



Abismo y epifanía: indagaciones sobre el imaginario del infinito en *La Divina Comedia*

Daniel Del Percio*

Universidad Católica Argentina

Resumen

El infinito siempre fue un concepto elusivo, ambiguo, insondable. Borges lo consideraba el elemento corruptor de todos los otros. Leopardi se extiende largamente sobre el tema en su poesía y en sus notas del Zibaldone. No obstante, esas lecturas perturbadoras muy propias de la Modernidad contrastan fuertemente con las concepciones medievales. Entonces, ¿cómo deberíamos pensar el infinito de Dante? ¿Qué entendía exactamente el sumo poeta, cómo lo concebía? Y, además, ¿cómo construir imágenes de una idea inefable? Podríamos postular, a priori, que en *La Divina Comedia* el infinito adquiere múltiples rostros: es una categoría teológica para referirse a los atributos divinos, es una forma de concebir el cosmos en su conjunto, es una categoría moral y, también, finalmente, matemática. Y, en cierto modo, implica a la propia esencia del poema.

*Doctor en Letras (UCA), Magíster en Diversidad Cultural (UNTref) y Licenciado en Letras (USAL). Docente de grado y de posgrado e investigador en las áreas de italianística, literatura utópica y novela gráfica. Publicó los volúmenes *Las metamorfosis de Saturno: Transformaciones de la utopía en la literatura italiana contemporánea* (2015) y *Soñar el demonio: "Utopías", distopías y ucronías hitlerianas* (2019), y diversos artículos vinculados con sus áreas de investigación. En 2015 obtuvo la Faja de Honor de la SADE por su poemario *Bautismo de la memoria* (2014). Recientemente publicó la novela *La Historia y un instante* (2022), una ucronía sobre la guerra de Malvinas.



En este trabajo indagaremos sobre estas múltiples lecturas del infinito, centrándonos particularmente en el *Paraíso* dantesco.

Palabras clave: Hiperesfera, Infinito, Eternidad, *Divina Comedia*, *Primum Mobile*.

Abstract

Infinity has always been an elusive, ambiguous, and unfathomable concept. Borges considered it the corrupting element of all others. Leopardi extensively discusses the topic in his poetry and notes in the *Zibaldone*. However, these disturbing readings, very characteristic of Modernity, strongly contrast with medieval conceptions. So, how should we think about infinity in Dante? What exactly did the supreme poet understand, how did he conceive it? And, moreover, how to construct images of an ineffable idea? We could postulate, a priori, that in *The Divine Comedy*, infinity acquires multiple faces: it is a theological category to refer to divine attributes, a way of conceiving the cosmos as a whole, a moral category, and also, finally, a mathematical one. And, in a way, it implies the very essence of the poem. In this work, we will explore these multiple readings of infinity, focusing particularly on Dante's *Paradise*.

Keywords: Hypersphere, Infinity, Eternity, *Divina Commedia*, *Primum Mobile*.



Introducción: Las concepciones del infinito en la *Commedia*

Por momentos, parecería que la poesía de Dante es capaz de expresarlo todo. Lo inconmensurable, lo profano, lo vulgar, lo sublime y lo inefable encuentran su lugar en los versos de la *Commedia*. Y además, con una impresión de actualidad, como diría Primo Levi en el capítulo XI de *Se questo è un uomo*, que al principio nos desconcierta. Más allá de la superficie del texto, habitada por güelfos y gibelinos, papas y emperadores, ladrones y suicidas, santos y espíritus magnos, late un corazón universal. Con dilemas y desafíos que solo han cambiado de rostro. Pero hay acaso un elemento central en ese corazón incesante, vinculado con lo que es, quizás, lo más difícil de representar: el Infinito.

¿Cómo debemos pensar el infinito en Dante? ¿Qué entendía exactamente el sumo poeta, cómo lo concebía? Y, además, ¿cómo construir imágenes de esta idea inefable? Podríamos postular, a priori, que en *La Divina Comedia* el infinito adquiere múltiples rostros: es una categoría teológica para referirse a los atributos divinos, es una forma de concebir el cosmos en su conjunto, es una categoría moral y, también, finalmente, matemática. Y, en cierto modo, implica a la propia esencia del poema.

El poeta florentino Mario Luzi describe a la *Commedia* como un non-finito (que, quizás, es otra forma de decir “infinitud”):

Esta obra completísima no ha sido jamás completada, no ha sido terminada. El poema se encuentra en la misericordia de su interna *dynamis* profética, y precisamente es con ella que nos absorbe en el proceso de su continua génesis. El mundo le habla al mundo de sí mismo a través de la experiencia trascendental de Dante. El telos del poema es la salvación del mundo a través de la salvación del poeta que toma sobre sí esta misión/tarea (Luzi, 2002, p. 47).¹ [Nuestra traducción].

1. “Questa opera compiutissima non è mai compiuta, non è mai finita. Il poema si trova cioè in balia della sua interna *dynamis* profetica: e proprio con quella ci assorbe nel processo della sua continua genesi [...] il mondo parla al mondo di sé medesimo mediante l’esperienza trascendentale di Dante. Il telos del poema è la salvazione del mondo attraverso la salvazione del poeta che prende su di sé questo compito”.



No sorprende una afirmación semejante de un poeta que formó parte en sus comienzos del “Hermetismo florentino”: la *dynamis* profética del poema es “infinita”, porque propone el viaje y la mirada al interior mismo de la verdad. Como veremos, esta idea de verdad está consubstanciada con la de infinito. Claro, Luzi es poeta, y piensa a Dante más desde esa perspectiva, si me permiten, de “colega” antes que de “italianista”. Y bien puede ser que este tipo de miradas nos den varias pistas para pensar cómo Dante articula el infinito en las imágenes de sus versos.

Por otro lado, la visión del infinito en Dante es muy diferente de la que tenemos hoy, donde la idea de infinitud suele implicar indeterminación, agotamiento, vacío o directamente nihilismo. El tiempo cronológico, el tiempo de la historia, avanza infinitamente, sin un telos definido. El espacio mismo asoma con el fantasma de su indeterminación, como bien lo expone un gran autor italiano del siglo XX, Dino Buzzati, en su conocido relato “I sette messaggeri” (“Los siete mensajeros”). La diferencia crucial reside en que en la modernidad el infinito es una propiedad del camino hacia el telos, cualquiera que este fuese (la utopía, por ejemplo, o “el fin de la historia”, y el poema “L’Infinito” de Giacomo Leopardi quizás sea el primer texto que expone esta idea de disolución del camino; o quizás la simple ausencia de un fin). Mientras que en Dante (y en la Edad Media en general) el camino es siempre finito (como la vida humana) y lo “infinito” es una propiedad del telos a alcanzar.

Curiosamente, y a pesar de nuestra afirmación anterior, es posible rastrear en *La Divina Comedia* algunas ideas e imágenes que serían compatibles con la concepción actual de lo infinito. Pavel Florensky, matemático y religioso ruso de principios del siglo XX, observaba que el camino de Dante desde la Selva Oscura hasta la cima del monte del Purgatorio formaba una suerte de “cinta de Moebius”, símbolo hoy del continuo (Spano, 2021, p. 101). Estas ideas, que desarrolla en su trabajo *Imaginario en geometría* (*Mnimosti v geometrii*) de 1922 (que, por otra parte, tuvo un alto costo personal para el autor, dada la persecución y censura de parte del comunismo) las expande aún más al analizar el Paraíso, donde el autor encuentra un sorprendente vínculo entre la visión de Dante del tercer reino y la teoría de la relatividad de Einstein. Sin entrar en los complejísimos detalles de la teoría de Florensky, resulta muy curioso el hecho de que a partir de ella pueda “calcularse” la longitud del radio



del cosmos dantesco (efectivamente como una esfera)².

Está demás aclarar que semejante cálculo es, esencialmente, un ejercicio inútil (y sobre todo lúdico) y no una aseveración. No obstante, observaremos que Florensky calcula “solo” el cosmos. Dios queda fuera de todo cálculo posible porque es inconmensurable y eterno. Aun así, hay quienes han querido ver en este “más allá del cosmos” a la “cándida rosa” como una hiperesfera. Volveremos pronto sobre este punto.

Dante y la geometría no euclidiana

Vincular a Dante con ideas como la cinta de Moebius, la hiperesfera o la geometría no euclidiana es, en cierto punto, arbitrario, ya que difícilmente Dante tuviera esa percepción y/o intuición sobre formas matemáticas extrañas a él. La idea de infinito implica en rigor, como dijimos, “modernidad”. El mundo medieval donde nace la *Commedia* es concreto, sólido, donde cada cosa tiene su lugar, su tiempo y su porqué de habitar ese tiempo y lugar. Las ideas sobre el infinito en el medioevo provienen sobre todo de Aristóteles, un filósofo más bien “finista”, que retoma ideas anteriores (el *Ápeiron* de Anaximandro de Mileto, las paradojas de Zenón de Elea o la teoría de los átomos de Demócrito) para concluir que el infinito puede existir en potencia (como una categoría matemática), pero su existencia en acto no podía determinarse (Zellini, 1991, pp. 11-13).

El matemático italiano Paolo Zellini trazó al respecto un interesante cruce entre dos concepciones aparentemente similares del infinito a partir de definiciones de lo que podríamos llamar “una teoría de conjuntos”: la del matemático del siglo XIX y

2. Este cálculo se logra a partir de la “simple” fórmula:

$R = (23h\ 56m\ 4s * 300.000 / 2 \pi)$ kms.

Es decir, la circunferencia (medida por el tiempo, 23 horas, 56 minutos, 4 segundos, es decir, la duración del día terrestre, y la constante que indica la velocidad de la luz, 300.000 kms. por segundo) dividida por el doble del número Pi. La fórmula es una revisión que realiza Spano (2021, p. 101) de la descripta por Florensky (2021, p. 61).

El radio del cosmos dantesco (desde el centro de la Tierra hasta la esfera más lejana) sería de 26,5 unidades astronómicas, es decir, 3.964.342.459.95 Kms., lo que parece inmenso, pero medido en años luz es “casi insignificante”: 0.00041904.



XX Georg Cantor, y la de Santo Tomás de Aquino, cuya cosmovisión es, como sería previsible, convergente con la de Dante. Solo a los fines de ilustrar el pensamiento de Cantor, digamos que concibió la idea de los números trans-infinitos, y la concepción, perturbadora, de que “no todos los infinitos son iguales”, y hay infinitos que contienen otros infinitos. Expresado de otra forma, los conjuntos infinitos pueden “medirse” y establecer correspondencias y comparaciones entre ellos, aun cuando son ilimitados.

Pero Santo Tomás rechaza de plano la posibilidad de que el infinito exista “en acto” y “pueda medirse”. A diferencia de Cantor, el Aquinate sostiene que:

Si se pudiera concebir simultáneamente todos los elementos del supuesto conjunto infinito, de manera que formasen una totalidad actualmente definida, podrían ser contados uno a uno, con lo que inevitablemente serían un número finito y se produciría una contradicción (Zellini, 1991, p. 71).

Por tanto, aunque posea la noción de infinito, la Edad Media es refractaria a considerar el concepto, más allá de lo teológico. La modernidad, por el contrario, “vive en el infinito”, ya que la historia (esa sucesión interminable de acontecimientos) no está limitada por la Eternidad. Pero la Edad Media solo puede ser pensada como una historia contenida en lo Eterno. Dante no podría entonces haber tomado la idea de infinito en el sentido moderno, sino en todo caso como un concepto subordinado al de “eterno”, en cuanto no puede ser pensado por el hombre, pero existe en el plano de la “verdad de la existencia”. Es decir, en Dios. Admitir el infinito como “indeterminado” y asociado con lo divino sería rechazar la eternidad. Paradoja que expone magistralmente Borges en su cuento “El milagro secreto”, donde el conflicto es, en gran medida, entre el habitar el infinito y el habitar la Eternidad.

Esta visión medieval del infinito queda mucho más clara si partimos de la obra de Silvia Magnavacca (2005, pp. 367-369), cuando sostiene que la acepción metafísica de “infinito” en la Edad Media posee dos variantes totalmente opuestas, a saber:

1. Negativa, en cuanto implica lo imperfecto e inacabado, y por consiguiente está asociado a la posibilidad de un devenir, posibilidad a la que Dios indudablemente no está sujeto.

2. Positiva, puesto que puede pensarse en el sentido de “inagotable”, de extensión



ilimitada”. La infinitud, en este sentido estricto, solo puede ser un atributo de Dios, y para lo que hoy denominamos en general “infinito”, asociado a lo continuo y al devenir (el infinito potencial), en general la Edad Media prefería el término “infinitas” en lugar de “infinitum”.

La idea de infinito como “atributo” de Dios tiene sentido, además, si lo pensamos encapsulado dentro de la noción de eternidad que está relacionada, según Magnavacca:

con las de duración, tiempo y permanencia. Si se abstrae de la idea de duración el aspecto cualitativo de la dureza y se margina el cuantitativo del extenderse, se entenderá que la eternidad es un tipo de duración total, en la que la cosa subsiste toda ella en sí misma y, en virtud de su perfecta solidez ontológica, permanece en la totalidad de sus determinaciones. La permanencia de todas estas indica, a la vez, que en la eternidad se da una duración simultánea. (2005, p. 59)

De todos modos, esta idea de “inagotabilidad” asociada con el infinito es una forma de perspectiva. Es como el hombre (ser finito) “ve” lo eterno. Lo eterno en sí no es concebible. No es posible pensar así a “la cándida rosa” como un “cronotopo”, sino como un casi inimaginable “eón-topos”, conjunto de tiempo simultáneo (un instante que no cesa) y de extensión inagotable (pero no indeterminado). La inefabilidad reside en estas paradojas (no divinas, pero sí humanas). Lo eterno implicaría una primacía de lo temporal sobre lo espacial, lo que lo hace aún más inefable, ya que podríamos imaginar (como lo imagina Dante mismo) la inagotabilidad encriptada en la simultaneidad del tiempo.

¿Cómo Dante concibe este complejo entrecruzamiento de conceptos de tiempo y espacio, donde lo material y lo inmaterial se cruzan en la rotación de las nueve esferas por parte de las distintas jerarquías angélicas? La reconstrucción de ese imaginario, hoy, es sumamente difícil. Además de los trabajos de Florensky, la hipótesis de la hiperesfera de Speiser-Peterson parecería, en principio, resolver el problema. Una hiperesfera o, más precisamente, una n -esfera, es la generalización de la esfera a un espacio euclídeo de dimensión arbitraria (Korshunov, 1970, p. 99), es decir, una esfera (por tanto, tridimensional) llevada a un espacio n -dimensional



o multidimensional³. Los autores proponen embeber el cosmos de múltiples esferas concéntricas de Dante en una estructura de cuatro dimensiones a través de un procedimiento geométrico denominado “compactificación”, donde, al añadir un punto, denominado “punto al infinito”, es posible crear una estructura cerrada, finita y geométrica que antes no existía. Esto no sería del todo caprichoso en sí, puesto que distintos filósofos medievales ya proponían una definición de Dios como “una esfera que tiene su centro en todas partes, y su circunferencia en ninguna” (Lucentini, 2000, p. 47)⁴. De acuerdo con esta idea, Dios pertenece a una dimensión claramente superior a las tres propias de la existencia humana y del cosmos, aunque esta idea es más propiamente teológica y poética antes que matemática. El problema fundamental de la hipótesis de la hiperesfera de Speiser-Peterson es que en tiempos de Dante no existía el concepto de dimensiones superiores a 3 (lo cual, como ya indicamos, es también opinable, dado que poéticamente e incluso desde la mística puede intuirse una cuarta dimensión, o bien una dimensión extra a las 3 de la experiencia común). Esa “cuarta dimensión” (en realidad, una yuxtaposición de “terceras dimensiones”) podría explorarse desde lo místico-visionario. Este es el enfoque dantesco y el que desarrollaremos más adelante.

Sin embargo, antes de pasar al estudio poético, es preciso detenernos en una hipótesis matemáticamente más sólida, como la que proponen Susanna Barsella y Vincenzo Vespri. Cito a los autores:

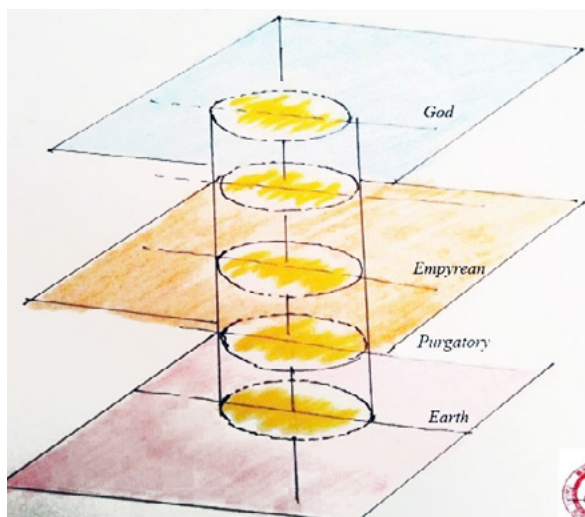
Podemos imaginar tres “láminas” o planos infinitos (hiperplanos) aparentemente separados: en la parte superior está representado el plano de Dios, que solo aparentemente es “plano”, pues en su dimensión infinita incluye todas las demás “láminas”, pero que puede ser pensado como situado encima de los otros

3. En la definición, hemos tratado de reelaborar los conceptos matemáticos a una descripción no matemática.

4. “Esta definición está formulada de modo que se imagina la primera causa, en su vida, como un continuo. El término de su extensión se pierde por encima del dónde e incluso más allá. Por esta razón, su centro está en todas partes, y el alma no puede pensarlo con dimensión alguna. Cuando busque la circunferencia de su esfericidad, dirá que se halla elevada al infinito, puesto que aquello que carece de dimensión es indeterminado, como lo fue el inicio de la creación”. (Lucentini, 2000, p. 47). Observemos en esta cita que la “indeterminación” concluye con el “Fiat Lux” del Génesis.

hiperplanos, según la visión que describe Dante al entrar en el *Primum Mobile* (Par. 28, 25-39)⁵. (2022) [Nuestra traducción].⁶

Una imagen aproximada y simplificada de esta estructura podría ser la siguiente:



Donde los distintos planos que corresponden a la Tierra, el Purgatorio y el Empíreo “cortan” el camino trazado por Dante, cuya mirada es ese “cilindro” que atraviesa los distintos planos (Imagen tomada de Barsella y Vespri, 2022).

Desde la perspectiva del poeta, la tierra, el monte del Purgatorio, el Empíreo y Dios conforman distintos planos, unidos por un cilindro

5. Adjuntamos aquí el fragmento del canto XXVIII al que nos referimos.

distante intorno al punto un cerchio d'igne
 sì girava sì ratto, ch'avria vinto
 quel moto che più tosto il mondo cigne;
 e questo era d'un altro circumcinto,
 e quel dal terzo, e 'l terzo poi dal quarto,
 dal quinto il quarto, e poi dal sesto il quinto.
 Sopra seguiva il settimo sì sparto
 già di larghezza, che 'l messo di luno
 intero a contenerlo sarebbe arto.
 Così l'ottavo e 'l nono; e chiascheduno
 più tardo si movea, secondo ch'era
 in numero distante più da l'uno;
 e quello avea la fiamma più sincera
 cui men distava la favilla pura,
 credo, però che più di lei s'invera.

6. “We can imagine three apparently separated “sheets” or infinite planes (hyperplanes): at the top there is represented God’s plane, which is only apparently “flat” for in its infinite dimension it includes all the other “sheets,” but which can be thought of as placed at the top of the other hyperplanes, according to the vision Dante describes as he enters the *Primum Mobile* (Par. 28, 25-39)”.



imaginario que, a la vez, los recorta y determina el campo de visión de Dante. Las nueve jerarquías angélicas se “mueven” dentro de este cilindro. Cito nuevamente a los autores:

Dante ve los coros desde abajo en el Primer Móvil, al observar la conexión entre los órdenes angélicos y la esfera correspondiente que cada uno de los nueve órdenes pone en movimiento. Al llegar al Empíreo, Dante observa que los ángeles se mueven incesantemente desde sus círculos para entrar y salir en masa de la rosa cándida, como abejas que vuelan incesantemente desde su *ubi* para polinizar a los bienaventurados con luz divina. En el *Primum Mobile*, Dante ve los círculos diseñados por los coros angélicos como concéntricos porque esta visión representa lo que ve en perspectiva (similar a un ‘*scorcio*’ [en italiano en el original: visión o panorama]), como en una proyección estereográfica (2022)⁷. [Nuestra traducción].

La proyección estereográfica es una técnica cartográfica que permite proyectar una esfera sobre un plano (como en los conocidos planisferios) y que implica necesariamente una cierta deformación de la esfera. Dante ve, tanto la Tierra como el Primer Móvil, de acuerdo con esta perspectiva. Lo “concéntrico” es en cierto modo una “apariencia” del verdadero movimiento, que se asemejaría a un enjambre, múltiple y convergente con la Cándida Rosa.

Sin embargo, antes de analizar el canto XXVIII del Paraíso, es preciso también postular que “infinito” y “eternidad” son también en Dante “categorías morales” y no solo “matemáticas” y “metafísicas”. Por ser complementario a la idea de infinitud, “lo finito” también deviene en Dante un concepto moral, en particular cuando se cruza con lo infinito y lo eterno. Razón por la cual permiten una lectura del infierno.

Los contrapasos infernales implican una dialéctica Finito-Infinito-Eterno. Dante emplea la dimensión espacial acotada y decreciente (finita) en un tiempo eterno (tal como revela el famoso verso octavo del canto III del *Infierno*, pero a su vez

7. Dante [...] arrives in the Empyrean, he can see that the angels incessantly move from their circles to swarm in and out of the candid rose, like bees ceaselessly flying from their “ubi” to “pollinate” the blessed with divine light. In the *Primum Mobile* Dante sees the circles designed by the angelic choirs as concentric because this vision represents what he sees in perspective (like a “*scorcio*”) like in a stereographic projection.



el contrapaso en sí se repite infinitamente, una y otra vez. Para el pecador que sufre el contrapaso, la concepción del tiempo es infinita (ya que está obligado a repetir siempre el mismo acto, o a padecer continuamente la misma pena), y no eterna (salvo por ese breve instante del paso de Dante por su círculo, donde el alma regresa a experimentar la finitud temporal). En otras palabras, el Infierno es Eterno, pero allí nada sucede por primera vez (¡salvo la irrupción de Dante!), puesto que todo se repite infinitamente. En cuanto al espacio físico, el Abismo, en Dante, no es infinito, sino que está rigurosamente acotado. De hecho, el hueco más profundo, el Noveno Círculo, es también el espacio más estrecho de todo el cosmos dantesco.

Y entonces llegamos al problema narrativo y poético. ¿Cómo narrar y describir estos mundos de naturaleza diferente?

El infinito en versos

Así como Luzi observó la *dynamis* que mueve el poema dantesco, el infortunado poeta ruso Ósip Mandelstham señaló sagazmente que la metáfora dantesca suele ser de carácter heracliteano, dado que busca subrayar la fluidez del fenómeno que pretende describir (2004, p. 51). El poeta señala como ejemplo el inicio del canto XXVI del *Infierno* (25-42), pero podríamos indicar muchos otros. Por ejemplo, la comparación que emplea para describir la voz de Pier della Vigna en el canto XIII, las metamorfosis en serpientes de los ladrones (canto XXV) o, para tomar un ejemplo cuyo tema es la luz, el canto XXVIII del Paraíso, al que nos referiremos en detalle.

En esta línea de pensamiento, Dante es, ante todo, un inmenso creador de imágenes. A veces como metáfora, a veces desde un símil, en otras ocasiones, con una breve descripción, el sumo poeta suele trabajar “heracliteanamente” dos planos diferentes, uno de los cuales responde a lo conocido-mundano, mientras que el otro expresa lo inefable. Hay una suerte de “continuo” entre ellos, que se vuelve progresivamente más complejo a medida que avanza en su viaje hacia la visión de Dios.

El canto XXVIII del Paraíso es posiblemente el que mejor expresa el vínculo finitud-infinitud-eternidad. Sin embargo, el giro hacia lo infinito ya está anticipado en el XXVII, “lo finito” del *Infierno* queda atrás en la memorable imagen encabalgada



“il varco / folle d’Ulisse” (vv. 82-83), cuando a instancias de Beatriz Dante mira hacia la Tierra (es decir, hacia abajo) y distingue claramente el brevísimo (en comparación con el suyo) viaje del itacense. En cierto modo, esta imagen “despide” lo finito y abre un sistema de imágenes marcado por lo ilimitado y Eterno.

Gianfranco Contini, en un análisis rigurosísimo del canto XXVIII, lo subdivide en cuatro partes. Ellas no solo permiten pensar más claramente el desarrollo del canto y describirlo en profundidad, sino también señalar la progresión en la imagen de “la verdad” que constituye, al fin y al cabo, la meta del viaje. En este “ubi”, Dante puede observar a la vez a la Tierra y al Primer Móvil como dos puntos lejanísimos y equidistantes. Uno, la Tierra, marcado por lo finito. El otro, por lo infinito. Partiremos de ellas para pensar el sistema de imágenes que conforman.

Estas cuatro partes, según Contini (1976, p. 192) son:

- La visión que Dante tiene del Primer Móvil, primero a través de los ojos de Beatriz, y luego, por sí mismo. (vv. 1-21)
- El contenido de esta visión, un punto luminoso e intenso en cuyo entorno se mueven nueve círculos progresivamente menos luminosos e ígneos, y la subsiguiente explicación de Beatriz. (vv. 22-45)
- La duda, resuelta como es habitual en el Paraíso por la propia Beatriz, sobre la contradicción que implica la lógica de este movimiento con respecto a la mecánica conocida. (vv. 46-90)
- La descripción detallada, siempre desde Beatriz, de las jerarquías angélicas que actúan en los nueve círculos, descripción basada en Dionisio Aeropagita, cuyas categorías son opuestas a las de Gregorio Magno. (vv. 91-139).

No obstante, lo más significativo de cada segmento es su articulación con el resto a partir de una misma palabra-clave: VERO (VERDAD), asociada además al “VERE” (VER).

“aperse ‘l vero” (v. 2). “‘l vetro / li dice Il Vero” (v. 8)

“però che piú di lei s’invera” (v. 39)

“e come stella in cielo il ver si vide” (v. 87)

“Nel vero in che si queta ogni intelletto” (v. 108)



Por lo que Dante vincula la visión luminosa con la verdad, también “heracliteamente”. Podríamos postular que en estos cuatro segmentos prevalecen cuatro tipos de imágenes en referencia al infinito de la Divinidad. Dos que ya menciona Contini: el campo semántico de la vista, y el de la verdad, fuertemente entrelazados. A ellos podemos añadir claramente el de la luz, presente como sistema de imágenes de todo el Paraíso. Hay todo un desarrollo y empleo de una dialéctica de la luz, que hemos tratado en otra parte (Del Percio, 2023, pp. 133-146). La luz no es material, sino una fuerza que da forma a todo el cosmos, como una emanación de Dios. El cuarto, en cambio, es específico de este canto: la imagen de la duplicación, que se observa en particular en los segmentos 1 y 3 que señala Contini.

En el primero de estos segmentos, la imagen central es “el espejo”, que en realidad son los ojos de Beatriz, en una clara referencia stilnovista, en los que Dante ve reflejado un punto aparentemente diminuto pero intenso. Y como con los reflejos es necesario volverse y verificar si no son una mera ilusión, así Dante gira y cambia su perspectiva, y ve su meta. Bien puede ser esta una de las lecturas posibles (la otra son los ojos de la Madonna en el canto XXXIII), de la profecía que Virgilio le hace a Dante en *Infierno* X, 130-132.

Quando sarai dinanzi al dolce raggio
Di quella il cui bell' occhio tutto vede
Da Lei saprai di tua vita il viaggio.

Los ojos de Beatriz “duplican” la imagen de lo infinito-sagrado, y lo duplican con veracidad, por lo que el espejo en realidad está resemantizado, al ser más frecuentemente un instrumento de la apariencia. Es una “epifanía” especular que luego se confirma en los ojos del propio Dante. Este infinito no es de abismo, sino de luz. En el fragmento siguiente (vv. 1-21), se desarrolla toda esta revelación a través del espejo divino de los ojos.

Poscia che 'ncontro a la vita presente
d'i miseri mortali aperse 'l vero
quella che 'mparadisa la mia mente,

come in lo specchio fiamma di doppiero
vede colui che se n'alluma retro,



prima che l'abbia in vista o in pensiero,

e sé rivolge per veder se 'l vetro
li dice il vero, e vede ch'el s'accorda
con esso come nota con suo metro;

così la mia memoria si ricorda
ch'io feci riguardando ne' belli occhi
onde a pigliarmi fece Amor la corda.

E com' io mi rivolsi e furon tocchi
li miei da ciò che pare in quel volume,
quandunque nel suo giro ben s'adocchi,

un punto vidi che raggiava lume
acuto sì, che 'l viso ch'elli affoca
chiuder conviensi per lo forte acume;

e quale stella par quinci più poca,
parrebbe luna, locata con esso
come stella con stella si collòca.

Dante recurre para esta “introducción” al canto a la imagen de lo diminuto inmenso, de un modo que curiosamente recuerda la “compactificación” de Speiser-Peterson, un punto que abre en realidad una dimensión inagotable. La “verdad” aquí, más allá de la comparación con el espejo, reside en “il vero” del verso 2, ya que esa verdad surge de la acción de la propia Beatriz, que “emparadisa” (verso 3) la mente de Dante (lo que podemos entender como “abrirla al infinito-eterno”).

La segunda está constituida por la visión de los nueve círculos y la descripción minuciosa que hace Beatriz, basada en *De Coelesti Hierarchia*, libro del pseudo Dionisio Aeropagita, del siglo V d.C., y que será retomado después por Santo Tomás. El movimiento de estos círculos no sigue la lógica de la mecánica conocida, en cuanto los más externos y lejanos al punto central giran más lentamente. Descripto como una suerte de enjambre de abejas que se agrupan girando alrededor del centro del cosmos, Beatriz las describe siguiendo la división que el Aquinate realizó a partir de Dionisio (*Suma Teológica*, I, 108): Tres jerarquías angélicas dividida cada una a su vez en tres órdenes, a partir de su cercanía con respecto a Dios (en la imagen de Dante,



el punto que representa lo ínfimo-infinito). En orden decreciente, los círculos están conformados por Serafines, Querubines y Tronos (primera jerarquía), Dominadores, Virtudes y Potencias (segunda) y Principales, Arcángeles y Ángeles (la tercera).

Pero para señalar lo inconmensurable del número que representan estas jerarquías angélicas que dan movimiento a las esferas, Dante vuelve a la imagen de la duplicación de lo luminoso (descrito como un incendio), a partir de esta curiosa comparación (vv. 91-93):

L'incendio suo seguiva ogne scintilla;
ed eran tante, che 'l numero loro
più che 'l doppiar de li scacchi s'inmilla

Posible entusiasta jugador de ajedrez (cuya configuración y reglas eran en el siglo XIV algo diferentes de las actuales)⁸ Dante toma la famosa leyenda de Sissa, el legendario inventor del juego (persa en algunos relatos, indio en otros, aunque probablemente el juego fuera inventado en China, casi al mismo tiempo que el I-Ching, con el cual tiene curiosas correspondencias). El rey a quien Sissa enseñó el juego estaba tan feliz con él que le indicó a su inventor, a modo de agradecimiento, que podía pedirle el obsequio que quisiera. Sissa pidió un grano de arroz por primer escaque del tablero, dos por el segundo, cuatro por el tercero, ocho por el cuarto, y así sucesivamente, mediante una duplicación progresiva, que hoy llamaríamos “progresión geométrica”. La leyenda, conocida en la Edad Media como la “*duplicatio scacherii*” (la “duplicación de los escaques”) concluye con el asombro del rey (sus secretarios tardaron una semana en hacer los cálculos). La cifra equivale a 264-1 granos de arroz, valor superior a los 184 trillones de toneladas de arroz, algo así como un Monte Everest de granos de arroz, varias decenas de veces la cosecha actual a nivel mundial⁹. Dante juega con lo innumerable (que no es infinito, pero que en la escala

8. Por ejemplo, la famosísima pieza de la Reina o Dama era conocida como “El Visir”. La asignación de “Reina” a la figura más poderosa surgió más tarde en España, durante la Reconquista, como un modo de destacar la figura de Isabel La Católica. Para ampliar, sugerimos consultar el trabajo de Gabriel Mario Gómez, *Historia del ajedrez* (Gómez, 1998, pp. 47-81).

9. La cifra exacta es abrumadora: 18.446.744.073.709.551.616 granos. Por otra parte, no es un mero capricho de aficionado al juego lo que pudo haber llevado a Dante a ejemplificar el infinito con el ajedrez,



humana lo parece) como una suerte de prolepsis de la infinitud por venir en los cantos sucesivos.

Finalmente, es preciso detenernos en las imágenes geométricas, que serán preponderantes de este canto en adelante. La elección del círculo y de la esfera parecen obvias, en cuanto son ya, desde la tradición pitagórica, imágenes de infinitud y perfección. Pero también reflejan la esencia supra-racional de lo Divino, en cuanto el número que representa toda imagen y movimiento circular es un número irracional¹⁰, el número pi, de infinitas cifras no periódicas (3.1415... y así se suceden sin fin). Dicho de otro modo, detrás de la imagen circular y racional, subyace un fundamento de infinita inagotabilidad, y que no responde a una racionalidad humana.

En la imagen final del canto, en este cuarto segmento definido por Contini, se completa la descripción minuciosa de las jerarquías, con una suerte de éxtasis místico, ya que “nel vero in che si queta ogni intelletto” (v. 108), la verdad parece extenderse más allá de cualquier penetración racional. El cierre del canto es, así, más intelectual que el resto, y prepara para el canto siguiente, en el que Beatriz profundizará la descripción del orden celestial. El hombre puede penetrar en estos misterios, pero no hay saber que supere su mera contemplación extática. Quizás por eso en el cierre del canto XXVIII un terceto de Dante, casi humorístico, resume esta idea (vv. 133-135):

Ma Gregorio da lui poi si divise;
onde, si tosto come li occhi aperse
in questo ciel, di sé medesimo rise.

ya que el tablero (de origen oriental) representa, a partir del simbolismo del número 8, al paraíso. Este valor simbólico del 8 deriva del hecho de que en Oriente (particularmente en la India), se contaban 8 planetas y no 7. A los ya conocidos en Occidente, los astrónomos indios agregaban el *Râhu*, el “astro oscuro de los eclipses” (Burckhardt, 2000, p. 17).

10. Desde un punto de vista puramente matemático, un número irracional es aquel compuesto de infinitas cifras no-periódicas, es decir, donde no es posible encontrar una regularidad en su repetición. Es un “*unicum*”.



Conclusiones, o el infinito-poético

Hemos hablado de las concepciones del infinito en Dante. Pero ¿acaso su poema no lo es? Hay algo maravillosamente perturbador en la *Commedia* y es, precisamente, su inagotabilidad.

¿Hay algo más que genialidad poética en esto? Tratar de responder esta pregunta nos lleva a la pregunta esencial: ¿Qué es la poesía? O bien: ¿Qué es un poeta? Un *faber*, un demiurgo. O solo un hombre que fue capaz de adoptar una perspectiva única, atemporal. Paradojalmente histórica y ahistórica a la vez. Plena de contradicciones, iluminaciones, abismos. Es la perspectiva del alma humana, ese punto de apoyo con el que el poeta puede mover el mundo. El lector “cree” entender la grandeza poética y la clave de ella es que siempre estamos próximos a comprenderla, pero es inalcanzable. La *Commedia* no es solo un libro-cosmos: es un libro-persona, fascinante, oscura y luminosa como un alma que crece. *Vita Nova* o el *Convivio*, son “solo” obras maestras.

¿Qué sería la *Commedia* entonces? Hay en Dante un “non finito” vital, porque los encuentros son potencialmente infinitos, como las vidas, los pecados, los arrepentimientos, las epifanías. La “focalización” humana de lo eterno no pretende agotar la eternidad, apenas bosquejarla con algunas imágenes que, si bien implican la lógica “figural” medieval, posee su propia *dynamis* poética derivada de su potencia icónica. Citamos otra vez a Mario Luzi: “La *Commedia* no es una obra que se apague en su haber ya dicho”. (2002, p. 42)¹¹. Siempre hay algo más. Repensando sus palabras, subyacen en el *Magnum Opus* de Dante componentes de una fórmula encriptada en el alma humana. La fórmula del “trasumanar” (*Paraíso*, I, 70). Hay una presencia de futuro impregnando todo el pasado que recorre Dante. Y el suyo no es un viaje por el presente, no son descripciones del pasado y del hoy, sino siempre incluye también al futuro, al futuro humano. Y así, aproxima lo humano a lo eterno. Es el empleo de la profecía, pero no solo en el sentido doctrinal, místico del término, sino en un sentido esencialmente poético: la palabra, en Dante, crece mientras es leída. Acaso por eso Mario Luzi sostiene que a Dante no se lo relee. Se lo lee, aun conociéndolo de memoria, como si el propio narrador (Dante) encontrara sus palabras (incluso, como

11. “La *Commedia* non è opera che si appaghi della riuscita del suo aver detto”.



si lo contemplara avanzar) en las acciones del “Dante personaje”, ese que avanza hacia la salvación. De ahí que la perfección del autor cede ante la imperfección del personaje, siempre pendiente, siempre en duda, y siempre dispuesto a dar un nuevo paso en lo ignoto. Perfecta poesía, imperfecto camino, pleno de dudas, de sombras, de guías y de luces. Imágenes estas de otro infinito, este, totalmente humano. E inagotable.

Referencias bibliográficas

- Alighieri, D. (1999). *Commedia. Inferno*. Milano: Garzanti.
- Alighieri, D. (1999). *Commedia. Paradiso*. Milano: Garzanti.
- Barsella, S. y Vincenzo V. (2022). A Possible “Geometrical” Model for the Cosmology of the *Commedia*: A Synthesis. *Digital Dante*. New York: Columbia University Libraries. <https://digitaldante.columbia.edu/history/barsella-vespri-geometry/>
- Burckhardt, T. (1992). *Símbolos*. Barcelona: Olañeta.
- Contini, G. (1976). *Un’Idea di Dante*. Torino: Einaudi.
- Del Percio, D. (2023): “Dante y la dialéctica de la luz: Rostros y saberes de la esperanza”. (pp. 133-146). En Avenatti, C., Del Percio, D. y Sforza, N. (editores). *Dante, un camino de setecientos años*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Florensky, P. (2021). *Imaginaries in Geometry*. Pittsburgh: Mimesis.
- Gómez, G. (1998). *Historia del ajedrez*. Buenos Aires: Planeta.
- Korshunov, Yu. (1970). *Fundamentos matemáticos de la cibernética*. Moscú: Mir.
- Lucentini, P. [Edit.]. (2000). *El libro de los veinticuatro filósofos*. Madrid: Siruela.
- Luzi, M. (2002). “Dante: per la Salvezza”. En *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura*. (pp. 41-47). Milano: Garzanti.
- Magnavacca, S. (2005). *Léxico técnico de filosofía medieval*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Mandelstam, O. (2004). *Coloquio sobre Dante*. Barcelona: El Acantilado.
- Spano, M. (2021). “Afterword: Pavel Florensky’s ‘complex’ Universe”. En Florensky, P. *Imaginaries in geometry*. (pp. 79-110). Pittsburgh: Mimesis.
- Zellini, P. (1993). *Breve Historia del Infinito*. Madrid: Siruela.