

LA SONRISA REVISIONISTA DE MANFREDO

MANFRED'S REVISIONIST SMILE

JULIANA MARTÍNEZ*

Universidad de California, Berkeley

Fecha de recepción: 25 de abril de 2011

Fecha de aceptación: 18 de octubre de 2011

Fecha de modificación: 3 de noviembre de 2011

RESUMEN

El presente artículo propone que una cuidadosa lectura de la aparición de Manfredo en el canto III de "Purgatorio" permite una aproximación al complejo pensamiento político y estético de Dante Alighieri. El trabajo sugiere que la presencia de Manfredo en "Antepurgatorio" es uno de los momentos claves de *La Commedia* para entender la posición de Dante frente a cuestiones tan importantes para su texto y su tiempo como la relación entre la letra y el espíritu, y las posibilidades y limitaciones de la representación estética. Es decir, la validez misma de proyectos artísticos como el suyo dentro de un marco escatológico de la historia.

PALABRAS CLAVE: Dante, Manfredo, letra, espíritu, historia.

ABSTRACT

This paper suggests that a careful reading of Manfred's appearance in *canto* III of "Purgatory" allows a way into Dante's complex aesthetic and political thought. The work advances the idea that Manfred's presence in "Ante-purgatory" is key when trying to understand Dante's position on issues as important for his time and his oeuvre as the relationship between the letter and the spirit and the rapport between these aspects and aesthetic representation. That is, the validity of artistic projects such as his in the context of an eschatological reading of history.

KEY WORDS: Dante, Manfred, letter, spirit, history.

* Candidata a Ph.D en Literaturas y lenguas romances. Universidad de California, Berkeley.

*Matto è chi spera che nostra ragione
possa trascorrer la infinita via*

“PURGATORIO” III, 33-34

La aparición de Manfredo en el canto III de “Purgatorio” con frecuencia ha causado sorpresa debido, por una parte, a la figura histórica del emperador, y, por otra, al contraste que presentan sus terribles heridas con su tranquila sonrisa y la calma de su discurso. El presente artículo propone que si se tiene en cuenta la estructura del canto y se hace una comparación con otros momentos de *La Commedia*, la misteriosa aparición de Manfredo propicia una aproximación al complejo pensamiento político y estético de Dante.

El trabajo sugiere que, más allá de las lecturas que ven en las heridas de Manfredo un anhelo de exactitud histórica de Dante, o un ejemplo más de su *contrapasso*, la presencia de Manfredo en “Antepurgatorio” es clave para entender la posición del poeta frente a cuestiones tan importantes para su texto y su tiempo como la relación entre la letra y el espíritu, la historia de los hombres y la historia de la salvación, y las posibilidades y limitaciones de la representación estética. Es decir, la validez misma de proyectos artísticos como el suyo dentro de un marco escatológico de la historia.

Conviene entonces empezar por el principio del canto mismo y recordar que en su primera estrofa Dante introduce uno de los temas más importantes de este apartado al relacionar explícitamente los límites de la razón con la función del Monte Purgatorio. En la primera mención del Monte Purgatorio, Dante elide toda alusión a sus características físicas y lo describe como “il monte ove ragion ne fruga”¹ (“Purg.” III, 3). Sólo tras enfatizar esta relación entre el monte y la razón, el poeta proseguirá a describir la descorazonadora apariencia de Purgatorio. Además, la atmósfera inicial del canto refuerza esta idea al crear un clima general de desconcierto y confusión. Tanto Dante como Virgilio se encuentran turbados por distintos motivos, y se hace evidente que algunas de las certezas que hasta ahora habían guiado su camino y su modo de pensar comienzan a ser cuestionadas.

Recordemos que el canto II de “Purgatorio” finaliza con el embelesamiento de Dante y Virgilio ante las canciones de amor de Casella, lo que lleva a que ambos sean reprendidos por haberse dejado seducir por las frívolas cuestiones del amor romántico

1. La traducción de Luis Martínez de Merlo, de donde provienen todas las citas de *La Commedia* en español, dice “el monte en que aguija la justicia”. Sin embargo, una traducción más cercana al original sería “el monte donde la razón nos sondea” otras posibilidades para “frugare” son “hurgar” o “investigar” que la traducción al inglés de la edición bilingüe utilizada conserva “the mountain where reason probes us”.

humano, y en consecuencia alejarse de su único verdadero deber: continuar el camino hacia la Gracia². Al inicio del canto III Virgilio aún no se ha recuperado de su flaqueza y se encuentra ensimismado, confundido y continúa “da sé stesso rimorso” (“Purg.” III, 7), sorprendido por su debilidad ante las mundanas letras humanas. Además, tras observar el escarpado monte que lo aguarda, el autor de la Eneida descubre que ha llegado al límite de su conocimiento y se halla desconcertado y temeroso.

Virgilio está luchando contra los límites de su propia falibilidad. Casella no sólo le ha recordado su ineludible condición humana y su pasado poético, sino que, como a Virgilio se le ha negado la Gracia y ha sido destinado al Limbo por no haber sido bautizado, el Guía conoce el Infierno pero no el Purgatorio. En consecuencia por primera vez en *La Commedia*, Virgilio experimenta la frustración de no saber cómo continuar el camino y de no entender los designios divinos. Así, al verse confrontado por la geografía del Antepurgatorio, desesperanzado, exclama: “Or chi sa da qual man la costa cala / disse ‘l maestro mio fermando ‘l passo / sì che possa salir chi va sanz’ ala?”³ (“Purg.” III, 52-54).

2. Cuando Dante reconoce a Casella, le dice:

E io: ‘Se nuova legge non ti toglie
memoria o uso a l’amoroso canto
che mi solea quetar tute mie voglie,

di ciò ti piaccia consolare alquanto
l’anima mia, che, con la sua persona
venendo qui, è affannata tanto!’

Amor che ne la mente mi ragiona
cominciò elli allor sì dolcemente,
che la dolcezza ancor dentro mi suona.

Lo mio maestro e io e quella gente
che’eran con lui parevan sì contenti,
come a nessun toccasse altro la mente.

Noi eravam tutti fissi e attenti
a le sue note; ed ecco il veglio onesto
gridando: ‘Ché è ciò, spiriti lenti?’

Qual negligenza, quale stare è questo?
Correte al monte a spogliarvi lo scoglio
ch’esser non lascia a voi Dio manifesto’
 (“Purg.” II, 106-124).

Y yo: ‘Si no te quitan nuevas leyes
la memoria o el uso de los cantos
de amor, que mis deseos quietaban,

con ellos te suplico que consueles
mi alma que, viniendo con mi cuerpo
a este lugar, se encuentra muy angustiada’.

El amor que en la mente me razona
entonces comenzó tan dulcemente,
que en mis adentros oigo aún la dulzura.

Mi maestro y yo y aquellas gentes
que estaban junto a él, tan complacidas parecían,
que en nada más pensaban.

Todos pendientes y hijos estábamos
de sus notas; y el viejo venerable
nos gritó: ‘¿Qué sucede, lentas almas?’

¿qué negligencia, qué esperar es éste?
corred al monte a echar las impurezas
que no os permiten contemplar a Dios’.

3. ¿Ahora quién sabe en donde la pendiente
—deteniéndose, dijo mi maestro—
pueda subir aquel que va sin alas?

Con todo, Virgilio no es el único desorientado. Dante, aunque asume un papel más activo, animando y consolando a su guía, se asusta al sentirse abandonado por éste: no ve la sombra de Virgilio junto a la suya y piensa que se ha marchado⁴. Sin embargo, pronto se da cuenta de lo que sucede: Virgilio no tiene sombra. Esto confunde a Dante, razón por la cual Virgilio, quien parece haberse recuperado un poco de sus dudas, lo reprende al recordarle que no debe maravillarse por aquello que no logra comprender y, por el contrario, debe aceptarlo como algo natural: “Ora, se innanzi a me nulla s’aombra/non ti maravigliar più che d’i cieli/che l’uno a l’altro raggion non ingombra”⁵ (“Purg.” III, 28-30).

Dicha amonestación se reitera unas líneas más adelante, esta vez en la situación contraria, cuando las *pecorelle* se sorprenden de que el cuerpo del Peregrino, a diferencia de las almas del Antepurgatorio, sí tiene sombra. Una vez más Virgilio les recuerda que no deben intentar comprender lo que ven, sólo aceptarlo como voluntad divina:

Come color dinanzi vider rotta
la luce in terra da mio destro canto,
sì che l’ombra era di me a la grotta,
restaro e trasser sé in dietro alquanto,
e tutti li altri che venieno apresso,
non sapiendo’l perché, feno altrettanto.
Sanza vostra domanda io vi confesso
che questo è corpo uman che voi vedete,
per che’lume del sole in terra è fesso.
Non vi maravigliate, ma credete
che non sanza virtù che da ciel vegna

4. Lo sol, che dietro fiammeggiava roggio,
rotto m’era dinanzi a la figura
ch’avèa in me de’ suoi raggi l’appoggio.

lo mi volsi dallato, con paura
d’essere abbandonato, quand’io vidi
solo dinanzi a me la terra oscura;

e’l mio conforto: ‘Perché pur diffidi?
a dir mi cominció tutto rivolto.
Non credi tu me teco e ch’io ti guidi?’
 (“Purg.” III, 16-24).

El sol, que atrás en rojo flameaba,
se rompía delante de mi cuerpo,
pues sus rayos en mí se detenían.

Me volví hacia los lados temeroso
de estar abandonado, cuando vi
sólo ante mí la tierra oscurecida;

y: ‘¿Por qué desconfías? —mi consuelo
volviéndose hacia mí empezó a decirme—
¿no crees que te acompaño y te guío?’.

5. Por lo cual si ante mí nada se ensombra,
no debes extrañarte, igual que el cielo
no detiene el camino de los rayos.

cerchi di soverchiar questa parete⁶.

(“Purg.” III, 88-99)

Ahora bien, no es coincidencia que en los tres casos de confusión la diferencia entre cuerpo y alma resulte fundamental. Los tres ejemplos subrayan la distinción entre la materia y el espíritu, para resaltar el carácter efímero y contingente de la primera en contraposición a la inmortalidad y trascendencia del segundo⁷. Con lo anterior, el canto enfatiza que el cuerpo y el alma tienen naturalezas disímiles y que las herramientas que usamos para percibir y juzgar el destino del primero resultan inapropiadas para conocer la verdad de la segunda. A través de esta diferencia entre cuerpo y alma, y de la imposibilidad humana de conocer el destino de ambos, Virgilio introduce uno de los principales temas del canto: la falibilidad humana y el misterio de la voluntad de Dios. Virgilio lo hace explícito al afirmar:

Matto è chi spera che nostra ragione
possa trascorrer la infinita via
che tiene una sustanza in tre persone.

State contenti, umana gente, al *quia*;
ché se potuto aveste veder tutto,

6. Al ver los de delante interrumpida
la luz en tierra ami derecho flanco
desde mí hasta la roca haciendo sombra,

se detuvieron, y hacia atrás se echaron,
y todos esos que detrás venían,
no sabiendo por qué, lo mismo hicieron.

Sin que lo preguntéis yo os comunico
que este cuerpo que veis es cuerpo humano;
por lo que el sol ha interceptado en tierra.

No os debéis asombrar, pero creedme
Que no sin que lo quieran en el cielo
Estar paredes escalar pretende.

7. Vespero è già colà dov'è sepolto
lo corpo dentro al quale io facea ombra;
Napoli l'ha, e da Brandizio è tolto.

Ora, se innanzi a me nulla s'ombra,
non ti maravigliar più che d'i cieli,
che l'uno a l'altro raggio non ingombra.

A sofferir tormenti, calid e geli
simili corpi la Virtù dispone
che, come fa, non vuol ch'a noi si sveli
("Purg." III, 25-34).

Es ya la tarde donde sepultado
está aquel cuerpo en el que sombra hacía;
no en Brindis, sino en Nápoles se encuentra.

Por lo cual si ante mí nada se ensombra,
no debes extrañarte, igual que el cielo
no detiene el camino de los rayos.

Por sufrir penas, frías y calientes,
Dios ha dispuesto cuerpos semejantes,
de modo que quiere revelarnos.

mestier non era parturir Maria⁸.

(“Purg.” III, 34-39)

Lo anterior es importante porque, desde el comienzo, el canto está introduciendo al lector a modos de verdad más allá de la lógica y la razón humanas, y a la necesidad de desvincularse de la presencia corporal para acceder a la verdad divina.

En este contexto surge el mutilado cuerpo de Manfredo. De hecho, su aparición es de particular interés porque llega en otro momento en el que Virgilio se encuentra frustrado y ensimismado, sin saber qué camino tomar: “tenendo ‘l viso basso/essaminava del cammin la mente”⁹ (“Purg.” III, 55-56). Dante, que es quien entonces está atento a lo que los rodea, recrimina al guía por su distracción y redirige su mirada al espacio físico y simbólico de Dios: “‘Leva’, diss’io, ‘maestro, li occhi tuoi: / ecco di qua chi ne darà consiglio, / se tu da te medesimo aver nol puoi”¹⁰ (“Purg.” III, 61-63).

Al decirle a Virgilio que levante su mirada para obtener consejo respecto a cómo superar el *impasse* que se le presenta, Dante (autor) posiciona físicamente a Manfredo en el espacio de la divinidad: la altura. Para ver a Manfredo, Virgilio debe elevar su mirada lo cual hace que cuando la sombra empiece a hablar ésta se encuentre, literalmente, en una posición de superioridad. Mientras que Virgilio, desconociendo los designios de la providencia, debe escuchar desde abajo. Además, la ambigüedad gramatical de la estrofa retrasa deliberadamente el objeto de dicha mirada, y lo identifica provisionalmente con Dios, pues Dios es —se nos ha dicho a lo largo de toda *La Commedia* y recordado en la introducción del canto— la única fuente de sabiduría y consejo. Por consiguiente, la aparición de Manfredo se diferencia de la de las demás sombras malheridas que hemos visto porque no surge en el contexto de sorpresa, pavor o curiosidad en el que lo hacen las otras almas hasta ahora encontradas. Por el contrario, el encuentro con Manfredo se presenta como lo que le va a permitir a Dante y a su guía continuar el camino hacia el Paraíso.

En consecuencia, la llegada de Manfredo está explícitamente asociada con los límites del conocimiento y con la insuficiencia humana para descifrar plenamente los

8. Loco es quien piense que nuestra razón
pueda seguir por la infinita senda
que sigue una sustancia en tres personas.

Os baste con el quía, humana prole;
pues, si hubierais podido saberlo todo,
ocioso fuese el parto de María.

9. meditaba con la vista
baja, sobre la suerte del camino.

10. Alza dije—maestro, la mirada:
hay aquí quien podrá darnos consejo
si no puedes tenerlo por ti mismo.

designios divinos sin la gracia de la providencia; es decir, la diferencia entre la letra-cuerpo y espíritu-significado, entre la historia humana y la historia de la salvación.

Esta diferencia se enfatiza aún más ante la incapacidad del Peregrino de reconocer a Manfredo. Tras su aparición, Manfredo pide ser reconocido por su apariencia física: enseña sus heridas y sus facciones y si bien Dante (peregrino) puede percibir y describir perfectamente sus rasgos y heridas, ni éste ni su guía logran efectuar una identificación basados en ellos:

E un di loro incominciò: 'Chiunque
tu se', così andando, volgi 'l viso:
pon mente se di là mi vedesti unque.'
Io mi volsi ver' lui e guardail fiso:
biondo era e bello e di gentile aspetto,
ma l'un de' cigli un colpo avea diviso.
Quand' io mi fu umilmente disdetto
d'averlo visto mai, el disse: 'Or vedi,'
e mostrommi una piaga a sommo 'l petto
Poi sorridendo disse: 'Io son Manfredi'¹¹
("Purg." III, 103-112).

A pesar de que los rasgos físicos de Manfredo se presentan con claridad y de la insistencia de éste en sus heridas como filiación entre su ser y su identidad, sus interlocutores no lo reconocen hasta que se identifica con su nombre propio. A diferencia de la cicatriz de Ulises, las secuelas de Manfredo no lo nombran. Las marcas físicas que ostenta no son aquí un vínculo entre su historia (la historia humana) y su verdad (la historia de la salvación). A diferencia de la cicatriz de Ulises, las secuelas de Manfredo no dan cuenta de su linaje real¹², no permiten reconstruir su historia como emperador ni general y, por lo tanto, a diferencia de Euriclea, Dante y Virgilio no pueden establecer una unidad identitaria entre materia y esencia, historia y destino.

Por el contrario, las señas del cuerpo fantasmal de Manfredo son signos opacos que resaltan la disonancia entre el cuerpo que las lleva y el alma que pide ser reconocida. Más que denotar un pasado humano, exigen ser interpretadas como signos del

11. Y uno de aquéllos empezó: 'Quien quiera que seas, vuelve el rostro mientras andas: recuerda si me viste en la otra vida'.

Volví la vista a él muy fijamente
rubio era y bello y de gentil aspecto,
mas un tajo una ceja le partía.

Cuando con humildad hube negado haberle visto nunca, él dijo: 'Mira' y mostróme una llaga sobre el pecho. Luego sonriendo dijo: 'Soy Manfredo'.

12. Recordemos que Manfredo es hijo (bastardo) de Federico II de Hohenstaufen.

pensamiento divino. Es más, como John Freccero señala, si Dante (autor) estuviera intentando ser exacto históricamente, las fatales heridas de Manfredo ni siquiera deberían estar ahí, pues si bien sí marcan, no se corresponden con el estado final de su cuerpo histórico. Tal y como el canto nos recuerda un poco después, tras la muerte del emperador, el obispo de Cosenza ordenó que el cuerpo de Manfredo fuera desenterrado y entregado a los elementos. Así, si el cuerpo de Manfredo ha sido destrozado, sus heridas no son históricas sino simbólicas: “If Manfred’s real body is dispersed, then it is clear that his fictive body is a representation, bearing symbolic wounds” (Freccero 199).

Esto pone a Manfredo en claro contraste con otros de los más famosos mutilados de *La Commedia*, particularmente, con Bertrand de Born. Ubicado en el noveno círculo del Infierno, aquel de los sembradores de discordia, la aparición de Bertrand de Born es memorable no sólo porque es una de las más impactantes de *La Commedia*, sino porque es él quien explica el concepto de *contrapasso*, esencial para el texto¹³.

Bien distinto es el caso de Manfredo. En contraposición a los casos anteriores en los que cicatrices, heridas, mutilaciones y deformaciones están destinadas a conmocionar y horrorizar al Peregrino y determinan la capacidad de hablar, ver o moverse de la atormentada alma que las llevaba, las heridas de Manfredo no causan repulsión ni terror y ni siquiera parecen molestar demasiado al propio Manfredo. De hecho, en directo contraste con Bertrand de Born¹⁴, Manfredo cuenta su historia *sorridendo* y su presencia es agradable y tranquilizadora.

13. Por *contrapasso* se entiende la particular forma de castigar las almas del Infierno que Dante crea. En *La Commedia* existe una correspondencia visual entre el pecado cometido y la apariencia del alma. En palabras de Bertrand de Born: “Perch’ io parti’ così giunte persone,/ partito porto il mio cerebro, lasso!/
dal suo principio ch’è in questo tronco./Così s’osserva in me lo contrapasso.” (“Inf.” xxviii, 139-142) [“Y como gente unida así he partido,/partido llevo mi cerebro, ¡ay triste!./de su principio que está en este tronco./Y en mí se cumple la contrapartida”]

14. La escena es una de las más memorables de *La Commedia* y vale la pena transcribirla completamente para ver mejor el contraste entre la atmósfera de terror en el círculo infernal y la reacción de Dante ante el pecador, con lo que sucederá posteriormente con Manfredo:

Ma io rimasi a riguardar lo stuolo,
e vidi cosa ch’io avrei paura,
sanza più prova, di contarla solo;

se non che coscienza m’assicura,
la buona compagnia che l’uom francheggia
sotto l’asbergo del sentirsi pura.

lo vidi certo, e ancor par ch’io ‘l veggia,
un busto sanza capo andar sì come
andavan li altri de la trista greggia;

Mas yo quedé para mirar el grupo,
y vi una cosa que me diera mucho miedo,
sin más pruebas, contarla solamente,

si no me asegurase la conciencia,
esa amiga que al hombre fortifica
en la confianza de sentirse pura.

Yo vi de cierto, y parece que aún lo vea,
un busto sin cabeza andar lo mismo
que iban los otros del rebaño triste;

No se trata entonces ni de realismo ni de *contrapasso*. Así pues, quizás resulte más pertinente pensar las heridas de Manfredo en relación a las siete “P” grabadas por el Ángel Guardián en la frente del Peregrino a la entrada del Antepurgatorio¹⁵. Esta lectura permite pensar las heridas de Manfredo, no en relación con su pasado e identidad histórica, sino como signos de la gracia de Dios. Las heridas de Manfredo, si bien señalan los remanentes de impureza dejados por la vida humana del emperador, marcan también el proceso de salvación que se está llevando a cabo en el Antepurgatorio y, en consecuencia, afianzan la omnipotencia divina y denotan esperanza.

En *Injured by the Light: Violence and Paideia in Dante's Purgatorio*, Jeffrey Schnapp plantea que el purgatorio, a diferencia del infierno, “is a dynamic transitional realm, a realm of process and change ... a re-education camp” (Schnapp 108). Esta “re-educación”, además, se relaciona directamente con la diferencia entre el cuerpo y el alma. Tanto así, que Schnapp la describe como “a sort of disappearing act” (114), pues las

e 'l capo tronco tenea per le chiome,
pesol con mano a guisa di lanterna;
e quel mirava noi e dicea: 'Oh me!'

la testa trunca agarraba del pelo,
cual un farol llevándola en la mano;
y nos miraba, y '¡Ay, de mí!' decía.

Di sé facea a sé stesso lucerna,
ed eran due in uno e uno in due;
com' esser può, quei sa che sì governa.

De sí se hacía a sí mí mismo lucerna;
y había dos en uno y uno en dos:
cómo es posible sabe Quien tal manda.

Quando diritto al piè del ponte fue,
levò 'l braccio alto con tutta la testa
per appressarne le parole sue,

Cuando llegado hubo al pie del puente,
alzó el brazo con toda la cabeza,
para decir estas palabras,

che fuoro: 'Or vedi la pena molesta,
tu che, spirando, vai veggendo i morti:
vedi s'alcuna è grande come questa'
("Inf." xxviii, 112-133).

que fueron: 'Mira mi pena tan cruda
tú que, inspirando vas viendo a los muertos;
mira si alguna hay grande como ésta'.

15. l'angel di Dio, sedendo in sua la soglia
che me sembiava pietra di diamante.

Encima de éste colocaba el ángel de Dios, sus plantas,
al umbral sentado, que piedra de diamante parecía.

Per li tre gradi sù di buona voglia
mi trasse il duca mio, dicendo: 'Chiedi
umilmente che' l serrame scioglia'

Por los tres escalones, de buen grado,
el guía me llevó, diciendo: 'Pide
humildemente que abran el cerrojo'.

Divoto mi gittai a' santi piedi;
misericordia chiesi e ch'el m'aprisse,
ma pria nel petto tre volte mi diedi.

A los pies santos me arrojé devoto;
y pedí que me abrieran compasivos,
mas antes di tres golpes en mi pecho.

Sette P ne la fronte mi descrisse
col punton de la spada, e: 'Fa che lavi,
quando se' dentro, queste piaghe,' disse'
("Purg." ix, 103-114).

Siete P, con la punta de la espada,
en mi frente escribió: 'Lavar procura
estas manchas —me dijo— cuando entres'.

almas del purgatorio están en un proceso de alejamiento de las marcas corporales de su pasado humano y de acercamiento paulatino al estado completamente espiritual del paraíso. A diferencia de Bertrand de Born, Manfredo eventualmente se deshará de las heridas que lo afligen y de todo remanente de su forma humana.

En este contexto, tiene sentido que el reconocimiento de Manfredo no pueda ser llevado a cabo desde la indexicalidad. En “Antepurgatorio”, la referencialidad no es ya el lugar del sentido; más que de reconocimiento, se trata de revelación. El sentido sólo llega a través de La Palabra. Manfredo, desligado de su cuerpo histórico, es ahora pura habla, sólo puede ser reconocido a través de un nombre que es siempre, en última instancia, el nombre de Dios. Y es que Manfredo no sólo tiene que pronunciar su nombre para poder ser, sino que, acto seguido, el emperador reinscribirá su pasado personal dentro de un relato, no de poder o hechos grandiosos, sino en una historia que habla sólo de su salvación y justifica su presencia en el Antepurgatorio. “Io son Manfredi” dice la sombra, e inmediatamente pasa a hacer un recuento de su linaje y de su vida que legitima su destino y explica su presencia en el Antepurgatorio¹⁶.

Así, contrario al caso de Odiseo —en el que sí se lleva a cabo un reconocimiento y en consecuencia es Euriclea quien reconstruye la genealogía del héroe para insertarlo en el linaje patrilíneo que garantiza su legitimidad al trono, y, al confirmarse como su esclava, transforma a Odiseo de mendigo a Señor—, Manfredo no sólo tiene que presentarse a sí mismo, sino que su relato rechaza la filiación paterna¹⁷. Dante (autor) hace su propia “purgación” de la tormentosa historia de Manfredo. *La Commedia* elide por completo el vínculo paterno, distancia a Manfredo de su padre —cuya alma hemos ya visto en el círculo de los herejes del Infierno— y “limpia” su historia al presentarlo sólo como el hijo

16. Poi sorridendo disse: ‘Io son Manfredi,
nepote di Costanza imperadrice;
ond’ io ti priego che, quando tu riedi,

vadi a mia bella figlia, genitrice
de l’onor di Cicilia e d’Aragona,
e dichì ‘l vero a lei, s’altro si dice.

Poscia ch’io ebbi rotta la persona
di due punte mortali, io mi rendei,
piangendo, a quei che volentier perdona’
 (“Purg.” III, 112-120).

Luego sonriendo dijo: ‘Soy Manfredo:
la emperatriz Constanza fue mi abuela;
y te suplico que, cuando regreses,

le digas a mi hija, madre
del honor de Aragón y de Sicilia,
la verdad, si es que cuentan de otro modo.

Después de ser mi cuerpo atravesado
Por dos golpes mortales, me volví
Llorando a quien perdona de buen grado’.

17. “Odysseus’ scar is related to the tradition of rites of violence that have traditionally been used by males to mark their identity and manhood ... Manfred’s wounds have a similar story, for they signify his relationship to this father, yet, by an ironic reversal of earthly values that is one of the functions of Dante’s otherworldly perspective, they mark the passage away from patrilíneo succession towards the mother” (Freccero 197-199).

de una emperatriz y el padre de la esposa del católico rey de Sicilia y Aragón. Manfredo hila su historia entre la de dos mujeres, abuela e hija, que, si bien no lo nombran como rey de hombres, sí lo insertan en un linaje de pureza (silenciando, entre otros, su bastardía) y lo relacionan, en posición de subordinación y obediencia, a Dios. Además, el nombre de las dos mujeres entre las que Manfredo se posiciona remite precisamente a aquello que el emperador no tuvo y que pudo haber causado su perdición, de no haberse arrepentido en el último momento: constancia. Las dos “Constanzas” de Manfredo lo vinculan a un linaje noble y devoto y garantizan su salvación: a la abuela la veremos más adelante en el cielo, y la hija tiene el poder de acortar su estancia en el Antepurgatorio y el Purgatorio a través de sus oraciones¹⁸.

Esto nos lleva de regreso a la misteriosa sonrisa de Manfredo, pues no podemos olvidar que, a pesar de las heridas que muestra, cuenta todo esto sonriendo. Su sonrisa “descorporaliza” sus heridas, las distancia de los tormentos que vimos en el Infierno en donde las marcas corporales martirizan a quienes las portan. Con su sonrisa, Manfredo da valor simbólico a las llagas de su pecho que, quizás a la manera de las heridas de Cristo, no representan ni castigo ni exactitud histórica. Representan, por el contrario, la inexactitud de lo histórico, pues su significado último sólo puede ser descifrado en el reino de lo trascendente: “Manfred’s scars are the scars of history but his smile is a revisionist smile, belying the official version of his fate” (Freccero 198). Este revisionismo es, tal vez, la clave de por qué Manfredo no está en “Infierno”. Y es que la presencia de Manfredo en “Antepurgatorio” puede parecer sorprendente si tenemos en cuenta su pasado histórico y político. Si bien ser gibelino¹⁹ no es suficiente para estar en el Infierno (el Infierno está lleno

18. Vero è che quale in contumacia more
di Santa Chiesa, ancor ch’al fin si penta,
star li convien da questa ripa in fore,

Verdad es que quien muere contumaz,
con la Iglesia, aunque al fin arrepentido,
fuera debe de estar de la montaña,

Per ognung tempo ch’elli è stato, trenta,
in sua presunzion, se tal decreto
più corto per buon prieghi non diventa.

treinta veces el tiempo que viviera
en esa presunción, si tal decreto
no se acorta con buenas oraciones.

Vedi oggimai se tu mi puoi far lieto,
revelando a la mia buona Costanza
come m’hai visto, e anco esto divieto;

Piensa pues lo dichoso que me harías,
a mi buena Costanza revelando
cómo me has visto, y esta prohibición:

ché qui per quei di lá molto s’avanza
 (“Purg.” III, 136-145).

que aquí, por los de allá, mucho se avanza

19. Es bien sabido que los gibelinos eran los enemigos de los güelfos, el partido político al que pertenecía Dante. A lo largo del siglo XIII, los conflictos entre los güelfos y los gibelinos causaron caos político, económico y social en Florencia, y llevaron a numerosas y muy violentas batallas. El propio Dante fue perseguido por los gibelinos y tuvo que huir y exiliarse de su amada Florencia.

de güelfos y gibelinos corruptos), el Antepurgatorio parece un lugar extraño para uno de los más inicuos generales de su tiempo, un conocido seductor y excomulgado que murió defendiendo la causa gibelina en contra de los ejércitos del Papa.

Al poner a Manfredo en “Antepurgatorio” Dante (autor) hace una relectura radical de su pasado inmediato. La inesperada salvación de Manfredo señala un cambio fundamental en el pensamiento político del autor que, para entonces, empezaba a alejarse de sus alianzas con los güelfos a favor de una visión más escatológica de lo que él veía como el destino imperial, romano, de Italia. Scott señala que “by the time he came to write the Comedy, Dante had discovered the providential mission of Rome, a discovery that led him to renounce the blinded views of both Guelfs and Ghibellines” (Scott 87).

Asimismo, la Enciclopedia Dantesca señala que “in the thirteenth century the most coherent attempt to impose imperial rule on Tuscany was made by Manfred” (836). En consecuencia, la versión dantesca de Manfredo encuentra una manera de negociar excomuniación con salvación al exaltar sus supuestos esfuerzos por unificar la Península bajo la égida imperial.

En este sentido también es interesante que si bien Federico II se encuentra en el Infierno, no está en el círculo de los sembradores de discordia, sino en el de los herejes. Ni Federico ni Manfredo son considerados cismáticos y, a diferencia de Bertrand de Born y muchos otros, ellos no son juzgados por su pasado político. Por el contrario, pese a la percepción histórica del momento de escritura de *La Commedia*, Dante los ubica en el lugar de herederos legítimos que lucharon por la causa trascendental de Roma.

Ahora bien, si para el momento de la escritura de “Purgatorio” (varios años después de “Infierno”), Dante priorizaba la causa del Imperio por sobre los intereses de cualquier partido, el papado se presenta más como un enemigo que como mensajero de la voluntad de Dios. Por una parte, el Papa es el responsable directo de la muerte y excomuniación de Manfredo, y, por otra, es bien sabido que el papado buscaba mantener la independencia de Roma del resto de la península y con frecuencia solicitaba apoyo de los reyes de España y Francia para enfrentar los esfuerzos “italianizantes” de Florencia y otras regiones.

Así, la presencia de Manfredo en “Antepurgatorio”, su sonrisa y su tranquilo discurso no sólo representan la postura de Dante ante la historia y la política, sino que, además, dan cuenta de su posición ante la Iglesia de su tiempo, y, como en otras ocasiones de *La Commedia*²⁰, en este episodio el autor mantiene un delicado balance entre la denuncia y el acatamiento. Si bien Dante se cuida de mencionar el pecaminoso pasado

20. Scott recuerda el caso de Guido da Montefeltro y afirma que Dante “who had illustrated the catastrophic effects if spurious papal absolution imparted to Guido da Montefeltro, now highlights the limitations of excommunication and papal anathema, especially when exploited as a political weapon” (Scott 87).

de Manfredo antes de su arrepentimiento final²¹, a diferencia de lo que sucede con las demás almas aquí lo hace de manera vaga, sin especificar cuáles son exactamente los graves pecados de Manfredo. También es cierto que Dante respeta el bando de excomulgación y, por consiguiente, pone a Manfredo en el Antepurgatorio, con los demás excomulgados, y no en el Purgatorio como tal. Sin embargo, a través del discurso de Manfredo, el autor ofrece un marcado contraste entre la gracia divina y la actitud vengativa, ambiciosa y sesgada de la Iglesia:

Contrasted with God's infinite mercy and generosity is the vindictive persecution of Manfred's corpse, carried out by Cardinal Bartolomeo Pignatelli, bishop of Cosenza, who ordered the removal of the mound of stones that had been thrown on Manfred's body by his French enemies in chivalrous recognition of Manfred's body and who then had the king's body cast out of his kingdom to be left to the mercy of the elements. (Scott 88)

No obstante, Dante es cuidadoso en no interpretar este acto como uno de maldad, sino —y esto nos trae de regreso al tema principal del canto— como un problema de interpretación causado por la falibilidad humana. Al explicar su situación, Manfredo no emite juicio alguno sobre el obispo de Consenza, simplemente se limita a señalar que el error de éste es, ante todo, un problema de lectura:

Se 'l pastor di Cosenza, che a la caccia
di me fu messo per Clemente allora,
avesse in Dio ben letta questa faccia,
l'ossa del Corpo mio sarieno ancora
in co del ponte presso a Benevento,
sotto la guardia de la grave mora²²
("Purg." III. 124-129).

En este punto es importante recordar que, como bien lo han señalado los críticos, la palabra italiana "faccia" puede ser entendida como "rostro" y como "página".

21. Orribil furon li peccati miei;
ma la Bontà infinita ha sì gran braccia
che prende ciò che si rivolge a lei
("Purg." III, 121-124).

Abominables mis pecados fueron
mas tan gran brazo tiene la bondad
infinita, que acoge a quien implora.

22. Si el pastor de Consenza, que a mi caza
entonces fue enviado por Clemente,
la página divina comprendiera
los huesos de mi cuerpo aún estarían
al pie del puente junto a Benevento,
y por pesadas piedras custodiadas.

El Obispo, entonces, ha fallado al no interpretar correctamente los esfuerzos de Manfredo. El Obispo ha confundido la letra con el espíritu y, en consecuencia, no ha podido revelar el verdadero significado de las señales de Dios. Cegado por preocupaciones y ambiciones humanas, el Obispo y el Papa han olvidado su misión más importante: ser los enviados de Dios en la tierra, hacer cumplir su voluntad y guiar la mayor cantidad de almas al cielo, en vez de expulsarlas mediante una excomunión basada en las razones equivocadas.

Así, las heridas de Manfredo lejos de dar cuenta de un anhelo de exactitud histórica por parte de Dante, desarrollan más bien lo que Mazzota llama la “antehistoria” en el centro del pensamiento político de Dante:

Dante constantly vindicates earthly life, but he also warns us not to mistake the shadowy and insubstantial domain of temporal existence for the true things to come. There is, in brief, an antihistory at the heart of his historical imagination, a radical perspective from which the ultimately illusory values and idols of this World are relentlessly questioned. (Mazzota 7)

En consecuencia, el episodio de Manfredo estaría relacionado con el de la advertencia a la entrada del infierno, el de Medusa o el de la canción de Casella que lo precede, pues todos éstos señalan la diferencia entre la letra y el espíritu, los peligros de las seducciones de la primera, y la consecuente inoperancia e impertinencia de toda representación basada exclusivamente en lo humano.

En resumen, la aparición de Manfredo es un momento clave en *La Commedia*, pues nos permite ver la mezcla de elementos políticos y religiosos que configuran el pensamiento de Dante, para quien lo político-histórico no puede ser entendido a expensas de una concepción escatológica del mundo. Las heridas de Manfredo no lo vinculan a su cuerpo, sino, precisamente, a lo que nadie supo ver cuando lo habitaba. Como dice Barolini, Dante está “interested in creating ideal categories that will illuminate the structure of reality as he sees it”, y lo que lleva a cabo es “a deliberate revision of history” (403).

La contradicción entre la mutilada apariencia de Manfredo, su misteriosa sonrisa y su calmado pero importante discurso ilumina la compleja posición de Dante ante lo histórico. Para el poeta hay una tensión permanente entre la Ciudad de los Hombres y la Ciudad de Dios que hace que lo histórico no pueda ser aproximado sino a través de un esfuerzo exegético constante. No obstante, Dante es claro al afirmar que el único modo en el que esta exégesis será exitosa es si es llevada a cabo desde la perspectiva divina, desde el más allá de la Gracia. Así, Dante astutamente relega al fracaso los demás esfuerzos interpretativos de sus contemporáneos, mientras que ensalza la veracidad y validez de su *Commedia* pues

éste es el único texto de su tiempo que hace precisamente eso: juntar la letra con el espíritu, ver a los hombres después de los hombres, ver la Historia como Dios la ve.

En conclusión, la sombra de Manfredo le permite a Dante ofrecer un caso paradigmático que “dramatizes in a fundamental way the activity of interpretation and recounts the effort of the poet-exegete to restore the threat that binds signs and their meanings” (Mazzotta 9). Esos significados, como ya hemos visto, no son evidentes y constituyen una visión de la historia bien distinta a la que imperaba en la época de escritura de *La Commedia*.

Gracias a la sonrisa de Manfredo y a su sereno hablar, sus heridas —las heridas que en tantas otras ocasiones nos llevan a concentrarnos en el cuerpo, en el terreno de lo humano— aquí se desmaterializan, vinculan a Manfredo con la historia divina y nos llevan al reino de Dios. Contrario a lo que sucede con las célebres almas del infierno, las heridas no son lo que identifica a Manfredo; es su sonrisa, la sonrisa de la Gracia, del triunfo del espíritu sobre la letra, de la alegoría sobre el realismo secular, o, mejor, de la alegoría como realismo, de la alegoría como realidad.

Esto, que si bien desdice los esfuerzos artísticos anteriores del propio Dante, hace de *La Commedia*, su opera magna, el único proyecto artístico válido, justo (en el doble sentido de justicia y de justeza, exactitud) y verdadero; y lo pone a él, Dante, en el lugar de enunciación no ya de un creador cualquiera, sino de El Creador, omnisciente y todopoderoso, el único capaz de hacer Sentido, Historia, Verdad, con su palabra.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighiere, Dante. "Purgatorio". *The Divine Comedy of Dante Alighieri*. Volume 2. Bilingual Edition. Ed. and Trad. Robert M. Durling. Oxford and New York: Oxford University Press, 2003. Impreso.
- . *Divina Comedia*. Ed. Giorgio Petrocchi. Trad. Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 2005. Impreso.
- . "Inferno". *The Divine Comedy of Dante Alighieri*. Volume 1. Bilingual Edition. Ed. and Trad. Robert M. Durling. Oxford and New York: Oxford University Press, 1996. Impreso.
- Auerbach, Erich. "Figura". *Scenes of the Drama of European Literature*. Trad. Ralph Manheim. New York: Meridian Books, 1959. Impreso.
- . *Mimesis*. Trad. Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1968. Impreso.
- Barolini, Teodolina. "Bertran de Born and Sordello: The Poetry of Politics in Dante's Comedy". *PMLA* 94. 3 (1979): 395-405. *JSTOR*. Web. 10 feb. 2011.
- Freccero, John. *The Poetics of Conversion*. Ed. Rachel Jacoff. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. Impreso.
- Mazzotta, Giuseppe. *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the Divine Comedy*. Princeton: Princeton University Press, 1979. Impreso.
- Schnapp Jeffrey. "Injured by the Light: Violence and Paideia in Dante's Purgatorio". *Dante Studies* 111 (1993): 107-118. *JSTOR*. Web. 19 oct. 2011.
- Scott, John A. *Dante's Political Purgatory*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996. Impreso.