

TOPOGRAFÍA MORAL, SÍMBOLOS Y ALEGORÍAS: UNA LECTURA SEMIÓTICA DEL INFIERNO DANTESCO

Moral topography, symbols, and allegories: A semiotic reading of Dante's Inferno

Jefferson Plaza

Escuela de Idiomas Modernos
Facultad de Humanidades y Educación
Universidad Central de Venezuela – EIM-FHE-UCV
Caracas 1051, Venezuela. Teléf.: (58 212) 605 29 24
jefferson21@gmail.com

RESUMEN

El infierno de Dante es, ante todo, un espacio altamente semiotizado. Su escritor lo ha configurado a partir de tres sentidos esbozados en la *Epistola a Cangrande della Scala*: el significado literal de las palabras que lo constituyen, los símbolos y alegorías que se esconden detrás de las palabras y la dimensión anagógica y moral que se desprende de estos dos primeros sentidos. La crítica especializada en Dante coincide en el hecho de que la topografía del infierno dantesco es el eje sobre el que reposa la dimensión moralizante de la primera cantica de la *Commedia*. Sin embargo, la noción de topografía moral en el infierno dantesco no ha sido desarrollada a plenitud, por lo que este artículo se propone ahondar en este concepto a partir de una lectura basada en los postulados de la semiótica del espacio. En este artículo, se analizará la configuración semiótica de los espacios más icónicos del mundo ultraterreno creado por Dante para establecer cómo la topografía moral es un concepto clave para reconstruir los significados globales que estructuran el infierno de Dante.

Palabras claves: topografía moral, espacio, semiótica, infierno dantesco.

ABSTRACT

Dante's *Inferno* is, above all, a highly semiotized space. The author has configured it on the basis of three senses outlined in the *Epistle to Cangrande della Scala*: the literal meaning of the words that are a part of it, the symbols and allegories hidden behind these words, and the anagogical and moral dimensions that emerge from these first two senses. Critics specializing in Dante agree that the topography of Dante's *Inferno* is the axis on which the moralizing dimension of the first canticle of the Comedy rests. However, the notion of moral topography in Dante's *Inferno* has yet to be fully developed; therefore, this article proposes to delve into this concept from a reading based on the postulates of the semiotics of space. In this article, we will analyze the semiotic configuration of the most iconic spaces of Dante's Unearthly World in order to establish how moral topography is a crucial concept to reconstructing the global meanings that structure Dante's *Inferno*.

Keywords: moral topography, space, semiotics, Dante's *Inferno*.

Topographie morale, symbole et allégorie : une lecture sémiotique de l'enfer de Dante

RÉSUMÉ

L'enfer de Dante est tout d'abord un espace fortement semiotisé. Il a été façonné par son auteur à partir des trois sens esquissés dans l'*Epistola a Cangrande della Scala* : la signification littérale des mots qui la composent, les symboles et les allégories qui se cachent derrière les mots et la dimension anagogique et morale qui se dégage de ces deux premiers sens. La critique spécialisée dans l'œuvre de Dante partage l'opinion selon laquelle la topographie de l'enfer dantesque est l'axe autour duquel tourne la dimension moralisatrice de la première cantica de la *Commedia*. Pourtant, la notion de topographie morale dans l'enfer de Dante n'a pas été pleinement développée, de sorte que cet article a pour but d'approfondir ce

concept en partant d'une lecture fondée sur les postulats de la sémiotique de l'espace. Cet article analysera la configuration sémiotique des espaces les plus iconiques du monde ultraterrestre créée par Dante, afin d'établir comment la topographie morale est une notion clé pour la reconstruction des significations globales structurant l'enfer de Dante.

Mots clés : topographie morale, espace, sémiotique, enfer dantesque.

Topografia moral, símbolo e alegoria: uma leitura semiótica do inferno dantesco

RESUMO

O Inferno de Dante é, principalmente, um espaço altamente semiotizado. Seu autor o estruturou com base em três sentidos delineados na Epistola a Cangrande della Scala: o significado literal das palavras que o constituem, os símbolos e alegorias ocultos por trás das palavras e a dimensão anagógica e moral que emerge desses dois primeiros sentidos. Os críticos especializados em Dante concordam que a topografia do Inferno de Dante é o eixo sobre o qual se fundamenta a dimensão moralizante da primeira cântica da *Commedia*. Contudo, a noção de topografia moral no Inferno de Dante não foi totalmente desenvolvida, de forma que este artigo visa explorar esse conceito em maior profundidade a partir de uma leitura baseada nos postulados da semiótica do espaço. Neste artigo, analisaremos a configuração semiótica dos espaços mais icônicos do mundo sobrenatural de Dante, a fim de estabelecer como a topografia moral é um conceito-chave para reconstruir os significados globais que estruturam o Inferno de Dante.

Palavras-chave: topografia moral, espaço, semiótica, Inferno de Dante.

TOPOGRAFÍA MORAL, SÍMBOLOS Y ALEGORÍAS: UNA LECTURA SEMIÓTICA DEL INFIERNO DANTESCO

Desde una aproximación semiótica, Greimas (1980) sostiene que el espacio resulta de la transformación que el ser humano hace de una “extensión tomada en su continuidad y en su plenitud, llena de objetos naturales y artificiales, presente en nosotros a través de todos los canales sensoriales” (p. 12). Los hombres construyen significación a través de su relación con el mundo y el contexto que los rodea. El espacio es un objeto cultural al cual el ser humano dota de significación a partir de su componente experiencial y el modo en el que interpreta al mundo. La necesidad de ubicarse en un lugar está presente en cada una de las manifestaciones y creaciones intelectuales del ser humano, puesto que nuestros esquemas mentales se rigen por una lógica espacio-temporal. En el caso específico de la ficción, Luz Aurora Pimentel (2001) señala que los lectores necesitan que el texto literario recree y construya una “ilusión de espacio”, estructurada a partir de una serie “de recursos descriptivos altamente codificados” (p. 31), que permiten situar los mundos representados en el texto en una esfera más tangible y concreta. En la misma línea, Mieke Bal (1990) afirma lo siguiente: “esos lugares [representados en los textos literarios] no existen verdaderamente tal como lo hacen en la realidad. Pero nuestras facultades imaginativas piden su inclusión en la fábula”. Mieke Bal (1990) considera que cuando un texto carece de localización, el lector tratará de construir ese espacio que le permite traducir aquello que recrea su imaginación, no importa si solo logra producir una abstracción. Se recrean lugares y contextos para dotar de significación aquello que se lee y permitir que se establezca un pacto ficcional entre la obra y sus potenciales lectores.

Greimas y Courtes (1990) señalan que los lugares representados en el interior de una obra literaria son también el marco en el que se manifiestan sintácticamente las transformaciones de los actantes y sus diferentes recorridos figurativos en el interior de la diégesis o universo narrativo. Esta definición podría ser considerada un tanto restrictiva ya que relegaría los lugares representados en una obra literaria a la idea de escenario o entramado en el que se desenvuelven un conjunto de acciones. Para Mieke Bal (1990), el espacio es una categoría que puede estructurarse en el texto literario desde dos perspectivas:

Los espacios pueden funcionar de dos formas en una historia. Por un lado solo marco, lugar de acción. En esta capacidad una presentación más o menos detallada conducirá a un cuadro más o menos concreto del espacio. El espacio puede también permanecer en un segundo plano. En muchos casos, sin embargo, se «tematiza», se convierte en objeto de presentación por sí mismo. El espacio pasa a ser un «lugar de actuación» y no el lugar de la acción. Influencia a la fábula y esta se subordina a la presentación del espacio. (p. 103).

De las palabras de Mieke Bal (1990) rescatamos la idea del “espacio tematizado” ya que nos permite insistir en el hecho de que los lugares físicos, las ensoñaciones fantásticas y los paisajes mentales de una obra literaria pueden trascender la idea de escenario o decorado de un conjunto de acciones que se suceden en el interior de un relato. Para Mieke Bal (1990), el espacio tematizado se semiotiza, porque lleva consigo una capacidad de simbolizar que lo convierte en medio para transmitir una serie de relaciones ideológicas o psicológicas que se construyen en el interior del texto literario. El espacio puede ser el signo que define a un personaje -en términos de su estructura caracterial, ideológica, su mundo interior, etc.- o también funcionar como metáfora o metonimia del personaje, en tanto que posee una carga simbólica que se manifiesta a partir de lo que ven/focalizan los actantes de un determinado relato. Ahora bien, el espacio como signo está constituido por varias dimensiones:

Lo que posibilita esa impronta del espacio en la ficción es su carácter de signo, configurado por diferentes dimensiones (Camarero, 1994: 92-93; Zumthor, 1994: 347): la del espacio del discurso o significante, formado por el conjunto de signos que se conjugan en el discurso textual; la del espacio del objeto o referente, centrada en el lugar físico como objeto espacial que el escritor plasma en la obra literaria; y la dimensión del espacio de la historia o el significado, que es el que contiene la historia de la narración y el que posibilita que el escritor logre desarrollar el protagonismo y la significación simbólica de los diversos escenarios; sin dejar tampoco a un lado la olvidada dimensión del espacio de la lectura. Dado su carácter de signo, lo más justo es abarcar el espacio con todos sus valores sintácticos, semánticos y pragmáticos. Gracias a ellos se configuran sistemas sémicos en las

narraciones y se organiza en cada obra un universo ficcional cuya coherencia es sostenida por un peculiar código espacial determinante en el seno del discurso. (Natalia Álvarez Méndez, 2003, pp. 551-552)

Las afirmaciones de Álvarez Méndez (2003) ilustran cuán compleja puede ser la tarea de categorizar la dimensión espacial de un relato. El espacio puede interpretarse desde lo eminentemente textual porque es una creación hecha de palabras, se combinan signos que permiten edificar la idea de la representación espacial, muchas veces empleando artificios retóricos o desviando la norma lingüística para crear un efecto estético. La estructura espacial puede leerse como objeto o referencia, incluso solo como símbolo, por esa capacidad que tiene el texto, hecho relato, de representar diversas realidades perceptibles a través de los sentidos. Hay también una serie de reglas: podemos evidenciar valores sintácticos porque el espacio literario es el eje sintagmático en el que se suceden las acciones de un relato, semánticos —sus diversas combinaciones generan diversos significados— y pragmáticos, dado que los lugares representados en un texto literario están anclados a un contexto y a una serie de normas que le confieren una lógica. Finalmente, el espacio como un todo es un objeto cultural que se modela a partir del imaginario social de los pueblos y las ideas particulares de su emisor. Cada lector potencial interpretará la dimensión espacial del texto a la luz de sus propios presupuestos culturales. En ese sentido, Jesús Camarero (1994: 98) plantea lo siguiente:

[El espacio] Es el fruto de la imaginación, de la representación mental: percibimos los objetos de lo real y nos construimos una imagen de ellos; del mismo modo, cuando leemos un texto, la traducción-traición de las palabras por un código de lo arbitrario nos hace representar los objetos referidos por esas palabras. Los objetos están en el espacio de lo real y del mundo, y las palabras están en el espacio del texto y de los volúmenes, pero las ideas elaboradas a partir de esos objetos y de esas palabras constituyen un espacio imaginario o *simbólico* cuya existencia escapa a nuestra percepción. No podemos tocar las ideas, no leemos las ideas, no las vemos, no las podemos manipular... salvo si se hace por medio de las palabras por ejemplo. Es la presencia de una ausencia (un eco es como una idea y leer es ante todo saber provocar esos «ecos»).

Solo por citar un ejemplo, podemos hacer alusión a una de las obras más importantes de la literatura italiana del siglo XX, *Le città invisibili* (1972) de Italo Calvino, un texto que propone un diálogo ficcional entre el emperador tártaro Kublai Khan y el mercader veneciano Marco Polo. Al estilo de *Las mil y una noches*, el gran señor tártaro y su embajador veneciano se reúnen todos los días. Marco Polo maravilla a su señor contándole cada día una historia que recrea sus peripecias a lo largo del vasto imperio. El veneciano rememora sus aventuras y las vuelve relato: las enmarca en un orden. Cada historia tiene nombre de mujer; en cada una de ellas hay una serie de actantes que viven y se rigen por las leyes de esas urbes. Detrás de cada ciudad se configuran una serie de significados que manifiestan las múltiples formas de organización de los seres humanos y cómo el espacio determina el modo en que nos relacionamos con los otros. La particularidad de estos relatos estriba en que el mercader no conoce la lengua del emperador, por lo que debe construir sus historias a través de gestos. Detrás de cada una de esas historias se configura una visión crítica sobre la ciudad, sus desafíos, su posible evolución y sobre todo cómo los seres humanos dialogan y transforman sus propios espacios o como esos lugares pueden transformarlos. Los lectores viven, a partir de esa "ilusión de espacio" a la que hacíamos referencia, los diferentes modos de vivenciar y soñar con la ciudad. Queda claro que en el texto las ciudades invisibles son un espacio semiotizado y evidentemente son el eje sobre el que se cimenta esta ficción narrativa.

Hemos hecho todas estas consideraciones teóricas porque nos proponemos descifrar las características de otro universo narrativo altamente semiotizado: el Infierno de Dante Alighieri, construido en la primera cántica de la *Divina Commedia*¹. Nuestro estudio se centrará en la configuración semiótica del mundo ultraterreno recreado por Dante. La propuesta de análisis es interdisciplinaria ya que integraremos presupuestos teóricos tomados de la semiótica y la narratología, junto con una serie de herramientas críticas que el mismo Dante propone para la interpretación

1 Todas las citas de la *Divina Commedia* serán presentadas en lengua original. Nos serviremos de la versión intitulada *La commedia a cura di Natalino Sapegno* publicada en 1985 por la editorial Nuova Italia. Las citas en italiano serán acompañadas de su respectiva traducción al español en notas a pie de página. Las traducciones fueron tomadas de la versión publicada por Bartolomé Mitre en 1921.

de su obra. En el siguiente apartado presentaremos algunas consideraciones generales en torno al Infierno y su significación como espacio.

EL INFIERNO Y LA TOPOGRAFÍA MORAL

Una de las imágenes literarias más nítidas que tenemos del Infierno en la cosmovisión occidental la hallamos en la primera cántica de la *Divina Commedia*. El mundo recreado e imaginado por el poeta florentino sintetiza, desde el sincretismo de su configuración espacial, toda una serie de creencias, mitos, leyendas del folclor europeo y tradiciones grecolatinas en torno al mundo ultraterreno. El Infierno de Dante se propone como una suerte de mitología cristiana: el poeta florentino es el personaje protagonista, se concibe como un ser que ha perdido el camino (*la dritta via*²) y debe recorrer, en primera instancia, un lugar hórrido y tenebroso en el que se codifican los aspectos más oscuros y siniestros de la humanidad. Su viaje por este universo ultraterreno tiene una función didascálica: el poeta nos lleva a vivir profundamente los efectos devastadores del pecado y la condena, la lógica de un diseño divino que castiga la debilidad y la maldad humanas a través de penas tan atroces como el mal cometido.

Ninguno de los lugares recreados en la *Divina Commedia* puede reducirse a la idea de escenario. Infierno, Purgatorio y Paraíso, como hemos señalado ya, son espacios tematizados y semiotizados, cargados de una profunda significación. El Infierno dantesco es la amalgama de un mundo a caballo entre el medioevo y el humanismo, resulta de la visión de un hombre que se debatía entre la doctrina religiosa y la filosofía, entre el amor y el desamor; el amor-odio hacia su ciudad de origen y el profundo rechazo que suscitaban en él, los grandes males que destruían y pervertían a su tierra. Cada uno de esos aspectos experienciales de la vida de Dante adquiere un sentido en la construcción de los diversos significados de su obra, que parecen estar siempre ligados a la idea del camino, de un recorrido descendente-ascendente que llevará al Dante personaje a alcanzar su propia redención.

En su famosa *Epístola a Cangrande della Scala*, Dante Alighieri propone una lectura de su obra mediante la interpretación de tres sentidos sobre

2 La recta vía

los que se estructuran cada uno de los cantos del poema épico: todos los elementos que configuran el poema pueden interpretarse a partir de **una dimensión literal**, lo que transmite fielmente la palabra escrita, **una dimensión simbólico-alegórica**, lo que la palabra esconde tras los artificios retóricos, lo que el símbolo y la alegoría reproducen a través de códigos que requieren una aguda interpretación, y finalmente **una dimensión anagógica-moral**, lo que aprendemos, en términos de lo ético y lo moral, a partir de la decodificación e interpretación de los signos construidos mediante la palabra, el símbolo y la alegoría. Dante construye cada uno de los elementos figurativos de su obra mediante esta estructura triádica. La dimensión espacial del poema como un todo responde a esta configuración semiótica que se evidencia claramente en la topografía del Infierno dantesco.

El Infierno es concebido por Dante como una suerte de embudo o cono invertido, el cual está dividido en nueve círculos decrecientes: los primeros cinco pertenecen al Alto Infierno, el sexto es la frontera entre el Alto y Bajo Infierno y en los últimos tres se ubica el Bajo Infierno. En estos círculos, Dante despliega multiplicidad de espacios: lugares ruinosos y atroces, fosas, ríos, pantanos y lagunas hirvientes, una ciudad llena de fuego con mezquitas rojas, cementerios, murallas de hierro, selvas sin vegetación. Hay pozos, despeñaderos, gigantes que asemejan colosales torres. En el ápice del cono se encuentra Lucifer. El universo ultraterreno construido por el poeta florentino sigue una lógica aristotélica: los pecadores pagan su condena en un determinado lugar del Infierno según la naturaleza del pecado cometido. Para Aristóteles eran tres las malas disposiciones: la incontinencia, la bestialidad y la malicia. Dante interpreta estas nociones a la luz del cristianismo y termina convirtiéndolas en disposiciones pecaminosas. Los primeros seis círculos albergan los pecados ligados a la incontinencia, mientras que los últimos tres son destinados a los pecados relacionados con la bestialidad y la malicia; estos últimos, en particular, la traición, son considerados los más graves y deleznable dado que implican el uso del intelecto. Cada una de las penas infligidas se ubica en un espacio que se configura a partir de la noción del contrapaso, es decir, la relación de equivalencia/analogía entre el pecado cometido y el castigo eterno impuesto: por ejemplo, los adivinos deberán caminar con sus cabezas al

revés, incapaces de ver lo que está enfrente, resultado de tratar de avizorar siempre el futuro. Los espacios recreados por Dante tienen la función de intensificar la magnitud y la atrocidad de la pena, transmiten la imposibilidad de huir del castigo. Muchos de los lugares representados son custodiados por criaturas monstruosas que son el reflejo fiel del pecado cometido. El recorrido de Dante por el Infierno comienza cuando se pierde en la selva oscura, ubicada a los pies de la ciudad de Jerusalén.

La estructura espacial del Infierno configura una suerte de topografía moral. ¿Pero cómo podemos definir este concepto? Decía Platón en *La República* (1964) que la bondad del hombre se expresa cuando impera la razón y la maldad cuando está dominado por los deseos. Esta estructura axiológica resumiría el significado del universo infernal de Dante: el Infierno es un espacio racional en el que cada una de las penas infligidas es directamente proporcional al mal que se ha cometido. La maldad no reside en el castigo, sino en el ánimo de los castigados. La topografía del Infierno dantesco es reveladora de una moral cristiana que no debe entenderse como una verdad absoluta, sino como un modelo ético que se concibe en un determinado tiempo histórico. Detrás de cada construcción espacial se va configurando ese gran macro-sentido —la topografía moral— que estructura la primera cántica de la *Divina Commedia*. A lo largo de este apartado analizaremos una serie de espacios focalizados por la mirada del Dante personaje y veremos cómo se estructuran los tres sentidos que configuran el Infierno dantesco.

El canto I del *Infierno* retrata el primer espacio icónico del poema: la selva oscura. Un hombre ha llegado a la mitad de su vida y se pierde en medio de esta selva oscura. Es tal su miedo que intenta desesperadamente salir de ese horrible lugar y seguir una tenue luz que se ve a lo lejos. El hombre quiere tomar este atajo (el camino fácil), pero su intento de escape se ve impedido por la súbita llegada de tres fieras: una onza, un león y una loba, símbolos de la lujuria, la soberbia y la avaricia, respectivamente. Estos son los tres grandes males de la humanidad retratados en el poema épico. En el punto más hórrido de la escena que describimos, Dante observa la llegada de un hombre; inmediatamente, suplica ayuda sin saber que está ante la presencia de Virgilio: *Quando vidi costui nel gran diserto, / «Miserere di me,» gridai a lui, / «qual che tu sii, od ombra od omo certo!»* (Canto I, vv.

64-66, p. 10)³. El poeta latino, fuente de inspiración del florentino, acude a socorrerlo porque así se lo ha pedido Beatriz, símbolo de la teología en el poema épico, y asume el rol de guía a través del Infierno y el Purgatorio.

Una de las primeras advertencias que Virgilio hace a Dante es la siguiente: “*A te conviene fare un altro viaggio/rispuose poi che lagrimar mi videlse vuo’ campar d’esto loco selvaggio*” (Canto I, vv. 91-93, p. 12)⁴. Las palabras de Virgilio resuenan y presagian cuán difícil será el camino que Dante debe atravesar para lograr su redención. En esta reflexión de Virgilio encontramos una primera clave de lectura de esta obra: el recorrido del personaje protagonista está ligado indefectiblemente a su necesidad de vivir, entender y descifrar cada uno de los lugares que transita durante su viaje, así como la significación de las penas infligidas a los pecadores. Dante no está preparado para tal hazaña, por lo que para completar la travesía por los tres reinos necesita del auxilio de la razón, representada en el poema por Virgilio, el conocimiento teológico enmarcado en la figura de Beatriz y la fe mística que se manifestará en la guía de San Bernardo de Claraval.

Lo que hasta ahora hemos explicado desde la idea de la topografía moral, podemos interpretarlo también a la luz de la taxonomía del espacio literario que proponen Greimas y Courtes (1990): los espacios en el interior del texto literario se dividen en tópicos y heterotópicos: la dimensión de lo tópico se refiere al aquí, a los lugares físicos en los que se manifiestan sintácticamente las transformaciones de los actantes y se desencadenan las acciones. El espacio heterotópico, en cambio, manifiesta el allá, el no lugar, lo que se ha superado o se está por superar. Cabe acotar que los espacios tópicos se subdividen en paratópicos y utópicos: los primeros están ligados a las pruebas y obstáculos que deben superar los actantes para adquirir la competencia que los llevará a conseguir el objeto de deseo, mientras que los espacios utópicos manifiestan el saber-hacer y el hacer del actante, su triunfo y la consecución de su objeto de deseo.

En la lógica espacial del Infierno dantesco lo tópico y heterotópico parece superponerse: cada nuevo tránsito por alguno de los parajes

3 Al divisarle en el desierto umbroso, «¡Miserere de mí! clamé afligido, «hombre seas o espectro vagaroso.» (Canto I, vv. 64-66, p. 5)

4 Te conviene tomar», dijo, «otra vía/para salir de sitio tan fragoso. (vv. 91-93, Canto I, p. 6)

infernales (el aquí) lleva a Dante a reconstruir un no lugar, a recordar sus miedos, a alimentar su odio, a recrear las historias oscuras y trágicas de una serie de personajes que encontrará a lo largo de su peregrinación. Cada círculo del Infierno representa un obstáculo para poder redimirse, el fin último de su travesía. Consideramos que el Infierno desde la idea de la topografía moral que hemos referido es un espacio ligado esencialmente a lo paratópico: representa ese primer nivel de adversidad que todo héroe atraviesa para completar su destino. La particularidad es que cada una de estas pruebas manifiesta no solo las dificultades que enfrenta el personaje protagonista, sino también un corolario de los vicios, males, temores y anhelos de la sociedad medieval, representados, a grandes rasgos, a lo largo de los tres universos narrativos que configuran su obra. A partir de todas estas consideraciones, analizaremos a continuación algunos de los espacios más representativos de la topografía moral construida por el poeta florentino en la primera cántica de su obra la *Divina Commedia*.

LA BORRASCA INFERNAL Y LA LUJURIA

Llegados al canto V del *Infierno*, Dante debe enfrentar dos de sus primeras grandes pruebas: la primera es el encuentro con Minos, el juez que determina el destino de todos los condenados que lograron subir a la barca del caprichoso Caronte. Minos es representado como un ser monstruoso, a diferencia del retrato que ofrecen Virgilio y Homero en la *Eneida* y *La odisea*. El juez infernal es implacable y su veredicto se conoce de una manera particular: el círculo infernal al que irá el condenado dependerá de cuantas veces Minos mueva su cola. El juez intenta impedir el viaje de Dante, le dice tajantemente que no podrá entrar, le transmite miedo y le genera muchas dudas. Las intenciones de Minos no logran cristalizarse, Virgilio con claridad y certeza le explica que hay un poder superior que motiva este viaje: "Non impedir lo suo fatale andare/vuolse così cola dove si puote/ciò che si vuole e più non dimandare" (Canto V, vv. 22-24, p. 55)⁵. Ante estas palabras, el juez accede a que Dante y Virgilio prosigan su camino hacia el segundo círculo del Infierno en el que se encuentran los lujuriosos. Lo primero que llama la

5 «No le interrumpas su fatal jornada:/lo quiere así, quien puede y ha podido/lo que se quiere. ¡No preguntes nada!» (Canto V, vv 22-24, p. 27)

atención de Dante es que este lugar es completamente oscuro y se percibe un ruido ensordecedor que asemeja a un torbellino.

Io venni in loco d'ogne luce muto
 che muggia come fa mar per tempesta
 se da contrari venti è combattuto.
 La bufera infernal, che mai non resta,
 mena li spirti con la sua rapina:
 voltando e percotendo li molesta.
 Quando giungon davanti a la ruina,
 quivi le strida, il compianto, il lamento
 bestemmian quivi la virtù divina.
 (Canto V. vv. 28-36, p. 56)⁶

Lo que Dante describe es una borrasca en cuyo interior son atormentados los lujuriosos. El viento los azota incesantemente, impidiéndoles tener un momento de paz. Solo hay gritos de desesperación, dolor y expresiones de rabia y frustración. Los rasgos sémicos que configuran este espacio son la violencia, la pasión, el dolor y el desenfreno. La borrasca, desde la idea de los tres sentidos de la *Commedia*, representa literalmente el espectáculo monstruoso de ese torbellino devorador que ilustra la estética del horror a través de la cual Dante construye el Infierno. El torbellino, a su vez, simboliza la lujuria como alegoría de las bajas pasiones y los impulsos incontinentes de los lujuriosos. Anagógicamente, la imagen construida manifiesta la condena contra los instintos y pasiones carnales, desviaciones que alejaban al hombre de la devoción y amor que debían sentir por la figura de su creador. En la constitución de este espacio se observa la ley del *contrapaso* por analogía: la fuerza con la que se castiga a los lujuriosos equivale al ardor de sus “bajas” pasiones.

Este espectáculo del horror, sin embargo, es también el hogar de dos personajes cuya pasión es tan grande que parecen diezmar la fuerza

⁶ Era un lugar mudo de luz, en tanto/ que mugía cual mar embravecida,/ por encontrados vientos, con espanto./La borrasca infernal, siempre movida,/ los espíritus lleva en remolino,/y los vuelca y lastima a su caída./Y en el negro confín del torbellino,/se oyen hondos sollozos y lamentos,/ que niegan de virtud el don divino. (Canto V. vv. 28-36, p. 28)

de la borrasca. Se prefiguran desde una levedad que sorprende y genera curiosidad: inútilmente, los amantes intentan aferrar sus manos como símbolo de una pasión que trasciende la muerte. Dante los observa atentamente y pregunta a Virgilio lo siguiente: *I cominciai <Poeta, volentier/ parlerei a quei duei che 'nsieme vanno/le paion sì al vento esser più leggeri>./ (Canto V. vv. 73-75, p. 59).*⁷ Virgilio sugiere a Dante que los llame y los condenados se acercan a él: son Francesca da Rimini y Paolo Malatesta. Francesca toma la palabra y cuenta sus desventuras, la manera humillante y deleznable en que su vida, junto a la de Paolo, fue cegada por Gianciotto Malatesta. Francesca ocupaba gran parte de su tiempo a la lectura de historias caballerescas; era tal su pasión que su joven y apuesto cuñado, Paolo, decide acompañarla en el ritual de la lectura. Mientras los jóvenes leían el Galeoto, llegan a la intensa escena del beso prohibido entre Ginebra y Lanzarote: en ese momento no leen más y dan rienda suelta a la pasión amorosa. Esa pasión los lleva a la muerte: Gianciotto Malatesta regresa inesperadamente a su casa, observa la escena y sin mediar palabra los asesina cruelmente. Francesca rememora con dolor su fin trágico, mientras que Paolo solo puede llorar irrefrenablemente. El Dante personaje se conmueve a tal punto por lo que observa en esta escena que es traicionado por sus sentidos y, por breve tiempo, se desploma y se desmaya.

A través de la recreación de esta historia, Dante explica su doctrina amorosa, inspiración de la corriente *stilnovista*. Para los precursores del *stilnovismo*, el amor entra a través de los ojos y se enciende en los corazones virtuosos. No todos los seres humanos están facultados para sentirlo ni conocerlo. El amor es un sentimiento sublime pero peligroso, el intentar consumarlo puede conducirnos al dolor y a la muerte, tal como sucede con Francesca y Paolo. La recreación de esta historia amorosa se inserta en esta mitología cristiana que Dante construye en este espacio. Hay una cierta empatía del personaje hacia los amantes, su castigo parece ser más leve, pero la condena está allí: no puede ir en contra de los designios de un mundo que refleja la voluntad divina. No hay redención posible para estos amantes y así Dante no tiene otra opción que seguir con su viaje. En este

7 «Hablar quisiera con lenguaje tierno,»/ dije, «a esas sombras que ayuntadas vuelan,/ tan leves como el aire en este inflamo.» (Canto V. vv. 73-75, p. 30)

recorrido que proponemos por algunos de los espacios del Infierno, nos concentraremos en una serie de imágenes ligadas a la ciudad.

DANTE Y LA METÁFORA DE LA CIUDAD

Como hemos señalado ya, el Infierno se configura topográficamente como un cono invertido: el lado más amplio del cono está reservado para todos aquellos pecadores incapaces de controlar sus instintos y sentidos: se condena la lujuria, la gula, la ira, la soberbia, la avaricia, la acidia y la violencia en todas sus formas. El cono se va reduciendo y llegados a la frontera entre el Bajo y Alto Infierno, Dante y Virgilio recorren la ciudad amurallada de Dite, cuyo nombre evoca a la deidad romana equivalente a Hades. Prosiguiendo con la descripción del cono, el lado más estrecho está reservado a los pecados de la malicia, las diferentes formas y maneras de cometer fraude y, finalmente, se castiga la expresión más despreciable del mal humano: la traición. En estos espacios reducidos, la dimensión del castigo se intensifica porque se condena a aquellos seres que utilizan conscientemente su intelecto para hacer el mal.

En el interior de este microcosmo, representado en la imagen del cono invertido, se recrean constantemente espacios que retratan, desde lo monstruoso y lo hórrido, una visión literaria de la ciudad medieval enmarcada en una estética grotesca, rica en contrastes, colores, diferentes efectos sinestésicos y una marcada tensión psicológica. Es interesante observar que Dante se apropia de un objeto cultural hartamente conocido, la ciudad medieval y sus espacios, para convertirlo en la base de ese escenario monstruoso que construye. Solo por citar un ejemplo, recordemos que las ciudades medievales se protegían mediante estrechas puertas –insertas en estructuras amuralladas– que estaban siempre bajo custodia para evitar peligros, controlar la población e impedir que comerciantes y visitantes evadieran los pagos de tributos e impuestos. En el canto III de la primera cántica se recrea la imagen de una puerta que conduce al vestíbulo del Infierno. Si bien no hay custodios, se observa una inscripción pavorosa:

“Per me si va ne la città dolente,
 per me si va ne l'eterno dolore,
 per me si va tra la perduta gente.
 Giustizia mosse il mio alto fattore;
 fecemi la divina podestate,
 la somma sapienza e 'l primo amore.
 Dinanzi a me non fuor cose create
 se non etterne, e io eterno duro.
 Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate”.
 (Inf. III, vv. 1-9, p. 30)⁸

La inscripción es una advertencia que establece el pacto ficcional entre ese mundo que se recrea y el lector: se transmite miedo, se presagia lo oscuro y terrible que será este viaje y se deja claro que este mundo ultraterreno es un lugar de condena y dolor. Dante siente profundamente el efecto de esas palabras y así lo expresa a Virgilio:

Queste parole di colore oscuro
 vid'io scritte al sommo d'una porta;
 per ch'io: “Maestro, il senso lor m'è duro”.
 Ed elli a me, come persona accorta:
 “Qui si convien lasciare ogne sospetto;
 ogne viltà convien che qui sia morta.
 Noi siam venuti al loco ov'ì t' ho detto
 che tu vedrai le genti dolorose
 c' hanno perduto il ben de l'intelletto”.
 (Inferno, Canto III, vv. 10-18, pp. 30-31)⁹

8 Por mí se va, a la ciudad doliente;/Por mí se va, al eternal tormento;/Por mí se va, tras la maldita gente. /Movió a mi Autor el justiciero aliento/hízome la divina gobernanza/ el primo amor; el alto pensamiento./Antes de mí, no hubo jamás crianza,/sino lo eterno: yo por siempre duro:/¡Oh, los que entráis, dejad toda esperanza! (Inf. III, vv. 1-9, p. 69)

9 Esta leyenda de color oscuro,/que vide inscripta en lo alto de una puerta,/me hizo exclamar: «¡Cuál su sentido es duro!» /Habló el maestro, cual persona experta: «Todo temor deseche tu prudencia;/toda 'flaqueza debe aquí ser muerta. «Es el sitio de que hice ya advertencia,/donde verás las gentes dolorosas/que perdieron el don de inteligencia.» (Infierno, Canto III, vv. 10-18, p. 16)

El guía le explica que debe dejar ahí todo resquicio de temor y duda porque comenzará un viaje a través de un mundo destinado a unos seres que perdieron “el don de la inteligencia”, entendido como la capacidad de discernir entre el bien y el mal. El Infierno se define como una ciudad llena de dolor, los vestigios de una humanidad condenada, sin embargo, este espacio es parte integrante de un diseño divino (los tres reinos), que premia la virtud, la rectitud y el sacrificio, da segundas oportunidades a los que se arrepienten y condena fervorosamente a aquellos que nunca se alejaron del mal.

Una vez que Dante se adentra en el mundo ultraterreno encontrará muchas estructuras ligadas a la ciudad: la primera de ella es un hermoso castillo, de bellos jardines, rodeado por un riachuelo. En este lugar reposan los grandes hombres de la humanidad que vivieron virtuosamente antes del advenimiento de Cristo. Muchos de ellos dedicados a la creación y a la actividad intelectual, ninguno de ellos quiso ir más allá de los límites establecidos por el diseño divino. Si bien no están condenados y viven protegidos del horror del Infierno, parecen estar suspendidos en una suerte de pausa perenne que los lleva fervorosamente a anhelar el día del juicio final en el que por fin podrán retomar su destino.

La segunda gran imagen ligada a la ciudad es Dite. Dante y Virgilio atraviesan –gracias al auxilio del barquero Flegias- la laguna Estigia y llegan a una urbe amurallada, con altas torres y profundas fosas. Allí también hay una puerta entreabierta. Dante puede observar con dificultad el nuevo escenario que deberá recorrer: una ciudad en penumbras, casi en ruinas. Se observa una torre ardiente en la que se divisa la imagen de unas criaturas monstruosas: las Erinias Megera, Alecto y Tisífone. Ellas se acercan a la puerta y atemorizan a Dante, Virgilio le pide que cierre sus ojos y no pierda la fe. En ese momento llega un mensajero de Dios, alegoría de la intermediación divina, que va caminando por la laguna sin mojarse y con paso firme abre las puertas de par en par y permite a los viajeros que prosigan su viaje. Siguiendo el recorrido por Dite, Dante y Virgilio llegan a un cementerio. Se observa un fuego profundo que sale de las tumbas de los condenados por herejía: ese lugar está destinado a los epicúreos, aquellos que no creían en la inmortalidad del alma. Allí sus almas inmortales son castigadas perennemente a través del fuego. En este episodio percibimos claramente que el espacio de la obra es el marco en el que se construyen

los tres sentidos que la configuran semióticamente: en un sentido literal, se observan tumbas llenas de fuegos en las que se condenan a los herejes; el fuego es símbolo de la hoguera, medio empleado para condenar la herejía en la antigüedad, por lo que el símbolo representa una realidad que se percibe a través de los sentidos. En un sentido anagógico, Dante sugiere al lector que no puede haber otra creencia que no esté enmarcada en la idea doctrinal de Cristo, por lo que sigue edificando una suerte de relato mitológico cristiano.

En el cementerio, Dante se topará con dos rivales políticos que en parte son la causa de la destrucción ética y moral de su ciudad de origen: Farinata degli Uberti y Cavalcante dei Cavalcanti, respectivamente, jefes de la facciones gibelina y güelfa¹⁰ en la Florencia de mediados del siglo XIII. Dante no pone el acento sobre su herejía, sino que se concentra en los efectos devastadores que tienen las rivalidades políticas y las ansias de poder sobre su ciudad, que vive, bajo la lucha de güelfos y gibelinos, uno de sus periodos más sangrientos. Este episodio al igual que el de Francesca y Paolo revelan la ambivalencia del espacio tópico y heterotópico en el Infierno dantesco. El Dante personaje oscila entre el coloquio que sostiene con los herejes (el aquí) y la recreación de una Florencia manchada por la sangre derramada de sus hijos. El río Arno, que atraviesa la ciudad, se tiñe de rojo y su atmosfera se vuelve tan tétrica y horrible como el Infierno que ahora Dante nos describe. Farinata, tal como lo hizo Ciaccio en el canto VI, presagia a Dante su futuro exilio, un hecho que cambiará drásticamente la vida del poeta florentino. El abandono forzado del lugar de origen es un tema recurrente en la obra que se configura a través de la profecía: el destino inexorable del Dante personaje está ligado a ese destierro.

10 Los güelfos y gibelinos eran facciones políticas que provocaron grandes fracturas y conflictos civiles en Italia durante la Edad Media. Las rivalidades entre estas facciones derivaban de un conflicto secular entre el imperio y el papado. Los gibelinos sostenían la supremacía del Sacro Imperio Romano bajo el cual Italia lograría su reunificación territorial, mientras que los güelfos sostenían el poder terrenal del papado y auspiciaban el nacimiento de un estado teocrático en el territorio italiano. Ninguna de las dos facciones logró el total control del territorio italiano, pero sí provocaron periodos de inestabilidad y crisis que facilitaron que Italia estuviese bajo el control e influencia de potencias extranjeras.

Estas reflexiones en torno a la ciudad no pueden concluir sin referirnos a la importancia que tiene Florencia como paisaje mental –espacio heterotópico- a lo largo de esta primera cántica. Los grandes males, vicios y perversiones que Dante observa en el Infierno lo llevan a recordar y juzgar duramente su ciudad. Florencia es un correlato terrenal del Infierno dantesco. La ciudad ha sido pervertida por la avaricia, las fortunas mal habidas y las luchas intestinas por el poder político. La degradación moral de la urbe florentina se ilustra a partir de los coloquios que Dante sostiene con Ciacco, Farinata degli Uberti, Brunetto Latini, Teghiao Aldobrandi, Iacopo Rusticucci y Vanni Fucci, entre tantos otros, cuyo factor común es una visión bastante negativa y pesimista sobre el presente y futuro de la ciudad y sus habitantes. La topografía del Infierno construida a la luz de los tres sentidos que hemos delineado a lo largo de estas páginas nos lleva a observar cómo detrás de cada espacio se elabora un discurso político que busca problematizar, en término de la justicia y la ética, la actual condición de las instituciones políticas de la sociedad medieval y sus formas de organización social.

Esta afirmación es fácilmente constatable si consideramos que los tres cantos sextos de la *Commedia* tienen un matiz político: en el canto sexto del *Infierno*, Dante y Ciacco condenan la degradación moral de Florencia. En el canto sexto del *Purgatorio*, el poeta florentino pronuncia su dura invectiva contra Italia. Junto con Justiniano, en el canto VI del *Paraíso*, el poeta florentino se pasea por la historia del Imperio y sus desavenencias con la iglesia, nos explica cómo nacieron las facciones gibelina y güelfa en el siglo XII. Dante examina todas las formas de organización del poder político de su época, critica la debilidad y la fragmentación del poder imperial, así como la degradación y perversión de la figura del papado. Dante es un güelfo de ideas moderadas, defiende el poder terrenal de la iglesia, pero considera que la única forma de unificar y construir la nación italiana es a través de la restitución del poder imperial, por lo que intuimos que busca la conciliación de ambos factores de poder.

Lo que hasta ahora hemos observado nos permite aseverar que la *Commedia*, efectivamente, es un libro que retrata diferentes dimensiones de lo humano, sobre todo, las grandes contradicciones de una época muy oscura. El próximo lugar que analizaremos es el octavo círculo, uno de los espacios más complejos del Infierno dantesco.

LAS MALEBOLGE: ENTRE LO GROTESCO Y LO CARNAVALESCO

Dante y Virgilio descienden a través de un acantilado bajo la espalda de Gerión, un monstruo alado que simboliza el fraude y la traición. Posee un rostro humano aparentemente honesto, su cuerpo bestial está hermosamente coloreado y solo cuando emprende el vuelo se observa una cola de reptil con una punta venenosa. Gerión conduce a Dante y Virgilio al octavo círculo del Infierno, donde se encuentran las *malebolge*, una estructura formada por 10 fosas esféricas y concéntricas en las que se condenan a los pecadores fraudulentos: rufianes, aduladores, simoníacos, falsos profetas, corruptos, hipócritas, ladrones, malos consejeros, cismáticos y falsificadores. Las 10 fosas recrean los tonos más grotescos y carnalescos de este mundo ultraterreno. Las *malebolge* son custodiadas por una patrulla de diablos bufones que recrean ese carácter excéntrico y frenético del hombre que se liberaba de toda atadura durante el carnaval medieval. Así como la plaza pública era el escenario privilegiado de esta fiesta de la carne, las 10 fosas son el centro de un espectáculo sombríamente carnalesco construido por el poeta florentino. La patrulla de los diablos se encarga de dirigir este escenario del horror que Dante y Virgilio están por observar. Los diablos a través de la burla y el engaño intentan, sin mucha suerte, impedirles el camino.

En cada una de las fosas se encuentran confinados los diferentes pecadores fraudulentos: algunos de ellos se enfrentan a la lava ardiente, a la violencia infligida contra sus sentidos; otros al escarnio y a la crueldad de la patrulla de los diablos. Nos detendremos en tres fosas en las que se magnifica la estética grotesca de este espacio. En la séptima fosa, son castigados los ladrones: ellos son perseguidos y mordidos constantemente por serpientes. Las serpientes transforman sigilosamente la vida de estos pecadores y los llevan a un doloroso proceso de metamorfosis; los cuerpos de los ladrones son mordidos constantemente por serpientes. Las mordeduras generan un doloroso proceso de metamorfosis que lleva a los ladrones a convertirse en serpientes u otros reptiles. La monstruosidad de la transformación no cesa nunca, los cuerpos viven perennemente entre la vida y la muerte. La ley del contrapaso es muy clara: así como en la vida los ladrones se apropiaron de la sustancia de las personas, ahora su identidad le es robada.

En la novena fosa, Dante y Virgilio observarán como los diablos utilizan sus espadas para dividir y lacerar el cuerpo de aquellos que “confundieron” a los hombres y provocaron grandes cismas. Aquí se condena, entre otros, a Mahoma y a su yerno Ali. Desde la perspectiva de Dante, Mahoma funda el islam para deslastrarse del cristianismo y Ali provoca la división entre sunitas y chiitas. Ahora los retrata como seres lacerados, deformes, heridos, rotos, llenos de excrescencias. Sus cuerpos oscilan entre el nacimiento y la muerte: las heridas se curan, los órganos vuelven a su lugar de origen, pero los crueles diablos vuelven a envainar sus espadas contra ellos. El horror grotesco no cesa nunca y el tono del poema en este escenario manifiesta el profundo rechazo que Dante siente por el mundo musulmán.

En la última fosa de este círculo se castiga a los falsificadores. Su pena es la enfermedad. Dante construye una serie de similitudes que nos llevan a pensar que en esta fosa se reproduce la imagen del lazareto: el poeta y su guía caminan prácticamente encima de cuerpos abatidos por enfermedades contagiosas que asemejan al tifo y la lepra. Los cuerpos se entremezclan y se confunden, rascan sus heridas roñosas y muestran el carácter más animalesco de la condición humana. Esta terrible escena marca el fin de las *malebolge* del octavo círculo. El octavo círculo es un espacio absolutamente paratópico porque Dante y Virgilio deben sortear un sinnúmero de pruebas, desafíos y engaños para poder avanzar y llegar al último círculo del reino ultraterreno.

EL NOVENO CÍRCULO Y LA TRAICIÓN

Dante y Virgilio prosiguen su viaje y llegan al último de los círculos. A lo lejos, el poeta florentino observa lo que aparenta ser un grupo de enormes torres. Virgilio lo invita a no dejarse nublar por sus primeras impresiones y así el poeta florentino se da cuenta que está rodeado de gigantes encadenados y encajados a la tierra, símbolos del orgullo que se esconde tras el acto de la traición. Allí se encuentra a los gigantes, Nimrod, Efiltes y Otus, masas inertes que se rebelaron contra Júpiter, su creador. Anteo puede mover sus brazos, quizás por no haberse rebelado a su creador. La conjunción de estos gigantes forma una suerte de pozo, que estructura el noveno círculo. Anteo toma en sus brazos a Dante y Virgilio y los conduce hasta el fondo del círculo.

Contrario al imaginario popular, el último rincón del Infierno es gélido y oscuro. Este espacio está formado por cuatro recintos concéntricos bañados por el lago *Cocito*: allí predomina un viento frío que deriva del constante aleteo del monstruoso Lucifer. El gélido clima es una alegoría de la frialdad y maldad con la que actúan los traidores. La primera de las zonas concéntricas es la *Caina*, en la que pagan su pena los traidores contra la familia. En la *Antenora* se castigan a los traidores contra las entidades políticas. La *Ptolomea* es el lugar de condena de los traidores contra los huéspedes y finalmente en la *Judeca*, se castigan a los traidores contra los benefactores: este es el hogar de Lucifer, el más grande traidor de la humanidad.

En el noveno círculo se alberga una de las historias más dramáticas de la *Commedia*. En la zona de la *Antenora* conviven dos personajes marcados por el pecado de la traición: el Conde Ugolino della Gherardesca y el arzobispo Ruggieri. Sumergidos casi por entero en las gélidas aguas de *Cocito*, el conde Ugolino roe incesantemente la cabeza del arzobispo tal como si fuera una bestia hambrienta. Dante se acerca al conde y le pide que le cuente su historia: el conde suelta por un instante la cabeza del sacerdote y la usa para limpiarse la sangre y comienza a recordar una historia de complots e intrigas que lo llevaron a ser condenados junto con sus hijos a morir lentamente, por causa de la sed y el hambre, en la oscuridad de una celda ubicada en la famosa *Torre della fame*. Ugolino es encerrado en la torre y permanece varios días en soledad, tiene un sueño premonitorio: unos perros de caza persiguen ferozmente a un lobo y a sus cachorros hasta que logran atraparlos. Despierta nervioso y confundido: a los pocos días observa que no está solo, sus hijos lo acompañan en la celda. Ellos observan que se muerde las manos con desesperación; por la locura y desesperación del hambre y el encierro, los hijos le piden que se alimente de ellos. El padre ve morir a cada uno de sus hijos. En un cierto momento del relato, Ugolino pronuncia las siguientes palabras: *Poscia, piú che'l dolor, potè il digiuno*¹¹. Dante crea una atmosfera de duda y quiere que sus lectores se pregunten si en realidad el conde fue capaz de comer de las carnes de sus propios hijos. Este giro da a la historia una mayor tensión y

¹¹ Pudo más el hambre que el dolor

genera profundas reflexiones sobre como la naturaleza del hombre puede degradarse a tal punto cuando se desvía del buen camino.

El espectáculo del horror llega a su fin, pero como en toda buena aventura, Dante tiene que cumplir con un último gran obstáculo: Lucifer. La figura es a su vez actante y estructura espacial: solo a través del recorrido por su enorme y monstruoso cuerpo, Dante y Virgilio podrán hallar la salida que los conducirá a la montaña del Purgatorio. Lucifer está representado como un gigante de tres cabezas con alas de murciélago. En cada una de sus fauces devora y lacera el cuerpo de uno de los tres grandes traidores de la historia: Bruto, Casio (traición contra la figura y la institución imperial) y Judas Iscariote (traición contra Jesús y el cristianismo). Lucifer al igual que los otros gigantes está encadenado y solo puede mover sus alas. Ellas congelan todo el pozo a través del cual corren las aguas del lago Cocito. Dante y Virgilio trepan sobre la parte superior de su cuerpo y moviéndose a través de él, hallan una pequeña cueva que los conduce a la salida. También en el final de la cántica, hay una alusión al espacio:

Lo duca e io per quel cammino ascoso
intrammo a ritornar nel chiaro mondo;
e sanza cura aver d'alcun riposo,
salimmo sù, el primo e io secondo,
tanto ch'i' vidi de le cose belle
che porta 'l ciel, per un pertugio tondo.
E quindi uscimmo a riveder le stelle
(Canto XXXIV, vv. 133-139, p. 385)¹²

En estos últimos versos, Dante celebra, al menos por un instante, el poderse deleitar con la belleza de un cielo nocturno lleno de estrellas. La oscuridad del Infierno queda atrás y un nuevo camino está por comenzar: ahora le corresponde ascender a través de la montaña del Purgatorio y cumplir con todos los ritos penitenciales que finalmente lo conducirán al Paraíso.

¹² Entramos al camino tenebroso,/para volver a ver el claro mundo,/y sin cuidarnos de ningún reposo,/subimos, él primero y yo segundo,/basta del cielo ver las cosas bellas,/por un resquicio de perfil rotundo,/a contemplar de nuevo las estrellas/
(Canto XXXIV, vv. 133-139, p. 202)

El Infierno es la travesía más adversa de este viaje: no solo porque el Dante personaje enfrenta grandes riesgos y adversidades, sino porque también vive intensos encuentros que generan situaciones al límite. Como hemos venido refiriendo, este espacio presupone para el lector consciente un acercamiento a la dimensión más oscura del ser humano: sus vicios, su apego a los bienes terrenos, sus debilidades, la maldad en todas sus aristas. La minuciosidad con la que se construye el Infierno, desde esta estética del horror que hemos referido a lo largo de estas páginas, es el resultado de un proceso cultural enmarcado en un tiempo que se rige por la iconicidad. Recordemos que las instituciones religiosas medievales utilizaron el arte figurativo para transmitir una doctrina que se basa en dos pilares: el anhelo por la salvación y el temor al castigo. Muchas de las piezas artísticas de las iglesias, monasterios y otros centros de culto de la época recrearon a través de la representación de Dios, el Paraíso, el Infierno, el pecado, los demonios, todo un imaginario que configura una mitología cristiana.

CONSIDERACIONES FINALES

Tal como Marco Polo utilizaba sus memorias de viaje para construir relatos fantásticos que deleitaran al Kublai Khan, Dante sintetiza el imaginario en torno al mundo ultraterreno para construir su propio relato. La originalidad del Infierno dantesco no la hallamos en la idea del viaje, en la pérdida humana, en el descenso al mundo ultraterreno, (ya planteado en las figuras de Eneas y Ulises en la *Eneida* y *La odisea*), ni en las figuras monstruosas o las condenas infligidas a los pecadores. El poema innova cuando hace que estos elementos puedan conjugar una única isotopía semántica: la idea de la topografía moral. Todos los rasgos sémicos del poema, especialmente los que aluden al espacio, nos llevan indefectiblemente a reflexionar sobre los cuestionamientos ético-morales que Dante hace de su propia sociedad.

El espacio es múltiple: en su **dimensión textual** evoca una estética que oscila entre el horror y lo grotesco; en su **dimensión simbólica y alegórica**, invita al lector a agudizar sus sentidos y desafiar los límites de la palabra, a interpretar el mundo desde lo que no se dice o desde lo que lo referentes juegan a decir. En su dimensión **anagógico-moral**, el Infierno es un universo doctrinal y didascálico que ofrece la posibilidad de hacer más

concreto y nítido aquello que debemos temer, a pesar de nunca lo hayamos visto. Desde lo **temporal**, los espacios de este mundo ultraterreno oscilan entre el tenebroso aquí del relato y la aventura, el tormentoso pasado que lleva a Dante a su perdición y el temido futuro en el que la única certeza es el destierro.

Todos los lugares contruidos desde la lógica de la topografía moral confieren un sentido ético al Infierno. Detrás de ese escenario hay una idea de justicia basada en un sentido estrictamente vivencial. Dante se funde con su espacio, no teme mostrarse como un personaje frágil, imperfecto, lleno de dudas y con muchas inquietudes que responder. El juicio ético que representa la topografía moral pone de manifiesto las debilidades humanas del personaje protagonista, porque la gran motivación que construye el relato es la perdición de un hombre que se aleja de la moral que sustenta éticamente a su tiempo. El Dante personaje, imperfecto y totalmente humano, pide el auxilio de la razón y la fe para examinarse y hacer una suerte de acto de contrición a través del recorrido por los tres reinos. El mundo infernal y su topografía moral suponen solo el primer gran paso del personaje para lograr su redención. El Infierno es una gran paradoja en ese sentido: Dante construye un mundo en el que la salvación no existe, lo recorre desde la angustia y el miedo, logra salir de ahí y asciende con esfuerzo y dureza a través del Purgatorio. Purga sus penas y cumple con una serie de ritos litúrgicos que lo preparan para su ascensión a loa cielos. Renuncia momentáneamente a su cuerpo y a su condición humana para recorrer el Paraíso, examina su fe, se reconecta con el mundo cristiano y vuelve a creer. Contempla a Dios en el Empíreo. Aunque no nos ofrece una imagen nítida de este escenario, nos deja saber que el bien ha triunfado sobre el mal, que en toda la *Commedia* prevalece la justicia.

REFERENCIAS

Alighieri, Dante (1921). *La divina comedia*, versión castellana de Bartolomé Mitre.

Alighieri, Dante (1985). *La commedia a cura di Natalino Sapegno*. Florencia: La Nuova Italia.

- Alighieri, Dante (2011). Epístola a Cangrande della Scala. (Maria Garavaglia, trad.) [Online] Consultado el 20 de febrero de 2017. Disponible en: <http://www.classicalitaliani.it/dante/cangran.htm>
- Álvarez Méndez, Natalia (2003). Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea. En *Signa*, Revista de la Asociación Española de Semiótica. Núm. 12. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/signa-revista-de-la-asociacionespanola-de-semiotica--1/>
- Bal, Mieke (1990). *Teoría de la narrativa* (Una introducción a la narratología). Madrid: Cátedra.
- Barthes, R, Greimas A y otros (1970). *Análisis estructural del relato* (Communications, nº 8). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Calvino, Italo (1972). *Le città invisibili*. Roma: Giulio Einaudi.
- Camarero, Jesús (1994). Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario. En *Signa*, Revista de la Asociación Española de Semiótica. Núm. 03. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_19.html#1_9_
- Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen
- Greimas, A.J. (1980). "Para una semiótica topológica". En *Semiótica y ciencias sociales* (Adolfo Arias, trad.). Madrid: Ed. Fragua.
- Greimas, A.J. y Courtés, J. (1990) *Semiótica I. Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*. (Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión, trads). Madrid: Gredos.

Pimentel, Luz Aurora (1998). *El relato en perspectiva. Estudio de Teoría narrativa*. México: Siglo XXI-UNAM.

Pimentel, Luz Aurora (2001). *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI-UNAM.

Platón (1964). *La República*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

JEFFERSON PLAZA

Es Licenciado en Idiomas Modernos y Magister Scientiarum en Literatura Comparada por la Universidad Central de Venezuela (UCV). Realizó estudios de Lengua y cultura italiana en la *Università per Stranieri di Perugia*. Es Profesor Agregado del Departamento de Italiano de la Escuela de Idiomas Modernos en la Cátedra de Cultura. Se desempeña también como profesor de la Maestría en Literatura Comparada. Su labor como investigador se concentra en una rama de la literatura comparada: la imagología. De esta disciplina se desprende su tesis de maestría intitulada *Presencia y evocación de lo oriental en Seta de Alessandro Baricco* (2014) y su más reciente investigación intitulada *“Identidad, migración y multiculturalidad: la imagen de Italia en Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio de Amara Lakhous”* (2023).