

Sinestesia e símbolo na *Divina Commedia*

Javier Gutiérrez Carou

## RESUMO

Neste estudo análzase o universo simbólico que emprega Dante na *Divina Commedia*. En primeiro lugar, faise un percorrido polos significados connotativos da luz e da escuridade, elementos omnipresentes ó longo da obra. Cada un deles terá as súas propias interpretacións, que axudan a unha mellor comprensión global do texto. Por outra banda, análzase o emprego que fai Dante do recurso denominado «sinestesia», mediante o estudio de seis exemplos concretos. Como conclusión, Javier Gutiérrez Carou pon de manifesto a íntima conexión que existe no texto de Dante entre a historia que se conta e o simbolismo que subxace na mesma.

## ABSTRACT

The author of this article analyses the symbolic universe created by Dante in *Divina Commedia*. Firstly, he studies the connotative meanings of the concepts of «light» and «darkness», since these two elements are present all along the aforementioned work. Each meaning shows its own interpretations in order to provide a better global understanding of the text. On the other hand, the way Dante employs the rhetorical figure called «synaesthesia» is analysed by means of the study of six specific examples. In conclusion, Javier Gutiérrez Carou makes it clear the intimate connection that exists in Dante's text between the story that is told and the symbolism that it contains.

Para Benedict Buono,  
amigo, mestre, colega

**A** *Commedia* representa unha longa viaxe simbólica a través dos tres reinos do Outro Mundo: un itinerario que levará a Dante a comprender a esencia do pecado, recoñecerse pecador, purificarse e alcanzar a contemplación de Deus. Así pois, trátase dunha extensa alegoría do proceso espiritual do home<sup>1</sup>, dende o pecado orixinal ata o encontro co Creador, despois dun prolongado e duro camiño de perfeccionamento interior:

1. «Non vi sarebbe, del resto, né ragione né possibilità di questo viaggio se non si trattasse, appunto, di risoffrire come per un concreto esame di coscienza la diversa esperienza del male e della penitenza. Come abbiamo detto, la discesa nell'abisso del male, l'ascesa al monte della purgazione, l'elevarsi dell'anima all'empireo non sono se non su modo di fare una esperienza spirituale.» (R. Montano, *Dante filosofo e poeta*, Napoli, Conte-G. B. Vico, 1985, p. 160).

In tale polisemia del poema è evidente che tutto il viaggio dantesco si presenta come metafora di un itinerario spirituale: un itinerario di redenzione dalla vita di colpa alla purificazione e alla salvezza.<sup>2</sup>

Quanto al viaggio «allegorico», è evidente che esso significa la conversione.<sup>3</sup>

Pero, ¿cales son os símbolos esenciais desta alegoría? ¿Cales son os elementos connotativos que, establecendo mestas redes interrelacionadas de significados recónditos, dan lugar a esta construción alegórica?<sup>4</sup> Son moi abundantes as metáforas, os símbolos e mesmo as alegorías menores que configuran esta grande estrutura alegórica da viaxe. Entre os símbolos e as metáforas (elementos connotativos simples), os máis importantes son o tratamento dos compoñentes lumínicos, as oracións e os cantos que Dante escoita a través do seu percorrido, a variable dificultade da viaxe, algunhas *figuras*, etc., ás que se deberían engadir moitas outras alegorías subsidiarias<sup>5</sup>. Esta breve análise ocupárase dos elementos que se refiren á luz e ás oracións como compoñentes simbólicos, o que permitirá entender o rol que a sinestesia desenvolve no poema dantesco.

Durante o seu camiño, Dante chegará a diversos lugares nos que a presenza da luz sufrirá numerosas variacións. Así, a característica fundamental do Inferno é a falta de luz, como xa se pode verificar desde os primeiros cantos:

mi ritrovai per una *selva oscura* (In I, 2)

tal mi fec' ìo 'n quella *oscura costa* (In II, 40)

Esta escuridade, que alude simbolicamente á situación de extravío e pecado, aparece configurada como unha anticipación do paso a través do Inferno, pois, para aqueles que se atopan neste estado, resulta imposible ó acceso directo a Deus (o outeiro *illuminato* polo sol<sup>6</sup>): deben percorrer forzosamente un camiño de recoñecemento da culpa antes de iniciar a súa purificación. Deste xeito, tendo en conta a oposición sinalada, e as numerosas referencias que ofrece o texto, podemos afirmar que a escuridade constitúe unha das características esenciais do Inferno. O valor connotativo desta escuridade nace da oposición ó símbolo medieval xeneralizado, e de orixe bíblica, que identificaba a Deus co sol, coa luz (e que será utilizado posteriormente por Dante na descrición do Paraíso). Así pois, a esencia do Inferno, a ausencia de Deus, reflíctese simbolicamente na escuridade. E esta escuridade aparece subliñada tamén polo momento temporal no que se inicia a

2. G. Viti, [1975] *Dante e la Divina Commedia*, Firenze: Le Monnier, 1984, p. 85.

3. V. Capelli, *La Divina Commedia. Percorsi e metafore*, Milano: Jaca Book, 1994, p. 19.

4. Unha ampla bibliografía sobre o complexo concepto de alegoría e a súa relación coa eséxese tipolóxica bíblica pode atoparse en J. Gutiérrez Carou, *La influencia de la Divina Commedia en la poesía castellana del siglo XV*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1996 (Col. Teses en microficha, nº 598). Dante trata o problema da interpretación dos textos en *Convivio*, II, 1, 3; *Epistola a Cangrande*, 20-21; e *Monarchia*, III, IV, 6.

5. Para unha análise global das estruturas alegóricas da *Comedia* vid. J. Gutiérrez Carou, *op. cit.*

6. Para unha nova e interesante interpretación do canto I do *Inferno* vid. G. Gorni, *Dante nella selva. Il primo canto della Commedia*, Parma: Pratiche, 1995.

narración do percorrido de Dante: a noite do xoves 7 de abril do ano 1300<sup>7</sup>. O día elixido para o comezo da narración, a véspera da morte de Cristo (e non debemos esquecer que o Evanxeo indica que precisamente naquel intre as tebras cubriron o mundo<sup>8</sup>), e o ano, o do xubileo, remiten ós dous polos do itinerario dantesco: o pecado e a salvación. Deste xeito podemos comprobar que a escuridade representa o compoñente simbólico máis efectivo do Inferno, feito que resulta patente xa desde o momento en que o viaxeiro e o seu guía chegan ó limiar daquel mundo terrífico:

Quivi sospiri, pianti e alti guai  
risonavan per l'aere sanza stelle (In III, 23-23)

Do mesmo xeito as ameazadoras palabras de Caronte lembran ós condenados, transportados dunha beira á outra do Aqueronte, a ausencia de luz do Inferno:

[...] «Guai a voi, anime prave!  
Non isperate mai veder lo cielo:  
i' vegno per menarvi a l'altra riva  
ne le tenebre etterne, in caldo e 'n gelo (In III, 84-87)

E a esta situación refírese mesmo Dante inmediatamente despois de baixar da barca infernal:

Finito questo, la buia campagna  
tremò si forte [...] (In III, 130-131)<sup>9</sup>

Tamén no Inferno aparecen elementos lumínicos, pero esta luz, que nalgúns ocasións ilumina o Averno, presenta un aspecto aterrorizador, xa que xorde do lume que atormenta ós condenados, ou ten a función de subliñar o carácter horrendo de tal lugar. Un dos exemplos máis evidentes desta luz, froito do horror, pódese admirar na descrición das murallas da cidade de Dite:

Lo buon maestro disse: «Omai, figliuolo,  
s'appressa la città c'ha nome Dite,  
coi gravi cittadin, col grande stuolo».  
E io: «Maestro, già le sue meschite  
là entro certe ne la valle cerno,  
vermiglie come se di fuoco uscite  
fossero». Ed ei mi disse: «Il foco eterno  
ch'entro l'affoca le dimostra rosse,  
come tu vedi in questo basso inferno» (In VIII, 67-75)

7. É dicir, o Xoves Santo do ano do xubileo universal proclamado polo papa Bonifacio VIII. Sobre o problema da data da viaxe pódese ver un interesante resumo das distintas propostas críticas en G. Viti, *op. cit.*, pp. 79-81.

8. Lucas 23, 44-46.

9. Sobre a escuridade do Inferno *vid.*, entre outros moitos versos, In V, 28 e 50-51; XXI, 6; XXIII, 78; XXIV, 71 e 141; XXVIII, 104, etc.

Da luz como consecuencia do lume do tormento podemos ver outro exemplo no canto XXVI, no que se describe como vagan as almas dos falsos conselleiros envoltas nas lapas:

*di tante fiamme tutta risplendea*  
l'ottava bolgia, sì com' io m' accorsi  
tosto che fui là 've 'l fondo pareo (In XXVI, 31-33)

Así pois, podemos observar que o símbolo da luz, presente en toda a *Comedia*, materialízase no Inferno por oposición<sup>10</sup>, é dicir, a través da ausencia de iluminación<sup>11</sup>.

Pola contra, no Purgatorio a luz está moi presente<sup>12</sup>, e revela un simbolismo que se desenvolve de dous xeitos: por unha banda a través da alternancia do día e a noite, por outra, a través da intensa luminosidade dalgúns seres celestiais, que provocan a cegueira temporal de Dante.

A alternancia do día e a noite é dunha gran importancia, pois, cando o sol brilla, as almas purifícanse e poden proseguir a súa ascensión dunha *cornice* a outra, mentres que de noite todas se deteñen esperando o novo día:

Or accordiamo a tanto invito il piede;  
procacciam di salir pria che s'abbui,  
ché poi non si poria, se 'l dì non riede (Pr XVII, 61-63)

Esta explicación de Virxilio dunha das características do Purgatorio, aclara o significado do símbolo da luz: trátase de Deus, que se manifesta a través da Gracia e que axuda ás ánimas na súa purificación. Cando non está presente resulta imposible continuar co camiño que conduce ó Paraíso, e mesmo as almas perden o desexo de alcanzalo.

---

10. De feito Catón de Utica define nun certo momento o Inferno como «profonda notte» (a cita completa atópase na nota 12).

11. O Limbo constitúe unha lóxica excepción. Trátase do único caso no que a luz aparece sen connotacións negativas:

Così andammo infino a *la lumera*,  
parlando cose che 'l tacere è bello,  
sì com' era 'l parlar colà dov' era.  
Venimmo al piè d' un nobile castello (In IV, 103-106)

«Il Limbo, unica eccezione in tutto l' Inferno, non è avvolto nelle tenebre, ma è irradiato da un fuoco che è uno dei quattro elementi non corruttibili, ma comunque sempre ancora della sfera terrestre.» (D. Alighieri, *La Divina Commedia*, ed. de S. Jacomuzzi *et alii*, Torino: UTET, 1990, I vol., p. 58n).

12. De feito, unha vez concluída a invocación ás musas no canto I, o primeiro verso que retoma a narración contén unha referencia sinestética, máis abaixo ocuparémonos da importancia desta figura retórica, de cor e de luminosidade: «Dolce color d'oriental zaffiro». Ademais nas palabras que Catón dirixe ós viaxeiros que acaban de saír do Inferno, e que constitúen un verdadeiro elo simbólico entre os dous reinos, resulta claramente palpable a oposición entre escuridade e luz:

«Chi siete voi che contro al *cieco fiume*  
fuggita avete la pregione eterna?»,  
diss' el, movendo quelle oneste piume.  
«Chi v'ha guidati, o che vi fu *lucerna*,  
uscendo fuor de la profonda *notte*  
che sempre *nera* fa la valle inferna? (Pr I, 40-45)

Así pois, a escuridade no Purgatorio remite a ausencia temporal do poder divino, feito do que atopamos un válido exemplo no episodio das almas atacadas durante a noite por unha serpe (cun significado simbólico evidente): soamente a intervención dos anxos protectores pode liberalas dela:

Temp' era già che l'aere s'anerava,  
[...]  
Da quella parte onde non ha riparo  
la picciola vallea, era una biscia,  
forse qual diede ad Eva il cibo amaro.  
Tra l'erba e ' fior venìa la mala striscia,  
volgendo ad ora ad or la testa, e 'l dosso  
leccando come bestia che si liscia.  
Io non vidi, e però dicer non posso,  
come mosser li astor celestiali;  
ma vidi bene e l'uno e l'altro mosso.  
Sentendo fender l'aere a la verdi ali,  
fuggì 'l serpente, e li angeli dier volta,  
suso a le poste rivolando iguali (Pr VIII, 49/97-108)

Polo que se refire á segunda forma de manifestación do símbolo da luz no Purgatorio, podemos constatar que se desenvolve de xeito complementario ó anterior. Dante é abraiado pola luminosidade dalgúns seres celestiais porque aínda se atopa nun proceso de purificación que lle impide a contemplación directa da verdade divina. Xa desde o segundo canto pódese percibir este efecto nos ollos do protagonista:

Poi, come più e più verso noi venne  
l'uccel divino, più chiaro appariva:  
per che l'occhio da presso nol sostenne,  
*ma chinail giuso* [...] (Pr II, 39-40)<sup>13</sup>

O *Paradiso* poderíase definir, desde a perspectiva deste símbolo, como o cántico do triunfo da luz. A luminosidade farase cada vez máis penetrante paralelamente ó ascenso de Dante a través dos diferentes ceos ata chegar á contemplación directa de Deus<sup>14</sup>, descrito simbólicamente como unha intensísima luz na que se atopan tres

13. Situación que se reproduce noutras ocasións:

e fece la mia voglia tanto pronta  
di riguardar chi era che parlava, [un angelo]  
che mai non posa, se non si raffronta.  
Ma come al sol che nostra vista grava  
e per soverchio sua figura vela,  
*così la mia virtù quivi mancava* (Pr XVII, 49-54)

Drizzai la testa per veder chi fossi;  
e già mai si videro in fornace  
vetri o metalli sì lucenti e rossi,  
com' io vidi un che dicea: «S'a voi piace  
montare in sù, qui si convien dar volta;  
quinci si va chi vuole andar per pace».

*L'aspetto suo m'avea la vista tolta* (Pr XXIV, 136-142)

Vid. tamén XXVII, 59-60 ou XXXII, 12.

14. Denominado en V, 8 *eterna luce*.

círculos, dous dos cales reflíctense entre si como arcos da vella, mentres que o terceiro é como un lume:

Ne la profonda e chiara sussistenza  
de l'alto lume parvermi tre giri  
di tre colori e d'una contenenza;  
e l'un da l'altro come iri da iri  
parea riflesso, e 'l terzo pareo foco  
che quinci e quindi igualmente si spiri (Pd XXXIII, 115-120)

Esta luz non é só símbolo de Deus, senón tamén da esencia divina na súa totalidade, que enche os ceos e as almas que *habitan* neles, símbolo da súa ledicia, da potencia divina reflectida nelas, e que será aínda maior cando, despois da resurrección dos mortos, alcancen a perfección, segundo explica Salomón a Dante:

[..] «Quanto fia lunga la festa  
di paradiso, tanto il nostro amore  
si raggerà dintorno cotal vesta [la luce].  
La sua chiarezza séguita l'ardore;  
l'ardor la visione, e quella è tanta,  
quant' ha di grazia sovra suo valore.  
Come la carne gloriosa e santa  
fia revestira, la nostra persona  
più grata fia per esser tutta quanta;  
per che s'accrescerà ciò che ne dona  
di gratiuto lume il sommo bene,  
lume ch'a lui veder ne condiziona;  
onde la vision crescer conviene,  
crescer l'ardor che di quella s'accende,  
crescer lo raggio che da esso vene (Pd XIV, 37-51)

Como sucedía no Purgatorio, Dante queda cegado nalgunhas ocasións cando contempla personaxes pertencentes a ceos superiores aínda non alcanzados, e especialmente perde a visión cando mira para Beatriz, que asume progresivamente unha maior luminosidade:

La vista mia, che tanto lei seguio  
quanto possibil fu, poi che la perse,  
volsesi al segno di maggior disio,  
e a Beatrice tutta si converse;  
ma quella folgorò nel mio sguardo  
sì che da prima il viso non sofferse (Pd III, 124-129)<sup>15</sup>

Continuando a súa ascensión cara ós territorios celestiais, o poder de manter a mirada na intensa luminosidade aumenta, de tal xeito que pode contemplar a

realidade que o envolve. Así, Beatriz invítalo a mirar o seu sorriso (alegría e luz son paralelas no Paraíso):

«Apri li occhi e riguarda qual son io;  
tu hai vedute cose, che possente  
se' fatto a sostener lo riso mio». (Pd XXIII, 46-48)

Como se pode observar, as referencias á luz no Paraíso son numerosas, ata tal punto que palabras como *luce*, *fiamma* o *lume* repítense en innumerables ocasións, transformándose en termos que indican as almas eternamente beatas:

Di fredda nube non disceser venti,  
o visibili o no, tanto festini,  
che non paressero impediti e lenti  
a chi avesse quei lumi divini  
veduti a noi venir, [...] (Pd VIII, 22-26)<sup>16</sup>

Como sinalamos anteriormente, Dante quedaba cegado cando tentaba mirar para personaxes que pertencían a esferas máis elevadas ás que aínda non chegara. Ademais a luz e a ledicia das ánimas son recíprocas na construción simbólica paradisíaca. A concatenación de todos estes elementos simbólicos (luz crecente, ledicia, riso, desenvolvemento das capacidades visuais de Dante) aparece claramente representada polas palabras pronunciadas por Beatriz cando explica a Dante cal é o motivo polo que non ri no ceo de Saturno:

E quella non ridea; ma «S'io ridessi»,  
mi cominciò, «tu ti faresti quale  
fu Semelè quando di cener fessi;  
ché la bellezza mia, che per le scale  
de l'eterno palazzo più s'accende,  
com'hai veduto, quanto più si sale,  
se non si temperasse, tanto splende,  
che 'l tuo mortal podere, al suo fulgore,  
sarebbe fronda che trono scoscende» (Pd XXI, 4-12)

De todo o que vimos dicindo ata agora, pódese deducir facilmente o proceso simbólico continuo que seguiu Dante no tratamento dos elementos luminosos na *Commedia*: desde a ausencia no Inferno, a alternancia no Purgatorio do día e a noite e as continuas cegueiras temporais de Dante, ata a crecente luminosidade do

---

16. Os ceos, os personaxes que os poboan e os que os atravesan amosan unha luminosidade crecente segundo se achegan ó Empíreo, o ceo de amor puro de Deus:

Quivi la donna mia vid' io sì lieta,  
come nel lume di quel ciel si mise,  
che più lucente se ne fé 'l pianeta (Pd V, 94-96)

Ma poco fu tra uno e altro quando,  
del mio attender, dico, e del vedere  
lo ciel venir più e più rischiarando (Pd XXIII, 15-18)

Paraíso, todo o cal indica simbolicamente a separación, o achegamento, e, posteriormente, a contemplación e a unión con Deus. Aínda que no Terceiro Reino do Outro Mundo o protagonista sexa cegado nalgunha ocasión, despois de completar o proceso de purificación e adaptación simbólica á luz crecente, paralelamente á ascensión de ceo en ceo, Dante chega á contemplación de Deus, e precisamente nese intre é consciente da absoluta necesidade de ollar ó Omnipotente, ata tal punto que se nese momento desviase a mirada, extraviaríase definitivamente. Deste xeito complétase o símbolo, enchéndose plenamente do significado divino:

Io credo, per l'acume ch'io soffersi  
del vivo raggio [di Dio], ch'i' sarei smarrito<sup>17</sup>,  
se li occhi miei da lui fossero aversi.  
E' mi ricorda ch'io fui più ardito  
per questo a sostener, tanto ch'i' giunsi  
l'aspetto mio col valore infinito. (Pd XXXIII, 76-81)

A luz divina xa non cega, senón que constitúe a causa, para quen consegue alcanzala, dun ilimitado desexo de introducirse máis aínda nela. E deste desexo de luz, desta ansia de ascensión continua ata a máis radiante das iluminacións, nace o feito de que os tres cánticos rematen coa mesma palabra, *stelle*, que funciona como un recordatorio, un *leitmotiv* simbólico ó longo de todo o texto de cal é a meta final do protagonista.

Subliñabamos anteriormente que outro dos elementos simbólicos que forman parte da configuración da alegoría global presente na *Comedia* é a descrición, e ás veces transcripción, das oracións e cánticos de gabanza á Divinidade, á Virxe, etc., entoados polas almas do Purgatorio e do Paraíso. O valor simbólico destes cánticos reside no feito de que están perfectamente adaptados ás situacións nas que son entoados. Así, no Purgatorio, lugar de penitencia, a meirande parte dos cantos das ánimas corresponden a oracións de súplica, mentres que no Paraíso trátase de manifestacións de ledicia e louvanzas á Divinidade. No Purgatorio, por exemplo, pódese escoitar o *Miserere* (V, 24), o *Salve, Regina* (VII, 82), o *Te lucis ante* (VIII, 13), ou unha fermosísima reelaboración do *Padre Nostro* (XI, 1-24). No Paraíso Dante escoita o *Osanna* (VII, 1-3) ou o *Regina coeli* (XXIII, 128), aínda que na maior parte dos casos se indica simplemente que as almas cantan e que a inefabilidade de tales cánticos impide a súa transcripción:

Ne la corte del cielo, ond' io rivegno,  
si trovan molte gioie care e belle  
tanto che non si posson trar del regno;  
e 'l canto di quei lumi era di quelle (Pd X, 70-73)

Lì si cantò non Bacco, non Peana,  
ma tre persone in divina natura,  
e in una persona essa e l'umana (Pd XIII, 25-27)

17. ¿Será casualidade a utilización do mesmo termo, *smarrire*, que Dante usara para indicar que se extraviara na selva escura do pecado?

Tendo en conta que sinalabamos anteriormente que o símbolo constituído polas oracións e o canto dos salmos contribúe á materialización da alegoría global da *Commedia*, deberemos comprobar agora que tamén se atopa no *Inferno*. Loxicamente no primeiro dos reinos de ultratumba non se escoitan oracións (non hai esperanza algunha, non ten senso así pois a súplica, e menos aínda motivo de ledicia), sen embargo, dispoñemos dalgunhas pegadas que permiten indicar tamén aquí a presenza deste símbolo. Como no caso dos elementos luminosos, este símbolo está estruturado no Averno por negación, é dicir, á harmonía dos cantos do Paraíso e Purgatorio oporanse no Inferno tres situacións diversas, pero todas elas contrarias á beleza sonora anteriormente indicada: os ouveos e berros de dor, o silencio máis terrible e unha *antioración* blasfema. Da primeira situación temos xa unha proba no canto II, no que Dante fala dun fragor espantoso en canto chega á entrada do Inferno:

Quivi sospiri, pianti e alti guai  
risonavan per l'aere sanza stelle (In II, 22-23)

Para valorar a segunda debemos ter en conta que, ó longo de tódolos cantos do *Inferno*, Dante diríxese ós condenados e fala con eles, excepto no último. Na *Giudecca* os traidores aparecen totalmente inmersos no xeo, e por isto resulta absolutamente imposible comunicarse con eles: o silencio máis absoluto invade todo o canto. En contraste con situacións anteriores, neste momento o silencio advírtese de xeito máis fondo, especialmente durante a descrición de Lucifer coas súas tres bocas que mastigan eternamente a Xudas, Bruto e Casio, e co movemento das súas ás que provoca un vento xeado que o lector, atónito, sente case que fisicamente. A oposición resulta evidente: se os berros dos condenados constituían o elemento contrario ás oracións do Purgatorio e o Paraíso, na morada máis profunda de Lucifer, onde a ausencia de Deus é absoluta, o silencio é total: trátase da maior negación dos cantos de pregaría ou de louvanza ó Creador.

A terceira situación que forma parte, por negación, do símbolo das oracións, aparece no canto XXV, e está construído, loxicamente no Inferno, sobre unha oposición radical. Trátase do xesto, horriblemente blasfemo e ofensivo, que Vanni Fucci dirixe a Deus, o máis claro exemplo de *antioración*:

Al fine de le sue parole il ladro  
le mani alzò con amendue le fiche,  
gridando: «Togli, Dio, ch'a te le squadro» (In XXV, 1-3)

Así pois, resulta posible establecer un valor simbólico para estas formas de oración, xa sexa pola súa ausencia ou negación, xa pola súa presenza significativa no texto, tendo en conta que todas elas aparecen perfectamente adaptadas ás situacións de castigo, penitencia ou gloria nas que están presentes. Por outra banda, Dante na construción deste símbolo parece ter traballado de xeito paralelo ó que utilizou na configuración da luz: desde a ausencia ata a máis total presenza.

A sinestesia consiste, en simplísima definición, na asociación, mediante un proceso cercano á metáfora, de dous ou máis elementos sensoriais procedentes de

sentidos diferentes<sup>18</sup>. Aínda que foi coñecida na antigüidade, soamente alcanza un uso xeralizado no século pasado<sup>19</sup>, polo que, aínda que fose só por este dato, semella importante subliñar a súa presenza na *Commedia*.

No poema do florentino aparece un número relevante de sinestias: neste breve traballo, por motivos obvios, centrarémonos soamente en seis delas, que, de tódolos xeitos, nos permitirán observar o funcionamento deste procedemento na configuración alegórica global do texto<sup>20</sup>. Nunha aparecen relacionados a vista e o tacto (Pd XXVIII, 16-18), noutra os sentidos combinados son o olfato e o oído (Pd XXX, 124-126), ás que engadiremos outras catro nas que se establece unha relación entre a vista e o oído (In I, 60; In V, 28; In VII, 118-120; e Pr X, 94-96).

No texto dantesco a presenza corpórea do protagonista é tan continua que levou a afirmar a J. Risset:

Questo *corpo lasso* introdotto al v. 28 del primo canto<sup>21</sup> rimarrà come una presenza attiva in tutto il poema. E a distinguere la *Divina Commedia* dai precedenti racconti medievali di visioni e viaggi nell'aldilà è precisamente quest'insistenza sul corpo del viaggiatore. Mentre gli altri racconti tracciano dei percorsi «fuori del corpo», la *Commedia* può essere letta come *l'epopea del corpo di Dante*.»<sup>22</sup>

Desde esta perspectiva o uso da sinestesia na *Commedia* resulta absolutamente lóxico, posto que se trata dunha figura retórica particularmente *física*, fortemente vinculada ós sentidos: de feito, constitúe o artificio máis especificamente *corporal*.

Segundo o que dixemos ata agora, todo parece indicar que existen dous planos diversos na *Commedia*: un alegórico, do que sinalamos anteriormente algún dos seus elementos constitutivos, e outro físico, vinculado á viaxe corpórea de Dante. Parece claro que debido ó seu dobre carácter, *físico* e metafórico, a sinestesia é un dous recursos máis evidentes que permitiría artellar ámbolos dous planos. ¿Pero Dante fai uso da sinestesia como se de calquera outra posibilidade retórica se trata-se ou tenta utilizala como un potenciador simbólico-significativo indispensable na armazón estética e relixiosa da *Divina Commedia*? Calquera lector fascinado polo poema intúe inmediatamente a grandiosidade creativa de Dante, a xenialidade que fai del un dos máis importantes intérpretes da realidade física e histórica do mundo

18. Ver, por exemplo, A. Marchese & J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel, 1986, s. v. sinestesia: «Es una figura, emparentada con la enálage y con la metáfora, que consiste en la asociación de elementos que provienen de diferentes dominios sensoriales»; ou G. L. Beccaria, *Dizionario di linguistica*, Torino: Einaudi, 1994, s. v. sinestesia: «E' un tipo di metafora che consiste nel trasferimento di una sensazione A (ad es. visiva) per mezzo di una sensazione B appartenente ad un altro dominio sensoriale (ad es. tattile)».

19. Ver A. Marchese & J. Forradellas, *op. cit.*; M. V. Ayuso de Vicente *et alii*, *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Akal, 1990, s. v. sinestesia; ou G. Cambon, «Synaesthesia in the *Divine Comedy*», en *Dante Studies*, LXXXVIII (1972), pp. 1-16.

20. O lector interesado no tema atopará outros exemplos, e un interesante estudio deles, aínda que desde unha perspectiva diferente á que seguimos nestas páxinas, no artigo de G. Cambon citado anteriormente.

21. «Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso».

22. J. Risset, *Dante scrittore*, Milano, Mondadori, 1984, p. 88.

e espiritual do home de tódolos tempos e de tódalas linguas. Esta xenialidade reflíctese tamén no xeito en que consegue vincular estes dous planos, e pedra angular desta relación é un certo uso da sinestesia, como tentaremos demostrar nos seguintes parágrafos.

Nos exemplos de sinestesia que seleccionamos anteriormente, poderemos observar a dobre posibilidade de uso que sinalabamos antes. Nos dous primeiros casos trátase dun mero ornamento, aínda que fermosísimo, motivado por unha situación puntual que propicia unha asociación de ideas dentro dun contexto reducido e moi concreto:

Un punto vidi che raggiava *lume*  
*acuto* sì, che 'l viso ch'elli affoca  
chiuder conviensi per lo forte acume (Pd XXVIII, 16-18)

Nel giallo de la rosa sempiterna,  
che si digrada e dilata e redole  
*odor di lode* al sol che sempre verna (Pd XXX, 124-126)

No primeiro exemplo a luz resulta tan forte que cega a vista, é dicir, ten unha intensidade tal que *ferre* ó que a mira. Do concepto de *ferir* chégase facilmente á idea dunha frecha ou unha lanza: tendo en conta este proceso asociativo pódese entender perfectamente a utilización do adxectivo *acuto* para referirse a esta luz. No segundo caso a presenza do termo *rosa* no contexto<sup>23</sup> suscita outra asociación de ideas: dado que as rosas espárense un agradabilísimo recendo, se estes beatos consitúen unha *rosa*, as súas louvanzas serán o recendo desta *rosa*.

Sen embargo, nos outros exemplos a unión do elemento visual co auditivo trae inmediatamente á memoria os símbolos da alternancia escuridade/luz e silencio/oracións. Resultan especialmente interesantes os fragmentos de In I, 60 e In V, 28:

tal mi fece la bestia senza pace,  
che, venendomi 'ncontro, a poco a poco  
mi ripigneva là dove 'l sol tace (In I, 58-60)

Io venni in loco d'ogne luce muto,  
'che mughia come fa mar per tempesta (In V, 28-29)

Evidentemente tamén nestes casos poderíase realizar unha análise do proceso asociativo que levou a Dante á elaboración destas sinestesias, pero, a diferenza do que ocorre nos exemplos estudados anteriormente, aquí non é o contexto inmediato o que ofrece as claves de interpretación, senón a estrutura simbólica que examinamos na parte inicial deste traballo. No primeiro únense de xeito físico a escuridade simbólica e física do Inferno co silencio, tamén simbólico e físico, máis absoluto (o que atoparemos especialmente na *Giudecca*): para indicar a escuridade perceptible no Averno, Dante baséase no uso dun verbo que nega o son, o que remite ó símbolo

23. Símbolo do conxunto dos beatos que cantan louvanzas a Deus.

do silencio como ausencia da harmonía das oracións e as gabanzas. No segundo fragmento a unión entre elemento físico e simbólico resulta aínda máis expresiva porque non soamente se interrelacionan o silencio e a escuridade, senón que se incorpora tamén unha referencia ó estrondo (como xa vimos, outro matiz do símbolo silencio/oracións) que envolve ós condenados, comparado a unha tempestade mariña.

A relación físico-simbólica aparece tamén en In VII, 120, onde a mirada de Dante (fiscidade) diríxese ó tormento dos iracundos e dos acidiosos (símbolo):

che sotto l'acqua è gente che sospira,  
e fanno pullular quest' acqua al summo,  
come l'occhio ti dice, u' che s'aggira (In VII, 118-120)

A mesma relación atópase en Pr X, 95, aínda que neste caso con valor positivo:

Colui che mai non vide cosa nova  
produsse *esto visibile parlare*,  
novello a noi perché qui non si trova (Pr X, 94-96)

O mármore *candido*<sup>24</sup> destas esculturas é un elemento físico que se relaciona co senso da vista, pero a súa factura extraordinaria permítelle a Dante escoitar as súas palabras, prodixio que representa outro símbolo do poder divino. Á brancura do mármore Dante engade na sinestesia o son das palabras: deste xeito atopámonos de novo ante os símbolos da luminosidade e da oración, pois, como creacións inefables de Deus, as esculturas constitúen a súa gabanza.

Deste xeito tentamos probar a relación existente entre fiscidade e alegoría: para crear sinestias a través da unión de diversas sensacións físicas, Dante servíuse dos elementos que ofrecía o simbolismo utilizado no desenvolvemento narrativo da viaxe. Ademais, debemos engadir que esta relación non se establece soamente na dirección analizada ata o momento (do físico ó simbólico), senón tamén á inversa, porque, como xa indicamos, o símbolo luz no Purgatorio e no Paraíso actúa tamén fisicamente sobre Dante, por exemplo, a través das diversas cegueiras temporais que debe soportar e superar durante a súa ascensión.

A sinestesia é un artificio retórico que parte necesariamente da corporeidade, e neste senso correspóndese perfectamente coa viaxe de Dante, na que o corpo do protagonista está constantemente presente. Ademais, se consideramos que na creación das sinestias dantescas atopámonos ante a presenza de elementos procedentes da simboloxía global da *Commedia*, poderemos concluír que nelas se concentran de xeito sublime o elemento espiritual e mailo corpóreo, o connotativo co máis plenamente físico e, polo tanto, denotativo. Parece entón claro que Dante pretendeu enriquecer a viaxe alegórica con elementos que puidesen ser considerados vívidos, reais<sup>25</sup>. Deste xeito, á intención de crear e narrar unha viaxe *real*

24. Pr X, 31. A brancura destas esculturas, subliñada polo uso do latinismo, constitúe tamén un elemento en directa relación coa luminosidade.

25. De feito, algúns críticos, por moitos outros motivos, cren na realidade da narración dantesca. *Cfr.*, por exemplo, V. Capelli, *op. cit.*, e R. Guardini [1967], *Studi su Dante*, Brescia: Morcelliana, 1979.

engádense ó mesmo tempo elementos de claro valor simbólico, polo que se pode aseverar que se trata dun procedemento absolutamente similar ó utilizado pola eséxese medieval bíblica, xa empregada por Dante na creación de certos personaxes e situacións<sup>26</sup>, na que, a un elemento histórico real, se asimilaba unha lectura alegórica.

Despois desta breve análise baseada soamente nalgúns elementos particularmente interesantes e significativos, cremos poder soste que a lectura positiva e a alegórica da *Divina Commedia* xorden do propio texto, no cal Dante creou un mundo compacto e indivisible, onde o elemento físico e o espiritual están intimamente relacionados, ata tal punto que non é posible comprender exactamente a narración *histórica* sen ter en conta a alegoría, nin tampouco adentrarse no simbolismo sen assimilar primeiro a *fisicidade* da viaxe, como parece probar a utilización de determinadas sinestias.

Javier Gutiérrez Carou  
Universidade de Santiago de Compostela

---

26. Así Virxilio, Beatriz etc. constitúen verdadeiras *figuras* porque o seu valor simbólico deriva da súa realidade histórica. Ademais, algúns críticos ven, por exemplo, no *Purgatorio* unha figura do libro do Éxodo. Cfr. C. Singleton [1958], *La poesía della Divina Commedia*, Bologna: Il Mulino, 1978 (cap. *In exitu Israel de Aegypto*).