

EL VICIO DE LA ACEDIA Y EL GIRO ESTÉTICO DE DANTE

Por

Pablo Williams

— I —

El vicio capital de la acedia, que atormentó primero a los anacoretas del desierto y luego a los monjes conventuales, y afinó después el análisis psicológico de los teólogos escolásticos del occidente medieval, fue definido por un lexicógrafo, Cesario de Heisterbach (s. XIII), como *la tristeza originada en la confusión de la mente o en el excesivo tedio o en la amargura del ánimo, por la que se extingue el gozo espiritual y por la que la mente, en una especie de precipicio espiritual, se vuelve sobre sí misma*¹. Tomás de Aquino la

1. Cesarius von Heisterbach (Mirac., I. IV.27) en el diccionario de Du Cange. Sobre la Acedia ver: Wenzel,

In memoriam
Héctor Ciochini

consideró pecado mortal por oponerse a la caridad, al amor divino. *Porque el efecto propio de la caridad –nos dice– es el gozo de Dios y la acedia es la tristeza del bien espiritual en cuanto es el bien divino.* De entre las “hijas de la acedia”, o de la *tristitia*, su sinónimo, registradas ya en las primeras clasificaciones de los vicios capitales (Casiano, Gregorio Magno) recordaremos algunas que caracterizan a los acidiosos de la *Divina Comedia*: la amargura, la desesperación, la somnolencia, la divagación de la mente (*evagatio mentis*), y dos que se relacionan con el lenguaje: el parloteo vacío (*verbositas*) y la pérdida de la palabra. En relación a lo último, Tomás de Aquino cita a Gregorio de Nisa: “*la acedia es una tristeza que priva del lenguaje*”, y comenta...

“se dice especialmente que la acedia priva del lenguaje, por-

S.: *The Sin of Sloth “acedia” in Medieval Thought and Literature*, Chapell Hill, 1960 y Elders, L.: “L’acédie, un vice capital mal connu”, en *Nova et Vetera*, 1994 n° 3. pp. 175-184. Sobre la acedia en Dante, ver el artículo *accidia* de A. Ciotti en la *Enciclopedia Dantesca*, Roma, 1970, vol. I, p. 26.

que la voz, de todos los movimientos externos, expresa más el pensamiento y el afecto interior” (Summa Theol. I-II, q. 35).

Hacia fines de la Edad Media se producen ciertas mutaciones de la concepción de la acedia. La irrupción del mundo laico al primer plano de la vida social pone en su lugar el tema del ocio y la pereza. Por otro lado, Petrarca descubre, en la extrema subjetividad del *Secretum*, el *placer* de la acedia, y la analiza sobre todo como la experiencia negativa del tiempo. Ya en el siglo XV, el neoplatonismo de Marsilio Ficino habría de descubrir, a través de los célebres *Problemas*, XXX de Aristóteles, la energía creadora de aquella melancolía de la tradición médica cuyos síntomas negativos venían a coincidir en buena parte con los de la acedia medieval². De la acedia, dice Edgard Wind, fue destilada la noble melancolía, así como la lujuria se transformó en la noble *voluptas* humanista³.

-
2. Ver el clásico estudio sobre el tema: Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F.: *Saturno y la Melancolía*, Madrid, 1991.
 3. Wind, E.: *Los Misterios Paganos*

En la *Divina Comedia* se produce también una modulación de la acedia, pero en un sentido distinto, que solo superficialmente podríamos llamar laico. Aquí este vicio capital participa, como en cierto modo también la lujuria, de ese extraordinario *giro estético* del pensamiento medieval acerca de Dios, del mundo y del hombre que el Poema realiza. Un giro que, en el marco de la metafísica escolástica, podría expresarse como si el florentino hubiese ordenado jerárquicamente los trascendentales del ser, derivando el *Bonum* y el *Verum* del *Pulchrum*.

Esta modulación estética en la representación de la acedia se manifiesta en tres puntos. Primero, la acedia es presentada como relación negativa ante la belleza, la armonía y el esplendor del mundo creado (*pulchritudo, ordo, claritas*). Luego, y aquí la nueva dimensión estética tendría ya un matiz de modernidad, la acedia es representada particularmente en relación a la *subjetividad* del afecto y de la imaginación. Por

del Renacimiento, Barcelona, 1968, p. 76. La explícita asimilación de acedia y melancolía está sin embargo atestiguada solo en el siglo XVII.

último, el énfasis dantesco en la mortificación que la acedia produce en el lenguaje, se articula con su conciencia de la poesía como acto lingüístico.

Pero así como Dante, según ha señalado Guglielmo Gorni, *tiende a una representación dialéctica de todas las fases del proceso de liberación espiritual, en sí mismo y en los demás, y en su poesía no se da estado de gracia sin medirse la distancia del punto negativo de partida*, la comprensión cabal de la acedia dantesca implica, a su vez, la iluminación de su opuesto: el gozo⁴. El gozo entra también en ese gran giro estético de la *Comedia* como respuesta positiva ante la belleza del mundo, como experiencia interior y como manantial de la más alta lengua poética.

— II —

En el canto VII del *Inferno*, Dante y Virgilio bajan en las tinieblas hacia el quinto círculo siguiendo por una hondonada solitaria el descenso de unas aguas

4. Gorni, G.: *Il nodo della lingua e il verbo d'amore*, Firenze, 1981, p. 13.

oscurísimas que luego, abajo, se prolongan hacia un vasto pantano. Es la laguna Estigia, nombre griego que el autor de la *Comedia* ha leído en Servio (*ad Aen.* VI 134) traducido al latín como *tristitia*. Al llegar al lugar, Dante ve una multitud desnuda y cubierta de barro, ocupada en una silenciosa, espectral y grotesca batalla de unos contra otros. Son los iracundos, le explica Virgilio, quien luego añade:

“...y debes creerme también/ que bajo el agua hay gente que suspira,/ y hacen burbujear el agua en la superficie/ como te lo dicen tus ojos por donde miren./ Clavados en el limo dicen ‘Tristes fuimos/ en el aire dulce que se alegra del sol/ llevando dentro un humo acidioso/ ahora nos entristecemos en el fango negro. Gargarizan este himno en sus gargantas/ pues no pueden decirlo con palabras íntegras’” (Inf. VII, 117-126).

Hay un dejo de piedad primero, y luego mucho sarcasmo en el lenguaje plebeyo, en las rimas “ásperas y roncadas” del discurso de Virgilio, intérprete de esas vanas burbujas que producen unos

espíritus ocultos, sin rostro, sin nombre ni palabra. La ironía de la justicia divina impone su *contrapasso* analógico como sucede con los iracundos que prolongan eternamente sus violencias: la culpa, el humo acidioso de la vida se ha convertido en pena, en el fango eterno. Como otros condenados del infierno —Francesca da Rimini, Pier da Medicina, Mastro Adamo—, los sumergidos dicen su nostalgia por el paisaje iluminado de la tierra.

Se ha impuesto hoy entre los dantistas una interpretación basada en distinciones de la ética aristotélica que, a partir de una glosa de Bernardino Daniello (siglo XVI), ve en estos sumergidos no los culpables de la acedia, sino las víctimas de un grado distinto de la ira⁵. Se trataría de la ira len-

5. Los comentarios que siguen la interpretación de Daniello son, entre otros, Torracca, Scherillo, Scartazzini, Porena, Sapegno, Bosco, Vallone. Marti y Chiavachi-Leonardi prefieren en cambio la identificación tradicional que aquí seguimos, y que puede leerse en los comentarios de los hijos de Dante, en Boccaccio, Ottimo y Buti. El último defensor de la tesis de una acedia de la ira es Gino Casagrande en su artículo “*Acidioso fummo*” (*Studi Danteschi*, vol. 77, Firenze,

ta, rencorosa, amarga, o demasiado paciente frente al mal, opuesta a la ira explosiva de los personajes que aparecen luchando en la superficie. El humo que los llena no sería otro que el clásico humo del fuego de la ira. Esta interpretación soslaya por completo la representación de los personajes que únicamente confronta su actual tristeza con su pasado triste en un mundo solar. Sólo Natalino Sapegno, en su comentario, vacila un instante antes de aceptarla también:

“...*esta explicación... deja alguna duda a quien considere el modo en que estos tristes están representados por el poeta, que insiste precisamente en su tristeza y no, como se esperaría, en la condición del ánimo excesivamente remisiva y tórpida*”⁶.

En verdad, al colocar en el mismo sitio a iracundos y acidiosos, Dante aplica la idea, también aristotélica, de la virtud como justo

medio entre excesos opuestos. Así lo comprendió ya Boccaccio en su comentario a este pasaje.

La tristeza acidiosa del Estigio dantesco, sin embargo, no está referida directamente al bien divino, o al bien espiritual en general, según concebía este vicio Tomás de Aquino, sino al bien espiritual de la belleza. El vicio aparece como un rechazo a la belleza del mundo, al *aire dulce que se alegra del sol*. El lamento vano sale como gárgaras de la garganta de estos desdichados, pero no es una consecuencia marginal de la incómoda ubicación en el barro; es otra forma de *contrapasso*. El lamento de la *tristitia* ante el mundo bello se ha convertido en el infierno en lamento fragmentado, es una culpa que el arte divino ha convertido en elemento de la pena.

Con este lenguaje roto inicia en la secuencia narrativa de la *Comedia* lo que podríamos llamar el eje temático del lenguaje, un eje que, en verdad, atraviesa espacialmente todo el orden cósmico y ético del Poema, y desde la afasia absoluta de Lucifer en el centro del mundo se eleva hasta el canto de los bienaventurados

2002, pp. 57-71). Casagrande sostiene incluso que los sumergidos son víctimas no de la ira lenta sino de la *superabundantia irae*.

6. Alighieri, D.: *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, Milano, Napoli, 1957, p. 90.

y de los ángeles en la Rosa del Empíreo, para culminar luego en el silencio del rayo divino donde penetra el ojo místico del peregrino, ante quien se abre nuevamente la palabra, el libro de Dios⁷.

— III —

Virgilio, en su hermenéutica lacunar, ha sido irónico, antifrástico. Ha llamado *himno* al lamento roto de los acidiosos, fijos ahora en el cielo y en el pasado. ¿Por qué un himno?

El himno es en el mundo clásico una celebración de los dioses. En la tradición litúrgica cristiana, el himno —particularmente el de las horas canónicas— es glorificación divina, consagración de la hora presente como espacio de la experiencia interior, representación del universo a partir de la posición del sol o del astro de Ve-

nus en la hora del Oficio; es oración, pero sobre todo, es exaltación jubilosa⁸. El gozo del himno es un motivo singular de la *Divina Comedia*.

El deleite de quienes cantan himnos en la narración dantesca suele ser tan intenso como para ocultar con la música la inteligibilidad de las palabras. Este fenómeno que Dante describe con precisión tiene su correspondencia visual en el ámbito litúrgico medieval: el aura luminosa que en los coloridos vitrales o en el oro de ciertas *Palle* hacen perder al espectador que se acerca la percepción nítida de las figuras representadas, rechazándolo así, y atrayéndolo al mismo tiempo con su fulgor numinoso. De este modo, cuando Dante peregrino traspone las puertas del Purgatorio, oye un sonido confuso y cree percibir el himno *Te Deum laudamus* cantado en forma polifónica, de modo que las palabras *se oyen un momento claramente, otro momento no* (*Purg. IX, 145*). El grito him-

7. En este eje se inscriben el sufrimiento por hablar de Pier delle Vigne, Ulises y Guido de Montefeltro, la destrucción de la lengua del demonio Pluto, la ininteligibilidad del gigante Nemrod, las voces del Purgatorio, el aura musical del canto de Matelda, etc.

8. Sobre los himnos del breviario romano y su dimensión “cósmica” hay dos bellas páginas en: Vachon, A.: *Le temps et l'espace dans l'oeuvre de Paul Claudel*, Paris, 1965, pp. 240-1.

nico del *Gloria in excelsis*, que cantan las almas del Purgatorio cuando la liberación de Estacio es tal que Dante sólo comprende las palabras de quienes cantan cerca suyo (*Purg. XXI 136-138*). En el Paraíso Terrestre Dante oye el himno que cantan los personajes de la procesión alegórica cuando el Grifo-Cristo renueva las flores púrpuras del árbol de la justicia original:

“yo no lo comprendí y aquí no se cantal el himno que cantó aquella gentel ni toleré la melodía completa” (*Purg. XXXII, 61-63*).

La potencia de la música lo entrega así a un misterioso sueño de redención y de transfiguración, como se sugiere después al despertar el peregrino. Luego, en el Paraíso Celeste, en el cielo de Marte, en la inmensa cruz griega que forma la galaxia de las centellas de los mártires de la Fe, se forma con sus voces un himno de *alta lode*, alta alabanza, del que Dante percibe dos palabras solamente: *Resurgi* y *Vinci*. *Resucita* y *Vence*. La experiencia se repite en seguida, en un *a solo*, cuando Cacciaguida, el antepasado de

Dante, tras saludar a su descendiente celebrando su destino único en lengua latina y en estilo himnico, añade cosas, exaltado de gozo, *que yo no comprendí*—dice Dante— *tan profundo fue su lenguaje* (*Par. XV, 39*). Un lenguaje notemos, que no se dirige a nadie, ni siquiera a Dios. Cuando luego *se distendió el arco de su afecto ardiente* de modo que sus palabras volvieron ser comprensibles, lo primero que Dante oye es una frase himnica: *“Bendito seas tú, trino y unol que has sido tan generoso con mi simiente”*, como si Cacciaguida hubiese estado cantando un himno sólo para sí en su raptó místico. En todos estos casos el gozo extremo del himno se manifiesta en la transformación misma de su lenguaje o en la ocultación de este por la melodía, que en su propio movimiento extático se libera hacia significados indefinidos.

Es en el marco de estas representaciones litúrgico-musicales del himno que la antífrasis irónica de Virgilio *“este himno gargarizan en su garganta”* cobra todo su sentido. El lamento acidioso está atrapado en el pasado del pecado, en el extrañamiento a la

regocijante luz del sol, y expresa la *tristitia* de un espacio clausurado. El himno, por el contrario, se abre al presente divino, al ciclo diurno del sol y al júbilo trascendente. Con todo, lamento e himno comparten una cosa: la tensión hacia el silencio. Se presentan cada uno en los extremos opuestos de una línea del lenguaje marcada por el afecto: el gozo máximo y la tristeza máxima indican los puntos donde el silencio empieza.

— IV —

EN el canto XIX del *Purgatorio*, Dante y Virgilio llegan hacia el anochecer, a la cuarta terraza de la montaña, lugar central de todo el ordenamiento moral del mundo de ultratumba. Dante siente cansado el cuerpo, ve la terraza desierta, y le pide a su maestro que le diga el pecado que allí se purga. Se trata de la acedia, responde Virgilio, el amor escaso a Dios, el bien último del hombre, lo que esclarece en seguida con un discurso general sobre el Amor como origen de todo vicio y de toda virtud, sobre su esencia y sobre su relación con el libre

albedrío. Terminada la explicación, Dante comienza a sentir somnolencia. Ya es de noche y la luna brilla con intensidad sobre este espacio vacío en el centro del mundo moral de la *Comedia*. Pero de pronto aparecen los acidiosos a la carrera, que así se purifican de la inercia de su vida, de su poco amor. Dos de ellos al frente de la columna y dos cerrando la marcha gritan en la noche ejemplos de la virtud contraria a la acedia: la solitud –María que corre a visitar a su prima Isabel, César luchando veloz contra los pompeyanos– y de acedia castigada –los Hebreos que no llegan a Palestina y los compañeros de Eneas que abandonan el viaje heroico–.

El vicio de estos pecadores ha sido la acedia tradicional, el retraimiento ante el bien de Dios, ante sus fines providenciales (que cumple a través de Israel y de Roma, de María y de César, de los hebreos y los troyanos), aunque el caso de la solitud de César y el de la inercia de los troyanos puedan representar la acedia “laica”, la pereza frente a la acción. Sólo uno de estos acidiosos anónimos habla un momento con

Dante, una figura conventual, el abad de San Zeno en Verona. Cuando este ya desaparece junto a los otros, pues no pueden detener mucho tiempo su carrera, la somnolencia del cansado peregrino vuelve con fuerza, los pensamientos se suceden unos a otros (la *evagatio mentis*) hasta que por fin, nos dice, *el pensamiento transformé en sueño* (*Purg. XVIII, 145*). Y aquí dentro del sueño comienza la representación de aquella forma de acedia que Dante había mostrado en el canto VII del *Inferno* como vicio ligado negativamente al conocimiento del cosmos y al lenguaje. El sujeto acidioso, sin embargo, es ahora él mismo, Dante personaje, peregrino y poeta.

El sueño acontece bajo el dominio de la luna y de Saturno, planetas fríos, pero en la hora de la noche que precede la salida del sol en Aries, es decir cuando en el oriente brilla aún Piscis, cuya forma asociaban los geomantes a la constelación imaginaria Fortuna Mayor, una de las figuras que los adivinos dibujaban en la arena de las playas hacia el alba. Es un signo augural positivo la refe-

rencia a la escritura mágica de esta constelación en la tierra⁹.

*“En la hora en que el calor diurno/ ya no puede más entibiar el frío de la luna/ vencido por la tierra, y a veces por Saturno// cuando los geomantes a su Fortuna Mayor/ ven en el oriente, antes del alba/ ascender en un sitio que poco tiempo quedará oscuro,/ me apareció en sueños una mujer balbuciente/ bizca, con los pies torcidos/ las manos encogidas, y de color pálido./ Yo la miraba...”*¹⁰.

9. La geomancia es un arte divinatória que pasó del mundo árabe al occidente latino en los siglos XII y XIII, y se practicó en Italia pasado el Renacimiento. Se obtenía un horóscopo marcando al azar unos puntos en la arena de las playas, al amanecer, que luego se unían con líneas, componiendo 16 figuras (*Alegria, Tristeza, Fortuna Mayor, Fortuna Menor*; etc.) asociadas a las constelaciones del Zodiaco. Passavanti la considera arte diabólica en su *Specchio di vera penitenza*.

10. *“Nell’ora che non può ’l calor diurno/ intepidar più il freddo della luna,/ vinto da terra, e talor da Saturno:// quando i geomanti lor Maggior Fortuna/ veggiono in oriente, innanzi a l’alba/ surger per via che poco le sta bruna;/ mi venne in sogno una fêmmina balba,/ negli*

La mirada alucinada de Dante personaje dentro del sueño va transfigurando este espantajo en una bella mujer, cuya lengua enseguida resulta *experta*, su palabra *liberada*, y la convierte al fin en una sirena cuyo canto mágico se expresa en una lánguida música verbal sostenida con anáforas, aliteraciones y paranomasias:

*“Yo soy –cantaba– yo soy dulce
Sirenal que hechizo a los ma-
rinos en medio del mar/ tan
llena estoy de placer para el oi-
do./ Yo desvié a Ulises de su ca-
mino errabundo/ con mi cantar,
y quien se habitúa conmigo/
rara vez parte, tan del todo lo
sacio”¹¹.*

El ojo del deseo transforma lo deforme en belleza, el mal en imagen del bien, y queda seducido por el resultado de su propia acción. En el canto precedente (*Purg. XVIII*), Virgilio había explicado

*occhi guercia, e sovra i piè
distorta,/ con le man monche, e di
colore scialba./ Io la mirava...”*.

11. *“Io son, -cantava- io son dolce
serena,/ che’ marinari in mezzo mar
dismag/ tanto son di piacere a sentir
piena!./ Io volsi Ulisse del suo camin
vago/ al canto mio; e qual meco si
ausa,/ rado sen parte; sì tutto
l’appago!”*.

el fenómeno del deseo por la imagen interiorizada, por la *phantasia* (o *imaginativa*) y por la concentración del ánimo sobre ella. En el sueño alegórico, la mirada de Dante alegoriza la mirada interior¹². Pero el deseo incontrolado, a partir del mismo esquema, se presenta ahora como productor de imágenes falsas.

El lector recuerda aquí a los dos personajes de la *bolgia* de los falsarios en el octavo círculo del infierno (*Inf. XXX*, 128): Mastro Adamo, falsificador de la moneda, convertido ahora en un hidrónico monstruoso por la sed inextinguible que le producen las falsas imágenes de los arroyos del Casentino, frecuentados en vida y que no lo abandonan; y Sinon el griego, falsificador de la palabra, que desea, según el vituperio de su compañero de pena, *lamer*

-
12. El sueño alegórico traduce la dimensión imaginaria del deseo, manifiesta en la *Teología de Aristóteles*, texto neoplatónico y plotiniano muy influyente en el medioevo: *“ostenditur vitia omnia, in qua nostra sponte incidimus, a quaedam animi fascinatione proficisci”*. Está también implícita la concepción de la visión por medio del *spiritus visivus*, o del rayo visual, según la medicina y la óptica de la época.

la fuente de Narciso, es decir la imagen falsa por antonomasia según la interpretación medieval del mito clásico. Ambos falsarios son, según Roger Dragonetti, figuras de la *malizia*, del mal que se disimula en la apariencia del bien ante la misma conciencia que lo practica, cegándola sobre sus efectos, y que coincide con la culpa original adánica, con la razón autosuficiente y el amor excesivo de sí¹³. Aunque no hay *malizia*, por cierto, en el protagonista del sueño, sino puro deseo, se repite en su experiencia la estructura de la autofascinación de los falsarios.

Pero aparece en el sueño de inmediato una *mujer santa y solícita* que reclama dramáticamente la reacción de Virgilio, quien, fijos los ojos en la nueva mujer, se acerca a la sirena, abre sus ropas por delante y exhibe un vientre putrefacto, cuyo hedor despierta al durmiente.

Dante, reemprende entonces su camino mirando al suelo en típica actitud acidiosa. Virgilio

penetra su pensamiento; le explica que la mujer balbuciente y deformemente transformada por la mirada de Dante en una belleza hipnótica es *la antigua bruja* que simboliza los tres pecados capitales de la concupiscencia de los falsos bienes expiados en las tres últimas terrazas del Purgatorio, que falta recorrer aún: la avaricia, la gula y la lujuria. *Has visto como uno se libera de ella*, explica también el maestro.

En esta alegoría, Dante ha reescrito la escena introductoria de la *Consolación de la Filosofía* de Boecio, donde la personificación de la Filosofía, una mujer de aspecto sublime y ojos luminosos, se presenta en la cárcel ante el autor, quien, dolorido por su catástrofe personal, escribe un poema elegíaco. La Filosofía arroja fuera a las musas del lamento a quienes llama *sirenas y meretrices de teatro*, y convoca a sus propias musas para rescatar de la mudez y del *letargo* a esta víctima, lo que exigirá, como propedéutica, levantar su mirada a las perfecciones de la esfera celeste¹⁴. Boecio prolonga

13. Dragonetti, R.: "Dante et Narcise ou les faux-monnayeurs de l'image". En *Revue des études italiennes*, XI, 1965, p.85-146..

14. Boethius: *Consolatio Philosophiae*, L I Pr. I. Además de Boecio, Dante utiliza en su alegoría, según G.

en su alegoría la confrontación platónica de poesía y filosofía, pero insiste en el carácter plañidero de sus propias musas, como en su autorretrato de prisionero deprimido y cabizbajo y en lo que llama su *letargia* (un estado cercano al de la melancolía de la antigua medicina humoral). El contraste no es solo entre poesía y filosofía. Es también entre lamento y conocimiento celebrante del cosmos.

Este cuestionamiento de la poesía, o de un género de poesía, en la *Consolatio* subyace también en la alegoría dantesca de la mujer balbuciente. La mujer balbuciente es una figura plurifacética: designa los deseos mundanos como ha explicado Virgilio, pero el énfasis que su retrato pone en su palabra y en su canto le confieren, sin duda, una dimensión meta-poética. Es Virgilio, poeta iluminado, el instrumento de la mujer celeste, como lo había sido ya de Beatriz en *Inf.* II con su *parola*

Toffanin, el relato de la *Foetida Aethiopissa*, de las populares *Vitae Patrum* (las vidas de los anacoretas del desierto, primeros conocedores de la acedia), en el que en una visión se descubre el cuerpo corrompido de una mujer de Etiopía de apariencias seductoras.

ornata, quien interrumpe la magia de una poesía carnal, donde los signos no trascienden u ocultan la caducidad, interrumpe el canto falso de una *sapientia mundi* que puede atraer a Ulises¹⁵.

Y si la Filosofía reconducía a Boecio hacia la esfera celeste, Virgilio, tras revelar el sentido de *la antigua bruja*, también invita a su alumno a mirar hacia allí:

“*Báñete lo dicho, sacúdete el polvo de los pies, / vuelve los ojos al señuelo que hace girar / el rey eterno con sus magnas ruedas*”.

La metáfora presenta a las esferas celestes como el señuelo que el halconero hace girar en la punta de una cinta para traer de vuelta al halcón. Virgilio señala ahora una seducción distinta. El señue-

15. Dante, que no conocía la *Odisea*, según la cual Ulises escapó al hechizo de las sirenas, leyó en Cicerón (*De finibus*, V, XVIII, 49) que el héroe griego fue tentado por la seducción del conocimiento. No ignoraba el poeta, sin embargo, la resistencia del héroe confirmada por Servio y por Fulgencio, autores que conocía bien. La sirena le pudo haber sido sugerida por Circe, la maga que en la *Eneida* (*L. VII, 10-20*) hace resonar sus bosques junto al mar con un canto nocturno bajo las estrellas, y que retuvo a Ulises un tiempo.

lo es un engaño, pero verdadero, es un *error no falso* (*Purg.* XV, 117). André Pézard ha descubierto que ese artilugio celeste es aquí el astro de Venus, que danza en su epiciclo acompañando el movimiento de su esfera con un movimiento propio, y que, según *Purg.* I, 21, está ahora —durante el viaje ultraterreno de Dante— exaltado en Piscis (la Fortuna Mayor). Pero Venus, de acuerdo al *Convivio*, simboliza por su esplendor (*claritas*) a la Retórica, al arte del lenguaje en que discurre Amor, el otro nombre de Venus¹⁶.

La *tristitia* oprímia a los espíritus sumergidos en el Estigio; sombríos eran sus pensamientos y rotas sus palabras. Ahora, en la experiencia de *Purg.* XIX tenemos la somnolencia, el sueño del deseo, el balbuceo oculto en el canto mágico de la sirena, la mirada hacia la tierra. El rayo frío de Saturno, que llegaba hasta lo profundo de la laguna Estigia, roza ahora en la cornisa central del Purgatorio la frente de un durmiente. Pero si allá había una pálida memoria del sol, aquí brillan las esferas traslúcidas de los cielos con

la estrella de la Retórica, el lenguaje de Amor. Pero, ¿tenemos aquí algún gozo que oponer a aquella tristeza? Sí, un gozo que, para nuestra sorpresa, no es el que suscita el cosmos, sino el que nace del dolor interior: un ángel, de voz *suave y benigna*, una voz que no es de la tierra y contrasta con la voz balbuciente que hemos oído, indica a Dante la escalera que sube a la terraza siguiente y *con las alas abiertas que parecían de cisne* borra con una simple agitación del aire la inscripción del pecado en su frente:

“*Qui lugent- afirmando ser bienaventurados, / porque serán sus almas dueñas del consuelo*”.

Es la Bienaventuranza evangélica, expresada en forma bilingüe, que Dante hace corresponder a la acedia: *Qui lugent*: los que sufren dolor, los no acidiosos a quienes el amor trascendente implicó en el *luctus*, ellos poseerán el gozo.

— V —

Detengamos la atención en el planeta Saturno, que presi-

16. Pézard, A.: *Dans le sillage de Dante*, Paris, 1975, p. 37 y ss.

de el sueño de Dante. La hora del sueño, antes del alba, en ese día cerca del equinoccio de Primavera, está marcada por dos elementos cósmicos. Uno positivo: la constelación geomántica *Fortuna Mayor (Piscis)*, que precede al signo de Aries en el que el sol ha de salir. La otra influencia es marcadamente negativa: el frío sumado de la Tierra, la Luna y Saturno, el planeta frío y seco.

La potencia maligna de Saturno, el planeta más lejano de la Tierra y el más lento, constituía una obsesión para la astrología medieval: los hijos de Saturno, según los tratados de la época, eran lentos, tristes, quejosos, sensuales, proclives a las visiones, pobres en su vestir, dobles en su lenguaje, andaban cabizbajos: un cuadro deplorable que coincidía en buena parte con la fenomenología de la acedia que la teología describía, y con las características de la complexión melancólica de la tradición médica. Por otro lado, la tradición filosófica neoplatónica desde la antigüedad tardía (Macrobio, Jámblico) consideraba a Saturno como una influencia absolutamente beneficiosa: Saturno era el planeta del conocimien-

to¹⁷. Esta contradicción entre los saberes, a la que se sumaba la equivocidad, dentro de la tradición mítico-literaria, de un Saturno rey de la Edad de Oro y, a la vez, señor del tiempo destructor, fue resuelta por la escolástica del siglo XIII (Guillermo de Auvernia) con la idea de que el sentido benigno o nefasto de la influencia dependía del sujeto que la recibía, quien ejercía su propia libertad. *Inclinant astra, non necessitant*. Una solución que Dante también acepta.

Saturno preside, entonces, este sueño del peregrino Dante en su aspecto oscuro: de ahí el torpor, la imaginación, la sensualidad, los deseos del soñador, la mirada hacia la tierra. Pero esta disonancia será resuelta bien adelante en el Poema, cuando el peregrino experimenta en el Paraíso la cara benéfica del planeta al penetrar en su cuerpo celeste. Saturno está ahora presentado en su “exilio” en Leo, el signo zodiacal opuesto a su “domicilio” habitual, y que atenúa su frío:

“Nos hemos elevado al séptimo esplendor/ que bajo el pecho del

17. Ver Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F.: *Op. cit.*, p. 139 y ss.

*León ardiente/ irradia abajo
ahora mezclado con su fuerza”.*

Así habla Beatriz, que enseñada añade:

*“Fija la mente detrás de tus ojos/
y haz de ellos espejos a la figural
que en este espejo se te hará manifiesta” (Purg. XXI, 13-18).*

La mirada de Dante es aquí la contraparte —como advirtió R. A. Shoaf— de la mirada narcisista de los falsarios del *Inferno*, y —añadimos nosotros— de la mirada narcisista del soñador acidioso del *Purgatorio*¹⁸. El ojo no construye ahora sus imágenes con el rayo visual del deseo dirigido a la opacidad engañosamente especular de la materia, sino que la mirada se hace ella misma espejo de un espejo que tiene su propia figura transparente, o, mejor dicho, trascendente. Este esquema de las miradas opuestas, la irreal del deseo proyectado sobre lo opaco y la que refleja en sí lo real transparente, traduce en el ámbito de la subjetividad dantesca la oposi-

18. Shoaf, R. A.: *Dante, Chaucer, and the Currency of the Word*, Norman, Okl., 1983, cap. 4. Los ojos de Dante, señala Shoaf, vuelven a convertirse en espejos antinarcisitas en *Par.* XXX, 85.

ción agustiniana entre cuerpos humanos y cuerpos celestes:

“...No creamos [dice San Agustín] que en estos cuerpos celestes los pensamientos puedan esconderse como lo hacen en los nuestros. Sino que, así como algunos movimientos del alma aparecen en el rostro, sobretudo en los ojos, no creo que en la transparencia y simplicidad de los cuerpos celestes se escondan todos los movimientos de su alma”¹⁹.

El cielo, para San Agustín, es el lugar de la manifestación total de lo interior, y para Dante el lugar de la comunicación total entre sujetos y entre sujetos y objetos. Qué lejos estamos también del ocultamiento de los acidiosos del Estigio, quienes según la glosa dantesca de Cristóforo Landino (s. XV) no participan su tristeza con los demás *et tutti e sui atti sono oculi*²⁰.

En aquel espejo, entonces, en el espacio de la luz interna del

19. S. Augustinus: *De Genesi contra Manichaeos*, II, xxi, 32. Ver: Brague, R.: *La Sagesse du Monde*, Paris, 1999, p. 128.

20. En *La Divina Commedia nella figurazione artistica e nel secolare commento a cura di G. Biagi*. Torino, 1924. T. I, p. 228.

planeta séptimo, una escalera infinita sube hasta el Empíreo. Por ella bajan, girando como pájaros, los espíritus contemplativos en un silencio inusitado en el *Paráíso*. La primera en acercarse, la luz de San Pedro Damiano, le habla a Dante acerca de su vida ascética, dedicada a la *sola latria* (la alabanza), y acerca de su gozo en la vida contemplativa (*Par. XXI*, 117). La segunda esfera luminosa que desciende es la de San Benito. Ante su afectuosa disponibilidad, Dante se atreve a pedir ver la imagen corporal del santo dentro de su luz. San Benito se lo niega, pero le anuncia la realización de su deseo en el Empíreo, el último cielo, ámbito puramente intelectual donde incomprensiblemente los bienaventurados aparecerán en la Rosa con sus cuerpos resucitados.

Se ha resuelto así la disonancia de Saturno en *Purg. XIX*: la mirada espejo de lo real trascendente y la negación momentánea de la imagen, corresponden ahora al Saturno contemplativo, a la cara luminosa del planeta. Una ascesis de la mirada y un aniconismo se convierten en la respuesta a la omnipotencia imaginativa del ojo acidioso del soñador, cu-

yas imágenes falsas correspondían a la opacidad de Saturno, a su faz térrea y fría, mientras que la transparencia del planeta exige ahora la transparencia del ojo y su imagen paradisiaca lo conduce hacia el fondo de la luz.

— VI —

Hay un acidioso casi secreto en la *Comedia* o, en todo caso, un perezoso con los nuevos rasgos de la acedia que Dante ha descubierto. En el canto cuarto del *Purgatorio*, Dante describe con énfasis las dificultades de su ascenso en la zona baja de la montaña de la purificación. La pendiente es empinadísima, el peregrino no puede distinguir la cima de la montaña, aunque no hay nubes, por su altura extraordinaria. Al llegar a una especie de cornisa, lejos todavía de la puerta anhelada del *Purgatorio*, los alpinistas Dante y Virgilio se sientan a descansar mirando hacia el este. Dante contempla un espacio sublime: el largo camino hecho desde el comienzo, en las orillas de la isla; luego dirige los ojos estupefacto al sol, al *carro de la luz*, y expresa su asombro al verlo ascen-

der por su derecha, al contrario de lo que ocurre en el hemisferio norte. Virgilio entonces le ofrece una breve clase de astronomía, que sirve para mostrar la estructura cósmica del mundo del más allá de la *Comedia*. Pide al discípulo concentrarse en sí mismo, imaginar a Jerusalén en las antípodas del Purgatorio, y cómo el camino *que no supo recorrer Faetón en el carro solar* va aquí por un lado y en Sión por el opuesto. Dante, mostrando que ha comprendido, agrega lo suyo: Jerusalén y el Purgatorio, deduce, distan lo mismo del Ecuador. Con esta conversación docta, el Purgatorio adquiere una latitud y una longitud, una posición en la historia sacra y en el universo. Pero enseguida vuelve el peregrino a lo que más le preocupa, introduciendo así otro tema: la dimensión ascética del Purgatorio. La cima de la montaña no puede verse ¿cuánto hay que subir? Virgilio lo tranquiliza: aquí el ascenso puede quitar el aliento, hacia el final será un andar sin peso. Pero no bien calla Virgilio se oye una voz irónica, no se sabe de donde: “*Quizá tendrás antes necesidad de sentarte*”.

Es una interrupción impertinente y plebeya al noble discurrir de los poetas. Dante y Virgilio se dan vuelta y ven una gran roca a su izquierda. Solo eso, la alegoría de un gran peso. Se acercan y advierten unos espíritus reposando con negligencia en la sombra. Uno de ellos, seguramente muy cansado, abraza sentado sus rodillas con la cabeza metida entre ellas, mirando al suelo. Dante, burlón, se lo señala a Virgilio

“*miral ese que se muestra más negligente/ que si fuese su hermana la pereza*”²¹.

El personaje apenas levanta con lentitud los ojos, no la cabeza; es mucho esfuerzo, y vuelve a ironizar:

“*¡Sube tú entonces que eres tan bueno!: Or va tu sù, che se valente*”.

Otra ironía, y en un lenguaje cortado, monosilábico. El lenguaje de la acedia. Dante reconoce a un amigo, sube todavía un poco más, y sin aliento llega junto al personaje que, levantando la cabeza apenas, insiste en su tono

21. “*...adocchia/ colui che mostra sè più negligente/ che se pigrizia fosse sua serocchia*”.

burlón: *¿Has visto bien cómo el sol conduce su carro del lado del hombre izquierdo?*

El espíritu ha ironizado primero acerca del celo de Dante por subir la montaña, acerca de su entusiasmo ascético, le ha marcado un límite; ahora ironiza sobre la metáfora del carro solar utilizada en la explicación que ha escuchado: la ironía recae también sobre la lengua poética noble (las metáforas trascendentes de Virgilio) y sobre el interés de Dante en el conocimiento cosmológico. Un límite para el lenguaje y el saber. Dante sonríe ante sus movimientos perezosos y sus *palabras cortas*. Pero su réplica burlesca incluye ahora el afecto:

“Belacqua, ya no siento dolor por ti, ¡pero dime: ¿por qué estás aquí sentado? ¿Esperas un guía! o sólo tu acostumbrada actitud te ha agarrado de nuevo?”.

Tocado acaso por el sentimiento del amigo, Belacqua cambia de tono y responde: *de nada sirve subir*, el ángel portero del Purgatorio no le dará paso hasta que haya repetido el tiempo de su vida por haber demorado el arrepentimiento hasta el final. Sólo una oración pura, que parece no

existir para él en la tierra, podría acortar la espera. La melancolía marca así el fin de las ironías. Ahora es Belacqua quien reconoce su límite propio, aquel ángel con la espada ante la puerta cerrada. Su culpa, su actitud habitual, se ha vuelto el *contrapaso* de la pena. Es Dios, entonces, quien ironiza, haciendo coincidir la pena, la espera con la pereza acidiosa de Belacqua.

Siguiendo el comentario burlesco de Dante personaje se ha visto en Belacqua solo la encarnación de la pereza, vicio que contrasta evidentemente con el tema del esfuerzo del peregrino Dante en la primera parte de este canto. La imagen de Belacqua, sin embargo (y la misma rima en *-occhia*), duplican la figura de la Acedia personificada de un soneto de Fazio degli Uberti:

“Per gran tristizia abbraccio le ginocchia/ e ’l mento su per esse se trastulla”²².

Sí, también Belacqua es un acidioso con los rasgos particulares que el vicio tiene en la *Comedia*: vuelto sobre sí mismo es indiferente al conocimiento del

22. Fazio degli Uberti: *Rime*, ed. Corsi, XI, 51.

mundo, y desconfía de su celebración metafórica. Su lenguaje es brevísimo, *corte parole*. Su figura inerte, inclinada a la tierra, se mimetiza con la sombra de la inmensa piedra.

El ensimismamiento le impide reparar en detalles. No se ha percatado de que su amigo Dante está vivo. Algo inusitado en esta región, donde todos los espíritus que permanecen fuera de la puerta del Purgatorio manifiestan estupor ante el cuerpo vivo del peregrino. Patrick Boyde ha señalado la relación de esta experiencia con el *stupore* componente de la *vergogna*, es decir del pudor, cualidad que caracteriza a la *adolescenza* del alma noble según el *Convivio*, y considera el asombro constante de los espíritus de esta zona ante el cuerpo de Dante que interrumpe la luz solar, como el signo de un estado inicial en el conocimiento; esta admiración aludiría a la idea aristotélica del origen de la sabiduría en el asombro²³. Belacqua no participa de esto, como tampoco participa del asombro ante el cosmos²⁴. Sí, adivinamos

que arriba, en la cuarta terraza, habrá de correr unos buenos años.

La escena termina con un reclamo impaciente de Virgilio:

“Ven, mira que el meridiano celeste ya es tocado por el sol y la noche cubre ya las costas de Marruecos con su pie”.

El llamado del guía que no considera cosa buena la demora de Dante junto a Belacqua, retoma las imágenes sublimes y gozosas del cosmos y las alegorías clásicas sobre las que Belacqua ironizaba: el sol llega al cenit refulgente, el oscuro pie de la Noche pisa las distantes orillas del océano austral. Una imagen poderosa que une nuevamente el espacio del Purgatorio con el de la tierra habitada y con todo el cielo.

La función de Belacqua no es solo representar a un acidioso penitente. Hay en su acedia un cierto saber: sólo él, en toda la *Comedia*, puede hacer observaciones incómodas al poeta que pretende medirse con el universo. A través de su figura, Dante ha querido

corporalidad de Dante; pero se debe a que su maravilla se concentra en la presencia única del poeta Virgilio, su coterráneo.

23. Boyde, P.: *Dante Philomythes and Philosopher. Man in the Cosmos*, Cambridge, 1983. p. 43 y ss.

24. Tampoco el poeta Sordello (*Purg.* VI) nota en un principio la

marcar un límite a su propia voluntad ascética y a su poesía, no ya desde la lejanía del bien y de la inefabilidad de la belleza divina, tópicos centrales en la *Comedia*, sino desde la debilidad intrínseca de la acción y de la obra humana. Y lo ha logrado con una escena *cómica*, en un cuadro urbano, florentino y doméstico: un intermezzo en el que la grave peregrinación se convierte, por un momento, en un paseo.

— VII —

La acedia se opone al gozo, dice Tomás de Aquino (*Summa Theol.* II, II, 35 art, 2 ad.2). Comprenderemos cabalmente el sentido de la acedia o *tristitia* en el Poema, la relación que tiene con la ruptura del lenguaje y con la indiferencia a la belleza del mundo solo al medirla con su antítesis, el gozo, y con la articulación especial que tiene éste con el lenguaje y la cosmología en el ámbito de la luz divina.

Todo el Paraíso *donde el gozo se hace sempiterno (ove il gioir s'insempra, Par. X, 148)* se despliega como un viaje hacia el *sumo placer (il sommo piacer)*, hacia

el punto extremo del gozo y del conocimiento. Se abre la cántica con *la gloria de Aquel que todo mueve* (Par, I, 1), gloria que incluye el *ordo* del mundo, el reflejo de la luz divina en él y el prodigioso canto angélico y humano. El viaje paradisíaco a través de la gloria consiste en el traspaso del cuerpo de Dante con sus sentidos de la vista y del oído por los cuerpos traslúcidos de las esferas y de los planetas, que lo colman con el goce de su luz y de su música. Pero el viaje atraviesa a la vez el lenguaje divino y el humano: las almas luminosas quieren hablar, y el peregrino debe responderles, no para comunicar algo que los bienaventurados ya conocen de antemano en el espejo de Dios, sino para llevar su deseo hasta el punto más alto que coincide con su extinción. Atraviesa, al mismo tiempo, las posibilidades y los límites de la propia lengua poética.

Gozo y cosmología (y en forma lateral y metafórica el lenguaje, el lenguaje leído del cosmos) coinciden en el prólogo del autor a la esfera del Sol, lugar de los espíritus sapientes. El autor celebra allí la perfección del orden cósmico y angélico (tema propuesto ya en *Par. I y II*), creación circu-

lar envuelta por la visión y por el amor intradivino, e invita a la correspondiente visión y al amor gozoso (*vagheggiar*) del lector humano. Como Virgilio convocaba al peregrino del Purgatorio a alzar los ojos al señuelo de las esferas celestes, ahora convoca Dante a su lector:

“Contemplando en su Hijo con el Amor/ que uno y otro eternamente inspiran/ el primer e inefable Valor/ cuanto gira en la mente y el espacio/ hizo con tanto orden, que no puede dejar/ de gustarlo aquél que lo contempla./ Levanta pues, lector, conmigo la vista/ hacia las altas ruedas, justo a aquella parte/ donde los dos movimientos se cruzan,/ y allí empieza a mirar con amor el arte/ de aquel artista que dentro de sí lo ama,/ tanto que nunca aparta su ojo de él” (Par., X, 1-12)²⁵.

25. *“Guardando nel suo Figlio con l’ Amore/ che l’uno e l’altro eternamente spira / lo primo e ineffabile Valore/ quanto per mente e per loco si gira/ con tant’ ordine fé, ch’ esser non puote/ senza gustar di lui chi ciò rimira./ Leva dunque lettor, a l’ alte rote/ meco la vista, dritto a quella parte/ dove l’ un moto e l’ altro si percuote;/ e lí comincia a vagheggiar ne l’ arte/ di quel*

El punto elegido por Dante es uno de los equinoccios (el de primavera), donde se cortan el ecuador celeste y la eclíptica, cuya inclinación, dice, permite la difusión de las influencias planetarias en toda la tierra, la variación de las estaciones, la variedad de la naturaleza, el despliegue de todas sus potencialidades. Tras descubrir esta maravilla prosigue:

“Quédate ahora, lector, sobre tu asiento,/ pensando en lo que has probado/ si quieres quedarte antes feliz que cansado./ Te ofrecí la entrada: luego sírvete por ti mismo;/ pues reclama todo mi cuidado/ aquella materia de la que fui hecho copista” (Par., 22-27)²⁶.

El autor continúa con su viaje, con su propio libro –copia de un dictado– que en el atril del lector –en la mesa de su festín– queda hábilmente reemplazado

maestro che dentro sé l’ ama,/ tanto che mai da lei l’ occhio non parte”.

26. *“Or ti riman, lettor; sopra l’ tuo banco/ dietro pensando a ciò che si preliba,/ s’ esser vuoi lieto assai prima che stanco./ Messo t’ ho innanzi: omai per te ti ciba;/ ché a sé torce tutta la mia cura/ quella materia ond’ io son fatto scriba”.*

por las primeras páginas de otro libro, el libro del Mundo.

Gozo y cosmología aparecen luego concertados con el lenguaje (en su fuente poética ahora) tras la separación fulgurante que significa la salida de Dante y Beatriz del cielo contemplativo, silencioso y anicónico de Saturno. Beatriz impulsa a Dante a subir la escala infinita, y en un instante el peregrino está ya en el cielo de las estrellas fijas, dentro de la constelación de Géminis, el signo –nos dice el poeta– que presidió su nacimiento *cuando sentí por vez primera el aire toscano* y al que reconoce ahora como origen de su *ingegno* poético (*Par. XXII 124-154*). Prodigiosa imagen: el cuerpo de Dante dentro de una constelación, dentro de la fuente celeste de su poesía: sí, Géminis, como anota el dantista Silvio Pasquazi, es según la astrología una constelación mercurial, un “signo de aire”²⁷; tiene pues una particular relación con la voz, con el lenguaje²⁷. Dante autor invoca ahora a su signo como inspiración para sus cantos finales, para mostrar el mundo divino; reconoce su influencia en el día de su nacimien-

to en el aire *toscano*, el de la lengua materna en que escribe el Poema.

Estás cerca de la salvación última, le anuncia Beatriz. Y para igualar su gozo (la igualación es una ley del Paraíso) con el gozo de la multitud triunfante de los bienaventurados que está ya descendiendo como a través de una cúpula traslúcida hacia esta esfera de las estrellas fijas, ella lo incita a mirar el camino recorrido, las esferas celestes con sus siete planetas, incluido Saturno abandonado hace un instante. Primer objeto de la mirada de Dante es, entonces, la inmensidad del ascenso que Beatriz ha conseguido. Pero la descripción del armonioso, inmenso y complejo sistema planetario, que incluye una desdenosa mirada al mínimo globo de la Tierra en el lejanísimo centro, constituye a la par la última celebración cosmológica del Poema desde este puente transparente que forman las estrellas fijas entre dos abismos de luz. El espectáculo sublime, en tanto escritura poética, es así el primer don de Géminis, la manifestación del *ingegno* poético, de la potencia lingüística inscripta en el seno mismo de las constelaciones. Y

27. Pasquazi, S.: *All'eterno dal tempo*, Firenze, 1972, p. 553.

de esa contemplación y celebración cosmológica, como ha querido Beatriz, resulta la igualación necesaria del gozo del peregrino con el gozo de los bienaventurados.

Demos ahora un salto al cielo último, que, fuera del cosmos, del espacio y del tiempo, es el “lugar” de Dios y de la Rosa de los bienaventurados. En el Empíreo se produce la visión final del peregrino, quien entra en el rayo de la luz divina; Dante contempla un primer misterio filosófico:

*“en su profundidad vi que se internal ligado con amor en un volumen/ lo que se desencuaderna por el universo/ sustancias, accidentes, relaciones,/ como reunidos por un soplo unificante, de tal modo/ que lo que digo es una mera vislumbre./ La forma universal de este nudol sé que he visto, pues cuando lo dígo/ yo siento que gozo más intensamente”*²⁸.

28. “*nel suo profondo vidi che s’internal/ legato con amore in un volume/ ciò che per l’universo si squaderna:/ sostanze e accidenti e lor costume/ quasi conflati insieme, per tal modo/ che ciò ch’io dico è un semplice lume./ La forma universal di questo nodo/ credo ch’io vidi, perchè più di largo,/ dicendo questo, mi sento ch’i’godo*”.

El peregrino ve la multiplicidad del universo unificada por Amor: un *volume*, un libro que liga en un sentido la multiplicidad del mundo²⁹. La imagen del fondo de la luz coincidiendo con el libro que articula el universo traduce a su modo la conciliación dantesca de las dos grandes líneas de la estética medieval que estructuran el *Paradiso*: la estética cualitativa de la luz, de la *claritas*, de origen neoplatónico, y la estética cuantitativa del *ordo* (*proportio, concinnitas, mensura, numerus, aequalitas, harmonia*), de tradición aristotélica³⁰. *Claritas* a la que se sustrajo en vida la sombría tristeza de los acidiosos condenados, en cuyo infierno, comenta Benvenuto da Imola (s. XIV), no brilla ni el sol sensible ni el sol divino³¹. *Ordo* que ignora por un

29. “*si squaderna, se desencuaderna*” significa el dividirse en cuadernillos de cuatro hojas; pero la expresión alude a la vez al número de los elementos materiales del mundo, al número cuatro.

30. Sobre estas dos líneas estéticas medievales, que poco antes de Dante también San Buenaventura intentó conciliar, ver: Eco, U.: *Sviluppo dell’estetica medievale* en *Momenti e Problemi di Storia dell’Estetica*, Milano, 1959, T. I, pp. 115-229.

31. Texto de Benvenuto en la *op. cit.* en nota 20, p. 227.

tiempo el sombrío descuido de Belacqua. *Claritas* y *ordo* de las esferas que llamaban al Dante acidioso al despertar de su sueño saturnino. *Claritas* y *ordo* de la *Pulchritudo*, de la divina Belleza que ahora se descubre.

Inesperadamente, dentro del silencio místico en el que Dante ha entrado, el lenguaje ha reaparecido; no ya como expresión de las almas, o del peregrino, sino iluminado como signo del cosmos en ese fondo de la luz divina. Pero he aquí lo sorprendente: la certeza de haber visto este nudo del universo es simplemente certificada por el gozo que Dante autor experimenta al decirlo, o, lo que es lo mismo, al escribirlo en el Poema. El gozo de la escritura poética coincide así con el gozo de la visión místico-filosófica que es ella misma un acto de lectura. Y la autoridad última del poeta que escribe se funda en esa experiencia.

A propósito de aquellos acidiosos del Estigio hablamos de un eje del lenguaje en la estructura de la *Comedia*. Existe otro eje, el de la metapoética, la legitimación del autor, la autofundación del Poema, cuyos momentos más relevantes son: la escena de

la adscripción del protagonista-poeta a *la escuela del señor del altísimo canto* en el Limbo (*Inf.* IV), la definición del peregrino poeta de su *nuevo estilo*, como dictado de Amor:

“Yo soy uno que cuando Amor me inspira anoto y según el modo/ que él dicta dentro de mí, voy significando” (*Purg.* XXIV),

...la definición del autor de su obra como el *“poema sacro/ al que ha puesto mano cielo y tierra”* (*Par.* XXV), y luego aquel reconocimiento a Géminis por el don del *ingegno*. Pero este eje de la metapoética y aquel eje de la representación del lenguaje coinciden finalmente en esta experiencia del Empíreo que junta el lenguaje del libro del universo y el gozo de su lector devenido autor del Poema.

“La forma universal de este nudo/ sé que he visto pues cuando lo digo/ yo siento que gozo más intensamente”.

Dante no termina de sorprendernos: ¿cómo es posible concebir que el exceso del gozo en el habla o en la escritura puede certificar la visión mística del libro divino?

Una relectura de las páginas iniciales del tratado *De Vulgari Eloquentia* puede ayudarnos. Tras afirmar que la primera palabra pronunciada por Adán fue una expresión de gozo, el nombre mismo de Dios, ya que Dios es gozo absoluto, Dante enfrenta la objeción de que no habría sido necesario que el hombre hablara, ya que Dios conoce de antemano nuestro interior secreto.

“*Sin embargo [responde Dante] (Dios) quiso que este mismo (el hombre) hablara, para ser Él glorificado con la manifestación de tan singular don, pues se lo había dado gratuitamente. Y por tanto, se debe considerar que hay en nosotros algo divino por el hecho de que nos regocijamos en la realización ordenada de nuestros logros. (Et ideo divinitus in nobis esse credendum est, quod in actu nostrorum effectuum ordinato letamur)*”.

Aunque los verbos dicen cosas diferentes –*gloriar*, ser glorificado, implica un lenguaje; *laetari*, alegrarse, no necesariamente—, Dante hace coincidir el *gloriar* divino y el *laetari* humano. Dios quiere regocijarse en la glorifica-

ción por haber dado el lenguaje; el hombre, por su parte, goza por realizar el lenguaje –porque éste es también un *effectus*, un logro propio— y en ello coincide con Dios, más precisamente con el gozo divino³². El gozo que Dios obtiene por su glorificación lingüística hecha por el hombre se vincula al gozo que los hombres obtenemos en nuestros propios logros lingüísticos. Dios, gozo absoluto, es origen de todo gozo, sobreentendiendo aquí Dante. Se comprende entonces por qué la sobreabundancia del *gaudium* en la palabra concreta del poeta que escribe el canto final del *Paraíso* puede ser exhibido como el sello que confirma la verdad de la experiencia mística, el máximo gozo. Y en el sello de ese gozo, el polo opuesto de la acedia, está grabado el signo lingüístico del universo.



32. Cuando Adán explica a Dante la desaparición de la lengua originaria en *Par.* 26, 124-132 muestra la causa de ello hablando también de *effectus* y de gozo (*piacere*): “*che nullo effetto mai ragionabile, / per lo piacere uman che rinnovella / seguendo il cielo, sempre fu durabile*”.