

El simbolismo del vuelo en la *Divina Commedia*

Leonardo Rivera Recio

Introducción

Un estudio del simbolismo de la *Commedia* no puede ni debe prescindir, por encima del análisis y la valoración de sus símbolos claves, del concepto de simbolismo propio de Dante. Es más, me atrevería a afirmar que un método de análisis simbólico no debería entrar en contradicción con esa filosofía inmanente a cualquier texto que manifieste una consciente y premeditada utilización del simbolismo. En la obra de Dante existe esa componente simbólica, implícita en la expresión poética y explícita en el discurso filosófico que le sirve de comentario, como podemos ver en el *Convivio*, pero sólo en la *Commedia* el lenguaje simbólico se constituye como bisagra de esas dos dimensiones de un único discurso perfectamente articulado. La *Commedia* es en ese sentido una obra donde poesía y pensamiento forman una nueva aleación -el símbolo- que sintetiza ambos componentes. No se trata de una amalgama más o menos grosera como ocurre en los antiguos poetas que rimaban artificiosa y pesadamente las elucubraciones de la teología, sino de un lenguaje simbólico refinadísimo, ligero, literalmente incorpóreo.

Precisamente la incorporeidad o la corporeidad, según como se interprete, es una de las características de uno de los símbolos fundamentales de la *Commedia* -el del vuelo visionario- que por esa misma indefinición extraordinariamente fructífera y por su carácter central facilita el acercamiento teórico a esa filosofía del simbolismo que subyace al texto. Pero el símbolo del vuelo visionario, tal como aparece en la *Commedia*, es un símbolo *original*, en el sentido etimológico de la palabra, porque se incluye conscientemente en una consideración universal del símbolo. El vuelo dantesco, en cuanto trasciende los límites de la obra donde aparece y también los de la época y la cultura que le sirve de marco, es un vuelo arquetípico, un símbolo arcano. Como todo símbolo auténtico pertenece por derecho propio al patrimonio común de la humanidad.

Podría aducirse por ello que el estudio del simbolismo del vuelo en la *Commedia*, como el de cualquier otro símbolo universal, por causa de su misma generalización debe necesariamente abstraer todo lo que existe de más personal y característico en la obra que analiza, incluso sus aspectos culturales e históricos. Creo, sin embargo, que si esta consideración podría ser pertinente en algunos casos con las debidas matizaciones, no lo es en éste que nos ocupa. La *Commedia* es en efecto, entres tantas otras cosas, una inmersión del poeta -o la expresión simbólica de esa inmersión- en una dimensión de lo trasindividual, de lo universal; pero, por esa misma condición, también una interrogación respecto de las posibilidades expresivas del lenguaje y una respuesta del mismo como instrumento de revelación de una experiencia del ser. La *Divina Commedia*, en ese sentido, se sitúa como vehículo de ese diálogo. El simbolismo aparece así ante la mirada del lector como la entraña misma del lenguaje poético, la máxima expresión de la dimensión de trascendencia que se constituye como el objetivo último de la escritura.

1. Planteamiento del problema. Lugar del «vuelo» en la estructura de la *Commedia*

El mortal desánimo de Dante precede al viaje a lo imaginario. En el corazón mismo de la selva oscura que domina el principio de la *Commedia* aparecen esos tres animales que le impiden el paso, tan reales y objetivos en su fiera que nada pueden decirnos con certeza de su significado. Virgilio se presenta entonces ante el poeta proponiéndole que lo siga a los mundos de la ultratumba, y éste es asaltado por una duda reveladora: ¿sus propios merecimientos serán suficientes ante una empresa tan alta y reservada a unos pocos?

Ma io perchè venirvi? o ch 'l concede?
 lo non Enëa, io non Paulo sono:
 me degno a ciò nè io nè altri crede¹.

De esta manera pone en evidencia, como dice Bruno Nardi, «...senza averne l'aria, la somiglianza del viaggio propostogli da Virgilio colla narrazione del sesto libro dell'*Eneida* e la *Visio Pauli*²». Sin embargo, Eneas y Pablo, los dos precursores explícitos de la *Commedia*, tienen diversa categoría simbólica tanto en referencia a los niveles del edificio cósmico que les está permitido atravesar como a la misma forma de hacerlo. Así, el primero de ellos, Eneas, en su viaje al más allá sólo recorrió la ultratumba terrena, que en la *Commedia* equivale al infierno y al purgatorio, y ese viaje, según Dante, lo realizó en cuerpo y alma:

¹ Vid. *Commedia, Inferno*, I, vv. 31-33. Todas las citas de la *Commedia* pertenecen a la edición crítica de la Società Dantesca Italiana, Milán, Ulrico Hoepli, 1985.

² Vid. Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale, XI Dante profeta*, Roma-Bari, Laterza, 1983, p. 285.

Tu dici che di Silvïo parente,
 corruttibile ancora, ad immortale
 secolo andò, e fu sensibilmente³.

El segundo precursor es el apóstol Pablo, que fue raptado hasta el tercer cielo para difundir en el mundo grecoromano la palabra divina:

Andovi poi lo Vas d'elezione,
 per recarne conforto a quella fede
 ch'è principio alla via di salvazione⁴.

De la forma del viaje de Pablo, sin embargo, nada se dice en la *Commedia*, aunque toda la tradición medieval recogida en la *Visio Pauli* se basa en la ambigüedad de un sólo párrafo de la segunda carta a los corintios, en la que refiriéndose a sí mismo, el apóstol afirma:

Scio hominem in Cristo ante annos quattuordecim (*sive in corpore nescio, sive extra corpus nescio, Deus scit*), raptum huiusmodi usque ad tertium caelum. Et scio huiusmodi hominem (*sive in corpore, sive extra corpus, nescio, Deus scit*), quoniam raptus est in paradysum: et audivit arcana verba, quae non licet homini loqui⁵.

La misma duda, no tan explícitamente expresada, pero sí sugerida por medio de una ambigüa construcción sintáctica, la encontramos también al principio del *Paradiso*, en el momento supremo de la sustitución del Dante-Eneas por el Dante-Pablo, momento en que el poeta afirma que «...al divino dall'umano, all'eterno dal tempo era venuto⁶». Es el momento del comienzo de su vuelo visionario a través del espacio estelar:

Nel suo aspetto tal dentro mi fei,
 qual si fe' Glauco nel gustar dell'erba
 che 'l fè' consorte in mar delli altri Dei.
 Trasumanar significar per verba
 non si poria; però l'esemplo basti
 a cui esperienza grazia serba.
 S' i' era sol di me quel che creasti
 novellamente, amor che 'l ciel governi,
 tu 'l sai, che col tuo lume mi levasti⁷.

³ *Inf.* II, vv. 13-15.

⁴ *Ibid.* vv. 28-30.

⁵ *Vid.* II *ad Corinth.*, XII, 1-14. «Conozco a un hombre, un cristiano, que hace catorce años -en cuerpo o en espíritu, no lo sé, Dios lo sabe- fue arrebatado hasta el tercer cielo. Y sé que este hombre -en cuerpo o en espíritu, no lo sé, Dios lo sabe- fue arrebatado al paraíso, y oyó palabras inefables que el hombre no puede expresar».

⁶ *Par.* XXXI, vv. 37-38.

⁷ *Ibid.* I, vv. 67-75.

Ambigüedad sintáctica que más adelante, en el episodio en que el poeta y Beatriz atraviesan el disco de la Luna, sigue manteniéndose:

Per entro sè l'eterna margarita
 ne ricevette, com'acqua recepe
 raggio di luce permanendo unita.
S'io era corpo, e qui non si concepe
 com' una dimenione altra patio,
 ch'esser convien se corpo in corpo repe,
 accender ne dovria più il disio
 di veder quella essenza in che si vede
 come nostra natura a Dio s'unio⁸.

No hay duda de la precisión de los comentarios scartazzinianos reelaborados por Giuseppe Vandelli respecto a este problema⁹. Ambas construcciones sintácticas pueden y deben interpretarse, en efecto, como formas afirmativas elípticas; sin embargo es cierto también que, en lo que se refiere al carácter corporal del vuelo visionario, Dante rehuye las afirmaciones explícitas, hecho que sigue determinando por tanto, en el momento en que se describe la forma de la ascensión, una ambigüedad intencional de tipo paulino aunque más matizada. Por el contrario, el inicio de su viaje a la ultratumba, al principio de *l'Inferno*, es en ese sentido claro y explícito: se trata de un viaje corporal. Si cupiese alguna duda, las perplejidades que el poeta siente al principio del vuelo respecto a la condición corporal del mismo, serían una prueba definitiva de ello: así como el vuelo a través del Paraíso es presentado como ambiguamente corporal, el viaje por el infierno y el Purgatorio, el poeta lo realiza en cuerpo y alma¹⁰.

Los dos prototipos sucesivos y mutuamente excluyentes -Eneas y Pablo¹¹- con los cuales el Dante viajero se identifica coinciden con la presencia también sucesiva y

⁸ *Ibid.*, II, vv. 19-42.

⁹ El análisis, que corresponde a los versos ya citados (nota 7) es el siguiente: «quel...novellamente: spirito, anima creata novellamente, cioè da ultimo dopo il corpo; cfr. *Purg.* XXV, 37-75. La forma dell' espressione ricorda S. Paolo: <Non so se nel corpo; non so se fuori del corpo; Dio lo sa>; II *Cor.* XII, 2,3. Se non che così qui come in *Par.* II, 37 D. non mette in dubbio d'essere salito in cielo anche col corpo: se così non fosse stato, nè la meraviglia de' vv. 98 sgg., nè le lunghe dichiarazioni di B. avrebbero ragion d'essere. Del resto anche noi parlando, poniamo, di un momentaneo deliquio nostro, potremmo dire: <Sa chi fue presente se potevo parlare e muovermi>; e ciò equivarrebbe al dire <come non potessi parlare nè muovermi>. Così nel *Fiore*, Son. 102 Falsembiante, parlando de'varii aspetti religiosi che falsamente assume la sua compagna Costretta-Astinenza, dice: <Iddio sa ben sed ella è spiritale> che val quanto: <com'ella non sia spiritale>. Qui dunque D. vuol dire: <Sa Iddio, che cose volle, come io non fossi solo anima, ma anima e corpo>.

¹⁰ Numerosos son en el *Inferno* y el *Purgatorio* los pasos en que se habla expresamente del movimiento por esas mismas regiones como de un caminar, pero no queremos alargarnos aquí aduciendo pruebas de un hecho incontrovertido.

¹¹ No me resisto a recordar la particular visión de Pascoli de tal dicotomía Pablo-Eneas que aunque en un orden de ideas muy diferente podría quizás ser reconducida a lo que aquí se dice: «Dante è per essere alle genti tutte, quel che Paolo; e per noi Italiani, quel che Enea» (*Prose*, II, p. 1447 s.). Sin duda, como afirma Pascoli, Dante se ve a sí mismo como la síntesis de la cultura antigua y la cristiana, correspondiendo la primera analógicamente a la ultratumba terrestre, cuya cumbre es el Paraíso terrestre de clara herencia clásica y por tanto italiana, y la segunda a la más universal ultratumba celeste coronada por el Paraíso celeste. Vid. Giovanni

excluyente de los dos guías de esos mundos de ultratumba -Virgilio y Beatriz- y con las dos formas que presenta el movimiento en ese viaje: el caminar descendiendo primero y ascendiendo después, pero siempre corporalmente, a través de la ultratumba terrestre, y el vuelo ascendente de corporalidad no claramente determinada a través de las regiones paradisíacas que forman la ultratumba celeste¹².

2. Consideraciones previas al estudio de la ambigüedad del «vuelo»

Para entrar en un estudio del simbolismo del vuelo visionario en la *Commedia* y de su particularísima ambigüedad es necesario establecer primero una serie de premisas:

2.1. La realidad del viaje a la ultratumba

En primer lugar, el viaje a la ultratumba -del que el vuelo por las regiones paradisíacas es sólo una parte- es considerado por Dante como una realidad perfectamente documentada por Virgilio y Pablo, y por tanto también como una posibilidad realizable, no sólo tras la muerte física del individuo, sino también durante la vida terrena. Refiriéndose a la realidad histórica que Dante atribuye en el *Convivio* al viaje a la ultratumba de la *Eneida*, aplicable también a la *Visio Pauli*, Bruno Nardi afirma que Dante considera «fatto storico (...) no solo l'approdo d'Enea alle foci del Tevere, ma altresì la sua discesa all'inferno»¹³. Por «hecho histórico» debe entenderse, sin duda, la posibilidad realizable y realizada efectivamente de ese viaje durante la vida terrena. El término «histórico» no resulta muy apropiado en cuanto la experiencia extática y atemporal simbolizada por el viaje al más allá trasciende la temporalidad de lo histórico y de lo sencillamente biográfico. Se trata sin duda de una posibilidad excepcional, pero no por ello menos real, de un estado de visión o de gracia¹⁴ que es simbólicamente re-

Pascoli, *Antologia lirica* (Augusto Vicinelli), Mondadori, Verona, 1969. Sobre el binomio Eneas-Cristo, *vid. Convivio*, IV, V, 6-9.

¹² Esquemáticamente, la relación podría representarse así:

Inferno y Purgatorio: Virgilio- *Eneida*: camino (psicofísico)

(ultratumba terrena)

Paraíso : Beatriz - *Visio Pauli*: vuelo (¿sólo psíquico?)

(ultratumba celeste)

¹³ Bruno Nardi, *op. cit.* p. 283. Evidentemente Dante no podía considerar ambos hechos de la misma manera: la llegada de Eneas al Tíber, real o ficticia, es un hecho «mundano»; su bajada a los infiernos, sin embargo, es una experiencia «ultramundana», aunque realizada durante la vida de Eneas, no tras su muerte. Este es el sentido con el que debe ser interpretada la utilización del término «histórico».

¹⁴ *Ibid.*: «Enea meritò da Dio la grazia d'andare, prima della sua morte, ai beati Elisi, per udirvi dall'ombra d'Anchise le profetiche parole che l'avrebbero spronato nella lotta per la conquista del Lazio. La stessa grazia fu concessa a san Paolo, l'apostolo prescelto da Dio a diffondere nel mondo greco-romano la parola di Cristo», pp. 283.

presentado con las formas tradicionales de la escatología de la ultratumba. La realidad ontológica de la experiencia atemporal de lo imaginario se presenta paradójicamente como la raíz secreta de las más conocidas o normales realidades de lo temporal y lo humano.

En el caso de los dos precursores citados por Dante, sus visiones o experiencias de lo imaginario se presentan también como prefiguraciones de acontecimientos históricos de gran importancia que derivarían necesariamente de ellas¹⁵. El carácter profético de la *Commedia* y el hecho de que la propia experiencia de ultratumba es sentida por Dante como absolutamente real y excepcional se enmarcan en este contexto. Ante la sorprendente propuesta de Virgilio, al principio de la *Commedia*, las dudas del poeta -su aparente falsa modestia- son buena prueba de que conoce las todas implicaciones de la experiencia que se le propone¹⁶. Sin duda, es por eso que la creencia de Dante en la realidad de los hechos que narra resulta lícita. Y es en este punto donde el concepto de verosimilitud entra en juego con toda su carga de relativismo histórico y cultural, porque, si ante hechos aparentemente sobrenaturales, el autor medieval hace una elección que el marco de creencias de su época le permite, es decir, si ante la alternativa de si los hechos son o no son reales, Dante se decide por la primera posibilidad, el lector actual de la *Commedia* debe entender que es un opuesto marco de referencias y creencias el que le impide condivider esa elección del autor. Al plantearnos el problema de si estos hechos pertenecen a la realidad o son fruto de la imaginación, nuestra decisión como lectores está ya tomada de antemano y nada podemos hacer para evitarlo: los hechos narrados no son reales, sino imaginarios, afirmamos convencidos de que esta precisión terminológica no altera para nada la coherencia y la comprensión del texto. Y, sin embargo, no es así. El concepto de «imaginario» debe ser empleado con gran cautela puesto que deriva de un marco de referencias culturales de clara raigambre nominalista. Por el contrario, porque la *Commedia* es una obra realista en el sentido medieval del término, los hechos narrados no pueden ser considerados como ilusorios o imaginarios (sólo en un sentido exclusivamente literal puede hablarse de la «bella menzogna»), sino que hay que verlos como distribuidos en una multitud de niveles o grados de realidad que equivalen a niveles de conocimiento, los cuales para el lector corresponden a niveles de interpretación. Si los hechos son ilusorios o ficticios en cuanto a la letra, a medida que nos adentramos en otros niveles interpretativos más profundos y más amplios, estos hechos van adquiriendo un mayor grado de realidad. El carácter ilusorio de la interpretación literal no afecta más que al nivel inferior. Por encima de él, la «realidad» metafísica o, lo que es equivalente, la verdad interpretada se adensa a medida que ascendemos de grado en grado. El viaje a la ultratumba representa simbólicamente el

¹⁵ *Ibid.*: «La discesa d'Enea all'Elisio del pari che il raptus di san Paolo al terzo cielo, intorno al quale esiste una copiosissima letteratura teologica medievale, non sono per Dante semplici finzioni poetiche, ma veraci visioni concesse per una grazia speciale a questi due uomini privilegiati, in vista della missione affidata ad essi da Dio, per la fondazione dell'impero e per la propagazione della fede cristiana», pp. 284-285.

¹⁶ La propuesta de «[...] una grazia speciale [...] concessa a Dante di discendere vivo nel baratro infernale, di uscir incolume per salire, attraverso i balzi del Purgatorio, sulla vetta del monte dell'Eden, e quindi d'essere rapito, attraverso le sfere celesti, sino a vedere Dio faccia a faccia». *Ibid.* pp. 284-285.

movimiento de la mente y del espíritu de un plano a otro en esa única escalera de los grados del ser y del conocer.

Esta jerarquización simbólica puede servirnos a nosotros -lectores situados en un marco de referencias muy diverso- no sólo para entender la perspectiva «realista» que configura el texto, sino también para sacar quizás alguna útil conclusión sobre nuestro concepto de «imaginario» en cuanto se nos presenta siempre como contradictorio con el de «real».

La figuración simbólica vertical de la *Commedia* aparece, en este contexto, como la única forma de expresión de esa experiencia de ascensión, de trascendencia y unificación; y los diferentes tipos de lectura interpretativa, como el único vehículo de que disponemos para acercarnos a esa experiencia contada que define la especificidad del texto¹⁷. Por ello, nos interesa sobretudo la anagogía o símbolo en sus sentidos complementarios de experiencia inefable, de elevación y de significado añadido. En ese orden semántico «vertical» tan característico de la *Commedia* en el que todo haya su lugar natural, el mundo de los universales o de las ideas platónicas representa el más alto nivel de realidad posible, mientras que el mundo propio del hombre, el más bajo -casi ilusorio- subsiste en cuanto sombra o reflejo del más elevado representando por ello el grado inferior de realidad¹⁸. Sin embargo la afirmación de que toda esta organización del mundo figural de la *Commedia* está en relación con el pensamiento neoplatónico¹⁹ que la sustenta no resulta ya sorprendente, y hoy la crítica dantesca reconoce plenamente que la filosofía escolástica no constituye precisamente el nivel de pensamiento más profundo de la *Commedia*.

Por ello, pretendo comprobar hasta qué punto es posible acceder a una más tangible intelección del «realismo» de Dante, y como consecuencia de ello también del valor y la función del símbolo, siguiendo las indicaciones, desgraciadamente no muy precisas, que el autor nos ha dejado en el *Convivio* y en la carta a Can Grande y que hacen referencia a los niveles de interpretación. La «realidad» del símbolo del vuelo visionario queda así enmarcada metodológicamente.

La «realidad» del vuelo será diferente según el nivel interpretativo utilizado, pero no existirá contradicción entre ellos: cada nivel de interpretación *comprenderá* a los inferiores y dependerá de los que estén por encima de él. Por otra parte, la definición de lo que Dante entiende por la realidad de los hechos sobrenaturales que ocurren en la

¹⁷ El orden de menor a mayor de esos niveles interpretativos es el siguiente: literal, alegórico, moral o tropológico y simbólico o anagógico. *Vid. Convivio*, II, I.

¹⁸ Efectivamente como ya afirmaba Auerbach Dante cree en la realidad de la experiencia de ultratumba: «[...] all'opposto che negli antichi poeti dell'oltretomba, i quali mostravano come reale la vita terrena e come umbratile quella sotterranea, in lui (Dante) l'oltretomba è la vera realtà, il mondo terreno è soltanto *umbra futurorum*, tenendo conto però che l'umbra è la prefigurazione della realtà ultraterrena e deve ritrovarsi completamente in essa». Auerbach, *La rappresentazione figurale* (Carlo Salinari, *Antologia della critica dantesca*, Bari, Laterza, 1970), p. 190. Sin entrar ahora en la cuestión de si la primera parte de esta afirmación sea o no discutible, sí es cierto que el mundo de la ultratumba representa en la *Commedia* la verdadera realidad de la que el mundo terrenal no es más que sombra o representación.

¹⁹ *Vid.* Lamberto, <Transmission of the Neoplatonists' Homer>, en *Homer the Theologian*, Berkeley, Los Angeles, 1986, p. 288.

ultratumba, es decir, la definición del sentido y de la tradición cultural en que debe entenderse este carácter no ilusorio de lo fantástico o de lo simplemente maravilloso, no es más que un contexto de referencias indispensable, pero que no constituye el objeto de este análisis. Me interesa más poner esa misma definición del contexto neoplatónico de la *Commedia* como premisa de una investigación de las posibilidades de lectura o de interpretación aplicadas a esta concreta imagen simbólica, la del vuelo visionario. Y esto porque creo que el símbolo del vuelo visionario posee una centralidad muy importante en la trama de la obra, es decir, constituye uno de sus *arcanos* fundamentales, por medio del cual es posible intentar una valoración de la dimensión auténtica de la fe en su directa relación con la gnosis en el pensamiento de Dante.

Esta perspectiva muy focalizada, muy ceñida al texto, me ha permitido moverme con mayor soltura y seguridad en el mundo de los significados y de las «realidades» simbólicas de la *Commedia*. Los resultados obtenidos, si es que suponen alguna novedad, se refieren sobretodo a las características de ese nivel interpretativo que la Edad Media llamó anagógico y que hoy día preferimos llamar simbólico. Desgraciadamente ya en el *Convivio* los límites teóricos entre lo alegórico y lo simbólico no son explícitos. Sabemos sí que el simbolismo puede considerarse como el más amplio de los niveles de lectura en cuanto comprende todos los demás, siendo la raíz de toda la construcción alegórica. El método que he empleado consiste en el ejercicio sucesivo de tres de esas posibilidades interpretativas -la literal, la alegórica, y la simbólica- aplicadas separadamente hasta las últimas consecuencias lógicas, por absurdas que puedan parecer, de ese mismo método separativo. Por último, el objeto del análisis, centrado en el momento clave del principio del vuelo visionario, se detiene en su característica más importante y reveladora: la forma particular de su misteriosa ambigüedad. Y precisamente, la realidad de éste símbolo, de todo símbolo arcano y arquetípico, no es otra que la realidad misma que esa ambigüedad representa.

2.1.1. Literalismo: la realidad corporal del vuelo

Si considerásemos a un lector que interpretase la *Commedia* desde un punto de vista exclusivamente literal, ¿qué significaría para él esa contundente afirmación de que los hechos que ocurren en la ultratumba son literalmente reales? ¿Qué consecuencias traería consigo tal afirmación? Sin duda: la cosificación u objetivación de la imagen verbal cuyo significado simbólico se reduciría a cero. Si leemos, por ejemplo, que «Dios está en el cielo», no vemos otro significado que el significado literal, físico, objetivo y externo de esta afirmación. En este caso, la única forma posible de metalenguaje que hablase del posible significado escondido sería la letanía de esa frase repetida hasta el infinito que, si bien no podría añadir nada nuevo a lo ya dicho, serviría al menos para grabar indeleblemente en la memoria la sacralidad de una imagen verbal absolutamente opaca. Ciertas formas de oración repetitiva podrían estar en relación con una determinada función social de tal tipo de literalidad en la lectura. Bajo el imperio de tal tipo de «interpretación» que nada interpreta, la fe, en sentido también excluyente, sustituiría a la comprensión y el dogma al análisis. Ese mundo derivado de los dogmas de la fe como configuradores de un espacio mental exteriorizado es por ello un mundo objetual en el cual efectivamente Dios habita en un lugar situado sobre las nubes.

En el caso concreto de la *Commedia* no existe este peligro y nunca ha existido, a no ser que tengamos en cuenta la tradición popular florentina surgida en torno a la figura humana de Dante que hizo de él un visitante «real» de objetivos mundos subterráneos o astrales. Afortunadamente, no hay, sin embargo, una tradición religiosa más seria que aconseje tal tipo de interpretación literal, como ocurre en el caso del viaje de San Pablo a la ultratumba celeste, ni tampoco -resulta casi superfluo decirlo- la necesaria sanción eclesiástica que incluiría a Dante, por derecho propio sin duda, en el cielo de los profetas visionarios. Sin embargo, Dante se vio a sí mismo como un profeta de su época²⁰ y no olvida en ningún momento esa posibilidad inferior e incompleta de lectura que, aunque nada interprete, resulta necesaria como fundamento del edificio interpretativo total. La letra de la *Commedia* se ajusta perfectamente al corpus dogmático de la fe católica²¹, aunque inútilmente, pues de nada le sirvió al autor este sometimiento del propio simbolismo a la más estricta ortodoxia: la *Commedia* fue y sigue siendo una obra de ficción, no un texto sagrado.

La lectura del viaje al trasmundo de Alighieri se ha visto siempre privada, afortunadamente, de cualquier tipo de literalismo reductor y exclusivo, cuyas hipotéticas consecuencias queremos, sin embargo, analizar aquí. Tal posibilidad, en la base misma del edificio interpretativo de la *Commedia* que todos los niveles de lectura representan, es siempre derivada. Tiene que ver más con la difícil verosimilitud literaria de lo sobrenatural que con su imposible realidad objetiva. Por eso, será en nombre de la alegoría y no de la literalidad, no importa si disfrutando de ella como Pascoli o rechazándola como Croce, que la crítica religiosa o la agnóstica coincidirán con toda razón en su olvido de una lectura exclusivamente literal, y con mucha menos razón coincidirán también en una cierta confusión generalizada entre alegoría y símbolo. Y, sin embargo, la dimensión de la literalidad, no tomada en sentido exclusivista desde luego, en cuanto que constituye el primer sentido que salta a la vista, parece adquirir mayor importancia que la simple lectura alegórica²². El mismo Dante, en el *Convivio*, dedica muchísimo espacio al análisis de la letra, mucho menos al de la alegoría y casi nada al de la anagogía.

La «donna filosofía» del *Convivio*, por ejemplo, se presenta como una alegoría, no como un símbolo arquetípico. Sólo en la *Commedia* los arcanos simbólicos se constituyen como centros de atracción significante. En ésta, el último tipo de lectura, la interpretación simbólica propiamente dicha, aparece como la decantación y superación del más primitivo impulso a la literalidad, explícita lo que en la letra permanece mucho

²⁰ «Non artificio letterario, ma vera visione profetica ritenne Dante quella concessa a lui da Dio», Bruno Nardi, *op. cit.*, p. 295.

²¹ Hay que incluir también en esa ortodoxia dogmática algunos elementos de intolerancia moral o religiosa, como son los casos de Brunetto Latini (el maestro amado) y de Mahoma (uno de los precursores del vuelo visionario) situados despiadadamente en el Infierno.

²² Cuando Dante afirma que «la litterale dimostrazione sia fondamento de l'altre, massimamente de l'allegorica» (*Convivio*, II, I, 9), no significa que el sentido alegórico de la letra deba ser siempre explicitado. Por el contrario ocurre en el *Convivio* que dado el elemento alegórico central, la «donna filosofía», todos los demás elementos que con él se relacionan (el poeta mismo, su enamoramiento, las miradas, etc.) evidencian su valor figurado o alegórico sin necesidad de que sea explicitado.

y opaco. Sin embargo, el simbolismo no supone que el sentido literal pueda ser reconducido a un discurso más abstracto: representa el misterio que el arcano simbólico contiene, no expresable más que a través de ese mismo arcano. La alegoría, por el contrario, no hace más que esconder un secreto en sí mismo comunicable. Por ello, el alegorismo, si exclusivo y dogmáticamente autónomo, al ser aplicado a la *Commedia* abriría un abismo de incomprensión tan peligroso si cabe como el estricto literalismo.

El sentido literal del «vuelo» en la *Commedia* es el de una ascensión física y externa, es decir, corporal. Dante hace esta afirmación, en parte sorprendente, porque quiere dejar también abierta esa puerta que da a una primera visión interpretativa: la del paisaje objetivo donde nada debe resultar incoherente. Si los abismos del infierno o la montaña del Purgatorio deben caminarsse trabajosamente, el espacio de los astros por el contrario sólo puede atravesarse con un vuelo ascensional idéntico al rapto de San Pablo. Pero como en el caso del apóstol, tampoco Dante afirma de manera inequívoca si este vuelo lo realizó o no corporalmente²³. Esa ambigüedad, que es ya una primera indicación del carácter no excluyente de la literalidad del vuelo, representa, pues, un primer paso en la superación de la literalidad absoluta indicándonos el sentido de la alegoría y del símbolo como posibilidades superiores y necesarias de la interpretación de esa imagen arquetípica.

2.1.2. Alegorismo: la realidad del vuelo subjetivo

Las interpretaciones alegóricas que se han hecho de la *Commedia*, aunque no coincidentes en sus análisis de gran parte de las figuras que pueblan la ultratumba, si lo son en algunos de los planteamientos teóricos fundamentales de la alegoría en su relación con la literalidad. Si ésta representa la identificación de la imagen con su referente objetivo externo, el sacrificio de la imagen en el ara del objetivismo, aquella entrega su víctima en el altar más abstracto de la pura significación figurada. En él, a los referentes de las antiguas imágenes simbólicas, que en una lectura exclusivamente literal debían ser aceptados sin más vacilaciones como indiscutibles realidades objetivas, los consideramos, en este segundo nivel interpretativo, como los sentidos rectos de esas imágenes que forman los elementos nucleares de la alegoría. Los sentidos figurados reciben ahora el nuevo sacrificio de la imagen. En ambos casos –literalismo y alegorismo–, la imagen simbólica no es central subordinándose respectivamente al referente o al significado.

Las imágenes de la *Commedia*, en una interpretación estrictamente alegórica y lógica que prescinda de los valores poéticos, resultan simples apoyos funcionales de un sentido figurado que podría haber sido expresado directamente sin necesidad de esas mismas figuras. Las imágenes de la alegoría forman por ello una construcción esencialmente prescindible y el metalenguaje de la analogía, que media entre el sentido recto y el sentido figurado de las imágenes metafóricas, se convierte en el verdadero vehículo

²³ Para Umberto Bosco (*Dante vicino*, <Il proemio del «Paradiso»>, Roma, Salvatore Sciascia, 1966), es el Dante personaje quien imagina que su cuerpo asciende junto con el alma, mientras que el Dante autor, ni lo afirma ni lo niega.

implícito de la interpretación alegórica en esas imágenes. La alegoría general en cuanto metáfora continuada, según la interpretación de Lausberg, se convierte en el marco de referencia indispensable que permite la interpretación de numerosas imágenes cuya relación entre el sentido recto y el figurado no es deducible directamente. Por ello, si el mundo que emana de una lectura exclusivamente literal es un mundo de imágenes cosificadas y opacas, la interpretación exclusivamente alegórica de esas imágenes puede hacer de ellas, en los casos extremos, un conjunto monstruoso, inverosímil y absurdo²⁴. Sin embargo, prescindiendo de posibles extremismos críticos, éste no es en absoluto el caso de la *Commedia* donde la interpretación literal y la alegórica se fundamentan y hayan su sentido en la simbólica o anagógica.

Según esta interpretación alegórica reductiva o alegorismo, el vuelo del poeta a través de las regiones paradisíacas, como todo el viaje a la ultratumba, podría considerarse incluido también en esa metáfora continuada o estructura alegórica general. En efecto, para poder visitar los círculos celestes (a su vez, según este tipo de interpretación, metáforas de la alegoría más general) resulta inevitable elevarse físicamente por encima de la tierra. La coherencia de la imagen depende pues de un factor externo a la imagen misma: en el caso del literalismo, de un factor referencial, objetivo; en el del alegorismo, de un factor de significación subjetivo. En la interpretación alegórica la ascensión física u objetiva sería pues el sentido recto de la metáfora del vuelo, así como su sentido figurado no es otro que el de una *elevación* interior, subjetiva, estrictamente psíquica. La afirmación no absoluta de la corporeidad del vuelo, incide pues en la dirección de el significado alegórico en el que la imagen misma se disuelve. Pero el alegorismo no supera la dualidad, sólo la mantiene como indicador de la relación de analogía.

El vuelo sería pues una metáfora de un viaje interior, una alegoría más que formaría parte de la gran alegoría del *Paradiso*. De la misma forma que Beatriz es metáfora de la sabiduría o de la gracia santificante o de cualquiera de las múltiples interpretaciones que se han dado a esta figura, el vuelo lo sería de la ascensión espiritual entendida como entrega absoluta e incondicional a la fe. Se tratará pues de una alegoría *in verbis*, es decir, de una ficción poética que representa verdades de orden teológico. Esta ha sido la interpretación más normal de la alegoría de la *Commedia* tanto desde un punto de vista agnóstico como religioso²⁵.

Como toda metáfora de la alegoría general, el vuelo poseería también un sentido recto y otro figurado. El segundo de ellos -el proceso de elevación espiritual- se

²⁴ Ya De Sanctis señalaba los peligros de la alegoría convertida en «un *accorazzamento* meccanico e mostruoso [...] che rende impossibile la loro formazione artistica». Vid. *Soria della letteratura italiana*, <I misteri e le visioni>, Torino, UTET., 1981, pp. 198-199.

²⁵ Un ejemplo de este tipo de alegorismo interpretativo lo encontramos en la siguiente afirmación de Nicolò Mineo (*Dante*, <La Commedia: i tre sensi allegorici>, Roma-Bari, Laterza, 1986, p. 184-185): «Nella Commedia vanno tenuti distinti i due momenti, quello oggettivo e quello soggettivo, per dir così; vale a dire, quello costituito dai dati che sono oggetto di apprendimento e quello costituito dalla esperienza d'eccezione di Dante. Il primo può essere vero anche nella lettera, il secondo può esserlo anche nel senso riposto. Poiché è il secondo momento che costituisce l'intreccio del poema, è chiaro che questo nel suo insieme, è un poema costruito secondo il senso dell'allegoria «dei poeti» e che non possono essere considerati veri tutti quei passi che hanno diretto rapporto col motivo del viaggio e non sono pensabili indipendentemente da questo».

enmascararía en el primero -el vuelo- por imperativos de la necesaria armonización de las diferentes metáforas en el esquema general de la alegoría de la *Commedia*.

Sin embargo, existen también en la *Commedia* numerosos ejemplos de este tipo de figuración estrictamente alegórica que no se inscriben, o lo hacen sólo indirectamente, en esa alegoría general. Entre ellas me interesan aquí particularmente, en seguida veremos por qué, las que no dependen de la tipología general del viaje en el sentido cosmológico que domina la *Commedia*, es decir, de un espacio jerarquizado según los extremos del «arriba» y el «abajo». Se trata en general de pequeñas alegorías formadas por metáforas que ilustran en pocos versos una idea en forma de paréntesis o cesura del discurso más amplio. Para no alejarnos del tema del simbolismo del vuelo, me referiré a aquellas alegorías cuyo sentido figurado alude a ese momento capital en el cual el poeta inicia su vuelo visionario. No es por casualidad que todas ellas están presentes precisamente para manifestar la dificultad de expresar el «sovrassenso» de la anagogía²⁶, es decir, la insuficiencia misma de la interpretación alegórica y la anunciada preeminencia que el símbolo va a tener para una correcta lectura del *Paradiso*.

Dos son las alegorías más importantes que parecen en esta circunstancia: la alegoría de las dos cimas del Parnaso y la alegoría de la barca del lector que sigue al navío del poeta. Con ellas, Dante, en un momento precedente a la ascensión, nos explica el paso fundamental de un nivel exotérico a otro esotérico, o si se prefiere, el paso de una lectura centrada en lo alegórico a otra que necesita de la interpretación anagógica para poder comprender la experiencia del misterio del que el autor va a hablarnos. Precisamente nos interesan aquí ese tipo de alegorías parciales, situadas en el límite entre el *Purgatorio* y el *Paradiso*, cuyos sentidos figurados indican precisamente esa insuficiencia del lenguaje alegórico, porque ellas en sí mismas no constituyen auténticos símbolos, sino figuras que evidencian precisamente ese hiato existente entre lo alegórico y lo simbólico: paradójicas alegorías de la esencial insuficiencia del lenguaje alegórico mismo.

Veamos primero cómo en el proemio del *Paradiso* Dante comienza con una invocación a Apolo como dios de la inspiración poética, que explicita lo que queremos decir. Se trata de una invocación que representa la toma de conciencia por parte del Dante narrador de que ha llegado el momento de la gran censura y de la aparición de una posibilidad de lectura más amplia, aunque también más difícil. Dificultad de lectura que es paralela a una nueva dificultad de expresión respecto a las anteriores cantigas:

La gloria di colui che tutto move
 per l'universo penetra e risplende
 in una parte più e meno altrove.
 Nel ciel che più della sua luce prende
 fu 'io, e vidi cose che ridire
 nè sa nè può chi di là su discende;
 perchè appreso sè al suo disire,
 nostro intelletto si sprofonda tanto,
 che dietro la memoria non può ire.

²⁶ Vid. *Convivio*, II, I, 6.

Veramente quant'io del regno santo
 nella mia mente potei far tesoro,
 sarà ora materia del mio canto.
 O buono Apollo, all'ultimo lavoro
 fammi del tuo valor sì fatto vaso,
 come dimandi a dar l'amato alloro.
 Infino a qui l'un giogo di Parnaso
 assai mi fu; ma or con amendue
 m'è uopo intrar nell'aringo rimaso²⁷.

Se trata de una clara alusión a una experiencia mística e intelectual que la memoria no puede recoger. Sin embargo, este hecho no invalida la posibilidad misma de la expresión porque el poeta no vuelve del éxtasis con las manos vacías, sino que es capaz de atesorar de forma misteriosa esa experiencia, que será después la «materia primera de su canto», por medio de imágenes arquetípicas, las únicas que emanan directamente de la experiencia inefable. La existencia de tales arcanos simbólicos de los que deriva la expresión poética misma está explícitamente indicada por Dante. Así, las palabras de Beatriz al final del episodio del Paraíso terrestre son símbolo de esa experiencia de contemplación, y según esas palabras la *Commedia* no es más que el reflejo de esa experiencia. Por ello la orden de Beatriz al mismo Dante adquiere su verdadero sentido en ese momento límite entre la filosofía y la teología que precede y anuncia el vuelo visionario:

Tu nota; e si come da me son porte
 così queste parole segna a'vivi
 del viver ch'è un correre alla morte²⁸.

Como en el proemio al *Paradiso* la experiencia contemplativa se nos presenta como difícilmente traducible al lenguaje de la razón; las imágenes simbólicas, sin embargo, parecen ajustarse con mayor perfección a la intuición de la verdad. Por ello añade a continuación:

Ma perch'io veggio te nello 'ntelletto
 fatto di pietra, ed impetrato, tinto,
 sì che t'abbaglia il lume del mio detto,
 voglio anco, e se non scritto, almen dipinto,
 che 'l te ne porti dentro a te per quello
 che si reca il bordon di palma cinto²⁹.

El gran edificio de la *Commedia* que Dante ha construido a partir de esas imágenes pintadas -símbolos de una experiencia original-, «materia primera de su canto», apunta a, o representa, una realidad ontológica de orden superior a la realidad ordinaria. Es en

²⁷ Vid. *Par.* I, vv. 1-18.

²⁸ Vid. *Purg.* XXXIII, vv. 52-54.

²⁹ *Ibid.* vv. 73-78.

este sentido que puede comprenderse la consideración del mundo de la ultratumba y del viaje a través de él -es decir, del mundo de la experiencia visionaria- como más «reales» que el mundo de la experiencia cotidiana.

Pero volviendo al comentario del proemio al *Paradiso*, en el último de los tercetos citados, cabe señalar que en las dos cumbres del Parnaso, según Ovidio, habitan, respectivamente, las Musas, cuya inspiración ha bastado hasta ahora a Dante, y el mismo Apolo, cuya inspiración reclama para el *Paradiso*. Según Benvenuto de Imola, una cumbre estaría dedicada a Baco, que representa «scientia naturalis, quae haberi potest per adquisitioem humanam, sicut physica et ethica, idest, philosophia naturalis et moralis» y la otra a Apolo que representa vero scientia supernaturalis et divina, sicut metaphysica, idest, sacra scientia»³⁰.

Poca distancia separa estos versos de aquellos citados al principio de este estudio que señalan el momento de la ascensión de Dante y Beatriz, es decir, del momento en que a la lectura literal, alegórica y moral, que bastan en gran parte para seguir la peripecia del *Inferno* y el *Purgatorio*, es necesario añadir la interpretación anagórica, fundamental para la correcta interpretación del *Paradiso*. Por eso, en la advertencia al lector del siguiente canto, Dante aconseja a aquellos que no estén suficientemente preparados que no vayan más allá en la lectura.

O voi che siete in piccioletta barca,
 desiderosi d'ascoltar, seguiti
 dietro al mio legno che cantando varca,
 tornate a riveder li vostri liti:
 non vi mettete in pelago, ché, forse,
 perdendo me, rimarreste smarriti,
 L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;
 Minerva spira, e conducemi Apollo,
 e nove Muse mi dimostran L'Orse.
 Voi altri pochi che drizzaste il collo
 per tempo al pan delli angeli, del quale
 vivesi qui ma non sen vien satollo,
 metter potete ben per l'alto sale
 vostro navigio, servando mio solco
 dinanzi all'acqua che ritorna eguale³¹.

Se trata de un límite en el decurso de la narración misma entre un primer nivel exotérico (*Inferno* y *Purgatorio*) y otro esotérico (*Paradiso*), límite que encontramos también en el *Convivio* y del cual hay ya, en los versos anteriores, una clara referencia por medio del «pan degli angeli, del quale vivesi qui ma non sen vien satollo»:

E questo [è quello] convivio, di quello pane degno, con tale vivanda qual io intendo indarno (invano) [non] essere ministrata. E però ad esso non s'asseti alcuno male de' suoi organi disposto, però che né denti né lingua ha né palato; né alcuno settatore

³⁰ Vid. *el Commentum super Dante Alighieri Comoediam* de Benvenuto de'Rambaldi da Imola.

³¹ Vid. *Par.* II, vv. 1-15.

di vizii, perché lo stomaco suo è pieno d'omori venenosi contrarii, sì che mai vivanda non terrebbe. Ma vegna qua qualunque è [per cura] familiare o civile ne la umana fame rimaso, e ad una mensa con li altri simili impediti s'assetti; e a li loro piedi si pongano tutti quelli che per pigrizia si sono stati, che non sono degni di più alto sedere: e quelli e questi prendano la mia vivanda col pane, che la far[à] loro e gustare e patire³².

Cuatro metáforas, pues, interrelacionadas íntimamente (la de las dos cimas del monte Parnaso, la de la barca grande o pequeña, la del convite al que se es o no invitado -sólo indicada-, la del viaje como vuelo o camino) que reproducen lo que estamos diciendo: el concepto de límite; pero las tres primeras no son más que simples alegorías, ya que pueden ser reconducidas a un discurso directo, la cuarta -el vuelo-, sin embargo, se inscribe perfectamente en el concepto de símbolo puro, en cuanto no sólo ilustra el paso de un nivel a otro de experiencia, sino sobre todo porque intenta ser reflejo expresivo de cada uno de ellos y del paso de uno al otro. Es decir, la «imagen pintada» o la «materia prima del canto» a que se refiere Beatriz en el Paraíso terrenal, son los nombres dados por Dante al símbolo concebido como arcano, imagen en el límite máximo de su expresividad del sabor de la experiencia.

2.1.3. Simbolismo: la realidad inefable del vuelo

Por último, si respecto al triple esquema general de la imagen-símbolo (imagen, significado alegórico y referente objetivo) la imagen se subordina anulándose en cierto modo ante la presencia del referente (literalismo) o del significado (alegorismo), en la interpretación simbólica, de forma contraria, la imagen se levanta absoluta negando tanto su relación referencial objetiva como la posibilidad misma de un significado figurado verbalizable.

En la *Commedia*, el símbolo se presenta a modo de metáfora cuyo término eludido (el significado figurado) no puede ser nombrado de otra manera que a través del símbolo mismo. Se trata de un significado-experiencia, no verbalizable, sólo simbolizable aunque no totalmente. Metáfora de una experiencia inefable, el símbolo dice lo indecible, representa por tanto, la menor de nuestras incapacidades expresivas, un continente limitado, es decir, una forma, de una experiencia de trascendencia que se siente como ilimitada. Las frecuentes confesiones de impotencia expresiva por parte del mismo Dante (hemos visto algunas de ellas) en la *Commedia* son una prueba de la conciencia de esa incapacidad del lenguaje ante una experiencia que lo desborda plenamente.

El lenguaje de los símbolos se presenta en la *Commedia* como la única forma posible de revelación de una experiencia de contemplación que se actúa por la reflexión o conocimiento gnóstico que deriva de ella, pero siempre en el doble sentido que posee la palabra «revelación»: una verdad de la experiencia del ser y del conocer *desvelada* por la palabra y *velada* por esa misma palabra. El símbolo dantesco, en el grado más alto de su elaboración, es absolutamente explícito: lo que no dice la imagen simbólica es precisamente lo indecible. En él, lo implícito no existe, o bien, si queremos decirlo así, lo implícito coincide con esa cualidad de la experiencia que resulta no verbalizable.

³² Vid. *Convivio*. I, 12, 13.

Todo lo que podía haber sido dicho, está presente en el símbolo: totalmente explícito y, sin embargo, totalmente insuficiente. El sentido figurado del símbolo está presente en su totalidad, lo implícito está totalmente explicitado. Los dos sentidos de la alegoría coinciden en el símbolo, como coinciden también el lenguaje de las imágenes verbales y el metalenguaje que las explicitaría. Nada puede añadirse o decirse entre el símbolo y el significado a que este alude puesto que el símbolo constituye de por sí el hablar más claro, más transparente.

Las anteriores consideraciones me llevan a ver la experiencia del vuelo como matriz original de la alegoría general del *Paradiso* y de la *Commedia* misma. Veamos de qué forma. El vuelo es también una metáfora en el sentido antes señalado, es decir, estableciendo la salvedad de que se trata también de una metáfora que no se refiere a un objeto, sentimiento o idea, sino a una vivencia espiritual para la cual el lenguaje, según la explícita afirmación de Dante, no posee otra forma de expresión que esa misma metáfora del vuelo. Recuérdese que en el texto donde comienza la ascensión, Dante incluye en primer lugar un «ejemplo» alegórico, el de Glauco, que enmarca la imposible definición de tal tipo de experiencia; tras él, viene una declaración explícita de esa imposibilidad de expresión racional («trasumanar significar per verba non si poria»), y a continuación, la figuración simbólica fundamental que llena ese vacío del lenguaje:

S'i'era sol di me quel che creasti
 novellamente, amor che 'l ciel governi,
 tu 'l sai, che col tuo lume mi levasti.

El sentido figurado de esta «metáfora» del vuelo no es expresable de ninguna otra forma, incluida en esa forma su misma ambigüedad de expresión. La concatenación ordenada de los tres tercetos, desde la alegoría inicial de Glauco, pasando por el reconocimiento de la impotencia de expresar la trashumanización, hasta llegar por último al símbolo del vuelo, no son casuales y llevan a esa conclusión. El símbolo, tal como se presenta es en este caso, es el único nombre posible de esa experiencia, de la que en gran medida deriva todo el marco alegórico general del *Paradiso*. La interpretación anagógica invierte pues los términos de la alegórica: no se trata ya de que la metáfora del vuelo inscriba su sentido recto en el conjunto de una alegoría cosmológica para que el sentido figurado de la elevación espiritual encaje armónicamente, sino de un edificio alegórico (los tres mundos de la *Commedia* verticalmente estructurados y muy en particular el mundo de las esferas paradisiacas) que se constituye lógicamente a partir de esa vivencia original que el vuelo representa. Y es precisamente en el *Paradiso* donde la componente alegórica deja paso, en el sentido antes señalado, a una lectura de tipo simbólico, es decir, donde me parece descubrir esa subordinación del concepto mismo de alegoría. Ese tipo de «metáforas» en las que el sentido recto coincide con el figurado, como es el caso del vuelo visionario, constituyen en sentido estricto los arcanos o símbolos máximos de la *Commedia*, en cuanto que traducen artísticamente la experiencia original e inefable, que dan sentido a todos los demás niveles de experiencia y de expresión. Los símbolos del viaje, y entre ellos el del vuelo visionario sobre todo, nombran precisamente lo inefable de la experiencia fundamental, su sabor, y al hacerlo se constituyen en la raíz primera del lenguaje y de la creación literaria.

2.2. Lo real radica en la experiencia, no en el símbolo

Se habrá observado hasta qué punto la oposición entre la absoluta opacidad de las imágenes en la lectura exclusivamente literal y su transparencia en la simbólica parecen coincidir paradójicamente en su común negación de un significado verbalizable más allá de la imagen misma. En el primer caso por negación del mismo, porque no se quiere decir nada más; en el segundo, porque es inexprimible, porque no puede decirse nada más. La imagen verbal, bajo las opuestas perspectivas de la interpretación simbólica y de la literal, representa, pues, los límites superior e inferior de los niveles interpretativos tal como afirma el mismo Dante, y es en ambos casos absolutamente explícita.

El vuelo ambiguamente corporal de la *Commedia* representa perfectamente esos límites interpretativos puesto que está ahí como un acertijo para el lector. Si considerado literalmente el vuelo es corporal -la construcción sintáctica empleada no admite otra posible interpretación de la letra³³- y considerado alegóricamente es metáfora de un vuelo figurado interior o psíquico -un «como si volara», un vuelo metafórico-, bajo la más amplia perspectiva simbólica, sin embargo, no es exclusivamente ni una cosa ni la otra, sino sobretudo la expresión de una experiencia que anula la separación entre lo objetivo y lo subjetivo y que como tal encuentra en el símbolo su definitivo molde iconográfico y verbal. Los arcanos están siempre situados equidistantes y ajenos tanto del mundo subjetivo como del objetivo o, si se prefiere, del microcosmos y del macrocosmos. Es por eso que el vuelo del poeta es presentado literalmente como una realidad física o corporal, es decir, objetiva y externa, y alegóricamente, como una realidad interna de lenguaje y significaciones estrictamente figurales, pero en cuanto lo comprendemos como vuelo simbólico, como imagen-arcano que habla del misterio mismo, entonces trasciende esa habitual dicotomía interno-externo y representa una realidad de experiencia inefable que engloba y dota de nueva fuerza las otras posibilidades de lectura sin negarlas completamente. Veremos cómo el simbolismo dantesco configura en lo que se refiere al decurso itinerante del poeta (el camino terrestre y el vuelo celeste) y a la estructura cosmológica subordinada de la *Commedia* (los tres mundos de la ultratumba) una grandiosa metáfora necesaria e insustituible de una experiencia preverbal.

2.3. El símbolo necesario y universal. Carácter central del símbolo del vuelo en la *Commedia*

Por ello ningún arcano simbólico es arbitrario y por tanto en su esencia tampoco nuevo. Tras todas las elaboraciones culturales están las mismas analogías extraídas de una experiencia visionaria original o primordial. No es nuevo que la *Commedia* asocie la altura, el ascenso, el vuelo, con las cualidades de superioridad, de comprensión espiritual, de profecía; se trata de una extrapolación más -la última realizada por la cultura medieval de Occidente- del viejo vuelo visionario chamanístico. Corporalmente o no, el hombre-pájaro es atraído hacia arriba a Dios, o cae, se desliza, se desploma hacia

³³ Ver nota 9.

el infierno. Un símbolo universal como el del vuelo chamánico no puede ser en esencia arbitrario.

En realidad Dante hace suyo un viejo símbolo con plena conciencia de que se trata de una sustancia verbal que esta en la base de la elaboración poética misma. Claro está que entre las originales elaboraciones culturales del vuelo chamánico hasta la *Divina Commedia* hay un inmenso abismo cultural. Quizás no exista obra alguna donde la forma y el lenguaje, a través de la imaginación y el pensamiento, se hayan aparentemente alejado tanto por medio de asociaciones cada vez más distantes de esa experiencia idéntica en todos los casos. Sin duda la *Commedia* representa un esfuerzo casi increíble por llevar al máximo extremo esa tensión fecundante entre la experiencia no verbal y la elaboración simbólica que la representa. Pero la original matriz vivencial y conformadora sigue estando presente en el vuelo dantesco. Cuando la crítica pierde ese hilo que une la obra toda con su máximo centro significante, se originan no pocas incomprendiones y pseudoproblemas.

3. Poesía, filosofía y símbolo

En el campo del análisis simbólico de la *Commedia* es necesario tener siempre presente que los símbolos arquetípicos no son reducibles a su significado figurado como es el caso de la alegoría, sino que apuntan a un significado experiencia que se expresa en ellos. Los tratados filosóficos de Dante, por ejemplo el *Convivio*, se detienen siempre ante un umbral de lo indecible y expresan esa imposibilidad de la razón de ir más allá. El discurso estrictamente especulativo de las «demostraciones de la filosofía» y el intuitivo de la poesía se confunden en ese umbral que representa no ya la contemplación del objeto (la verdad o la belleza) si no la contemplación del acto mismo de contemplar. Sabemos por el *Convivio* que la experiencia inefable en cuanto poética es definida como la contemplación de la contemplación de la belleza, y en cuanto intelectual como la contemplación de la contemplación de la verdad. Poesía e intuición intelectual, pues, pueden considerarse unidas en la imagen simbólica que nace como resultado de ese distanciamiento o salir fuera de uno mismo que está en la base de la experiencia de la ascensión, del alejamiento del propio yo como trashumanización. El símbolo del vuelo adquiere así un carácter centralísimo como expresión no tanto de los contenidos de esa experiencia (niveles de conciencia que se atraviesan) como de la experiencia en sí (alejamiento de la condición individual del yo). Por muchas vueltas que le demos la explicación sobre el significado del símbolo nos lleva siempre al símbolo mismo como definitivo molde lingüístico e iconográfico. Todas las explicaciones se vuelven tautológicas³⁴. El arcano simbólico está ahí no para que el lector intente organizar un

³⁴ Aunque resulta difícil aceptar plenamente la visión crociana sobre la relación de símbolo y poesía en la literatura medieval, sin embargo quiero señalar que el símbolo en Croce se intuye como representación de lo inefable, y que por tanto siempre que pueda hablarse del significado de un símbolo cualquiera, ese símbolo es en realidad una alegoría: «E allegoria e non simbolo era quel che l'età medievale prediligeva e che entrava nelle sue scritture, nelle sue pitture e sculture e architetture, ne suoi costumi, nel suo abito spirituale; tanto vero

discurso especulativo sobre su significado, eso es imposible, sino como fundamento de la organización del espacio tipológico o del tiempo mítico. Porello, todos los comentarios que hemos hecho, por ejemplo, el que partiendo del concepto dantesco de trashumanización define el vuelo como alejamiento del propio yo, y todos los que podría hacerse de este símbolo, son o serían meras abstracciones racionales condenadas de antemano a no añadir nada nuevo a la evidencia de estas imágenes primordiales. La especulación racional que se desarrolla en la dirección del significado del símbolo arquetípico es, en su propio nivel, semejante a la monótona letanía que, como se vio, nada puede añadir tampoco a la literalidad opaca de la imagen dogmática. Y esto ocurre porque, en ambos casos, la imagen literal o la simbólica se sitúan en un límite expresivo. La diferencia estriba en que en su caso se trata de un límite superior y en el otro, inferior.

La imagen del vuelo recoge, en cuanto arcano simbólico, no sólo los contenidos teóricos de esa abstracción (la del vuelo), sino también el aspecto tangible de la experiencia del misterio, el «recuerdo pintado», el sabor mismo de esa experiencia. Por eso los símbolos arquetípicos son consustanciales al campo de la expresión artística que la *Commedia* egregiamente representa, y mucho menos al de la especulación filosófica de la obra en prosa.

El símbolo no es reducible a la lógica del lenguaje analítico: es imposible racionalizar la experiencia inefable que alude. Resulta, pues, imposible para el crítico ahondar con palabras más allá del límite que el símbolo representa entre el ámbito del lenguaje y de la racionalidad, sometido al principio de la no contradicción, y el fundamento no dual del mismo. Es necesario no perder nunca de vista esa preeminencia ontológica y conformadora que hace de los símbolos los escandallos de mayor profundidad arrojados en el insondable océano de la experiencia visionaria. En sí mismos, interpretación, medida o forma, no pueden, sin embargo, ser interpretados en la dirección de su significado, sólo pueden crearse o recrearse. Esto último es lo que hace Dante en la *Commedia* con el símbolo «prestado», y no por ello «sentido» como menos propio, del vuelo visionario: utilizarlo para dar sentido a niveles inferiores de experiencia que sólo así encuentran su lugar en el conjunto de la obra. Esa es una de las funciones de los símbolos arquetípicos³⁵ que la *Commedia* representa de forma suprema: conferir significación al mundo del hombre, a las crueles batallas, sangrientas a veces, de la mente, del amor o de la historia.

En realidad el simbolismo dantesco necesita de esta pluralidad de niveles de realidad, de existencia, de conciencia o de interpretación. Y esa pluralidad necesita, por su parte, de una jerarquización de los mismos, del superior o más elevado al inferior o más bajo, es decir, de una componente vertical. El vuelo visionario representa esa

che il Bezzola, come l' Huizinga e il Béguin, ne discorrono distaccandolo dalla poesia, il che non si potrebbe se fosse simbolo poetico e perciò tutt'uno con la poesia, effabile solo con questa, ineffabile fuori di questa» Vid. Benedetto Croce, *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*, Mario Sansone, Bari, Laterza, 1971, p. 574.

³⁵ La primera función, la más fundamental, está en la consideración tradicional del símbolo como apoyo para la meditación. Esta es su función práctica. La *Commedia*, sin duda, se refiere más bien a la segunda función. No se le pide al lector una meditación, sino un seguimiento (intelectual y poético), de una compleja exposición teórica, eso sí anclada en la experiencia.

componente de referencia a una realidad superior, vivencial, intrínseca al simbolismo. Por eso el estudio del vuelo visionario en la *Commedia* nos permite una aproximación al concepto general o teórico que Dante tiene del simbolismo. Por ejemplo, poco antes del inicio del vuelo del poeta y Beatriz, el autor aconseja no seguir adelante a quienes no estén preparados para una lectura anagógica. En realidad, todos los niveles que deben ser atravesados en el proceso de ascensión son selectivos; sólo quien esté preparado en su interior podrá atravesarlos. Cualquiera de estos múltiples niveles de realidad y conocimiento es símbolo de un nivel superior, *pero no al revés*³⁶. Es por ello que decíamos que los símbolos de segundo grado o alegorías tienen su significado en los mismos símbolos arquetípicos y que cualquier tipo de experiencia humana se conecta y reproduce la experiencia primera e inefable en su propio nivel.

El mundo de la experiencia humana, de la misma vida de los hombres, se transforma en un mundo de ultratumba cuando lo vemos como símbolo de una realidad más alta. Incluso cuando ese mundo de la ultratumba inspira horror, es porque representa la simbolización de la lejanía en que se hallan el hombre y su entorno de ese nivel superior al que alude significativamente como ausencia. El mundo de ultratumba no es otro mundo, sino el resultado de una mirada visionaria sobre el mundo humano, es decir, resultado de la relación significativa e iluminante de la experiencia mundana con la experiencia original, con la unidad última del todo en que se apoya la analogía entre todos los niveles de lo creado. Lo desconocido puede llegar a ser conocido cuanto todas las cosas se ven como semejantes por participar de un principio único que hunde sus raíces en el misterio, el cual resulta, él sí, completamente incognoscible. Por eso cuando Auerbach afirma que «... l'oggetto della *Commedia*, anche se essa raffigura lo stato delle anime dipo la morte, rimane la vita terrena in tutta la sua ampiezza e il suo contenuto; tutto quanto avviene in alto e in basso nel regno dell'aldilà, si riferisce al dramma dell'uomo nell'aldiquà»³⁷, el hecho de que la relación entre símbolo y simbolizado parezca estar invertida respecto a lo hasta ahora expuesto, no representa una contradicción insalvable. Si el poeta asciende hasta el más alto cielo de la iluminación, el texto mismo de la *Commedia* representa el descenso, la aplicación de los principios al descubrimiento del orden arquetípico de la realidad mundana³⁸. Es en este sentido que el texto puede ser considerado como vehículo de revelación y que el poeta es también profeta.

³⁶ Cuando se habla de simbolismo en relación con culturas ancladas en la tradición religiosa, como es el caso de la Edad Media, hay que tener siempre en cuenta esta diferencia fundamental con nuestro actual concepto de simbolismo, en gran parte deudor del psicoanálisis, mucho más fluido y «anárquico». La jerarquización simbólica medieval obliga a considerar la significación del símbolo, el elemento simbolizado, como perteneciente a un plano ontológicamente superior. En general lo simbolizado se refiere siempre a un nivel de experiencia espiritual, pero nunca por ejemplo a un objeto concreto.

³⁷ Vid. Auerbach, *La struttura della Commedia*, en Carlo Salinari, *op. cit.*, p. 84.

³⁸ Por eso condivio en líneas generales la siguiente afirmación de Auerbach: «Dunque la *Commedia* è veramente un'immagine del mondo terreno: con tutta la sua ampiezza e la sua profondità, esso è compreso nella struttura dell'aldilà, completo, non falsato e ordinato definitivamente; la confusione del suo corso non è taciuta e nemmeno mitigata, o privata delle sue qualità sensibili, ma mantenuta in piena evidenza e fondata su un piano che lo comprende e lo libera da ogni apparenza casuale», *Ibid.* p. 85. Existe pues un doble nivel de experiencia (del mundo terreno y del ultraterreno) entre los cuales el texto de la *Commedia* se sitúa como

El mundo de la experiencia humana se trasfigura así en un lenguaje simbólico que alude a una experiencia insondable, es decir, el mundo de la vida terrena se vuelve el de la ultratumba sin dejar por ello de ser referencialmente humano³⁹. Toda experiencia si se contempla visionariamente, o lo que es lo mismo en relación con su más secreta raíz simbólica, refleja por ello, en su propio nivel, la experiencia fundamental del hombre ante el misterio. El arcano simbólico es la más alta expresión de esa relación, concebida como *poetica lectio*, donde se encuentran *auctor* y *lector*.

En la *Commedia* no existe contradicción entre simbolismo y poesía, como tampoco existe entre simbolismo y contenido especulativo. Precisamente, como se ha dicho ya, la unión entre ambos discursos, nunca conseguida plenamente por Dante en las obras anteriores en las que el simbolismo es casi exclusivamente de tipo alegórico, es posible en la *Commedia* por la presencia de esos símbolos arquetípicos.

La existencia de un sentido profundo en la poesía medieval no destruye el valor artístico de ésta. Piénsese en gran de la poesía del *dolce stil nuovo*. Por el contrario, una bella poesía tampoco debe ser necesariamente simbólica. El simbolismo arquetípico de la *Commedia* es resultado de una interrogación al lenguaje en busca de una posible revelación del ser y de la belleza. Lo que en el *Convivio* era separación entre expresión poética y discurso filosófico, es aquí unidad inseparable, ahondamiento en la propia entraña simbólica del lenguaje. Por ello, la poesía de la *Commedia* es sobretodo explicitación o desarrollo de un simbolismo implícito en el mismo lenguaje, encarnación de la idea y no idealización de una realidad objetiva y externa. Y esa idea, como se ha visto, es una realidad de orden superior sentida como experiencia de lo inefable⁴⁰. La poesía de la *Commedia* se configura como puente expresivo y artístico entre lo interno subjetivo y lo externo objetivo, como encarnación de la idea en una forma simbólica.

4. Ambigüedad del vuelo simbólico

Si la característica fundamental del símbolo es su ambigüedad, la ambigüedad del símbolo del vuelo en la *Commedia* (siguiendo en ello el modelo paulino) se manifiesta como indefinición de su corporalidad. Vuelo corporal o no corporal equivale sin duda

eslabón intermedio, como expresión de esa relación entre lo sensible y lo inteligible, que podríamos representar así:

- | | |
|--|-------------------------------------|
| 1. experiencia del mundo ultraterreno | estructura arquetípica del más allá |
| | significado-experiencia simbolizado |
| 2. imagen visionaria de la <i>Commedia</i> | símbolo |
| 3. experiencia del mundo terrenal | referente simbolizante |

³⁹ Creo que la relación indicada por Auerbach («tutto quanto avviene in alto e in basso nel regno dell'aldilà, si firerisce al dramma dell'uomo nell'aldiquà») debería ser enunciada inversamente ya que sólo es posible descender por la escalera del ser cuando se ha subido previamente. Ver nota 36.

⁴⁰ Vid. René Guénon, *Considerazioni sull'esoterismo cristiano*, Firenze, Edizioni Studi delle Tradizioni, 1978.

a vuelo físico o mental, como indicadores de los amplios conceptos de vuelo externo objetivo o vuelo interno subjetivo. Pero la ambigüedad misma del arcano simbólico representa la negación de esa aparente oposición y la *coincidentia oppositorum* de ambos términos en la vivencia del vuelo que el símbolo representa. Aunque la crítica viva y crezca absolutamente ajena a este núcleo original de la experiencia visionaria no por ello debe olvidar esta dependencia, evitando así perderse en los médanos de un lenguaje reflexivo que se autonomiza y se hunde en la estéril desesperanza de quien ha perdido el significado *original* del símbolo como experiencia.

Por ello cuando Dante nos conduce hasta «il luogo di massima tensione del intento rappresentativo»⁴¹, momento en que el poeta vuelve a compararse con el apóstol de los gentiles, no somos capaces de reconocer esa experiencia, a la vez subjetiva y objetiva, y afirmamos que no se trata de un vuelo «real» sino «simbólico», queriendo decir con ello que no es un vuelo objetivo sino subjetivo. Así reducimos el símbolo a la alegoría, lo intuitivo a la simple lógica. Pero los lugares comunes del lenguaje difícilmente pueden servirnos para entender una obra como la *Commedia* que representa el resultado de un esfuerzo por penetrar la esencial estructura tipológica del lenguaje. Los lugares comunes aplicados a la *Commedia* pueden ser en muchas ocasiones, «lugares» erróneos en su espacio simbólico. En éste, lo subjetivamente verdadero no es menos verdadero que lo que se presenta como verdad objetiva. Sobre ambas verdades relativas del mundo de la experiencia de la dualidad, una tercera verdad, la de la experiencia de la no separatividad que el símbolo encarna, está por encima de tal distinción.

Afortunadamente la crítica simbólica no se encuentra sola en la intuición de que la principalísima función de ruptura de las barreras entre el yo interno y el entorno objetivo, está en el núcleo mismo del quehacer literario de la *Commedia*. Algunos ejemplos entresacados al azar y referidos al momento de la ascensión así lo confirman:

«Nell'ascesa egli vive una travolgente ed asaltante alternativa di contemplazione ora di Beatrice ora dei nuovi oggetti, di interiore modificazione e di stupor, de teso ardore di conscenza. La sua esperienza centrale è la sovrumanzazione»⁴².

Y otro ejemplo que, refiriéndose al paisaje de la *Commedia*, o entorno objetivo y referencial, implícitamente señala también esa conciencia de no separación en el preciso momento de la ascensión:

«L'anelito religioso sempre più potente che spinge Dante di cielo in cielo, non ha altro punto d'appoggio che la descrizione di quel paesaggio oltreterreno che dilaga d'ogni intorno. Forse era questo paesaggio l'unico mezzo di espressione della beatitudine che permettesse a Dante di evitare i vaneggiamenti mistici ed impoetici di Jacopone e di contrastare le continue tentazioni della teologia rimata. Man mano che Dante sale,

⁴¹ Vid. Nicolò Mineo, *op. cit.* p. 248.

⁴² *Ibid.*, p. 248.

l'orizzonte esterno e l'orizzonte interno si allargano: ma senza il primo, il secondo svanirebbe; voglio dire: senza il paesaggio, la poesia del Paradiso si disperderebbe»⁴³.

Por el contrario multitud de absurdos y pseudoproblemas derivarían de una crítica simbólica que se alimentase del separador dualismo objetivo-subjetivo aunque lo hiciese en nombre del principio superior de la coincidentia oppositorum. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que sólo la experiencia visionaria de lo inefable anula cualquier contradicción y es en esencia no dual; el símbolo mismo, sea cual sea, es en sí mismo dual, sometido a las leyes del lenguaje y de la representación. La ambigüedad inherente a todo símbolo -que en el presente caso es la ambigüedad vuelo corporal/no corporal o físico/mental- no anula esta dependencia respecto a la dualidad: tal ambigüedad representa una forma indeterminada de coexistencia de cualidades opuestas, no su anulación que sólo puede darse en el campo de la experiencia (no simbólica, sino simbolizada), a la que el símbolo alude siempre.

Respecto a las formas visionarias de movimiento por el mundo de la ultratumba representadas en la *Commedia* (el caminar descendiendo, el caminar ascendiendo, el vuelo) existe en ellas una diferente valoración o preeminencia de lo objetivo, de lo subjetivo o de la simultaneidad de ambos. Se trata siempre en los tres casos de la trasposición simbólica de una experiencia visionaria. El caminar descendiendo del *Infierno* corresponde a una exteriorización de la mirada que transfigura esas realidades objetivas o referenciales, mostrando el lamentable estado del mundo y la soledad del sujeto privado de conciencia unificadora. Representa un proceso de transfiguración visionaria de la realidad externa en el que la imagen adquiere una particular autonomía, una opaca y dolorosa objetividad, y el sujeto de la percepción sensible no es más que un mero punto focal que centraliza toda esa alucinación. Por el contrario, el caminar ascendiendo del *Purgatorio* por la más alta de las montañas representa el proceso inverso de interiorización de las imágenes en esforzada búsqueda del orden y del sentido racional del mundo. La máxima interiorización posible, símbolo de la paz y armonía interiores, es alcanzada por el poeta en el punto más elevado de su ascensión terrestre, el Paraíso terrestre que corona la isla del purgatorio⁴⁴, así como el punto más bajo del infierno simboliza el estado de mayor estupor y confusión.

Por ello, en el *Infierno* domina la componente literal centrada en hechos mayoritariamente biográficos y externos, mientras que el *Purgatorio* exige una lectura más detenida de los significados figurados, más interiorizada y psicológica. En ambos casos, la figuración visionaria traspone a nuevas formas de representación y significación una realidad eminentemente humana. Con un lenguaje estrictamente nominalista, deberíamos decir que en la *Commedia* nada es más real que el Infierno y nada más

⁴³ Vid. A. Momigliano, <Il paesaggio nella «Commedia»> en Carlo Salinari, *op. cit.*, Bari, Laterza, 1970, pp. 129-130.

⁴⁴ Consonante con este contexto de ideas la definición que Auerbach da del significado interior del Paraíso terrestre: «... rappresenta anche la perfezione terrena, da cui egli è decaduto quando, dopo la sua morte [de Beatriz], si allontanò da lei; e per questo, solo qui, dopo aver percorso tutti i gradi della purificazione nel Purgatorio, deve compiersi la confessione e la penitenza particolare, che tocca solo Dante, e che ha per oggetto quella caduta». Vid. Carlo Salinari, *op. cit.*, p. 70.

especulativo y mental que el Purgatorio y el Paraíso terrestre. Por su parte, el vuelo a través de los círculos del Paraíso coincide con un proceso diverso de transformación de la experiencia de contemplación en imágenes arquetípicas⁴⁵.

Las dos formas básicas del viaje por la ultratumba (camino y vuelo) suponen la crisis de la frontera que separa lo subjetivo de lo objetivo: en la ultratumba terrestre por la desaparición sucesiva de cada uno de los términos del par (todo es externo en el Infierno, no existe interioridad; interno en el Purgatorio donde todo es significación); en la ultratumba celeste, por la *coincidentia oppositorum* de esos mismos términos que representa la nueva alianza de un más amplio nivel de comprensión, «trashumano» desde luego. Camino o vuelo corresponden pues a formas simbólicas opuestas de penetración en lo que según la clasificación de Porfirio debería llamarse el camino de lo sensible o psicológico en un caso, y en el camino de lo inteligible en el otro⁴⁶.

Los «fantasmas» que el poeta encuentra en su camino y en su vuelo poseen pues un diferente nivel de realidad: más reales los fantasmas del Paraíso celeste y menos los del mundo sublunar estrictamente humano, según la terminología adecuada al pensamiento «realista» de Dante, en cuanto realismo se opone a nominalismo. En nuestra propia y contraria terminología nominalista, a la que sin duda estamos más acostumbrados, habría que decir que el fantasma que aparece durante el camino es más real, menos fantástico por tanto. Pero en ese camino hay dos fases y por tanto dos tipos de fantasmás: el infernal, no ajeno al mundo de la percepción sensible ya que se trata de un fantasma referencial y objetivo, y el fantasma del Purgatorio que, por el contrario, es significativamente alegórico, subjetivo y mental. En ambos casos las escenas que jalonan el camino por la ultratumba terrestre se refieren a la experiencia de lo humano y lo dual, pero estructurándose en la oposición de lo objetivo o referencial por una parte y de lo significativamente alegórico por la otra. El acto de caminar por la ultratumba terrestre es una experiencia de lo humano y de lo dual, no es un símbolo puro. Por el contrario el fantasma que aparece durante el vuelo, según esa misma terminología, es menos real, corporal y objetivo, más fantástico, un puro fantasma o una alucinación.

⁴⁵ Hay observaciones aisladas de De Sanctis que parecen preanunciar algunas de las conclusiones que aquí exponemos, pero, por desgracia, no se inscriben en un cuadro conceptual aceptable. Veamos algunas: «la vida terrena o infernal es captada por el poeta en la viva entraña de la realidad [...] el Purgatorio es el mundo donde el espíritu se libera de la carne y busca su libertad [...] la realidad del Purgatorio no está en presencia, sino en imaginación, como imagen del espíritu a través de la memoria y el deseo [...] la realidad (del Purgatorio) no tiene existencia propia, sensible, ni figurativa, ni pintada, es visión directa del espíritu que obra libre y abstracto en el sentido [...] es (el Purgatorio) el reino del intelecto en el que el sentido es despojado de sus bellas apariencias externas [...] El Paraíso teológico es espíritu, lejos del sentido y de la imaginación [...] Dante le da apariencia humana y lo vuelve sensible e inteligible». Y en este resumen de los aspectos formales de la imagen en los tres mundos dantescos: «Siamo all'ultima dissoluzione della forma. Corpulenta e materiale nell'*Inferno*, pittorica e fantastica nel *Purgatorio*, qui è lirica e musicale: immediata parvenza dello spirito, assoluta luce senza contenuto, fascia e cerchio della spirito, non esso spirito». Vid. Francesco De Sanctis, *op. cit.*, p. 222 s. y nota 47.

⁴⁶ Vid. Leonardo Rivera, «Iconografía geocéntrica del "Duecento" en el canto XXXIV del "Infierno"», en *Il Duecento*, «Actas del IV Congreso Nacional de Italianistas», Universidad de Santiago de Compostela, 1989, p. 535.

Las imágenes fantásticas que corresponden al caminar por el Infierno y el Purgatorio no son ajenas al mundo de los objetos, los sentimientos o las ideas, los fantasmas que allí aparecen son siempre demasiado humanos; sin embargo, sólo en el mundo de lo trashumano o mundo del vuelo paradisíaco, de lo que es invisible por esencia, los fantasmas son producto de un revestimiento figural de la pura y simple experiencia de la intuición de la verdad.

Esta diferencia cualitativa entre los fantasmas dantescos fue señalada ya por De Sanctis por medio de su distinción de imaginación y fantasía⁴⁷ que al representar una «indudable signo de la más dilatada teorización romántica» se inscribe «en una de las más fecundas disquisiciones del idealismo germánico»⁴⁸. El idealismo romántico que la visión desanctisiana representa con todo rigor valora, sí, la fantasía por encima de cualquier otra facultad, pero sigue apegado invenciblemente a ciertas resistencias nominalistas que conviven, forzosamente desde luego, con la característica ultravaloración romántica de la fantasía poética. Precisamente de esta valoración deriva el carácter históricamente novedoso del análisis desanctisiano, aunque viciado por el propio contexto de ideas del idealismo, origen de sus insuficiencias, que juzga lo poético en la *Commedia* en función de una escala de valores estéticos que no le es aplicable⁴⁹. De Sanctis sustituye el concepto medieval de «universal» por el de «general», la «idea» en sentido platónico por el confuso concepto de lo «ideal» y parece ignorar el verdadero

⁴⁷ «Dante ha in supremo grado la principale facoltà di un poeta, la fantasia, che non si vuol confondere con l'immaginazione, facoltà molto inferiore. L'immaginazione ti dà l'ornato e il colore, liscia la superficie, il suo maggiore sforzo è di offrirti un simulacro di vita nell'allegoria e nella personificazione. La fantasia è facoltà creatrice, intuitiva e spontanea, è la vera musa, il *deus in nobis*, che possiede il segreto della vita, e te la coglie a volo anche nelle sue più fuggevoli apparizioni, e te ne dà l'impressione e il sentimento. L'immaginazione è plastica; ti dà il disegno, ti dà la faccia: «*pulchra species, sed cerebrum non habet*»; l'immaginazione è il fine ultimo in cui si adagia. La fantasia lavora al di dentro, e non ti coglie il di fuori, se non come espressione e parola della vita interiore. L'immaginazione è analisi, e più si sforza di ornare, di disegnare, di colorire, più le fugge el sostanziale, quel tutto insieme, in cui è la vita. La fantasia è sintesi: mira all'essenziale, e di un tratto solo ti suscita le impressioni e i sentimenti di persona viva e te ne porge l'immagine. La creatura dell'immaginazione è l'immagine finita in sé stessa e opaca; la creatura della fantasia è el fantasma, figura abbozzata e trasparente, che si compie nel suo spirito. L'immaginazione ha molto di meccanico, è comune alla poesia e alla prosa, a' sommi e a' mediocri; la fantasia è essenzialmente organica, ed è privilegio di pochissimi che son detti Poeti». Vid. Francesco De Sanctis, *op. cit.*, p. 119 s.

⁴⁸ Vid. Miguel Ángel Cuevas, *La poesía duecentista en la historiografía literaria decimonónica: Francesco De Sanctis, en Il duecento, op. cit.*, p. 233.

⁴⁹ Así Dante es presentado por De Sanctis como el primer verdadero poeta en medio de un mundo -el medioevo- esencialmente antiartístico en el que la textualidad poética no existe más que como boceto: «Che cos'è dunque la *Commedia*? e' il medioevo realizzato, come arte, malgrado l'autore e malgrado i contemporanei. E guardate che gran cos'è questa! Il medio evo non era un nondo artistico, anzi era il contrario dell'arte. La religione era misticismo, la filosofia scolasticismo. L'una scomunicava l'arte, abbruciava le immagini, avvezava gli spiriti a staccarsi dal reale. L'altra viveva di astrazioni e di formole e di citazioni, drizzando l'intelletto a sottillizzare intorno a' nomi e alle vacue generalità che si chiamavano essenze. Gli spiriti erano tirati verso il generale, più disposti a idealizzare che a realizzare: ciò che è proprio il contrario dell'arte. Ne' poeti semplici trovi il reale rozzo, senza formazione, come ne' misteri, nelle visioni, nelle leggende. Ne' poeti solenni trovi una forma o crudamente didascalica, o figurativa e allegorica. L'arte non era nata ancora. C'era la figura; non c'era la realtà nella sua libertà e personalità». Vid. Francesco de Sanctis, «La "Commedia"», *op. cit.*, pp. 215 - 216.

estatus ontológico del símbolo que no es otro que el de imagen *revelada* de una experiencia no verbal, nunca del concepto como De Sanctis afirma expresamente⁵⁰.

Por eso cabe hablar, no de una alegoría del vuelo, ni tampoco de un vuelo poético, sino de la expresión poética de un símbolo arquetípico. El paso del caminar al vuelo representa, pues, la sustitución del tipo de materia que se presta a la transformación visionaria: el *camino* que pone al poeta en contacto con una materia inteligible (la idea en sentido platónico), asequible a través de una experiencia de contemplación, conocida por medio de la gnosis o reflexión de esa experiencia, expresable por el arte. En el momento del vuelo, ya no se trata sólo del paso de lo exterior a lo interior (del *Inferno* al *Purgatorio*), pues en el *Paradiso* tal dicotomía no se mantiene, sino de la transformación de la pasada experiencia (exteriorizada o interiorizada visionariamente) a la experiencia de la no dualidad. La experiencia contemplativa que el vuelo representa se proyecta en una imaginería simbólica hecha de puros fantasmas que ordenan y configuran la realidad en su conjunto: tanto lo más íntimo del hombre, su propia mente, como lo más alejado de él: la historia, la sociedad, los seres concretos.

En el Infierno y el Purgatorio, donde ocurre la experiencia de la dualidad, el poeta contempla la verdad y la belleza o su negación, pero aún está separado del superior estado de unificación, como sujeto frente a su objeto; en el Paraíso, se trata, con palabras del mismo Dante, de una contemplación de la contemplación que anula el separador dualismo sujeto-objeto. Sólo en este último caso, el fantasma se sitúa en el límite entre ambos mundos de la experiencia interna y externa, y es resultado de una intelección por imágenes o mirada visionaria. Por eso puede afirmarse, por ejemplo, que Virgilio es un fantasma «impuro» en cuanto está apegado al mundo de la dualidad y de la razón⁵¹ y que Beatriz, sin embargo, representa plenamente la inmersión del poeta en una reflexión unificadora, gnóstica, que trascienda ese dualismo.

Nada sabemos, sin embargo, de ese especial conocimiento que otorga la gnosis porque nada o muy poco nos dice Dante. Sólo que se expresa por imágenes verbales cuyos constituyentes son precisamente la imagen y la palabra como representantes de las facetas sensible e intelectual del símbolo. Por eso la imagen simbólica se sitúa en el límite mismo entre lo inefable de la experiencia original y lo efable de su manifestación literaria. La relación necesaria entre imagen fantástica (imagen sobrerreal, diríamos con terminología no nominalista) y pensamiento, ya señalada por Aristóteles⁵², y la pre-

⁵⁰ «Il concetto allora, non che abbia bisogno di essere illuminato da una immagine tolta dal di fuori, è trasformato, è esso medesimo l'immagine. In quest'opera di trasformazione si revela la fantasia». *Ibid.* «La lirica di Dante», p. 121.

⁵¹ Virgilio, junto con el propio Dante, es la única figura que no pertenece al Infierno ni al Purgatorio y que por tanto puede recorrer ambos mundos. Como le está vedado el Paraíso, es decir, la posibilidad de trascender la oposición objetivo-subjetivo, su «lugar» simbólico no es el de la *coincidentia oppositorum* de los elementos del par, sino de de un equilibrio racional entre ambos, que quizás alcance su máxima expresión en el equilibrio moral al cual se refiere la interpretación tropológica. Ello estaría en armonía con el carácter subordinado de esta última respecto a la más amplia comprensión de la interpretación anagógica y haría del Paraíso terrestre, límite entre ambos mundos y ambos tipos de interpretación, lo que efectivamente es: un «lugar» esencialmente ético.

⁵² Bruno Nardi comenta, citando a Aristóteles (*De anima*, II y III), que «l'atto dell'intendere umano non si effettua senza un'immagine sensibile interiore, senza il fantasma in cui riluce, materiata, l'idea intelligibile

eminencia de la primera respecto al segundo, parece ser un criterio compartido por el propio Dante, quien incapaz de decir lo indecible, es capaz, sin embargo, de conservar la imagen que esa experiencia de conocimiento trae necesariamente consigo: la imagen-símbolo arquetípica. Cabe citar otra vez en este nuevo contexto de ideas las palabras de Beatriz que se refieren a ello:

Ma perch' io veggio te nello 'ntelletto
fatto di pietra, ed impetrato, tinto,
sì che t'abbaglia il lume del mio detto,
voglio anco, e se non scritto, almen dipinto,
che 'l te ne porti dentro a te per quel
che si reca il bordon di palma cinto⁵³.

Donde la palabra sola demuestra su impotencia como depósito de la memoria, la imagen simbólica, sin embargo, evidencia su superioridad respecto a ella.

El ambiguo vuelo se constituye como la forma más perfecta de expresar la *coincidentia contrariorum* entre la experiencia objetiva y la de la pura subjetividad, gracias a esa ambigua cualificación corporal-no corporal que Dante hereda de Pablo. La realidad de la experiencia del vuelo es la realidad de una dimensión espiritual y contemplativa de ruptura que sólo unos pocos, según Dante afirma expresamente, pueden alcanzar. En ella está, sin embargo, la raíz más oculta del lenguaje que todos utilizamos, la raíz simbólica a penas visible a flor de tierra, raíz de la que brota un único tallo cuyo lado meridional, expuesto al sol del sentimiento es el de la expresión poética y cuyo lado septentrional, donde crecen los líquenes, representa el discurso filosófico-metafísico. En la *Commedia* ambas formas de contemplación se unen en ese distanciamiento a la vez poético e intelectual del que el símbolo del vuelo visionario es huella perenne.

5. Perplejidades de la crítica

Toda la construcción del *Paradiso* depende de esta primordialidad de lo puramente simbólico. El vuelo se constituye como el símbolo central del que derivan los aspectos básicos del edificio paradisíaco: ascensión, verticalidad, jerarquización, etc. Por ejemplo, el significado primordial del vuelo visionario asocia la divinidad a los cielos, al cielo más alto concretamente. Pero cuando la experiencia que soporta ese significado primordial del símbolo se pierde, nos quedamos con un pobre significado literal que parece colocar a Dios en las estrellas, o bien con un triste significado alegórico

[...] si potrebbe anzi dire, che ad ogni concetto intellettuale corrisponda già il suo segno espressivo nell'immagine fantastica. Ora è appunto l'immagine fantastica, secondo Aristotele, quella che muove il suono vocale e imprime ad esso un significato» (*op. cit.*, p. 187). Concepto que coincide con la preeminencia señalada por Beatriz de la «imagen pintada» como único tesoro, «materia primera del canto» que se conserva de la experiencia de ultratumba y también como único motor de la creación poética.

⁵³ Vid. *Purg.* XXXIII vv. 73-78, y nota 26.

como traducción imaginativa y arbitraria de un discurso meramente racional o simplemente moral, según el cual el cielo sería el lugar de mayor altura y dignidad.

Desgraciadamente, la interpretación literal se ha utilizado con demasiada frecuencia para identificar y separar, ante los textos considerados revelados, la posición agnóstica de la posición del creyente. Para unos Dios «reside» efectivamente en un lugar sobre las nubes, para otros más allá de éstas están sólo los astros. En ambos casos, sin embargo, hay un acuerdo en la literalidad de lo que se niega o se afirma. Se toma el símbolo por lo simbolizado, es decir, lo verbalizado por la experiencia no verbal a que éste alude, en el primer caso negándole «realidad» en nombre de un objetivismo «destructor de viejas supersticiones»; en el segundo, otorgándole al símbolo una «realidad objetiva» que mal se acuerda con ese mismo objetivismo. Tanto unos como otros sitúan objetivamente la realidad del Infierno en el interior de la Tierra o la del Paraíso de los bienaventurados en el mismo espacio objetivo por donde se mueven los astros.

Este común objetivismo representa una evidente y curiosa coincidencia del punto de vista estrictamente religioso y del racionalismo escéptico en cuanto ambos olvidan la dimensión de experiencia que el símbolo encarna. Existe en ellos, eso sí, una opuesta valoración de la «realidad» del símbolo (afirmación o negación,) pero dentro de una idéntica praxis mental que podemos definir como el consenso de la literalidad. Afirmar o negar es aquí prescindible y no diferenciador.

Sin embargo, el viaje a la ultratumba de Dante, que en esencia no difiere de los conocidos artículos de fe del «credo» («que bajó a los infiernos». . . «que subió a los cielos») o del viaje a la ultratumba de Pablo, que si no artículo de fe, fue creencia común y generalizada durante la Edad Media, se incluye por circunstancias históricas y personales en el concepto general de ficción poética, de alegoría. Pero aún en este segundo caso el consenso entre dos cosmovisiones que, sin embargo han luchado tanto a lo largo de la historia se mantiene: en un caso la *Commedia* se interpreta como la alegoría del significado verdadero de una de esas dos cosmovisiones -la religiosa-, en el otro como la alegoría de un significado erróneo en cuanto que es reducible a pura ilusión.

La modernidad con todo su racionalismo y también con toda su incomprensión se asomaba ya (para Dante la premodernidad es un futuro confuso sentido como inmediato) a las puertas de esa catedral encantada en la que él, Dante, se atrevió a penetrar para descifrar los misterios de un mundo a punto de concluir. Un cierto reduccionismo interpretativo, no importa demasiado si agnóstico o creyente, representa el peligro mayor a la hora interpretar la *Commedia*. Es conveniente no olvidar la dimensión gnóstica o hermética del símbolo que configura la forma general del edificio de la *Commedia*. Ese olvido ha hecho que de profeta de los misterios de lo arcano, Dante pasase a ser considerado sólo virtuoso alegorista de secretos efables celosamente guardados, pero al fin y al cabo siempre reducibles a sus fuentes filosóficas. Y durante demasiado tiempo, ni siquiera eso: la *Commedia* fue vista con demasiada frecuencia como un fárrago incomprensible de escaso o nulo valor poético.

En este nuevo Dante incomprensido que se levanta como auténtico profeta fracasado para sus postreros, se proyecta el nuevo consenso -éste, sí, real y no supuesto como el de la ilusoria literalidad- en el que la posición religiosa y la escéptica coinciden

prescindiendo de sus opuestas filosofías o poéticas. Se trata del consenso del alegorismo considerado como la última frontera en el proceso de la descifración de los significados.

Pero la figura del virtuoso alegorista es también, afortunadamente, la del excelso poeta. La visión desanctisiana primero y las matizaciones introducidas por Croce después estimularon esa nueva apreciación de la figura de Dante representando un giro en la moderna orientación de los estudios dantescos al sacar a la superficie todo lo que el contexto de ideas de la época permitía vislumbrar. Para Croce el valor supremo de la *Commedia* estaba en las llamaradas de auténtica poesía que se habían salvado del gran derrumbe inevitable de la historia. La obra toda se vuelve así un tapiz del cual cada lector puede salvar las partes del dibujo general que más corresponden a sus propios criterios estéticos, aunque perdiéndose inevitablemente la visión del dibujo en su conjunto.

Se trata literalmente de un error de bulto, pero también del primer intento coherente de dignificar la obra del poeta de la ultratumba liberándola de la ganga de estériles alegorismos y por tanto de la dimensión filosófica o doctrinal como único posible método interpretativo. La aproximación crociana a la confluencia de lo simbólico y lo poético, que representa una superación de las contradicciones desanctisianas, es para mí la más fructífera de las consecuencias que derivan de esta toma de posición verdaderamente saludable y purgativa⁵⁴. No es más que un primer intento, sólo esbozado, de una reflexión ciertamente todavía encorsetada por ciertos lugares comunes de un pensamiento de raíz idealista. Sin embargo, con todas las parcialidades que se quiera, en él está presente esa fundamental intuición de que en Dante símbolo y poesía no entrañan contradicción alguna:

«[...] il simbolo poetico e perciò tutt'uno con la poesia, effabile solo con questa, ineffabile fuori di questa».

Buena parte de la crítica especializada de los últimos decenios ha tomado también conciencia de este hecho. Estaría fuera de toda lógica histórica traer a colación un dantismo neocrociano seguramente anacrónico. El método que Croce aplica al estudio de la *Commedia* y el contenido mismo de sus pensamientos han sido superados, pero si se considera que la íntima unión de símbolo y poesía observada por Croce es resultado de una fructífera intuición, de una primera toma de conciencia que atisba un itinerario que conduce al centro oscuro de la *Commedia*, entonces, aunque sepamos que el camino que de allí parte es otro, no podemos rechazar del todo ese primer vislumbre.

Si la consideración de la unidad de la *Commedia* caracteriza toda la crítica posterior a Croce, incluida la crítica exquisitamente filológica, la crítica simbólica no puede prescindir tampoco de esa visión de globalidad que deriva necesariamente del lenguaje de los símbolos. Además un método fiable de análisis simbólico debería partir también de la consideración de que si una de las facetas del símbolo medieval es cultural e histórica, la otra, sin embargo, lo pone en contacto con una dimensión de experiencia arquetípica y universal. El estudio de esta segunda relación constituye el auténtico campo de acción de los estudios sobre simbología. El simbolismo es, según esa

⁵⁴ Ver nota 31.

perspectiva, el único lenguaje común a épocas y culturas aparentemente ajenas entré sí, y por ello se presenta como un puente tendido sobre la diversidad casi infinita de las formas y los estilos. La *Commedia*, bajo esa perspectiva, puede descubrirnos, no sólo los secretos que la crítica erudita sabe desvelar, sino también algunos de sus más celados misterios. Y al mismo tiempo, sin que exista contradicción en ello, el simbolismo se constituye como instrumento de análisis capaz de sondear hasta el nivel más profundo de la experiencia creadora individual. La clave de bóveda del valor universal de la *Commedia* así como la piedra angular del fundamento más secreto y personal de la actividad creadora de Dante se funden en una misma experiencia de lo trashumano⁵⁵.

No deja de resultar irónico que esas dos actitudes generales que hemos señalado, como formas opuestas de cosmovisión -la agnóstica y la creyente- por las cuales, los hemos visto, la imagen se sacrifica en el ara del alegorismo (el literalismo absoluto como sabemos es imposible), compartan también -y ahí está la gran carencia que las acerca entre sí al alejarlas del mismo centro simbólico de la *Commedia* -idéntica ausencia de conciencia visionaria o conciencia de la experiencia de lo arcano. La crítica simbólica no es, no debería ser «crítica» en cuanto al objeto mismo de su estudio, los símbolos -estos están ahí de forma necesaria e inevitable-, sino que debe ejercitar esa crítica para intentar socavar la cerrada seguridad en la que se han instalado esos dos falsos enemigos. Ambos han olvidado la verdadera dimensión real de lo fantástico, la evidencia de lo inefable. El consenso lógico-alegórico de la fe y de la ciencia, ironía máxima de la *coincidentia oppositorum* aplicable también a los lectores de la *Commedia*, tiene también su propio valor simbólico: el de una alianza inevitable, casi defensiva, frente a la fantástica presión, tan real e impalpable, que la experiencia del misterio ejerce sobre el texto.

⁵⁵ Lo personal creativo, sin embargo, no está tanto en los símbolos propios de esa experiencia de lo inefable como en la figuración alegórica mucho más personalizada que deriva de esos símbolos en sí mismos universales. Si la figura o imagen se incluye en esa dimensión individual, la figuración o significado de la figura representa el puente tendido entre la experiencia «mundana» y la «ultramundana», entre la imagen arbitraria de la alegoría y la imagen necesaria del símbolo. Los símbolos arquetípicos por su universalidad son generadores de las estructuras básicas de la diversidad de lenguajes y culturas: las explicaciones del mundo, las cosmovisiones, y la misma organización social o política derivan de ellos. Sus significados se refieren siempre a la experiencia fundamental y fundacional de una cultura. Gracias a ellos la experiencia del hombre sobre la tierra puede ser interpretada. Es importante señalar este hecho: los símbolos no pueden limitarse a una determinada cultura, puesto que señalan una idéntica experiencia humana ante el misterio. El símbolo del vuelo en la *Divina Commedia* se inscribe también en esa clase de símbolos universales.