, y reconocido entre los grandes, sin decepcionarse de sí mismo, asumía su propia grandeza.

Una vez en el segundo círculo, aquel que habitan los lujuriosos, el poeta se encuentra con Francesca y Paolo, víctimas de una pasión amorosa desbordada y conturbadora . Al pedirles Dante unas palabras que le revelen la razón de su pena, Francisca enuncia los tercetos acaso más bellos del Poema. De ellos, el primero canta:

*“Amor, ch’al cor gentil ratto s’apprende,
prese costui de la **bella** persona
che mi fu tolta; e ‘l modo ancor m’offende”.*

Inf. V, 100-102

Hermoso es el cuerpo del que el amor se prenda. No puede haber referencia más concreta que la misma belleza física -como la misma acepción del término italiano “*persona*” lo indica- para referirse a una pasión que no peca por intensa, sino por desordenada, densamente corporal y desdichadamente irracional. Sin embargo, hay en estos versos una licencia dantesca que permite el uso de este vocablo, porque el mal al que remiten estas almas, en su vulnerabilidad caótica, no deja de ser percibido por el poeta como una fatal reafirmación de lo ineludiblemente humano²⁴. Por esto, F. Putallaz comenta que “Dante ha atribuido al amor una suerte de fatalidad, al que ni la virtud ni la razón son capaces de poner un freno”²⁵. Esto obedece a la concepción, de corte averroísta, dominante en la escuela del *dolce stil novo*, al que Dante pertenecía.

Sigue descendiendo el poeta, con su docta compañía, y atraviesa el cono infernal y su geografía sinuosa. Llega, pues, al séptimo círculo, el de los violentos

contra la naturaleza, donde es reconocido por Brunetto Latino, antiguo maestro suyo, quien, con irreprimible ternura, le aconseja:

“[...] *Se tu segui tua stella,
non puoi fallire a glorioso porto,
se ben m'accorsi ne la vita bella*”

Inf. XV 55-57.

Bella es la vida humana en la tierra, recuerda nostálgicamente Brunetto. Quizá lo hace también con remordimiento: cabe destacar que la razón por la que Brunetto Latino padece bajo la lluvia incesante de fuego es -o puede suponerse, luego de algunas diferencias entre los críticos- por haber preferido el francés, y no su lengua natural: el italiano. Este dato resulta relevante por la identificación ineludible de la lengua con la naturaleza; de ahí que la belleza de la lengua sea comprensible no tanto por su conjugación fonética o rítmica consonancia, sino por pertenecer a la condición *natural*.

En este sentido, es esencial para nuestro tema distinguir entre la belleza literaria del *Infierno* dantesco, en cuanto refleja en una ordenación simétrica los desórdenes cometidos en vida por las almas lo pueblan, y los desarreglos morales - y, por ende, estéticos- de esas mismas almas tomadas individualmente. En el *Infierno* éstas suelen lamentar nostálgicamente la belleza, perdida sin retorno, del mundo natural en el que no supieron vivir bella, ordenadamente.

El abismo infernal continúa hundiéndose, y entre los suplicios de los simoníacos, es decir, de quienes se burlaron de la pobreza embolsando dinero mal habido, Dante compara los boquetes circulares donde padecen los clérigos con el bello Batisterio de Florencia, templo en el que él mismo fue bautizado.

“*Non mi parean men ampi né maggiori*”

*che que' che son nel mio bel San Giovanni
fatti per luogo de' battezzatori "*

Inf. XIX, 16-18

Belleza creada por el hombre, pues; belleza de una arquitectura que pretende recordar el cielo en la tierra²⁶.

En la misma fosa, el alma de Nicolás III, cabeza abajo, confundiendo a Dante con Bonifacio VIII, le dice:

*"Se' tu sí tosto di quell'aver sazio
per lo qual non temesti tòrre a 'nganno
la bella donna, e poi di farne strazio?"*

Inf. XIX, 55-57

La **bella** Dama es la Iglesia, aquella que no sólo está estructurada internamente según mandato divino, sino que, a su vez, es ordenadora de la jerarquía espiritual en la tierra, en tanto se encarga de la administración de los fines cuyo destino es la felicidad eterna; belleza ético-política, en cuanto orden.

En otra bolsa infernal, aquella donde sufren los hipócritas, Dante se presenta a los que se trasladan bajo rígidas y pesadas capas de plomo, diciéndoles:

*"[...] I' fui nato e cresciuto
sobra 'l bel fiume d'Arno a la gran villa"*

Inf. XXIII, 94-95.

Dante se complace evocando su Florencia materna, y es bello todo cuanto a ella pertenece. La adjetivación se torna fuerte en la confrontación, puesto que la

naturaleza del mundo viviente es hermosa, mientras que la sinuosa y oscura geografía infernal dista mucho de serlo.

Finalmente, Dante llega a “*la creatura ch’ebbe il **bel** semblante*”²⁷: Lucifer. Asombrado ante la maravillosa forma, casi incomprensible para el ojo humano, el poeta refiere la siguiente argumentación:

*“S’ el fu sí **bello** com’elli é or brutto
e contra ‘l suo fattore alzó le ciglia,
ben dee da lui proceder ogni tutto.”*

Inf. XXXIV, 34-36

En medio de una descripción de colores opacos, cabezas rumiantes, y extremidades interminables, el poeta justifica la maldad del ángel caído por su fealdad. Por un procedimiento de inversión proporcional, la belleza se ha convertido en apariencia hórrida, en deformidad, asimilable directamente a la traición y la injusticia; esto es, al desorden²⁸.

La última aparición del término que nos ocupa dentro de esta cántica se encuentra, precisamente, en el momento en que tanto Dante como Virgilio logran salir del siniestro cono. Así como en el primer canto el poeta hizo referencia a las cosas **bellas** creadas por Dios, aquí vuelve a reconocer el mundo de los vivos con la misma expresión, como una suerte de reencuentro con la Creación natural.

*“salimmo su, el primo e io secondo,
tanto ch’i’ vidi de le cose **belle**”*

Inf. XXXIV, 136-137

Doce veces aparece, pues, la palabra "bello" en el *Infierno*. La razón de su aparición es que siempre nos remite a algo referente a la vida terrena o a la vida paradisíaca: belleza natural, belleza literaria, belleza física o corporal, belleza ético-política, belleza moral. Como dijimos anteriormente, el *Infierno* no es un escenario de bellezas protagónicas, pero esto no quiere decir que no haya armonía en él, sino que hay, por el contrario, ~~hay~~ un despliegue de horridez y deformidad que funciona como un instrumento intelectual para la captación del mal.

Así, se puede observar en todo el *Infierno* que el acercamiento al demonio nos provee de imágenes áridas, conceptualmente desordenadas, carentes de luz y de proporción. Con esto, podemos sospechar que Dante imaginó su *Infierno* del mismo modo como el hombre medieval entendió cada elemento de la naturaleza, es decir, como un soporte a través del cual lo absoluto penetra la realidad finita y singular. Podemos inferir, entonces, que el verdadero significado del *Infierno* está en sus imágenes, en cuanto que éstas representan el pecado, a la manera como la Creación misma representa el llamado a la virtud.

4. La deformidad y lo feo como instrumentos morales en el Infierno.

En el siguiente apartado, nos proponemos señalar un conjunto de consideraciones en torno de la distribución de justicia divina en el cónico diseño de anillos infernales. Abordaremos la significación que se le ha dado a cada representación de los pecados tanto desde su aspecto estético-conceptual como ético-político. Además, intentaremos encontrar los problemas que surgen a partir de la matriz moralizante de los bestiarios que circulaban en la época del florentino con una difusión similar a la de la Biblia. Finalmente, analizaremos la diversidad de interpretaciones alegóricas que suscita la *Commedia*, con las dificultades que ella

implica, a la hora de querer acercarnos a lo que efectivamente Dante quiso decir con su decisión de descender a su propio Infierno, allí donde *"si vede di giustizia orribil arte"*²⁹.

4.1 Rastreo, descripción y jerarquización de los valores ético-sociales.

La travesía infernal de Dante se compone de treinta y cuatro cantos; a partir del tercero nos hallamos en el penoso abismo. La escenografía se compone de un cono descendente, cuyos anillos corresponden a nueve círculos, dentro de los cuales sufren su castigo distintos pecados, de menor a mayor grado de gravedad, según su cercanía al vértice invertido. Según el orden descendente, luego de atravesar un lugar que no es sitio dependiente del Infierno, donde corren los mediocres, y después de caminar por la antesala que alberga a filósofos y poetas sin bautismo, purgan su mal los lujuriosos, los golosos, los avaros y los pródigos, los iracundos, los heresiarcas, los violentos -los cuales el florentino clasifica entre violentos contra el prójimo, contra sí mismos, contra Dios, contra la naturaleza y contra el arte-, los fraudulentos en todas sus formas, entre ellas, rufianes, seductores y aduladores, simoníacos, adivinos, traficantes, hipócritas, ladrones, consejeros pérfidos, sembradores de discordia, falsificadores y alquimistas; y finalmente, los traidores, que han cometido traición ya sea a los compatriotas, a los consanguíneos y, por último, a sus benefactores.

Este orden no es efecto del capricho del poeta, que imagina un mundo posible donde puede descargar su represalia contra quienes lo han dañado; es, por el contrario, un orden jerárquico que corresponde a una realidad social, en la que Dante encuentra males menores y males cuyo sufrimiento a causa del castigo no merece conmiseración.

Es decir que el Infierno se articula según un ordenamiento ético del que bien puede dar cuenta la realidad misma y el destino de su ciudad. Con esto, creemos que es lícito afirmar que el desvelo dantesco, productor de este viaje filosófico, es una ética y una política delineadas por el trazo de un hombre preocupado concretamente por su tiempo.

Intentaremos, entonces, rastrear de qué modo se formula la ética dantesca en el ámbito que circunscribe lo que **no se debe hacer**, esto es, en el Infierno. Descendamos.

El reino de la culpa abre sus puertas allí donde termina la selva de las tentaciones malignas. En la orilla del primer círculo deambulan los neutros, aquellos a quienes no les es propio ni el bien ni el mal, aquellos que han preferido la tibieza y la indiferencia al compromiso y la lucha. Recordémoslo:

*"Fama di loro il mondo esser non lassa;
misericordia e giustizia li sdegna:
non ragioniam di lor, ma guarda e passa"*

Inf. III, 49-51

Pasemos, entonces, según el pedido del maestro mantuano, a la antesala de la mansión demoníaca, ya que la mediocridad es de tal bajeza que no merece atención, ni tampoco el esfuerzo de singularizar sus rostros, aunque Dante parece reconocer algunos de ellos. Los mediocres no tienen voz en la *Commedia*, como no la han tenido en sus propias vidas, puesto que nada han hecho para salirse de la hilera por la que "todos" corren.

Más adelante, en el cuarto de los cantos infernales, el sueño de Dante le dibuja un castillo noble, templo del antiguo saber. Esa morada eterna está cercada siete veces por altos muros -las siete artes liberales o las siete virtudes cardinales-, y

un arroyuelo, que es atravesado como suelo firme, corre alrededor. Allí habitan quienes han muerto antes de proclamada la Fe; son rostros de incuestionable autoridad, de mirar sereno, de lenta palabra. En ellos es posible encontrar una sonrisa, pero nunca una abierta alegría.

Junto a Homero, Lucano, Ovidio, Horacio y Virgilio, Dante -sexto en el grupo de los genios- camina hacia un costado luminoso y alto, donde puede observar sobre el resplandor de un césped verde a los espíritus magnos: Electra, Héctor, Eneas, César, Camila, Lavinia, Heráclito, Demócrito, Sócrates, Platón, Aristóteles, Anaxágoras, Euclides, Galeno, Avicena, Averroes, entre muchos otros.

Sobre este hospedaje que Dante da a los paganos virtuosos, opina Jorge L. Borges: "Para mitigar el horror de una época adversa, el poeta buscó refugio en la gran memoria romana. [...] Dante no podía, contra la Fe, salvar a sus héroes; los pensó en un infierno negativo, privados de la vista y posesión de Dios en el cielo, y se apiadó de su misterioso destino."³⁰ La emoción que Dante experimenta al compartir el mismo espacio físico con los habitantes del Limbo parece ocultar todo tipo de rasgo infernal; no obstante, más allá de su admiración, y más allá de la parsimonia con la ^{que} refiere este momento de su viaje, sólo basta con que Dios esté ausente para que esta visión poético-filosófica sea terrible.

El aire apacible desaparece cuando discípulo y maestro se deciden a continuar su descenso. El segundo círculo los espera: el de los lujuriosos. Allí:

*"Ora incomincian le dolenti note
a farmisi sentire; or son venuto
lá dove modo pianto mi percuote".*

Inf, V, 25.

La atmósfera de este anillo es una borrasca que arrastra a las almas, obligándolas a golpearse y a gritar lastimosamente, sin poder disponer de movilidad voluntaria. La pasión amorosa puede conducir al descontrol y a la pérdida de la razón, a la autodestrucción y a la destrucción de quien se ama.

¿Por qué, acaso, el poeta enamorado de una mujer que lo espera en la puerta del cielo, no quiso que los pecadores del amor estén siquiera en el Purgatorio, donde pudieran sosegar sus impulsos sensitivos en orden a reconducir esa fuerza hacia la fuente del amor más puro?. Será, tal vez, que el poeta, ya no el filósofo, sabe de qué manera el hombre desafía a Dios cuando ama hasta la desesperación. El encuentro con Paolo y Francesca es una bomba de luz dentro del cono infernal, es una figura clara y definida entre las sombras llorosas, una suerte de lámpara que ayuda a Dante a adaptar sus ojos a tanta oscuridad.

También en el Infierno hay amor, un amor desordenado, inmerso en la lógica del horror y el castigo, un amor que el poeta no pudo eludir, ya que es éste el que le permite escribir, hablar de Dios y del hombre, hablar de sí mismo y de la mujer que inspiró toda su labor poética.

Esta transparente aparición es una clave para que el lector se interne en el dolor y los suplicios, un modo de sensibilizar la razón y despertar la pasión que fue causa de los vicios cuyas víctimas no merecen esperanza. Dante se conmueve, no puede reprobar ni pedir explicación alguna que justifique el pecado. Comprende y se describe en esta imagen cuyo sonido rebota:

"e caddi come corpo morto cade".

Inf, V,142.

Al escribir el Poema Sacro, Dante dirige sus estudiados tercetos a la **humanidad en general**, cuyo malvivir la aleja de la dicha de la recta vida, de Dios; y a él de **Beatriz**, objeto de su amor. Es probable que Beatriz sea la auténtica

destinataria, y también lo es que el poeta la ubique en las puertas celestiales porque ella es la condición que posibilita el ascenso de un hombre aún vivo al Paraíso³¹. Dante no hubiera alcanzado tal reino de haber estado Beatriz en el Infierno, pues sus ansias habrían sido satisfechas con sólo verla; asciende al hogar de Dios porque el ser amado provoca en él una atracción que se hace acción y movimiento por un único motor: su amor por ella. Es Beatriz la que puede, por su mera presencia, lograr el ascenso de Dante. Sólo por llegar a ella y permanecer a su lado puede el poeta evitar sucumbir ante tanta miseria y martirio, en los que se identifica él mismo, al haber perdido el sendero de su vida.

La sociedad medieval condenaba la infidelidad femenina con rudeza porque la mujer era considerada como canal transmisor de la descendencia sanguínea. Ese es el motivo por el que los enamorados de Ravena son localizados por Dante en el abismo infernal. Ahora bien, hay que señalar que el asesinato de Gianciotto Malatesta, quien pone fin a la vida no sólo de su mujer sino de su hermano, será castigado en algunos círculos más abajo, puesto que su pecado es peor que el de los amantes infieles.

El problema que suscita este canto se debe a que a lo largo de toda la *Commedia* Dante es juez y parte; como florentino, debe acusar la infidelidad, pero como hombre enamorado, se conmueve. El amor proferido a Beatriz le permite comprender el dolor de Paolo y Francesca, a la vez que lo lleva a ubicar a su amada en el cálido recinto divino, forzando la realidad sobrenatural para decir de aquella bella dama lo que nunca nadie ha dicho. De ahí, la insuficiencia que el mismo poeta acusa en la Vita Nova:

“Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei”.

Vita Nova, XLII.

Resulta evidente que no hay mayor dignidad, mayor belleza, mayor integridad, que la que Dante otorga a Beatriz en la *Commedia*, donde ella puede nadar en el río de palabras que hablan nada menos que de Dios, su Amor y su Justicia.

El tercer círculo los espera. A medida que la fosa infernal se hace más profunda la oscuridad aumenta, los aullidos son más fuertes, la justicia divina es más implacable. Baste el retrato de Cerbero para captar la desagradable visión que el poeta experimenta:

*“Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra,
e’l ventre largo, e unghiate le mani;
graffia li spiriti, scuoa e disquatra”.*

Inf, VI, 16-18.

Este monstruo de tres fauces ladra a las sombras de los golosos que yacen en la tierra fangosa por la obstinación de una lluvia que los ajusta y doblega de modo tal que no se puede caminar si no es pisando la apariencia de sus cuerpos:

*“Urlar li fa la pioggia come cani;
dell’un de’ lati fanno all’altro schermo;
volgonsi spesso i miseri profani”.*

Inf, VI, 19-21.

Entre ellas, una se sienta e inicia un diálogo con el poeta. Ciaccio reconoce al recién llegado por haber vivido él también en la vituperada ciudad florentina. Dante lo interroga acerca del destino de sus conciudadanos, luego de lo cual el

condenado vaticina que la facción selvática -los blancos- arrojará al partido negro al exilio. Parece que lo que causa tormento al joven poeta no es la penosa situación de su interlocutor, sino la triste división de Florencia. Tal vez, de esta manera, Dante rehúsa hablar de la gula como pecado, y orienta al lector hacia el principal mal que este vicio produce: la falta de alimento de algunos por la falta de moderación de otros.

El cuarto círculo es el recinto de los avaros y los pródigos³², cuyo *contrapassum* consiste en remover inútilmente grandes bloques de piedra, símbolo de sus inanes riquezas, para luego dejarlas caer tras haber chocado con otra mole, e iniciar nuevamente el movimiento. Preocupa a Dante ver allí más gente que en los otros círculos, y pregunta a su maestro si entre los torturados se hallan clérigos, pues, aunque irreconocibles, acusa haber visto cruel avaricia y desmesurado gasto entre quienes debieron, en vida, haberse preocupado por su riqueza espiritual.

No es suficiente aquí deletrear la pena en áridas representaciones. Dante necesita explicar que una ministra divina ríe burlona por la suerte de éstos, que fueron hombres. Y en la voz de su maestro, a pinceladas nítidas, define el rostro de la Fortuna, que no pudo escapar a la conceptualización dantesca. Sobre el oscuro lienzo la incierta dama se muestra como una **serpiente oculta entre la hierba**, permutando bienes sin orden y a mero placer, decretando pertenencias según su arbitrio, apareciendo y desapareciendo a velocidad incalculable.

"Le sue permutazion non hanno triegue:

necessità la fa esser veloce,

sí spesso vien chi vicenda' consegue".

Inf, VII, 88-90.

No es de extrañar que un hombre que precisa saciar su entendimiento con un cosmos coordinado a imagen de la perfección divina, se sienta desconcertado ante la azarosa intervención de esta conductora. Pues, aunque el poeta no elige descifrar su conducta, incita a reflexionar acerca de la condición humana, que debe debatirse inteligentemente entre la astucia, los preceptos morales y la propia responsabilidad.

Ante la indiferencia de la multiforme diosa, no queda nada por decir.

Quinto círculo. Entre la inmundicia expiación de los iracundos, Dante viaja junto a su guía sobre el "agua muerta", donde están sumergidos los violentos. Los que en vida amenazaron, maltrataron y torturaron a otros, hoy se ahogan lentamente en una laguna pantanosa. Flegias, demonio barquero y vengador de Apolo, viene a hacer de los visitantes su carga, y así cruzar el lodo hasta la entrada de la ciudad de Dite.

Mientras la proa cortaba el agua más que otra veces -por el peso del cuerpo vivo del poeta-, una de las sombras enlodadas emerge hacia a los visitantes. A pesar del barro, Dante reconoce el rostro de Filippo Argenti, enemigo de facción opuesta, y con rudeza repele su acercamiento:

*"E io a lui: 'Con piangere e con lutto,
spirito maladetto, ti rimani;
ch' i' ti conosco, ancor sie lordo tutto'."*

Inf, VIII 37-39.

El mismo que se desmayó ante el dolor de los castigados por amoroso desenfreno, el mismo que a un goloso se acercó y no quiso inquirir sobre su pena, ahora aprueba deleitosamente la fangosa escena de la que su enemigo es víctima.

*"E io: 'Maestro, molto sarei vago
di vederlo attuffare in questa broda
prima che noi uscissimo del lago'."*

Inf. VIII, 52-54.

El cuadro de este terceto no muestra un Dante lleno de odio, sino un hombre que aprueba la justicia divina: responde a la estructura interna del hogar de los coléricos una reacción semejante a la que éstos tuvieron en vida terrena. Una vez más, la "belleza" del Infierno muestra su equilibrio, hecho de deformidad, opacidad y coherencia, especialmente, moral; y, por eso, política.

En la ciudad de Dite moran los violentos, esa es la razón por la que "*non potemo intrare omai sanz' ira*"³³. Una amenaza se anuncia: tres Furias -Megeira, Alecto y Tisifón- ceñidas con hidras verdes y coronadas con cerastas, intentan impedir su entrada. En el lapso que transcurre entre el verso 64 y el 99 de este canto, un emisario celestial, indiferente, ocupado en otros cuidados que no son los del presente, abre sin dificultad la puerta de la ciudad, hace escabullir a las Erinias, ilumina momentáneamente el untuoso aire, y se vuelve sin inmutarse hacia el sitio del que proviene.

La espontánea intervención divina no dejó lugar a una guerra impropia; porque cada batalla tiene un campo que le es propicio, y aquí la pelea no se cumple en el escenario sino en cada alma en particular. Cada condenado se reta a sí mismo a un duelo eterno, tan desgarrador y tormentoso como aquél que puede sostenerse cuerpo a cuerpo a lo largo de una vida.

Esta ciudad, que tiene uno de los nombres de Lucifer, contiene en sí el resto de las cuencas infernales, de la sexta a la novena. Sus habitantes son diferenciados del resto acaso porque sus pecados fueron mayores, ya que los "deseos mal

orientados" de estas almas generaron perjuicios de los que nunca hubieran podido ser causa los anteriores pecadores.

En la primera cavidad de esta urbe ultramundana, cuyo extremo es el asiento de Satanás, sufren en ardientes tumbas los herejes, que han sostenido doctrinas que negaban la vida eterna después de la muerte, separándose del cristianismo. La incandescencia de la sepultura recuerda el castigo de la hoguera que les era impuesto a los herejes, y la fosa mortuoria misma no deja de ser una ironía de la justicia divina, que condena a sus incrédulos al mismo estado en el que ellos habían creído que permanecerían luego de su muerte.

La razón que Dante elige exponer para justificar el **contrapaso** es la adhesión al **epicureísmo**, cuyo supuesto espíritu hedonista mortificaba a la Edad Media. Con todo, en este contexto, cualquier posición que se alejara de la doctrina ortodoxa cristiana, recibía el nombre de herejía. Junto a Epicuro y sus secuaces, en el cementerio de los sepulcros encandecidos, se yergue la figura de Farinata degli Uberti.

*"l'avea già il mio viso nel suo fitto;
de el s'ergera col petto e con la fronte
com'avesse l' inferno in gran dispitto".*

Inf. X, 35-36.

Desdeñoso en su lecho de muerte, Farinata no puede sobrecogerse y dormir para penetrar en un vacío más acogedor que ese estado de perpetua vigilia, inmutabilidad y encierro. La soberbia indiferencia de esta sombra muestra que, aun en el Infierno, las almas conservan su personalidad singular, inalienable e intransferible.

Retumba un golpe grave de tambor en la sinfonía infernal: Farinata oye la palabra del poeta, reconoce su acento toscano, y lo llama. Luego de un segundo

dubitativo, Dante se acerca al arca de fuego, y renace en él la ansiedad de enfrentarse a un enemigo fiel de su familia. Este jefe gibelino había obligado al exilio a los güelfos en dos ocasiones, y como es sabido, él también fue exiliado en 1258. Un diálogo que no esconde reproches ni oscuros vaticinios se desnuda entre las llamas heréticas: el gibelino había sufrido el destierro, dolor que el poeta florentino también conocería.

Ante la forzosa impostación de la muerte terrenal, dentro de su propia tumba, Farinata muestra sus agudezas sensoriales como si aún estuviera en posesión de sus sentidos. Identifica el origen toscano del poeta por su acento, observa altanero la suerte de quienes lo acompañan como si percibiera el hedor de este humoso círculo del pecado, gesticula al reconocer al visitante como enemigo, acusa poseer mala visión para observar el presente estado humano, aunque, como todos los muertos, puede conocer lo que el futuro trae.

Más allá de las diferencias políticas, y las circunstancias propias del encuentro, Dante le agrega a la estatura de Farinata, calcinada y erguida, la magnanimidad, virtud aristotélica bien conocida por el poeta. Construye a su enemigo, y de ese modo se pone él también a su altura.

Se hunde Dante en el abismo, y en la siguiente fosa, los violentos contra el prójimo.

*“Or ci movemmo con la scorta fida
lungo la proda del bollor vermiglio,
dove i bolliti facean alte strida”.*

Inf. XII, 100-102.

Escortados por Neso, centauro lujurioso, maestro y alumno llegan a un hervidero de sangre donde yacen sumergidos hasta las cejas aquellos que han derramado la sangre de otros en su sed insaciable de violencia. Otra ironía de los designios divinos: saciar con un río de sangre tal inclinación.

De un lado, el poeta logra otra vez configurar un cuadro de horror armonizando significados: los centauros, famosos por su salvajismo, se encargan de dirigir sus flechas contra los sufrientes, regando con más tinta bermeja aquella coloidal corriente de dolor. Del otro, incorpora una escena de cruda agresividad cuando los centauros los reciben con sus saetas dispuestas a disparar. Esta imagen añade a la visión espeluznante de la sangre el temor que Dante experimenta ante la agilidad de las bestias:

*“Chiron prese uno strale, e con la cocca
fece la barba indietro a le mascelle”*

Inf. XII, 77-78.

El guía, con la seguridad que puede tener sólo quien ya no teme morir, explica al centauro la razón de la presencia de uno que “empuja lo que toca” en el Infierno, y lo hace valientemente, sin dejar de advertir que su cabeza culmina donde se unen, en el centauro, el hombre y el caballo.

Cavando siempre por el séptimo círculo, en el hoyo siguiente de la ciudad demoníaca, llegan al bosque de los suicidas, donde quienes atentaron contra su propia vida dejaron de ser hombres para convertirse en zarzas, sometidos al desgarramiento de las Arpías. Éstas logran, en cada hendidura, abrir un orificio por el cual los tristes suicidas pueden exhalar su queja.

*"l'Arpie, pascendo poi de le sue foglie,
fanno dolore, ed al dolor fenestra".*

Inf. XIII, 101-102.

Preciosismo dantesco: en el acto mismo del desgarramiento está la posibilidad de aliviar el dolor a través del ahogado gemido. Contrariedad aparente, como la acción misma del suicidio, la cual es opuesta al instinto de sobrevivir de la especie humana. En este trágico canto, Dante adopta una doble actitud interpretativa. Por una parte, al ubicarlos en el segundo cerco del círculo de los violentos, admite que estos violentos contra sí mismos osaron desperdiciar el don más maravilloso que Dios ofrenda; pero, por la otra, parece compadecerse al mostrarse remiso a dialogar con uno de ellos por la angustia que oprime su voz.

*"Ond' io a lui: 'Domanda tu ancora
di quel che credi ch'ame satisfaccia;
ch' i' non potrei, tanta pietà m'accora!'"*

Inf. XIII, 82-84.

Se abre el cerco de los violentos contra Dios. Allí yacen supinas sobre la arena, bajo una lluvia incandescente, las almas desnudas de los blasfemos.

*"Sovra tutto 'l sabbion, d'un cader lento,
piovean di foco dilatate falde,
come di neve in alpe sanza vento".*

Inf. XIV, 28-30.

Se trata de un cosquilleo calcinante que el Creador dirige a sus olvidados, un recuerdo incesante de su presencia omnipotente³⁴. Los condenados sufren la

lluvia de fuego en distintas posturas, según como hayan cometido su pecado: los blasfemos contra Dios, derrumbados; los simoníacos, corriendo incansablemente; los usureros, encorvados, como atentos a las ganancias mal logradas.

Los violentos contra la naturaleza corren incesantemente bajo la lluvia de fuego. Cualquiera que detenga su marcha huidiza no logrará por cien años evitar el abrazo recalcitrante de los copos incandescentes que ahora intenta esquivar. Los agitados condenados conforman una mesnada de simoníacos, cuyos placeres han obedecido a una lógica contranatural. En la maratón ardiente, Brunetto Latino, a quien Dante le profesaba gran admiración y un afecto entrañable, le pide al nuevo huésped infernal que lo acompañe en su carrera. No es conocida la desviación del autor del *Tesoretto*, y es probable que Dante, aunque sorprendido de verlo allí, no lo haya hecho correr por tal inclinación. Lo que sí puede sostenerse es que, como hemos dicho, el verdadero pecado contra la naturaleza de Brunetto fue el haber elegido escribir en una lengua extranjera, el francés, en lugar de optar por el italiano, que era su lengua natural.

Si se acepta que el orden descendente implica una decadencia a nivel axiológico, resulta difícil comprender por qué una elección aparentemente tan irrelevante es peor que la violencia contra el prójimo. Sin embargo, ir en contra de la naturaleza es una de las formas de estar en contra de Dios, dado que la lengua natural es uno de los elementos constitutivos de nuestra identidad.

Virgilio había ya anunciado las faltas que el cielo no tolera³⁵. Dios crea la naturaleza, y ésta es la madre del arte humano. Justificando la repulsión a los usureros, este personaje toma la palabra del Estagirita, y confirma que el usurero no es co-productor de la naturaleza, sino que aprovecha la acción de los demás para beneficio propio, pecando contra Dios y contra su hija³⁶. De este modo, la

filosofía aristotélica se va enlazando en el entretejido de la poesía dantesca, la cual constituye la fuerza misma del poeta, el arte obediente a la naturaleza, la razón de sus propósitos más ambiciosos.

El esteta moralizador golpea con sus imágenes y, ante la lograda irritación del lector, fundamenta rigurosamente los principios morales de la vindicta divina, y demuestra la finalidad de su escritura como si él mismo también fuera su destinatario:

*“O vendetta di Dio, quanto tu dèi
esser temuta da ciascun che legge
ciò che fu manifesto a li occhi miei!”.*

Inf. XIV, 16-18.

Siguiendo la lógica del argumento virgiliano acerca del arte y la naturaleza, es esperable que la última fosa de este círculo corresponda a los violentos contra el arte. Sentados e inmóviles, los usureros llevan bolsitas que cuelgan de sus cuellos, cada una de las cuales ostenta el emblema de la familia a la que pertenecen los condenados. La vergüenza que no tuvieron en vida, mientras acumulaban ganancias mal habidas en una postura física similar a la que ahora están obligados, se hace irrefrenable desde el momento en que son los únicos en todo el *Infierno* cuya identidad y linaje están visualmente expuestos.

Hasta aquí, hemos considerado el despliegue de imágenes que por sí mismas relataban el merecido castigo que tenían ciertas acciones gobernadas por el vicio y la desmesura. Hemos descendido desde una tormenta de almas a la deriva, hacia la fútil tarea sin descanso de los que mal guardan y mal gastan, atravesando las llameantes tumbas de los heréticos, sumergiéndonos en el río sangriento de los

violentos, eludiendo velozmente los copos de fuego que el Padre Celestial sopla a su arbitrio, para llegar aquí, Malebolge, donde saldan su deuda con el mundo los **fraudulentos**.

Entre estos adictos a la mentira se encuentran los **seductores**, condenados por ofrecer lo que no están dispuestos a dar, o lo que, de hecho, no poseen. Para definir y limitar el cuadro que se quiere exponer, Dante suele usar "tipos" que funcionan como modelo de la conducta que se reprueba; así es que, por ejemplo, en este canto, aparece Jasón³⁷, cuya figura mitológica era harto conocida en la época del poeta. El uso de tipologías nos remite a la tragedia griega, donde sus personajes representaban, en su máximo grado, las pasiones humanas, las más nobles y las más viciosas³⁸. Estos condenados paganos son un recurso literario orientado a ofrecer una mayor explicitación del carácter ético que Dante no quiere eludir.

El castigo imputado a estos pecadores consiste en permanecer sumergidos en fétido estiércol, sin poder siquiera asomar un solo miembro a la superficie, a riesgo de ser fustigado por monstruos cornudos. Cabría preguntar, entonces, por qué éstos se encuentran en un anillo más profundo que el de los violentos y cuál es la razón de tan repelente padecimiento.

Aquellos violentos que deben ahogarse en sangre no sufren lo que éstos, tal vez, porque la sangre es una corriente licuosa que representa a la vida misma. Por esto, alguien cuya sangre ha sido derramada se halla pronto a la muerte, así como quien la conserva en su justa proporción asienta con mayor firmeza su fluido vital. Por el contrario, y por obvias razones, el excremento no es más que el **deshecho** humano por excelencia, aquello que nos recuerda la putrefacción y nos sitúa hasta en el indecoro y la vergüenza. Nada más impropio de las palabras de un poeta que esta hedionda materia. Sin embargo, de este modo, Dante encuentra la mayor

humillación a la que un hombre puede someterse, tras haber construido, mientras vivo, una imagen falaz, y haberse aprovechado de la credulidad ajena.

Resulta evidente que la fabulación premeditada afecta al vate florentino mucho más que otros vicios, pues, la mentira no es una creación que obedece a un determinado arte, no es un artificio digno que pretenda hacer belleza en su elaboración, sino que es una ofensa a la realidad, y por tanto, una ofensa a Dios, su Creador.

La siguiente tumba es la de los **simoníacos**, hombres semiocultos en un boquete, cabeza abajo, con las piernas desde los muslos expuestas, sintiendo la tortura del fuego que las recorre. Ante este espectáculo, no se aquietan las palabras:

"di quel che si piangeva con la zanca".

Inf. XIX, 45.

Nada más desesperante que no poder expresarse por los medios con los que la naturaleza ha dotado al hombre para tal fin. Este contrapaso pretende anular la parte del cuerpo más cercana al cielo, y perder la propia identificación, ya que ningún perfil particular puede notarse. No hay rasgo, no hay gesto, sólo el angustiante movimiento de los pies, ya hartos de calcinarse.

Dante encuentra allí a Nicolás III, quien confunde al recién llegado con el papa Bonifacio VIII. Al llegar Bonifacio, Nicolás habría de descender más profundo, como si el tiempo en el Infierno sólo tuviera relación con la posibilidad de sufrir cada vez más a medida que los recintos reciben nuevas almas pecaminosas.

El condenado explica su condena:

"che su l' avere, a qui me misi in borsa".

Inf. XIX, 72.

Por codiciar y burlar la pobreza de Cristo, comerciando con bienes espirituales, Dante les dirige su desprecio, "mordido por la ira o la imprudencia", acusando el perjuicio que, dentro de una comunidad, producen estos desgraciados. Y su austera reprobación inquiera:

*"Fatto v'avete Dio d'oro e d'argento:
e che altro è da voi a l'idolatre,
se non ch'elli uno, e voi en orate cento?"*

Inf, XIX, 112-114.

Se abre el vigésimo canto con las sombras de los adivinos. Obligados a mirar siempre hacia atrás, en una torsión antinatural, por haber pretendido ver ilimitadamente hacia el futuro, estos simuladores retroceden en vez de marchar hacia adelante.

Dante se conmueve, porque sabe que asumir las limitaciones humanas no es tarea fácil, además de lo desconcertante que es vivir sin poder determinar las intervenciones de la Fortuna. Su propia época, llena de incertidumbre, da lugar a estos embusteros para reconocer su propio destino. Pero: *"Qui vive la pietà quand'è ben morta"*³⁹, le responde enfáticamente su maestro.

Debatiéndose en una pez viscosa, los visitantes observan a los traficantes, mortificados por diablos tan mentirosos como ellos lo fueron en vida. Estos, a quienes Dante define: *"del no per li denar vi si fa ita"*⁴⁰, es decir, *"por el dinero, al no lo vuelven hágase"*, no pueden asomarse a la superficie a riesgo de ser hincados por los garfios demoníacos.

*Non altrimenti i cuoci a' los vassalli
fanno attuffarein mezzo la caldata
la carne con li uncin, perché non galli"*

Inf. XXI, 55-57

El castigo, y quienes se encargan de impartirlo, no son ajenos al mal que reina en esta fosa. Así, aterroriza la lucha entre los demonios, surgida a partir del desafío de uno de los anegados y la sed de pelea y burla entre estos monstruos alados. El cuadro que el poeta abandona para continuar su camino se desdibuja de horror: dos de estos ayudantes de la venganza divina acaban sumergidos en la pez hirviente, pegoteados y enredados, ansiosos por continuar su riña.

Aquí no se ve tanto el arrepentimiento de los viscosos pecadores como el dolor que experimentan, y las celadas a las que están eternamente sometidos, como si su desleal vida continuara, aunque ya sin ningún beneficio.

La próxima fosa pinta a los **hipócritas**, un desfiladero con el que guía y escolta se topan. Por haber simulado sus viles intenciones bajo la apariencia de nobles acciones, y haber planeado lentamente sus perniciosas palabras, están sujetos a un caminar tardo por una capa de plomo que los aplasta, como si el recinto inferior estuviera ejerciendo un magnetismo maléfico.

*"ma per lo peso quella gente stanca
venía sí pian, che noi eravam nuovi
di compagnia ad ogni mover d'anca".*

Inf. XXIII, 70-72.

Los viajeros untramundanos, con su andar libre y ligero, se sorprenden al ver un espíritu crucificado, yaciendo en el suelo, en espera de los pesados pasos de

sus compañeros en desdicha. Era Caifás, el sacerdote que aconsejó dar martirio a Jesucristo, padeciendo peor condena que Aquel, bajo la misma forma, pero en humillación eterna, pues, pisoteado por los otros como una rata que no acierta a escabullirse, siente la propia inmovilidad, la indiferencia, y la imposibilidad de escaparse de aquellos que, aún con duro esfuerzo, pueden trasladarse.

Los trayectos recorridos por los dos poetas se visten de hazañas. El peligro no deja de acompañarlos: el riesgo de ser atacados por los ministros de cada fosa, las dificultades propias del relieve infernal, el temor ineludible. Allí, la astucia y la cautela son sabios consejeros. Conocedores de que su visita al Infierno invierte el orden del mismo, a tientas se conducen, aún con la guarda celestial, y buscan el cierto pasaje de fosa a fosa, a fin de no caer atrapados por el oscuro abismo cenagoso que alberga a las pútridas almas inmunes a la redención. A punto de lograr descender al habitáculo de los ladrones, Dante cae exhausto, y su maestro atina a levantar a su protegido con las palabras que sabe no serán vanas en los oídos de su pueblo:

*“ ‘Omai convien che tu cosi ti spoltre’,
disse ‘l maestro: ‘ché, seggendo in piuma,
in fama non si bien, né sotto coltre;

sanza la qual chi sua vita consuma,
cotal vestigio in terra di sé lascia,
qual fummo in aere de in acqua la schiuma’.”*

Inf. XXIV, 46-51.

Dante mismo alienta a sus palabras para empujar su pluma y continuar escribiendo.

Entre ladrones, observa su transfiguración, producida por el traspaso de serpientes y reptiles, seguida por el esparcimiento del cuerpo hecho cenizas, y la unión final que vuelve a la forma primera. La víctima anonadada muere dentro de su cuerpo y lo ve armarse nuevamente como si éste nunca hubiese existido, fútil y vacío.

Allí, Dante presencia una metamorfosis ovidiana causada por un reptil de seis patas que se ciñe lastimosamente, uniéndose a los miembros del que ya no es hombre, burlando a la naturaleza, haciendo de la laxitud del pecador figura horrible, mostrando que la forma que el alma imprime en el cuerpo puede hacerse bestia cuando ha sido corrompida.

Entre los fraudulentos, Dante recorre dieciséis cantos. Los modos de la mentira alimentan su protesta. Sabe que en ella radica la crisis social que lo atormenta. No sin causa inicia el vigésimosexto canto censurando a su ciudad:

*“ Godi, Fiorenza, poi che se’ sí grande,
che per mare e per terra batti l’ali,
e per lo ‘nferno tuo nome si spande”.*

Inf. XXVI, 1-3.

Inmersos en llamas movedizas, cumplen su destino infernal los **consejeros pérfidos**, que con sus palabras provocaron disensiones y guerras. Entre ellos, Ulises⁴¹ y Diomedes.

También, Guido da Montefeltro, quien responde desde las oscilaciones de las llamas en las que arde:

*"Mentre ch' io forma fui d'ossa e di polpe
che la madre mi diè, l'opere mie
non furon leonine, ma di volpe".*

Inf. XXVII, 73-75.

Clara alusión a su carácter zorrino, el del silencio imprudente y las palabras peligrosas. Por su fraudulento consejo a Bonifacio VIII, y la destreza en el arte de las artimañas, Guido, aún fraile de la orden franciscana, al morir es tomado por un querubín negro, a pesar del pretendido rescate de San Francisco. Advierte el ministro infernal:

*"ch'assolver non si può chi non si pente,
né pentére e volere insieme puossi
per la contradizion che nol consente".*

Inf. XXVII, 118-120.

Ni Dios puede hacer que lo que ya aconteció no haya sucedido⁴². El arrepentimiento puede invertir tal orden, pero su intensidad debe superar el mal ocasionado.

Los sembradores de discordia moran en el escalón que desciende este círculo. Allí, Dante se asombra:

*"Già veggia, per mezzul perdere o lulla
com' io vidi un, così non sí pertugia
rotto dal mento infín dove sí trulla".*

Inf. XXVIII, 22-24.

De quien penden por fuera tripas y corazón, miembros horadados y destrozos corporales inimaginables es Mahoma. Desgarrado cruelmente por el incesante tajo demoníaco, sufre su castigo. Las descripciones de este habitáculo dibujan manos cercenadas, una cabeza sostenida de los cabellos fuera del cuerpo, una lengua que no existe entre las mandíbulas. La pena hace que los que eran uno queden dispersos en trozos que no pueden ordenarse según su justa proporción. Sufren la escisión que ellos han provocado. Cada una de sus partes desgarradas es signo de la maniobra cismática que desunió a quienes vivían en comunidad.

Otros falsificadores, que han desfigurado la verdad, sufren su propia separación, deteriorándose por sarna y lepra, deformándose tal como han deformado la realidad, tan armoniosamente ordenada por la mano divina. En este deshacerse está la clave del mal que estos difamadores del mundo producen. La venganza divina no olvida a quienes acusaron injustamente o convinieron un suceso siniestro, y por eso, también sufren una fiebre mortal, o una sed insaciable, que les recuerda constantemente su propia muerte.

El compromiso de Dante con su palabra se revela en esta brutal condena. Él, dueño de su decir, arquitecto de su poética convicción, desprecia a los que, con este **don incomparable de expresión**, hieren y malforman la verdad.

Hacia el final de su travesía discípulo y maestro se acercan al noveno anillo infernal, donde los gigantes⁴³, encadenados, se hunden en un pozo por haber pretendido ascender a la sede del sumo dios pagano:

*“torreggiavan di mezza la persona
li orribili giganti, cui minaccia
Giove del cielo ancora quando tuona”.*

Inf. XXXI, 43-45.

Alivia al poeta que la naturaleza haya abandonado el arte de crear esas bestias, pues, son la analogía de la soberbia humana, como lo es el nombre de Nemrod, quien quiso construir la torre de Babel para llegar al cielo, y hoy yace no sólo en la profunda fosa infernal, sino hundido en un pozo del que no puede ascender.

Y en este último círculo, el peor de los pecados: la traición. No es extraño que Dante declare que la traición es el peor de los males, si consideramos que la *Commedia* tiene un objetivo ético-político. La traición no es la mentira, no es la seducción, ni es un deseo desordenado; es dañar a aquello a lo que se le debe fidelidad, es golpear a quien debe ser acariciado, es el fundamento del desmoronamiento de la confianza, la amistad y la lealtad. Y, como es sabido, Florencia sufría por los traidores, que no dejaban que allí reine la paz y la unidad.

Al acercarse a los traidores, Dante razona:

*"S'io avessi le rime aspre e chiocce
come si coverrebbe al tristo buco
sopra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,*

io premerei di mio concetto il suco"

Inf. XXXII, 1.4

Pero su rima no es ni áspera ni ronca. Y aunque se esfuerza en hacer de sus versos un acorde apropiado al "hondón del universo", no le resulta fácil describir el llanto helado de las almas que allí se hunden.

*"Ognuna in giú tenea volta la faccia:
da bocca il freddo, e da li occhi il cor tristo
tra lor testimonianza si procacia".*

Inf. XXXII, 37-39.

Lívidas de frío, las almas castañetean. Sus lágrimas se congelan antes de alcanzar el cuello, sus bocas humilladas no pueden despegarse por el hielo.

*"Se voler fu o destino o fortuna/ no so"*⁴⁴, dice el poeta, pero lo cierto es que patea la cabeza de uno que prefiere permanecer en silencio dentro del poema, y como treta de la suerte condenada, otro traidor grita su nombre. Vaya acierto! Bocca degli Abati, tras haber cortado la mano que llevaba la bandera güelfa en la batalla de Montaperti, causó la dispersión de los suyos, rindiéndose ante la facción gibelina. Pero como entre traidores no hay prudencia ni compasión por los mismos en desgracia, el dolor y la deshonra del otro se hace autojustificación. Y así, este maldiciente en hielo delata a sus acompañantes de igual calaña, satisfaciendo la **avidez del poeta por delatar en su Poema los ejemplos no imitables.**

Una escena de canibalismo forzado acaparará la atención de Dante: el conde Ugolino, gibelino gobernador de Pisa que cedió su ciudad a los güelfos, intenta devorar la cabeza del arzobispo Ruggero. Bajo la promesa de que el visitante compensará su fama y expandirá el motivo de su queja, el conde relata:

*"Che per l'effetto de' suo' mai pensieri,
fidandomi di lui, io fossi preso
e poscia morto, dir non è mestieri".*

Inf. XXXIII, 16.18.

Despojado del gobierno y refugiado en Settimo, Ugolino aceptó la invitación del arzobispo para volver a Pisa, pero lo apresaron en la Torre del Hambre junto a sus hijos, quienes murieron de inanición. El padre, tras haber visto su paulatino desenlace, no pudo acallar su ansia animal, y los devoró cual bestia que no conoce sosiego.

*“già cieco, a brancolar sovra ciascuno,
e due di li chiamai, poi che fur morti:
poscia, più che 'l dolor, poté digiuno”.*

Inf. XXXIII, 73.75

La traición política que cometieron ambos condenados ordena el contrapaso, el cual en dos aspectos se desdobra: de un lado, el frío de la fosa es reflejo de la frialdad calculadora de la traición; del otro, Ugolino devora a quien lo hizo morir de hambre.

*Vexilla regis prodeunt inferni*⁴⁵. El rey del Infierno abre sus puertas entre la niebla negra y los sordos lamentos. He aquí a Dite⁴⁶, el ángel que tuvo el rostro más hermoso, el emperador del doloroso reino. Atónito el poeta, se describe:

“Io non mori’, e non rimasi vivo”

Inf. XXXIV, 25.

La fealdad de Lucifer es inversamente proporcional a la belleza que tuvo antes de alzarse contra su Hacedor. Tres caras posee, contraponiéndose de este modo a la Trinidad: la frontal es bermeja, como el odio, opuesta al primer Amor; la derecha es amarilla, como la impotencia, en contra del Poder del Dios Soberano; y la siniestra es negra, representando a la ignorancia, contraria de la Sapiencia divina.

En él Dante coloca todas las sustancias del Infierno: el viento que produce el batir de sus alas y que hiela el recinto de los traidores, el llanto que brota de sus ojos, la sangre que pinta su barba. Tritura con sus dientes la cabeza de Judas, y de sus otras dos bocas cuelgan Bruto y Casio⁴⁷. No hay palabras en su lengua. No hay

razones en su inteligencia. El poeta lo muestra, lo dibuja, lo colorea. De él nada se dice, pues la mera descripción alcanza y sobra.

Como se vio, Dante pudo jerarquizar estos males, castigando cada vicio en un lugar específico y con una modalidad propia, separando arquitectónicamente a los primeros pecados de los últimos, los cuales desordenan la vida social porque, como todo aristotélico, **concibe al hombre esencialmente como un ser social**. En última instancia, ésta es la razón por la que la lujuria es menos grave que la avaricia, y la violencia lo es respecto del fraude. De este modo, la ética filosófica dantesca no es más que el marco conceptual de una incitación a la vida recta. En lugar de indicar cuáles son las acciones loables y cuáles las que hay que evitar, argumentando racionalmente por qué es necesario elegir las primeras, Dante apela a la configuración de un escenario poblado de figuras que padecen las consecuencias por haber elegido el pecado. Así es que lo bueno y lo malo se disponen -en la pluma del poeta- a ser representados bajo una forma estética antes que teórico-conceptual.

4.2 Influencia de los bestiarios medievales en la configuración de imágenes infernales.

Podemos afirmar, por lo dicho anteriormente, que el *bestiario moralizzato*, de divulgación popular, fue uno de los elementos con los que Dante imaginó su *Infierno*. El *Fisiólogo*, primer bestiario conocido, es una composición cuyo sentido depende del intento del hombre medieval por descubrir el mundo que lo rodea⁴⁸. Pero terminará representando también el que él mismo construye.

Si bien, en su primer redacción, el *Fisiólogo* es concebido como un tratado científico, posteriormente fue contaminado de interpretaciones alegóricas

moralizantes. Este bestiario traspasado de valores ético-religiosos es el que llega a la época de Dante. Esta interposición se debe a que el pensamiento cristiano entendía que el mundo natural y el mundo histórico dependían directamente de Dios, como hemos visto en la primera parte de este trabajo.

La tradición de bestiarios se da en el período medieval en que la ciencia se expresa como repetición del saber tradicional, con escasa observación directa. La cosa percibida por medio del conocimiento inmediato se convertía en una suerte de símbolo por desentrañar. Las verdades eternas que se captaban a través de las cosas eran el verdadero significado del mismo.

En la temprana Edad Media se difunden tanto los relatos egipcios paganos, acerca de dragones demoníacos y leones obedientes, como la ineludible actualidad de la Escritura. La contemporaneidad mítica, es decir, la eternidad vivida como presente, permite la conceptualización del símbolo como una realidad cosmológica insustituible por cualquier otra manifestación.

Ahora, si bien sabemos que, a lo largo del siglo XII, la ciencia se laiciza, y el conocimiento de la naturaleza por sí misma comienza a sustituir la interpretación de lo sensible como algo que debe necesariamente trascenderse, no podemos dejar a un lado la idea de que la relación del hombre medieval con su entorno siempre ha estado referida, con mayor o menor intensidad, a la verdad divina. De hecho, el *Fisiólogo* fue el libro más difundido después de la Biblia hasta el siglo XIII, siglo en el cual se reproducían la mayor cantidad de bestiarios ilustrados.

Por todo esto, creemos que la *Commedia*, y en particular, la fauna de su *Infierno*, han sido moldeadas con el formato de la lógica bestiaría. No tanto porque Dante haya consultado al *Fisiólogo* sino porque se respiraba su simbología precisa en el aire de las escuelas y en las calles florentinas.

G., Celli y A. Venturelli⁴⁹ consideran las tres cánticas del *Infierno* como tres diferentes ecosistemas, poblados de diversos animales, inmersos en la complejidad

de la comunidad a la que pertenecen. El Poema puede ser visto, según estos autores, como una metáfora ecológica, en la cual distinguen el valor simbólico, alegórico y anagógico de los animales que allí se nombran.

En la primer cántica hay mamíferos: perros, lobos, cerdos, un león, vacas, toros, osos, ovejas, una pantera, delfines, nutrias, gatos, liebres, mulas, caballos, una zorra, monas, elefantes, murciélagos:

"Qual è quel cane ch'abbaiando agogna,"

VI, 28

"che qui staranno como porci in brago"

VIII, 50

"Comme i dalfini, quando fanno segno"

XXII, 19

También aves, como el águila, el halcón, el gavián, la cigüeña, la paloma.

"Come 'l falcon ch' è stato assai su l'ali"

XVII, 127

Reptiles, como culebras, ranas y lagartos.

"stanno i ranocchi pur col muso fuori"

XXII, 26.

Moscas, mosquitos, avispas, hormigas, zánganos:

*"Non altrimenti fan di state i cani
or col ceffo, or col piè, quando son morsi
o da pulci o da mosche o da tafani."*

XVII 49-51

Y, por supuesto, muchos animales fantásticos. Entre ellos, una serpiente con seis pies, Gerión, Cerbero, Minos, las Arpías, dragones, las Furias, las Hidras, Medusa, el Minotauro, centauros:

*“Cerbero, fiera crudele e diversa,
con tre gole caninamente latra
sopra la gente che quivi è sommersa”*

VI, 13-15

Éstos y otros animales se reparten a lo largo de toda la *Commedia*, a través de un léxico bestial, que se impone en el texto 276 veces. Lo que no debería resultar extraño es su disímil distribución: así como en el *Paraíso* aparecen 49 menciones al reino animal, y en el *Purgatorio* se leen 84, el *Infierno* consta de 143 referencias bestiales. Esta repartición no es accidental ni responde a una circunstancia específica de inspiración dantesca, más bien es una correspondencia conceptual que asimila el pecado a la vida animal, y la salvación al ámbito espiritual o propiamente humano. Así, se puede ver en el zoológico infernal figuras metamorfoseadas o antropomorfos -en parte hombre en parte bestia-, que representan la inclinación humana hacia un estrato natural inferior.

Mamíferos, reptiles y aves de rapiña prevalecen en el *Infierno*, mientras que en las otras dos cánticas casi están ausentes. Lo mismo ocurre con los animales fantásticos que, si bien están también en el *Purgatorio*, faltan totalmente en el *Paraíso*. Dado que la figura fantástica no puede ser percibida por los sentidos, sino que es una configuración onírica, es comprensible que el *Paraíso* carezca de esta fauna antropomórfica, porque “la felicidad eterna es [...] una tautología: donde no se tiene nada que esperar, cesa el acto de fantasear”⁵⁰.

Entre estos animales oníricos se encuentran paralelamente figuras mitológicas, a las que Dante llama generalmente "monstruos", que complementan el equilibrio biológico. De este modo, el *Infierno* se convierte en el ambiente natural más rico y diversificado, fácil de ser captado por la observación directa, sin mediación intelectual. La lógica de los olores, formas, colores, aridez o fangosidad de sus sustancias, nos acerca, por lo menos en una primera instancia, más a una ineludible experiencia sensorial que a una intelección conceptual.

Esto explica por qué los animales citados por Dante se asemejan más a los seres vivos reales que a las figuras poéticas, lo que no le quita a su alquimia retórica el carácter metafórico. Sin embargo, podemos inferir que la exactitud de sus referencias le otorga a su mensaje mayor credibilidad; es decir, independientemente de que sea cierto o no lo que ocurre en el hábitat infernal, es verosímil pensar que sea tal como Dante lo describe.

A modo de ejemplo, la voz rasgada y animal de Pluto, que grita en el cuarto círculo "¡Papé Satàn, papé Satàn, aleppe!", emite una lengua ininteligible, con sonidos sin significado. Esa "fiera crudele", calificada con características animales, es una figura brutal, representa la innoble y sucia bestialidad⁵¹, en contraposición con la figura de Virgilio, a quien Dante atribuye nobleza e inteligencia, características propiamente humanas.

Ahora bien, como hemos afirmado, Dante presupone en su redacción las acepciones que su cultura tenía de algunos animales, en tanto representaciones de algo que estaba más allá de ellos mismos. Por ejemplo, al inicio de la *Commedia* leemos que su autor se encontraba perdido en una selva, lo que nos recuerda los ricinos de sutil ramaje en los que se enreda el autolopo antes de quedar atrapado. El *autolopo*, cuenta el *Fisiólogo*, es un animal de largos y filosos cuernos, con los que puede cortar grandes árboles; sin embargo, enmarañado entre las ramas, es presa fácil de cualquier cazador. La interpretación medieval ha hecho de este fauno la

imagen del cristiano, armado con los dos Testamentos, que no puede liberarse de sus vicios. Una vez inmovilizado por las tentaciones, el cazador -es decir, la figura del diablo- lo toma para sí⁵².

Como sabemos, Dante no fue cazado, sino salvado por Virgilio, pero la atmósfera selvática, con todos sus peligros, nos permite la identificación entre el autolopo y el florentino.

Uno de los animales que se le aparecen a Dante antes de su descenso es la *lonza*, término generalmente traducido por pantera o leopardo. El *Fisiólogo* cuenta que la pantera es amiga de todos los animales, viste de variados colores, y es de una ineludible hermosura⁵³. Si bien en este texto la pantera es asociada a Jesucristo, por su mansedumbre y por el dulce aroma que sale de su voz, en la *Commedia* Dante prestó particular atención a la belleza de este animal, sin asimilarla a la figura de Cristo. Ateniéndose a su aspecto gracioso y pintoresco, el poeta se refiere a ella como si fuera representante de la sensualidad que, sometida al desorden, se vuelve lujuria⁵⁴.

Las otras dos figuras que amenazan el camino del poeta son la loba y el león. Si bien no hay una opinión unánime acerca de estas dos fieras, tradicionalmente se ha interpretado que la loba representa a la avaricia, la rapiña y la incontinencia⁵⁵.

El león, por su parte, es símbolo concreto de soberbia, orgullo y prepotencia, según la tradición escrituraria⁵⁶. El *Fisiólogo*, por el contrario, muestra tres peculiaridades positivas del león: el borrar con la cola sus huellas para que el cazador no siga su rastro, el dormir con los ojos abiertos, y el resucitar al cachorro luego de tres días de muerto con su aliento.

Esta aparente falta de semejanza en el significado del león aclara el terceto pronunciado por Guido de Montefeltro, en el que aclara que sus hechos "*non furon leonine, ma di volpe*"⁵⁷, mostrando como cualidades leoninas la fortaleza y el ánimo robusto. Contrariamente, las cualidades de la zorra han sido identificadas, desde

siempre, con la perspicacia, la sagacidad y la astucia. Al respecto, el *Fisiólogo* dice: "La zorra es un animal astuto y artero en extremo. Si tiene hambre y no encuentra qué comer, busca un hoyo en el suelo, donde haya pajas, se tiende boca arriba sobre ellas, contiene en lo posible el aliento, ventosea, se expande el hedor, y las aves de rapiña, creyéndola muerta, acuden a devorarla. Pero la zorra, saltando de pronto, da muerte cruel a las aves"⁵⁸. Así, la oposición a la que se refiere Guido remarca la contraposición entre una actitud frontal, y una tramposa y fraudulenta.

Con esto, vemos que no es fácil atribuir a la simbología medieval un carácter unívoco. Y es probable que Dante haya conocido la multiplicidad de interpretaciones acerca de las fieras que nombra, **optando por la característica más conveniente a sus fines ético-literarios.**

Como se ha dicho, la principal razón por la que podemos afirmar que hay una influencia de la tradición de los bestiarios en la *Commedia* no es la mera semejanza en el uso de los nombres de los animales en tanto metáforas de actitudes o comportamientos humanos, sino la divulgación popular de la que gozaba este peculiar modo de interpretar la naturaleza animal.

Ahora, cabe tener en cuenta que tanto la observación de la realidad natural como su ~~deciframiento~~^{deciframiento} en favor de la integración de la verdad divina al ámbito de lo creado, se corresponden al deseo de evidenciar cómo el diseño de la Creación, metafísicamente predeterminada, coincide consigo misma, es decir, se identifica con un equilibrio entre naturaleza y voluntad divina⁵⁹.

Desarrollamos en la primera parte de este trabajo la temática en torno de los monstruos y lo maravilloso en la naturaleza. Son estos monstruos los que van asumiendo los contornos de lo real, en la medida en que van adaptándose a una **naturaleza moralizada**. Esta actividad moralizante, en última instancia, consiste en exorcizar intelectualmente, neutralizar el peligro, y alcanzar una comprensión de aquello que está más allá de la matriz fisiológica.

Parece culturalmente confirmada la necesidad de trasponer lo natural al plano moral, alegórico y simbólico. Ésta es la razón por la que una obra como la *Commedia* no puede ser ajena a este modo de interpretación del mundo, que funciona como un supuesto ineludible en la lectura del hombre que vive la época del poeta florentino.

Ahora bien, la dimensión fantástica, que pretende exacerbar la ordenación natural de los seres, no debe entenderse más que como una combinación que, si bien traspasa los límites de lo natural, logra una identidad funcional con todo lo creado. De esta manera, cada animal se convierte en un portador heteromorfo de todos los sentidos posibles en que el hombre vive y actúa su propia vida. Así es, pues, que unicornios o centauros no son menos reales que un caballo o un pez, ya que no debe considerárselos desde una literalidad contranatural; por el contrario, su literalidad es tanto más natural cuanto su conformación se alinea en el marco de lo comprensible para el hombre. Esto es, cualquier análisis alegórico de esas figuras maravillosas es tanto más efectivo cuanto más asimilable es al orden natural.

Aunque resulte paradójico el intento de racionalizar lo que, a primera vista, parece pertenecer a otro mundo no comprensible para los ojos medievales, esta oscilación entre lo real y lo fantástico constituye el fundamento filosófico sobre el cual se edifica la coherencia del *Infierno*. Este empleo de las metáforas puras es el que representa, justifica y otorga sentido a un fenómeno, aparentemente paradójico, que se convierte en el nexo entre lo meramente dicho, o escrito, y una estructura ética subyacente.

4.3 La alegoría como condición de la eficacia argumentativa.

*"O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani".*

Inf. IX, 61-63.

En la carta ya mencionada a Can Grande della Scala, Dante sugiere las claves para la lectura de su Poema. Entre estas recomendaciones, afirma la polisemia del texto junto a su disponibilidad para la interpretación, y agrega la distinción entre **sentido alegórico** y **sentido literal**, definiendo éste como aquello que el texto dice, y al primero, como lo que deriva de su significado literal.

El sentido alegórico puede ser **moral** o **anagógico**, y la materia que lo compone debe ser capaz de desdoblarse. Es así que la *Commedia* invita a ser descifrada en una dimensión alegórica, de la cual está permeada la cultura medieval. Según M. Corti⁶⁰, la época poseía una teoría, si no una ideología, de la exégesis, la que funcionaba mejor cuando el mensaje alegórico era aplicado a historias bien conocidas por los lectores, como, por ejemplo, el texto bíblico y los mitos antiguos.

La noción de alegoría proviene de la Antigüedad clásica; es una figura retórica que consiste en decir "otra cosa" que la que quiere significar. Es decir, se trata de una palabra que comporta dos sentidos. Podemos destacar dos usos de la alegoría: la **expresión alegórica**, que corresponde al quehacer de los poetas épicos y los autores del Antiguo Testamento, y la **interpretación alegórica**, que es la operación de los comentadores de los poetas y de los exégetas de la Biblia. Mientras que la primera es una manera de hablar, un procedimiento retórico, la segunda es un modo de comprender, una actitud hermenéutica.

Cabe destacar aquí la distinción agustiniana entre *allegoria in verbis* y *allegoria in factis*: la primera mienta un sobresentido, tal como el que carga una palabra metafórica, mientras que la segunda remite a los acontecimientos mismos, que han sido predispuestos por la voluntad de Dios, como si la historia fuera una narración de su propia mano, y en cada hecho hubiera una revelación metafórica de su plan divino. Dante no pudo haber querido referirse a la *allegoria in factis* a propósito de su poema, pues él mismo acentúa su carácter de ficticio y mundano, sin desmerecerlo por ello, ya que la poesía tiene, para él, una indiscutible dignidad filosófica.

E. Gilson⁶¹ opina que los personajes de la *Commedia* no son abstracciones personificadas, porque son históricos y concretos, y portan una función representativa. Este autor clasifica personajes reales y puras ficciones, como por ejemplo la selva oscura, el león, la zorra, etc. Es esta segunda familia de términos la que es pasible del término "alegoría".

Por su parte, Charles Singleton⁶² afirma que la *Commedia* sería un poema alegórico en su "aspecto subjetivo", en el sentido de que el viaje de Dante concierne a su persona y a todo lector. Pero sería simbólico⁶³ en su "dimensión objetiva", en la que muchos detalles, aparentemente gratuitos, tienen una función específica para el poeta. Basándose en la distinción que Alighieri hace entre la alegoría de los poetas y la de los teólogos⁶⁴, este autor supone que el poeta habría querido imitar a Dios, relatando la historia del Éxodo, para prefigurar la obra salvífica de Cristo. Con este fin, es posible pensar que realizó una transposición literaria e incorporó a su realidad histórica la descripción de un viaje al más allá, que posee verdad propia, independientemente del segundo sentido que se le agrega.

Al respecto, F. W. J. Schelling⁶⁵ dice que la dimensión histórica del Poema le prohibía a Dante emplear la alegoría, la cual habría despojado a los personajes de

su consistencia, reduciéndolos a una función significante. Esta posición implica una doble imposibilidad: de un lado, las figuras de la *Commedia* son históricas, y por ello, no son simples alegorías; de otro, no son simbólicas por el hecho de que su significación le es sobrepuesta al lugar que les corresponde como figuras reales. Este autor insiste en que la clave para interpretar la *Commedia* es la tipología, ejercicio que se emplea para reglar en la Biblia la relación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento.

En las interpretaciones tipológicas, la interpretación alegórica consiste en extraer de un texto sacro o pagano, de apariencia narrativa, una enseñanza teórica intemporal, cosmológica o moral. De este modo, la interpretación tipológica cristiana busca en los personajes y los acontecimientos del Antiguo Testamento "tipos" que anticipan la persona y las obras de Cristo. Por esto, podemos inferir que cada uno de los personajes del *Infierno* representan, casi unilateralmente, un pecado en particular, en su significación unívoca y concreta.

Desde otra perspectiva, E. Auerbach⁶⁶ opina que los personajes del Poema están lejos de ser abstracciones personificadas. Como en el otro mundo Dante dice encontrarlos como eran durante su vida terrena, este autor encuentra la misma relación que hay entre Adán y Cristo, o entre Eva y la Iglesia, es decir, entre la figura y su realización, donde la condición escatológica resulta más real que la terrestre. Tomando elementos del tomismo, Auerbach afirma que el hombre no plenifica su esencia individual en el más allá. Esta es la razón por la que, por medio de la intervención de la justicia divina, el hombre es él mismo cuando está muerto, sin que la eternidad lo cambie. Así parece explicable, desde el punto de vista teológico, el sorprendente realismo de ~~la~~ Poema Sacro.

Aunque no se puede decir que Dante tenga una actitud correspondiente a la interpretación tipológica, A. C. Charity⁶⁷ tiende a ver en la tipología dantesca una variedad profética del tipo clásica: el estado de las almas después de la muerte

iluminaría retroactivamente su existencia histórica. La variedad retrospectiva haría que la condición escatológica del hombre se convierta en una figura *post eventum* de su condición terrestre.

El problema que podemos encontrar en la representación tipológica es que la figura debe ser posterior a la realidad figurada, ya que es esencial que el tipo sea anterior a su realización. Por lo tanto, en el caso de Dante no habría una profecía mesiánica y un futuro cumplimiento en la persona de Cristo. Por otra parte, es difícil concebir el fundamento de una tipología retrospectiva, puesto que el sentido espiritual de la Escritura parte de lo que precede para aplicarse a lo que sigue, y no a la inversa. Además, la *Commedia* está llena de personajes mitológicos y profanos, de los que no podemos afirmar que están obligatoriamente llamados a entrar en la perspectiva tipológica.

En otros términos, el problema de la *Commedia* es la pregunta acerca de si lo que relata es historia o ficción. Creemos, pues, que lo que hace real la travesía dantesca es precisamente su carácter ficcional. Como bien sabemos, los Padres latinos llamaban "alegoría" a lo que hoy se entiende por "tipología"; ésa puede ser la razón de la confusión suscitada a partir de las palabras de Dante acerca de la interpretación de la *Commedia*. Los medievales no conocían otro término que no fuera "alegoría" para referirse tanto a los tipos cuanto a las figuras, las profecías, los segundos sentidos, etc., y, en este sentido, Dante es típicamente medieval.

Umberto Eco⁶⁸ opina que la razón por la que Dante introduce en su Poema personajes mitológicos junto a los históricos consiste en que él cree en la realidad del mito que ha producido, como cree, hasta cierto punto, en la verdad alegórica de los mitos clásicos que cita. Eco interpreta la autoexégesis dantesca en la Epístola a Can Grande como la función que tiene el poeta de figurar, aunque a través de la mentira poética, hechos que se conviertan en signos, imitando a los bíblicos. Este

autor concluye que la pasión alegórica medieval era tan fuerte que, cuando Tomás de Aquino reduce su alcance, serán los poetas, entre ellos Dante, quienes asignarán a la lectura mundana la función que el Aquinate había sustraído a la interpretación del mundo. Además, afirma este autor que así como la tradición exegética no se limitaba a la tipología, sino que buscaba definir un sentido nuevo y libre del desvelamiento de la gran y única alegoría de la salvación, Dante no se preocupa por justificar la reconocida ficción de su construcción por medio de elaboradas estrategias imitativas, sino que intenta asegurar su propia poesía.

En el exhaustivo desarrollo de J. Pépin⁶⁹ leemos que Dante fue tamizando, a la vez que incorporando, la herencia, acumulada por siglos, de una tradición antigua y medieval de la alegoría, que justifica la autointerpretación que él propone en la carta a Can Grande. Estudiando el segundo y el tercer tratado del *Convivio*, este autor analiza los fundamentos de la ficción dantesca, detallando los problemas terminológicos, desde una perspectiva histórica, y dándole cierta importancia a la lectura que hace de Dante un cristiano comprometido.

El mismo trabajo vemos en Corti⁷⁰, quien analiza la estructura conceptual de la *Commedia* a la luz del *De vulgari eloquentia*. Analizando los conceptos de invención, fantasía, y analogía, se detiene en el episodio de Ulises, que, según la autora, representa la capacidad de imaginación dantesca, en la que confluyen los errores intelectuales, es decir, el naufragio, a través de una tensión poética.

Por su parte, Carugati⁷¹ afirma que Dante asume la responsabilidad de la mentira narrativa, imponiendo, a su vez, una paternidad absoluta sobre los medios expresivos que utiliza. Según esta interpretación, Dante parece situarse en continuidad directa con la tradición místico-exegética, dentro de la cual los autores que tienen la función de transmitir el mensaje cristiano, hablan libremente, no para constituir una verdad teológico-filosófica, sino para reconstruir una escritura que confía en la fragilidad de la metáfora.

Esta autora opina que el sujeto de la *Commedia* es Dante frente a la muerte, el hacedor del sentido frente al tremendo no-sentido de un Dios silencioso. Con esto, queda acentuada la historicidad del poeta, su decirse, su relación cuerpo a cuerpo con la palabra. Por todo esto, la alegoría es ese mismo decirse, el escribirse en este suceso único e irrepetible. Ahora bien, Dante no es un místico, precisamente porque su escritura atraviesa el campo de la mentira. No se trata de que la *Commedia* incluya como posibilidad la paradoja, la aporía, la metáfora absoluta, sino que aunque la imagen no sea necesaria, es elegida gratuitamente por el escritor y puesta como suprema.

El aporte de Giovanni Getto a la cuestión de la interpretación de la *Commedia* nos parece altamente considerable. Este autor habla de la hermenéutica del Poema no como una justificación mecánica de un significado alegórico, sino que se trata más bien de una justificación lírica, es decir, una búsqueda de lo que late a través de la transparencia de las palabras. La palabra del poeta siempre es alusiva, portadora de un secreto, susceptible de ser desvelado a partir de una lectura que pone el acento en el aspecto sentimental de quien escribe, y no a partir del análisis lógico-gramatical de la combinación de metáforas.

Se podrían distinguir, entonces, dos naturalezas de la alegoría: una artificial, estilística, lógica, y otra natural, sentimental, necesaria, sin arbitrio. Pues la alegoría de la *Commedia* es una creación, y no una construcción; es una transparencia espontánea e inequívoca, y no una mera correspondencia ingeniosa⁷².

Con todo lo dicho, la interpretación alegórica de la *Commedia* parece el único camino certero a tomar; sin embargo, no se debe menospreciar el sentido literal, pues, tal como el mismo poeta señala, no habría alegoría posible sin un soporte

literario que actúe acorde a las intenciones de quien narra. Cada paso que Dante da en el Infierno y cada momento que su pluma recuerda explican algo, contienen el significado real de su arte. Nada es casual: ni los nombres que refiere, ni el escalón infernal en que se hallan los condenados, ni las penas que sufren.

Consideramos que la discusión acerca de la verdadera interpretación del Poema puede hacernos olvidar el valor sensorial de sus versos. Creemos, por tanto, que los diversos modos en que se ha trabajado el problema de la alegoría en la *Commedia* han dejado a un lado la importancia de sus imágenes y sus construcciones literarias, importancia que se ha de estimar no a la luz de un análisis estético, sino de una preocupación ético-filosófica. Este sueño dantesco imprime sus imágenes en el alma de quien lo lee. Puede aterrar y descomponer al espíritu. Puede hacerse sangre derramada entre sus páginas, y eterno llanto que humedece sus letras.

La legitimidad del debate acerca del sentido alegórico no está en discusión. Este trabajo ha intentado más bien recuperar algunos elementos de la *Commedia* que ayudan a esclarecer su sentido más profundo. Y el medio que proponemos, en definitiva, es nada más que su lectura.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

1. El argumento por la forma, primacía estética respecto al análisis conceptual de la ética del Infierno.

Las imágenes que Dante vio en el *Infierno*, densas, corpóreas, inflamadas por el dolor de sus habitantes, parecen tender más a asustar al lector que a recomendar acerca del buen obrar. Sin embargo, no se debe olvidar que estas advertencias

dantescas responden al modo como consideró qué valores eran fundamentales para que en su ciudad reinaran el orden y la paz. No es Dios quien habla por él; y aunque el poeta pida constantemente ayuda a las Musas, sabe que es su propia mirada la que refleja la justicia que él llama "divina", y que son sus palabras las que condenan y ordenan el castigo de los pecados que atentan contra la convivencia social.

El poeta prefiere mostrar su sentir ante lo que observa antes que articular proposiciones acerca del **deber ser**; pues es más comprensible al espíritu humano la vivencia del sufrimiento y el encierro que los dictados de Dios en su formulación exegética.

Como toda ética, pretende alcanzar a la humanidad en general y no a una sociedad determinada; sin embargo, lo excepcional de esta obra es que su autor haya creído más en los argumentos esbozados a partir de la lógica de las imágenes antes que en la articulación estricta e irrefutable de un tratado teológico-político.

Si el objetivo de la redacción fue logrado es porque el florentino optó por la utilización de los signos que compartía con la mentalidad de su época para hablarle a los siglos sucesivos. El saber de la tradición y el conjunto de concepciones acerca del mundo y el arte, que formaban parte de la cultura de su tiempo, fueron herramientas con las que edificó su Poema. Por ello, creemos que la *Commedia* revela la cosmovisión medieval, tanto desde el punto de vista estético cuanto desde el aspecto ético-filosófico.

Lo verdaderamente horrendo del *Infierno* no es la distribución punitiva, sino las elecciones que sus habitantes han hecho en vida, cuyas consecuencias hoy padecen. Lo peor, en términos morales, es que los anfitriones infernales aún conservan aquellos caracteres que los han llevado a un destino fatal.

Puede pensarse que es ocasional o que responde a meros recursos de estilo el hecho de que el poeta detalle la situación concreta e individual en la que se

encuentran los que nombra. No obstante, como hemos visto, ninguna palabra de los diálogos que Dante mantiene con los condenados está puesta para ornamentar el poema o encuadrarlo en un número determinado de tercetos en cada canto.

Dante siente lo que sus personajes, se lamenta con ellos, les da la palabra en su texto. Su fuerza expresiva no está en la argumentación articulada según cánones de validez -real o formal- inescrutables; en realidad, la *virtù* del poeta se encuentra en el hecho de ser él mismo parte activa de este viaje trasmundano; de ahí su doble condición, explícitamente asumida, de protagonista y autor. No desecha su materialidad para experimentar con su propio cuerpo las penas sufridas por quienes ya son sólo espíritu, en hallar un modo más eficaz que la racionalidad inferencial para que un precepto moral pueda ser aprehendido en la Florencia de su época y en la humanidad de todas las épocas.

Cada representación pictórica exhibe una rigurosa riqueza conceptual, un compromiso de Dante con su tiempo, una inextinguible necesidad de describir su ciudad y restaurar sus costumbres. Trata de persuadir a los hombres de que el cambio comienza con la elección de una vida según los valores expuestos en la *Commedia*, engendrada bajo la influencia de la ética aristotélica y la doctrina cristiana.

Consideramos ineludiblemente relevante la cantidad de tercetos dedicados al desciframiento de cada pecado. Por ejemplo, no es de poca importancia que los *vili* participen del Poema en siete tercetos, mientras que los violentos se hacen oír por varios cantos. Postular la primacía estética de la obra no implica desoir las argumentaciones en favor de la pluralidad semántica, ni pasar por alto lo que su mismo autor ha propuesto respecto de su lectura. Por el contrario, significa añadir una alternativa, que consiste en dejarse atrapar por las imágenes, que por sí mismas son capaces de aportar la jerarquización moral de la *Commedia*.

No hemos intentado más que convencer al lector de la *Commedia* de que lo más significativo no tiene por qué ser lo más oculto. Los versos no siempre tienen la función de velar una verdad incomprensible para el intelecto humano, sino, por el contrario, pueden resultar más efectivos, más esclarecedores y más persuasivos a la hora de establecer una ética.

Por todo esto, confiamos en la clarividencia dantesca y, a la vez, la que, lejos de proclamar alguna profecía o verdad inobjetable, nos acerca una problemática que no es demasiado ajena a la de nuestros días.

2. Consecuencias del argumento por la forma y la primacía estética en el Poema.

Decíamos al comienzo que la *Commedia* es la preocupación de un soñador. Dante Alighieri es un desafío a la Filosofía que quiere expresarse en una poesía que desborda pasiones, la misma que logra mediar entre el alma y la escritura, de la mano de lo único incuestionable a la hora de realizar una obra de arte: la **belleza**.

Sin duda, la *Commedia* es algo más que un recorrido ultramundano que representa la síntesis del pensamiento medieval. Es el compromiso de un hombre que, en lugar de dormir en la habitación de huéspedes de un amigo adinerado, resignándose al fortuito exilio, decide escribir una obra que denuncie y juzgue los males de una época. El hecho de que él mismo participe en su obra dice de su compromiso: su propio cuerpo comparte todas las sensaciones del *Infierno*, los olores, las sustancias espesas y fangosas, los grises, las diversas temperaturas y las formas metamorfoseadas del dolor.

En este sentido, no deja de ser significativo que el tiempo aun es tiempo en el espectro de la trascendencia. Los días corren, con sus atardeceres y sus noches. Los vaticinios son de un tiempo que, desde un diseño alternativo a la temporalidad

terrena, explicita lo ocurrido y lo que ha de acontecer, sin poder percibir el presente. Esa imaginación genial, que es capaz de precisar tales detalles, es la que hace de Dante un filósofo atento a todo lo que afecta a la naturaleza humana. Además, el hombre aun es hombre en la simultaneidad de lo que ya no existe. La penumbra eterna alberga sombras con forma humana, almas deshechas de rencor, y un frío traidor de lágrimas congeladas.

La visión de Lucifer es más, o menos, de lo que se espera. Pero, indudablemente, es el ángel siniestro, el punto donde se concentra la gravedad del mundo, el monstruo de tres caras, con su barba pintada con la sangre de los que devora. Es la representación de la tristeza del *Infierno*: por eso llora.

Y el ecosistema infernal es el mundo, el de Dante, el nuestro, el que no se interpreta alegóricamente, y el que -no podemos soslayarlo- tanto Alighieri como nosotros hemos visitado alguna vez. En la soledad clarividente del exilio un filósofo agonizó con su tiempo. La razón filosófica articuló las respuestas; el amor, o el deseo, hicieron visible el camino, y la poesía, o este sueño, construyeron la verdad de la *Comedia*.

"En un sueño, Dios le declaró el secreto propósito de su vida y de su labor; Dante, maravillado, supo al fin quién era y qué era y bendijo sus amarguras".

Jorge Luis Borges, *Infierno I*, 32.

NOTAS

- ¹ Cf. Pierre Grimal, *Virgilio o el segundo nacimiento de Roma*, trad. F. Bauzá, Buenos Aires, Eudeba, 1985.
- ² *Ibid.*, pág. 151.
- ³ *Ibid.*, pág. 152. (Versión retocada)
- ⁴ *Eneida* VI, 268-272.
- ⁵ *Ibid.* 287-289
- ⁶ De Sanctis, Francisco. *Historia de la literatura italiana*, Buenos Aires, Americalle, 1944, pág. 57.
- ⁷ *Ibid.* pág. 60.
- ⁸ La expone en *Filosofía e teología ai tempi di Dante*, Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi, Firenze, Sansoni, 1965, pág. 144.
- ⁹ Bezzola, Reto: *L'Opera di Dante, sintesi poetica dell'Antichità e del Medioevo Cristiano*, en Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi, Firenze, Sansoni, 1965.
- ¹⁰ La fortuna, cuyo desarrollo doctrinal aparece en el canto VII del *Infierno*, es una administradora que se encarga de permutar bienes de gente en gente, sin que el hombre pueda oponerse a su arbitrio. Dante toma la figura de la Fortuna de la mitología antigua, aunque la rectifica según la Divina Providencia. En lugar de ser una diosa caprichosa, es una ministra divina que provee y juzga. Oculta y veloz, su intervención logra cambiar la suerte de quienes la miran.
- ¹¹ Cf. Renaudet, A. *Dante Hamaniste*, Paris, Les Belles Lettres, 1952, esp. 2da. parte.
- ¹² Bezzola, Reto R. *op.cit.* pág. 385.
- ¹³ Getto, G. *Aspetti della poesia di Dante*. Firenze, Sansoni, 1945, pág. 16.
- ¹⁴ Corti, M., *Dante a un nuovo Crocevia*, Firenze, Libreria Commissionaria Sansoni, 1981.
- ¹⁵ Idem, *Percorsi dell'invenzione*. Capítulo 4: "*Linguaggio poetico e lingua regolata*", Torino, Einaudi, 1993.
- ¹⁶ Carugati, G. *Dalla menzogna al silenzio*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- ¹⁷ Barolini, T., *Dante's Poets. Textuality and Truth in the Comedy*. New Jersey, Princeton University Press, 1984.
- ¹⁸ Von Nicholas R. Havely, *The Self-Consuming City: Florence as Body Politic in Dante's Comedy*, Köln Wien, Böhlau-Verlag, 1986.
- ¹⁹ Russo, V. *Impero e Stato di diritto*, Napoli, Memorie dell'Istituto italiano per gli studi filosofici, 1987
- ²⁰ Francois-Xavier Putallaz, *Insolente Liberté*, Paris, Éditions Universitaires Fribourg Suisse, 1998,
- ²¹ Guénon, R. *L'ésotérisme de Dante*, Paris, Les Editions Traditionnelles, 1949.
- ²² Ver nota 17 de la primera parte, correspondiente al apartado Nro 2, donde se explicita la noción de "trascendental".
- ²³ *cfr.* nota 32 de la Primera Parte.
- ²⁴ Se encuentra en este canto la tradicional interpretación del amor asociado con la muerte. Es probable que uno, aunque no el único, de los referentes del poeta haya sido el *Cantar de los cantares*.
- ²⁵ Francois-Xavier Putallaz, *ibid.*, pág. 263.
- ²⁶ Cf. Toussaint, St. *De l'enfer a la coupole. Dante, Brunelleschi et Ficini*, Rome, L'Erma, 1997, esp. Cap. III.
- ²⁷ Inf. XXXIV, 18.
- ²⁸ De origen portugués, "*luzbel*" significa "el que es bello en la luz". *Lucifero*, por su parte, es "el que lleva la luz", el que la irradia. De ahí la antinomia del ángel rebelde, quien, en un comienzo, fue el más hermoso de los ángeles; y al caer, se convirtió en una larva hundida en el centro de la tierra.
- ²⁹ Inf. XIV, 6.
- ³⁰ Borges, Jorge Luis. *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, pág. 97.
- ³¹ Cf. Gilson, E. *Dante et la Philosophie*, Paris, Vrin, 1939, esp., los correspondientes capítulos acerca de las metamorfosis de Beatriz en Teología, en Número, en Bautismo, en Tonsura, etc.
- ³² Avaros y pródigos sufren su castigo en el mismo recinto puesto que, según la *Ética Nicomaquea*, ambos representan, respectivamente, el defecto y el exceso de la virtud, la cual consiste en el término medio.
- ³³ Inf. IX, 33.

³⁴ Según Angel Battistessa, el castigo puede corresponderse con el pasaje del Génesis: "... e hizo Yavé llover sobre Sodoma y Gomorra azufre y fuego de Yavé, desde el cielo".

³⁵ En el cielo no se tolera la malicia, la incontinenia y la bestialidad. Canto XI, 79-90, 97-111.

³⁶ Es bien conocida la posición de Aristóteles respecto de los excesos. En su *Ética*, define la virtud de la siguiente manera: "La virtud es, por tanto, un hábito selectivo, consistente en una posición intermedia para nosotros, determinada por la razón y tal como la determinaría el hombre prudente. Posición intermedia entre dos vicios, el uno por exceso y el otro por defecto" (*Ética Nicomaquea*, II, VI).

³⁷ Jefe de los Argonautas, quien sedujo a Isifile en la isla de Lemos, y a Medea, hija del rey de Cólquida, abandonando a ambas luego de alcanzar sus propósitos.

³⁸ Resulta inevitable la referencia a Aristóteles, quien en su *Poética* dice: "[...] la tarea del poeta es describir no lo que ha acontecido, sino lo que podría haber ocurrido, esto es, tanto lo que es posible como probable o necesario" (*Poética*, 145 1a). Con esto, creemos que la configuración de personajes infernales se rige por la lógica propia de cada uno de ellos; es decir que hay un conjunto de acciones previsibles que se corresponden con sus características. La necesidad interna de una obra, con la que insiste Aristóteles, es norma de nuestro poeta, quien, luego de dibujar al representante de tal o cual vicio, le hace actuar tal como es esperable según su naturaleza pecadora.

³⁹ Inf. XX, 28

⁴⁰ Inf. XXI, 42

⁴¹ A título de ejemplo sobre la alegoría, podemos remitir a las diversas interpretaciones acerca del pecado de Ulises. Nombraremos algunas de ellas, como por ejemplo, la de Rocco Montano, en *I modi della narrazione di Dante*, en "*Convivium*", 26, 1958, 546-467, quien insiste en que el pecado de Ulises es la 'vana curiosidad', ya que abandona a su fiel mujer, a su hijo y a su padre, por un vano deseo de conocer lo desconocido. Según esta lectura, Ulises no se dio cuenta de que el conocimiento no tiene nada que ver con la curiosidad, puesto que la verdadera ciencia no implica el abandono de la patria y la familia. Por su parte, Antonio Pagliaro, en *Ulisse, ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Messina-Fisenze, D'Anna, 1966, opina que el pecado de Ulises no es el consejo fraudulento sino la astucia y las estratagemas de guerra, las cuales han dejado a un lado el camino de la virtud y el conocimiento. John Freccero, en *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1989, ve en el tema dantesco de Ulises la dramatización de una oposición conceptual entre épica pagana y moralidad cristiana. Giuseppe Mazzotta, en *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the Divine Comedy*, Princeton, Princeton UP, 1979, denuncia el poder retórico de crear ficciones éticas, y dice que Dante condena la transgresión de Ulises, infracción trágica, de irse más allá de los límites, sin respetar la unidad absoluta del mundo que, por ser creado por Dios, está en una reconciliación consigo mismo en la que el hombre no puede intervenir. No corresponde extendernos aquí sobre este punto en particular, pero detallaremos nuestra posición sobre la alegoría en el apartado que corresponde precisamente a las interpretaciones alegóricas de la *Commedia*.

⁴² En otra de las tantas manifestaciones de la posición aristotélico-tomista en muchos puntos, Dante se opone aquí a la conocida tesis de Pedro Damián, expuesta en *De divina omnipotentia*.

⁴³ Cabe aclarar que, para los antiguos, el gigante no era solamente un hombre de altura excesiva, sino un ser sobrenatural de aspecto humano, pero de poderes potenciados.

⁴⁴ Inf. XXXIII, 76.

⁴⁵ Inf. XXXIV, 1.

⁴⁶ Nardi recuerda que Dite era el rey del Averno pagano. Como la presencia de las divinidades del Averno virgiliano en el Infierno dantesco son evidentes, no es difícil pensar que Lucifer sea Dite ni que tenga por ministros a Caronte, Minos, Pluto, etc.

⁴⁷ Bruto y Casio son los dos modelos, por antonomasia, de la traición, porque no se trata sólo de un acto de deslealtad hacia una persona -el César-, sino de un mal producido al Imperio, muy caro a Dante. Traicionar al Emperador era realizar un acto en contra de la humanidad y de la posibilidad de vivir en paz y unidad.

⁴⁸ Cfr. Guglielmi, Nilda. *El fisiólogo. Bestiario medieval*. Prólogo: "El fisiólogo y la Edad Media". Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.

⁴⁹ Celli, G. y Venturelli, A., "*Gli animali nella Divina Commedia*" en *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*, Firenze, Sansoni, 1965.

⁵⁰ *Ibid.* pág. 113.

⁵¹ *Cfr.* Getto, G. *ibid.*, “*Lettura di un canto*” pp. 9-46.

⁵² *Cfr. Fisiólogo.* Traducción: Marino Ayerra Redín y Nilda Guglielmi. Pág. 41. Allí se lee: “[...] Los dos cuernos son los dos Testamentos. Pero ten cuidado de no ser retenido por los sutiles ricinos, es decir, por el ligero follaje de tus vestiduras, no sea que, atrapado enellas, venga el mal cazador (es decir, el diablo), y te mate.”

⁵³ *Cfr. Ibid.* XXIX.

⁵⁴ Ver apartado 4. De la Primera Parte.

⁵⁵ *Cfr. I Timoteo*, 6, 10; S. Agustín, *De div. quaest.* 83, XXXIII; Tomás de Aquino, *Summa Theol.* I-II, q. 84, a. 1.

⁵⁶ Ver nota 43 de la Primera Parte.

⁵⁷ *Inf.* XXVII, 75.

⁵⁸ *Fisólogo*, XVIII.

⁵⁹ *Cfr.* Celli, G. “*La proprietà degli animali*” en *Bestiario moralizzato di Gubbio. Libellus de natura animalium*, Firenze, Costa & Nolan, 1983, pp 15-30.

⁶⁰ Corti, M. *Dante...*, pp. 128-133.

⁶¹ Gilson, E. *op. cit.* pp. 283-298.

⁶² Singleton, Ch. *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1978.

⁶³ La confusión entre los términos “alegoría” y “símbolo” se debe a la amplitud significativa del término “alegoría”, en el que a menudo los antiguos incluían al símbolo. Además, Filón de Alejandría, en *De vita contemplativa*, 10, 78, decía que la interpretación alegórica se ocupaba de la explicación de los símbolos; y Demetrio el Gramático, en *De eloquentia*, unía el símbolo y la alegoría para observar que la fuerza de estas figuras era superior a la del lenguaje claro. Por otra parte, los exégetas de la Biblia atribuían un valor simbólico a los mismos hechos que tradicionalmente recibieron el nombre de alegóricos. El problema es que, en los orígenes de la expresión artística, el término “alegoría” se entiende como un proceder familiar a las artes plásticas y a la poesía y, en rigor, no aparece explicitado antes del Renacimiento. La definición medieval de este vocablo era *tropus quo aliud significatur quam dicitur*, la cual no es lo suficientemente amplia como para incluir la expresión simbólica. Debe considerarse aquí la distinción que los medievales hacían entre “los dos libros escritos por el dedo de Dios”: uno era el libro del universo visible, cuyo sentido era manifiesto; y el otro era la Escritura, poseedora de un sentido oculto en la profundidad de sus palabras. Según este análisis, el simbolismo imitaría la estructura del mundo, mientras que la alegoría sería similar a la estructura de la Escritura.

⁶⁴ *Cf. Convivio*, II, 1, 4. La alegoría poética usa del sentido literal como pura ficción, mientras que la alegoría teológica lo toma por históricamente verdadero. Dada la influencia tomista, y el intento de Tomás por restringir la posibilidad de todo sentido alegórico a la Escritura, podemos pensar que el poeta realiza esta distinción para reivindicar el derecho de los poetas a una alegoría en sentido amplio.

⁶⁵ Schelling, F. W. J. *Ueber Dante in philosophischer Beziehung*, en *Sämmtliche Werke*, Stuttgart-Augsburg, 1859.

⁶⁶ Auerbach, E. “*Typologische Motive in Derrida mittelalterlichen Literatur*”, en *Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln*, 2, Krefeld, 1953, pp. 11-13.

⁶⁷ Charity, A.C. *Events and Their Afterlife. The Dialectics of Christian Typology in the Bible and Dante*, Cambridge, 1966.

⁶⁸ Eco, U. “*Dante y la nueva concepción del poeta*” en *Arte y Belleza en la Estética Medieval*, Barcelona, Lumen, 1997.

⁶⁹ Pépin, J. *Dante et la tradition de l'allégorie*, Paris, Librairie J. Vrin, 1970.

⁷⁰ Corti, Maria. *Dante...* caps. I, IV y V.

⁷¹ Carugati, G., *op. cit.* cap. II.

⁷² *Cf.* Getto, G. *ibid.*, pág. 58.



BIBLIOGRAFÍA:

Ediciones

Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1994. I Tomo: Infierno. Traducción, comentarios y notas: Angel J. Battistessa.

Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1964.

Dante Alighieri. *La Divina Commedia*, en *Obras completas de Dante Alighieri*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965. Traducción: Nicolás González Ruiz. Comentarios: Giovanni M. Bertini.

Bibliografía

Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi. Nardi, Bruno: *Filosofia e Teologia ai tempi di Dante*; Rubinstein, Nicolai: *Studies on the Political History in the Age of Dante*; Bezzola, Reto: *L'Opera di Dante, sintesi poetica dell'Antichità e del Medioevo Cristiano*; Kardos, Tibor: *L'Umanesimo di Dante tra Medioevo e Rinascimento*. Firenze, Sansoni, 1965.

Baldan, Paolo, *Ritorni su Dante*, Milano-Bergamo, Moretti, 1991.

Baldelli, Ignazio, "Realtà personale e corporale di Beatrice", en *Giornale storico della letteratura italiana*. CLXIX, 1992, 161-182.

Bardi, Michele, *Studi Danteschi*. Firenze, Vallecchi, 1994.

Barolini, Teodolinda, *Dante's Poets. Textuality and Truth in the 'Comedy'*, Princeton, Univ. Press, 1984.

Batard, Yvonne, *Dante. Minerve et Apollon. Les images de la Divine Comédie*, Paris, Les classiques de l'humanisme, 1952.

Batkin, L. A. *Dante e la società italiana del '300*, Bari, De Donato, 1970.

Bernini, Ferruccio, *Dalla Divina Commedia*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1924.

Boccaccio, G., *Vida de Dante*, Estudio preliminar de José Luis Romero, Buenos Aires, Argos, 1947.

Borges, Jorge L. *Nueve ensayos dantescos*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982.

Boyde, P. - Russo, V. (a cura di) *Dante e la Scienza* (Vasoli, Cesare: Dante, Alberto Magno e la scienza die peripatetici; Celli, Giorgio- Venturelli: Gli animale nella *Divina*

Commedia (tra fantasia e realtà); Maierù, Alfonso: Sull'Epistemologia di Dante; Armour, Peter: Dante e l'*imago mundi* del primo Trecento; Botterill, Steven: Dante e l'alchimia; Hart, Thomas: Some Thoughts of the Value of π ; Ryan, Christopher: "*Natura dividitur contra gratiam*": concetti diversi della natura in Dante e nella cultura filosofico-teologica medievale), Ravenna, Longo, 1995.

Boyde, P. *L'uomo nel cosmo: filosofia della natura e poesia in Dante*, Bologna, Il Mulino, 1984.

Canal, A. "Mondo morale come antropologia", en *Il mondo morale di Guido da Pisa interprete di Dante*, Bologna, Patron, 1981.

Carrega, A. Navone, P., *La proprietà degli animali. Bestiario moralizzato di Gubbio. Libellus de natura animalium*, Genova, Costa & Nolan, 1983.

Carugati, Giuliana, *Dalla menzogna al silenzio*, Bologna, Il Mulino, 1991.

Cerulli, Enrico, *Il "Libro della Scala" e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1949.

Corti, Maria, *Percorsi dell'invenzione*, Torino, Giulio Einaudi, 1993.

Idem, *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze, Sansoni, 1981.

Chastel, André. "Dante, la Academia platónica y los artistas", en *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Editorial Cátedra, 1982.

De Bruyne, Edgar, *L'Esthétique du Moyen Age*, Louvain, Éditions de l'Institut Supérieur de Philosophie, 1947.

De Sanctis, Francisco, *Historia de la Literatura italiana*, Buenos Aires, Editorial Americalee, 1944.

Delmay, Bernard, *I personaggi della 'Divina Commedia'. Classificazione*, Firenze, Oschi, 1986

Di Noto, Antonio. *L'evidenza di Dio nella filosofia del secolo XIII*. Padova, Milani, 1958.

Di Sciplio- Scaglione (a cura di) *The 'Divine Comedy' and the Encyclopedia of Arts and Sciences*, (Hollander, Robert: Dante's *Commedia* and the Classical Tradition: the case of Virgil; Scaglione, Aldo: Dante and the Ars Grammatica; Kay, Richard: Astrology and Astronomy; Peterson, Mark: Dante's Physics; Seung, T. K. : The Metaphysics of the *Commedia*; Siraisi, Nancy: Dante and the Art and Science of medicine Reconsidered), Amsterdam-Philadelphia, 1988

Eco, Umberto, *Arte y belleza en la Estética Medieval*, Barcelona, Editorial Lumen, 1997.

- Fatone, Vicente, *Filosofía y poesía*, Buenos Aires, Biblos, 1994.
- Flori, Ezio, *Dell'idea imperiale di Dante*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1921
- Fortin, E., *Dissidence et philosophie au Moyen Age*, Montreal-Paris, Villarmin-Vrin, 1981.
- Francastel, Pierre, *La figura y el lugar*, Venezuela, Monte Avila Editores, 1970.
- Friedrich, Hugo, *Humanismo Occidental*, Buenos Aires, Sur, 1973.
- Getto, G., *Aspetti della poesia di Dante*, Florencia, Sansoni, 1947.
- Gillet, Louis, *Dante*, París, Americ-Edit. 1941.
- Gilson, Etienne, *Dante et la Philosophie*, París, Libraire Philosophique J. Vrin. 1939.
- Giordano, Oronzo, *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*, Madrid, Gredos, 1983.
- Gregory, Tullio. "L'idea di natura nella filosofia medievale prima dell'ingresso della fisica di Aristotele", en *L'idea di natura nel Medioevo*, Bologna, 1992.
- Grimal, Pierre, *Virgilio o el segundo nacimiento de Roma*, Buenos Aires, Eudeba, 1987.
- Guénon, René, *L'esotérisme de Dante*, París, Les éditions traditionnelles. 1949.
- Hauser, Arnold, *Historia Social de la Literatura y del Arte*, Tomo I, Colombia, Labor S.A., 1983.
- Kapper, Claude. *Demoni, Mostri e Meraviglie alla fine del Medioevo*. Firenze, Sansoni, 1993.
- Koyré, A. "Aristotelismo y platonismo en la filosofía de la Edad Media" en *Estudios de historia del pensamiento científico*, Madrid, Siglo XXI, 1977.
- Kristeller. "La tradición aristotélica" en *Pensamiento humanista y sus fuentes*, Barcelona, Seix-Barral, 1989.
- Maurer, Armand A., *About Beauty. A Thomistic Interpretation*, Houston, Center for Thomistic Studies, 1983.
- Mazzoni, Francesco. *Il canto I dell'Inferno. Commento*, Milano, Einaudi, 1965.
- Mazzota, G. *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*, (Metaphor and Justice; Logic and Power; Imagination and Knowledge; Orden and Transgression), Princeton, Univ. Press, 1993.
- Nardi, Bruno, *Lecturae ed altri testi danteschi*, ("Il punto sull'Epistola a Can Grande"; "Dante e Gioacchino da Fiore"), Firenze, Le Monnier, 1960.

- Idem, *Saggi di filosofia dantesca*, Bari, Laterza, 1982.
- Idem, *Dante e la Cultura Medievale*, Bari, Laterza, 1942.
- Idem, *Dante e la Cultura Medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1990.
- Natoli, Gioacchino, *Dante rivelato nel Convivio*, Società Editrice Dante Alighieri. Roma, 1954.
- Pépin, Jean, *Dante et la tradition de l'allegorie*, Paris, Librairie J. Vrin. 1970.
- Renaudet, Agustín, *Dante Humaniste*, Paris, Les Belles Lettres, 1952.
- Russo, Vittorio, "Impero e stato di diritto" en *Memorie dell' Instituto Italiano per gli studi filosofici*, Nro. 18, Napoli, Bibliopolis, 1987.
- Safranski, Rüdiger, *El mal o El Drama de la Libertad*, Barcelona, Tusquets, 2000.
- Sanguineti, Edoardo, *Dante reazionario*, Roma, Ed. Riuniti, 1992.
- Sapegno, Natalino, *Historia de la Literatura Italiana*, Buenos Aires, Labor, 1964.
- Varela-Portas de Orduña, Juan. "Sobre el arrebatamiento de Dante" en *Cuadernos de Filología italiana*, 2, 1995, pp. 235-245.
- Vasoli, Cesare. "Alle origini della 'Rinascita' platonica", en *Momus, Studi Umanistici II*, SICUM, Lucca, 1994.
- Zingarelli, Nicola, *Dante*, Milano, F. Vallard, 1956.

ÍNDICE

Fundamentos para una moral ciudadana a partir de la estética del Infierno dantesco.

| | Pág. |
|--|------|
| Introducción..... | 1 |
| PARTE I: La <i>Commedia</i> como síntesis estética del pensamiento medieval. | |
| 1.1. Breve itinerario dantesco en la situación socio-política de Florencia..... | 3 |
| 1.2. Lugar de la <i>Commedia</i> en la producción dantesca..... | 11 |
| 1.3. Epístola a <i>Can Grande della Scala</i> | 19 |
| 2. Recorrido conceptual de las acepciones de lo bello en la Edad Media: la verdad, la belleza y el bien como fundamentos gnoseológicos y metafísicos..... | 21 |
| 3. El problema de las imágenes: interpretaciones acerca de los monstruos y demonios dentro del <i>ordo rerum</i> | 27 |
| 4. Reasunción dantesca de lo bello y lo deforme en el <i>Infierno</i> | 34 |
| NOTAS..... | 39 |
| PARTE II: El Infierno | |
| 1. La llegada de Virgilio: guía, maestro y amigo..... | 1 |
| 2. Estructura de la lógica estética: Interpretaciones contemporáneas acerca de la estética infernal..... | 4 |
| 3. Sentidos del vocablo " <i>bello</i> " en el <i>Infierno</i> | 13 |
| 4. La deformidad y lo feo como instrumentos morales..... | 20 |
| 4.1. Rastreo, descripción y jerarquización de los valores ético-sociales..... | 21 |
| 4.2. Influencia de los bestiarios medievales en la configuración de imágenes infernales..... | 47 |
| 4.3. La alegoría como condición de la eficacia argumentativa..... | 55 |

A manera de conclusión:

| | |
|--|----|
| 1. El argumento por la forma, primacía estética respecto del análisis conceptual de la ética del <i>Infierno</i> | 61 |
| 2. Consecuencias del argumento por la forma y la primacía estética en el Poema..... | 64 |
| NOTAS | 66 |
| Bibliografía..... | 69 |
| Índice..... | 73 |

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILONOMÍA Y LETRAS

Dirección de Bibliotecas