

## APUNTES DIVINA COMEDIA

La Edad Media es quizá la más extensa estructura cultural a que el hombre se ha aplicado en Occidente. Dura un milenio: teóricamente se diría que es desde la caída de Roma ( 472) a la de Bizancio (1453). Antes que definir la Edad Media interesa definir “lo medieval”. Y lo medieval es una conducta del hombre, de los grupos sociales. Hoy puede hablarse de una medievalización de la cultura y puede partirse de la siguiente definición: lo medieval es una visión cerrada y apasionada del mundo y de la vida.

La romanía es un castillo asediado por todos lados, cosa que obliga a tener una visión autárquica. Y es además una visión apasionada porque el hecho de sentirse cerrada, de tener una moral de gueto, obliga a dos actitudes psíquicas: una que puede ser un complejo de inferioridad y que inmediatamente crea un complejo de superioridad. Una especie de mecánica, donde el hombre vive autárquicamente su propia vida cultural heredada ancestralmente, dedicándose a cultivarla hasta el exceso y desdeñando todo lo que no sea propio. De ahí el rechazo medievalista hacia los infieles, los gentiles, los bárbaros.

Este proceso mental y social se da en todas las culturas, y es así que en todas las culturas hay períodos medievalistas. Lo renacentista es el fenómeno de romper con el claustro materno; implicaría la ruptura de ese asedio que comienza a producirse con las Cruzadas hasta que tiene lugar la eclosión última del Renacimiento florentino.

No debemos considerar que la Edad Media haya sido un período estático, porque en sí misma es un período muy dinámico. Tan es así que los historiadores hablan de una Alta y una Baja Edad Media, presidida por dos artes distintas, la románica y la gótica, y nosotros quizá podemos hallar cuatro períodos dentro de la Edad Media: el primero sería en torno a la Égira (siglo VII) , los primeros contactos que se tienen en la decadente romanía con las culturas orientales; comprende la irrupción de los musulmanes por el norte de África y la destrucción de las florecientes colonias cristianas en el norte africano. Un segundo momento o período incluye todo el renacimiento carolingio, donde ya el arte tiene una primacía fundamental y empiezan a surgir los idiomas nacionales ( el francés, por ejemplo). Un tercer momento de eclosión estaría constituido por el renacimiento florentino, el de Dante. Y por fin el cuarto, el renacimiento mediceo, con Lorenzo el Magnífico, Petrarca, etc.

La Edad Media es una época esencialmente dialéctica, pues dentro de una estructura genérica existe una gran movilidad. El Siglo de las luces la llamó “Edad oscura”, pero erróneamente: la Edad Media es una edad “nocturna” y no de tinieblas. “Nocturna” en lo que tiene de gestación, de creación, de movimiento interior, de duda. Y además, como dice Berdiaeff en “Una nueva Edad Media”, es la edad ontológica del sueño, donde se estudia, se practica, se postula, se busca el ser. Y aunque es materia discutible, el siglo XII sería el siglo de mayor “felicidad” (utilizando este término según la acepción de Toynbee), teniéndose en cuenta la adecuación del hombre al medio y al status.

La Edad Media parte también de una contradicción esencial, la que puede esgrimirse entre dos términos: orden y desorden. Es un milenio que se establece heredando el orden de la Pax Romana, calcando las jerarquías de Imperio para la vida civil y trasladándolas al orden eclesiástico. Ese orden exterior es perfecto y piramidal: el Sacro Imperio Romano Germánico, ya perfectamente esbozado en el período merovingio.

En una sociedad autárquica, los valores comerciales están unidos a lo telúrico, a la tierra, y al transformarse la tierra y sus en el elemento fundamental aparece el orden feudal, que parte del para nosotros absurdo principio de confundir la soberanía con la propiedad. Pero analizando la historia de la Edad Media vemos que esta estructura de orden encierra el más absoluto desconocimiento del orden.

Primero, en lo social. Se ha dicho que la Edad Media tenía un orden de movilidad (o permeabilidad) del 60%, mientras que en el capitalismo lo es de un 18%. Esa movilidad, esa dinamia, indica que el orden era ficticio, exterior. En la Alta Edad Media no existían dinastías (que recién empiezan en la Baja) y las monarquías incluso eran electivas.

En cuanto al orden ideológico, la Edad Media está ceñida por una estructura férrea, la Iglesia. Pero al rastrear pequeños datos vemos que los antipapas surgen en la Edad Media y que el último de ellos (siglo XIV) fue el condestable don Álvaro de Luna que menciona Manrique. Esto solo ya indica que no había un absoluto respeto por la autoridad pontificia. En cuanto a dogmática ideológica, si nos preguntamos cuándo se cierran las herejías comprobamos que esto ocurre cuando termina la Edad Media: Lutero es el último hereje. Y aún está el ejemplo de Dante, quien en el Infierno ubica a varios papas.

En el terreno literario, los típicos géneros literarios, las formas expresivas y gramaticales, surgen en la Edad Media, y siguen a través del Renacimiento y aún el siglo XX. Aunque luego aparecen formas levemente distintas, puede decirse que los grandes tópicos surgen en general en el Medioevo.

El desorden en la Edad Media debe entonces verse no como fórmula destructiva sino como fórmula de equilibrio. El desorden medieval era producto de tensiones de fuerzas y no de una actitud oficial tendiente a descalabrarlo todo. A nadie se le ocurría pensar que el desorden fuera lo que primara: siempre había una capacidad y una apetencia de estructurar un orden mejor. Así, la tensión entre el dogmatismo eclesiástico por un lado, y el ansia de liberación por el otro, no pretendían destruir el cristianismo sino crear otro mejor. Esa noción es, pues, fundamental: el desorden medieval es producto de tensiones y no de una apetencia por la destrucción.

Esto hace pensar que la Edad Media casi no presenta el fenómeno del nihilismo. Lo máximo que puede rastrearse, en algunas composiciones de ciertos frailes renegados o estudiantes de lenguas, es lo que se llamaba la “claustra”, antecedente medieval de la angustia o el spleen modernos: como su nombre lo indica, aparecía en los círculos eclesiásticos y cultos y era producto de un cansancio por el orden establecido, por la religión, por el método, conjunto de cosas que provoca en el hombre un deseo de transformarse en un ser inoperante (muchos de los “iluminados” parten de esta actitud) o en un frívolo (de ahí Carmina Burana). Por lo demás, estas son actitudes casi perennes en nuestra cultura.

Dado que estamos hablando de esta estructura del orden y el desorden, en tensión, debemos preguntarnos cuál es el ideal de vida medieval o cuáles son los ideales de vida medievales. Así, por ejemplo, Huizinga los centraliza a todos en uno solo, magnífico: el ideal de vida cortesana. Pero debe considerarse que habla de un período crepuscular (en el otoño de la Edad Media) y el ideal de vida cortesana es típico de la Edad Media que ha recibido ya el así llamado Renacimiento Carolingio.

Hoy creemos que los ideas de vida medievales son mucho más amplios, y enfocado desde este ángulo el problema vemos que la Edad Media es un enorme proceso de educación que realiza primeramente la iglesia en su enfrentamiento con los bárbaros, en donde se sintió depositaria no solo del mensaje cristiano sino del mensaje grecolatino. Toda la literatura latina eclesiástica de la Alta Edad Media documenta que después de

un primer rechazo en los tres primeros siglos de la cultura pagana, ya en los tardíos Santos Padres comienzan a integrarse dentro de la expresión catequística múltiples elementos del paganismo. La iglesia se sintió heredera no solo de Jesús sino de César, y en su organización repite la organización jerárquica imperial

El proceso de educación será realizado en primer términos solamente por la iglesia, que centralizaba a la única capa culta, pero luego va a aliársele la clase dominante ( la aristocracia) y un ala muy importante dentro de ella : la mujer. En el período merovingio ya vemos esa alianza entre la iglesia y la cultura aristocratizante hija suya, buscando educar a las masas de la romanía; y como los germanos eran sin duda belicosos y mantenían sus prácticas violentas, la cultura aristocratizante irá inventando maneras de domesticación y estableciendo períodos como el llamado “tregua de dios” en donde habría prohibición de combatir. Hay entonces un lento proceso de educación de las masas para crear incluso los sentimientos delicados o cortesanos, en todo lo cual estaban muy interesadas aristocracia e Iglesia y especialmente la mujer, quien ante las descontroladas relaciones eróticas de la época intenta la creación de una serie de constituciones, controles, frenos.

Además empieza a otorgárseles derechos a los débiles, buscando orientar fuerzas en sí mismas brutales. Así el antiguo sistema de las guerras quedó orientado hacia la salvación de viudas y huérfanos: con esto se procuraba utilizar el material que escapa a su anterior control encauzándolo hacia un final superior. Del mismo modo, en el Barroco se hará una similar utilización de las fuerzas a efectos de ejercer control sobre ellas; en ese caso las fuerzas de la sensualidad. Se crea la “Venus casta”, es decir, la venus que con toda su sensualidad atrae al hombre para el bien y la virtud y no para perderlo ( la Gitanilla de Cervantes).

Esto desemboca en el problema de las funciones de la mujer en la Edad Media. El cristianismo como ideología debió enfrentar un doble problema: primero la influencia oriental, segundo su ambientación occidental, y los ideales judíos y grecolatinos eran muy dispares en relación con la mujer: en sus Epístolas San Pablo establece que la mujer no tiene ni voz ni voto en la iglesia, que debe cubrirse, etc., elemento este que se filtra en los primeros siglos del cristianismo y en los primeros Santos Padres, quienes detestan a la mujer occidental grecolatina. Por lo tanto, el mundo oriental vivió pensando que la mujer estaba y debía estar en el Gineceo. Por otra parte, en la Alta

Edad Media se consideraba que de la pareja humana la más baldada, la más \*pecaminosa, era la mujer, y que por ella vino la muerte al mundo. De ahí todas las leyes derivadas de las tentaciones y las prácticas exageradamente antifeministas que vienen desde Job. Todo esto se explica en la literatura hebraica.

Pero cuando se entra en tema con el mundo grecolatino occidental (donde la mujer tenía una absoluta primacía) y sobre todo con el aporte de la cultura germana ( que dio tanta importancia a la mujer en la vida social) el ámbito va cambiando sensiblemente. El que se transformará en el más baldado de la pareja humana es el hombre, en la Baja Edad Media. En las oraciones empieza a aparecer entonces un tópico muy común: el piadoso sexo femenino. Y aparecen las santas, cuando hasta entonces los canonizados habían sido fundamentalmente mártires y pontífices. Se va pasando de este modo del culto cristológico al culto mariológico y de la catedral gótica va desapareciendo la imagen de Cristo para ser sustituida por la de la Virgen y el Niño. San Bernardo ( 1100) es el iniciador de la teología mariológica. Y surgen las órdenes monásticas femeninas.

Había una fundamentación teológica en esta transformación. Abelardo por ejemplo, decía que la mujer era superior al hombre porque para tentar a una mujer fue necesario un demonio pero para tentar al hombre bastó una mujer, la serpiente tienta a Eva y no a Adán. Y conviene anotar que este juego, esta dialéctica hombre-mujer es otra de las constantes de nuestra cultura. La mitología, las metáforas, los tropos literarios, van acompañando este proceso de cambio. Puede decirse que en la Edad Media se pasa de una cultura viril a una cultura femenina, proceso que va desde la Alta Edad Media a la Baja Edad Media por medio del cual se van exaltando los valores femeninos como forma de educación.

Continuando con el tema de los ideales medievales, hay una explicación teológica para entenderlos. En el siglo IV, siguiendo el Antiguo y el Nuevo Testamento y especialmente el Apocalipsis, San Agustín organiza un sistema que gira en torno de dos ciudades: la ciudad de dios, paralela a la ciudad terrestre. Tomando la astronomía ptolomeica el hombre medieval concluirá con una hermosa concepción cósmica que Dante habrá de utilizar: la Tierra o Ciudad del hombre, donde se confunden Roma y Jerusalén; la Luna, los planetas, el Sol, dividiendo el cosmos en dos grandes esferas, por un lado el mundo sublunar y por otro el supralunar. Y luego la ciudad de Dios. Y esta

estructura cosmológica ( que es ideología y no dogma) perdurará incluso hasta el Renacimiento.

En el mundo infralunar Dios no es más que un recuerdo ya que ha sido arrojado de ese mundo en virtud del pecado original. Después de la redención de Cristo, ese mundo es un estadio o palestra en donde se libra un combate, porque en él está el reinado de Satanás. El mundo sublunar es pasajero, relativo, temporal, que existe tanto como lo permita la voluntad divina. De aquí deriva también la imagen de camino o río (Manrique) porque el peregrino en la Ciudad Terrestre pero ciudadano en la celestial, porque después de la Luna empieza el celeste empíreo en donde Dios no es una ausencia sino una presencia. Este hecho le otorga al cristianismo medieval un cierto aire de nostalgia y a la vez de seguridad en la Tierra: el hombre sabe que está en lo relativo pero se sabe apoyado en lo absoluto, sabe que es peregrino pero también que es ciudadano. Y esta es una actitud general en el hombre, que siempre ha rechazado la improvisación y el desorden; siempre se justifica el mundo detrás de dos caras, la de lo relativo y la de lo perenne. La Edad Media encontró la solución en lo perenne, absoluto y divino, pero toda sociedad ha buscado ese enfrentamiento de las dos caras de la moneda entablándose entonces una dialéctica interior de la cual el mundo resulta con una justificación. Es por eso que la Edad Media ha tenido una respuesta a todos los problemas y ha satisfecho todas las apetencias del hombre.

Los ideales de la cultura se integran en la Edad Media, entonces, dentro de un orden cósmico sublunar-supralunar, relativo-absoluto, y en ese juego el hombre disminuía su dosis de angustia y daba una solución a sus problemas. Pero el mundo de la realidad material, observado, o se solucionaba con la simple explicación de que esta es una “palestra de lucha” (esquema que viene de San Pablo) sino que también se lo vio como el reino del Mal, y se sintió que el cosmos es anónimo para el hombre. De ahí que se engendre una imagen derivada, la del “valle de lágrimas”: el mundo es un lugar de lucha pero no se aprecian los esfuerzos de nuestra lucha. La inserción de este nuevo concepto enriquece y profundiza la religión (a la inversa de la sencilla concepción de Manrique, para quien el bien es premiado y el mal castigado) porque se permite las operancias de la Gracia y de la Divinidad.

Hacia fines de la Edad Media esto viene a dar un cierto desencanto con respecto al cristianismo oficial. Goethe vuelve a llevar a luz el problema cuando hace que

Mefistófeles se autodefiniéndose diciendo: “Soy una parte de aquel Todo que queriendo hacer el Mal siempre hace el Bien”. Si la divinidad permite el Mal, y el Mal no es una creación ex – nihilo de la nada, se llega fácilmente a la conclusión goetheana en el Prólogo en el Cielo: que el mal es una de las tantas creaturas que Dios usa misteriosamente para llevar al hombre a sus fines. Y también el renacimiento, por esta misma razón, postulará más tesis panteístas que teístas: el bien y el mal son la misma cosa. Y ahí está ya la primera dialéctica de tesis, antítesis y síntesis. La síntesis es un producto del bien y del mal. Por último nuestra cultura, con Rimbaud, saca la conclusión final: “Todo lo que sucede es miserable, todo lo que es es el Bien”.

Si ese mundo es absoluto y el mal es transitorio o relativo (o creativo) y el mundo material (la ciudad terrestre sublunar) no da el triunfo al bien y el castigo al mal, y aún más, si la divinidad actúa misteriosamente a través de la Gracia influyendo en el devenir del mundo, inmediatamente se saca la conclusión (como lo hicieron los renacentistas) de que el mal no existe como creatura independiente sino que es una fuerza de la que la divinidad se aprovecha para lograr sus fines. Si se hace que el mal sea una simple creatura de la divinidad, inmediatamente se postula que todo es dios, y se cae en un panteísmo, porque nada hay que se oponga a sus voluntad. Esto es lo que retoma y vuelve a exponer Goethe en el siglo XVIII.

Retomando el problema de los ideales cortesanos de la Edad Media, el hombre partía de la base de que tenía un lugar prefijado en la economía universal de la salvación y que debía colaborar con ella. Dentro de esta conformación de las dos ciudades, el ideal tenía apreciaciones que correspondían a clases sociales. Los guerreros, letrados y plebeyos o villanos. Hay dos clases privilegiadas: la primera ( guerreros) era la poseedora de la tierra y del aparato estatal; la segunda ( letrados) tenía la primacía del mundo moral, religioso y artístico. La tercera era la que en sus manos tenía el trabajo. En último término, se trata de una organización tribal y feudataria, porque este orden aparece en todas las organizaciones tribales y no es ninguna novedad medieval.

Cada clase tenía responsabilidades propias: la clase más posesiva era la que rendía mayor tributo de sangre, o sea que le correspondía un índice de vida menor y un índice de angustia mayor. De otro modo no se entendería la literatura renacentista con su elogio a la vida campesina.

Ahora correspondería una digresión para referirnos al problema de la violencia. Semánticamente la palabra viene unida al violar, y esto es propio de la civilización: para aprender violo el mundo, ejerzo una violencia sobre él; la ejerzo aún al nacer, pues eso implica una violencia contra el claustro materno. Todo, en fin, es una violencia sobre la naturaleza, o sobre el prójimo, o sobre uno mismo. Tan es así que el término “agonía” lo derivamos del griego “agon” (moverse, actuar) .

La violencia es, en definitiva, el estado natural de toda cultura.

Hay dos formas de violencia que vemos aparecer especialmente en literatura: la violencia vertical ( la del poderoso que actúa sobre las capas sociales inferiores, una violencia visible, experimentable) y la horizontal ( la de la clase oprimida, que por metáfora literaria tiene el querer destruir los valores e ideales de la clase opresora: si esta es cristiana ellos son ateos, etc. ; en una primera etapa procura captar los defectos de la clase opresora, su descomposición, buscando llegar a este argumento: la clase opresora no cumple con los ideales de la clase opresora). La única violencia que había conocido la literatura hasta el romanticismo es la vertical, documentando la opresión de un hombre por otro a lo cual se le asimila un juicio ético (Gallegos, Pérez Galdós, etc.) y quedándonos simplemente en el “lloremos porque los malos son malos”. En cuanto a la violencia horizontal, puede rastreársela en la Edad Media aunque la literatura oficial trate de ocultarla, pero se cumple el esquema de que la clase opresora no cumple con sus ideales porque estos exigen que el caballero cristiano sea bueno y en cambio no lo es: esto se halla en la novela picaresca española, en Don Quijote, y aun en el mismo Dante, que en el infierno encuentra la solución para la violencia horizontal. De ahí la simpatía que el lector medio siente por el Infierno, porque en él se presentan los errores de la clase dominante que no ha cumplido con el ideal ético que se había propuesto como estructura ideológica. En el Infierno abundan los guerreros y letrados mientras en el Paraíso aparecen representantes de la violencia horizontal, los héroes del trabajo que, de acuerdo a la mentalidad de la época, pertenecían sobre todo a las órdenes laborantes y contemplativas ( Francisco de Asís es un representante de la violencia horizontal).

Si se sigue el proceso literario de occidente se verá que esta crisis en la violencia vertical, que prima hasta el renacimiento, irá dejando cada vez más sitio a la violencia horizontal. Pero ya en las Coplas del Panadero, en el Arcipreste, en la Celestina, se nos presenta un representante de la clase explotadora totalmente alienado y loco,



condenado; tan condenado él y sus ideales que le revientan el cerebro contra un adoquín (metáfora de violencia exagerada: él y lo que representa deben reventar, y si lo que estalla es el cerebro es porque se trata del lugar en donde radican y se engendran esos ideales).

En definitiva vemos que la Edad Media, fatigosamente, se fue formando un ideal de vida cortesana. Pero como todo esquema ideológico, debe entrar en juego con la realidad que lo va desgastando, contaminando, transformando, dado que la gran prueba de toda teoría es llevarla a la práctica. Y allí se produce un ejercicio de contaminación que la destruye. Y lo que busca la Edad Media es postular un cristianismo práctico, pero si se sacan las relaciones posibles entre el cristianismo del Evangelio y la realidad del siglo XV se verá que hay todo un proceso de contaminación, idéntico al que tuvo lugar entre cristianismo y catolicismo, que son dos cosas distintas.

La conclusión a que puede llegarse es que la Edad Media es una de las formas de vida y una de las coordenadas de cultura perenne, cosa que entra dentro de esta visión: la Edad Media es una visión cerrada y apasionada del vivir. Es la realidad del gueto. Y es así como llegamos a lo medieval escapando un poco a la Edad Media. Esto es tan válido que la Divina Comedia ha sido definida como “geometría y pasión”. En cierto modo en el poema hay un principio de orden que también es característico de la Edad Media y está también marcado por una visión cerrada y apasionada de la vida: bien y mal, condenados y salvados, y el meridiano del juicio pasa por Dante. La *Commedia* sería la perfecta manifestación de una cultura cerrada y apasionada.

Aunque más parece un poema renacentista que medieval, toda la crítica asegura que es una obra típicamente medieval. Lo de poema renacentista lo decimos porque no está centrado en un solo continente –la romanía– sino en un cosmos, y esto se desprende del canto XXVI del Infierno, que implica la visión típicamente renacentista del mundo y de la vida: el ir más allá. Progresivamente iremos viendo qué elementos renacentistas figuras en la *Commedia*, entendiendo por tales aquellos que impliquen la apertura de un orden cerrado.

Un nuevo argumento: la *Commedia* está hecha según una preomisa de *La Vita Nuova* en virtud de la cual Dante hará a Beatriz un monumento como ninguna otra lo ha tenido; la típica Edad Media, en cambio, no realiza la deificación de la mujer. Y otro elemento es el cientificismo. (la *Commedia* era estudiada en un principio como tratado

de astronomía, etc.) que no se dan en la Edad Media sino como alquimia; todo el poema pretende dar una visión cósmica y científica del mundo, siendo esta una actitud propiamente renacentista.

La Divina Comedia es el primer gran poema culto medieval escrita en lengua vernácula y Dante en ella hace la defensa del idioma nacional. Va pues cambiando el establecimiento del orden medieval: si antes se le preguntaba a alguien por su status contestaba que primero era cristiano, pero aquí tiene primacía la nacionalidad. Empiezan a aparecer las nacionalidades y estados nacionales ( formulación renacentista), se inventa el Estado moderno y los ideales políticos de Dante dependen directamente de una concepción renacentista. En la Edad Media el papado representaba el progreso ( porque le interesaban estados nacionales por la simple razón de dividir para reinar) y el imperio al conservadurismo. La gran política del papado consistió en impedir que se estableciera otra autoridad universal al lado de la suya. El título de la obra está en función de un problema retórico: la retórica medieval dividía los géneros según las lenguas: si este poema hubiera sido escrito en latín se hubiera llamado poema o canto; si en griego, tragedia; pero su título viene del hecho de que fuera escrita en lengua vulgar.

Boccaccio, luego de la muerte de Dante, regenteará una cátedra sobre dantismo en Florencia y será el primero en tomar en cuenta a la Commedia por su temática del más allá. Se pasa de un ordenamiento retórico a un ordenamiento conceptual: el motivo de la Commedia es trascendental, escatológico, hace referencia al destino del hombre en su segunda vida. Se trata de un intento de abandonar la retórica medieval. Y es un acierto que el poema logra al configurar un esquema literario de mucho éxito en el Renacimiento y el Barroco: la asimilación del cosmos a un teatro cuyo único protagonista es Dios, quien maneja todas las cosas y utiliza al hombre para llenar su soledad. Este tópico se relaciona con el otro de la vida como sueño, porque si Dios es el único protagonista de la historia, el ser humano se transforma en una serie de caleidoscópicas ilusiones donde cree que actúe pero siendo en última instancia un títere de lo divino.

Esto de ningún modo puede ser una actitud medievalista, porque el hombre medieval vivía en lo telúrico, bien enraizado y jerarquizado: el mundo es una palestra necesaria y el mundo tuvo la jerarquía de haber sido visitado por Dios encarnado. En cambio, para

la visión renacentista, (y la nuestra propia) el mundo es sueño, y aún Nietzsche busca justificar el mundo como una realidad estética. Es decir que el mundo no tiene asidero, pero sí lo tiene en la Edad Media. Otro elemento para ir empujando la Commedia al terreno renacentista.

En la obra hay muchos elementos de cábala ( cuyo estudio está en todos los tratados) y otros provenientes de influencias de la teología musulmana, especialmente el libro de la Paloma, asignado a Mahoma. Todo este punto entraría en un orden de erudición que evidentemente se nos escapa y que no corresponde ser tratado en esta oportunidad.

El poema como tal debería ocupar dos cántigas: el Infierno y el Paraíso. La teología de los Santos Padres (siglos I-IV) insinúa la existencia de un estadio intermedio, purificador y transitorio, que luego de ser discutido se acepta con jerarquía de dogma en las puertas del período carolingio. Filosóficamente, el Purgatorio implica un deseo de intercambiar lo absoluto con lo relativo o bien de introducir lo relativo y mundano en la esfera de la eternidad pues el Purgatorio tiene de común con la tierra el carácter de ser temporal y transitorio. Después del Juicio Final sí se suprimirá el Purgatorio porque van a radicalizarse las diferencias. El Purgatorio por ende es una forma de humanizar lo absoluto, pero hay que pensar entonces en construir una religiosidad individualista de comunicación humana donde el protagonista de la historia ya no es Dios sino Dios-y-yo; empieza así la piedad individual, lo que indica un triunfo de lo místico sobre lo teológico, sobre lo ritual ( fenómeno que también se da en las otras dos grandes religiones reveladas, la mahometana y la judaica).

En la época de Dante el Purgatorio era ya aceptado como realidad teológica, a modo de una continuación de la Tierra; lo que al final le queda al hombre por purificar en la Tierra lo hace en el purgatorio antes de que venga la segunda y definitiva muerte. Se incluye dentro de la creación de toda una teología que llamamos “teología de la expectancia”, de esperar la llegada del Mesías. Este fenómeno se ve claro en el cristianismo y en el judaísmo, que respectivamente esperan la primera o segunda llegada de Cristo. Pero entonces debe justificarse la historia a la luz de este esquema: ¿qué se hace antes de que venga el Mesías, para qué todo esto? Y la respuesta de Dante es en última instancia la mosaica o profética para que el Señor se encuentre con un pueblo ya preparado para la eternidad; el Purgatorio termina de preparar a quienes no lo estaban.

Esa segunda instancia del Purgatorio debe resultar de influencias aún más lejanas que las judaicas orientales, porque parece estar marcada con el concepto teológico oriental extremo de la metempsomatosis (erróneamente conocida como metempsicosis), la purificación de las almas por medio de la reencarnación de otros cuerpos.

Pero según ese esquema, la *Commedia* no funciona demasiado. Hay una división absoluta entre Infierno, Paraíso y Tierra. Hay un desplazamiento de lo teológico a lo estético. Se “humaniza” el Purgatorio y el Infierno en grados distintos, a tal extremo que podemos afirmar que el Infierno constituye una enorme nostalgia de la Tierra ya que los condenados viven pensando en la Tierra y con las coordenadas psíquicas terrestres, obsesionados por no poder ya intervenir en los asuntos humanos.

La única cántiga absolutamente independizada de la Tierra es, por lo tanto, el Paraíso. Allí no hay preocupación por lo terrestre sino solo en cuanto a la posibilidad de interceder a favor de algún ser humano. El poema tiene un Infierno humanizado, obsesionado por los sucesos de la Tierra; un Purgatorio que es un estadio transitorio y una inserción de lo relativo en el más allá; un Paraíso que ha roto toda atadura con lo terrestre, la única cántiga en donde la poesía llega a desprenderse de lo humano de una manera nunca vista en la historia literaria.

Dante ha sido acusado de hereje; quizás en virtud de esos elementos de estilo arriba mencionados, pueda derivarse la posibilidad de que el Infierno fuera cerrado junto con todas las cosas humanas, puesto que debería tener el mismo carácter absoluto y el mismo desprendimiento estilístico que presenta el Paraíso y en cambio lo que muestra son creaturas que viven en la relatividad; si Dante insiste tanto en esa humanidad del Infierno es quizás porque muestra que eso va a cerrarse como un libro; lo hecho, hecho está.

Ahora veremos la metáfora del fuego y del hielo, leitmotiv de la obra. Como todo símbolo, es bigeminado, tiene dos realidades: el mar puede tomarse como término de lo absoluto y de lo relativo, es lo eterno y es el tiempo, el agua es la vida y la muerte. El fuego, otro tanto. Todo símbolo se bigemina en dos acepciones, y en el Infierno hay esa bigeminación. La ciudad de Dite empieza después de los lujuriosos. Además de la pena de daño empieza la pena de fuego. Satanás está en un mar de hielo que es la frigidez absoluta, la esterilidad total. “El fuego –decía Empédocles- es, de los cuatro elementos, el único que no tiene creaturas. No hay vida en el fuego y en los otros tres elementos

sí”. Cabalísticamente, el fuego corresponde al número 7, la esterilidad absoluta. Todo el simbolismo del fuego es oscuro y puede también indicar la vida. Uno de los símbolos masónicos es la cruz con la inscripción INRI (inter natura regenerare ignis) pero allí la cruz representa la hoguera, el leño encendido, y en vez de ser un símbolo cristiano es un símbolo diabólico. Esto importa para ver cómo los símbolos tienen realidades distintas para expresarse. Y el fuego es también la capacidad de amar, precisamente, porque en la observación poética del cosmos lo cálido es lo que crea, lo que engendra, y el frío es lo estéril.

Están Casio, Bruto y Judas. Lo plenamente político mezclado con lo religioso, actitud esta que nunca veríamos en la Edad Media, para la cual representaba una herejía mezclar los negocios humanos con los divinos. En Dante el Infierno parece hecho no para condenar no a los traidores de la realidad de Cristo sino a los traidores de la realidad terrestre: pone dos representantes de la política terrestre y uno de la celestial.

Además la Edad Media sentía terror por las contaminaciones cristiano-paganas pero Dante no veía ningún problema en ello, tan es así que en el canto IV a Jesús se lo llama “Oh supremo Júpiter”. A la contaminación de formas religiosas dispares se le da el nombre de evemerismo, y ese fenómeno es muy renacentista, a tal punto que el Jesús de la Capilla Sixtina no es Jesús sino un Hércules.

Extrañamente, Dante no sigue el Decálogo sino la Moral de Aristóteles ( actitud que parece más renacentista que medieval.. La gran estructura que sigue es la de la violencia: violencia contra sí mismo, violencia contra el prójimo y violencia contra la naturaleza, como si tres fueran los grandes pecados. El Decálogo y los siete pecados capitales no figuran porque aparecen disimulados por esas tres formas de violencia. Pero acaso, ejercer violencia implica el puro acto del pecado? Está más cerca de la moral socrática que de la de Jesús; o mejor dicho, está más cerca de la ética como disciplina independiente. Muchos de los condenados de Dante son testimonio de debilidad que, según el catecismo, no merecen castigo, porque se considera que la carne es flaca y débil y, por tanto, eso no implica pecado.

Según Santo Tomás (con su teoría de los tres plenos), para pecar hay que tener plena conciencia, plena ejecución y plena voluntad. En el canto XIV los pecadores de gula son hombres que tuvieron una debilidad humana, pero no hay en ellos una plena voluntad ( en cuanto a decir que el pecado diabólico se ha hecho para esto, para que

Dios sufra con ese pecado, y esta plena voluntad de pecado muy pocos la han tenido) ni plena ejecución, ni pleno entendimiento ( vale decir tener la conciencia de estar pecando). Santo Tomás habla de la enorme dificultad de cometer el pecado absoluto, que es el pecado diabólico, y aparece entonces la duda moral que siempre tendrá Ugolino, que está más abajo, Farinata, que está a la mitad, y Francesca, casi a las puertas. En el caso de Francesca, ninguna de las tres formas de voluntad pecaminosa se da; es el ambiente que la llevó a pecar.

Por eso Dante abandona la teología cristiana y entra en la socrática, puesto que es objetiva, se peca por ignorancia, por debilidad. En la teología cristiana es imposible decir que alguien se condena; tan es así que existe una prohibición eclesiástica para decir que Judas fue al Infierno. Dante parte, entonces, de la moral de Aristóteles, que divide objetivamente, jurídicamente, los pecados en las tres formas de violencia, y no se dejará influir por la teología de la moral cristiana que hablaba del decálogo mosaico o de los siete pecados capitales. El Infierno tiene poca gente porque no tiene una carga de pecado absoluto. Siempre hay algo que los rescata. El cristianismo no se mueve con una dinámica jurídica, sino que es el reino de lo imprevisto. (“los romanos irán antes que nosotros al reino de los cielos”); es lo imprevisto de la moral actuante, que en sí misma es un misterio indefinible. Y en el Evangelio Jesús realiza actos que para Sócrates son inmorales ( en Temor y Temblor Kierkegaard habla de cuando Yahvé manda matar al hijo de Abraham; ese holocausto sería repugnante para Sócrates). El cristianismo parte de una actitud estrictamente determinista; para los griegos, en cambio, hasta el mismo Zeus cumple leyes y nada puede hacer para salvar a Sarpedón; nada puede hacer contra las leyes emancipadas y la moral es una ley emancipada.

La moral de Dante es determinista y no libre arbitrista, por eso es que sigue a Aristóteles con elementos paganizantes ininteligibles en la pura Edad Media. La Edad Media literariamente entendía que se condenara al malo, al lujurioso, pero no al individuo lujurioso. Dante no condena a la humanidad sino que da el salto y condena individualmente, asignándose así una judicatura que el cristianismo no acepta ( por aquello de “no mires la paja en el ojo ajeno sin quitar antes la viga del tuyo”); para el cristianismo medieval podía decirse “ los lujuriosos deben ser condenados”, pero sin señalar a quiénes. Dante da el salto desde la moralidad hacia el individualismo, va entonces contra todas sus pasiones y condena a sus propios amigos.

Misteriosamente, en el Infierno no aparecen condenados de la clase oprimida, todos son de la opresora. Y extrañamente, en el Paraíso hay gran cantidad de representantes de la clase oprimida; lo que muestra un fondo de crítica social. Se condena a aquellos que no han cumplido con los ideales de su clase; el emperador tal no cumplió con ellos, ergo, va al Infierno. Pero la falibilidad del juicio de Dante se prueba por haber ubicado en el Infierno a papas que históricamente no han sido tan malos, y a la inversa.

La Comedia puede también ser enfocada desde otro ángulo. En esencia, podría ser vista como el proceso de educación o purificación de un hombre ( catarsis); o también como el proceso de violencia al que se debe llevar al hombre para plenificarlo. Es la aventura a través de los tres reinos realizada por un yo individual que parte del estado de ignorancia o de pecado, al que se le quitan las siete P de la frente y llega por fin a la visión beatífica, cuyo preámbulo ya estaba dado en la Tierra: Beatriz, cuyo nombre es un anagrama ( “la que conduce a la beatitud”; el sufijo “triz” es un sufijo femenino: “la mujer bienaventurada que lleva a la bienaventuranza”). Es también una visión beatífica y dialéctica de la vida. La salvación, como la educación, es una búsqueda.

Ese proceso de educación tiene cuatro etapas: la primera es la proto comedia: qué hizo Dante antes de la “mitad de la vida”. No se toma al hombre en su estado de nacimiento sino de madurez: todo ese proceso que lo llevó a la selva oscura y lo apartó del camino recto; es lo que constituye la proto comedia; es la etapa que se da como segura, la pérdida del mundo, la dura herencia de Adán que hace extraviar al hombre en el pecado. Se parte entonces del principio de que el hombre está condenado al pecado.

Luego hay una etapa intermedia, que es la etapa de la razón, presidida por la figura de Virgilio, donde todavía no empieza la Verdad revelada, todavía no ha cristianismo, ni Dios ni cosa parecida. Dante encuentra un monte, el de la sabiduría, y encima de él un sol, el sol naciente, el sol de la razón, que todo lo ilumina. Ese es el comienzo de la purificación, y el esquema es semejante al de Manrique: “Recuerde el alma dormida/avive el seso y despierte/contemplando...”, y lo que debe contemplarse es una verdad natural, no teológica, siendo la filosofía natural el primer elemento para despertar el cerebro. Es la colina de la sabiduría la que Dante desea subir, y su mensajero es Virgilio, quien para la Edad Media representa lo más alto a que se puede llegar sin Cristo, el máximo a donde podía llegar el alma humana. Todo el canto I está lleno de filosofía natural y no hay nada de cristianismo, porque no puede decirse que las

tres bestias sean el pecado absoluto: nunca las caracterizó así ni el cristianismo ni el judaísmo. La segunda etapa, intermedia, es pues el camino de la razón para salir del pecado; y nos ubica ya en una mentalidad socrática: es porque antes pecó por ignorancia y no por maldad ( que tal es la teoría socrática ). El hombre sale del pecado “recordando” ( entrando en el corazón) y reflexionando sobre qué es el mal, para empezar a ordenar el mundo desde adentro.

La tercera etapa comienza con el mundo de lo maravilloso, la ayuda maravillosa: Virgilio, Beatriz, Lucía. Virgilio es el mensajero representante de la razón humana mandada por el amor terrestre y la fe: Lucía. Simbólicamente, a Santa Lucía mártir le fueron arrancados los ojos ( es la patrona de la vista) y es a la vez la visión y la vista, es penetrar en los misterios, el ojo de la fe y el de la razón. Aquí empieza la etapa de la ubicación se le da a Dante la pedagogía del mal, como en los misterios iniciativos de los griegos. El proceso es similar al de la tragedia: ir purificando al hombre de pasiones y apetencias, con el nous hay que atrapar el timós, y la epifanía. Todo proceso purificador es utilizar la razón para frenar el deseo, y tal el que sufre Dante.

La cuarta etapa, el Purgatorio, indica cómo a través del ascetismo Dante debe ir limpiándose pagando lo que corresponde a la “economía” de la moral: la ley del Talión: al que hizo se le hará. Y a cada uno se le castiga según su pecado.

Luego habría un quinto agregado ( no etapa, porque no está dentro del proceso de purificación), ajeno, independiente, que serían las promesas realizadas a ese proceso educador y la presentación del hombre en su real estatura humana. Porque para Dante los únicos hombres verdaderos son los salvados, la plenitud del hombre es la santidad. Y en este largo proceso se llega a ser hombre en los brazos de la divinidad, pues antes solo se fue un proyecto.

En este enfoque de un proceso educador vemos dos atracciones, la terrestre y la atracción por lo absoluto. La terrestre es la de la naturaleza, que empuja al hombre a plenificarse; su símbolo es Beatriz, quinta columna de Dios para llevar al hombre a su plenitud, “in terra a miracol mostrare”, a través de la imagen milagrosa de Beatriz.

## Canto 26

Problema moral en el Infierno y la Etica a Nicómaco.



En el Infierno existen distintos grados de penas. Algunas penas son genéricas, otras son parciales y pueden también existir no solo en el Infierno sino también en la segunda cántiga. El problema del castigo es por lo tanto complejo. Así por ejemplo todos los del Infierno padecen una pena común, que es la de daño. Pero esta pena también se extiende a otros, los que están en el Purgatorio. Consiste más o menos en no disfrutar de la visión beatífica, ya sea en forma absoluta o en forma relativa.

Como se dice en aquel famoso verso: “perded toda esperanza”. En el Infierno solo se cultiva la fe ( en el Infierno se cree en Dios porque se lo está padeciendo). El mismo Dante se encarga de decir que la esperanza no existe. En cambio en el Purgatorio sí existe, porque la pena es temporal.

Después existe el castigo particular. Recordemos el ejemplo tan famoso del torbellino de Paolo y Francesca. Comúnmente la elección del castigo particular es exactísima ( esto integra la tramoyería de Dante). Si la pasión es la obnubilación de la razón, se obnubila la razón en la lujuria. El viento es la prueba acertada, porque lleva para donde quiere, sin intervención de la voluntad. Esto puede vincularse, en cuanto al tópico imaginado por Dante, con un versículo evangélico donde se dice “el espíritu sopla de donde quiere”. Se indica así el predominio de la divinidad. Además el esquema de unir lujuria a viento es muy antiguo. En todos los poetas, sobre todo los románticos, este motivo es ya aburridor. A esto se lo llama paralelismo psicocósmico. Cuando tiene que seducir a Dido, Virgilio lo hace en una escena de tormenta.

Existe una tercera pena que es la de fuego. El castigo del fuego comienza con la ciudad de Dite. Es una pena que también es paralela al Purgatorio, con idéntica relatividad que las anteriores. La pena de fuego es la explicación de varios versículos del evangelio ( “allí se da el fuego y el crujir de dientes”) y todo el problema metafísico de la perennidad de las penas.

Entramos en el canto XXVI y estamos en el grupo de los malos consejeros. La pena personal es estar encerrado en el fuego. La pena de daño y la pena de fuego existen porque estamos después de la ciudad de Dite.

El fuego se da como símbolo de castigo y de destrucción, pero no en función de purificación, porque todo lo que se ejercita en el fuego no da mérito. En el Purgatorio no

es un fuego estéril porque engendra almas nuevas. En el Infierno cumple la función esterilizante: es el único de los elementos que no tiene vida.

Se nos presenta la larga evolución del mito griego del astuto Ulises, y parece referirse a grandes momentos de traición e hipocresía en la vida de Ulises ( robo de perlas, traición a Hécuba en Troya, descubrimiento falaz de Ulises entre las hijas de Nicomedes, dejar encinta a la madre de Neptolemo); se entiende que se lo ponga entre los malos consejeros. Ulises en el período helénico había sido un héroe simpático ( en la Odisea surge como un gran héroe); los encargados de destruir su figura fueron los trágicos y los líricos.

La derivación ante Ulises viene a Dante a través de Virgilio y debe tener fuertes connotaciones de la política italiana de la época ( por eso los anotadores en general se refieren al múltiple consejero, etc.). Se ve en Ulises el representante del destructor traicionero de Troya (enemigo ancestral de Troya). De ahí debe derivar el juicio de Dante sobre Ulises. También esto habla de la honestidad política de Dante ( destaca la honestidad en todo).

#### Desarrollo del texto

El episodio de Ulises abarca un tercio del canto: no tiene una primacía absoluta. Aún está complicado con el mito de Diomedes. No es idéntica proporción que en Paolo y Francesca, que si bien dominan la atención del canto V, se los propone como símbolo entre otros y se rescata su figura contemporánea entre otras formas míticas. Aquí se da un episodio casi inverso: se incluye el mito entre personajes actuales y no se los pone como representantes absolutos de la traición porque en el caso actual no se ejercita la traición en el hoy absoluto de la lectura. Mientras, en el caso anterior, se ejercitaba el vicio, en el hoy absoluto de la lectura (en Paolo y Francesca se presenta el pecado en el momento de la lectura), Ulises no lo ejercita en ese momento sino que realiza una acción anti vicio porque aparece como un ser noble. Ulises no vive el mundo de la traición en el hoy actuante.

El episodio Ulises-Diomedes es traído a nuestra atención para rescatar al héroe y exaltarlo indirectamente para perdonarle que esté en el Infierno ( tesis que gustaba a los románticos y que aparece en una paráfrasis de Longfellow en un poema llamado Ulises, donde parafrasea a Dante más que a Homero. Esa es la tesitura romántica ).

La otra posición es disminuir o empequeñecer la figura de Ulises, darle una dimensión crítica. Ulises, en el medio de los grandes ladrones, o a posteriori de ellos, en su locura y en su ignorancia diabólicamente sale de los límites de la ambición humana.

Doblemente falso, porque no viene con la ayuda de la revelación. Osado, quiere ir contra las leyes del cosmos dadas por Dios y se desempeña en su orgullo ( fuego como símbolo del orgullo); recibe el justo castigo ( la mole del promontorio, que Dante deja en la oscuridad para insinuarnos una presenta interpretación del promontorio). Esto complicaría otra forma de vicio: la soberbia, lo típicamente satánico. Aquí se mezcla un esquema literario que es absoluto, independiente al pensamiento de Dante: lo literario siempre rescata al hombre; lo literario, por principio, no destruye al hombre sino que siempre saca un valor de él. Así, Ugolino ama a sus nietos y a sus hijos. Esto interfiere con una posición estrictamente literaria: lo literario no destruye al valor hombre absolutamente, hasta en las formas más terribles del nihilismo, siempre hay algo rescatable por el hombre en la literatura. Para llegar a eso iremos estructurando el canto.

Estructura del canto:

Haremos una explicación que es justamente buscar la estructura de ideas, que es uno de los caminos de la estilística . Hay un elemento que deriva del canto anterior, que es lo que nos interesa; está dado por los 5 ladrones de Florencia que van a dar un derivado que es una imprecación ético-política a la introducción del Canto ( insulto a Florencia). El canto se va a estructurar alrededor de los problemas de la conducta del hombre en la polis, la sociedad, y aquí tenemos una perspectiva personal del hablando ficticio ( su odio contra Florencia).

La introducción es panegírica al revés. Utiliza un término fundamental: fama, que estará directamente vinculado con el héroe ( Diomedes es extraído del fondo mítico junto con Ulises).

Luego tenemos un elemento que es una perícopa o un texto desglosable donde Dante desarrolla el tema ético político en lo personal. Y se refiere a episodios actuales, muchos de los cuales pierden eficacia emocional para nosotros. Esta perícopa nos acerca directamente al núcleo central a través del comienzo absoluto del canto. “Partimos”, un verbo de movimiento que inicia el hoy de la lectura, porque los elementos anteriores eran bolsones de tiempo previos al canto. La función de los dos elementos anteriores fue

como una distracción emocional, una preparación del clima psicológico de la lectura. Nos fue preparando el clima emocional y ahora continúa con un elemento conceptual panorámico que nos va a dar el paisaje, donde se desarrolla una nueva acción ( la del canto); con esto ya entramos en el octavo círculo y ahora lo temporal y lo espacial se unen; llegamos a la pura narración que va a ser una narración novelesca.

En el medio de la oscuridad, que es elemento fundamental de todo el Infierno, junto con el gemido, vemos un horizonte amplísimo cubierto de luces que son los nuevos condenados. El titular de esta acción ( para hablar rápidamente) es Dante, porque es el narrador omnisciente que nos trasmite todo lo que sabe.

Hay una distracción de diálogo: el hablante ficticio intercala un diálogo con su guía o maestro. Como siempre, Dante destaca uno de un grupo, hay una elección que es una fingida elección, porque es previa a la estructura del canto. Utiliza una serie de elementos o excusas para hacer fortuito lo que es casual ( encuentro con Ulises) y se nos enteran de que estamos frente a Ulises y Diomedes. Se dan tres elementos que son los tres pecados de Ulises y entonces salta a un diálogo. Se pasa del hablante ficticio A al hablante ficticio B ( o de narrador 1 a narrador 2): el narrador 2 es Virgilio. La elección del diálogo en Virgilio tiene problemas retóricos y personales ( si Dante consideraba que hablar en griego es tragedia, hablar en latín epopeya y en italiano comedia). En cuanto al problema retórico, se da una nueva connotación del orgullo de Ulises (no quiere hablar con uno que no es griego): es una actitud de respeto frente a Grecia (se idolatra a los griegos, carácter del período renacentista).

El diálogo es un trasladarse en el tiempo hacia un tiempo pasado ( un nuevo bolsón temporal), pero se le da actualidad como si la acción sucediera ahora, cuando fue iniciada y terminada en el pasado. Al mismo tiempo que cambia el tiempo cambia el narrador, cambia el paisaje y otra vez vemos a Virgilio escribir una epopeya (inexistente más allá de la isla de Itaca y más allá de Penélope). Esta ficción da una dimensión propia. Una parte está presidida por un narrador y otra por otros.

El desarrollo que nos da Dante es los viajes que hace más allá de las columnas de Hércules y la preparación de la condena o su posible justificación.

El tiempo es un tiempo emocional inexistente. Luego un bolsón íntimo de la perícopa hacia un ayer personal del hablante ficticio ( Dante). Luego el verdadero tiempo del hoy

(medida de todo tiempo de este canto). Luego el tiempo fingido de la conversación con Ulises y por último el bolsón temporal trágico ( Ulises en una posible aventura fuera de Itaca).

El paisaje comienza con una ubicación retórica, no real: se continúa con el recuerdo de un paisaje florentino lleno de ladrones. Luego el verdadero paisaje del Infierno ( planicie donde están las luciérnagas). Luego el paisaje absoluto del océano ( paisaje trágico).

El juego de tiempos y paisajes hace un elogio a la Grecia siempre joven, eterna, perfecta. El tiempo juega con el hoy florentino infernal y el tiempo absoluto literario de Grecia ( dos formas de tiempo como dos formas de paisaje).

Un tercio del canto está dedicado a Ulises como intencionalidad directa. Tenemos que fijarnos qué es todo lo demás que lo rodea.

El canto tiene dos tercetos que no interfieren para nada en el elemento narrativo y son los que inician el canto. Estos tercetos tienen una formulación oracional. Comienza con un elemento laudatorio ( a la Virgen y a los Santos): “Alégrate” (porque tal cosa ha sucedido). Es un esquema panegírico, pero acá el elemento panegírico está trabado por la ironía. Por lo tanto el canto comienza con un elemento emocional, pasional, irónico, y va a concluir con la presentación de un desastre o del fracaso de una aventura humana.

Lejanamente notamos una actitud barroca: el canto no se desarrolla con lentitud clásica, sino que irrumpe con un grito irónico, con una fuerte emoción. Es como si se rasgaran velos y apareciera. En el Infierno Dante emplea esa técnica muy a menudo, la de la irrupción del motivo: ejemplo típico, el canto 33, donde lo primero que se ve es un hombre comiendo una calavera, y después se da el lento desarrollo. Cuando hay una emoción intensa inicial frente a un claroscuro hay una actitud barroca, porque la irrupción es teatral y la teatralidad es una de las características de la técnica barroca. Es la actriz que entra en escena, tira el tapado de visión, se compone, y después descubrimos lo que le pasó. La irrupción es una inserción emotiva del poeta.

Las estrofas siguientes dan el desarrollo de este exclamativo, justificando el insulto irónico y anunciando castigos para la ciudad que él odia ( una ciudad pequeña como Prato va a dominar a Florencia).

Es esta función de Dante de concretizar lo abstracto. La *Commedia* es la plasmación de un dogma (“creo en la vida eterna”): este dogma es concretizado por Dante. Por eso Dante intercala elementos que solicita de la vida diaria, por eso este libro es un manual de conocimientos medievales. Por eso utiliza conocimientos epocales como términos metafóricos.

A través de un verbo de movimiento el canto comienza en términos absolutos y nos desarrolla un paisaje rocoso que no es novedad dentro de la *Divina Comedia* (deseo de penetra en las rocas). El paisaje rocoso que rodea al círculo octavo deja sitio a un paisaje más suave, con la simple finalidad de presentarnos una multitud de seres condenados en este círculo. La ubicación tiene un punto natural donde se coloca el narrador: casi un anfiteatro le permite ver la multitud de seres condenados a morir, y hay una duda latente de para qué se vive, para qué el derroche de la vida. Y Dante no nos da una respuesta en términos cristianos: el Paraíso es una respuesta metafísica para algo que es filosófico.

Los poetas, para pintar los grandes elementos que nos emocionan (vida, muerte, humanidad, amor) tienen siempre en sus manos dos instrumentos metafóricos para expresarlos: estos instrumentos pueden ser los amplísimos o los cotidianos y vulgares. En general el mal poeta se inclina por los primeros y el bueno por los últimos: el mal poeta se inclina por el panegírico. Dante utiliza la segunda vía: el cosmos está al servicio del hombre (moscas y mosquitos como elementos traídos de la realidad humana para dar el transcurso del tiempo: así se compromete lo cotidiano, lo concreto.

El tercer elemento en el desarrollo de la lectura nos presenta un diálogo donde entre otras cosas se justifica el tránsito del narrador I al narrador II. Nos encontramos aquí con dos espíritus y no con dos hombres, porque estos hombres no tienen todavía el cuerpo real (se encontrarán con él el día del Juicio Final). Estas almas son fuerzas que abarcan más o menos un cuerpo humano: Dante nunca puede abrazar a nadie (como en la *Eneida* Eneas no encuentra cuerpo para abrazar a Anquises) y se distinguen dos almas: la de Diomedes y la de Ulises. Esta unión es un poco caprichosa. Diomedes ha sido embaucado por un dios cuando intercala sus armas con Glauco; posiblemente esto esté unido con formas legendarias respecto a la figura de Diomedes y a la de Ulises.

La relación con Eteocles y Polinice es metonímica ( pars pro toto); de Eteocles y Polinice toma el odio entre hermanos ( complejo afecto entre las dos llamas que se bifurcan).

Puede haber un narrador y que el titular de la frase sea el personaje de la narración. El narrador de la *Ilíada* es Homero pero el titular de las frases de Aquiles no es Homero sino Aquiles. Lo que aquí interesa entonces es que el dueño de la narración en la primera parte es Dante, y lo llamamos Dante porque en esta obra coincide, tiene nombre, y luego lo llamamos Virgilio.

En todo el Infierno y en algunos elementos del Purgatorio parece que Dante observara la vida terrestre como una profanación de los dones naturales y preternaturales fe-  
esperanza-caridad ( los dones de la Grecia), entendiendo por naturales los dones típicos de la criatura humana: inteligencia, tendencia hacia el bien, instinto moral, habilidades corpóreas, destreza, etc. En todo el Infierno nos presenta un esquema de hombres que profanaron los dones naturales y los de la Grecia. Así, por ejemplo, un don natural para la subsistencia es la alimentación, para el “cread y multiplicaos”, pero los golosos tergiversan ese don natural transformándolo en un fin. En el caso particular de Ulises y Diomedes tenemos la profanación de dones naturales: han hecho mal uso del talento. Ulises y Diomedes usaron de su ingenio, audacia e inteligencia para engañar al prójimo y ser malos consejeros. Y en ese enfrentamiento entre lo que se esperaba de ellos y lo que realizaron han perdido la apuesta porque no han encauzado hacia el fin último los dones que estaban bajo su dominio. Y con ello vienen a ilustrar el concepto evangélico: han ganado el mundo pero han perdido el alma.

Profanar es cambiar algo de su recto uso. Y como el hombre está en un plan sagrado ( sagrado en tanto vinculado directamente con el Padre) toda desviación que el hombre hace de sus capacidades es una profanación, porque implica salir del esquema impuesto por la divinidad, pervertirlo y crear un esquema nuevo que gobierna al hombre. Dicho nuevo esquema sería, en el caso de los golosos, el estómago lo tengo para que me alimente, pero en el plano humano yo digo que el estómago lo tengo por él mismo y que Dios no me importa. Siempre eso implica un pecado de soberbia, y por ende, pecado diabólico.

Por eso también al lector lo desorienta Ulises, porque juzgado desde un punto de vista humano no es tan pecador. O, de acuerdo con la justicia humana, no hay prueba

suficiente para mandarlo al Infierno. Por eso se da una crisis entre el pecado que arrastra Odiseo como pecado natural ( mal consejero, hombre que ha hecho mal uso de su talento) y la acción que vemos desarrollarse en el canto y que es su muerte personal. Y así tenemos un elemento de justicia: el grado de simpatía o atracción que produce en el lector.

A Ulises no lo vemos cometer un pecado en la narración. Debemos apelar para juzgarlo y rechazarlo a lo que la tradición y Dante nos transmiten como pecado personal de Ulises. Porque en la acción objetiva se crea un personaje simpático que entra dentro de los ideales del humanismo. Es atractivo. Y esto es extraño: el que Dante nos presente en la escena un personaje que no nos repugna. Tal vez el propio Dante experimentara esa simpatía hacia el personaje. Son dos concepciones en lucha: una mira hacia lo medieval y otra hacia lo renacentista. Pero Dante se queda mirando los elementos positivos porque no vemos a Ulises actuando en el mal. Y en general, todo el Infierno nos presenta seres que tienen un aspecto simpático.

Esto nos habla de la enorme aventura dantesca: juzgar al hombre con dos medidas, la humana y la divina, la primera de las cuales conocemos pero la segunda no. Hay muchos elementos de la obra que tienen ese elemento contradictorio: hay en lucha dos visiones de la vida que podemos centralizar en otro aspecto, Florencia.

En este canto Florencia tiene una importancia fundamental que ya viene del canto anterior. Según Curtius, en el Infierno hay más de 68 florentinos condenados y en el Paraíso hay solo seis florentinos salvados. Hay pues una lucha contra su ciudad natal. Es notorio que Dante choca contra el naciente estado capitalista burgués y racionalista que era Florencia en esa época: era un progreso, una vanguardia frente al orden feudal.

Se ha dicho que Florencia es el primer estado moderno. Y Dante parecería defender un orden de paz patriarcal y feudal donde primen los valores éticos sobre los bienes de consumo. Por eso es que penetra en una esfera gnóstica y simbólica donde juzga el mal de la época como producto del estado, de lo nuevo, de la novedad. Esta es la ladera medieval de Dante, que podría ser simbolizada totalmente con aquella frase del Convivio: “Beatriz es el número nueve”.

La crisis entre lo medieval y lo renacentista se da de una manera gráfica, y de ahí su odio contra Florencia. De ahí que todos lo que tengan un aspecto racionalista sean en



cierto modo enemigo suyos, y Ulises tiene muchos aspectos de hombre renacentista. Dante tiene objetividad para verlo pero también lo tiene para juzgarlo, por eso lo manda al Infierno. Esto es, por lo demás, un espíritu muy epocal que se da en las órdenes mendicantes del siglo XII, se da en Savonarola, y cuyos últimos rastros llegan a Cervantes, porque nosotros no sabemos, ni nunca lo sabremos, si Don Quijote es el bien o el mal, si las simpatías del autor están volcadas hacia el quijotismo ( que en tal caso sería el bien, en contra de la sociedad burguesa) o si es a la inversa. Y lo mismo se rastrea en Shakespeare. Se trata entonces de un espíritu epocal que va desde el siglo XIII hasta el XVIII y que no deja saber si ese volver a la utopía de ayer y oponerse a la sociedad naciente es una actitud a favor o en contra de su época. Eso es lo que está en germen en Dante. Lo nuevo, ¿es bueno o no? Esa lucha planteada en el Renacimiento se da aún hoy, porque siempre hay un orden de “volvamos al pasado”: la diferencia radical está en que Dante cree en el hombre y nosotros en cambio estamos con todo el detritus del humanismo post-Freud, Copérnico, Darwin y Marx.

Ahora veremos el episodio de Ulises. El paisaje que nos presenta ( como siempre en Dante, un paisaje abierto o cerrado) es un espacio abierto, que corresponde a una aventura exterior por oposición a las aventuras interiores que siempre buscan un espacio cerrado ( Farinata, Ugolino, Paolo y Francesca, desarrollan movimientos anímicos, traición, lujuria, ateísmo, todas ellas concepciones psíquicas). Por oposición a Ulises se lo ve como un ser aventurero y aventurado. La palestra para desarrollar su aventura es un espacio abierto, un valle.

Aparece el simbolismo del fuego, no como amor sino como esterilidad, como soberbia; paralelo al fuego, el simbolismo del agua, porque la aventura de Ulises se hace por mar. El agua como contradicción del fuego, como símbolo del tiempo ( las olas son siempre símbolo de temporalidad ) y como elemento fecundante ( es la parte positiva que tuvo el viajante Ulises).

Para ilustrar su viaje veremos el poema de Lord Tennyson, que interesa porque representa la visión que los siglos XVIII y XIX tuvieron del Ulises fáustico y puede verse qué elementos fueron tomados de Dante.

El romántico ama la flecha disparada que nunca da en el blanco, es el culto al impulso, a la acción sin éxito. Es un Ulises romántico el que se nos pinta, que viene directamente de Dante. Hay un pensamiento de que la vida debe ser juzgada antes de que llegue la

muerte ( Goethe: Ifigenia). Ya en el primer período del Sturm und Drang se iba esbozando ese concepto de la vida: pasajera sí, pero sitio para una vida valiente. Las relaciones que este poema guarda con Dante son de muy estrecha dependencia: hay más densidad filosófica en Dante, y acá en cambio se da una visión totalmente acristiana de la vida. No es la visión acristiana de Dante ( quien hace de Ulises un no cristiano pero dejando en lontananza la medida de lo cristiano para juzgarlo) porque aquí se olvida el cristianismo: la muerte cierra todo, la vida del hombre es un relámpago entre dos tempestades.

Y llegamos a una concepción muy querida por el romanticismo: la enorme gratuidad de todas las cosas, el mundo no sirve para nada, es “un sueño contado por un loco”, y en este “sueño” el hombre tiene una única cosa que hacer: aventurarse a actuar sabiendo que no tendrá ni premio ni castigo. Y a este hombre nuevo del romanticismo de Tennyson ( que no tiene el esquema cristiano detrás para juzgarlo) le hallamos connotaciones pascalianas: es una “caña pensante”. “El hombre sabe que va a morir pero tiene derecho a la protesta”.

Hay en ese poema una lontananza panteísta. Todo parece volver a sus fuentes. Y hay dos calidades de hombre: los que nacen con un destino superior (los elegidos, los románticos) y los otros ( como Telémaco, que lleva una vida tranquila), respectivamente, los que están más cerca o más lejos de la iluminación.

El primero que plantea este Ulises es Dante, porque el Ulises clásico era un personaje cerrado que realizaba un periplo o viaje circular: la acción y el reposo. Pero la solución del descanso después de la aventura nunca satisfizo al hombre, porque el mismo Aquiles tenía la aventura del más allá ( Odisea, libro VIII), y porque el viaje de Ulises siempre retorna a la literatura. Y en nuestro siglo tenemos al Ulises de Joyce y El reposo del guerrero de Rochefort, donde se retoma el mismo tema para preguntarse qué pasa con el héroe luego de la acción heroica. Debe notarse que el reposo no es nunca un objeto literario, sobre todo en las actitudes románticas de la vida. Y nótese cómo mediante este análisis vamos acercándonos a un periplo clásico y alejándonos o separándonos del romanticismo.

Está el Ulises de acción y descanso ( el homérico). Luego el Ulises mítico de acción y de acción ( Dante), con su agregado que es el otro Ulises de acción y de acción ( Tennyson). Pero luego tenemos el Ulises de acción y descanso ( Joyce), con el

agregado que es este otro Ulises de acción y de descanso ( Rochefort). Y como este último Ulises de acción –descanso se une con el similar clásico de acción-descanso, el otro Ulises de acción-acción queda fuera. Porque el Ulises clásico deja la acción para retornar a una aventura familiar de reposo. En los Ulises intermedios Penélope no aparece, y se da una solución escatológica: perderse en la sombra y subsumirse en lo divino, y ya no hay hijos ni esposas ni nada parecido. Y el tercero, el Ulises de Joyce, vuelve y se transforma en el Sr. y Sra. Bloom, la Penélope que retorna, las aventuras y el deseo de amor. Y Christiane de Rochefort nos presenta un Ulises a quien está esperando la eterna Penélope, quien espera a ese despojo que le trae la guerra, que está en oposición con el Ulises clásico.

Hay sí un proceso de deshumanización, pero hay un proceso de rescatar la realidad y volver a la ( acción íntima y unirse otra vez a su pareja: se une Ulises nuevamente a Penélope, y otra vez la mujer tiene importancia fundamental. Y esto además era lo único posible para Joyce porque la visión escatológica ( aunque antes era muy cotizada literariamente) ya no da para más. Y la única solución de que disponía para presentarnos en la narrativa contemporánea al héroe que comete un pecado de hybris ( Crimen y castigo) era que el castigo ya no puede ser trascendente sino inmanente: tiene que ser aquí. Y el novelista contemporáneo trabajosamente va formando una actitud, porque la actitud clásica ante la vida y el sueño de Dante y de Tennyson ya no lo satisface. Además, la humanidad siguió pensando que mucho más hermoso era que Ulises fuera mucho más lejos de Itaca, de acuerdo con el espíritu misionero propio de Occidente. Todo, no obstante, puede ser revisto. Camus da en *El extranjero* la solución de quedarse acá y nada de sueños, actitud esta típicamente anti-romántica y, por ende, más madura. Cuando en la literatura se desprecia a la pareja y se le da importancia al hombre, ese esquema no rinde: el hombre crea una gran literatura cuando plenifica a la pareja; el sueño romántico tiende a tergiversar la realidad y poner a un hombre o una mujer solos. Así también la Divina Comedia es la obra de una pareja, Dante y Beatriz, y la plenitud se logra cuando se encuentran; para los románticos, en cambio, es la soledad absoluta.

Volviendo a la obra, el motivo del canto no es el que nos da Ulises. Este no responde a la pregunta esperada: “Oh vosotros que sois dos en un mismo fuego...”. La pregunta que formula Virgilio nada tiene que ver con lo que dice el texto, porque Ulises es el mal consejero y el profanador de un don natural ( ingenio e inteligencia). No se le pregunta por qué vino al Infierno ni cuál fue su pecado sino que se le pregunta sobre la muerte

(experiencia última y solitaria) a efectos de provocar una respuesta dramática. Se le pregunta a dos y responde uno solo: como siempre, Dante procede por parejas y, como siempre, habla uno solo.

Inmediatamente Ulises desprecia al infierno. Se remite a una divinidad que no es la cristiana: el Hado, la Moira, el Destino. Porque dice que el Destino los arrojó por el mar, y con enorme complacencia describe sus últimas aventuras. Hay un momento en que se cambia totalmente la anécdota de la Odisea ( episodio de Circe, canto XIV) a partir de Circe. Y se expone todo lo que hay de diferente entre el Odiseo de Homero y el dantesco. Las dulzuras paternales, el amor de Penélope ( como acotación: Penélope fue la única mujer de la antigüedad que no fue maldita –su correspondiente masculino sería Eneas- y siempre se la tuvo como paradigma del ser humano perfecto).

El viaje parece sobreentender la esfericidad de la Tierra. En general, los críticos consideran que esta podría ser una idea bastante aceptada en época de Dante. Y sobre todo: se la utiliza como permisión retórica: Dante debió tener noticias de los viajes de Marco Polo. Se habla en cierto modo de “las cuatro estrellas” que muy bien podrían ser la Cruz del Sur, y dado que Marco Polo parece haberse acercado a Java y Ceylán debe haber tenido ocasión de observarlas. No resulta, por tanto, un exabrupto ni una profecía el que Dante tuviera conocimiento de la esfericidad del mundo, de que hubiera nuevas constelaciones en el Polo Sur (de lo cual podría tener conocimiento tanto por informaciones de viajes realizados o también por referencias literarias musulmanas), de viajes realizados o también por referencias literarias musulmanas). Por permisión retórica entendemos toda licencia poética que pueda tomarse sin tener en cuenta que pueda no ser aceptada científicamente.

El discurso que pronuncia Odiseo mantiene aún algunos ideales de la antigüedad grecolatina. El hombre no es como el bruto, sino que existe para alcanzar la virtud y la ciencia. Se nota, pues, la presencia socrática. Si el pecado es producto de la ignorancia, la virtud se obtiene por el conocimiento. Para Sócrates, peca solo el ignorante: pero aquel que posee el conocimiento, la ciencia, puede llegar a la virtud. Y esto pertenece totalmente al esquema mental griego y no al cristiano.

El desarrollo anecdótico se cierra con un imprevisto traído por los Hados: “... y como le plugo al Otro...”. Para esto se dice comúnmente que en el Infierno no se puede

pronunciar la palabra divina, pero eso no es así porque en el canto XXV se menciona directamente a Dios.

## PURGATORIO

Encontramos esta primera estructura: una introducción erudita que incluye el sueño de Dante (Dante como agonista del desarrollo, porque aparece bifurcado: como hablante ficticio y como hablante del poema) y luego el segundo plano está integrado por un diálogo entre Dante, el ángel y Virgilio. La primera parte es pasible de un desarrollo anterior que es la introducción y el sueño propiamente dicho; la segunda parte es pasible de una subdivisión que es el diálogo preparatorio y la purificación de Dante ( cuando se le borran las 7 pes de la frente).

El ambiente pasa por diferentes etapas. Tenemos una primera que es el paisaje de la montaña del Purgatorio cuando la naturaleza ya es más propicia y empieza a aparecer la hierba como promesa de vida: en el Purgatorio reina la esperanza y el verde y el morado son los colores predilectos. El verde por lo que tiene de fecundidad, de primavera, de purificación, y el morado por lo que tiene de pasión y de arrepentimiento o penitencia ( morado es la mezcla de rojo y de violeta: violeta como símbolo de arrepentimiento).

Los condenados sufren la pena de daño y la pena particular, pero estos pasos son transitorios. En el paisaje natural del Purgatorio, a veces, en esta primera parte, se incluye paisajes de la tradición literaria. Así se esboza, por ejemplo, el paisaje alrededor de la figura de Aquiles, o se esboza el paisaje de la aurora descendiendo de los brazos de Titán. Luego aparece el paisaje propio del Purgatorio con grados de diferente color, mar y colinas escarpadas y luego tenemos el paisaje que rodea al ángel purificador. Este ya es un paisaje de tradición mística que viene desde Isaías en las discusiones del segundo templo ( antiguo testamento) y el Apocalipsis de Juan.

Se incluyen además elementos de la vida real o terrestre, aunque con fuerte tono simbólico: por ejemplo, cuando las llaves de plata y oro, que son llaves no de la vida real sino con simbolismo. Por lo tanto, el paisaje varía y frente al infierno se acerca más al paisaje humano.

El tiempo tiene idénticas fluctuaciones que el ambiente. Se pasa de un tiempo actual absoluto, que a momentos coincide con el tiempo de la lectura, hasta la suspensión del tiempo en el caso del “sueño” y se incluyen bolsones temporales que pueden depender de una acción pasada distante o una acción prestigiosa literaria ( por ejemplo las discusiones de Aquiles).

Se está trabajando una anécdota personal donde el Purgatorio casi desaparece como anécdota externa para transformarse en una anécdota subjetiva ( lo que le acaece a Dante) porque en este canto casi no aparecen pecadores y podríamos llegar a esta afirmación: el único pecador que se purifica en este canto es un viviente, Dante, que escapa a las reglas del juego ( porque en el Purgatorio no hay vivos); es el proceso de educación y de catarsis del Purgatorio.

La puerta del Purgatorio no merece la jerarquía dramática de la del Infierno por el emblema en su dintel, porque la puerta del castigo y del placer es grande y apetecible; en cambio la puerta que conduce a la vida es estrecha.

La acción se inicia al rayar el alba. Se esboza un paralelismo psicocósmico: a alma que empieza a purificarse natura que empieza a amanecer. Es el alba porque recién comienza la purificación de Dante.

La introducción es erudita y el autor solicita la presencia de mitos clásicos ( Eos, el alba, el signo del zodiaco, Piscis, Ganimedes y Aquiles) que culminan en una figura cristiana: Lucía: son empleados ahí como elementos simbólicos o metafóricos. La esposa o concubina de Titón, la Aurora, se desprende de los brazos de su dulce amigo. El mito que la Aurora había pedido la inmortalidad de su amante pero se olvidó de pedir su juventud. El alba es previa a la aurora, por eso dice que tenía su frente cubierta de pedrerías.

Este paisaje es un tópico literario que se encuentra en el atalaya de Agamenón de Esquilo.

El alba se ubicaba ya en el signo de Piscis. De acá se sacan muchos simbolismos oscuros, porque el signo de Piscis tiene mucho que ver con el cristianismo.

En el momento de la Aurora Dante penetra en un sueño premonitorio: el sueño puesto como arcada, como puerta a la purificación que viene; el sueño de la madrugada ya

desde los caldeos ha sido tomado como un sueño divino, y también arrastra la tradición cristiana ( José, en sueños, recibe un mensaje del ángel: según la tradición no es el sueño del reposo sino el sueño de la comunicación).

Dante entra en el sueño para liberarse de la fatigosa ascensión por la montaña del Purgatorio. Este es un don concedido por Lucía.

El término de comparación erudita se enriquece con la presencia de Progne, hermana de Filomela. Progne y Filomela, forzadas rudamente ( Filomela por un rey bárbaro) son transformadas por Apolo en pájaros, una en la golondrina y la otra en un ruiseñor. Aquí parecen confundirse los dos mitos, porque Progne fue transformada sin violación y Filomela no, y dice "empieza sus endechas dolorosas o fúnebres", que sería la protesta contra la violación. Luego viene la inserción de la golondrina por una serie de leyendas cristianas que vienen de los evangelios apócrifos, porque se creía que las golondrinas habían bebido la sangre de Cristo derramada y otros dicen que le habían sacado las espinas de la frente. La golondrina es mirada en Occidente como un pájaro amable y anunciador de la primavera.

La imagen del pájaro piadoso que anuncia el alba atrae inmediatamente la imagen aérea de Ganimedes y el águila porque el poeta siempre procede por sintagmas progresivos (formas expresivas menores que tenemos de comunicación) : pueden ser progresivos o no, según acumulen un conocimiento nuevo o no. Los progresivos se hacen a veces por relación analógica y a veces por antinomias. La literatura postromántica se mueve en general por antinomias.

El ave de Ganimedes ( el águila) representa como el alma de Dante raptada hacia una más alta esfera, para la contemplación, así como Ganimedes fue raptado por el águila para llevarlo al Olimpo. Llega hasta la montaña del Purgatorio que linda con la esfera de la luna, donde ya empieza el celeste empíreo; como el celeste empíreo está formado por el amor ( el fuego puro) piensa que fue arrebatado hasta las cercanías del fuego.

Lo contemplado y el salir de la contemplación producen espanto en el hombre Dante; se pone pálido como Aquiles cuando su madre lo viene a buscar robándolo del centauro Quirón.

El despertar lo encuentra ya en las cercanías del mediodía y el rostro dirigido hacia el mar. El sol, la plenitud, el mar, el infinito, la eternidad, y aquí ya empieza la segunda estructura del canto y del diálogo propiamente dicho.

Dante se enfrenta con Virgilio: se encuentra con la puerta del Purgatorio que tiene una pequeña brecha. El sueño amable había estado rodeado de hierbas y flores y ahora despierta entre las flores ( que simbolizan los beneficios logrados, los beneficios de la contemplación). Por segunda vez interviene Lucía ( canto primero del libro): Lucía es la fe ( leer Curtius y su estudio de esta figura en Literatura europea y Edad Media latina).

Comienzo de la purificación.- en este momento podríamos ver los efectos de la expresión. Hasta aquí Dante se preocupó por presentarnos oscuros fenómenos místicos ( arrebatarse hasta las altas esferas del conocimiento); pero notamos que el poeta no tiene una intencionalidad vivencial, no tiene una preocupación de testimoniar una experiencia mística personal, sino la intencionalidad de trasladarnos al arte, a la expresión escrita, mostrarnos cómo debería ser la experiencia mística.

El que hubiera intentado trasladarnos una experiencia mística personal o hacer la imitación pura de lo que sería o debería ser una experiencia mística, no tiene la preocupación de exhibir su poder expresivo. Dante parece interesado en demostrarnos que no sale más allá del territorio del arte, y que para él la única materia es la estética, no la mística. Este canto y los últimos tercetos del canto 33 del Paraíso demuestran que Dante no intenta ser un poeta místico sino un poeta que traslada vivencias que pueden no pertenecerle.

La visión del ángel con que comienza la purificación tiene todos los caracteres de la literatura apocalíptica: es un ser simbólico en un paisaje simbólico. El ángel purificador a momentos deja a trasluz el simbolismo del confesor terrestre, porque el ángel, en el ejercicio de su ministerio, recibió un consejo que puede aplicarse al confesor terrestre (que más se equivocará en abrir la puerta que en tenerla cerrada); es preferible ser misericorde que castigar.

Tiene la majestad de todos los ángeles: llega por un estrecho pórtico subiendo por graderías de tres colores que representan los tres caracteres de la purificación cristiana ( confesión de los pecados, la contricción y la satisfacción) rodeado de todos los elementos de la majestad ( rayo de luz). Él está asentado en un trono con tres escalones:



el blanco, el turquesa y el rojo. El blanco es como un espejo que representa el estado actual del alma; el turquesa es la penitencia ruda y áspera y el rojo es la sangre que puede representar la de Cristo o la del creyente, que para satisfacer su duda es capaz de derramar su sangre. Todo esto se subsume en una esfera de diamante ( como símbolo de su perdurabilidad y dureza de las cosas; aquí representa la eternidad de la fe).

Dante realiza con el ángel una serie de ritos simbólicos: los tres golpes en el pecho aceptando la titularidad del pecado contra cada una de las tres personas. Por parte del ángel, el rito de la espada que va colocando las siete pes sobre la frente que luego va a purificar. La espada es siempre símbolo de fecundidad ( metáfora de agresión fálica); se fecunda esta alma para que dé buenos frutos, y estos frutos son el arrepentimiento. El final del canto se pierde en enigmáticas referencias teológicas que giran entre dos llaves, la de oro y la de plata, que abren la puerta de la purificación o el Purgatorio. En esencia, una representa la llave que abre el arrepentimiento, cuyo titular es Cristo ( la de oro) y otra cuyo titular es el hombre (la de plata): otra vez imágenes de agresión ( llave-cerradura). La llave de Cristo no abre sola por necesita la llave del hombre. Es un juego entre la gracia y el libre arbitrio.

## PARAÍSO

Estamos ahora en pleno reino de la caridad ( tercera de las virtudes); estamos en el celeste empíreo ( reino del fuego celeste) y frente a un Dante que ha terminado su purificación y en este momento ya puede llegar a la visión beatífica ( que hace la felicidad suprema). El canto se estructura en estos estratos: 1. Como un exabrupto tenemos una oración tradicional de San Bernardo sin introducción preparatoria, o, a la inversa, la oración que es la preparación del canto; 2. La presentación de San Bernardo a Dante hombre para que pueda por la intercesión de la Virgen María, de Beatriz y los Santos, llegar a la visión beatífica; 3. Presentación de la virgen María en actitud hierática; 4. Ejecución de la visión beatífica por parte de Dante.

Es necesario distinguir cosas que se sobreentienden. Según el cristianismo, a Dios se le rinde la latría, que es el culto absoluto que la criatura debe ofrendarle; luego viene un culto intermedio que se llama hiperdulía, que es privativo de la Virgen María como intermediaria entre el creador y la criatura, y luego el culto de dulía que es el debido a

los santos. No tiene como titular a los santos: el titular del culto de dulía es la divinidad. Se da como deferencia a los seres que derramaron su sangre por Dios o a aquellos que fueron testimonio de una alta virtud cristiana y se transforman en intermediarios para mover la voluntad divina. Por ello San Bernardo suplica primero a la Virgen para que interceda y luego dice: “Mira a Beatriz que con lo bienaventurados junta sus manos secundando mi ruego..”

El guía de Dante no es Virgilio; él tiene tres guías ( incluidos Beatriz y San Bernardo). San Bernardo de Claravel es el introductor del culto mariológico en occidente.

Antes hemos visto los tres estratos del canto XXXIII y comenzamos a hablar de la oración preparatoria que está en boca de San Bernardo, tercer guía de Dante en la *Commedia*. San Bernardo representa la exaltación del culto mariológico. Mencionamos qué cultos se daban (dulía, latría e hiperdulía) y dijimos que aquí se produce la contemplación beatífica gracias a la omnipotencia suplicante de María, a la comunión de los santos, el primero de los cuales es Beatriz y luego todos los demás, todos rogando por Dante.

Dante se justifica cuando llega la beatífica gracias al dogma de la comunión de los santos, es decir, la relación que hacen los bienaventurados a Dios para que cumpla una súplica. Esos bienaventurados están encabezados por Beatriz: “Mira a Beatriz cómo junta sus manos con todos los bienaventurados para unir sus plegarias a las mías”.

La oración de Bernardo, como en general todas las plegarias, tiene una parte laudatoria, una parte imprecatoria y un tercer elemento que es el pedido o súplica propiamente dicha. Se siguen en general los principios ciceronianos del libro *De Oratore* a propósito del discurso (discurso en el sentido de discurso de abogado, pero de aquella época, del orador, del político). Así el *captio bona voluntatis*, la captación de la buena voluntad, corresponde a la parte laudatoria. Todo orador primero debe empezar a captarse la buena voluntad, a aludir al prójimo: tal la parte laudatoria, los elogios a la Virgen María, buscando captarse su buena disposición. Aparecen allí figuras retóricas muy importantes y comienza con un quiasmo conceptual, una brillante oposición de conceptos que en sí misma representa una contradicción racional, por ejemplo: “Virgen Madre, Hija de tu Hijo, la más humilde al par que la más elevada de todas las criaturas”. Tres contradicciones conceptuales girando alrededor del más brillante de todos: Hija de tu Hijo, que conceptualmente aparece como el más contradictorio. El primero se refiere

a María como intermediaria necesaria para la hipóstasis, la famosa Teótocos ( teo: Dios; tocós: relativo al parto: la que parió al Dios). El segundo se fija en María como criatura imprescindible en la cadena de la redención, porque es vista en dos aspectos: como hija de Dios, como criatura de la divinidad, y, por tanto, como partícipe de la filiación divina; y a la vez como madre de Jesús.

El tercer quiasmo conceptual habla de la llamada omnipotencia suplicante: todo lo puede cuanto más se humilla. Como esquema expresivo, la paradoja ( porque en último término es una paradoja) ha sido muy utilizada por la Escolástica, por la literatura bíblica y por toda la literatura medieval; comienza en un ámbito secularizado, como en la Celestina, donde se define al amor como “dulce veneno”, “agradable llaga”: esos quiasmos conceptuales, esas paradojas del Medioevo surgen como elementos religiosos y luego secularizados.

Entra dentro del terreno de lo expresivo, de lo efable y de lo inefable, pues la paradoja sirve para ahondar en lo inefable; cuando se quiere expresar matices, la paradoja es lo que viene a ayudar. Es la función efable de lo inefable, es el camino irracional de la oración hablada.

En esta oración de San Bernardo aparecen muchos datos extraídos del Magnificat en el Evangelio de Lucas. Indica un momento en que las teorías sobre la intervención de María en la economía de la salvación estaban muy adelantadas. ( todo ese canto es pura teología y por eso Dante debe aplicar todos los conocimientos teológicos de su época, es decir, va dejando las nociones vulgares y conceptuales para ir a lo puramente abstracto: Eliot y Valéry, en nuestro siglo, retomaron este camino de una poesía abstracta, cerebral, racional en último término).

En esta oración también se expresa la profunda atracción que la criatura humana ejerce sobre el Creador, o mejor dicho, sobre las tres personas divinas, porque María se inflamó de amor puro, nada menos que el Amor Absoluto, o sea, el Espíritu Santo (extrañamente, nunca en Occidente se hizo la metáfora de María como ejemplo absoluto del amor y sin embargo ella es la que atrajo el amor absoluto: nunca se tradujo en una figura erótica en la literatura occidental, habiendo sido objeto del amor absoluto, lo que podría haber sido utilizado en otro sentido).

La flor que María ha hecho germinar en la losa de los Bienaventurados, porque María fue fecunda en hijos, que son todos los salvados, porque ella no es solo la madre de Jesús sino también del Cuerpo Místico de Cristo (todos los salvados) y es por ende la Fecundidad absoluta. Esta flor era llamada losa mística porque María estaba en el medio de todos los bienaventurados, de ahí la arquitectura de las catedrales medievales en donde la losa refleja hacia el altar y conduce al altar puesto que es reflejo de la divinidad ( ver “El secreto de las catedrales”, de Fulcanelli).

Luego se hace la segunda parte, la imprecación, por la cual se busca hacer benévola, con un fin determinado, la voluntad de María. Se orienta el pensamiento hacia una súplica: tal la imprecación. La oración empieza diciendo el elogio cuya estructura es común a todas las oraciones: “Oh tú la más grande...” lo mismo que “Oh tú Isis.... A continuación la imprecación : “...entre todos, mírame a mí que estoy sufriendo”. La laudatoria es la oración genérica: la imprecación es la orientación de la súplica hacia un fin determinado; y luego la petición propiamente dicha. La petición va orientada hacia el pedido que San Bernardo hace de que Dante pueda penetrar en la esencia divina. Es una oración que busca una vivencia: la vivencia de lo absoluto. Para que los ojos de Dante puedan elevarse hacia la Salud suprema. Él busca como Moisés, ver a Dios “cara a cara” –como él dice- y su orgullo, ese orgullo de Dante, puede parangonarse, en el mundo pagano, con aquella ubicación suya entre Homero, Virgilio, Lucano, en el Limbo, los seis ejemplos tradicionales que él pone en el canto II buscando parangonarse con los grandes hombres de la literatura profana y de la literatura sagrada: Moisés y Homero. Y se cierra con el concepto de la omnipotencia de María: “Puedes cuanto quieres”. Ya ubicándose en los límites de lo divino, porque en lo divino la abolición viene unida a la acción. Esta orientación deja sitio al segundo plano: el proceso de penetración de Dante en la esencia divina.

Dejamos lo abstracto para ir a lo concreto y a lo real. Se crea un paisaje, un paisaje tenue, no definido, donde aparece una figura principal, María, y donde aparecen, casi suspendidos en el aire, las figuras de los bienaventurados. La figura central es muda, no habla, solo gesticula. Las únicas palabras que resuenan en este Canto son oraciones realizadas por los bienaventurados, silencios de la Divinidad y de María y narraciones por parte del poeta. Se ha suspendido todo lo que sea diálogo o partes no esenciales para expresar puramente la acción.

La figura del personaje central María se cubre de misterio y su acción la conocemos a través de un simple movimiento de ojos. Lo único que hará María, en último término, será dirigir los ojos hacia Bernardo, hacia Dante y hacia la Divinidad (formándose un triángulo) siendo esas sus respuestas, o sea, sus gestos son sus respuestas. “Los ojos que Dios ama y venera fijáronse en los del que por mí oraba”. El fijarse en una actitud mayestática, real, tomada de las ceremonias cortesanas, indica que Dante busca expresar en el ámbito divino lo que pudo expresarse en su época en las manifestaciones reales; el rey bizantino fijaba sus ojos con benevolencia en el súbdito y ya con ello daba una respuesta: o sea que Dante traslada la acción de un terreno humano a uno divino para darle esa significación.

Luego, para insistir más en la benevolencia, dirige sus ojos sobre Dante y su mirada va penetrando en la esencia divina. El ojo está tomado como forma de conocimiento. Se intercala una pequeña alusión de los dulces pujos que el alma entabla amorosamente con Dios, los dulces atrevimientos. Porque Dante no espera que le den permiso para que mire a Dios, ya que Él se adelanta: “Puse término en mí como debía al ardor del deseo” y se adelanta a cumplir una ley que ya estaba implícita en el aire. “Yo había hecho ya por mi mismo lo que él quería”. Y las palabras desaparecen totalmente porque se quiere cargar la escena de misterio y de un ámbito trascendente: se la quiere deshumanizar. Y reina en el Paraíso el silencio absoluto que ya encontráramos en el Infierno. Pero los silencios infernales estaban rasgados por gemidos que hacían más impenetrable el silencio. En ambos se da el silencio absoluto porque el ámbito del bien y del mal son misteriosos. En cambio el Purgatorio estaba atravesado continuamente por sonidos y cantos.

Dante cree estar soñando, aparece lo onírico. E inmediatamente se estructura una nueva oración: frente a la oración divina viene la oración humana. Frente a la oración del hombre (vivencial) viene ahora la oración a la Musa, que está disimulada bajo la forma de Dios, subyaciendo siempre al principio del hombre que ya había acuñado Homero con su “Canta oh diosa”, la musa de la poesía lírica, pero que aquí está disimulada bajo la forma de “Oh luz suprema”. Porque él pide ahora que, como poeta, le sea posible expresar todo lo que vio y realizar un poema. Es el principio místico del arte, sumamente antiguo. Y cumple la función del poeta: dejar a las generaciones venideras un destello de la gloria. Y otra vez aquí el poeta se siente intermediario necesario entre las musas y los hombres.

Aquí empieza el poema propiamente dicho, después de haber tenido la vivencia de Dios y después de haber pedido ayuda a la musa disimulada bajo la forma de dios, él se empeña en hacer concreto lo abstracto, es decir, hacer poesía lírica. Y apela a símbolos característico de este tipo de literatura., la literatura sagrada o apocalíptica.

Primero descubre el símbolo del rayo, luego el de la luz y el del espejo. Y por último el del nudo. El cosmos es como una serie de vinculaciones unidas por un nudo, y el nudo es Dios. Porque todo está en dependencia directa de ese nudo que todo lo sostiene. Y entonces Dante parece esbozar la diferencia entre el ser y el existir: la divinidad es, no existe. La criatura existe, no es. Porque existir es depender de ( ex –sistere). El único que tiene ser es la divinidad. ( para esto ver Tiempos Modernos 3, artículos sobre el problema del verbo ser para las lenguas que no hacen diferenciaciones en ese sentido). Se esboza así el pensamiento de que el nudo es lo que es y las criaturas lo que existe. Su preocupación es dar la forma absoluta de la divinidad sin caer en cambio en la criatura y en la palabra. “Desde este punto...mis palabras eran insuficientes”, porque debe expresar lo absoluto dentro de lo relativo, lo inefable dentro de lo efable. Intenta la aventura creando un nuevo paisaje de círculos. La esencia divina son tres círculos concéntricos que no tienen centro. Y cuando debe expresar el misterio que más debe preocupar al hombre ( el segundo círculo, el Verbo encarnado) intercala una tercera oración exclamativa, laudatoria, pero que carece de súplica, no hay petición sino solo elogio: “Oh luz eterna que en ti solamente resides”.

Este segundo círculo era entre abstracto y concreto porque era un círculo de luz y encerraba dentro un cuerpo humano. De las tres personas divinas, el hombre se siente más unido a la segunda porque ha sido su rescate, de ahí que los ojos de Dante no se aparten de ella, pues ejerce una especial atracción o fascinación.

Tan difícil es el tema de unir la carne con lo abstracto que Dante menciona el problema de la cuadratura del círculo, queriendo ver cómo el cuerpo corresponde a un círculo. Y con el misterio del Verbo encarnado se cierra el Canto y la obra toda. Porque para la historia del hombre el Hecho Absoluto es la encarnación de Jesús, y de las tres Personas es a la que se siente más ligado. Y expresar los misterios de la encarnación al poeta cristiano le resulta la materia más alta y difícil: “Aquí falta la fuerza a la elevada fantasía”. Es decir, tiene conciencia de no ser un poeta místico sino un poeta que hace

fantasías, que trata de ir con el material humano a la creación de un ámbito diverso, pero no a transmitir vivencias personales. Con este exabrupto el poema concluye. -