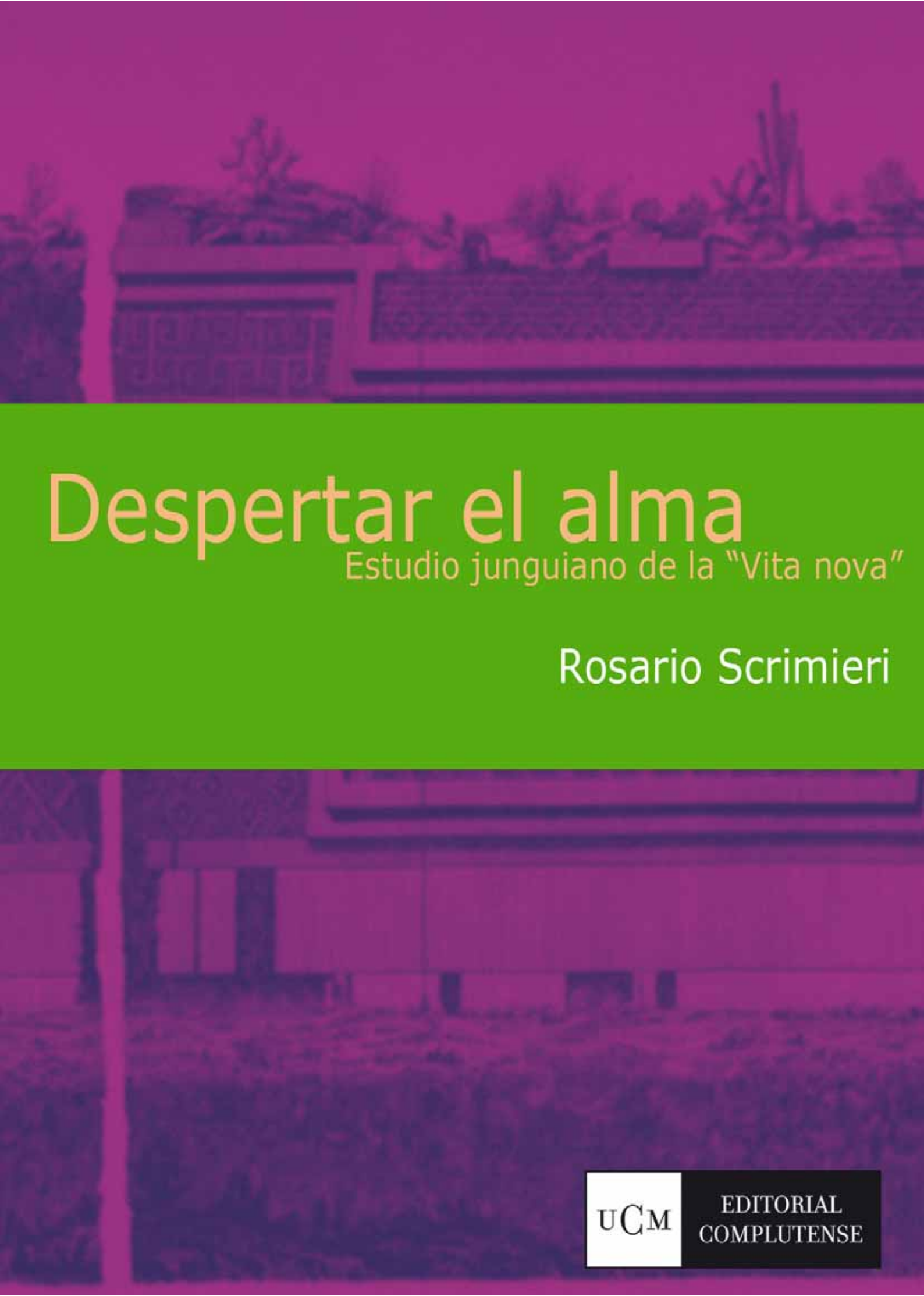




Despertar el alma

Estudio junguiano de la "Vita nova"

Rosario Scrimieri

UCM

EDITORIAL
COMPLUTENSE

Queda rigurosamente prohibida sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

© 2006 by Rosario Scrimieri
© 2006 by Editorial Complutense, S. A.
Donoso Cortés, 63 – 4. planta (28015) Madrid
Tels.: 91 394 64 60/1 Fax: 91 394 64 58
e-mail: ecsa@rect.ucm.es
www.editorialcomplutense.com

Primera edición: diciembre 2006

ISBN: 978-84-7491-826-7

DESPERTAR EL ALMA
ESTUDIO JUNGUIANO SOBRE LA *VITA NUOVA*

Non c'è opera più parlante della "Vita nuova" (prova ne sia che non c'è opera di Dante che più si sia voluta far parlare, e che anche oggi si presti all'interpretazione e agli sperimenti d'interpretazione).

(Domenico De Robertis)

Este trabajo pretende “hacer hablar” a la *Vita nuova* de Dante Alighieri y trata de hacerlo desde la perspectiva simbólica del proceso de individuación, tal como Jung lo elabora a lo largo de su experiencia personal y profesional y lo plasma en múltiples trabajos. Con ello he querido acercar el recorrido simbólico que se representa en esta obra al pensamiento, al sentimiento y la intuición del lector actual. Soy, sin embargo, consciente de que los procesos que se representan en ella siguen siendo, aun a la luz de la psicología profunda contemporánea, difíciles de aprehender y de definir. No cabe duda de que bajo el itinerario que narra Dante en la *Vita nuova* se describe un proceso que, desde la perspectiva medieval, podría definirse como la conquista del intelecto: la capacidad más alta del ser humano según la teoría aristotélica del alma; y de que también, entrelazada con esa dinámica, se describe la evolución de una poética y de una concepción de la poesía. Pero el enigma de todo ello es que el símbolo elegido en la obra para representar esa dinámica es una historia de amor. El filólogo estricto podrá considerar esa historia como una mera envoltura de otros significados, una ficción que encubre una verdad pero el lector ingenuo no puede dejar de hacerse una pregunta: ¿Por qué una historia de amor y no otra clase de historia? A esa pregunta trata de responder este estudio guiado

por las ideas de Jung en torno a la situación que se puede plantear al hombre al comienzo de la segunda mitad de la vida; una situación de exigencia de renovación que se une al nacimiento o renacimiento de lo que se llama el “alma”, algo que no quisiera se vinculara con la noción de “alma bella”, o a expresiones como “alma elegida”, ni tampoco a la idea cristiana de alma, sino a algo más urgente e inmediato como es la simple capacidad de vida cuando el “luto” hace acto de presencia en ella. Dante tuvo la tentación del “alma bella” y en cierto modo cae en esa tentación en un momento de su historia pero no se detuvo ahí. Y Dante supo también, desde y en el luto, representar el proceso de renacimiento a una nueva vida y a una nueva poesía a través del proceso de renovación del alma.

Espero que este trabajo interese tanto a los filólogos como a los conocedores de la psicología de Jung. Respecto de estos últimos invoco su benevolencia pues no soy una experta en la psicología analítica junguiana, y en modo alguno pretendo inscribir este trabajo en el campo de esa ciencia. Y respecto de los primeros, mi deseo es que reconozcan también en este trabajo una manifestación de la filología, entendida como actividad de interpretación y de crítica de los textos. Este trabajo parte de la filología y se apoya en los resultados de muchos filólogos que han trabajado por esclarecer el significado de la *Vita nuova* a la luz del paradigma ideológico y cultural del tiempo de Dante. A partir de la comprensión o del intento de comprensión de ese significado, he tratado de hallar su relación con el proceso de individuación según la psicología de Jung.

INTRODUCCIÓN

1. PROPÓSITO DE ESTA INVESTIGACIÓN

La hipótesis de interpretación que propongo en esta investigación y su correspondiente verificación no pretende encuadrar la *Vita nuova* en una *grille* rígidamente construida a partir de un conjunto de ideas previas, a su vez rígidamente elaboradas sobre la individuación. La individuación —dice Jung— es un camino largo y sinuoso, un perderse para un volverse a encontrar, un camino que poseyendo puntos determinados de referencia y teniendo como meta una aproximación a la totalidad psíquica unificada, sigue vías propias según cada individuo. Por ello, en este estudio trato únicamente de poner en evidencia ciertas señales que pueden indicarnos que en esta obra se representa un proceso de transformación que puede ser interpretado de acuerdo con los símbolos de la individuación junguiana.

Leer y comprender la dinámica que se narra en la *Vita nuova* a la luz de los presupuestos de la teoría de la individuación de Jung significa reconocer en ella la representación de un proceso de maduración de la conciencia, proceso que lleva a la generación de una identidad personal y única, tanto en el orden psicológico como poético. Tendré en cuenta para ello antes que nada, al igual que lo hace la crítica generalizada, la idea de dinamismo como rasgo configurador de la obra, no solo en relación con la idea de poesía sino también con la de vida. La vida se manifiesta en los hechos de carácter biográfico que se narran en la prosa del libro y que hacen que los poemas que lo componen aparezcan vinculados con una

experiencia determinada. Se trata de una dinámica en la que vida y poesía se interpenetran mutuamente de tal forma que el nacimiento de una nueva poesía presupone, como indica el título de la obra, el nacimiento de una “vida nueva” en el autor que la escribe. Trataré de demostrar, por tanto, en este estudio cómo el proceso de generación de una nueva poética implica paralelamente el de maduración de una conciencia y cómo lo que es válido para comprender e interpretar el nacimiento de un tipo de poesía lo es también para comprender e interpretar el proceso de transformación y el nacimiento de una nueva identidad.

La indisoluble relación entre vida y poesía y la idea de que una “conversión” poética presupone una “conversión” existencial no han sido aceptadas siempre por la crítica dantiana como hipótesis “fuertes” de trabajo o al menos con el mismo grado de intensidad con que nosotros lo hacemos aquí. Así, un importante sector de la crítica, que tiene a Domenico de Robertis como principal representante, aun admitiendo como rasgo definidor de la *Vita nuova* su “strenuo” autobiografismo¹, relativiza el alcance del mismo en función de lo que considera el objetivo primario y esencial de la obra: la continuada reflexión sobre la propia poesía, tanto desde el punto de vista temático como formal. La “favola” narrada por Dante en la prosa sería un útil soporte que ayudaría a comprender la evolución de su poesía y la de su tiempo así como la evolución de una concepción del amor que, en último término, sólo sería un pretexto temático para escribir poesía. Se trataría de una experiencia de amor, efectivamente, dice De Robertis, lo que se narra en la *Vita nuova* pero de una experiencia de amor poética, sólo “fruita e conoscibile attraverso la poesia” y se trataría igualmente de la propuesta de un concepto y (de la evolución de un concepto) sobre el amor, pero sólo en cuanto poéticamente activo². En esta misma línea de pensamiento Sanguineti, relativizando el valor de los aspectos biográficos que la prosa contiene, considera el “libello”³ incluso como un

“ragionamento storico intorno a un’ idea di poesia” a partir de la sucesión de una serie de afirmaciones y de negaciones⁴.

No pretendo entrar en el debate tradicional en torno a las relaciones existentes entre vida y poesía, cuestión que presupone el más amplio entre literatura y realidad, o entre ficción e historia y que implica también, desde el punto de vista de la teoría de los géneros literarios, la relación entre autobiografía y poesía lírica en la Edad Media⁵. Son cuestiones que exceden los límites de este estudio. Ahora, sólo avanzo la hipótesis, que me propongo demostrar en esta investigación, de la indisoluble unión existente entre vida y poesía y cómo bajo la evolución de la poesía y de la narración en prosa que la engarza, subyace implícito el proceso de una transformación interior, susceptible de ser interpretado según lo que Jung denomina proceso de individuación.

Dante narra ese proceso siguiendo la teoría del conocimiento y de la imaginación medievales, basada en la tradición agustiniana y desarrollada por la teología de Hugo y de Ricardo de San Víctor; y sitúa en la propia imaginación el centro generador y propulsor de ese proceso, del que van dando cuenta sus distintas visiones. Iré mencionando, por ello, al hilo de las explicaciones junguianas, algunos aspectos del substrato teórico medieval de la *Vita nuova*, poniendo de relieve importantes puntos de sintonía con la concepción de Jung en lo que respecta a la facultad de la imaginación. Precisamente el advenimiento y triunfo del racionalismo y más tarde del positivismo fueron las causas que hicieron olvidar las posiciones “integradoras” entre pensamiento e imaginación propias de la psicología y de la teoría del conocimiento medievales, posiciones que se recuperan y se revitalizan en el sistema de la psicología de Jung, profundo conocedor, por otra parte, de la filosofía, teología y mística medievales.

Mi trabajo remite y pretende ser una profundización del que Egidio Guidubaldi –*Dante europeo. Poema sacro come esperienza mistica* (1968)– dedica a la *Vita nuova*, a la que considera también desde

presupuestos de la psicología profunda contemporánea. Fundándose en la distinción junguiana entre inconsciente personal y colectivo, considera Guidubaldi que, frente a la imponente intervención en la *Commedia* de lo inconsciente colectivo, en la *Vita nuova* se describe y narra el proceso de activación de lo inconsciente personal, a través del “fertil intercambio tra stato di veglia e stato di sonno” (1968: 100), un proceso que va de la profecía natural al *somnium* sobrenatural, inspirado por la voluntad divina. Se centra, por tanto, este autor en el análisis de las visiones que jalonan el proceso hasta la *mirabile visione* final, haciendo intervenir también en sus explicaciones la teoría tomista sobre la visión onírica. Mi estudio pretende, por tanto, en la línea iniciada por Guidubaldi, profundizar en el significado de lo que este autor denomina dinamización o activación de lo inconsciente personal; explicar, en realidad, cómo se efectúa y qué conlleva ese proceso de activación, sirviéndome del pensamiento de Jung en torno al concepto de individuación.

2. PRECISIÓN METODOLÓGICA

Es necesario hacer una precisión de carácter metodológico para establecer los límites de un estudio como éste, que hunde sus raíces y aspira a permanecer en el ámbito de la filología. Como hemos indicado, vamos a interpretar el significado de la *Vita nuova* a la luz de unos presupuestos teóricos diferentes de los que regían en la época en que la obra fue escrita. Definida como *subtilitas explicandi*, la interpretación es extremadamente locuaz y está íntimamente vinculada con el proceso de comprensión del texto que ella misma explica. Explicar ayuda a comprender; la explicación genera la comprensión. Podemos adoptar, en unos casos, para esa explicación puntos de referencia que configuraron el contexto ideológico y cultural de la época que generó la obra; haciéndolo así, trataríamos de acercarnos lo más posible al

modo de comprender de los destinatarios contemporáneos de la misma. Pero podemos igualmente decidir explicar el significado de un texto desde unos presupuestos teóricos diferentes de los que presidieron su generación, como lo es, en nuestro caso, la hipótesis junguiana sobre la individuación. Esto no significa que salgamos del ámbito de comprensión e interpretación de la *Vita nuova* sino que de acuerdo con el modo con que trabaja la filología estaríamos intentando movilizar nuevos instrumentos de comprensión, destinados a esclarecer el significado de ese texto desde nuevos puntos de vista. Con nuestra explicación trataríamos de desarrollar potencialidades de significado inherentes al contenido de la obra que se evidencian a medida que progresa el conocimiento y a medida que se habilitan nuevos instrumentos de análisis del alma humana. He procurado, pues, profundizar en el significado de la *Vita nuova*, llevar ese significado a un mayor grado de “perfeccionamiento” (en el sentido etimológico de esta palabra, de “totalidad”, de “acabamiento”) y no hablaré de otra cosa que no sea de ese significado. Mi aportación —en la línea de otros estudios que se han acercado a la obra poética de Dante desde presupuestos teóricos contemporáneos, comprendida también la *Vita nuova*— sería la de tratar de hacer comprensible y de explicar, de acuerdo con paradigmas actuales, un proceso que Dante concibe y describe según el paradigma psicognoseológico de su tiempo; un proceso en el que queda comprometida de un modo enigmático la experiencia amorosa, y que culmina, como es sabido, al finalizar el “libello”, en los umbrales de una vivencia que se relaciona con lo divino y que excede la capacidad de expresión del poeta. Tal proceso de transformación hasta llegar a esa experiencia extrema, es lo que creo tiene que ver con lo que Jung denomina individuación. La interpretación a la luz del pensamiento junguiano trataría de poner al alcance del lector actual instrumentos de comprensión respecto de contenidos y de experiencias que, explicados desde los presupuestos teóricos e ideológicos del tiempo en que la obra fue escrita, posiblemente le resulten ajenos o extraños, si no desde el punto de vista de una comprensión

intelectual, sí desde una comprensión comprometida con el sentimiento y con la totalidad de su ser.

Se podría objetar que este modo de proceder ya no tiene por finalidad comprender el significado del texto dantiano que fue escrito por su autor con una intención semántica concreta y que ya no nos movemos, por tanto, en el espacio de la filología. Es importante, sin embargo, recordar que comprender y explicar el significado de un texto, a partir de diferentes hipótesis de interpretación, sigue siendo una práctica textual que permanece en el ámbito de la interpretación del *significado de ese texto*. Con las aportaciones de las diversas interpretaciones, ese significado se va enriqueciendo a lo largo del tiempo pero las distintas interpretaciones se refieren siempre a ese mismo significado.

3. FUNDAMENTO DE ESTA INVESTIGACIÓN: LA NATURALEZA DEL SÍMBOLO

Desde el punto de vista semántico nuestra opción de interpretación tiene su fundamento en la misma naturaleza del símbolo. Es evidente que el nivel literal del “libello” presenta desde su comienzo “excesos”, intensificaciones hiperbólicas, indicios para el intérprete de que no puede tomar ese nivel como el único de la narración; así como también hay momentos en que la secuencialidad de los acontecimientos narrados muestra vacíos y referencias enigmáticas que son igualmente marcas de la presencia de un significado que va más allá del literal. La opción de interpretación ante hechos textuales de esta clase puede ser la alegórica, descubrir las claves de codificación que presidieron la escritura de la obra, tratando de comprender el significado del texto de acuerdo con esas claves y ponderando el alcance de los cambios que a ese código aporta Dante. Se leería, pues, la *Vita nuova* como alegoría de un proceso

concreto en el que el código de la tradición poética amorosa estaría al servicio de la representación de otra realidad. Pero podemos también optar por devolver a las imágenes presentes en el texto y a la dinámica misma del relato la apertura inherente al símbolo y hacer de esas imágenes y de esa dinámica una interpretación simbólica⁷. Con ello recuperaríamos el valor del símbolo en su polivalente significación, antes o al margen de que una convención y autoridad determinadas circunscriban su apertura en una determinada dirección, y antes o al margen de que una práctica convencional lo reduzca de símbolo a signo; recuperaríamos para la obra, frente a la noción de diccionario, que una estricta y posible lectura alegórica termina otorgándole, la idea de libro: el “libro de la memoria” que al igual que el libro de la naturaleza se abre a la polivalencia semántica del símbolo. Esta opción implica la necesidad de preservar y de conservar la entidad del nivel literal, el no considerarlo como mero envoltorio de un significado, que, una vez descubierto el contenido que oculta, se arroja como material inerte que ha dado cuanto podía ofrecer. El nivel literal, como proceso y como acopio de figuras e imágenes, desde la perspectiva de una interpretación simbólica, es continua fuente y matriz de significados. A este respecto, creemos que las reflexiones de Jung son esclarecedoras:

Toda concepción que explique la expresión simbólica como una analogía o designación abreviada de una cosa es una concepción *semiótica*. Una concepción que explique la expresión simbólica como la mejor formulación posible y, por tanto, como la formulación más clara y característica que por el momento puede hacerse de una cosa relativamente desconocida es una concepción *simbólica*. Una concepción que explique la expresión simbólica como la paráfrasis o reconfiguración intencionada de una cosa conocida es una concepción *alegórica* (*Tipos psicológicos*: 554).

Recuperar la perspectiva simbólica para la *Vita nuova* significa, por tanto, tratar de devolver a las imágenes y al proceso que en ella se narra la apertura de una situación cuya naturaleza y explicación

últimas no son claramente conocidas; significa no considerar el símbolo que la obra misma representa como expresión de unos conceptos sabidos y de un proceso explicado de acuerdo con una ideología determinada, es decir, como una alegoría; y significa también considerar ese símbolo, como ocurre en toda teoría científica que propone una hipótesis, como “una designación anticipada de una situación factual que en lo esencial es aún desconocida” (*Tipos psicológicos*: 555), y para la cual, por el momento, dicho símbolo es la mejor expresión posible.

Es aceptado por la crítica que el proceso narrado por Dante en la *Vita nuova* y que recogen sus poemas, trata de remitir, al concluir la obra, a la experiencia “desconocida” por excelencia: aquélla en que la conciencia se sitúa ante los umbrales de lo divino, frente a la que los medios de comprensión e imaginación racionales son insuficientes. Dante habría intentado representar esa experiencia mediante la alegoría de amor que encubre también un proceso psicognoseológico, y haciendo alusiones al lenguaje religioso y místico de su época⁸. Por mi parte, en cambio, trataré de dar una explicación de esa experiencia devolviendo a los símbolos su original apertura para descubrir en ellos los rasgos inherentes a las imágenes arquetípicas que según Jung jalonan el proceso de individuación hasta llegar al momento en que la conciencia vislumbra la imagen del sí-mismo, la imagen arquetípica correspondiente a la manifestación de Dios en el alma. Con ello, reconozco que en cierto modo se vuelve a cerrar la apertura del símbolo pues si Dante limitaba su polivalencia de acuerdo con la convención de la alegoría de amor y del significado codificado tras ella, nosotros lo haríamos ahora de acuerdo con los presupuestos de la hipótesis junguiana. Somos, sin embargo, conscientes, respecto de este proceder, de la relatividad de la interpretación del símbolo y de que las imágenes arquetípicas que lo componen poseen un contenido inagotable y una referencia última tan inaferrable como lo es el principio mismo de la vida, de la que son manifestación.

4. LA *VITA NUOVA* COMO PREÁMBULO DE LA INDIVIDUACIÓN

Esta investigación, una vez precisada la hipótesis de trabajo, considera el contenido de los poemas así como la historia narrada en la prosa de la *Vita nuova* como símbolos que anuncian el proceso de individuación; en concreto, el final de la primera parte de ese proceso y la preparación de las condiciones necesarias para comenzar la segunda⁹. El curso de la individuación se constituye en dos grandes periodos de signo opuesto que se condicionan e integran mutuamente: el de la primera mitad de la vida y el de la segunda. El primero significa “la iniciación a la realidad externa, que se concluye con la sólida conformación del Yo, la diferenciación de la función principal y también el desarrollo de una Persona correspondiente, es decir, persigue el objetivo de una adaptación e inserción del individuo en su ambiente” (Jacobi 1973: 136; la traducción es mía)¹⁰. Mientras que el segundo conduce a una iniciación interior; el sujeto entra en relación consciente con las funciones de la conciencia que hasta ese momento han permanecido indiferenciadas, reconoce e integra los arquetipos de la sombra y del ánima y alcanza un estado de plenitud psíquica que Jung representa con el arquetipo del sí-mismo. Dado que Jung ha dedicado preferentemente su atención a este segundo periodo, es a éste al que normalmente se refiere cuando utiliza la expresión proceso de individuación. Por ello, es necesario advertir que en la *Vita nuova* no se observan propiamente los hitos de la individuación en este segundo sentido estricto, es decir, el proceso consumado de la integración del ánima y la experiencia del sí-mismo, logros que implican haber elaborado y trabajado previamente la integración de la sombra en su complejidad, con la consecuente reelaboración de la función del yo y de la persona. La conquista del ánima queda planteada al concluir el “libello” como una meta todavía por alcanzar; es lo que Dante realizará en la *Commedia*. Esta obra sí que responde con rigor a los hitos arquetípicos del proceso de individuación en su sentido estricto. Y, sin embargo, nuestra hipótesis de trabajo es que la *Vita nuova*

se encuentra intensamente relacionada con el curso de la individuación junguiana. En ella se representa la culminación de su primer periodo: el protagonista, que en la adolescencia y primera juventud ha consolidado el yo y una correspondiente forma de presentarse en el mundo —una persona según la terminología junguiana¹¹—, que ha fortificado las funciones que por nacimiento y bajo el influjo de la colectividad definen su personalidad, la intuición y el pensamiento, entra en crisis ante la irrupción de aspectos desconocidos de los arquetipos de la sombra y del ánima; hecho que va a significar el contacto con aspectos indiferenciados e inconscientes de la psique, ligados con las funciones inferiores de la conciencia y que va a constituir la señal del tránsito hacia el segundo periodo de la individuación.

La secuencialidad arquetípica que Jung observa normalmente en la segunda etapa de la individuación —sombra, ánima, sí mismo— se ve en apariencia alterada en el caso de Dante pues en él se produce el encuentro con el ánima antes que con la sombra¹². Es el ánima, proyectada en la figura contingente y externa de Beatriz, la que le empuja al reconocimiento de la sombra; de un modo parcial en la *Vita nuova* pues en esta obra se verifica ese encuentro desde la perspectiva de lo inconsciente personal, en relación con el eros y el sentimiento. De un modo total y desde la perspectiva de lo inconsciente colectivo ocurrirá, en cambio, en la *Commedia*. Consideramos, por tanto, que el comienzo de la individuación como “proceso que engendra a un individuo psicológico” (*Recuerdos, sueños, pensamientos*: 415) está planteado simbólicamente en la historia narrada en la *Vita nuova*.¹³ Ésta nos sitúa ante una dinámica de crecimiento interior que apunta hacia la aparición de un individuo moral y espiritualmente diferenciado, que se traducirá también en una poética nueva e individual. Es importante, por ello, tener en cuenta los datos de carácter biográfico que se vierten en el relato pues son las pruebas de que ese proceso de transformación, antes que en la escritura, acontece en

INTRODUCCIÓN

la vida —en el espacio y tiempo de una vida concreta— y en un individuo que forma parte de la naturaleza y es igualmente miembro de una comunidad, posee un alma pero también un cuerpo, y está dotado de razón y de sentimientos, de sensaciones y de intuición.

Esta dinámica de transformación se pone en relación en la obra con el número nueve. Por ello completamos nuestra interpretación refiriéndonos al concepto junguiano de sincronicidad o de coincidencia acausal significativa pues, como es sabido, los eventos cruciales que narra Dante y que van marcando su historia aparecen en enigmática coincidencia con ese número, coincidencia que se manifiesta en la hora y/o año en que tales eventos acontecen. Nuestra hipótesis es que el número nueve hace referencia a su propio significado simbólico ordenador, emergiendo de este modo una correspondencia entre el orden temporal externo, cronológicamente medido por ese número, y el nuevo orden interno que se está instaurando en la conciencia, guiado y representado por el significado simbólico del nueve, que a su vez, como el propio Dante indica, es idéntico al significado que posee Beatriz.

Esta investigación ofrece, por tanto, una serie de aspectos aparentemente distantes entre sí pero que, en realidad, están íntimamente entrelazados: la descripción, primero, del proceso por el que Dante va paulatinamente diferenciando la función inferior, sumergida en lo inconsciente, hecho al que están ligados la emersión o encuentro con el arquetipo del ánima y el reconocimiento de determinados aspectos de la sombra; la explicación de la conexión de ese proceso, en sincronicidad o coincidencia acausal significativa, con el número nueve; y por último, la interpretación de esa conexión sincrónica a la luz del símbolo de la Trinidad, implícito en el significado del número nueve, y al que Dante acude para explicar la esencia de la identidad de Beatriz.

5. LA *VITA NUOVA* COMO NARRACIÓN DE UNA VIDA. TIEMPO EXTERNO Y CRONOLOGÍA

A toda la crítica le ha llamado la atención el modo en que en la *Vita nuova* es tratado el tiempo y el espacio. En concreto, la indeterminación espacio-temporal en que se desenvuelve la dinámica del relato¹⁴. Esta característica, en principio, no se corresponde con una obra que vamos a considerar como la narración de un proceso de transformación que sufre un individuo concreto; relacionada, por tanto, con el relato de una vida. Es ésta una cuestión básica en la que se fundamenta nuestra investigación y que merece un espacio, aunque sea breve, en estas consideraciones introductorias.

La metáfora del “libro de la mia memoria” con que se inicia la *Vita nuova*¹⁵:

In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poc si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: *Incipit vita nova*. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è lo mio intendimento d’assemblare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenza (I),

contiene los dos requisitos que se consideran esenciales para definir la escritura autobiográfica: por un lado la identidad entre autor, narrador y personaje y por otro el carácter retrospectivo de la narración, referida a la propia vida. La metáfora permite al lector establecer con el autor, cuyo nombre se refiere a una persona real —el autor Dante Alighieri—, el llamado “pacto autobiográfico”, al poder reconocerse la identidad entre autor, narrador y personaje (Lejeune 1986: 13); reconocimiento implícito pues en el texto no aparece de forma manifiesta la identidad entre el personaje narrador (que carece de nombre) y el autor Dante. Éste, sin embargo, se presenta a sí mismo, además de como autor de una narración que va a tratar sobre su vida —en concreto sobre su “vida nueva”— como reconocido autor en la comunidad literaria a la que pertenece —“li fedeli d’amore”, el “primo de li miei amici”: el poeta

Cavalcanti (III, 9-15))— de los treinta y un poemas que contiene la *Vita nuova*. Estos poemas pertenecen a las rimas de juventud de Dante y están fechados, el más antiguo en 1283 y el más moderno en 1291; respecto de ellos la prosa que los enmarca, escrita en 1294 o 1295, narra la ocasión que motivó su composición.

La posibilidad de establecer el pacto autobiográfico no significa, sin embargo, que la *Vita nuova* pueda ser cualificada como una autobiografía en el sentido en que la entendemos en la actualidad. Es necesario “historizar” ese término e individuar la tradición cultural desde la que un autor en la Edad Media podía hablar sobre sí mismo. De acuerdo con los dos grandes modelos de escritura autobiográfica que el hombre medieval tenía a su disposición, *Las confesiones* de San Agustín y el *De consolazione filosofiae* de Boecio, la *Vita nuova* se inscribiría no tanto en el modelo de la *conversio* de las *Confesiones*, pues la situación de Dante no parte de una condición de “pecado”, sino en el de la *transformatio* de una conciencia, propia del neoplatonismo cristiano, que Dante encuentra representado en el libro de Boecio (“quello non conosciuto da molti libro di Boezio” (*Convivio*, II, xii, 2)). Este modelo implica el hecho de que la transformación del protagonista, que coincide con la del autor, comienza por la transformación de su vida, encuadrada en un espacio y en un tiempo concretos; vida que se construye a partir de la interrelación entre realidad interna y externa¹⁶. Sin la transformación de la vida, que lleva aparejada la renovación de la conciencia¹⁷ y que se representa en la historia del protagonista, no es posible la transformación y renovación del poeta y de su poesía. La transformación del personaje implica la *renovatio* de su *autor*. Por esta razón, creo que no puede considerarse el nivel literal del “libello” como mera fábula o ficción, pues este nivel representa la base de la que parte y en donde se produce la transformación de la conciencia. Precisamente el propio Dante se cuida de que no se considere el contenido de su obra como un “parlare fabuloso”, expresión muy próxima al término de fábula o ficción: “E però che soprastare a le passioni e atti di tanta

gioventudine pare alcuno parlare fabuloso, mi partirò da esse” (II, 10). El proemio del “libello”, en efecto, había situado ese contenido bajo la rúbrica “incipit vita nova”. El “parlare fabuloso”, en cambio, que podríamos relacionar con expresiones como “le favole de li poeti” y “le parole fittizie” del *Convivio* (II, i, 3), haría referencia a un tipo de escritura que no se adaptaría al proyecto de un autor que pretende narrar, en cambio, el origen en él de una vida nueva.

La *Vita nuova* se presenta, por tanto, como una historia realmente acontecida y no como una ficción, referida al proceso de transformación vivido por un sujeto real, el autor Dante, proyectado en el protagonista del relato. Ese proceso que tiene como punto de origen y como motor propulsor el amor por una mujer concreta, Beatriz, termina con la adquisición de una nueva dimensión de la conciencia así como con el anuncio de una nueva escritura poética. Ambos logros no pueden tener lugar sin presuponer una dinámica existencial de crecimiento interior. La historia que se cuenta¹⁸, vivida por el personaje narrador, es el substrato necesario y la materia prima implícita en ese proceso de transformación.

Un lazo indisoluble se produce, por tanto, en la *Vita nuova* entre vida y poesía, percibido por todos los críticos, lazo que les ha llevado a infravalorar el aspecto de relato de una vida y a considerar la historia en ella narrada como mera ficción o como mera representación alegórica de la evolución de una escritura poética. En este sentido es necesario reconocer que el nudo entre vida y poesía, tal como ha cristalizado en la estructura y composición del libro, es imposible de deshacer. En una primera aproximación al libro es evidente, según la lógica interna del relato, la prioridad temporal y el carácter causal de los hechos narrados en la prosa respecto de la escritura de los poemas, siguiéndose de ello que en la *Vita nuova* es la vida la que precede y origina a la poesía; la vida explica el origen de un conjunto de rimas de juventud. Representaría, por tanto, esta obra un movimiento que

parte de la vida y termina en la poesía. Pero en una segunda aproximación y si nos atenemos al tiempo real de la escritura de la prosa —posterior al de la poesía—, es preciso reconocer que la escritura de los poemas ha precedido a la narración en prosa y ha condicionado y generado la historia relatada en el “libello”. Desde el tiempo real de la escritura, el sentido del movimiento se invierte: la poesía ha precedido y ha originado a la vida. En la *Vita nuova* es la poesía la que mueve a hablar de la vida.

Nosotros vamos a tratar de clarificar esta divergencia de opiniones, a saber, la *Vita nuova* como la narración de una vida que el autor quiere presentar como realmente vivida, y la *Vita nuova* como un soporte ficticio o involucro alegórico de un segundo significado, a la luz de las ideas de Jung sobre el poder de la imaginación; es decir, considerando la poesía como ejercicio de la imaginación y como manifestación de la función simbólica. En la poesía, considerada como manifestación y actividad de la imaginación, se sintetizan los conflictos entre realidad externa e interna en una unidad inextricable. Por ello, desde el punto de vista de la concepción junguiana no tiene sentido separar vida y poesía porque esta última es manifestación de la imaginación, de aquella actividad que precisamente elabora y sintetiza los conflictos, las contradicciones existentes entre mundo interno y externo. Tampoco tenía sentido hacer esa separación en el tiempo de Dante. Este, al presentarnos tanto una poesía que antecede a la vida como una poesía que deriva de la vida, restaura la unión entre vida y poesía, unión que precisamente un siglo antes había inaugurado para la cultura occidental la poesía de amor provenzal¹⁹.

De la unión indisoluble entre palabra poética y “advenimiento” en ella del amor y de una nueva vida, pienso que es consciente Dante. Por ello, sólo a afectos aclaratorios y porque se ha separado de las pautas y de los *topoi* esclerotizados de la convención cortés, Dante disocia en el “libello” vida y poesía, presentando en dos

tiempos lo que se produce en realidad en uno solo: la experiencia de la vida en la palabra poética, el “advenimiento” del amor en la poesía, hecho que desde la perspectiva junguiana significa la elaboración de los conflictos, la síntesis de las contradicciones entre mundo interno y externo gracias a la mediación de la imaginación simbólica.

Dante comienza el relato de la *Vita nuova* con una metáfora que es una imagen especular del acto de escritura. Representa un simulacro de la escena que origina la obra: la copia de la historia de su vida del “libro de la memoria”. Crea y muestra, así, al lector el espacio donde su escritura se genera y en el que él mismo se va a construir como sujeto. Igualmente crea las condiciones de verdad y de coherencia del universo que funda su escritura. En este ámbito de verdad y de coherencia ya no rige la oposición ficción *vs* realidad (oposición que exigiría para su verificación la comprobación empírica del referente extratextual; la verificación que ha preocupado a tantos críticos sobre la existencia real de Beatriz y sobre la realidad de la historia de amor de Dante), sino la oposición de falsedad *vs* verdad,²⁰ oposición que exige, en cambio, para su verificación la coherencia entre sí de los datos de una historia que acontece en la interioridad de la conciencia y que ofrece como espacio de comprobación y prueba precisamente el que crea la propia escritura.

Para narrar esta historia interior, que da lugar al nacimiento de una nueva poesía, el autor debe necesariamente hablar de una serie de hechos pertenecientes a la realidad externa, aquellos que lo enraizan en el espacio, en el tiempo y en la vida de los otros hombres, pues la conciencia nace y crece a partir de la contradicción y síntesis de sus propios contenidos con aquellos que constantemente propone la realidad externa. Desde esta perspectiva se explican los fenómenos de sincronicidad o de coincidencia acausal significativa entre determinados acontecimientos, relacionados

con Beatriz y el protagonista, y el número nueve, coincidencias que el autor sólo menciona en la prosa del “libello” —a excepción de una alusión atenuada en el primer soneto—; que sólo advierte, por tanto, después de que los hechos han acontecido, gracias a la transformación que ha sufrido²¹; esta última da un nuevo significado a su poesía.

En la historia de Dante juega, como en la vida de todos los hombres, la dialéctica entre tiempo y espacio internos y tiempo y espacio externos. La importancia de la dimensión interior es, a mi modo de ver, la razón que explica el grado de abstracción de la coordenada espacio-temporal de la *Vita nuova*, pues en ella se narra y se hace referencia al tiempo y al espacio de la conciencia; ambos escapan a la concreción y a la dependencia de las leyes de la física; el tiempo que preside la transformación interior es un tiempo absoluto, al margen del físico; la ciudad en que acontece ese cambio es también una ciudad simbólica, que representa a la conciencia. Pero la transformación interior se corresponde a la vez con una historia concreta de carácter individual, ocurrida en un lugar y en una época determinados. De esta naturaleza dual del tiempo y del espacio están marcados los acontecimientos de la *Vita nuova*; estos últimos aparecen en coincidencia con determinadas fechas y horas connotadas por el significado simbólico del número nueve, como para mostrar que a la vez que están inscritos en una historia contingente y concreta pertenecen también a un tiempo y a un espacio universal y absoluto.

TIEMPO EXTERNO Y CRONOLOGÍA EN LA *VITA NUOVA*

La realidad es que, a pesar de la apariencia en contrario, Dante proporciona datos referenciales externos suficientes para reconstruir el lapso temporal que transcurre desde el comienzo hasta el final de la *Vita nuova* y para determinar cronológicamente los hechos que acontecen en la misma. Igualmente ofrece suficientes

detalles objetivos sobre la naturaleza de esos puntos de referencia temporal, detalles que permiten determinar los momentos sobresalientes de la historia narrada y su posible jerarquización. Es importante, por ello, poner de relieve los datos temporales en que se inscriben los acontecimientos cruciales de la *Vita nuova* con el fin de mostrar, como lo hace el propio Dante, que a ellos está dialécticamente vinculada la dinámica del proceso interior.

La primera determinación temporal que aparece en la *Vita nuova* es la del año en que se produce el primer encuentro de Dante con Beatriz, en 1274, ambos a la edad de nueve años: “/.../ quasi dal principio del suo anno nono apparve a me, ed io la vidi da la fine del mio nono” (II, 2). Dante hace notar enseguida la coincidencia de ese encuentro con el número nueve. La segunda fecha deducible del relato dantiano es la de 1283, nueve años después del primer encuentro²², advirtiéndose también en este caso la coincidencia con el número nueve: “L’ora che lo suo dolcissimo salutare mi giunse, era fermamente nona di quello giorno” (III, 2)²³. No vuelve a aparecer una mención directa a un acontecimiento que permita la determinación de una fecha hasta el capítulo XXII donde el narrador hace referencia a la muerte del padre de Beatriz que, según el testimonio del *Trattatello in laude di Dante* de Boccaccio, ocurrió el 31 de diciembre de 1289²⁴. Por la mención a la muerte de Folco Portinari llegamos a saber, en efecto, que entre el capítulo III y el XXII han pasado seis años²⁵. En este lapso temporal es difícil, efectivamente, establecer con precisión una cronología externa, pues las referencias al tiempo físico son mínimas y la medida temporal se realiza de acuerdo con puntos de referencia internos. Pero si no existe en este periodo la indicación de fechas objetivas sí que es minuciosa, en cambio, la mención al transcurrir del tiempo al ritmo de una serie de acontecimientos que el protagonista transpone en poesía. El primero de ellos está dedicado a la “dama pantalla” (“donna schermo”), narrado en los capítulos V y VII. Este periodo dura, según las

propias palabras del narrador, “alquanti anni e mesi” (V, 4), “tanto tempo” (VII, 1)²⁶. No podemos precisar por ello cuántos años, de los seis que transcurren entre 1283 y 1289, dedicó Dante a aparentar que amaba a esa dama. Lo que sí sabemos es que Dante en el capítulo VII anuncia que la “donna schermo” ha abandonado Florencia. Si admitimos que las expresiones “alquanti anni e mesi” y “tanto tempo” hacen referencia a un periodo importante de tiempo, podemos hipotetizar que Dante pudo haber dedicado a esa dama una buena parte del periodo comprendido entre 1283 y 1289, unos cuatro o cinco años²⁷.

El siguiente acontecimiento decisivo, con posibilidad de ser fechado de un modo objetivo, después de la muerte del padre de Beatriz (XXII), es el de la muerte de la propia Beatriz, ocurrida sólo seis meses después de la de su padre, entre el 8 y 9 de junio de 1290 (XXVIII), siendo la siguiente mención explícita a una fecha la del aniversario de esa muerte, el 9 de junio de 1291 (XXXIV, 1). No se hace referencia en este periodo a acontecimiento externo alguno a excepción del encargo de un soneto hecho a Dante por un amigo, posiblemente emparentado con Beatriz y que la crítica identifica con Manetto Portinari, su hermano (XXXII y XXXIII).

El último acontecimiento externo decisivo en el relato de la *Vita nuova* es la aparición de la “donna pietosa” a la que se alude por primera vez en el capítulo XXXV, tras la imprecisa marca temporal de “poi per alquanto tempo”. El “libello” no ofrece una información cronológica exacta sobre cuándo aparece esta “donna gentile e pietosa”. Es el *Convivio*, como es sabido, el libro que aporta una serie de datos cronológicos, relacionados con Venus, para determinar cuándo la “donna pietosa” hizo su aparición en la vida de Dante²⁸. Dado que, según los cálculos astronómicos medievales, Venus tardaba 584 días en cumplir su órbita planetaria, Dante en el *Convivio* parece indicar que habían pasado más de tres años desde la muerte de Beatriz, por lo que podríamos hipotetizar que

el encuentro con esa dama se produjo a finales de agosto de 1293, y que el desarrollo y terminación de su relación con ella ocurrió a lo largo de 1294.

Se puede concluir, por tanto, que el tiempo que moviliza globalmente la *Vita nuova* comprende un periodo de veinte años y en un sentido más restringido de once, si tenemos sólo en cuenta la fecha a partir de la que Dante comienza a considerar significativos los encuentros con Beatriz, por no pertenecer ya al tiempo “fabuloso” de la infancia y de la adolescencia; es decir, desde 1283 hasta 1294, fecha que le sitúa en el umbral de la edad de los treinta años.

El proceso de transformación interior necesita de tiempo objetivo para su realización y de acontecimientos externos significativos que sirvan de contrapunto y de dinamización del desarrollo y devenir del mundo interior. Este proceso se verifica en el espacio de la conciencia y se refiere, desde la perspectiva junguiana en la que nos movemos, a los presupuestos que van a preparar en el sujeto la posibilidad de la individuación. Esta conquista, como todo acto de adquisición de la conciencia, es un acto de creación que necesita de la vida como primera materia y la vida necesita del tiempo.

CAPÍTULO PRIMERO

1. FUNCIÓN SUPERIOR E INFERIOR EN LA *VITA NUOVA*

Una de las primeras cuestiones que se plantea al intérprete en el momento en que comienza la historia narrada por Dante, es definir qué función de la conciencia es en el protagonista la netamente diferenciada, la orientadora de la conciencia y está a disposición del yo consciente, la primera o función superior según la terminología de Jung, y qué función constituye la segunda, la auxiliar, en gran medida también consciente y que junto con la primera determina el tipo psicológico de cada individuo¹. A partir de estas dos funciones el protagonista habría construido su personalidad consciente y a través de su ejercicio habría elaborado su persona y el modo de relacionarse con el mundo externo. Del conocimiento de estas dos funciones depende la determinación de la tercera y de la cuarta, situadas respecto de las primeras en una relación de oposición: la cuarta, la inferior, opuesta a la primera, sumergida en lo inconsciente, que aflora a la conciencia de un modo incontrolado, arcaico y obsesivo, negándose a ser dirigida por la voluntad, y cuyo proceso de diferenciación lleva aparejado el encuentro y la experiencia del arquetipo del ánima; y la tercera, opuesta a la segunda, en gran medida inconsciente y cuya diferenciación está ligada al reconocimiento de aspectos desconocidos del arquetipo de la sombra.

En este sentido, queremos advertir enseguida que más que la descripción, una vez por todas, del funcionamiento de las cuatro funciones, trataremos de demostrar en el protagonista una dinámica de paulatina activación e integración consciente de diversos

componentes de cada una de ellas, tomando como punto hipotético de partida la consideración de una de ellas como primera función. En esta investigación, por tanto, se hace presente una vez más la diferencia entre el tiempo en que el personaje narrador escribe la prosa narrativa —tiempo en que se supone que ha alcanzado cierto grado de diferenciación consciente de los componentes de las cuatro funciones— y el tiempo en que sucede el proceso narrado, durante el que se desarrolla la dinámica de esa diferenciación e integración. Por ello, podríamos avanzar como hipótesis de partida que el esquema en forma de cruz con que Jung representa el juego dialéctico de las cuatro funciones no es igual al comienzo y al final de la historia de Dante: al comienzo los contenidos de las cuatro funciones están netamente disociados entre lo consciente y lo inconsciente mientras que al final habría una emersión —y también una tensión— a la luz de la consciencia de contenidos pertenecientes a la tercera y a la cuarta; y al concluir la obra se produciría el anuncio de una futura poesía que será diferente de la anterior pues nacerá de la integración de los contenidos de todas ellas.

Para determinar el juego de las funciones de la consciencia en la *Vita nuova* es más eficaz preguntarse por la función inferior que por la superior, fijándonos para ello en cuáles son los problemas que afectan en realidad al protagonista. Teniendo en cuenta que las dificultades mayores de éste —de acuerdo con la personalidad consciente colectiva del intelectual cristiano medieval— se refieren a su modo de relacionarse con los componentes de la función sensorial: la corporalidad y el eros, la dimensión natural del hombre y el principio de realidad, llamada también por Jung *fonction du réel*, se puede emitir la hipótesis de que es esa función la inferior, la más alejada del yo consciente y que, en consecuencia, la opuesta superior será la intuición. En cuanto a la determinación de la segunda, o auxiliar, la elección ha de recaer sobre el pensamiento o el sentimiento. En este sentido, no se puede olvidar que el núcleo genético de la *Vita*

nuova es un conjunto de poesías de amor y por ello se podría pensar que el sentimiento es la función que en la historia narrada se plantea como segunda, después de la intuición, quedando en este caso como tercera y opuesta, el pensamiento, entendido como razón, como reflexión y juicio. Pero teniendo en cuenta que el protagonista sufre más por los problemas del sentimiento que por los del pensamiento, se puede emitir con mayor probabilidad de acierto la hipótesis inversa: considerar al pensamiento como segunda función, la auxiliar, vinculada con la razón y los juicios del consciente colectivo, asociada al arquetipo de la persona; y al sentimiento como la tercera, más hundida en lo inconsciente y formando parte, por tanto, de aspectos desconocidos e incontrolados del arquetipo de la sombra. El sentimiento, vivido desde el pensamiento, desde la persona del amante convencional, aparecería dotado de cierta consciencia; pero el sentimiento, como tercera función, vivido desde la sombra, posee muchos aspectos inconscientes que proceden de su contaminación con la cuarta función.

Si se considera que en el proceso de desarrollo de una conciencia las mayores dificultades de integración proceden de los contenidos que yacen en lo inconsciente y si reconocemos que los mayores conflictos que va a sufrir el protagonista radican en la armonización del sentimiento y de la percepción sensorial con la intuición y el pensamiento, podemos concluir que el tipo al que responde el protagonista de la *Vita nuova* es el del intuitivo introvertido con percepción sensorial inferior extravertida. La inclusión en esta descripción de la actitud (introversión consciente *vs* extraversión inconsciente) quiere decir que la dinámica que el protagonista vive de modo consciente respecto de los contenidos de las funciones superiores está toda ella dirigida hacia la interioridad y se desarrolla aparentemente al margen del mundo externo, mientras que en el nivel inconsciente la dinámica del sentimiento y de la sensorialidad, siguiendo la ley compensatoria de lo inconsciente, es profundamente extravertida, está marcada por los objetos, acontecimientos y personas externos, que le

afectan y abruman sobre manera, a la vez que de ellos, aunque no se dé cuenta, está tomando energía psíquica: es el contacto con la sensación producida por la percepción de una mujer concreta lo que inicia el enamoramiento adulto del protagonista; es, después, la percepción de la realidad, en relación con esa misma mujer, y su muerte luego, lo que será el resorte definitivo de la individuación. El carácter “inferior” de la sensación extravertida, es decir, su condición de inconsciente, es lo que convierte el contacto con ella en una experiencia totalizadora y mística. La sensación extravertida inferior está ligada en Dante a sus más profundas preocupaciones y de la confrontación con sus contenidos –nunca enteramente dominables por la consciencia, pues sólo, como dice Jung, es posible “vivir” la función inferior a través del ejercicio de la fantasía y de la imaginación simbólica– se generará la dinámica representada en la *Vita nuova* y más tarde en la *Commedia*.

De la determinación del pensamiento como segunda función se sigue que la tercera, su opuesta, es el sentimiento. Éste, por un lado, puede considerarse consciente respecto de aquellos aspectos que se adaptan a los juicios del pensamiento colectivo. A partir de éstos el protagonista elabora una persona y un modo de presentarse y de relacionarse con el mundo; la parte consciente del sentimiento habría adoptado la persona del amante adaptada a la convención amorosa colectiva. Pero el sentimiento, por otro lado, es inconsciente respecto de aquellos aspectos desconocidos de la sombra próximos a la función inferior, mostrándose así “desintegrado” de las funciones superiores e inadaptado respecto del juicio colectivo.

Una prueba en favor de nuestra hipótesis nos la proporciona el comienzo de la historia narrada en la *Vita nuova*. En esta primera etapa –sobre la que Dante decide no detenerse porque muchos podrían considerar el tratar sobre ella como un “parlare fabuloso”– el protagonista adapta su sentimiento al modo de proceder convencional, siguiendo las pautas de la “razón” colectiva.

Así lo puntualiza cuando afirma que en ningún momento su amor por Beatriz dejó de regirse en aquella época por el consejo de la razón (II, 9). Es decir, Dante adecua su proceder, en relación con el sentimiento, a las normas de la colectividad; adopta una “persona” “comme il faut” en su mundo. Pero ya desde ese tiempo y con un énfasis e intensidad que sobrepasan la escueta puntualización citada —dictada, a mi modo de ver, por la función del pensamiento— se impone en él la función de la intuición. Dante intuye enseguida “algo más” sobre Beatriz que no sólo apunta a una transcendencia ligada con el mundo espiritual y celeste, al relacionarla incluso con la divinidad², sino que alude también a una transcendencia “inferior”, claramente vinculada con la cuarta función inconsciente, con la sensorialidad y los aspectos propios de la corporalidad. Así lo demuestra, en el primer encuentro, la intuición-profecía que le hacen los distintos “spiriti”, las personificaciones del espíritu vital o pneuma, la substancia sutil entre lo corpóreo e incorpóreo que infunde la vida al cuerpo y le “anima” a realizar las funciones de sus diferentes órganos. Estos “spiriti” que hablan en latín —lengua relacionada en la Edad Media con la actividad intelectual y con el espacio de lo sagrado— profetizan a Dante que su amor por Beatriz alterará profundamente las funciones de su cuerpo³. El uso del latín subraya el valor numinoso de la fuerza vital, de la substancia que mantiene en vida al cuerpo, el valor de la dimensión corporal que desde el ángulo de la individuación no se puede obviar y que se encuentra ineludiblemente vinculada con los contenidos de la cuarta función. Esos contenidos, todavía inconscientes, estarían llamados a relacionar, a “religare” al individuo con una dimensión “transcendente”, no en un sentido metafísico sino en el de abrirle a una nueva dimensión de la conciencia en cuanto le proponen la totalidad de sí misma. Es, pues, el componente ligado a la corporalidad el que la intuición percibe como amenaza y a la vez como amenazado tras el primer encuentro con Beatriz. Ese componente, como es sabido, ha sido

sustancialmente marginado en la representación del amor por parte de los poetas que han precedido a Dante⁴ y ha sido sometido a una fuerte censura en los debates intelectuales de su tiempo. En este aspecto, Dante a la vez que narra la historia de su amor por Beatriz está realizando el trazado simbólico de la conciencia de su época según los principios intelectuales y espirituales de la filosofía y de la religión cristiana medieval, una mentalidad que marginaba los aspectos relacionados con la dimensión natural y corporal del hombre y reprimía la necesidad de su reconocimiento e integración.

La dinámica de la *Vita nuova* representa la fuerte actuación de la intuición como función superior, orientadora de la conciencia y manifestada a través de imágenes y de visiones que proceden de lo inconsciente; con estas visiones e imágenes el protagonista aparece siempre relacionado. Igualmente la dinámica de la obra muestra la progresiva diferenciación del pensamiento de los elementos que lo ligán al consciente colectivo —elementos con los que en un primer momento de su historia el sujeto se identifica de un modo inconsciente— así como la progresiva elaboración de un pensamiento individualizado. La *Vita nuova* representa en su comienzo, por tanto, un estado de equilibrio por el que la intuición y el pensamiento —adaptado al colectivo— guían al yo consciente y a la persona en su modo de vivir el sentimiento. Y finalmente, roto el equilibrio inicial, representa el proceso de ensanchamiento de la conciencia por medio de la paulatina integración consciente de contenidos de la función inferior y de aspectos desconocidos del sentimiento.

El tipo psicológico de partida representado responde, como hemos indicado, al que Jung define como intuitivo introvertido pues el protagonista está vuelto hacia dentro, hacia los presentimientos y potencialidades que percibe en los acontecimientos que vive con Beatriz; está vuelto hacia las visiones que marcan los hitos

de su historia. Dante se muestra ya como lo que va a ser en la madurez: un poeta visionario y profeta, el artista intuitivo que genera un material fantástico en el que está comprometido el inconsciente colectivo de su tiempo, vislumbrando sus cambios y las exigencias de que afloren al consciente colectivo contenidos hasta el momento desconocidos y rechazados.

Pero a la vez, dada la considerable diferenciación en él de la función auxiliar —el pensamiento—, Dante no respondería al tipo del intuitivo puro al que sólo importa la percepción de las imágenes y visiones sino que, involucrando en ellas el juicio y la reflexión, se pregunta —cada vez de un modo más consciente e individualizado a medida que el proceso avanza— por las posibilidades que esas imágenes y visiones le ofrecen en relación con la vida y su alcance moral. Dante, a diferencia del artista que sólo se detiene en la valoración y configuración estética de las imágenes, se relaciona con sus propias visiones, se interroga por su significado y se entrega al estudio que puede exigirle su comprensión y representación, como él mismo dice al concluir la *Vita nuova* (XLII).

La personalidad inconsciente del intuitivo introvertido responde a una sensorialidad extravertida⁵. Ello significa que los contenidos de la sensorialidad, fuertemente reprimidos, son en lo inconsciente, a modo de compensación, de carácter extravertido de forma que los datos objetivos —en el caso de Dante la mujer externa— que activan las sensaciones ejercen una poderosa influencia, “que es tanto más invencible cuanto que aferran inconscientemente y con ello se imponen de un modo irresistible a la consciencia” (*Tipos psicológicos*: 449)⁶. La dinámica de la *Vita nuova* desde esta perspectiva estaría dirigida hacia la introversión del sentimiento y de la sensación, hacia el reconocimiento como propios de los contenidos inconscientes que se proyectan fuera de sí mismo y que se perciben exclusivamente asociados con Beatriz, mientras que desde la perspectiva de la intuición y del

pensamiento, la dinámica sería hacia la extraversión, hacia el compromiso de esas funciones con el mundo y la realidad externos, tal como ocurrirá en la *Commedia*.

2. PRIMER PERIODO DEL PROCESO NARRADO EN LA *VITA NUOVA*: “PUERIZIA” Y ADOLESCENCIA

De modo general la crítica considera que la primera fase del proceso narrado en la *Vita nuova* comprende hasta el capítulo XVII, cuando Dante decide cambiar de materia poética. Este cambio implícitamente supone su decisión de variar de actitud respecto del modo en que está viviendo el sentimiento por Beatriz. Desde el punto de vista de la individuación, interesa recuperar la secuencialidad del tiempo físico externo con el fin de relacionarlo con el interno. El devenir de una conciencia exige acontecimientos externos que le sirvan de apoyo o de resorte dialéctico; es el carácter dialéctico de afirmación-negación, de enriquecimiento-privación inherente a esos acontecimientos, lo que paulatinamente moviliza el proceso de individuación. Por ello, consideramos que la primera fase del proceso se inicia con el encuentro y el saludo de Beatriz a un joven Dante (III) que ha superado el tiempo “fabuloso” de la niñez y de la adolescencia. Este encuentro va a significar el enamoramiento de Dante en el sentido de activación de importantes contenidos de la tercera y cuarta función, hasta el momento inconscientes. Esta primera fase tendrá además como acontecimiento decisivo la retirada del saludo de Beatriz (X). Este hecho marca el tránsito a la etapa siguiente y se convierte en símbolo de la privación de la correspondencia de la amada, siendo el resorte decisivo del proceso de transformación del protagonista.

En el tiempo que dura este periodo —según nuestros cálculos unos cuatro años (desde el encuentro con Beatriz, fechable en

1283, hasta la pérdida de su salud)— se produce la irrupción en la conciencia de emociones y de sensaciones fundidas con el sentimiento, mostrando su carácter autónomo, al margen de la voluntad y causantes en el protagonista de importantes trastornos psicofisiológicos. Hasta 1283 ha transcurrido, en cambio, un periodo de equilibrio, un estado de identificación con el consciente colectivo pues Dante se apresura a aclarar, refiriéndose a sí mismo, que su amor por Beatriz ha estado en todo momento sometido a la razón, a pesar de que en el capítulo segundo lo hubiera definido en los términos pasionales de la “immoderata cogitatio” de Capellano, es decir, como intensa actividad de la imaginación en torno a la imagen interiorizada de la amada⁷.

Es interesante detenerse en esta aclaración que hace Dante sobre el modo en que ha vivido el sentimiento en la primera etapa de su vida, la “puerizia” y adolescencia. Ello obliga a desentrañar el significado del concepto de “ragione”, tal como se emplea en ese contexto. Normalmente cuando Dante utiliza la palabra “ragione” asociada al tema del amor, lo hace en oposición al de pasión; ésta constituye el riesgo de quien queda sometido al amor⁸. Parece, sin embargo, que ese riesgo de quedar adherido al apetito concupiscible, al desorden pasional, no se produce respecto del amor de Dante por Beatriz en este primer periodo. Aun siendo éste exclusivo e intenso, es ordenado y está sometido a la razón.

Ahora bien, la razón que gobierna al individuo en la primera etapa de la vida, es la razón objetiva que viene dada en cada momento a través de la historia de la comunidad a la que pertenece. El sujeto vive y se adapta a la realidad de acuerdo con esa razón. Si, desde esta perspectiva, la razón se refiere a una “actitud cuyo principio es configurar el pensar, el sentir y el obrar de conformidad con valores objetivos” (*Tipos psicológicos*: 547)⁹, el comienzo de la *Vita nuova* propondría un sentimiento adaptado al código de valores de la colectividad. Se trataría, en sentido amplio, de la

razón dirigida a la consecución del orden, considerada principalmente como función elaboradora de normas de conducta, de acuerdo con las virtudes morales que ha impuesto la adaptación cristiana de la ética nicómaca aristotélica. En sentido estricto, se trataría, en el caso de Dante, del “orden” impuesto a la vivencia del amor por la “razón” inherente a las convenciones del amor cortés y estilnovista.

En este aspecto, por tanto, la *Vita nuova* comienza mostrando un estado de integración y de armonía entre amor y razón; entre pensamiento y sentimiento, segunda y tercera función respectivamente, de acuerdo con la terminología junguiana. Las palabras de Dante nos llevarían a interpretar esta primera época como un periodo completo y cerrado en sí mismo, donde se ha conseguido un nivel de plenitud a partir de la primera función —la intuición— y de la segunda auxiliar —el pensamiento—; estado de integración que sirve para componer la persona del protagonista en y frente al mundo y que asume, en lo que al sentimiento se refiere, los valores objetivos de la colectividad. El yo consciente, arquetipo ligado al fortalecimiento de la función superior, aparecería, por tanto, en este primer periodo prácticamente identificado con la persona, dejándose en suspenso aquellas intuiciones inquietantes, como la profecía de los futuros trastornos psicósomáticos que afectarán al protagonista o el carácter cuasi divino de Beatriz.

La plenitud y el equilibrio de Dante en esta primera etapa están destinados, sin embargo, a perderse debido a la emersión en la consciencia de los contenidos procedentes de las funciones inferiores inconscientes. Llega un momento en que la identificación del yo consciente con la persona debe cesar en favor de la percepción del sí-mismo inconsciente: “Aunque la conciencia del yo es en primera instancia idéntica a la persona —esa figura de compromiso con que uno aparece ante la colectividad y a la medida de la cual desempeña un papel—, el sí-mismo inconsciente no puede ser reprimido hasta el

punto de hacérselo imperceptible” (*Las relaciones entre el yo y el inconsciente*: 50-51). El yo consciente, como proceso y creación psíquica, emana también de ese centro regulador de la totalidad psíquica, representada por el arquetipo del sí-mismo, y está destinado a ser el *instrumento* de la individuación. Por ello comienzan a manifestarse en el protagonista reacciones compensatorias frente a la actitud unilateral de la persona, en forma de visiones y fantasías, procedentes de la presión que ejerce el sí-mismo hacia la totalidad.

La apariencia de plenitud que produce el comienzo de la *Vita nuova* nace, a mi modo de ver, de la ilusión de creerse el yo, identificado con la persona, el centro de la conciencia, aunque ya las palabras premonitorias de los “spiriti” relativizaban esa ilusión, al prevenir al protagonista de la existencia de aspectos no controlables por parte del yo consciente. Éste, en la tarea de la individuación, no debe sucumbir a la tentación de creerse el centro de la conciencia sino que debe dejar espacio a las necesidades instintivas de la totalidad que se manifiestan en los sueños y en las visiones, como comienza a ocurrir en la primera visión de Dante, tras el encuentro con Beatriz.

2. 1. PRIMERA VISIÓN. SOMBRA, ÁNIMA Y SÍ-MISMO ¹⁰

La primera visión de Dante (III) significa la primera intervención de la imaginación como actividad creadora de imágenes simbólicas. La imaginación integra en una relación interactiva, positiva y sintética, los elementos opuestos de las diversas funciones. Es la facultad propulsora de la individuación y en la *Vita nuova* aparece tanto como producto último de la síntesis de todas las facultades, imponiéndose en forma de visión pasiva, como ocurre ahora, o se manifiesta como una capacidad activa y consciente del sujeto a través del ejercicio de la poesía, ejercicio que le conduce a la síntesis de los conflictos, le pone en contacto con la fuente y riqueza de sus posibilidades y le permite hallar en la realización poética todos los

opuestos psicológicos de la conciencia vitalmente reunidos, así como la armonización entre mundo interno y externo.

A diferencia de lo que ocurre en el ejercicio de la imaginación activa donde se da una participación positiva de la consciencia y, por consiguiente, no presupone un estado anímico disociado, el significado de las imágenes que componen una visión pasiva se refiere, en cambio, a contenidos inconscientes que irrumpen en la conciencia, constituyendo la expresión de una individualidad que no ha alcanzado su unificación. Ese significado presupone una relativa o intensa disociación, una mayor o menor contraposición entre lo consciente y lo inconsciente, pues la aparición de la visión indica “que una cantidad de energía se encuentra sustraída al control consciente y ha ocupado materiales inconscientes” (*Tipos psicológicos*: 510)¹¹.

El encuentro y el saludo de Beatriz (III), que preceden a la visión, aparentemente no alteran el estado de armonía del primer periodo. En realidad van a suscitar, sin embargo, la activación de contenidos inconscientes hasta el momento desconocidos por el protagonista¹². La descripción del encuentro y de los rasgos de Beatriz está marcada por el equilibrio y la armonía que derivan de la percepción consciente, que sigue siendo una percepción eminentemente intuitiva. Por eso, la contemplación y el saludo de Beatriz suscitan una serie de sensaciones que Dante formula de acuerdo con la convención del lenguaje místico (“mi parve vedere tutti i termini de la beatitudine”, “dolcissimo salutare”, “presi tanta dolcezza che come inebriato mi partio de le genti” (III, 2)): la beatitud, alude a la felicidad del paraíso; la dulzura, la ebriedad, a la *dulcedo* y a la *ebrietas* de la fenomenología mística (Colombo 1993:41). Nada ha alterado tampoco el principio de razón que gobernaba el sentimiento del protagonista hacia Beatriz, tal como aparecía expresado en el capítulo primero. Pero tales sensaciones se perciben en estado de vigilia. La visión que durante el sueño tiene Dante, inmediatamente después¹³, va a mostrar la otra cara de esas sensaciones, la reacción de lo inconsciente y

cómo ese encuentro va significar para el protagonista la salida del estado de unidad, de beatitud que ha representado la primera etapa de su vida.

La visión representa la emersión de los aspectos en “sombra” de la conciencia representados por la figura del dios Amor. Hace pues acto de presencia la figura de Eros, que como fuerza arquetípica encarna el principio de relación, de atracción, de conexión. Eros es una categoría más amplia que la sombra y que el ánima y tampoco coincide exactamente con el sentimiento, que es una función de la conciencia pero la fuerza instintiva de Eros es tal que tanto la sombra como el ánima y el mismo sentimiento pueden quedar bajo su posesión. Eros es un arquetipo universal e impersonal, es inhumano: es un “dios” mientras que “el sentimiento es un atributo individual de la consciencia, limitado por una situación espacio temporal” (Hillman 1971: 127)¹⁴. Por ello, la *Vita nuova* podría definirse como el camino de Eros hacia el sentimiento y es significativo advertir que a partir de un momento de la obra, el dios Amor desaparecerá de la historia narrada por Dante y será Beatriz quien –según dice el dios– merece llevar el nombre de amor (XXIV): Eros impersonal y universal se ha hecho concreto y personal al fundirse con la experiencia del ánima y del sentimiento individualizados.

Eros en la visión, bajo la figura del dios Amor, ha tomado posesión de la sombra de Dante y simboliza la fuerza arquetípica, enraizada en la dimensión natural e instintiva del hombre, vivida de modo inconsciente. En la visión la novedad del sentimiento radica en que aparece contaminado por contenidos inconscientes procedentes de la función inferior, de la percepción sensorial, de la matriz primordial instintiva, hundida en el cuerpo; aspectos personificados por el dios, que el soñante percibe como “numinosos”¹⁵, es decir, seductores y a la vez temibles, pues reacciona con maravilla, estupor y miedo ante la imagen del dios. Éste es a la vez “luminoso” y “oscuro”, infunde alegría (“pareami con tanta letizia, quanto a sè, che mirabile cosa era”

(III, 3)) y temor (“io discernea una figura d’uno segnore di pauroso aspetto a chi la guardasse” (III, 3); incluso horror, dice Dante en el correspondiente soneto de este capítulo (“cui essenza membrar mi da orrore” (v. 8)). Por su condición de arquetipo numinoso, el dios Amor dice en latín, la lengua relacionada con lo sagrado, las pocas palabras que dirige al soñante: “Ego dominus tuus” (III, 3) y “Vide cor tuum” (III, 5). Entrar en contacto con la función inferior es conectar con la vía hacia la totalidad y la dimensión sagrada de la psique. Eros en este aspecto es también expresión de la energía del sí-mismo, el centro propulsor de la transformación interior.

La visión muestra la dinámica propia de lo inconsciente por tratar de “elevar” la función inferior a un nivel más aclarado de la consciencia. El camino más adecuado que proponen los sueños para acceder a la función inferior no es el directo sino la vía sinuosa, la línea en espiral que va “bajando” a esa zona desconocida, apoyándose en las otras funciones: en el caso de Dante, apoyado en el pensamiento que irá actuando como guía esclarecedor en los nuevos conflictos entre intuición y sensación; y sobre todo, de la mano del sentimiento. Dante no puede acceder directamente desde el yo consciente, identificado con los valores espirituales y racionales de la clase intelectual de su tiempo, a la función inferior que representa todo lo prohibido y reprimido por el consciente colectivo; ante el componente sensorial se encuentra directamente frente al “mal”, frente a la “femina”, la hembra ligada al puro instinto y a la pasión sexual. Pero gracias al pensamiento que ha guiado su amor conforme a la razón y gracias al sentimiento que le ha unido a una mujer, previamente intuida como portadora de los más altos valores espirituales, puede llegar a percibir ahora el cuerpo de Beatriz. Desde el sentimiento hacia ella puede “bajar” a contemplar lo que no puede ser contemplado debido a la censura cristiana colectiva: su cuerpo desnudo. Ha sido necesario ese recorrido sinuoso para acceder hasta aquello que va a ser para él la llave de acceso a lo inconsciente colectivo y la vía de la experiencia de lo sagrado. Dante como buen intuitivo va a entrar en contacto con la

divinidad a través de la percepción sensorial y de cuanto suscita la sensación de una mujer concreta. Es significativo, en este sentido, que Dante, cuando ya Beatriz habrá muerto, tratará de “concretar”, de materializar el recuerdo de su imagen, a través de una actividad plástica y figurativa: la pintura (XXXIV, 2-3).

Los efectos contradictorios que produce la visión del dios obedecerían a la actitud ambivalente de la sombra frente a un eros vinculado con la función inferior y la sexualidad. La sexualidad se carga de la fascinación de lo “dúplice”, aquéllo que puede ser tanto un impulso hacia la renovación de la vida como su perdición. A través del aspecto temible del dios no se ocultan, por tanto, los rasgos que pueden hacer del sentimiento, cuando irrumpe fusionado con la cuarta función, una experiencia de carácter trágico, tal como se representa en la poesía de Cavalcanti.

La sombra es ambivalente, atractiva y a la vez terrible porque representa el germen del que brota el mal, tanto individual como colectivo; representa la masa caótica de los instintos y de las emociones incontroladas, donde cuerpo y psique, materia y espíritu yacen en confusión. Pero simultáneamente la sombra posee también una potencialidad benéfica que hasta el momento ha permanecido latente en lo inconsciente y que el individuo puede hacer suya si es capaz de incorporarla a la consciencia. Representa, por tanto, también el germen de todo posible bien y de la capacidad de renovación de la vida en el sujeto, vida que quedaría estéril si aquél se detuviera en el estadio al que ha llegado en la primera fase de crecimiento. Muestra, por ello, la sombra el carácter contradictorio que la mitología reconocía a Eros, el dios que concebía como hijo del caos pero a la vez como fuente de toda vida.

La figura del dios Amor procede del imaginario colectivo. Este hecho podría inducir a interpretar la visión más como un topos literario que como una experiencia individual. Conviene recordar, sin embargo, un principio general indispensable en el conocimiento de

la psicología de un individuo y que indica que “la psicología individual nunca puede explicarse exhaustivamente desde el propio individuo /.../ sino que se halla condicionada por las circunstancias históricas, [siendo] preciso verificar en cada caso en qué grado y cómo lo está” (*Tipos psicológicos*: 513). Soñar participa de la historia y el contenido de los sueños es inseparable de los cánones morales, estéticos e ideológicos de una época. Por eso, el símbolo del dios Amor pertenece al imaginario colectivo y a la vez al contenido de una visión onírica individual. La niebla color de fuego que envuelve al dios, el cuerpo desnudo de Beatriz dormida en sus brazos, cubierto por un paño rojo, el corazón ardiendo de Dante en una de las manos del dios y el rito arcaico de ese corazón comido por Beatriz¹⁶, son imágenes que remiten, en una primera lectura, a la base emocional, instintiva y sexual de la pasión amorosa¹⁷, independientemente de su referencia a una tradición literaria colectiva. Los rasgos de estas imágenes ponen de manifiesto la conexión que el arquetipo del ánima, simbolizado por Beatriz, tiene con la sexualidad en la estructura profunda de la psique.

El ánima aparece dormida en los brazos del dios Amor. Este rasgo podría aludir a que ese arquetipo todavía no ha “despertado” a la consciencia en su totalidad, no ha emergido como función independiente pues ha necesitado para su reconocimiento de su proyección en una mujer externa. El hecho de que Beatriz, símbolo del ánima, aparezca en los brazos del dios corroboraría la condición indispensable en el proceso de individuación y en la vía hacia la aproximación a lo inconsciente, mencionada anteriormente: no se puede acceder directamente desde el yo consciente a lo inconsciente, a la experiencia del ánima y a los componentes desconocidos de la función inferior. Es necesario dar un rodeo a través de la tercera función, el sentimiento, y de la integración de la sombra. Son éstos los elementos mediadores hacia el reconocimiento de los nuevos aspectos del ánima, pertenecientes a la función inferior; al igual que para aproximarse a la totalidad que simboliza el sí-mismo será necesario haber

pasado por la diferenciación y el reconocimiento del ánima. Este arquetipo cumple la función de puente entre el inconsciente personal y el colectivo, entre la conciencia consciente y el sí-mismo. Por ello, el ánima es un símbolo que Jung relaciona con la función de lo sagrado.

2.2. DINÁMICA DE LA VISIÓN

La visión se compone de dos tiempos. En el primero aparecen los personajes y su modo de actuar; en el segundo se produce el desenlace. Dante como soñante es un observador pasivo, siendo únicamente una parte de su cuerpo, el corazón, el que explícitamente hace referencia a él mientras que el dios Amor, símbolo de su sombra, es el sujeto activo del psicodrama que la visión representa. La dinámica de la visión muestra los dos tiempos como anti-téticos debido al proceder y a la actitud contradictoria del dios Amor en cada uno de ellos.

2.2.1. En el primer tiempo el dios, dotado del aspecto fascinante de lo “duplicado”, lleva en sus brazos a Beatriz dormida, cuyo cuerpo desnudo se adivina bajo un paño rojo, imagen que contrasta con la de la vigilia en que aparecía vestida de blanco. La toma de conciencia de ese cuerpo resumiría, a mi modo de ver, la entrada en contacto con la cuarta función a la que el yo consciente nunca podría acceder directamente sino a través de la visión onírica y la mediación de la tercera —el sentimiento— y del arquetipo de la sombra. El significado fundamental de la actuación de la sombra, representada por el dios, residiría en mostrar lo que habitualmente se oculta a la conciencia. De ahí la turbación del soñante. Este, después de haber aprehendido en la vigilia las cualidades espirituales de Beatriz a través de las funciones superiores, y de haber adecuado a lo más elevado de la “razón” colectiva el sentimiento hacia ella: la beatitud mística, entra en contacto en el sueño con la dimensión sensorial de su cuerpo, relacionado con la cuarta función inconsciente. Podría decirse que la

consciencia del cuerpo de Beatriz, a la que se llega gracias a la figura mediadora de la sombra y del sentimiento —dando un rodeo, por tanto— es un tema clave de la *Vita nuova*. Representa una exigencia que de modo general afectaría al intelectual cristiano del tiempo de Dante: la de integrar conscientemente, después de su fuerte represión, los elementos de la sensorialidad y de la percepción corporal. Una recuperación, por tanto, de aquello que al comienzo de la era cristiana occidental fue necesario reprimir para permitir el desarrollo de las consideradas funciones superiores —la intuición o intelecto y el pensamiento o razón— pero cuya reintegración ahora se siente necesaria para recomponer al hombre en su totalidad. Esa reintegración nunca habría de significar una regresión al punto de partida del hombre y de la mujer puramente instintivos sino el logro de un estado donde los valores propios de las funciones superiores coexisten y se complementan con la realidad natural, corporal e instintiva del hombre. En todo caso, sin embargo, esa reintegración supondría una tensión entre opuestos pues el cuerpo de Beatriz simbolizaría tanto la meta de la individuación, los valores inherentes a la vida del espíritu, propios de las funciones conscientes, como su punto de origen, la base instintiva inconsciente que subyace a las mismas.

La acción que se desarrolla entre el dios Amor y Beatriz —entre la sombra y el ánima— podría simbolizar justamente el deseo de integración de esos opuestos. El dios da a comer el corazón de Dante a Beatriz. Este gesto, más allá del significado sexual que le ha sido atribuido¹⁸, podría interpretarse en el sentido de que el “alimento” que le conviene al ánima para salir de su estado latente (para “despertarse”) y entrar en la dimensión de lo consciente y así poder “encarnarse”, sería el que representa el corazón ardiente del poeta. Se trataría de proponer un ánima que, además de estar en relación con la intuición y el pensamiento, es decir, con la exclusiva dimensión de las funciones superiores, asumiera la totalidad de la realidad humana: la dimensión corporal y la sensorialidad, los aspectos hasta el momento inconscientes de la cuarta función. Con ello, el corazón

ardiente del protagonista, que representa al sentimiento, también incluiría y movilizaría la totalidad del ser hombre, su cuerpo y su alma. En este sentido, la lectura que se hace de esta secuencia en clave exclusivamente sexual sería insuficiente pues continúa manteniendo la escisión entre funciones superiores e inferior. Comer el corazón significa la evidencia de la cuarta función que es necesario integrar precisamente mediante y a través del sentimiento. Las cualidades del corazón: su ser de carne y su “fuego” –símbolo del amor pasional y elemento que motiva las transformaciones– “nutrirían” al ánima, le darían sustancia corporal y energía para poder transformarse y manifestarse. Esas cualidades propondrían a la consciencia del soñante la materia prima que exige la transformación y que, a su vez, la produce: el cuerpo (el corazón de carne, como parte por el todo), y el fuego (el dinamismo inconsciente de los instintos “que tan pronto aparece como fuego devastador que como calor vivificante” (*Mysterium coniunctionis* 2002: 129)).

Beatriz come con reluctancia el corazón, gesto que podría interpretarse como la dificultad, el temor y las dudas que suscita el hecho de hacer coexistir y de hacer depender entre sí aspectos tan contradictorios como las exigencias de la cuarta función –ligados a la vida del cuerpo– y los contenidos de las funciones superiores, relacionados con el espíritu, pues es evidente que en la visión “lo elevado”, representado por Beatriz, se alimenta de “lo bajo”, el corazón ardiente del poeta, símbolo de un sentimiento fusionado con la sensación sexual¹⁹. En la conjunción de opuestos que propone ese gesto es donde se percibe la capacidad de síntesis de la imaginación, invitando al soñante a que asuma los contrarios en su contradictoria pero también en su complementaria realidad.

2.2.2. El segundo tiempo de la visión posee un tono antitético al primero²⁰. Aflora ahora en el soñante una reacción intensa ante el llanto del dios Amor y su partida hacia el cielo llevándose a Beatriz

en sus brazos. Habla aquél de la “grande angoscia” que esas imágenes le producen, tanta que esa misma angustia le despierta. Esas imágenes han sido interpretadas por muchos críticos como un anuncio de la muerte de Beatriz. Entre ellos destaca Singleton (1979): Amor llora porque conoce la próxima muerte de Beatriz y su llanto y subida con ella hacia el cielo son un gesto profético que sólo más tarde el protagonista, una vez acontecida la muerte real, sabrá interpretar²¹.

Desde la perspectiva junguiana, el movimiento ascensional del dios Amor, unido al llanto, podría estar aludiendo a la tensión y sufrimiento que supondrá para la conciencia la integración de la función inferior con la intuición y el pensamiento, así como la diferenciación de un sentimiento que se ha fusionado con la sensación. La intuición y el pensamiento, según la tradición simbólica, se sitúan en la parte más elevada del cuerpo, espacio que se corresponde, como aparece representado en la visión, con el cielo, en oposición a la tierra donde radicarían las emociones y los instintos, relacionados con el cuerpo. El llanto del dios representaría el sufrimiento que presiente la conciencia en la labor de diferenciar el sentimiento de la sensación, el ver por adelantado el destino de pérdida inherente al amor de Dante por Beatriz²².

El descubrimiento del cuerpo de Beatriz comporta, por consiguiente, una reacción ambivalente. De alegría, como lo demuestra en el primer tiempo de la visión un aspecto de la sombra, verificándose así, a mi modo de ver, un punto de contacto con la tradición cortés y con el origen de la *gioia* que cantaban los poetas provenzales relacionada con el “asag” físico que los amantes practicaban²³. Pero también una reacción de dolor, desde el momento en que el modo de proceder de la sombra insinúa a Dante la pérdida de ese cuerpo.

Existen una serie de elementos que hacen del segundo tiempo de la visión un presentimiento, una intuición de lo que le espera al protagonista en el camino de la individuación. Efectivamente, una

muerte, según observa Singleton, pero no sólo la de Beatriz como este eminente dantista señala sino también, desde la perspectiva junguiana, la del propio Dante²⁴. Para que se renueve el ánima debe “morir”, es decir, debe transformarse la antigua, aquélla que el sujeto vivía y reconocía exclusivamente proyectada en una mujer concreta. Para que el ánima emerja a la consciencia como función propia debe producirse la retirada de la proyección de la mujer externa. Ese proceso de retirada de la proyección es lo que simbolizará la muerte de Beatriz: ésta debe morir como mujer concreta para que el ánima, en ella proyectada, pueda ser reconocida como función propia. Pero esa “muerte” representa, en realidad, un proceso que se verifica en el propio protagonista. Por eso, la muerte de Beatriz es también la muerte de Dante en un nivel simbólico de lectura.

El gesto del segundo tiempo de la visión condensa simbólicamente el proceso de la retirada de la proyección, algo que se desarrollará después, a lo largo de la historia narrada en la *Vita nuova* y que comporta el sufrimiento de la diferenciación de sí mismo respecto de cuanto había sido proyectado en Beatriz, la separación de la imagen interiorizada de la amada de la mujer externa. Se trataría de un proceso paralelo, guardando la debida distancia, al que describe Hugo de San Victor cuando habla de la depuración de la imagen de los elementos sensoriales externos, para que pueda acceder así al mundo de las ideas; un hecho tan doloroso —reproduzco el expresivo símil de ese teólogo— como el de despojarse el cuerpo de su piel, tan adheridos se encuentran esos componentes a su correspondiente imagen. Antes de que el ánima se constituya en guía hacia el sí-mismo es preciso el tiempo de sufrimiento y de purificación que implica la retirada de la proyección, algo que psicológicamente equivale a hacerse consciente de sí mismo. Esto es lo que le espera al protagonista en la peripécia que le toca vivir y que representa la *Vita nuova*.

Todas estas consideraciones nos llevan a concluir que las imágenes que componen la primera visión de Dante son sumamente complejas. Representan una dinámica dialéctica de contraposición de opuestos, una tesis y una antítesis que apuntan hacia una síntesis que, sin embargo, queda sin realizar en el desenlace del sueño. La contradicción permanece abierta y percibimos la angustia del sujeto que la padece sobre sí y que presiente el sufrimiento que comporta alcanzar la síntesis.

Esta visión correspondería a una primera manifestación de la función transcendente²⁵, función compleja que, movilizand o aspectos de todas las otras, facilita el tránsito de una actitud a otra en la conciencia. Posee la visión, de modo ejemplar, los rasgos que Jung atribuye al símbolo vivo, aquél que brota de la aspiración y de las exigencias de la vida del espíritu. La vida del espíritu no nace unilateralmente de las funciones más altamente desarrolladas sino que surge, en igual medida, de los movimientos más bajos y primitivos. “Para ello es preciso que ambos componentes coexistan de un modo consciente en plena oposición, estado que no se produce sin una violentísima discordia consigo mismo, dado que la tesis y la antítesis se niegan recíprocamente y el yo, sin embargo, tiene que reconocer su participación incondicional en ambas” (*Tipos psicológicos*: 559). En la visión, tesis y antítesis se corresponden respectivamente con el primero y el segundo tiempo de sus dos secuencias; en el primero, la sombra es mediadora de una nueva ánima que ha de asimilar, ha de “nutrirse” de componentes hasta el momento desconocidos, procedentes de la tercera y cuarta función; y en el segundo, se apunta, siempre a través de la sombra, al movimiento de integración de esa nueva ánima, con las funciones superiores. La intuición y el pensamiento con el sentimiento y la sensación. Los aspectos corporales y las exigencias del espíritu, todos ellos, construyen en la visión un juego abierto de contradicciones, que tiende hacia un equilibrio, hasta el momento en que el desgarr o y la angustia del conflicto sacan al soñante de su sueño. Concluye pues la visión con el planteamiento de una gran síntesis

que queda sin realizar y que la conciencia ha de elaborar en el futuro; lo inconsciente en este primer peldaño del proceso ha descubierto los términos antitéticos del conflicto que la función transcendente habrá de componer en una totalidad. En esto consiste la dinámica de la *Vita nuova*.

3. LA INTEGRACIÓN DEL SENTIMIENTO EN LA PRIMERA ETAPA DE LA *VITA NUOVA*

Que el sentimiento en esta etapa de la *Vita nuova* aparece fusionado con emociones y sensaciones y que, por ello, está dotado de una intensidad difícilmente controlable por el protagonista, es un hecho que lo demuestran los fuertes trastornos psicofisiológicos que sufre inmediatamente después de la primera visión²⁶. Un sentimiento como el que describe el protagonista en el capítulo cuarto, causante de alteraciones corporales, ya no puede ser considerado propiamente como tal, denominándose afecto según la psicología junguiana²⁷. Cuando el sentimiento es una función diferenciada y puede ser dirigido según la voluntad, en lugar de ser padecido de modo inerte por el sujeto, es una actividad. Por ello, Jung distingue entre amar (sentimiento activo dirigido) y el estar enamorado (sentimiento no dirigido, pasivo). Puede decirse, según los indicios que nos da el propio relato, que el sentimiento de Dante hacia Beatriz, a partir de la visión narrada en el capítulo tercero, deriva hacia un intenso afecto, al fusionarse con la base emocional y sensorial instintiva. Se muestra, entonces, lo que habitualmente se entiende por una situación de enamoramiento, enteramente proyectada en una persona externa y mezclada con las sensaciones y emociones que esa persona suscita.

Aunque Dante ha insistido en que su amor por Beatriz siempre ha estado sometido a la razón, lo que se plantea en la *Vita nuova* a partir de ahora es el carácter “irracional” del enamoramiento, desde el

momento en que el sentimiento se fusiona con elementos inconscientes desconocidos, procedentes de la cuarta función indiferenciada y de la base instintiva corporal, que habían permanecido hasta entonces en la “sombra” de la psique. El sentimiento hacia Beatriz deja de ser “puro” sentimiento, en el sentido de no contaminado por elementos desconocidos inconscientes y pasa a la condición de sentimiento *afectivo* o de *sensación sentimental*, que se sustrae al control de la voluntad. En sentido riguroso, sólo debe ser calificado de racional, según Jung, el sentimiento activo, dirigido, mientras que el pasivo, como lo es el enamoramiento, es de carácter “*irracional* por cuanto que la adhesión al objeto amado –la “*immoderata cogitatio*” en términos de la psicología medieval– y el placer que proporciona, ocurren sin la intervención del sujeto” (*Tipos psicológicos*: 552), e incluso, como veremos enseguida en la evolución de la historia de Dante, en contra de lo que le dicta su razón. Por ello, cuando Dante continúa insistiendo, en el capítulo cuarto, en que su amor por Beatriz está sometido al “consejo de la razón”²⁸ entendemos que dice que su amor por Beatriz sigue sometido al código de valores éticos que impone la razón colectiva. En este sentido su sentimiento es racional, pero es “irracional” en cuanto que los componentes indiferenciados inconscientes, procedentes de las emociones e instintos, todavía no se han hecho conscientes ni han sido integrados con la primera y segunda función; y desde esta perspectiva conflictiva veremos que para el propio Dante su amor por Beatriz no estará de acuerdo con la razón.

3.1. IDEOLOGÍA DE LO COLECTIVO: EL TRATADO *DE AMORE* DE CAPELLANO Y EL RECURSO DE LA “DONNA SCHERMO”

Tras la primera visión comienza a manifestarse el modo con que el protagonista se enfrenta a su nueva situación, tratando de hacerla compatible con el yo consciente y la persona, con los contenidos de la primera y segunda función. Las palabras de Dante dejan entender que vive su enamoramiento de acuerdo con el paradigma heredado de

la ideología amorosa cortés, recogida en el tratado *De Amore* de Andrea Capellano; y que lo hace en los términos de la “immoderata cogitatio”: “/.../ però che l’anima era tutta data nel pensare di questa gentilissima” (IV, 1). Este tratado definía el amor como “passio procedens ex visione et ex immoderata cogitatione”²⁹. El enamoramiento era considerado, por tanto, como un proceso esencialmente imaginario donde la conciencia quedaba poseída por la imagen de la amada. La pasión amorosa —y se entendía pasión en el sentido etimológico, como fenómeno que se padece pasivamente y que se desarrolla de un modo involuntario— era un estado que comprometía a la imaginación y a la memoria a causa de la obsesión por una imagen grabada en la mente. Por eso en la Edad Media, el amor, de “enfermedad de la vista” —así lo entendían los griegos— pasó a ser considerado como una “enfermedad del pensamiento” (Agamben 1993: 96).

Dante se identifica, en el primer estadio de su enamoramiento, con el consciente colectivo. Decide integrar su amor con los contenidos de las representaciones del sentimiento “sólidamente organizados y transmitidos por la tradición” (*Tipos psicológicos*: 567); en su caso, la tradición del amor cortés y la de los poetas toscanos contemporáneos, en especial Guido Cavalcanti y luego Guido Guinizzelli. Es así como al comienzo de su historia amorosa y después de haber aclarado que su amor está sometido a “razón” (es decir, está regido por el paradigma ético-filosófico de la colectividad y no se deja arrastrar por el apetito concupiscible), opta por el recurso cortés de la “*donna schermo*”³⁰ —la “dama pantalla”— con el fin de cumplir una de las normas a que obligaba el código de cortesía: mantener en secreto la identidad de la amada³¹.

El modo en que el protagonista comienza a vivir el sentimiento coincide con las normas que impone el código de la tradición cortés; el modo que exigía, en definitiva, una ideología colectiva que tuvo en la palabra poética el medio más acabado de representación del amor. Una convención poética y los *topoi* que la constituyen implican un

contenido ideológico y una actitud ética y, si el sujeto decide encarnar y expresar el sentimiento amoroso de acuerdo con los módulos y recursos de esa convención, es que ha decidido también asumir la ideología y la actitud que esa convención conlleva. En este sentido Dante, a propósito del episodio de la primera “donna schermo” (V), narra una serie de acontecimientos que dan espesor existencial a los tópicos de la tradición cortés; transforma así el recurso del “schermo” en una importante secuencia de su historia, inscrita en un tiempo y espacio determinados, mientras que paradójicamente decide no insertar en el “libello” los poemas dedicados a esa dama, a excepción del que escribe cuando aquella parte de Florencia. Con ello da a entender que sólo le interesa poner en evidencia, respecto del secreto de la verdadera identidad de la amada, el contenido convencional que aquel recurso implicaba: la vivencia del sentimiento en el ocultamiento de la verdad. “Schermo de la veritate” (V, 3) es llamada la dama que oculta la identidad de Beatriz —la verdadera amada—, a la vez que la expresión “certe cosette per rima”, referida a los poemas que le dedica, transluce el distanciamiento de Dante respecto de los mismos; o de otra manera, transluce el distanciamiento de Dante respecto de una convención poética que induce a ocultar la verdad. Dante, pues, escribe en la prosa de este capítulo la *Razó* o la *Vida* de unos poemas que luego no transcribe en el “libello”. De su proceder se puede inferir que para él la poesía presupone una posición respecto de la verdad; y que, en relación con la vivencia del sentimiento, muchos tópicos de la tradición cortés —tradición admirada por Dante en sus manifestaciones originarias, como lo afirma en el *De vulgari eloquentia*, pero decaída después en amaneramiento y práctica estilizada— implican una actitud ética y una posición intelectual marcadas por la no-verdad, mientras que a lo que estaba llamada su poesía era a la representación de la verdad³².

Sobre el modo en que el sujeto decide vivir el sentimiento recae, por tanto, a mi modo de ver, desde la mirada retrospectiva del narrador de la prosa, es decir del autor, una sanción negativa pues Dante

sólo va a transcribir un soneto dedicado a la “*donna schermo*” (VII) y hará derivar, luego, de la insistencia en la práctica de ese recurso, la pérdida de la correspondencia de Beatriz (X).

De acuerdo con las reglas de la convención cortés Dante teje, por tanto, una red de relaciones amorosas aparentes que ocultan la identidad de la verdadera amada. No es posible detenerse ahora en el complejo significado de la norma cortés del secreto, que Dante sigue al comienzo de su historia pero que abandona clamorosamente después de que el recurso del “*schermo*” —al servicio de ese secreto— se convierte en la causa de la pérdida de la correspondencia de Beatriz. Si el sentido de la convención cortés del secreto, en sus orígenes, obedecía a la regla de cortesía de salvar la identidad de la dama, casada y de elevada alcurnia, y si cumplía no sólo la función de proteger lo más valioso que escondía el corazón del amante contra los envidiosos y maledicentes, sino también la de generar una concentración absoluta de energía y de pureza interiores, al margen de múltiples influencias externas nocivas, la institución del “*schermo*” en su uso posterior degradado se convierte, por el contrario, en un medio de dispersión de esa energía y en una posible fuente de malentendidos entre el amante y la amada que pueden conducir a la pérdida del amor³³, al alejamiento del auténtico centro del que parte y al que debe converger la atención del amante. De hecho, en este sentido de peligrosa dispersión de la imaginación amorosa, inherente a la práctica del “*schermo*”, pueden interpretarse quizá las palabras de Dante cuando esa dama abandona Florencia: “*Per che io, quasi sbigottito de la bella difesa che m’era venuta meno, assai me ne disconfortai, più che io medesimo non avrei creduto dinanzi*” (VII, 2), donde el “*disconforto*” de Dante, más allá de lo que él mismo se había imaginado, puede nacer tanto de la pérdida de la dama que le había permitido mantener en secreto la identidad de Beatriz como de la mujer en sí misma considerada, en cuya imagen el poeta habría quedado prendido más de lo conveniente. La práctica del “*schermo*” se convierte, pues, en un

juego de apariencias, en una fuerza centrípeta que arrastra hacia la extraversion, en la que puede malograrse y perderse el amor verdadero, como de hecho ocurrirá en la *Vita nuova*.

Si hemos interpretado hasta ahora el nivel literal del episodio de la “*donna schermo*” en el sentido de la opción que hace Dante por vivir y regular el sentimiento de acuerdo con la convención externa, es decir, de acuerdo con los principios del consciente colectivo, representados por las normas de la tradición cortés, y si esta opción significa el sacrificio de la verdad en favor de la apariencia, es posible encontrar un segundo significado de este episodio en relación con el proceso de individuación. No por nada el pasaje en prosa que Dante dedica al encuentro con la “*donna schermo*” es extenso y detallado y nos presenta a Beatriz en una enigmática posición espacial respecto de esa dama. La secuencia se desarrolla con casi toda seguridad en una iglesia durante la celebración de una fiesta dedicada a la Virgen pues el narrador comienza: “Un giorno avvenne che questa gentilissima sedea in parte ove s’udiano parole de la regina de la gloria” (V, 1) y luego especifica que la “*donna schermo*” se hallaba justamente en medio de la línea recta que formaba la mirada de Dante y el lugar donde se encontraba Beatriz, de forma que esa dama físicamente suponía un obstáculo real, una “pantalla” que interceptaba la visión de su amada³⁴. Se produce así un juego de interferencias y de coincidencias que puede ser interpretado como una representación simbólica simultánea de las diferentes formas de manifestación y de proyección del arquetipo del ánima, según la fenomenología erótica masculina³⁵. Desde esta perspectiva, de acuerdo con las cuatro etapas de la cultura del eros heterosexual, la “*donna schermo*” puede considerarse como segunda forma del arquetipo del ánima, a la que se denomina Elena. Esta ocultaría simbólicamente a Beatriz, la verdadera amada pero no como un impedimento negativo sino como una imagen necesaria en los primeros pasos de la individuación pues el reconocimiento del ánima-Elena ha supuesto para el hombre una superación del

ánima-Eva, vinculada con la Tierra, la primera manifestación de este arquetipo, la “meramente biológica, en la que la esposa-madre sólo representa la mujer que debe ser preñada” (*La psicología de la transferencia*: 36). Ese paso es el que había dado la poesía del amor cortés. De acuerdo con esta interpretación, la “*donna schermo*” simbolizaría al ánima en la evolución del eros masculino, una etapa de superación del plano biológico aunque en ella “el eros todavía es predominantemente sexual, pero en un nivel estético y romántico, en el que la mujer ya posee algunos valores individuales” (*Id.*: 36). La “*donna schermo*” sería la imagen externa que oculta la imagen de la tercera forma de manifestación del ánima, María, todavía inaccesible a la conciencia porque yace en lo inconsciente, y que Beatriz simboliza: aquella manifestación que “eleva el eros a la más alta estimación y a la devoción religiosa, y con ello lo espiritualiza” (*Id.*: 36). Esa dama es pues una imagen mediadora para acceder a una experiencia más profunda que procede de lo inconsciente pero que necesita de una gradación en su modo de manifestarse. Revela, por tanto, y a la vez oculta, una forma más elevada del arquetipo del ánima y en este sentido está dotada de un poder ambiguo pues representa, tanto una experiencia más evolucionada del arquetipo (de Eva a Elena), como también puede constituir un obstáculo para su ulterior evolución (de Elena a María), si la imaginación queda apegada a su imagen y si la conciencia persiste en la actitud de extraversión, identificada con la situación y las cualidades que se proyectan y se reconocen en la mujer externa.

Desde esta perspectiva, la poesía provenzal podría ser considerada como representación de la segunda etapa de la manifestación del ánima y ser interpretada como una poesía “*schermo de la veritate*”, en la doble y ambigua acepción de esta expresión: como ocultación y como revelación al mismo tiempo de un ánima más evolucionada. En la *Vita nuova*, la “*donna schermo*” ocultaría y a la vez revelaría la tercera manifestación del ánima, simbolizada por Beatriz. En este sentido, la primera parte del

libro representaría el paulatino abandono de cuantos aspectos del arquetipo se relacionan con su segunda manifestación, codificados por la convención cortés, y el tránsito hacia la tercera forma, simbolizada por Beatriz.

Finalmente, las palabras de Dante al comenzar el capítulo quinto —“ove s’udiano parole de la regina de la gloria” (V, 1)— hacen referencia al símbolo religioso colectivo en que se proyectan los valores supremos del ánima, la Virgen María, verificándose así la mención al grado más elevado de este arquetipo. Según las diferentes formas de manifestación del ánima, la Virgen María se correspondería con la cuarta, que “ilustra algo que excede sorpresivamente aun a la tercera, que se diría insuperable: la *sapientia*” (*La psicología de la transferencia*: 36). En este caso, a diferencia de la línea horizontal que une la mirada de Dante con la “*donna schermo*” y, tras de ésta, con Beatriz —línea que simbólicamente puede referirse a una “dimensión horizontal” de la conciencia y a su posible capacidad de ensanchamiento, a medida que integra en ella contenidos inconscientes—, la referencia de Dante a la Virgen insinuaría simbólicamente una línea “vertical” que liga a la conciencia, a través de la última representación del ánima, con la dimensión del sí-mismo. En este aspecto, Beatriz sería el “*schermo*” que oculta y a la vez revela la suprema realización del ánima, el principio femenino como fundamento de figuras divinas. En la secuencia, se dan, por tanto, las tres referencias simbólicas del arquetipo, en sus diferentes estadios de manifestación: Elena, María y Sofía; la “*donna schermo*”, Beatriz y la Virgen, siendo cada una de ellas la pantalla que oculta y a la vez revela a la siguiente³⁶.

CAPÍTULO SEGUNDO

1. LA VISIÓN DEL DIOS AMOR PEREGRINO. LA DIALÉCTICA DE LA SOMBRA Y DE LA PERSONA

De acuerdo con las facultades que caracterizan a la imaginación,¹ función sintetizadora de las contradicciones y conflictos que dividen a la conciencia y actividad que puede comprometer a todas las formas básicas del acontecer psíquico, vamos a analizar la visión narrada en el capítulo IX. Dante relata un viaje a un lugar cercano a donde había partido la “*donna schermo*”; se aleja, por tanto, de Florencia y de Beatriz. Desde la perspectiva de la imaginación, la visión ahora, a diferencia de la anterior, se produce en estado de vigilia. El protagonista se encuentra intensamente ensimismado en sus emociones, sintiendo la separación de Beatriz, situación afectiva que propicia un *abaissement du niveau de conscience* y la irrupción de contenidos e imágenes de lo inconsciente. Entonces tiene una visión del dios Amor, vestido como un pobre peregrino de aspecto triste y abatido².

Como ha sido notado por la crítica la situación y el intertexto poético a que remiten esta visión y el soneto correspondiente, es el de la “*pastorella*” provenzal, que más tarde reelaboraron los poetas italianos, especialmente Cavalcanti³. La presencia implícita de este poeta en la primera parte de la *Vita nuova* es importante porque representa uno de los aspectos de la sombra de Dante. Su poesía encarna el conflicto entre las funciones superiores e inferiores, entre la dimensión corporal e instintiva del hombre y su dimensión intelectual y espiritual.

En la visión los rasgos de la “pastorella” provenzal aparecen subvertidos. No se trata del encuentro del caballero con la pastora o campesina, invitando al disfrute inmediato del placer amoroso, como ocurre en ese tipo de composiciones, donde se representa el amor como pasión natural destinada a su satisfacción, o como ocurre también en alguna balada de Cavalcanti. Con quien se encuentra Dante es con el propio dios Amor que significativamente ha perdido los rasgos de esplendor y de numinosidad que le caracterizaban en la primera visión. Este aspecto del dios ha sido interpretado en formas diversas. Muchos críticos han observado que podría simbolizar el momento más bajo de la *Vita nuova* en la vivencia del sentimiento (Sanguineti, Guidubaldi), una especie de epifanía invertida del dios Amor a causa de la inautenticidad de la conducta del amante y de su sometimiento a las reglas de la convención amorosa externa; o también, como proponía Carducci, la figura abatida del dios y sus pobres vestiduras de peregrino aludirían al “errare da un’amore all’altro, con volubile cuore” (Gorni 1996: 249).

Pero igualmente el aspecto del dios, su triste y melancólica expresión, en total correspondencia con el estado anímico del protagonista viajero, pueden relacionarse con los aspectos del arquetipo de la sombra que aluden a una de las emanaciones oscuras de lo inconsciente más frecuentes e intensas en Cavalcanti, la melancolía, la acedia y el sentido de impotencia frente al estado de “desintegración” a que conduce la irrupción de la fuerza del eros. El abatimiento y melancolía del dios, por otra parte, procederían también de su consciencia acerca del destino de pérdida que se cierne sobre el amor por Beatriz; su saber que ese amor no podrá ser vivido según el orden natural, y que el sujeto habrá de enfrentarse con un potencial de energía que, una vez interceptada la vía de su realización natural, puede transformarse, como ocurre en Cavalcanti, en una fuerza destructora.

El hábito de peregrino del dios da a entender el estado de errancia del sentimiento, de búsqueda de una meta, “in attesa di un

santuario illustre da onorare con la sua visita” (Gorni 1996: 250), y da entrada en la obra al símbolo del peregrinaje, de importancia esencial en el imaginario colectivo medieval, vinculado con el itinerario del alma hacia Dios y con el proceso de transformación interior. Este símbolo es clave en la *Vita nuova*, intensificándose el valor de su contenido en el desenlace de la obra.

Comienza a partir de esta visión un periodo lleno de contradicciones, de búsqueda, que la figura del dios Amor peregrino, vestido de “vili drappi” y “sbigottito”, representa. Se sitúa esa búsqueda fuera de la ciudad del protagonista, Florencia, y en una dirección que apunta, en cambio, al lugar en que se encuentra la falsa amada (“me convenne partire de la sopradetta cittade e ire verso quelle parti [¿Provenza?] dov’ era la gentile donna ch’era stata mia difesa” (IX, 1)), alusiones espaciales que pueden leerse en sentido metapoético, pero que en términos psicológicos pueden interpretarse como una búsqueda que oscila entre la permanencia dentro de sí mismo, en la propia conciencia (pues como interioridad puede interpretarse el significado simbólico de la “cittade”), o la salida fuera de sí mismo, siguiendo las pautas del consciente colectivo; es decir, la tensión entre la actitud de extraversion que caracteriza las funciones inferiores del sujeto y la necesidad de su introversión. El dios Amor insiste en la práctica del “schermo” respecto de la vivencia del sentimiento, es decir, el yo consciente todavía opta por seguir convenciones externas que serán la causa de la pérdida de la correspondencia de Beatriz.

El dios Amor, como fuerza arquetípica que domina las diferentes funciones, representa aspectos de la sombra que siguen vinculados con el consciente colectivo y con la historia personal del protagonista. En vez del latín, lengua que expresaba en la primera visión la conexión del dios con lo sagrado y con el arquetipo del sí-mismo (en el plano psicológico, su pertenencia a lo inconsciente), usa ahora la lengua vulgar. Se proyecta, pues, en la figura del

dios un aspecto de la sombra que se corresponde con la manifestación del sentimiento según el “ragionare” colectivo en que se ha formado el yo consciente. De ahí que la sombra en esta visión esté rayando con aspectos que pertenecen también al arquetipo de la persona, aquella “figura de compromiso con la que uno aparece ante la colectividad y a la medida de la cual desempeña un papel” (*Las relaciones entre el yo y el inconsciente*: 50-51); figura muy próxima o incluso coincidente con la que tiene el sujeto de su propio yo, pues la persona constituye el sistema de adaptación o el modo con que se entra en relación con el mundo⁴. Podría, pues, decirse que esta secuencia, como la que se refiere a la primera “*donna schermo*”, caracterizada por la oposición entre apariencia y verdad, está regida por la persona, y lo que en ella parecería fruto de un obrar individual, lo es, en el fondo, de un obrar según el consciente colectivo.

No hay que minusvalorar, sin embargo, el alcance de la persona en relación con la individuación pues “la actitud puramente personal de la conciencia provoca por parte del inconsciente reacciones que /.../ contienen bajo la envoltura de una fantasía colectiva [como lo es esta visión] puntos de arranque para el desarrollo de la individualidad” (*Las relaciones entre el yo y el inconsciente*: 51). La fantasía no hace sino extremar las pautas de lo colectivo para llevarlas precisamente a su ruptura y tener así que optar el sujeto por otras vías de canalización del sentimiento. Así como la sombra en la primera visión, por su fuerte contaminación con elementos inconscientes propios de la función inferior, cumplía una función simbólica que la acercaba a las exigencias del centro regulador del sí-mismo, ahora en esta visión, por su proximidad a la zona consciente, llega casi a identificarse con la persona, asumiendo principios de actuación que proceden de la racionalidad colectiva. En este sentido, la misma terminología de Dante pone en evidencia la diferencia entre las dos visiones: “*maravigliosa visione*” llama a la primera; sólo “*immaginazione*”, a la segunda. Sin que ello no signifique

que en esta “*immaginazione*” subyazcan oscuras intenciones que precisamente quieren hacer estallar las estructuras conscientes de lo colectivo.

2. TERCERA VISIÓN DEL DIOS AMOR: LA CAÍDA DE LA MÁSCARA

Dante sigue los consejos del dios Amor pero el recurso de la segunda “*donna schermo*”, por medio de la que sigue ocultando su amor a Beatriz, tiene como consecuencia el que ésta le retire su saludo. Los hechos ocurren por la intervención maligna de los maledicentes que hacen circular y llegar hasta Beatriz el rumor de que aquella dama se ha sentido ofendida a causa de la insistencia y del demasiado apasionamiento que Dante ha puesto en sus versos (X, 1-2)⁵. Sin entrar en las consecuencias de orden metapoético que este hecho posee pues, a partir de la retirada del saludo, Beatriz se convierte significativamente en una auténtica “figura” del silencio (Colombo 1993: 65) –silencio como símbolo de una poesía que rechaza a un poeta que se ha alejado de su centro interior y que no afronta la experiencia poética desde la propia verdad–, queremos subrayar la importancia, en la historia del protagonista y respecto del proceso de individuación, de un momento en que se hace fracasar la actitud extravertida y la sumisión a la razón colectiva.

Los hechos que ocurren a partir de ahora son decisivos para el proceso de transformación interior. El dolor (“*mi giunse tanto dolore*” (XII, 1)) que conlleva la negación del saludo, figura metonímica de la pérdida de la correspondencia total de la amada, (“*ne lo quale [en el saludo] stava tutta la mia beatitudine*” (X, 2); “*ne la sua salute abitava la mia beatitudine*” (XI, 4)), el dolor que conlleva esa pérdida y que se expresa por el llanto (“*in solinga parte andai a bagnare la terra d’amarissime lagrime*” (XII, 1)), constituye el resorte, la “herida narcisista”, que desencadena el comienzo de la

transformación. La primera decisión que toma el protagonista es retirarse a un lugar solitario para llorar y luego encerrarse en su habitación para desahogar, sin ser oído por nadie, sus lamentos⁶. Es un movimiento de introversión el efecto que produce el rechazo de la amada, un apartamiento de lo colectivo que se manifiesta, como primera medida, en la separación espacial; el primer paso de lo que va a ser en Dante, a partir de ahora, una auténtica introversión destinada a la recuperación de sí mismo. Nótese, aunque sea prematuro hablar de ello, que es todavía la Beatriz externa y su conducta lo que sigue moviendo las decisiones del protagonista.

En la soledad Dante llora como un niño al que hubieran pegado y finalmente cae dormido produciéndose la tercera visión del dios Amor, la segunda de carácter onírico. No es indiferente el símil del niño para representar la conmoción y el estado afectivo de Dante. Se manifiesta en él una nueva clase de sentimiento, contaminado por componentes desconocidos procedentes de la función inferior, separado de la consciencia y, por ello, provisto de un carácter “infantil” y arcaico. Lo más que ha sabido hacer Dante hasta el momento es tratar de dirigir las nuevas emociones y sensaciones por los cauces convencionales de lo colectivo, conducta que, sin embargo, sólo le ha llevado a la pérdida de la correspondencia de Beatriz.

En el sueño Dante ve sentado junto a él a un joven vestido con blancas vestiduras y de aspecto pensativo quien, tras haberle mirado por un tiempo y haberle llamado por su nombre le dice en latín: “Fili mi, tempus est ut pretermictantur simulacra nostra” (XII, 3) [“Hijo mío, ha llegado el tiempo de abandonar nuestras simulaciones”]. Ha llegado el tiempo, pues, de la caída de la máscara y el momento en que el sí-mismo exige la vivencia de la auténtica individualidad. Dante, a pesar de lo confuso de las imágenes del sueño, reconoce al dios Amor y se da cuenta también de que éste llora amargamente. Le pregunta por la causa de su llanto y el dios le contesta: “Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se

habent circumferentie partes; tu autem non sic” (XII, 4) [“Yo soy como el centro del círculo respecto del cual los puntos de la circunferencia son equidistantes; tu, en cambio, no eres así”]. Dante queda pensativo ante la oscuridad de estas palabras y finalmente se atreve a preguntar al dios por el significado de las mismas. Este le contesta en vulgar: “Non dimandare più che utile ti sia” (XII, 6), palabras que parafrasean las de San Pablo: “non plus sapere quam oportet sapere” (*Rom.* XII, 3) (De Robertis 1980: 74), y que bajo una imagen diferente —la del cuerpo y sus partes— plantea igualmente la cuestión de la relación entre la multiplicidad y lo uno.

A partir de este momento el diálogo con el dios Amor sigue en lengua vulgar. Esta lengua señala el tránsito del diálogo, de una dimensión numinosa conectada con contenidos transcendentales y desconocidos, a la dimensión temporal y concreta de la historia del protagonista. El dios Amor ha perdido tanto el aspecto terrible y contradictorio que tenía en la primera visión como el de peregrino de pobre vestimenta de la segunda. Se presenta como una figura esplendorosa de blancas vestiduras y en este sentido los intérpretes la han relacionado con las apariciones angélicas de las sagradas escrituras, anunciadoras de mensajes transcendentales. La expresión del dios, sin embargo, es pensativa y termina en amargo llanto. Estos diferentes rasgos externos pueden interpretarse como representación de la nueva situación que se está fraguando en lo inconsciente, pudiéndose considerar el esplendor y la blancura de las vestiduras del dios como una imagen de la conexión del sentimiento con el centro irradiante del sí-mismo, de donde procede la transformación que ha empezado a producirse en el protagonista: el movimiento de introversión, de recogimiento interior; el comienzo, en la vivencia del sentimiento, de la disolución y de la purificación (a nivel psicológico, la diferenciación) de los elementos desconocidos, procedentes de la función inferior; el llanto, como consecuencia de la pérdida de la correspondencia de la amada y del sufrimiento que ello comporta.

La imaginación es una facultad integradora de los opuestos que forman las cuatro funciones y moviliza a todas ellas en la visión: la intuición, perceptora de contenidos esenciales en relación con el significado del dios Amor, fundamentales para el proceso de individuación; el pensamiento, identificado con la conciencia del soñante, que formula preguntas y quiere comprender; el sentimiento, afectado por la emoción, expresada en llanto. La sensación, por su parte, se muestra como componente del sentimiento, como percepción interna de las alteraciones corporales que proceden de las emociones ligadas al amor por Beatriz⁷, mientras que la sensación, como capacidad de aprehensión de los objetos externos, a través de los sentidos, está ausente en la primera parte de la visión pues en ella está actuando prevalentemente la función opuesta, la intuición. La función sensorial, por tanto, aparece como percepción de las propias sensaciones (emoción, abatimiento, llanto) relacionadas con el sentimiento.

2.1. EL DIOS AMOR COMO ARQUETIPO DEL SÍ-MISMO

El dios Amor, como sombra de Dante, sería la figura que permite el acceso, gracias al sentimiento, a nuevos aspectos del ánima que yacen latentes en lo inconsciente. No se agota, sin embargo, la figura del dios en el símbolo de la sombra. Ya los “*spiriti*”, personificaciones del espíritu vital, habían vaticinado al protagonista que caería bajo la dominación de un dios (“*Ecce Deus fortior me, qui veniens dominabitur michi*” (II, 5)). La intuición presentía la existencia de una fuerza poderosa capaz de imponerse al yo consciente. El carácter divino conferido a esa fuerza provendría de la naturaleza arquetípica de eros y de su conexión con el centro regulador de la psique, el sí-mismo, de donde mana la dinámica del crecimiento interior. Por eso, el dios Amor representa, por un lado, aspectos de la sombra en cuanto absorbe contenidos desconocidos e indiferenciados, vinculados

con la tercera y cuarta función, todavía no reconocidos por el yo consciente. Pero, por otro, en su función activa, en su aspecto sagrado, la figura del dios podría considerarse también como manifestación del sí-mismo. En este sentido, conviene tener presente que siempre que actúa la energía de un arquetipo, sea el yo —el sujeto consciente de la individuación—, la sombra o el ánima, se manifiesta a través de él la energía de todo lo inconsciente y de su centro último, el sí-mismo. Jung en modo alguno quería que se considerara cada arquetipo como un compartimento estanco que hiciera su rígida aparición en cada una de las etapas de la individuación, igualmente mal entendida como un proceso rígidamente predeterminado⁸. En este sentido, se va a establecer en la *Vita nuova* una dialéctica poderosa entre el sí-mismo, como centro regulador y a la vez como totalidad a la que tiende la psique, y las figuras del dios Amor y de Beatriz. En esta visión el dios es, en unos aspectos, sombra de Dante y, en otros, manifestación del sí-mismo pues su modo de proceder hace pensar en el “impulso autónomo y espontáneo de la propia psique que la guía hacia una secreta realización” (Von Franz 1993: 99).

Es en las palabras que el dios dirige en latín al soñante⁹ donde se puede considerar que comienza a manifestarse este arquetipo unificador y guía de la conciencia. La primera frase del dios, después de llamar a Dante por su nombre y de calificarle como hijo, es una exhortación a cambiar de actitud: “Fili mi, tempus est ut pretermittantur simulacra nostra” (XI, 3). El dios emplea la palabra “nuestras” por lo que da a entender su identificación con el soñante. Y habla, en cuanto sombra, de una serie de actitudes del sujeto de las que rechaza el carácter extravertido, influido por lo colectivo, un comportamiento regido por la máscara o la persona. Pero el dios Amor también habla —y su aspecto lo corrobora— desde las exigencias del sí-mismo, centro objetivo de la psique, mostrando así la sombra su fondo de conexión profunda con ese centro y la inexistencia de compartimentos separados en la conciencia. Detrás de la sombra está

todo lo inconsciente (Von Franz 1980: 12) y el sí-mismo es el factor que yace y actúa detrás de ella. La sombra deja ver, pues, la luminosidad que se esconde en su fondo. Dante ha conectado con el punto central de la conciencia que le invita a abandonar la práctica de la razón colectiva y le propone, frente a los *simulacra* –las simulaciones del sentimiento según la tradición cortés–, la declaración veraz del amor a la verdadera amada. Ese centro le sugiere abandonar la actitud de falsedad implícita en la práctica del “schermo”.

La siguiente frase que el dios Amor pronuncia en latín consiste en la enigmática contestación que da a la pregunta de Dante sobre la causa de su llanto. Nuestra interpretación debe tratar de esclarecer la conexión y la coherencia existentes entre esa pregunta: “Segnore de la nobiltade, e perché piangi tu?” y la enigmática contestación del dios: “Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes; tu autem non sic” (XII, 4)¹⁰.

El llanto del dios, además de haber sido visto como la natural expresión del dolor por la circunstancia puntual de la pérdida de la correspondencia de la amada, ha sido considerado también –al igual que ocurría en la primera visión– como indicio del sufrimiento causado por la fuerte represión a la que el protagonista deberá someter los aspectos instintivos y pasionales de su amor por Beatriz (Guidubaldi 1967). Así como también ha sido interpretado como llanto vertido por el presentimiento y presagio de la muerte de aquella (Singleton 1968). Todas estas interpretaciones, sin embargo, no explican por qué el dios Amor contesta a la pregunta sobre la causa de su llanto con la enigmática respuesta en latín. Tratar de encontrar la relación entre la pregunta y esa respuesta es lo que puede otorgar significado a ese llanto.

La figura geométrica a la que se refiere el dios para autodefinirse, en oposición a Dante, está vinculada en la individuación con el símbolo del sí-mismo. En este sentido, el dios se está comparando con el centro de un círculo respecto del cual todos los puntos de

su circunferencia guardan una relación equidistante, mientras que niega la posibilidad de establecer tal analogía con el protagonista. La calidad del dios es como la calidad del uno —el punto del centro del círculo— respecto de lo múltiple —los puntos de su circunferencia: la línea externa que lo limita y lo manifiesta en el espacio como tal círculo—, pues no existe círculo ni punto central del círculo si no es en relación con la línea de la circunferencia que lo limita y lo manifiesta en el espacio; a la vez que una línea de puntos en el espacio —la manifestación de lo múltiple— no adquiere la forma circular —no adquiere la forma ordenada y perfecta de manifestación— si todos sus puntos no se encuentran en relación de equidistancia respecto de un punto único central. Es esta relación de equidistancia perfecta de múltiples puntos en relación con uno solo lo que ha movido a la imaginación de todos los tiempos a ver en la figura del círculo la idea de la perfección inherente a la divinidad, así como la idea del orden que todo lo creado y lo múltiple guarda en relación con su origen, el uno; así como, igualmente, ha movido a ver en el círculo la idea del orden que toda manifestación en el tiempo y en el espacio ha de poseer respecto de un centro generador, secreto y último que no se muestra a la superficie sino como impulso creador.

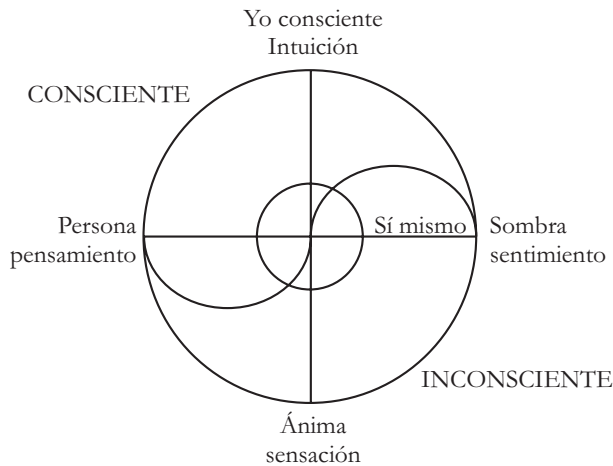
Esta idea en el campo de la individuación es el sí-mismo, el hipotético y desconocido centro de la psique respecto del cual todas sus manifestaciones, que comienzan enteramente vinculadas con la “tierra”, con la vida primaria de los instintos, tienden a ordenarse. Al igual que los puntos de la línea de la circunferencia se ordenan en torno al punto central del círculo, las manifestaciones de la psique lo hacen en torno y de acuerdo con el centro que impulsa el dinamismo de crecimiento de la psique. Este arquetipo se muestra como el dinamismo que orienta a las fuerzas en torno a ese centro, como la fuerza a la que paulatinamente, en la vía de la individuación, van cediendo sus fuerzas los restantes arquetipos, como ocurre, en el caso de Dante, con la sombra, la persona y también con el arquetipo del yo consciente.

El dios Amor ha llamado a Dante hijo antes de decirle que no le es adecuada la analogía del centro del círculo. Este rasgo filial hace del protagonista soñante, identificado en la vigilia con la función del yo consciente, una “criatura” del sí-mismo. Sabemos, a este respecto, que el yo consciente es la primera manifestación del dinamismo del sí-mismo en el crecimiento y desarrollo de la conciencia y que posee las mismas cualidades que ese centro regulador, sólo que aplicadas a la vida de la conciencia y a la dimensión espacio temporal, a diferencia del sí-mismo que se refiere, en cambio, a la totalidad de la psique, fuera del tiempo y del espacio. El peligro que corre el yo consciente es el de arrogarse la función del sí-mismo, el creerse el centro o la totalidad; o, por el contrario, el de perder todo su poder y caer en posesión de un arquetipo o función inconsciente. En el caso de Dante, debido a la emersión de la cuarta función y a la activación del arquetipo del ánima, el peligro que amenaza al yo consciente, peligro que es y será la causa de su sufrimiento, es el de la pérdida de la relación de equidistancia respecto de la fuerza arquetípica del ánima, el dejarse poseer por ese arquetipo, ligado al eros, a las emociones y sensaciones así como el peligro de adscribir los contenidos, valores y energía de ese arquetipo a una mujer externa, de modo que la pérdida de esa mujer se identifica con la pérdida del propio sentimiento y de los valores en ella proyectados. Creemos que el dios Amor llora por la conciencia que tiene de esta situación y, por eso, a la pregunta de Dante contesta haciendo referencia al origen de donde brota el sufrimiento, al estado que ha hecho llorar a Dante antes de dormirse: su situación de “descentramiento” y el esfuerzo que supondrá para él alcanzar el centro que el dios representa, ese punto interior objetivo en torno al que se ordenan las fuerzas de los distintos arquetipos y de las diferentes funciones de la conciencia.

El “descentramiento” de Dante, si visualizamos la cruz que representa en la conciencia la relación entre sí de las cuatro funcio-

CAPÍTULO SEGUNDO

nes y sus correspondientes arquetipos, consistiría en situarse aquél, unas veces, en su cabecera, en el punto del yo consciente, identificado con la primera y segunda función; y otras, como ocurre a partir del momento en que estalla el conflicto, a sus pies, en el punto de la función inferior, dejándose poseer por el arquetipo del ánima, proyectado en Beatriz. El dios Amor, en cambio, como imagen del sí-mismo, se situaría en el centro de la cruz, que es también el punto de intersección de sus brazos y el centro del círculo que implícitamente aquellos construyen, los cuatro radios que nacen y a la vez convergen en ese centro, y que simbolizan la manifestación ordenada de las cuatro funciones y de sus correspondientes fuerzas arquetípicas.



La visión dota al dios Amor de una cualidad unificadora y ordenadora, lo que interpretado psicológicamente significaría que los diferentes arquetipos comienzan a ordenarse en torno al arquetipo del sí-mismo. En este sentido, y para completar el significado de la frase del dios Amor son esclarecedoras las palabras de Maria Luisa von Franz:

El arquetipo del sí-mismo empieza a ser dominante y la disociación en múltiples arquetipos comienza a ordenarse en torno de un centro. De ello se seguiría que si en la psique de alguien domina un único arquetipo, digamos el arquetipo de la madre, o el del *anima*, o el que fuere, en esa persona hay cierto monto de unilateralidad. Es sólo cuando el arquetipo del sí-mismo comienza a hacerse cargo del proceso cuando la cosa se unifica y todo va ocupando su lugar; de hecho, yo diría que el sentimiento de unidad es una representación simbólica del momento en que los múltiples arquetipos comienzan a ceder su energía a uno solo (Von Franz 1995: 178).

En la primera parte de la visión, por tanto, se ha manifestado ya una cantidad de energía que tiende a la unificación de la conciencia y las palabras con que el dios se define a sí mismo representan, en realidad, tanto la meta de la individuación como el camino que espera al protagonista. La meta de ordenación y unificación de la conciencia se ha dejado intuir en las enigmáticas palabras latinas del dios aunque el soñante no haya captado todavía su significado.

En la segunda parte, como hemos indicado, el diálogo entre el dios Amor y el soñante sigue en lengua vulgar. El abandono del latín, como ha sido puesto de relieve por los intérpretes, significa el abandono del registro oracular y profético, propio del dios, “*il passaggio dalle cose universali ai suggerimenti immediati e particolari*” (Colombo 1993: 71). Desde el punto de vista de las funciones de la conciencia, significaría, a mi modo de ver, el paso de la intuición a la sensación, en el sentido de atención a la dimensión externa y sensible de la realidad. Desde este punto de vista, el dios Amor estaría atendiendo al principio de realidad, a la dimensión de Beatriz como mujer concreta que afecta tanto al sentimiento como a las sensaciones del protagonista. El aspecto de la sombra que el dios Amor parece ahora representar muestra la actitud extravertida que corresponde a lo inconsciente y a la función inferior, la sensación, aquella que quiere saldar el conflicto en el mundo externo, recuperando la correspondencia de la amada. Así, el dios entabla un diálogo con el soñante

sobre los detalles concretos de lo acontecido entre Dante y Beatriz, empleando el narrador significativamente para referirse a ese coloquio el verbo “ragionare”¹¹, constante en el “libello” para designar el acto de hablar o de comentar; este término, derivado de la palabra “ragione”, implícitamente presupone en el acto del habla la idea de una pauta, de un punto de vista, que en este caso parece referirse al principio de realidad. Como prueba ante Beatriz de que Dante, a partir de ese momento, abandonará la actitud simuladora, el dios le ordena que componga “certe parole per rima” donde le confiese la verdad de su sentimiento hacia ella, mantenido en secreto desde largo tiempo, en realidad, desde su misma “puerizia”.

Las sugerencias que a este respecto el dios Amor da al protagonista pertenecen estrictamente al ámbito práctico y están vinculadas con sutiles cuestiones de poética que construyen el nivel metapoético de esta secuencia. No cabe duda, sin embargo, de que estas cuestiones están relacionadas con ideas y actitudes que Dante quiere poner de relieve no sólo en relación con su poesía sino también con su modo de vivir el sentimiento. Desde el punto de vista de la individuación, la balada que compone siguiendo las sugerencias del dios Amor, significaría el intento por parte de Dante de atender de un modo extravertido y concreto a las exigencias de la función inferior.

En resumen, la visión ha puesto en evidencia un conflicto. En su primera parte, la preeminencia de la intuición y la actuación del sí-mismo como principio ordenador del dinamismo interno de la conciencia; y, en la segunda, la actuación de la sombra que, guiada por la sensación extravertida y el principio de realidad, trata de resolver el conflicto causado por el rechazo de Beatriz actuando en el mundo externo. El progreso que la visión representa es la conexión de la conciencia con el centro irradiante del sí-mismo así como la decisión del protagonista de abandonar una serie de pautas de la “razón” colectiva, caracterizadas por la simulación —aspectos de la

máscara o persona— adoptando, en relación con la expresión del sentimiento, una conducta natural, directa y veraz.

2.2. SIGNIFICADO DE LA BALADA QUE DANTE ENVÍA A BEATRIZ. CAVALCANTI COMO UN ASPECTO DE LA SOMBRA DE DANTE

Con la elección de la balada¹² Dante quiere expresar la verdad de su sentimiento a Beatriz¹³. De acuerdo con la concepción cristiano-medieval del lenguaje, de herencia agustiniana, y con la concepción de la palabra poética según la tradición originaria de la lírica cortés, en que la experiencia del amor coincide con su simultánea materialización en el poema, la verdad del sentimiento de Dante hacia Beatriz se actualiza en esa misma composición poética, se manifiesta como poesía. Es la misma balada, inspirada por el mandato del dios Amor, el acontecimiento externo destinado a concretar ese sentimiento, reproduciéndose en la *Vita nuova* algo que caracterizaba en sus orígenes a la poesía provenzal: la inseparabilidad entre vida y poesía, “l’ indecidibile fra visuto e poetato” (Agamben 1996: 87). El uso de la balada podría interpretarse como la decisión de adoptar, en relación con el amor, una actitud de extraversion y el intento de encuadrarlo en el marco de la realización externa, del principio de realidad, al ser ese tipo de composición una forma codificada que inscribía el eros en la dimensión de la terrenalidad y en el de su posible satisfacción natural. Muchos intérpretes, por esta razón, han percibido en este capítulo una “fricción” entre prosa y poesía, entre el crucial contenido ideológico y existencial de la visión, narrado en la prosa, y la balada que se inserta después. Ven en ello, una vez más, una actitud de sometimiento por parte de Dante a la convención cortés (De Robertis: 1980)¹⁴, así como el anuncio de la sección del amor trágico “cavalcantiano” que va a seguir inmediatamente en el “libello”¹⁵.

La balada, en coherencia con las palabras del dios Amor, insiste en la defensa del amante, en el requerimiento de perdón a la amada y en su comprensión de por qué hizo uso del “schermo”: “dunque perché li fece altra guardare / pensate voi, da che non mutò ‘l core” (XII, 12). La actitud de humildad, la inmediatez del sentimiento sin interposición alguna salvo la presencia de la música, rasgo propio de este género, que por su “soave armonia” garantiza la presencia del dios Amor en los versos, es la opción poética que Dante adopta en este momento de su trayectoria amorosa. El dios Amor ha aconsejado, por tanto, un tipo de poesía caracterizada por la transparencia, al desaparecer la práctica del “schermo”, dirigida a producir efectos en un contexto de realidad externo pues persigue la recuperación de la correspondencia de la amada. Las palabras del dios sitúan a la poesía en la dimensión de la verdad, al hacer coincidir el referente (entendido como interioridad de la conciencia) con la enunciación poética destinada a manifestarlo, a la vez que introducen la dimensión del tiempo: la historia de Dante (“voglio –dice el dios Amor– che tu dici certe parole per rima, ne le quali tu comprendi la forza che io tengo sopra te per lei, e come tu fosti suo tostamente da la tua puerizia” (XII, 7)).

Desde la mirada retrospectiva de la narración en prosa, Dante quiere poner de relieve, a mi modo de ver, el deseo de inmediatez, de transparencia de la verdad respecto del sentimiento, fuera de la interposición de artificios y simulacros, algo que supone un ennoblecimiento de su poesía respecto de la precedente. Desde el ángulo de la individuación, las palabras en vulgar del dios y luego la balada dan a entender que el amor por Beatriz trata de situarse en la dimensión de la cuarta función: la sensación y el principio de realidad. Este hecho implicaría una actitud sutilmente relacionada con la figura de Cavalcanti, al que consideramos como un aspecto de la sombra de Dante. Algunas de las baladas de este poeta se encuentran, como es sabido, en la línea de la “pastorella”

provenzal, composición destinada a la representación del deseo y del goce amoroso según una concepción natural del amor. El uso de la balada por parte de Dante podría considerarse como de sutil adhesión a esa concepción pues valdría la pena preguntarse si Dante, a través de ella, no está dejando traslucir la idea de que su amor por Beatriz todavía puede discurrir por los cauces de su realización natural, gracias a la recuperación de su correspondencia amorosa; él mismo, en realidad, con la veraz confesión de su amor, está dando ocasión a que se cumplan las condiciones externas de tal realización. Cavalcanti consideraba el amor como una pasión natural, orientada hacia el placer y la perpetuación de la especie que pide ser correspondido y satisfecho de acuerdo con el orden y la razón naturales. Como filósofo de la naturaleza situaba el amor exclusivamente en la dimensión del alma sensitiva —en los aspectos instintivos e imágenes primordiales ligados a la función sensorial, según la concepción junguiana— y sólo en esa dimensión, guiado por la razón y el orden natural, podía ser gozado y llevado a su “perfección”, en el sentido de “realización” del alma sensitiva; sólo en esa dimensión podía también ser sufrido, cuando se perdía la correspondencia amorosa, sin posibilidad de “redención” alguna por medio de su integración o síntesis con las facultades superiores del alma, la razón y el intelecto.

Parece, pues, que Dante antes de que la dinámica de su historia personal le lleve a la pérdida definitiva de Beatriz a causa de su muerte, trata de plantear la hipótesis de la posible realización del amor en sus términos naturales. Ese podría ser el juego de la sutil adhesión y correspondencia de la sombra de Dante con Cavalcanti, revelado por el uso de la balada; sutil adhesión pero también polémica adhesión pues el problema, lo sabe bien Dante, no se plantea cuando se dan la correspondencia amorosa y la posibilidad de la realización natural del amor sino justamente a partir de su privación y de su negación, en el momento en que el sujeto tiene que enfrentarse con la pérdida del objeto del deseo y con el caudal de energía instintiva al que se priva

por la fuerza —bien a causa del rechazo o de la muerte de la amada— de los cauces por los que naturalmente estaba destinado a discurrir. Ahí es donde se plantea la diferencia de actitud entre uno y otro poeta: la “desintegración” de la conciencia que esa pérdida produce en Cavalcanti, en oposición al intento en Dante de su reconstrucción, a partir de la asunción de esa pérdida.

Dante en la *Vita nuova* está dejando traslucir indirectamente un debate candente de su tiempo que podría ser definido, en términos de la psicología profunda junguiana, como el del logro del “homo totus” que ha integrado conscientemente los contenidos de la función superior e inferior; según la psicognoseología de la época de Dante, el hombre que ha resuelto el conflicto entre el intelecto y el alma racional frente al alma sensitiva y vegetativa. Al hombre intelectual medieval, cuyo modelo era el hombre docto eclesial que debía vivir en celibato, se le planteaba la necesidad de asumir sin escisiones al hombre natural: al alma vegetativa y sensitiva, según el tratado aristotélico *De Anima*. De ese tratado se desprendía la exigencia de cumplir con los fines de las tres almas, vegetativa, sensitiva y racional, para llegar al hombre total¹⁶.

La implícita alusión a Cavalcanti a través de la balada significaría, a mi modo de ver, que Dante no está olvidando o dejando de lado el problema de la identidad del hombre total. En la dialéctica Dante / Cavalcanti se debate implícitamente el problema del hombre como totalidad, como cuerpo y alma; como conjunto de instintos, sensaciones y emociones y como intelecto, elementos todos que se refieren, desde el punto de vista junguiano, tanto al conflicto como a la necesidad de integración de la función inferior y de la superior. Se está debatiendo pues el problema del hombre en su “interezza” y totalidad: “anche quando la totalità uomo non è esplicita, è il piano vero dentro il quale si muovono filosofi e poeti” (Gagliardi 1997: 8)¹⁷.

Este debate en el tiempo de Dante comprometía la definición de la figura del intelectual¹⁸. ¿El hombre podía dedicarse totalmente al

conocimiento, hasta el trascendente, y al tiempo cumplir con las exigencias del hombre natural, el fin de la reproducción y de la continuación de la especie? ¿El compromiso intelectual era compatible con la formación de la familia? ¿Hay un “sumo bien”, la perfección intelectual, al que deben someterse el resto de los “bienes” hasta incluso su negación? (Gagliardi 1997: 11). El modelo teórico para dar respuesta a estas preguntas procedía de la filosofía de Aristóteles y del comentario al *De Anima* de Averroes. Para estos filósofos el hombre es una unidad múltiple en busca de un equilibrio entre sus fines y funciones pero mientras que para Aristóteles era posible el equilibrio entre los fines de las diferentes clases de alma y el logro así del hombre total, en Averroes se radicaliza la idea de la dualidad: el hombre en cuanto hombre es sólo intelecto. El hombre, dotado de intelecto según Aristóteles, se escinde en Averroes en el género (animal o ser vivo) y la especie (el intelecto). El intelecto es la verdadera naturaleza humana que en el momento del nacimiento del individuo sólo se encuentra en potencia, carente de sustancia ontológica. Es tarea del hombre actualizarlo, llevarlo a la “perfección” y para ello son necesarios la moral y el control de las pasiones que impiden su uso. En el prólogo a la *Física* de Aristóteles, Averroes compendia el proyecto de la perfección y de la felicidad del hombre con rasgos fuertemente ascéticos si bien no propone la renuncia al amor y a la familia: se trata del control de las pasiones en función del conocimiento intelectual, analizando cada una de las virtudes y su medida en relación con ese fin (Gagliardi 1997: 13). Puede ser que según una visión radical de la postura de Averroes se imponga la renuncia al amor y a la familia si son impedimentos de la perfección intelectual, radicalismo que asumió el filósofo Sigerio de Brabante cuyas tesis fueron condenadas en París en 1277 y que se extendieron en Italia a través de su discípulo Boecio de Dacia. La antítesis se plantea entonces como dualismo inconciliable entre amor sensual e intelectual: sólo hay una felicidad en el hombre y por tanto todas las facultades del alma deben someterse a esa felicidad del intelecto así como todos los placeres sensibles

deben sacrificarse en función de esa felicidad, hasta llegar al conocimiento de Dios. El hombre queda así escindido entre su parte intelectual y su parte biológica de forma tal que se niega cualquier otro fin que no sea el del intelecto, incluido el bien de la reproducción (Gagliardi 1997: 19)¹⁹.

La posición de Cavalcanti, como es sabido, expresada en la canción *Donna me prega*, es contraria a esta tesis radical y opone al concepto de felicidad, propio de la *Ética* aristotélica, el de perfección en el sentido de “complitud”, de “interezza” del *De Anima*²⁰. La dinámica del amor y la del conocimiento se funden en un único movimiento: el de los sentidos externos (percepción sensible) y el del sentido interno (imaginación, memoria), inherentes al alma sensitiva, en su camino hacia el encuentro con el intelecto. Pero a la vez aquí radica también el drama de Cavalcanti y del filósofo en general: el contraste entre el intelecto posible, la parte espiritual y universal del hombre —el intelecto en potencia que espera su completa actualización²¹— y el intelecto pasivo o alma sensitiva: la memoria e imaginación, la parte biológica e instintiva del hombre. El drama de Cavalcanti y de los averroístas consiste en la conciencia de tener que realizar ambos fines y en darse cuenta a la vez de la diversidad de esos dos componentes del alma humana, por no decir de las dos almas (Gagliardi 1997: 30).

Dante, por tanto, en principio no se opondría a Cavalcanti en lo que se refiere a la concepción natural del amor. La *Vita nuova* sigue un trazado donde también se contempla la posibilidad de la realización del amor de acuerdo con la filosofía natural del *De Anima*. Si nos mantenemos en el nivel literal del significado, el “libello” no plantea en la historia de Dante la renuncia voluntaria al amor en aras de un bien superior; al contrario, concibe la posibilidad de la restauración de ese amor y así se expresa en la balada, composición que además prescinde de los simulacros y se adhiere a la verdad del sentimiento. Es pues, otra cosa la que se interpondrá en la vía del amor interceptando la

posibilidad de su realización. A mi modo de ver, esa interferencia procede de la imposición al protagonista del principio de realidad.

Si la dinámica de la *Vita nuova* pretende representar las diversas fases de la vivencia del eros desde el hombre sensitivo al hombre intelectual, lo que Dante parece querer proponer a partir del rechazo de Beatriz es precisamente la alternativa que tiene el hombre cuando las vías de realización del alma sensitiva —como es el amor— quedan cortadas por la imposición del principio de realidad. ¿Qué hacer con el rechazo de la amada? ¿Qué hacer, después, tras su muerte, con el luto? Para Cavalcanti la realización del hombre total pasa por la de su ser natural. Esa realización es previa y necesaria para ulteriores realizaciones relacionadas con la vida intelectual y del espíritu. La frustración de ese primer momento pone en riesgo la consecución de los siguientes pues esa frustración puede provocar la enfermedad e incluso la muerte debido a las alteraciones del espíritu vital; y siempre acarreará la muerte en sentido simbólico pues la ira, la desesperación y el caos interno que la privación genera impedirán el ejercicio de la razón, la facultad que define al hombre como tal.

Dante considera la posibilidad de la realización natural del amor en la *Vita nuova* (XII, XIII, XIV, XV, XVI) pero, si esa posibilidad se hubiera dado, el proceso en ella descrito habría terminado en los términos de la filosofía natural. La hipótesis que Dante plantea, a mi modo de ver, es la posibilidad de realización del proceso hacia el hombre total superando el obstáculo de la concepción natural del amor, movido nuestro autor, no por una cuestión teórica ni por una voluntaria decisión de renuncia a las exigencias del alma sensitiva, según los principios del ascetismo del averroísmo radical, sino obligado por la realidad, por el hecho de que el principio de realidad así se lo impone a causa, primero, del rechazo de Beatriz y de su muerte, después.

3. CONFLICTO Y TORMENTO DE AMOR: INTUICIÓN, PENSAMIENTO, SENTIMIENTO Y PRINCIPIO DE REALIDAD. EL EPISODIO DEL “GABBO”

Después de que Dante compone la balada, inspirado por los consejos del dios Amor, comienza a hacérsele evidente que el silencio es la respuesta de Beatriz. A partir de este momento se entabla en la conciencia una lucha frontal entre la función superior y la inferior²²: entre lo que la intuición intuye como efectos del amor y lo que la percepción de lo real, en cambio, le muestra que son esos efectos; y entre la segunda y la tercera función: entre las razones del pensamiento y las del sentimiento.

Cada uno de los pensamientos que se debaten entre sí (“mi cominciare molti e diversi pensamenti a combattere e a tentare, ciascuno quasi indefensibilmente” (XIII, 1)), muestran aspectos escindidos de la conciencia, difíciles de llevar a una integración. El primero de ellos parte de una convicción, procedente de la razón colectiva y corroborada también por la propia experiencia: el amor es percibido como fuente de virtud y de enriquecimiento moral: “buona è la signoria d’Amore, però che trae lo intendimento del suo fedele da tutte le cose vili” (XIII, 2). Pero en oposición a esta opinión, y basándose también en datos de la propia experiencia, el protagonista siente igualmente que el amor no es bueno ya que es la causa de su sufrimiento: “non buona è la signoria d’Amore, però che quanto lo suo fedele più fede li porta, tanto più gravi e dolorosi punti li conviene passare” (XIII, 3). La intuición, por otra parte, guiada por el presentimiento de la dulzura que sugiere la misma palabra “Amor”, intuye que la naturaleza íntima de ese sentimiento sólo puede ser fuente de tal sensación: “lo nome d’Amore è sì dolce a udire, che impossibile mi pare che la sua propria operazione sia ne le più cose altro che dolce” (XIII, 4), pero la función opuesta, la percepción sensorial, como *fonction du réel*, como principio de realidad, pone en evidencia la facticidad ineludible de los datos externos: el rechazo de Beatriz y la firmeza de su carácter, hecho

que hace difícil que aquélla cambie sus decisiones: “la donna per cui Amore ti stringe così, non è come l’altre donne, che leggermente si muova del suo cuore” (XIII, 5). La tensión inherente al conflicto crea un estado de *impasse* de la energía, un detenimiento del proceso, y el protagonista vuelve a evocar la imagen del peregrino, “la metafora capitale nel libro e in tutta l’opera dantesca” (Gorni 1996: 253), del caminante que se encuentra perdido y no sabe qué rumbo tomar (XIII, 6). El protagonista no sabe cómo integrar los elementos contradictorios que se debaten en la conciencia y sólo vislumbra como salida del conflicto algo que sabe que está lejos del principio de realidad, la piedad de Beatriz: “e se io pensava di volere cercare una comune via di costoro, cioè là ove tutti s’accordassero questa era via molto inimica verso me, cioè di chiamare e di mettermi ne le braccia de la Pietà” (XIII, 6).

En la vía de la individuación nos enfrentamos, pues, a un componente de suma importancia, el principio de realidad: algo decisivo para quien como el protagonista ha decidido adoptar una actitud extraveritada en la resolución de sus conflictos y como salida de su sufrimiento. La percepción de lo real está exigiendo al sujeto, en contra de lo que la intuición sugiere y el pensamiento razona, que confronte el silencio de Beatriz, la negación de su correspondencia y el hecho de que no es “una donna come l’altre donne, che leggermente si muova del suo cuore”²³.

El episodio del “gabbo” (XIV), (del provenzal *gab* o *gap*, burla), puede considerarse el momento en que se impone con mayor crudeza al protagonista el principio de realidad, en el sentido de la constatación de que Beatriz, tras el envío de la balada, no responde a la franqueza con que Dante le ha declarado su sentimiento y le ha demandado su perdón. En esta secuencia el componente biográfico se expande en la prosa narrativa en detalles de carácter espacial y temporal. Es, por tanto, un pasaje en que la dimensión del tiempo y del espacio físicos, junto con la presencia de los otros –entre los que se

encuentra Beatriz— hacen su entrada en la historia, y con ello la dimensión de la realidad, aquéllo frente a lo que el protagonista debe medirse por su resistencia, por la oposición que ofrece al deseo.

El “gabbo” constituye una referencia más a un elemento codificado del itinerario amoroso de la tradición cortés, relacionado con la suprema prueba de humildad que la dama imponía a su amante²⁴. El significado original de esta práctica, sin embargo, se había diluido en el estereotipo del tópico de la crueldad y de la fiereza de la amada así como también se había perdido la referencia al extremo sufrimiento que esta prueba suponía para el amante. En el contexto en que Dante lo inserta, el “gabbo” se despoja del carácter de mero *topos* literario, revitalizándolo y otorgándole un significado crucial, paralelo al de la retirada del saludo, pues es en este momento cuando la esperanza de la correspondencia de Beatriz se desvanece definitivamente en Dante²⁵.

Encerrado de nuevo en la “camera de le lagrime”, tras la dolorosa experiencia del “gabbo”, Dante decide, siguiendo el impulso de un sentimiento y de una sensación extravertidos, dirigirse directamente a Beatriz para comunicarle su sufrimiento e intentar mover así su piedad²⁶. Tratando de apurar el último recurso que la realidad le ofrece, decide dirigirse directamente a ella componiendo tres sonetos que, por vez primera, la sitúan como interlocutora, contraviniendo con ello el consejo que el dios Amor le había dado en la visión precedente: “Queste parole fa che siano quasi un mezzo, sì che tu non parli a lei immediatamente, che non è degno” (XII, 8). En esos sonetos Dante trata de suscitar la compasión de Beatriz, mostrándole su estado de conflicto y de tormento interiores, sólo comparable con la muerte, al que el amor hacia ella le ha conducido (XIV, XV, XVI). Aparece así el aspecto cavalcantiando de la sombra de Dante, marcada por la enfermedad y la muerte, cuando el deseo amoroso es impedido de su realización natural y el amante vive la desintegración entre las funciones superiores e inferiores de la conciencia.

4. LA CONFRONTACIÓN CON LA SOMBRA Y EL ÁNIMA: PSICODRAMA Y REPRESENTACIÓN DEL CONFLICTO

El conflicto con la sombra a propósito del ánima se representa a través de un psicodrama, un ejercicio de imaginación activa que, sin embargo, no llega a producir aquellas imágenes capaces de integrar en un equilibrio los opuestos en tensión. En el capítulo XV el protagonista dice que un pensamiento “forte” le reprende continuamente por su obstinación en tratar de ver a Beatriz y le pregunta por qué persiste en esa conducta cuando la realidad le muestra que ante ella sólo sabe comportarse de un modo ridículo; el mismo pensamiento le pide que se imagine, si se encontrara ante Beatriz y le hiciera esa misma pregunta, la contestación que le daría, suponiendo –termina con ironía– que tuviera todavía la facultad de hablar²⁷. Dante califica a este pensamiento de “forte”, no sólo por ser penoso y amargo, sino también por ser “duro da respingere” (“lo quale *continuamente* mi riprendea”) (De Robertis 1980: 97). (El subrayado es mío). La fuerza del pensamiento procedería, desde la perspectiva de las funciones de la conciencia, de su cercanía respecto del yo consciente, ante el que ahora se impone el principio de realidad. El pensamiento ha actuado como guía, según los principios de la razón colectiva a la que Dante, desde el comienzo, ha decidido adecuar su amor. En la explicación del correspondiente soneto, Dante dice expresamente que “Amore consigliato da la ragione” le dice que huya de Beatriz si no quiere morir: “Fuggi, se l’perir t’è noia” (XV, 4). La razón que ha orientado al sentimiento y ha forjado a la persona del amante ahora, sin embargo, ya no actúa sólo según los dictámenes y las opiniones aprendidos sino también tiene en cuenta los datos que proceden de la propia experiencia, del principio de realidad: hallarse ante Beatriz es, efectivamente, para Dante casi una experiencia de “desintegración” y muerte.

Contesta entonces al pensamiento “forte”, con toda inmediatez y fervor, otro que el protagonista califica de “umile”²⁸. Este “umile

pensiero” responde a las exigencias del deseo, propio de la función inferior; un deseo que se concentra en la visión externa de Beatriz, que busca la satisfacción de los sentidos y responde a la dimensión natural del eros. Ese pensamiento que es sobre todo un “sentir”, un “sentimiento-sensación” fundidos, que es un recién nacido a la luz de la consciencia, se impone a las otras razones y hace olvidar incluso el sufrimiento pasado. Es calificado paradójicamente de “umile”, en oposición al primero que lo era de “forte”. Como indica la etimología, “umile” (de *humu(m)*, tierra), alude al nivel más bajo del hombre, aquél que no se separa de la tierra, pues el origen de ese pensamiento procede de la función inferior: los valores de la sensorialidad, del eros, ligados a la “tierra cuerpo”. El pensamiento “umile” se opone al “forte” de un modo paradójico pues la “razón” de este último, aunque es fuerte por proceder de la función inferior, es débil al lado del poder de atracción que ejercen los contenidos inherentes al principio de deseo.

Completa la representación de la confrontación con la sombra a proposito del ánima, la enumeración que en el capítulo siguiente hace Dante de “quattro cose” que todavía le parece que no ha dicho sobre su estado²⁹: la primera, el sufrimiento que le produce recordar e imaginar el rechazo de Beatriz; la segunda, su total decaimiento psicofísico (la pérdida del espíritu vital según la medicina medieval) y el estar obsesionado por el pensamiento de su amada: estar, según la terminología junguiana, bajo la posesión de los contenidos autónomos del ánima: “non mi rimanea altro di vita se non un pensiero che parlava di questa donna” (XVI, 3); la tercera, el impulso incontrolable que le mueve a salir al encuentro de Beatriz para tratar de remediar tal estado, olvidando los efectos negativos que le produce acercarse a ella; y la cuarta, el comprobar que la vista de Beatriz tiene sobre él efectos destructivos. La salida al exterior, la extraversión, se evidencia, por tanto, como una vía imposible de practicar para el protagonista³⁰. En términos de la oposición vida-muerte, que estructura simbólicamente el significado de la *Vita nuova*, es causa en él de muerte y no de vida.

El estado de posesión por el ánima produce, por tanto, la experiencia de desgarramiento interior, al sentirse el yo identificado, según los distintos momentos, con los componentes opuestos del conflicto. La proyección del ánima en Beatriz igualmente hace que el protagonista considere que los nuevos valores y energía con que ha entrado en contacto, pertenezcan exclusivamente a ella y que, por tanto, crea perderlos al perder su correspondencia amorosa. De ahí resulta que la pérdida de la amada para el amante se corresponda con la muerte pues ella posee, debido al acto inconsciente de la proyección, la capacidad de renovación de la vida, propia de lo inconsciente.

La confrontación con la sombra a propósito del ánima, representa así mismo el momento en que el protagonista se debate entre la extraversion y la introversion del conflicto, entre la tensión a concretarlo exteriormente buscando la comunicación y el contacto con la amada externa y la tensión a espiritualizarlo, a vivirlo exclusivamente en el plano interior. El mismo diálogo con Beatriz, imaginado en el capítulo XV, podría considerarse como un intento inconsciente de transformar el impulso externo hacia Beatriz en materia de fantasía y en objeto de la imaginación. A través de ese diálogo imaginario se viviría el conflicto sólo en el plano de la interioridad, transformándose en un fenómeno exclusivamente psíquico; en un fenómeno “meramente psíquico”, matizarían de modo desvalorizador, los componentes de la función de la percepción sensorial y el principio de realidad, que exigen que para que un hecho sea considerado auténticamente real, se produzca también en el plano de la dimensión espacio-temporal de la realidad externa. La reacción de Dante, por tanto, al comienzo del conflicto, es la de no contentarse con el diálogo interior y la de tratar de comunicarse con la amada concreta, haciendo con ello que sus pensamientos se “precipiten”, “caigan” al mundo exterior donde una vez más “naturalmente todo el drama comienza” (Von Franz 1995: 200). Esto es lo que insinúa el comportamiento de Dante cuando, al final del mencionado capítulo, dice que quiere escribir y enviar un soneto a Beatriz donde desea excusarse ante ella por

el pensamiento “forte” (aquél que continuamente le reprende por querer verla) y exponerle lo que le ocurre cuando se halla ante su presencia (XV, 3). O cuando al final del soneto del capítulo XVI dice: “vegno a vedervi, credendo guerire”, y comprueba que no es la curación lo que se produce cuando ve a Beatriz sino el agravamiento de su mal hasta el extremo de sentirse morir: “nel cor mi sì comincia uno tremoto, / che fa de’ polsi l’anima partire” (XVI, 10).

5. PRESENCIA DEL MAL EN LA *VITA NUOVA*: EL AMOR TRÁGICO CAVALCANTIANO. SIMBOLOGÍA DEL TRES Y DEL CUATRO

La confrontación con los aspectos cavalcantianos de la sombra y la imposición del principio de realidad significan la penetración del “mal” en la *Vita nuova*, la bajada a los infiernos de sí mismo, a la propia condición corporal y sensorial; un enfrentamiento con la oscuridad de lo inconsciente personal. Al igual que el *Infierno* de la *Commedia* constituye la bajada al caos de la corporalidad y de las pasiones: el encuentro con la sombra desde el punto de vista de lo inconsciente colectivo, en la *Vita nuova* se trata de la bajada a los infiernos de la profundidad interior desde la perspectiva de la propia historia personal; momento necesario, sin embargo, para acceder a su reconocimiento e integración en la conciencia.

El poeta Cavalcanti, el “primo amico” de Dante, presencia constante implícita en la *Vita nuova*, simboliza, como hemos indicado, la sombra del protagonista, la parte oscura de sí mismo con la que inevitablemente ha de medirse. El encarna el conflicto entre la intuición y la percepción sensorial; y entre el pensamiento y un sentimiento fuertemente contaminado por componentes emocionales procedentes de lo inconsciente; el representa la fuerza destructiva que se genera en la conciencia cuando un obstáculo se interfiere en la realización natural del amor y cuando se hace imposible la canalización de la energía

inherente al eros. Para Cavalcanti hay en ese caso una separación infranqueable entre el mundo de los instintos y de las emociones, arraigados en la base corporal, y el mundo del alma propio de la actividad del intelecto. No hay mediación posible entre ambos mundos a través de la intervención de la imaginación y de la función simbólica transcendente, de forma que para Cavalcanti el hombre está destinado a vivir la pasión amorosa, cuando ésta no encuentra su forma de realización natural, como una experiencia destructiva que lleva con seguridad a la muerte simbólica del hombre como tal, e incluso, a veces, a la muerte física.

Esta situación es la que definimos como “mal”, entendiéndolo como enfrentamiento de fuerzas contrapuestas y no como malignidad —el mal irreductible del reino de Lucifer— aunque no se debe olvidar —como muestra la estructura moral del *Infierno* (López Cortezo: 1995)— que en la desmesura y desorden de las pasiones del alma sensitiva se encuentra el germen de esa malignidad última e irreductible. Cavalcanti simboliza, pues, un aspecto de la sombra de Dante, una parte oscura que este último trata de reconocer en sí mismo y de integrar de un modo consciente.

El significado implícito de los capítulos que acabamos de tratar (XIII, XIV, XV y XVI), que narran el conflicto y tormento de amor, se referiría *a sensu contrario* a la exigencia de reconocimiento y de realización de la dimensión natural y corporal del hombre, aunque este hecho represente para el protagonista la tensión de soportar sobre sí los opuestos. Se trataría de una llamada de atención a los componentes de la función inferior y a la necesidad de ampliación de la conciencia, fenómeno simbolizado numéricamente por el paso del tres al cuatro. Hasta ahora la conciencia sólo ha acogido de modo explícito los componentes de las tres primeras funciones: la intuición, el pensamiento y el sentimiento y ha excluido los de la cuarta: la sensorialidad, la dimensión natural del hombre y la percepción de la realidad. La representación del conflicto en los capítulos XV y XVI, en

cambio, está regida por la presencia de números de naturaleza par (el dos, en el XV; el cuatro, en el XVI), símbolos de la escisión y del enfrentamiento de fuerzas contrapuestas procedentes de las cuatro funciones. Jung, en este sentido, pone en relación la cuaternidad con el símbolo de la cruz “que en definitiva ha de llevar cada uno”; o cruz “del *destino* que cada uno es” (*La psicología de la transferencia*: 60-61). El número cuatro que se impone en esta parte de la *Vita nuova* representa, por tanto, “/.../ el estado pluralista del hombre que no ha alcanzado la unidad interior; esto es, el estado de falta de libertad, de la no identificación consigo mismo, de la dispersión, del desgarramiento en tendencias contrapuestas; es decir, una situación penosa, no resuelta, que busca la unidad, la conciliación, la libertad, la curación, o sea, la integridad” (*La psicología de la transferencia*: 71).

Como es sabido, el significado de la *Vita nuova* se rige explícitamente por la simbología del número tres según el arquetipo colectivo de la Trinidad cristiana. Los hechos narrados parecen ahora indicar, sin embargo, una oscilación hacia la cuaternidad, aunque el contenido simbólico del número cuatro se plantee —al contrario de lo que ocurre con el tres— como conflicto. Los números pares dos y cuatro, generadores de la cuaternidad, están íntimamente relacionados con las contradicciones que dividen al protagonista. A nivel inconsciente revelan el dinamismo de la psique hacia la integración de la cuarta función, relacionada con la dimensión corporal y sensorial, el principio femenino y el de la realidad, subyacentes en lo inconsciente colectivo y sobre los que grava el peso represivo consciente del símbolo masculino trinitario. A atender esas exigencias inconscientes que pugnan por su reconocimiento respondía, a mi modo de ver, la intensa polémica de los intelectuales de la época de Dante sobre la necesidad o no del celibato en quien decidía dedicarse a la vida intelectual.

Dante en la *Vita nuova* parece inscribirse en la línea estricta del ascetismo y de la renuncia a escuchar las exigencias inherentes a la cuarta función. La no realización del amor de Beatriz se plantea, sin

embargo, como consecuencia de la imposición sobre el sujeto del principio de realidad y no como una voluntaria decisión guiada por el ascetismo, en la línea del averroísmo radical de un Sigerio de Brabante. Tanto el significado implícito de los capítulos que narran los conflictos del protagonista como el contenido simbólico de las anteriores visiones (III y XII), representan la necesidad de reconocimiento de la cuaternidad, de apertura hacia el cuarto excluido: el reconocimiento de la dimensión natural del eros y de que la energía instintiva discurra por su cauce natural, aunque inmediatamente ese reconocimiento sea fuente de conflicto.

Hay pues una oscilación secreta en la *Vita nuova* entre el tres y el cuatro en cuanto al origen y en cuanto a la expresión simbólica del uno, del individuo unificado³¹. Ese origen, en el caso de la unidad que representa el Dios del cristianismo, es el tres, y así lo dice explícitamente Dante en el “libello” (XXIX). El número simbólico originario, sin embargo, transpuesto al uno entendido como individuo, “de acuerdo con la mayoría de los resultados alcanzados por la psicología, habla a favor de la cuaternidad dado que los pocos casos en que se observa la presencia de la trinidad se caracterizan por una deficiencia sistemática de la conciencia; en realidad, por la falta de conciencia de la función inferior” (*Psicología y Alquimia*: 37). La totalidad de la conciencia presupone la integración consciente y el equilibrio de los contenidos de las cuatro funciones, representada por la cuaternidad, y esta tensión hacia el cuatro es lo que se vislumbra, a mi modo de ver, en los capítulos XV y XVI. En la *Vita nuova* se produciría así una oscilación entre trinidad explícita y cuaternidad implícita, según se reconozca en ella la dinámica junguiana de las cuatro funciones de la conciencia (aunque se manifiesten como conflicto), o sólo tres de ellas, al quedar excluida la cuarta o función inferior.

CAPÍTULO TERCERO

1. EL CAMINO HACIA LA INTROVERSIÓN. LA EXCLUSIÓN DE LA FUNCIÓN INFERIOR

La situación de sufrimiento extremo, agravada por el intento fracasado de resolver el conflicto en el plano de la realidad externa, propio de una actitud extravertida, así como el enfrentamiento entre sí de los componentes de las diversas funciones de la conciencia, conducen al protagonista a un estado que él mismo compara con la muerte. Como muerte, ese estado no puede sino resolverse en un detenimiento del proceso, en un permanecer anclado en la trágica situación de infelicidad propia de la actitud cavalcantiana: un constante repetir la descripción del sufrimiento desintegrador, consecuencia de la proyección del ánimo y de la persistencia del sentimiento en una amada que no corresponde al amante. Es decir, una experiencia de “pérdida del ánimo” pues el perder a la amada se siente como un perderse a sí mismo y al propio principio animante; y una constante confirmación, por parte del yo consciente, de la incapacidad de integrar los valores “superiores” –la intuición y el pensamiento– con los “inferiores”, recién emergidos de lo inconsciente.

Como muerte, sin embargo, ese estado también puede preludiar una transformación y el surgimiento de una vida nueva. Y así ocurrirá en el protagonista. Dante en el capítulo XVII comunica de modo súbito la opción por la introversión y por el silencio así como también anuncia el propósito de adoptar una nueva materia poética, más noble que la pasada: “a me convenne ripigliare materia

nuova e piú nobile che la passata” (XVII, 1). Sus palabras se refieren a la poesía pero no podemos pasar por alto la expresión que Dante emplea, “matera”, término que alude al substrato, al contenido referencial relacionado con la vida que, como materia prima, presupone toda poesía.

El capítulo XVIII, compuesto sólo por la prosa, transpone abiertamente en clave histórico-existencial el proceso por el que el protagonista ha llegado a esa decisión. Este capítulo propone una vez más la dialéctica dentro-fuera, vida-poesía, que es, según nuestra hipótesis, uno de los resortes generadores del proceso representado en la obra. Una poesía nueva presupone la renovación de su autor y su correspondiente cambio de actitud. Cómo comienza a producirse ese cambio es lo que describe y narra este capítulo donde el protagonista aparece en un encuadre espacio-temporal concreto, junto a la presencia de los otros que, de modo significativo, son un grupo de jóvenes damas florentinas con las que Dante mantiene un diálogo. No habla ya, pues, con los “fideles d’amore” ni menciona a su amigo Cavalcanti, punto de referencia de una poética y de una ideología que ha decidido abandonar, sino que se dirige a un nuevo interlocutor de naturaleza femenina que, debido a este rasgo, representa precisamente el principio desconocido —el ánima— de donde ha partido y a donde tiende el proceso de transformación del autor y de su poesía.

A pesar de que Colombo considera que esta secuencia responde sobre todo a la necesidad de objetivación dramática de sucesos interiores, característica general del arte medieval (1993: 93), no se la puede comparar, sin embargo, con las secuencias anteriormente analizadas en que Dante convierte en psicodrama, dándoles voz, a los componentes de su conflicto interno; ni tampoco, en general, puede igualarse con la alegoría de amor medieval que, como en el *Roman de la Rose*, objetiva y hace visible los complicados procesos de la psicología amorosa cortés. Una vez

más consideramos que estamos ante el intento del autor de abrir su poesía a una dimensión espacio-temporal concreta, anticipando lo que será la conquista de su futura poesía: la síntesis entre mundo interno y externo, entre vida interior y acontecimientos externos de carácter histórico. La vida del hombre se hace a partir de la interrelación de hechos internos y externos de forma que su resultado final no es ni enteramente interno ni enteramente externo.

Dante narra en este caso el encuentro con unas jóvenes damas florentinas. Es interesante observar que a partir de ahora cobra especial relieve en la *Vita nuova* la presencia de la mujer en el mundo del protagonista, independientemente de Beatriz. Desde el episodio del *gabbo*, aparecen mujeres que hablan, ríen, cumplen con los ritos y ceremonias de la vida social urbana y están dotadas de vitalidad, sentimientos y sentido de la realidad. Podríamos pensar que esta presencia responde al descubrimiento, por parte del protagonista, de lo femenino desde la dimensión natural del principio de realidad, una vez que ha entrado en contacto con la función inferior. Una de estas damas se dirige a Dante, llamándole por su nombre y le hace la pregunta crucial, la misma que en la dramatización del conflicto había imaginado que le podría hacer Beatriz: “A che fine ami tu questa tua donna, poi che tu non puoi sostenere la sua presenza? Dilloci, ché certo lo fine di cotale amore conviene che sia novissimo” (XVIII, 3). Movida por el sentido de la realidad, la dama no entiende cómo Dante persevera en un amor que no le reporta nada, ni siquiera el placer de contemplar a la amada pues sufre hasta la muerte ante su presencia. Dante responde entonces que la finalidad de su amor en el pasado había sido obtener el saludo de Beatriz; ese saludo era “el fin de todos mis deseos” (XVIII, 4), la culminación de la beatitud a la que el amante aspiraba como símbolo y prueba suficiente de correspondencia amorosa; algo que al comienzo de su relación posiblemente también fuera para él presagio de una correspondencia plena en el futuro. Pero en el presente, continúa Dante,

en que Beatriz ha decidido retirarle el saludo, “lo mio signore Amore , la sua merzede, ha posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venire meno” (XVIII, 4).

La contestación de Dante despierta la curiosidad y suscita comentarios entre las jóvenes. La que primeramente le había hablado le hace una nueva pregunta: “Noi ti preghiamo che tu ne dichi ove sta questa tua beatitudine” (XVIII, 6). La respuesta que Dante le va a dar ahora ha sido interpretada por la crítica como el manifiesto de una nueva poética: “In quelle parole che lodano la donna mia” (XVIII, 6). Esa felicidad nace, crece y se consume exclusivamente en las palabras de alabanza a la amada, es decir, en la misma poesía¹. El diálogo concluye, sin embargo, con un sentimiento de vergüenza por parte de Dante pues su interlocutora, con agudeza y sentido de la realidad, le reprocha que si su respuesta hubiera sido verdadera, su comportamiento hasta ese momento habría sido diferente y diferentes también las palabras que habría dirigido a Beatriz.

Así se manifiestan los primeros signos de la transformación de Dante. Una mujer que encarna uno de los nuevos aspectos del ánimo, aquél que capta y aprehende el sentido de las cosas en su realidad factual, le enfrenta con la contradicción existente entre su contestación y su comportamiento. Desde la perspectiva junguiana, esa contestación representaría el primer signo del cambio de actitud hacia la introversión² y la consagración de la poesía como el espacio interior donde se materializa la función transcendente, aquella en que confluyen la actividad de la imaginación y los componentes de las diversas funciones, así como la que propicia la transformación³.

Es interesante observar que el dios Amor, como personificación de la sombra colectiva en relación con el sentimiento, no está presente en esta secuencia ni en la siguiente donde Dante narra cómo compone la primera canción de alabanza a Beatriz (XIX). Este hecho podría interpretarse como indicio de la actitud hacia la introversión

que está adoptando el protagonista; no la introversión de quien se encierra en sí mismo pero continúa dominado por los condicionamientos externos de la razón colectiva sino de quien deja de experimentar en su interior la presión de lo colectivo y abre un espacio a la propia autoridad y a las exigencias individuales. En este aspecto, la nueva actitud de Dante contrasta con la que tuvo durante la visión del dios Amor, vestido como un pobre y abatido peregrino (IX). En aquella visión el dios representaba la proyección de la sombra en la dolorosa vía de la búsqueda, siguiendo, sin embargo, los dictados inscritos en el código colectivo. De igual modo, la nueva actitud contrasta con el final de la segunda visión onírica del protagonista (XII), cuando el dios Amor le aconsejaba la extraversión: el intento de recuperación de la correspondencia de Beatriz por medio de la composición de una balada. Estos aspectos, propios de una actitud extravertida, han desaparecido ahora al producirse un cambio del sujeto hacia la introversión.

A su vez el protagonista en el capítulo siguiente (XIX), donde se narra el proceso de composición de la primera canción en alabanza de Beatriz, no se identifica exclusivamente con el yo consciente. Como muestran las palabras de Dante, el yo, a la vez que hace, deja de hacer o se deja hacer. No por nada este capítulo comienza con el verbo impersonal “*avenne*”, ocurrió, aconteció, que indica que cuanto sucede al protagonista es algo que en último término el yo no controla del todo y ocurre gracias al designio de una voluntad superior. Y no por nada, el protagonista habla del momento de inspiración poética como de la irrupción de una fuerza superior que le hace pronunciar un verso que le llena de alegría y que guarda en su mente como la semilla de la que germinará el resto de la composición. Lo que mueve el hacer del yo consciente es el impulso hacia la totalidad de la psique, representada por el arquetipo del sí-mismo. Este es el que promueve la integración de la intuición, del pensamiento y del sentimiento y el que provoca la primera manifestación de la vida del espíritu a través del verso que inspira la intuición.

El final del capítulo XVIII y el comienzo del XIX⁴ pueden considerarse como preparación del ejercicio de imaginación activa que cristaliza en la primera canción de la obra. Dante describe la irrupción súbita del soplo de la inspiración –la intuición– (“me giunse tanta volontade di dire” (XIX, 1)) y la improvisa liberación de energía que ello conlleva (siente que su lengua habla “come per sé stessa mossà” (XIX, 2)), cristalizando en el verso “Donne ch’ avete intelletto d’amore”, el primero de la futura canción. Hasta seis veces recurren en estos capítulos el verbo *pensare* y el pronombre personal *yo* (junto con el pronombre *me* y el adjetivo *mio*), indicios gramaticales de la presencia y de la actividad del yo consciente, auxiliado por la función del pensamiento. El yo, como centro consciente de la individuación, se mantiene ahora fuerte, evitando que lo sumerjan los contenidos que proceden de lo inconsciente. Así había ocurrido en la fase de posesión por la sombra cavalcantiana, cuando a lo más que alcanzaba el protagonista, además de padecer el sufrimiento de la desintegración psíquica, era a un estado de “impasse”, de paralización de la energía liberada por lo inconsciente pero no a su utilización, al no poder ser dirigida en la misma dirección del yo y del pensamiento conscientes.

La nueva actitud de la conciencia es el resultado de la síntesis de tres funciones: la intuición, el pensamiento y el sentimiento, y parece excluir los componentes de la función inferior, la percepción sensorial (emociones, sensaciones, “sensación” sexual) y la *foction du réel*, aquélla que elabora e integra en la conciencia los datos de la dimensión externa de la realidad. En este caso se trataría de un hecho que impone la realidad de un modo incontrovertible: el silencio de Beatriz. El sujeto hace caso omiso de ese dato que, interpretado con realismo, no significa otra cosa que la negación de la correspondencia amorosa. De acuerdo con el principio de realidad, al silencio sólo correspondería responder con el silencio, si no se quiere persistir en la situación de sufrimiento extremo que representa el dirigirse a una amada que ha decidido rechazar a su amante. Pero es en este

momento cuando el sujeto se separa radicalmente de lo que había sido su actitud pasada. Realizando un poderoso movimiento de introversión, inhibiendo los componentes sensoriales de la función inferior, decide relacionarse exclusivamente con la imagen interiorizada de la amada, sustraída a las contingencias del espacio y del tiempo externos.

El protagonista decide dar la espalda al componente físico-sensorial de la pasión amorosa y a la exigencia de su realización externa: a los aspectos del ánima relacionados con la feminidad natural y a ese factor primordial que para toda existencia representa el principio de realidad. La cuaternidad que simbolizaba el conflicto se convierte así en una trinidad⁵ al ser eliminado el componente de tensión procedente de la función inferior. Como observa Klein, éste es el momento en que Dante se acerca más a una posición neoplatónica, en la línea del estilnovismo de Guido Guinizzelli, al erigirse la conciencia en ámbito cerrado y autosuficiente al margen de la realidad externa. Y es el momento también en que el poeta reproduce la situación originaria de la gran canción provenzal, cuando el sentimiento y el deseo amorosos, la imagen interiorizada de la amada y la palabra poética crean, en un círculo cerrado, una corriente espiritual que se autogenera y alimenta a sí misma (Agamben 1993: 152). Así ocurre en la primera canción y en los sonetos que configuran la etapa de alabanza a Beatriz.

El sentimiento se desliga, por tanto, de la referencia sensorial y sexual y de todo soporte externo, erigiéndose la interioridad en un espacio exclusivo y autosuficiente. A esto lleva el reconocimiento de la no correspondencia de la amada, a instituir, al margen de los datos externos, un nuevo modo de vivir el sentimiento, gracias al poder de la intuición, a la actuación de un nuevo pensamiento fuertemente identificado con lo intuitivo y a la mediación de la actividad de la imaginación. Se trata, sin embargo, de una síntesis imperfecta o inacabada que no se corresponde con la conjunción de

opuestos de la auténtica individuación. Esta, por el contrario, moviliza todas las funciones mientras que la síntesis lograda en esta fase ha prescindido de la función de la percepción sensible y de la *fonction du réel*. Por eso, como veremos enseguida, será una síntesis precaria, llamada a no durar y que se romperá por la presión que sobre ella ejercen los componentes de la función inhibida. Pero a través de esta síntesis ha comenzado a manifestarse en el sujeto la opción por la introversión, por la espiritualización del conflicto, por la reducción del impulso amoroso a un hecho interior, exclusivamente psíquico, “meramente psicológico”, diría críticamente el principio de realidad, el que impulsa al contacto con la cosa concreta y que dice “que algo que no tiene existencia en la realidad concreta simplemente no es real” (Von Franz 1995: 195). Pero Dante al optar por la amada interna ha dado un paso hacia el nacimiento de una nueva vida del espíritu.

La imaginación es la facultad creativa que moviliza las diversas funciones y que canaliza la energía en el sentido de una nueva meta. Decir, como lo hace Dante, que su felicidad descansa en las palabras de alabanza a “la donna mia”, equivale, sin duda, a decir, como lo ha reconocido la crítica, que su felicidad reside en la práctica de la poesía, pero también equivale a decir, en términos de la individuación, que esa felicidad brota del poder y del ejercicio de la imaginación. La poesía es el resultado del poder y de la actividad de la imaginación, encarnada y materializada en el lenguaje. Vida y poesía, en este sentido, por tanto, no pueden separarse pues la vida por la que Dante ha optado es precisamente la vida del espíritu, fruto de la actividad de la imaginación y aquí es necesario notar la exactitud de la nomenclatura medieval, de origen agustiniano, que utilizaba la palabra “espíritu”, “espiritual” para referirse a la imaginación y a la actividad imaginaria. Esta vida, al decidir el sujeto prescindir de la mujer externa y vivir el sentimiento en la pura interioridad, se confunde con la vida de la imaginación y con la actividad en la que ésta se concreta: la poesía. Como un ejercicio de imaginación activa, “idéntica al

decurso del proceso psicoenergético” (*Tipos psicológicos*: 516), podría considerarse la nueva poesía que nace de la “espiritualización” del sentimiento, del ejercicio de la imaginación donde la amada se transforma en “fantasma” interior y el impulso hacia ella en una *idée-force*. De este modo la conciencia trata de salvar la escisión entre mundo interno y externo. La amada ya no moviliza un eros de carácter todavía predominantemente sexual, propio de la segunda etapa de la manifestación del ánima, como dejaba entrever la primera visión y como dejaba implícito el tormento de la sombra cavalcantiana; ahora se trata del eros que caracteriza la tercera etapa de la manifestación del ánima, aquélla que lo eleva a “la más alta estimación y devoción religiosa, y con ello a su espiritualización” (*La psicología de la transferencia*: 36).

2. EN TORNO AL VERSO “DONNE CH’AVETE INTELLETTO D’AMORE”

El verso “Donne ch’ avete intelletto d’amore” (XIX)⁶ es un verso-símbolo de la nueva actitud alcanzada por el protagonista y de los rasgos de la nueva ánima. Alude a la posibilidad de integrar el intelecto y el amor. “Intelletto” en Dante equivale a la facultad suprema del alma, destinada a guiar y regular el resto de las disposiciones y tendencias del hombre⁷. Desde la perspectiva junguiana equivaldría a la primera función, la intuición, conjugada con el pensamiento; y ese verso simbolizaría la síntesis de estas dos funciones con la tercera, el sentimiento, liberado, gracias a la inhibición, de los componentes perturbadores y de los afectos incontrolados de la cuarta función. Es significativo, en este sentido, la especificación que hace Dante en la prosa respecto de las damas que poseen “intelletto d’amore”: son “gentili e non sono pure femmine” (XIX, 1), rasgo este último que no es necesario interpretar con valor despreciativo sino que “indica qualsiasi donna per natura” (De Robertis

1980: 115). Con estas palabras de Dante se pone en evidencia el absoluto control que el verso representa de la función superior, la intuición, sobre la inferior. La función superior se ha impuesto frente al conflicto y desequilibrios que implicaba la inferior y Beatriz es percibida desligada de todo componente sensorial y terrenal. En la dinámica de las funciones, la superior ha dominado a la inferior e igualmente a la segunda o auxiliar, el pensamiento, pues éste ahora ya no sigue los dictados del “ragionare” colectivo, sino que es un pensamiento absorbido por la percepción intuitiva: Dante quiere “ragionare per isfogar la mente” (XIX, 4); Dante habla de Beatriz “pensando il suo valore” (XIX, 5).

Poseer “intelletto d’amore”, más que comprender o entender lo que es el amor —“che capite cosa sia amore” (Colombo 1996: 98); “che intendete che cosa è amore” (De Robertis 1980: 117)—, significaría situar el amor en el espacio de la intuición y del pensamiento, o mejor, se referiría a una intuición y a un pensamiento hechos de amor, originados en el sentimiento; aludiría a una experiencia amorosa no escindida ni incontrolada por haber caído el sujeto bajo la posesión de los componentes de la función inferior, sino una experiencia que ha superado el conflicto gracias al ejercicio de la imaginación y al poder de atracción del símbolo. Inhibidos el componente sensorial y la relación con la mujer externa, el verso es una síntesis de contrarios que transforma el amor en una experiencia exclusivamente contemplativa; en lenguaje de la psicognoseología medieval convierte el amor en objeto de la visión intelectual⁸.

Esta solución desde la perspectiva junguiana es sólo una aparente o, mejor, una incompleta integración. Es cierto que Dante en la etapa de la “lode” logra una transformación; y es cierto también que para ello ha actuado en la conciencia la función transcendente, función compleja que moviliza a todas las restantes, llamada así no por poseer una cualidad metafísica sino porque posibilita el tránsito de una actitud a otra, de un estado a otro de la conciencia. La materia prima

con que trabaja esta función es el símbolo (*Tipos psicológicos*: 561-562); es a partir del símbolo y de la integración en él de los opuestos, donde se verifica la acción sobre las restantes funciones y la movilización de la energía para que ésta reanude su fluir, detenido por el bloqueo del conflicto.

Ahora bien, con el verso “Donne ch’avete intelletto d’amore” estamos ante una manifestación de la función transcendente sólo en el sentido de la psicognoseología medieval, es decir, en el sentido de la realización de una síntesis “trinitaria” que ha eliminado los componentes de la cuarta función, lo mismo que la Trinidad divina cristiana ha excluido de Dios el componente femenino, la materia y el mal. Hay pues una diferencia decisiva entre la realización de la totalidad según la concepción junguiana y según la idea que aquí representa Dante. La función transcendente en Jung presupone la movilización y el reconocimiento de todas las funciones mientras que la “transcendencia”, el paso que da aquí Dante a otra actitud, ha prescindido de una de ellas. No está comprometido en esta fase el hombre total y esto va a tener sus consecuencias. Es pues una síntesis incompleta la que representa esta etapa.

A pesar de la novedad que Dante atribuye a su actitud, la síntesis lograda no le pertenece del todo pues se ha inspirado en el modelo que propone una élite de poetas e intelectuales de su tiempo. Se ha fijado en la manifestación más selecta de la poesía toscana y del pensamiento laico del momento. El poeta que Dante en concreto tiene en este momento como punto de referencia es Guido Guinizzelli, al que se referirá indirectamente en el soneto que sigue a la canción. La síntesis alcanzada por Dante lleva a sus extremas consecuencias la elaboración guinizzelliana de la “donna” como potencia mediadora en el perfeccionamiento moral y espiritual del amante. Desde el punto de vista de este grupo, que Dante denominará *Dolce Stil novo*, la emergencia del ánimo —privada de su dimensión natural— aparece íntimamente dependiente de la figura

de Dios Padre, del intelecto y del logos divino, como claramente se expresa en la estancia segunda de la canción (XIX, 7)⁹. Ello significa que tras el ánima que simboliza Beatriz subyace un factor espiritual –un animus– perteneciente a la divinidad patriarcal que rige el consciente medieval colectivo y que la amada es poseedora y mediadora de aspectos escondidos, todavía inconscientes, del conocimiento y de la sabiduría divina. La aportación de Dante y del estilnovismo es que insuflan a la actividad del intelecto (la intuición y el pensamiento, según las funciones junguianas), relacionadas con el principio espiritual masculino, la vitalidad del ánima y la calidez relacional del sentimiento. Las funciones superiores, potenciadas por la energía de ese arquetipo, se sienten dotadas de una dimensión nueva, sobrenatural, a la vez que se percibe al ser femenino que las sustenta como una manifestación milagrosa del cielo en la tierra. El ánima muestra así su naturaleza sobrehumana, su procedencia de lo inconsciente, según la individuación junguiana, y –como dice la misma canción– le corresponde habitar en el cielo¹⁰, el ámbito que la tradición simbólica reserva para la morada de dios Padre.

Hay muchos aspectos inconscientes en la proyección del ánima en Beatriz. Por eso, podemos considerar esta etapa como un estadio en que el sujeto cae fascinado bajo la posesión de los poderes sobrenaturales de este arquetipo. No estamos, pues, ante una integración del ánima en la consciencia sino todavía ante una indiferenciación entre lo que corresponde a ese arquetipo, propio de lo inconsciente colectivo, y lo que corresponde a los aspectos individuales del principio anímico femenino del protagonista. Estaríamos frente a una inflación del arquetipo cuyos contenidos aparecen descompensados respecto de los componentes que se corresponden con la cuarta función: la dimensión natural, sensorial e instintiva y el principio de realidad. El yo sucumbe fascinado, poseído por esta manifestación, emergente directamente de lo inconsciente, frente a la que espontáneamente surge una actitud de reverencia.

3. DE NUEVO DANTE Y CAVALCANTI

En esta etapa se muestran las diferencias entre Dante y Cavalcanti, el poeta que absorbe una parte de su sombra. Para este último sería imposible concebir la idea de un “*intelletto d’amore*” al pertenecer cada uno de estos conceptos a esferas del hombre imposibles de conciliar entre sí: el alma sensitiva y el alma intelectual o intelecto. El amor como tendencia o pasión del alma sensitiva presupone la actividad de la imaginación donde la imagen está enteramente apegada o determinada por los rasgos sensibles de la persona amada. Y como pasión del alma sensitiva tiende a su satisfacción natural. El intelecto, sede de las ideas extraídas de los datos sensibles, es inmaterial; no puede unirse, por tanto, con el amor, que tiene su origen y desarrollo en el “sentido interno” (memoria, imaginación y “*vis cogitativa*”), íntimamente ligado a la parte corporal e instintiva y a la forma sensible, y que reclama, como todo apetito sensible, su realización.

Por eso, la diferencia fundamental que separa a Dante de Cavalcanti, tanto ahora en el momento del rechazo de Beatriz como en el periodo del luto a causa de su muerte, radica en la función que en cada uno de ellos cumple la imaginación respecto del proceso de transformación de la conciencia. Desde la perspectiva junguiana, la diferencia entre ambos poetas descansa en la capacidad simbólica, en el poder transmutador y de atracción que en cada uno de ellos ejercen las imágenes. La imaginación en Cavalcanti, mientras duran el conflicto, el sufrimiento y el desorden que ocasiona la pérdida de la correspondencia de la amada, no puede ofrecer al intelecto la forma depurada y abstraída de aquélla, convertida en “idea” susceptible de contemplación. En Cavalcanti la actividad de la imaginación no puede compensar la ausencia real de la amada sino que “*il confronto tra l’immagine interiore e la mancanza reale produce ira che infiamma e fa ribollire il cuore sede dell’immaginazione*” (Gagliardi

1997: 51). Para Cavalcanti es imposible permanecer inmóvil ante la contemplación de la imagen de la amada¹¹.

Por ello, la imaginación en Cavalcanti también está dividida por el conflicto entre mundo interior e impulso hacia la realización externa del amor:

L'uomo innamorato è tirato in due direzioni opposte. Da una parte l'esperienza dei sensi, dall'altra la possibilità di una soddisfazione sostitutiva e inogettuale tramite il fantasma dell'immaginazione. Tra il mirare, guardare per vedere, della vista interiore e la pulsione che chiede di essere attuata, c'è battaglia e dolorosa esperienza interiore. (Gagliardi 1997: 52).

La energía debe fluir por sus cauces naturales y no se planteará en este poeta el poderoso movimiento de introversión y reflujo del eros hacia sí mismo, que es el resorte dinámico de la individuación y de la solución que adopta Dante. El intelecto, según la concepción cavalcantiana no puede amar; no puede haber confusión o sustitución entre una y otra función. La imaginación no tiene suficiente poder para sustraer a la imagen de las pulsiones vitales y hacer de ella un objeto posible de contemplación. En ese pasar la imagen, de la facultad psico-biológica de la imaginación a la contemplación intelectual, radica precisamente el punto crucial que separa a Dante de Cavalcanti. Dante, en la fase de la “lode”, que ahora estamos analizando, bascula hacia una postura neoplatónica (Klein 1975) y encarna una imaginación capaz de liberarse del condicionamiento del apetito sensible y de elevarse hasta la contemplación de la idea¹² mientras que para Cavalcanti la imaginación “è il luogo critico, l'abisso nella natura umana nel quale si nascondono e si agitano tutti i turbini delle passioni. /.../ Guido Cavalcanti non nega la conoscenza intellettuale ma la confusione tra l'evento dell'anima sensitiva e quello dell'anima intellettuale” (Gagliardi 1997: 58-59).

En la poesía cavalcantiana se puede reconstruir el viaje de la forma sensible hasta el intelecto, una vez que se han eliminado los

adversarios del amor y ya no existen ni el furor ni la ira. La forma entonces es sólo esencia luminosa de la cosa conocida y no despierta las pasiones: “Veggio negli occhi de la donna mia / un lume pien di spirti d’amore, / che porta piacer novo nel core, / sí che vi desta d’allegrezza vita” (Cavalcanti, XXV, 1-4)¹³. Pero para que esto ocurra, ha sido necesaria la previa realización de las exigencias del amor, de acuerdo con las leyes de la vida y que no se haya obstaculizado el decurso natural de la energía del eros¹⁴. Hay posibilidad, por tanto, en Cavalcanti, de la depuración de los componentes sensoriales de la imagen interiorizada de la amada para hacerla así apta a la contemplación intelectual, pero siempre que previamente se haya realizado la exigencia de la realización natural del eros, pues su obstaculización causa un caos incompatible con el nacimiento de la actividad del intelecto y del espíritu. Este es el punto decisivo que separa a Dante de Cavalcanti: la diferencia en su modo de vivir el rechazo y la pérdida de la amada. En Cavalcanti es origen de caos y de desesperación; en Dante, de un proceso de transformación hacia un nivel superior de conciencia. Por qué ocurre así en cada uno de estos poetas es una cuestión a la que es difícil de responder aunque podríamos avanzar tres cosas al respecto, válidas no sólo para el episodio que estamos tratando sino también para la resolución del proceso representado en la *Vita nuova*. La primera procede de la propia dinámica interna del protagonista: la decisión que toma el yo consciente de no identificarse con los componentes caóticos que emergen de lo inconsciente así como su paulatina disposición a no considerarse el centro de la conciencia, dejando de este modo un espacio a algo como un “no-yo”, un vacío en el que pueda emerger la presencia de otra cosa, el centro desconocido del círculo, “equidistante de todos los puntos de la circunferencia”, donde se situaba, según sus propias palabras, el dios Amor (XII): el sí-mismo, cuya manifestación, en último término, no depende del yo consciente sino que se produce *Deo concedente*. La segunda consiste en la asunción

que el yo consciente hará, a partir de la muerte de Beatriz, de sobrellevar sobre sí la tensión de los opuestos (XLI), algo que “nada tiene que ver con una comprensión intelectual ni con un querer identificarse. Habría que llamarlo más bien un destino” (*Psicología y Alquimia*: 31). Podría, pues, decirse que hay un “destino Cavalcanti” y hay un “destino Dante”, respecto del modo de vivir la contradicción inherente a las exigencias de la función inferior y de la superior, de la vida instintivo-sensitiva y de la vida del espíritu. Y finalmente, algo que se puede considerar tanto presupuesto como consecuencia de todo lo anterior: la carencia en Cavalcanti de un símbolo capaz de integrar las contradicciones y de transmutar la energía instintiva en una actividad simbólica: “/.../ la ausencia de símbolo pesa sobre la esfera instintiva. De ahí la ambivalente proposición: “In habentibus symbolum facilis est transitus” (*La psicología de la transferencia*: 116); es decir, la carencia en Cavalcanti de una imaginación poderosa capaz de salir indemne de los quebrantos y fracasos de la esfera instintiva y sensitiva¹⁵; algo que quizá también pueda proceder en él de una actitud que no da valor a los productos de la imaginación, considerándola sólo como una mera facultad del alma sensitiva, como un mero “no es más que...”.

En la *Vita nuova* nos encontraríamos, según el cómputo medieval de la edad del hombre, en el tiempo de la crisis que preludia el final de la primera mitad de la vida; en concreto, en el momento de la fase de la “lode”, estaríamos a unos diez años de distancia de la edad convencional –los treinta y cinco años– señalada para ese final. En un momento en que la energía del eros está todavía llamada a fluir por su cauce natural, Dante se enfrenta con el problema de qué hacer ante un obstáculo que impide ese fluir. Aquí es donde Dante hace intervenir una idea diferente de la de Cavalcanti respecto de la imaginación. Dante ante la imposición del principio de realidad –el rechazo de Beatriz– adopta una postura neoplatónica, inhibiendo los aspectos vinculados con la realidad externa y la cuarta función;

“transcendería” la situación por medio de la vida del espíritu que nace de la actividad de la imaginación y de la movilización y síntesis de la intuición, del pensamiento y del sentimiento, encerrándose en la “estancia” incontaminada de la poesía de la “lode”. Un planteamiento que para Cavalcanti respondería a una actitud consolatoria, a un intento –según él resuelto en fracaso– de escape del sufrimiento frente a la pérdida del objeto de deseo: “Non la lontananza della donna né, tantomeno la rinuncia, ma soltanto la piena corrispondenza di amorosi sensi permette di trovare quella pace che libera anche l’intelletto per i suoi fini. L’amore corrisposto non soltanto è compatibile con lo studio ma diventa necessario” (Gagliardi 1997: 52). Y sería también un planteamiento incompleto, según la individuación junguiana, al quedar excluida de la síntesis que simboliza el verso “Donne ch’avete intelletto d’amore”, la cuarta función.

Jung insiste en una idea que coincide con el concepto de “perfección” del hombre según el *De Anima* aristotélico y, por ello también, en una primera aproximación, estaría de acuerdo con la concepción natural del amor de Cavalcanti. No se debe olvidar, sin embargo, que la individuación en sentido estricto se refiere a la segunda mitad de la vida, después de que el hombre ha cumplido los objetivos de la primera, aquéllos que lo sitúan de un modo activo y positivo en el mundo externo y en la comunidad a la que pertenece y cuando la energía del eros ha discurrido por sus cauces naturales y se ha realizado el encuentro con la mujer real. En la fase de la “lode” el protagonista tiene veinticinco años y se encuentra todavía lejos de la edad que señala el paso a la segunda mitad de la vida, mientras que en la fase final de la *Vita nuova*, cinco años después, a los treinta años, ya habrá consumado procesos de síntesis relacionados con la cuarta función que anuncian ese paso; y cinco años después, en el tiempo en que se sitúa la visión de la *Commedia*, a los treinta y cinco años –el límite de la segunda mitad de la vida: “nel mezzo del cammin di nostra vita”– comenzará la representación del proceso de individuación en sentido estricto. Sin que olvidemos que la edad de los treinta y cinco años con

que normalmente se interpreta el primer verso de la *Commedia*, está lejos de corresponder con la edad real del autor, que debía de tener cuarenta y dos o cuarenta y tres años cuando comenzó los primeros cantos del *Inferno* (Pasquini 2001).

Para Jung el problema del desvío de la energía de su decurso natural se plantea, por tanto, en la segunda mitad de la vida. Es a partir de ese momento –en que se supone que las exigencias del hombre natural se han realizado– cuando se pone el problema de la desviación de la energía, desvío que, tal como lo interpreta Jung (*Energética psíquica y esencia del sueño* 1995), no se corresponde propiamente con el fenómeno de la sublimación sino con el de una transformación; y desvío que no va en detrimento de las exigencias del hombre natural pues éstas ya se han realizado en la primera mitad de la vida. Sólo si la dimensión natural del hombre ha sido tomada en cuenta, el desenlace de la *Vita nuova* –como periodo preliminar– y la *Commedia* después –como proceso consumado– pueden considerarse representación simbólica de la individuación pues significa que en ambas obras está comprometido el hombre total. Mientras que si esa dimensión y los aspectos vinculados con la cuarta función estuviesen ausentes o parcialmente inhibidos, nos hallaríamos ante una individuación incompleta en el sentido junguiano, que respondería, en cambio, al paradigma trinitario de la concepción medieval.

4. SIGNIFICADO DE LA ALABANZA A BEATRIZ

Beatriz, gracias a la poesía de la “lode, se convierte en una auténtica “epifanía” celeste susceptible de ser compartida con los otros pues Dante rompe con la práctica del secreto; adopta incluso una actitud de “proselitismo” (Gorni 1996: 258). Toda la ciudad sabe de qué mujer está hablando. Aparece, así, una nueva dimensión en el

“libello”, la colectiva, algo que caracterizará a la poesía de Dante a partir de este momento. En la *Vita nuova* “the private and the public arenas of love become inseparable” (Harrison 1988: 53). Al contrario de lo que, en la tradición cortés, imponía la práctica del secreto respecto de la identidad de la amada, Beatriz termina siendo una “beatitudine”, una “salute” susceptible de ser compartida por toda la ciudad y ésta quedará “viuda” cuando ella muera. Si Dante hace esto y más tarde tenderá hacia una escritura en que confluyen rasgos del género épico, caracterizado por la poética de la objetividad, es porque nunca ha dejado de tener presente la “exterioridad” de Beatriz, “the historical otherness of her being in the world” (Harrison 1988: 54). Y también porque nunca ha dejado de considerar el nuevo significado simbólico que ella representa, vinculado con una verdad que compromete no a uno sino a todos los hombres.

Esta verdad no sería otra, desde la perspectiva de la individuación, que la inherente al arquetipo del ánima y a su necesaria diferenciación no sólo en la conciencia de Dante, sino en lo consciente colectivo, regido hasta el momento por el principio del intelecto y del *logos* masculino. Es sabido que la poesía lírica cortés durante el siglo anterior había dado el primer paso hacia el reconocimiento y la liberación de aquellos contenidos que, desde el punto de vista junguiano, representan un aspecto del arquetipo del ánima, abriendo en el cerrado mundo feudal una fisura que permitía la manifestación de los valores relacionados con la función del sentimiento, la sensación y con el aspecto femenino de la psique masculina. Esa poesía abría así un cauce para canalizar la energía del eros y una nueva forma colectiva de manifestación de la vida del espíritu, al margen de la que imponía la ideología imperante eclesiástica y feudal. Nunca se subrayará suficientemente la importancia ideológica y sociológica de este hecho que hacía posible la emergencia de una subjetividad al margen de los parámetros colectivos monopolizados por la autoridad eclesiástica, reguladora de la vida del espíritu. La lírica cortés representó, como

hemos indicado anteriormente, el segundo estadio de la manifestación del ánima, “un eros todavía predominantemente sexual, pero en un nivel estético y romántico, en el que la mujer ya poseía ciertos valores individuales” (*La psicología de la transferencia*: 36). Deteniéndose, sin embargo, la proyección del ánima en esa segunda etapa de su manifestación también se detenía el impulso de crecimiento individualizado de la conciencia hacia los valores propios de la siguiente; se paralizaba así un modo de crecimiento espiritual independiente, al margen de los símbolos que la autoridad religiosa proponía al creyente. Quien deseara avanzar en la vía del desarrollo espiritual debía abandonar la imagen del propio arquetipo del ánima, proyectada en la figura de la amada terrenal, para acudir a los símbolos religiosos que proponía el colectivo, pues a un mero “fantasma” de la propia imaginación, cuyo origen estaba manifestamente ligado a una mujer concreta y a la pasión que ésta suscitaba, no podía asignársele la función de conectar, de “religare” con los valores sobrenaturales y la sabiduría divina; como tampoco, desde el plano de la teoría del conocimiento, podía responder a las exigencias de la mente en la vía hacia el intelecto. Por eso, el camino de muchos trovadores, como pone de relieve Singleton (1968: 89 y ss.), terminaba casi siempre con una clamorosa palinodia, con el abandono de la amada que en un momento determinado había constituido una atrayente desviación del camino hacia Dios pero que finalmente era necesario rechazar por ser fuente de error y de pecado¹⁶. Sabemos que en muchos casos el trovador en ese momento volvía su mirada hacia el símbolo colectivo que la ortodoxia se apresuraba a ofrecerle, la figura de la Virgen María, para proyectar y canalizar las poderosas energías y contenidos inherentes al ánima, componentes que en otro caso se inhibirían y se perderían de nuevo en la indiferenciación inconsciente. Pero en este caso la singularidad del proceso de individuación se desvanecía ante el seguimiento y asunción del símbolo colectivo y la conciencia dejaba de vivir la experiencia de cómo, a partir de la fidelidad a la imagen de la amada interna, única y original, se podía llegar a alcanzar la

experiencia de la propia totalidad y la manifestación del sí-mismo, imagen de Dios en el alma. Dejar esa posibilidad a la experiencia de cada individuo singular, a la mediación del propio arquetipo y de la propia actividad simbólica, era algo que la ortodoxia no podía permitir por temor a la pérdida del control de las almas, cerrando, así, el camino a algo que, sin embargo, Dante se atreve a proponer. Ni siquiera Guinizzelli, el poeta al que Dante más tarde en la *Commedia* llamará “padre”, en el sentido de ser el iniciador de una nueva vía para la poesía, se había librado del conflicto entre la actitud ortodoxa y la “heterodoxa”: el conflicto inherente a la asunción del propio arquetipo del ánima como símbolo mediador conducente a Dios. Por eso, la alabanza de Dante a Beatriz cumple también una función pública; reivindica el derecho a la singularidad, a la actividad interna de la propia imaginación en torno a la imagen interiorizada de la amada, generadora de una nueva vida del espíritu. Consagra pues un ánima que, sobrepasando la segunda etapa de su manifestación, da el paso hacia la tercera, manteniéndose la individualidad, la independencia del propio símbolo.

Dante en esta etapa, gracias a la proyección del ánima en Beatriz, siente la exultancia de su contacto y el poder del que está dotada. Por eso, se puede considerar también esta etapa como un momento en que el sujeto cae fascinado bajo el poder de atracción del arquetipo, un momento de inflación de la conciencia. Cuando el arquetipo “se aproxima al campo de la conciencia, eso es para el yo un estado de gran iluminación, de júbilo y otros sentimientos positivos” (Von Franz 1995: 319). Pero es un momento también en que se corre el riesgo de identificación con los contenidos recién emergidos de lo inconsciente. El protagonista de la *Vita nuova* superará ese riesgo y el periodo de entusiasmo de la “lode” terminará con la ruptura del equilibrio alcanzado gracias a la síntesis “trinitaria” entre intuición, pensamiento y sentimiento, equilibrio que se pierde por la presión de la cuarta función excluida, la percepción sensorial y el principio de realidad.

CAPÍTULO CUARTO

1. LA IMPOSICIÓN DEL CUARTO EXCLUIDO: EL PRINCIPIO DE REALIDAD

A pesar del caso omiso que en la fase de la “lode” el protagonista ha hecho de los datos que impone la realidad externa —el rechazo de Beatriz, corroborado por el “gabbo”— existe algo en esa realidad de lo que depende el equilibrio alcanzado. Se trata de que Beatriz está viva y vive en el mundo, y de la posibilidad que tiene todavía Dante de contemplarla aunque sea sin esperanza de correspondencia alguna¹. En este sentido, durante la etapa de la “lode”, algo permanece en la dimensión de la realidad externa que es valioso para el sujeto, como dejan entrever los versos finales de la única estancia de la canción del capítulo XXVII, bruscamente interrumpida por la muerte de Beatriz. Esos versos parecen indicar que todavía sobrevive un componente sensorial, un mínimo de “terrenalidad” en la relación con la amada: su presencia física en el mundo y la posibilidad que tiene el amante de verla y hasta de sentir el contacto de su mirada: “Questo m’avvene ovunque ella mi vede, / e sì è cosa umil, che nol si crede” (XXII, 5). Perviven, pues, en la actitud del protagonista, a pesar de la exclusión de la cuarta función, componentes relacionados con la sensación, con la dimensión y visión corporal de Beatriz, lo que implica cierta extraversion de lo inconsciente y la importancia que tienen para aquél los aspectos inhibidos: “Aun después del proceso de espiritualización más completo hay siempre algo que se resiste y que quiere la tierra” (Von Franz 1995: 196). La expresión “ovunque ella mi

vede”, “gesto repetitivo e non puntuale, come un segno di grazia rispetto a una seduzione accidentale” (Gorni 1996: 166), podría interpretarse, por tanto, como una mirada de Beatriz a Dante “positivamente” cualificada, diferente de la que dirige a los otros, como un “segno di grazia” conseguido merced a la actitud de humildad y de renuncia absoluta del amante, y también gracias al poder de “seducción” de su poesía².

Dante, al comienzo del capítulo XXVII, dice que después de haber hablado en los dos sonetos precedentes de los efectos que produce en los demás la contemplación de Beatriz, quiere ahora tratar de los que produce en él mismo³. Se ha verificado un cambio importante en su actitud ante la presencia de la amada, que contrasta con la época del amor destructivo cavalcantiano. Y, por otra parte, reemerge “l’individualità del poeta” (Colombo 1993: 140) pero en un sentido diferente respecto del pasado. Se trata ahora de una individualidad que se presenta “quasi a palinodia dei sonetti dell’amor doloroso (a cui sembra alludere al verso 3 di *Sì lungamente*)” (Colombo 1993: 140), primero de la canción interrumpida (XXVII). El protagonista además, a diferencia de la alabanza objetiva y universal que ha dedicado a la amada en los capítulos precedentes, desea expresar ahora lo que significa para él la superación del antiguo conflicto y el haber logrado un nuevo modo en la vivencia del sentimiento. Los versos de la única estancia de esta canción, tras el *incipit*: “Sì lungiamente m’ha tenuto Amore” —que aluden a la larga etapa en que el amor ha sido fuente de dolor—, hablan de la dulzura y suavidad que siente ahora el corazón del poeta; y también de la “vertute”, el poder y la fuerza conseguidos frente a la fragilidad y debilidad anteriores⁴.

La canción, sin embargo, se interrumpe bruscamente para dejar paso al anuncio de la muerte de Beatriz. A partir de este momento la dinámica de las funciones de la conciencia tratará de integrar la intuición, el pensamiento y el sentimiento con la función inferior, excluida de la síntesis trinitaria: la percepción sensorial, la dimensión natural

del hombre así como la *fonction du réel*, en cuanto principio de realidad. Es a partir de este momento también cuando se plantea en la *Vita nuova* la posibilidad de una ulterior transformación del ánima, preludio y tránsito hacia la cuarta manifestación de ese arquetipo, que Jung denomina la *sapientia* y que “ilustra algo que excede sorpresivamente aún a la tercera, que se diría insuperable” (*La psicología de la transferencia*: 36). Es difícil imaginar que se pueda sobrepasar un estadio como el que representa la fase de la “lode”, en que la imagen interna de Beatriz simboliza el principio animante de la vida del espíritu. Pero paradójicamente con la muerte terrenal de Beatriz se va a plantear la posibilidad de que se dé un “más” que a la vez es un “menos”: el “más” de reconocer al ánima como parte de sí mismo pues la muerte de Beatriz simboliza el proceso de la retirada de la proyección; y el “menos” de la pérdida de lo numinoso que para el arquetipo supone el “encarnarse” en un individuo y el reducirse a la dimensión de lo humano. Mientras el arquetipo se manifestaba en la síntesis de intuición, pensamiento y sentimiento, con la exclusión de los componentes de la cuarta función, se producía el estado exultante de la vida trinitaria, al margen del tiempo y del espacio físicos, donde el ánima, en el circuito cerrado de la interioridad, era fuente animante de inspiración poética y de alegría. Ese equilibrio, sin embargo, se rompe debido a la imposición inevitable de la función excluida que, como principio de realidad, se concretará, en el nivel literal de la historia, en la muerte de Beatriz.

2. MUERTE DEL PADRE DE BEATRIZ

La muerte, que ya había aparecido en la *Vita nuova*⁵, se manifiesta con plena contundencia en el capítulo XXII donde se narra la del padre de Beatriz, y en el siguiente que relata las visiones de Dante durante una enfermedad. La muerte es el dato de la realidad externa que impone una ley ineludible, y desde esa perspectiva

cumple una función esencial en el proceso que se narra en la *Vita nuova*. Determina la aparición en el nivel literal de momentos cruciales que constituyen la referencia explícita por excelencia al principio de realidad, a la *fonction du réel*, entendidos como reconocimiento de la condición corporal del hombre y su destino mortal, un aspecto de la función inferior excluida. Y desde el nivel simbólico, la muerte representa la experiencia de transformación, de “muerte” simbólica, que el yo ha de sufrir en el proceso de desarrollo de la conciencia.

La crítica ha interpretado la muerte del padre de Beatriz como una anticipación de la de ésta. Es decir, como un episodio subsidiario respecto de lo que se considera el acontecimiento central de la *Vita nuova*: la muerte de Beatriz (Singleton 1958: 14). Pero desde la perspectiva de la individuación y de la integración y síntesis de las cuatro funciones —y permaneciendo en el nivel literal de la historia— la muerte del padre de Beatriz representa la imposición sobre el protagonista del principio de realidad; así como la visión siguiente (XXIII) significará la acción compensatoria de lo inconsciente ante la huida de la realidad que la opción consciente del sujeto —la “matera” de la “lode”— ha representado.

En este sentido, la enfermedad y la muerte, como aspectos del cuarto excluido, significarían también la presencia en la *Vita nuova* del mal; no todavía del mal moral sino de todo cuanto pone en peligro la seguridad, la continuidad de la vida y que llena de sufrimiento y de horror al hombre; como dice el protagonista: lo “leggiero del durare” de la vida y la “tanta miseria” de la condición humana, a la que la misma Beatriz está sometida: “Di necessitate convene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia” (XXIII, 3). Se presenta pues en el nivel literal del relato la muerte como el hecho externo imposible de integrar en la conciencia y, sin embargo, imprescindible de incluir para afrontar la realidad del hombre en su totalidad.

Vuelve a suscitarse así en la *Vita nuova* el problema de la cuaternidad. En la fase anterior a la “lode”, la época del conflicto cavalcantiano, la cuaternidad había sido aludida por medio de los números pares del conflicto, el dos y el cuatro; entonces el “mal” era el tormento psicológico, la experiencia “desintegrada” y desintegradora del amor a causa del rechazo de la amada. Era el momento de bajada al “infierno” de la propia interioridad. Hallada una salida a esa situación en la actitud de introversión, en la exclusión de la cuarta función –posición muy próxima al contenido arquetípico de la trinidad neoplatónica– llega el momento, sin embargo, en que los componentes excluidos reclaman el derecho a su reconocimiento. De este modo, se trata ahora de la bajada a los infiernos que supone el reconocimiento del principio de realidad, la exigencia de aceptar la condición del hombre tal cual es. A esto es a lo que Platón alude en el *Timeo* como el problema del cuatro: “Uno, dos, tres, pero el cuarto... ¿dónde se nos queda?” (*Simbología del espíritu*. 275)⁶.

No es que antes Dante no percibiera los acontecimientos luctuosos que ocurrían a su alrededor. Era consciente de la muerte pero ésta no le era conocida en su total significado sino sólo apprehendida desde las funciones superiores. Así sucede en el episodio de la muerte de la joven dama florentina, amiga de Beatriz (VIII), donde la experiencia de ese hecho es ajena a un auténtico sentimiento y sensación del mismo; por ello, los sonetos que Dante dedica a esa dama representan una “apariencia” más que una verdadera experiencia del significado de la muerte.

Al inicio del capítulo XXII Dante, con una expresión del colectivo cristiano, anuncia la muerte del padre de Beatriz: “Appresso ciò non molti di passati, sì come piacque al glorioso sire lo quale non negoe la morte a sé, colui che era stato genitore di tanta maraviglia quanta si veda ch’era questa nobilissima Beatrice, di questa vita uscendo, a la gloria eternale se ne gio veracemente” (XXII,1). No se trata ahora, sin embargo, de una muerte percibida como algo ajeno

a él ni exclusivamente valorada desde el juicio colectivo. El diálogo con las damas florentinas que acompañan a Beatriz en su duelo da a conocer a Dante el dolor de su amada y es el sentimiento hacia ella el elemento mediador que le va a hacer posible percibir la muerte desde otra dimensión, ligada a la percepción corporal y terrenal del hombre, accediendo así a la “sensación” de la muerte, a su experiencia total. Dante entra así en contacto con el sufrimiento originado por el reconocimiento de la totalidad del ser hombre, que alcanza su culminación cuando a éste se le presenta el momento de tener que aceptar lo inaceptable, la realidad del morir. Esta aceptación lleva inmediatamente a la cuaternidad y al símbolo de la cruz que representan los pares de las funciones opuestas en la conciencia. Desde la perspectiva junguiana, éste es también uno de los significados de la cruz de Cristo quien, abandonando el ámbito divino de su vida trinitaria, decide entrar en la dimensión espacio temporal del hombre y aceptar el cuarto que supone la asunción de la naturaleza humana y su destino de muerte. No por nada, la referencia religiosa que hace Dante contiene una alusión explícita a Dios hecho hombre que no negó para sí mismo el destino mortal: “/.../ sì come piacquè al glorioso sire lo quale non negoe la morte a sé /.../” (XXII, 1). Cristo, desde el punto de vista de la individuación, es el símbolo del sí-mismo, imagen de Dios en el alma y meta de ese proceso, pero, como Jesús, es también un hombre que tiene que pasar por el trance de la muerte corporal.

2.1. SIGNIFICADO SIMBÓLICO DE LA MUERTE DEL PADRE DE BEATRIZ

La muerte del padre de Beatriz puede tener diferentes significados⁷. Desde el punto de vista arquetípico es frecuente que el ánima aparezca en los sueños y ejercicios de imaginación activa acompañada de la figura del padre. Este hecho ha de considerarse como una llamada de atención para comprender que detrás del componente

femenino subyace un factor masculino espiritual —subyace el “animus” del ánima—, al que debe ser adscrito el conocimiento de las realidades ocultas que posee ese arquetipo (Emma Jung 1981: 80). Desde esta perspectiva, el padre de Beatriz representaría el sistema de valores colectivo, tanto ideológico como poético, que hasta el momento ha gravitado sobre la *Vita nuova*. Asumiría así una función simbólica colectiva, pudiéndose equiparar a la que cumple, en el sistema de representación de los cuentos de hadas, la muerte del viejo rey, padre de la princesa. La muerte del padre de Beatriz, como la del viejo rey, representaría la exigencia de que el sistema de valores e ideas que ha recibido un reconocimiento por la colectividad durante un periodo de tiempo determinado, habiendo constituido el punto de referencia colectivo, ha de renovarse y cambiar. El sistema que el viejo rey representa no se corresponde ya con las necesidades que siente la colectividad y su muerte inicia ese estadio intermedio en que lo viejo ya no sirve y lo nuevo todavía no ha sido alcanzado. En esta circunstancia, que se corresponde con una etapa de transformación y cambio colectivo, de necesaria caída de las viejas estructuras, se ha de mover el joven héroe, su heredero quien, a su vez, antes de recomponer y encontrar la fuente de renovación colectiva, ha de pasar individualmente por un estado de suspensión de la energía, de angustia y de incapacidad de obrar debido a la disolución del antiguo sistema al que él también pertenecía. Por lo tanto, la muerte del padre de Beatriz, en un segundo nivel de lectura, desde el punto de vista de la dimensión colectiva, representa la manifestación de la ley del devenir temporal: todo aquello que ha conseguido el reconocimiento general se encuentra inevitablemente marcado por la necesidad de su cambio y superación. Y “esto no se realiza sin traumas ni dificultades pues los logros alcanzados se cristalizan y se mantienen a pesar del curso fluido de la vida que exige su abandono y renovación” (Von Franz 1980: 47 ss.).

Desde esta perspectiva simbólica y desde el punto de vista de la individuación, la muerte del padre de Beatriz significa la crisis

en el protagonista de los valores que hasta el momento le han guiado, de acuerdo con el sistema de valores colectivo. Durante la etapa de la “lode”, por mucho que Dante haya querido poner de relieve la singularidad, la “novedad” inherente a la adopción de la “matera nuova”, estaba adecuándose todavía a un paradigma colectivo, asumiendo la síntesis trinitaria neoplatónica, propia de una tendencia minoritaria de la filosofía y de la poesía de su tiempo, y que había iniciado Guinizelli, el precursor del stilnovismo. El yo consciente se había identificado, por tanto, con un “recorte de la psique colectiva” (*Relaciones entre el yo y el inconsciente*: 48). Pero el impulso hacia la totalidad y hacia una verdadera individuación que representa el sí-mismo apremia y lo hace por medio del impacto de ciertos hechos que ocurren fuera, en el mundo externo y por medio de fantasías internas compensatorias. La muerte del padre de Beatriz representa la crisis de los valores colectivos; la enfermedad y las visiones que sufre el protagonista durante ésta, su delirio y desfallecimiento: la crisis del héroe de la individuación, del yo consciente, cuando el equilibrio interior alcanzado se rompe, los valores colectivos se desmoronan y todavía no han aflorado los nuevos.

3. ENFERMEDAD DE DANTE Y VISIÓN DE LA MUERTE DE BEATRIZ

La muerte del padre de Beatriz acontece en el momento de plenitud de la “lode”; un momento, podríamos decir, de cierta inflación de la conciencia debido a que ésta ha entrado en contacto con el poder y los valores, hasta el momento desconocidos, del ánima. Inmediatamente después de esa muerte, Dante habla de una “dolorosa infermitade” que sufre durante nueve días y le sume en “amarissima pena”, reduciéndolo a un estado de extrema postración: “la quale mi condusse a tanta debolezza, che me convenia stare come coloro li quali non si possono muovere”

(XXIII, 1). Las visiones de Dante durante el delirio coinciden con las que Jung describe cuando la actividad de lo inconsciente, compensatoria de la inflación, aflora a la conciencia (*Las relaciones entre el yo y el inconsciente*: 53). Comienza así la disolución del yo y la desidentificación con la persona, al entrar en contacto con esa actividad inconsciente. La visión pone en evidencia la dialéctica entre el yo consciente y la persona frente al sí-mismo inconsciente, promotor de la auténtica individualidad. Con la “lode” Dante no ha alcanzado todavía una auténtica solución individual. El sí-mismo, sin embargo, impulsa hacia ello y hace aflorar contenidos inconscientes inversos y compensatorios⁸.

Al noveno día de la enfermedad, en medio de un dolor casi insoportable, debilitado por la enfermedad, se apoderan de él el recuerdo de la amada y el pensamiento de la extrema brevedad de la vida y de la miseria de la condición humana a la que la misma Beatriz está sometida: “Di necessitate convene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia” (XXIII, 3). Sigue entonces un desfallecimiento y una sensación de pérdida de la conciencia (“smarrimento”); así, con los ojos cerrados comienza un “errar de la fantasía”. Gorni hace notar las diferencias que existen entre esta visión y las anteriores: “qui regna una *fantasia* maligna, impenetrabile al giudizio e non redenta dall’afflato profetico” (1996: 262). Es una “fantasía maligna” porque enfrenta al protagonista a la realidad del mal –la enfermedad– y porque la imaginación muestra al enfermo la propia muerte y la de Beatriz; es decir, le enfrenta también con lo precaria que es, en el fondo, la síntesis anteriormente alcanzada. Dar entrada al cuarto excluido va a significar, por tanto, la disolución del yo y de la persona con la que aquél se había identificado, una experiencia de transformación que simbólicamente sólo se puede representar con la muerte⁹.

La imaginación onírica, movida por la percepción de un hecho realmente ocurrido –la muerte del padre de Beatriz– elabora una

visión que enfrenta al sujeto con su propia disociación, con la contraposición entre contenidos inconscientes y personalidad consciente, así como también propone la línea de un futuro desarrollo. No es, por tanto, la profecía de la muerte de Beatriz lo que sólo debe ser destacado en esta visión sino también, desde nuestro punto de vista, el significado de esa muerte como símbolo de transformación. La visión exige un cambio, el abandono de la solución trinitaria y la apertura hacia una cuaternidad que dé cabida a la dimensión natural del hombre y al principio de realidad. Y la muerte es aquéllo que con mayor inmediatez y crueldad enfrenta al hombre con ese componente material y terrenal: su cuerpo. Las imágenes catastróficas que ve el protagonista son el símbolo de la situación de angustiosa pérdida y desorientación¹⁰, cuando comienza en lo inconsciente el proceso de disolución de un yo que todavía sigue identificado con un modo incompleto de enfrentarse al conflicto propio de la función inferior: el modo trinitario que excluye de su sistema lo relacionado con el componente corporal y material del hombre.

La interpretación común de la crítica ha destacado el carácter profético de la visión en relación con la inminente muerte de Beatriz. Desde el punto de vista de la individuación, en cambio, no se puede desvincular la muerte de Beatriz de la del protagonista. En efecto, en la primera secuencia de la visión éste se enfrenta con su propia muerte, viéndose a sí mismo como uno que ya ha muerto. El hecho de que los intérpretes se hayan fijado en la muerte de Beatriz como contenido exclusivo de la visión se explica porque en el nivel literal de la historia quien realmente muere es ella y no el protagonista, no reparando en la circunstancia de que en la visión el protagonista también ve su propia muerte, y no advirtiéndolo que, desde un punto de vista simbólico, la muerte de Beatriz significa también la muerte de Dante, en el sentido de la renovación de una parte de sí mismo.

3.1. ANÁLISIS DE LA PRIMERA SECUENCIA DE LA VISIÓN

En la primera secuencia de la visión (XXIII) Dante se enfrenta con la realidad de su propia muerte: rostros de mujeres desmelenadas le anuncian su muerte inminente y después “certi visi diversi e orribili a vedere” le dicen que ya está muerto¹¹. Viéndose como uno que ya ha muerto, perdida la noción del tiempo y del espacio, Dante comienza a errar con la imaginación por un ámbito cuyos rasgos de desolación y de catástrofe recuerdan el comienzo de la *Commedia*¹². La muerte aludiría al estado de disolución de la conciencia yoica y de la persona, al entrar en contacto con los contenidos inconscientes, y a la muerte simbólica del héroe de la individuación cuando se inicia la retirada o resolución de la proyección del ánima. En este sentido, el punto significativo que aporta la interpretación junguiana a esta visión es la consideración de que Dante y Beatriz constituyen simbólicamente una entidad única. Por ello, la visión puede considerarse como una anticipación y preparación de la fase más profunda y dolorosa que espera al protagonista y que sólo tiene como símbolo comparable a la muerte. Se trata en ella de la representación de una situación arquetípica de tránsito por la que ninguna vida nueva puede originarse si antes no se ha extinguido la vieja. Tras la exaltación y el gozo de la etapa de la “lode” sobreviene dialécticamente la necesidad de que esa estructura perezca para que el sujeto nazca a otro nivel de conciencia.

El proceso de reconocimiento de los valores del ánima que, al ser proyectados en Beatriz habían sido inconscientes en el sentido de no ser considerados como propios, produce en general efectos tanto de inflación positiva como negativa. Se dieron en el protagonista los primeros cuando entró en contacto con los valores simbolizados por la imagen de la amada que ensalzó en el canto de alabanza. Y se producen los segundos, la inflación negativa, cuando los contenidos inconscientes, relacionados con el proceso de integración del ánima, se experimentan como amenazadores y hasta aniquiladores del yo y de la

persona, como ocurre ahora en la visión. Por ello su reconocimiento produce una conmoción que se materializa en la aparición de imágenes como el oscurecimiento del sol, ligado a la “tenebrositas” de la bajada al reino de ultratumba, símbolo de lo inconsciente.

El arquetipo de la muerte del héroe, que ha dado lugar a lamentaciones anuales, se reconoce en múltiples tradiciones religiosas y míticas: “¡Y he aquí que estaban allí sentadas las mujeres llorando a Tamuz” (Ezequiel, VIII, 14, en *La psicología de la transferencia*: 126); en la cristiana se manifiesta en el culto al día del viernes santo¹³. Como es sabido, según la narración que hace el Evangelio de San Mateo, al morir Jesús ocurrieron fenómenos extraordinarios. El sol se oscureció (Mateo, 24, 29) y hubo un gran terremoto (Mateo 28, 2). Los intérpretes hablan de la intención implícita de Dante, al introducir ahora este intertexto evangélico, de poner en relación la muerte de Beatriz con la de Cristo y de establecer así una analogía entre ambas figuras (Singleton 1958: 31); (De Robertis 1980: 154).

Desde nuestro punto de vista, en cambio, interpretamos estas imágenes (XXIII, 5) como los símbolos catastróficos que acompañan a la muerte simbólica del héroe, que ocurre en el momento en que la conciencia, “la personalidad yoica”, ha entrado en contacto con contenidos hasta entonces inconscientes del ánimo; un ánimo que aparece vinculada con la función inferior. La consciencia de la materialidad del cuerpo de Beatriz, sujeta a la ley de la muerte, irrumpe paradójicamente en el momento “desmaterializado” de la “lode”. Y la cuestión que plantea este hecho consiste en cómo armonizar el principio femenino que la anterior síntesis trinitaria implicaba, con el principio femenino de la actual síntesis cuaternaria, que incluye la dimensión terrenal y mortal de la amada. Sólo en otro momento visionario Dante tuvo consciencia del cuerpo de Beatriz: en la primera visión, cuando la vió en brazos del dios Amor, cubierto su cuerpo desnudo con un paño rojo. Ahora también ese cuerpo se le hace presente, pero muerto y cubierta la cabeza por un velo blanco: “e fue sì forte la erronea

fantasia, che mi mostrò questa donna morta: e pareami che donne la covrissero, cioè la sua testa, con un bianco velo” (XXIII, 8). Eros y muerte son, pues, los puntos cruciales que ponen en contacto al protagonista con el cuerpo de Beatriz, con los aspectos inhibidos inconscientes de la función inferior, aquéllos que impulsan el devenir de la individuación.

La primera secuencia de la visión (XXIII, 1-5) representa, por tanto, la muerte simbólica que ha de experimentar el yo consciente¹⁴: un estado de extinción de la conciencia, figurativizada por el oscurecimiento del sol; y de suspensión de la vida del espíritu, representada por la caída a tierra y muerte de los pájaros, imágenes aéreas que simbolizan el espíritu y sus intuiciones sublimadoras. Es el momento de la oscuridad y de la caída a tierra. Entra ahora en juego, en la imaginación simbólica, el elemento tierra que alude a la firmeza y la solidez pues sobre ella, como base y fundamento, ha de construirse la “casa” de la vida del espíritu: “si en la obra no hubiese tierra el aire se escaparía volando y el fuego no tendría su alimento ni el agua su vasija” (citado en *Mysterium coniunctionis*: 16). La tierra es el receptáculo de la individuación y representa simbólicamente el cuerpo del propio sujeto: su terrenalidad, su finitud, su parte instintiva y emocional, íntimamente vinculada con la fisicidad, como ahora lo demuestra la enfermedad y el desgarro del impulso natural ante la idea de morir. La tierra alude, en relación con el simbolismo de los elementos naturales, al ámbito “inferior” del hombre, su materialidad, sus limitaciones y sujeción a la muerte, componentes que en el momento de la “lode” habían sido excluidos. En la visión, fuertes terremotos la sacuden, imagen de la violencia y conmoción que el devenir de la individuación impondrá a la base indispensable, al receptáculo corporal donde se realiza ese proceso de transformación.

El hecho de que se asocie el simbolismo de los fenómenos extraordinarios que acompañaron a la crucifixión de Cristo a la muerte del yo soñante, no equivale a establecer una analogía entre

el protagonista y Cristo sino entre él y Jesús. Jesús, como hombre, eclipsada su naturaleza divina, suspendido en la cruz, representa el principio de individuación (*Aión*: 75). En Jesús hombre está latente el germen de la transformación. Como segunda persona de la Trinidad, en su naturaleza divina, Cristo es la manifestación de Dios mismo; psicológicamente se correspondería con el sí-mismo, el estado de plenitud de la conciencia donde se manifiesta la experiencia de la divinidad. Desde su naturaleza humana, Jesús representa, en cambio, a todo hombre en su potencialidad de hacer emerger el reino de Dios y a Cristo en su propia alma; representa, desde el punto de vista psicológico, la capacidad de la conciencia para hacer despertar en sí misma la experiencia de la totalidad. En este sentido, el desgarramiento que para el cuerpo supone la muerte de Jesús en la cruz —símbolo de la tensión que en la individuación sufre el hombre entre los opuestos que configuran las cuatro funciones de la conciencia—, se correspondería con el estremecimiento sísmico de la tierra, elemento que simboliza la dimensión corporal inherente a la función inferior excluida.

3.2. ANÁLISIS DE LA SEGUNDA SECUENCIA DE LA VISIÓN

La segunda secuencia de la visión se corresponde con la muerte de Beatriz. Un amigo anuncia a Dante que Beatriz ha muerto: “Or non sai? la tua mirabile donna è partita di questo seculo” (XXIII, 6). En el nivel literal de la historia se trata de una visión profética de lo que enseguida va a acontecer a Beatriz y del dolor que ese acontecimiento va a ocasionar a Dante. La muerte de Beatriz representa, al igual que ocurría con la de su padre, la muerte física de la mujer amada. Un hecho trágico que se inscribirá en la dimensión externa de la historia y que sacudirá profundamente al protagonista. Ese hecho en su facticidad y en sus repercusiones internas no se puede borrar como factor que impulsa la dinámica de la individuación. Se trata de la dialéctica

dentro-fuera que forja toda existencia y el crecimiento de la conciencia. Por ello, ateniéndonos al nivel literal, la muerte de Beatriz significa lo que referencialmente es: la muerte de la amada externa, la dama florentina¹⁵ cuya presencia física y correspondencia amorosa, en principio, ya no parecían contar para la felicidad del amante pues éste había logrado recluirse en la “estancia” incontaminada de la trinidad neoplatónica. La vivencia amorosa devenía allí emanación del espíritu, nacido de la integración de la intuición, del pensamiento y del sentimiento y manifestado a través del “pneuma”, el soplo de la palabra poética.

No obstante, a pesar de la fuerte introversión, un residuo de terrenalidad había pervivido en la actitud de Dante, del que dependía, aunque no fuera consciente de ello, el equilibrio de la síntesis trinitaria: la presencia física de Beatriz en el mundo, es decir, su corporalidad, su terrenalidad, el componente precisamente que Dante había relegado a lo inconsciente —como intuitivo introvertido, la sensación inconsciente en él es extravertida— y que, sin embargo, sigue siendo el resorte último de su canto poético. Todavía vive en el mundo la mujer cuyas cualidades son el soporte perfecto para acoger la proyección de su ánima y para que pueda reconocer a través de ella aspectos desconocidos de sí mismo inconscientes. Pero con la muerte de Beatriz, Dante se enfrenta a la pérdida de aquéllo que creía que nunca podría serle arrebatado, “la gioia che mai non fina”, la alegría que nace del puro canto de alabanza a la amada y que creía desligado de toda contingencia externa. La muerte de Beatriz, como imposición del principio de realidad, hará callar ese canto.

Desde el punto de vista de la individuación, la muerte de Beatriz simboliza la necesidad de que el sujeto retire la proyección del ánima, de la persona externa de Beatriz así como la exigencia de integración en la conciencia del cuarto excluido, en cuanto aceptación del principio de realidad, representado por el destino de muerte que afecta al hombre como ser corporal y terrenal. Lo

inconsciente en la visión prepara al protagonista para afrontar los acontecimientos que se avecinan.

Es importante tener presente que la retirada de la proyección se refiere a aquellas cualidades del ánimo pertenecientes a lo inconsciente personal pues los aspectos suprapersonales del arquetipo colectivo nunca pueden ser integrados en la conciencia (Emma Jung 1981: 86). Cuando estos últimos sobrevienen a la conciencia y el sujeto no ha terminado todavía de forjar un yo consciente suficientemente sólido, se produce una inflación: el sujeto se ve abrumado o exaltado, poseído positiva o negativamente por algo que le sobrepasa, tal como, en cierta medida, ocurría en la etapa de la “lode”, donde el canto exultante a Beatriz no era tanto el canto a la mujer concreta cuanto al símbolo que ella representaba. Es por ello imprescindible diferenciar el aspecto personal y el suprapersonal del ánimo. Esta discriminación es también lo que simboliza la muerte de Beatriz: la diferenciación entre el arquetipo colectivo que se eleva al cielo —la demora que simbólicamente le corresponde (recordemos la primera canción donde los ángeles y beatos reclamaban a Dios la presencia de Beatriz en el cielo), y que en términos psicológicos se refiere a su pertenencia a lo inconsciente—, y los aspectos del ánimo que se corresponden con lo inconsciente personal, que quedan en tierra y que el cuerpo yacente de Beatriz representa, símbolo de la necesaria disolución de la proyección y de su integración en el yo consciente. La muerte de Beatriz simboliza, por tanto, la reducción del ánimo a la dimensión de la individuación de Dante; significa, en este aspecto, un “menos”, un “bajar”, en el sentido de abandonar la numinosidad, la idealidad de lo arquetípico inconsciente.

Visto desde la perspectiva del sujeto, la muerte de Beatriz implica un proceso de transformación interior que se siente como muerte de una parte de sí mismo. Aunque ese proceso esté destinado a producir una renovación y a asentar las bases de una vida nueva,

ello no quiere decir que, mientras se está verificando, no se padezca como un sufrimiento equivalente al de una pérdida irreparable. La consciencia ha de integrar el ánimo en un poderoso y doloroso movimiento de introversión, diferenciándola de la mujer externa y sin dejar escapar, sin embargo, los valores que lo inconsciente había proyectado en ella; valores que esa mujer había permitido ver, en un primer momento, pero que en el desarrollo de la individuación es necesario reconocer como propios, al margen de cualquier contingencia externa amorosa. Ese reconocimiento de los contenidos del arquetipo como función propia representa la “muerte” del ánimo como presencia psíquica extravertida, incontrolada y autónoma. El dolor y a la vez el enriquecimiento de la conciencia, tras la retirada de la proyección, presupone un proceso lento que no realiza el yo consciente sino que le acontece y en este aspecto tiene sentido hablar de él como de una muerte, pues como la muerte ocurre al margen de la voluntad. A la vez que también tiene sentido hablar del mismo como de una resurrección pues tras él se verifica una ampliación de la conciencia y se accede a una vida nueva.

Desde esta perspectiva, quizá, se puedan comprender las enigmáticas palabras de Dante en el capítulo veintiocho cuando aduce, como tercera razón para no tratar de la muerte concreta de Beatriz, el motivo de que, si lo hiciera, se alabaría a sí mismo (XXVIII, 2). Sus palabras parecen implicar que la muerte de Beatriz se refiere a algo que le involucra directamente. De acuerdo con uno de los aspectos del paradigma psicognoseológico de Dante: la teoría de la imaginación como facultad mediadora entre el alma sensitiva y el intelecto, hablar de la muerte de Beatriz podría ser equivalente a hablar de un proceso en el que el protagonista se halla totalmente comprometido, es decir, la progresiva purificación de la imagen interiorizada de la amada, de sus componentes sensoriales, cosa que le permite el acceso, del alma sensitiva al intelecto. Así, el pensamiento medieval colmaba el abismo entre materia y espíritu —cuerpo y alma, según la terminología de la época—, gracias a la actividad mediadora de la

imaginación. La imagen iba sufriendo un proceso de progresiva “denudatio” de sus componentes sensibles hasta poder terminar siendo objeto de contemplación por parte del alma intelectual (Agamben 1993: 115).

Es oportuno, en este sentido, relacionar este proceso con el fenómeno de la retirada de la proyección, según la psicología profunda de Jung, tal como la expone en su última obra, *Mysterium coniunctionis* (1955-1956). En la individuación y desde el punto de vista de la imaginación, que es la facultad donde se fraguan los símbolos que impulsan la transformación, la muerte de Beatriz simbolizaría que los valores del ánima, proyectados en una mujer concreta, con la que el protagonista se siente sensorial y emocionalmente vinculado, deben ser diferenciados de aquélla y reconocidos como propios. La diferenciación, inherente a la retirada de la proyección, equivale a “hacer consciente lo que [la proyección] ha ocultado en la *physis*” (*Mysterium coniunctionis*: 486). Este proceso equivaldría también al autoconocimiento que se fragua durante la “noche oscura del alma”, en la que “los contenidos se separan de su prisión corporal y se hace posible conocer la naturaleza y el significado de la relación” (*Mysterium coniunctionis*: 486-487).

Una buena parte de los contenidos inconscientes está proyectada, pero la proyección como tal no se conoce. Para poder constatar las proyecciones hace falta la meditación, es decir, la introspección crítica y el conocimiento más objetivo posible del objeto. Para hacer el inventario del sujeto es imprescindible captar las proyecciones como tales, pues falsean la naturaleza del objeto y además contienen piezas que forman parte de la personalidad y que deberían ser integradas en ésta. Éste es uno de los tramos más importantes en el difícil proceso del autoconocimiento (*Mysterium coniunctionis*: 478).

La visión de la muerte de Beatriz constituye, finalmente, una anticipación simbólica de lo que ha de vivir el protagonista en los años que siguen a la muerte real de aquélla: un proceso prolongado en el

tiempo —no puntual como representa la visión— que se extiende hasta el desenlace de la *Vita nuova*, unos cinco años a partir de la fecha de su muerte. Se tratará de un tiempo de luto, lleno de dificultades y de peligros como evidencia la historia narrada, recordado después en los cantos de la *Commedia* que se dedican al reencuentro de Dante y de Beatriz en el paraíso terrenal y a la rememoración de ese difícil periodo de la vida del protagonista. Es el momento más profundo y también más arriesgado de la individuación del que emergerá, si el proceso tiene éxito (pues la individuación no la hace el sujeto sino que le acontece *Deo concedente*), una nueva personalidad. Se trata de un periodo en que la exultación y la alegría de la “lode” cesan, la energía se aquietta y se produce una calma semejante a la de la muerte (*La psicología de la transferencia*: 124), y en que de nuevo hace acto de presencia el llanto como elemento esencial del proceso, un llanto que la visión también profetiza (“e sì forte era la mia immaginazione, che piangendo incominciai a dire /.../” (XXIII, 10); “... la mia voce era sì rotta dal singulto del piangere /.../” (XXIII, 13)), y que acompañará a Dante hasta el desenlace de la obra.

4. LA EXTRACCIÓN DEL “ALMA”

Haciendo una transposición de las imágenes de la visión al significado de los símbolos alquímicos, como lo hace Jung al hablar de la retirada de la proyección en *La psicología de la transferencia*, podríamos hacer corresponder la muerte de Dante y de Beatriz con la fase de la muerte del rey y de la reina. Estas dos figuras alquímicas representan, una, el principio de la conciencia solar y del yo consciente y la otra, el principio de lo inconsciente y aquellos valores conectados con la cuarta función: la sensorialidad, la feminidad y la tierra —la dimensión natural del ánima— simbolizados por la luna, y relacionados con cuanto, por otra parte, se refiere al principio de realidad. Durante el periodo de la “lode” se verificó un cierto grado de unión entre una

serie de aspectos pertenecientes a esas dos figuras pero, en realidad, fue una unión incompleta pues de la síntesis de la intuición, pensamiento y sentimiento, fraguada por la imaginación simbólica, quedaban excluidos los componentes de la cuarta función. El yo consciente, la sombra y el ánima —desprovistas, estas dos últimas figuras, de su dimensión natural y actuando al margen del principio de realidad— se unieron para dar lugar a un tercero: el espíritu manifestado como pneuma, como canto poético. Pero son, justamente, los componentes relacionados con la dimensión natural y el principio de realidad, relegados en lo inconsciente, los que ahora emergen en la visión. La verdadera unión se verificará en las profundidades de lo inconsciente y el comienzo de este proceso se anuncia precisamente por medio de las visiones oníricas que tiene el protagonista sobre su propia muerte y la de Beatriz, símbolo —la muerte— de la unión de la pareja simbólica en lo inconsciente. La retirada de la proyección supone la verdadera unión entre el yo consciente y los aspectos del ánima inconscientemente proyectado en Beatriz. Jung, a este respecto, insiste en que “no se trata de la síntesis o identificación de dos individuos sino de la vinculación consciente del yo con todo lo que como proyección anida en el “tú”” (*La psicología de la transferencia*: 110); el “tú” que simboliza la Beatriz concreta. Insistimos, por tanto, una vez más, en la necesidad del mantenimiento del nivel literal del “libello”, que es el que representa la dimensión física de Beatriz, soporte externo de la proyección del ánima; pero insistimos también en el hecho de que, aunque “el logro de la identidad es un fenómeno intrapsíquico que depende esencialmente de la relación del individuo con otro ser humano, esta relación es en sí una etapa preliminar y una posibilidad de la individuación, pero no indica que la integridad se haya alcanzado ya” (*La psicología de la transferencia*: 110).

La muerte de la pareja simbólica significa, por tanto, que en el momento en que entran en contacto lo consciente y lo inconsciente, cada uno de ellos ha de ceder, ha de “morir” para dejar espacio al otro. Ya no será el yo consciente el que lleve adelante exclusiva-

mente la función de guía de la conciencia, ni tampoco será la fuerza y el poder exclusivos de los arquetipos de la sombra y del ánima los que se apoderen del yo y del principio consciente. Surge así —pues la muerte es también el símbolo de una concepción— el germen de una nueva personalidad que se situará en el centro equidistante entre esos dos principios¹⁶.

La muerte de Dante y de Beatriz constituye, desde el punto de vista psicológico, el símbolo de la disolución de la proyección del ánima. El cuerpo yacente de Beatriz, cubierta su cabeza por un blanco velo, se corresponde, a mi modo de ver, con la retirada de la proyección del ánima de su persona y con el comienzo de la integración como función propia de lo que ella representaba en la conciencia. Aparece ahora su cuerpo en contacto con un velo blanco, no ya el rojo “drappo sanguigno” que en la primera visión la cubría, cuando Beatriz era símbolo de la segunda manifestación del ánima, todavía vinculada con un eros natural e instintivo. El blanco es, en cambio, el color que impera en la segunda secuencia de esta visión: blanquísima la nubecilla, imagen, según la iconografía tradicional, del alma, en este caso la de Beatriz que asciende al cielo, purificada de todo elemento terrenal corruptible; blanco el velo que cubre su cabeza, símbolo de purificación; desde la perspectiva de la individuación: reconocimiento de las proyecciones inconscientes en el cuerpo, ahora yacente, de la amada; blanco de muerte el color del rostro del protagonista: “e tu lo vedi, ché io porto già lo tuo colore” (XXIII, 10). Dialécticamente el color blanco, asociado a la muerte, podría también prefigurar la nueva conciencia que durante la tenebrosidad del luto se irá gestando en la conciencia¹⁷.

Es interesante, en este orden de cosas, detenerse en el pasaje de la visión que se refiere a la imagen de la “nebuletta bianchissima” que asciende hacia el cielo, rodeada de ángeles que cantan el *Osanna in excelsis*. Quizá podría hacerse de esta última secuencia una lectura

de acuerdo con las símbolos del *Rosarium Philosophorum*, tratado alquímico (1550), que Jung utiliza para la representación de los fenómenos que acompañan a la proyección del ánima y a su disolución: en concreto, la imagen que en esa obra se refiere a la “extracción del alma”, tras la muerte de la pareja simbólica (*La psicología de la transferencia*: 135)¹⁸. No consideramos esta interpretación forzada o “excesiva” si se piensa que la visión que estamos examinando anticipa simbólicamente un proceso de transformación que va a sufrir el protagonista y que implica la integración, por parte del yo consciente, de aspectos inconscientes del ánima. Lo que el enfermo ve en su delirio no se refiere simbólicamente a lo que es y a lo que le ocurre en ese momento sino a lo que será y le ocurrirá en el futuro, después de la muerte de Beatriz. Y cuanto le ocurrirá puede ser definido como la elaboración o la “extracción del alma”¹⁹.

En el nivel literal y desde la perspectiva religiosa cristiana, la imagen de la nubecilla blanquísima aludiría al alma de Beatriz que, separada del cuerpo por la muerte, asciende al cielo. Desde la perspectiva de la individuación, esa imagen puede ser susceptible de diferentes significados. Simbolizaría, en un sentido, los aspectos suprapersonales del arquetipo del ánima, no integrables por el yo consciente al efectuarse la retirada de la proyección y que retornan a lo inconsciente colectivo de donde procedían, simbolizado por el cielo. Desde esta perspectiva el ánima es de naturaleza sobrehumana y le corresponde habitar en ese ámbito supraterrrenal (Emma Jung 1981: 86). Coincidiría con la figura esplendorosa celestial que el poeta verá en la última visión del “libello”, mediadora con lo divino, y que ejercerá sobre él una función tutelar y de guía en la vía de la individuación.

Pero también, podría interpretarse esa imagen como el comienzo de la elaboración de un “alma” propia, tras la retirada de la proyección, tal como Jung vio simbolizado ese proceso en los tratados alquímicos. Con la expresión de “alma” no nos referimos, por

tanto, a la noción cristiana de alma sino a la “función” psíquica que nace al morir la pareja simbólica tras su unión. El “alma” nacida de esa unión estará hecha de componentes opuestos: es a la vez masculina y femenina. De la unión entre el yo consciente y los aspectos inconscientes del ánima se segrega, se “extrae” una sola “alma”, síntesis de contrarios: “*una sola alma se desprende de los dos, que evidentemente se tornaron uno*” (*La psicología de la transferencia*: 135). Ese “alma” es la que va a posibilitar la conexión de la parte inmaterial del hombre (el alma, en sentido cristiano) con el cuerpo; desde el punto de vista de la individuación, entre la dimensión espiritual (los componentes de la primera y segunda función) y la dimensión sensorial (los componentes de la inferior). Sus valores y contenidos estarán formados por cualidades contrapuestas del propio sujeto. Se trata, pues, de un alma individual nacida y hecha de acuerdo con la identidad singular del protagonista.

La vida del espíritu que se generará tras la “extracción” de este “alma” será más completa aunque menos “perfecta” que la que nació de la síntesis trinitaria. A ésta le faltaba “el lado oscuro, el lado Eva de la mujer, el lado terrenal y sombrío, más biológico, amplio y natural del *anima*” (Von Franz en Fraser Boa 1997: 113); le faltaba, como muestra la visión, el “lado terrenal y sombrío” de los hijos de Eva, representado por la dura ley de la terrenalidad y de la muerte. “Di necessitate convene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia” (XXIII, 3): éste es el pensamiento que atormenta a Dante durante la enfermedad, que le enfrenta a la fragilidad de la condición humana y a la muerte de Beatriz. Faltaba, por tanto, al arquetipo del ánima algo que parece un “menos” pero que es un “más”²⁰: el “descenso” que implica convertirse en función de la conciencia al disolverse la proyección e integrarse con el yo consciente. Matizaremos estas reflexiones en el capítulo siguiente, al tratar del episodio de la “*donna pietosa*” pues la integración de la dimensión natural del ánima es el punto decisivo del proceso que se representa en la *Vita nuova*.

Ahora bien, “el alma, que ha nacido de los dos y que es la estructura de estos mismos dos transformada, todavía no ha llegado a ser, sino que solamente ha sido concebida” (*La psicología de la transferencia*: 135). Por eso el “alma” así entendida, como función psíquica mediadora entre función inferior y superior, se presenta todavía en esta visión “como una *idea* de la unidad que no ha llegado aún a ser un hecho concreto, sino que sólo existe en potencia” (*La psicología de la transferencia*: 135); se presenta, por tanto, como una profecía del proceso que va a vivir el protagonista.

“Extraída” de la unión del yo consciente y de determinados contenidos inconscientes ligados a la función inferior, el “alma”, una vez muerto el cuerpo, “lo abandona para ascender al cielo”; ese cuerpo, desde esta perspectiva interpretativa, no se corresponde sólo con el cuerpo de Beatriz sino también con el de Dante que se sueña muerto; y el cielo ahora ya no significa lo inconsciente colectivo sino el ámbito de lo estrictamente mental, correspondiente a las funciones superiores de la conciencia, el mundo separado y exclusivo de las ideas donde reinan los puros espíritus, las ideas desencarnadas que están a disposición del hombre sólo a través de la intuición y del pensamiento. Esas son las consecuencias de la muerte de Beatriz y de la retirada de la proyección: la pérdida de contacto, por parte del protagonista, como hemos dicho anteriormente, con el arquetipo del ánima que regresa a lo inconsciente; y el riesgo con ello, de la “pérdida del alma”²¹ al convertirse los contenidos de la función “alma”, resultado de la unión de opuestos, en meros valores intelectuales, en meros objetos del recuerdo; al sentir disolverse, con la retirada de la proyección, cuanto de valioso y vital, perteneciente al protagonista, había sido proyectado en una mujer concreta.

El ánima, como experiencia arquetípica suprapersonal, regresa a lo inconsciente mientras que los valores y cualidades individuales “extraídos” de la unión entre consciente e inconsciente,

que configuran la nueva función “alma”, “suben al cielo” del puro intelecto, se convierten en contenidos desconectados del sentimiento y de la sensorialidad. Se transforman en objetos mentales pero no se sienten como energía psíquica vitalizadora. Así, como puros valores que habitan en el “cielo” de la mente no tienen poder para transformar y para hacer que nazca una personalidad nueva y reunificada. Todo cuanto pertenece a la función inferior –las emociones, los afectos, los instintos–, se disocia del yo consciente y el protagonista, paradójicamente, queda a merced de su impulsividad incontrolada. La visión, por tanto, representa lo que va a significar para Dante la disolución de la proyección: algo semejante a lo que le ocurre al cuerpo cuando lo abandona la vida, la “muerte”; significa el estado de viudez y de luto, representado en la conclusión de la visión²². Por ello, las últimas imágenes anticipan simbólicamente el periodo de profunda depresión del protagonista, de desorientación y de disolución de la personalidad²³, periodo en que aquél se encontrará literalmente “sumergido” en el agua del llanto y en la negrura del luto, a causa de la pérdida de aquel tiempo en que, vivo el cuerpo de la amada –en términos psicológicos: vivo el tiempo en que el ánima se percibía gracias a su proyección en una mujer externa– Dante podía gozar de la contemplación de la unión del cuerpo y del alma, de la tierra y del cielo.

La visión, por lo tanto, habla de lo que le espera a Dante, del prolongado periodo de luto y llanto que va a seguir, y que dará lugar, desde el punto de vista poético, a la tercera materia de la *Vita nuova*, dedicada a la muerte de Beatriz. Y muestra también la dinámica de la psique hacia la *coniunctio*, hacia la unión de consciente e inconsciente.

CAPÍTULO QUINTO

1. SIGNIFICADO DEL PERIODO DE LUTO

Todo cuanto anticipaba la visión analizada en el capítulo precedente se cumple en la última parte de la *Vita nuova*: se trata del periodo de luto por la muerte de Beatriz. Durante este tiempo, de unos cuatro o cinco años, se verifica la “muerte”-transformación del protagonista, la conjunción con determinados aspectos del ánima y la “extracción” de una nueva “alma”, a la medida de la conciencia individual. Lo que la visión concentró en sus imágenes se despliega ahora a lo largo de este periodo pues la disolución de la proyección no se hace de una vez por todas sino que necesita un repetido y lento proceso. Este proceso, por su transcendencia, tiene diferentes símbolos que lo representan. Uno de ellos procede de la obra alquímica con sus distintas fases, en correspondencia con la transformación de los metales: *nigredo*, *albedo*, *rubedo*, que también representan, desde la perspectiva simbólica, las fases del proceso de individuación. Otro símbolo es el de los cuatro elementos de la naturaleza: aire, fuego, agua y tierra, cuya relación dinámica representaría la que se produce entre las distintas funciones de la conciencia¹.

El luto será el estado del protagonista hasta el desenlace de la obra. Es posible distinguir, sin embargo, diferentes momentos en este periodo. El primero comprende desde el anuncio de la muerte de Beatriz (XXVIII) hasta el episodio en que Dante sufre una “forte imaginazione” en la que aquélla se le aparece (XXXIX). En este periodo se puede distinguir, a su vez, un primer momento, estrictamente de luto: el año que sigue a la muerte de Beatriz (XXVIII-XXXIV); y un

segundo, donde el protagonista vive un episodio amoroso con una nueva dama (XXXV-XXXIX). Precisamente la visión de Beatriz resuelve el conflicto planteado por el encuentro y enamoramiento con esta dama a la que Dante llama con frecuencia “*donna pietosa*”. Según los datos que Dante ofrece en el *Convivio*, ese conflicto debió de surgir a finales de 1293 o en 1294, unos tres años después de la muerte de Beatriz, ocurrida el 8 de junio de 1290. Son por tanto casi cuatro años los que dura este primer periodo, de intensa depresión y desorientación de la conciencia, de “anegación” en el llanto y de caída en la fase más profunda de la *nigredo*, que Jung compara con la “noche oscura del alma” en el camino de la individuación (*La psicología de la transferencia*: 138). Y, sin embargo, en este periodo se va a fraguar la unión del principio masculino consciente y del femenino inconsciente. Esa unión exigía la desaparición de la Beatriz concreta, al igual que la *coniunctio* del sol y de la luna “no se produce durante la luna llena sino durante la luna nueva, lo que significa que tiene lugar en lo más oscuro de la noche, donde ni siquiera la luna brilla, y en esa noche fundamentalmente oscura se unen el sol y la luna” (Von Franz 1995: 240), símbolo, el sol, del yo consciente, héroe de la individuación; y la luna, del ánima; y representación, la noche oscura, de que esa unión se verifica en lo inconsciente.

¿Por qué se produce la unión cuando la luna-ánima-Beatriz ha desaparecido? “La *coniunctio* sucede en el submundo, sucede en la oscuridad cuando ya no hay ninguna luz que brille. Cuando uno ya no está y la conciencia se ha ido, entonces algo nace o se genera; en la depresión más profunda, en la desolación más profunda, nace la personalidad nueva. Cuando uno está al cabo de sus fuerzas, ése es el momento en que tiene lugar la *coniunctio*, la coincidencia de los opuestos” (Von Franz 1995: 240). Antes el sol había dado su luz a la luna: fue el periodo de la “lode”; “pero después la luna se borra, se adelgaza y se desvanece, de modo que puede decirse que acercándose, el sol hace daño a la luna, puede destruirla. A su vez, la luna también puede hacer daño al sol” (Von Franz 1995: 241). Cuanto más se

acercan el uno al otro, mayor es el peligro de que se destruyan entre sí en vez de unirse, lo que proviene del hecho de que tanto el sol como la luna, tanto el principio masculino consciente como el femenino inconsciente, tienen un aspecto oscuro y destructivo. Cuando el yo consciente se aproxima al ánima, puente hacia lo inconsciente, hay dos posibilidades: o bien, el ánima se apodera del yo, produciéndose una inflación, una posesión del individuo por parte de aquélla “en virtud de lo cual afemina al hombre de un modo singular y desfavorable” (*La psicología de la transferencia*: 162); o bien, el yo destruye al ánima con sus teorías y explicaciones, produciéndose una inflación de la conciencia, en cuyo caso el “sol” ha destruido a la “luna”.

El milagro de la nueva personalidad que surgirá en el protagonista de la *Vita nuova* es el de la capacidad de situarse en el centro equidistante entre el yo consciente, capaz de soportar la poderosa tensión de su opuesto, y el ánima, principio femenino y puente hacia lo inconsciente colectivo. Cuando se encuentran conciencia consciente e inconsciente, en vez de amor puede haber destrucción. Pero en el caso de Dante logrará triunfar la integración de los principios opuestos.

El luto, desde la perspectiva de la individuación, simboliza el sufrimiento por la “muerte”-transformación que cada uno de los componentes de la pareja simbólica debe soportar al unirse con el otro; representa la exigencia de purificación que en ambos conlleva la unión, pues algo del ánima debe “morir” (transformarse) para convertirse en función interna de la conciencia y algo del yo, principio masculino consciente, debe “morir” (transformarse) para poderse integrar con el ánima. El luto significa una purificación porque en el encuentro del yo y del ánima pudo producirse un momento de identidad, de contaminación con componentes inconscientes y de ahí, el efecto de fascinación o de inflación. Tras el encuentro se impone la diferenciación —purificación, limpieza—, la discriminación para que el yo consciente no sucumba al “abrazo”

de lo inconsciente pues la condición de la individuación es que el contacto con los componentes de lo inconsciente no tenga una influencia destructora sobre aquél: “*la integración de lo inconsciente sólo es posible cuando el yo se sostiene*” (*La psicología de la transferencia*: 160). [La cursiva es de Jung].

Dante escoge como rúbrica introductoria del periodo de luto un pasaje de las *Lamentaciones* de Jeremías. Interrumpiendo bruscamente el canto de alabanza donde hablaba de los efectos benéficos de la contemplación de Beatriz, anuncia la muerte de su dama tras citar en latín el versículo del lamento del profeta: *Quomodo sedet sola civitas plena populo! facta est quasi vidua domina gentium* (XXVIII, 1). Se impone con esta cita y con las palabras del propio Dante (“Poi che fu partita da questo seculo, rimase tutta la sopradetta cittade quasi vedova dispolgiata da ogni dignitate (XXX, 1)) el tema de la viudez, referido a la ciudad donde Beatriz vivía y que a nivel simbólico representa el estado de desolación del protagonista, tras la disolución de la proyección. En este sentido, el proceso de individuación tiene también como símbolo el estado de viudez. De hecho, etimológicamente, tanto la palabra *vidua* (viuda) como *individuum* (individuo) se remontan al mismo origen (Edinger 1972: 163)² y Jung muestra en *Mysterium coniunctionis* cómo y por qué los alquimistas llamaban “vidua” a la *prima materia* a partir de la cual elaboraban su obra a la que denominaban “el hijo de la viuda”; en términos de la psicología profunda, la individuación (*Mysterium coniunctionis*: 46).

1.1. LA NIGREDO

En la exposición del itinerario del protagonista nos hemos referido en alguna ocasión a la *nigredo*, como símbolo del estado de disolución que sobreviene al yo en el momento de la retirada de la proyección. En efecto, esa situación puede explicarse a la luz del lenguaje de los símbolos alquímicos, tal como lo hace Jung en *La psicología de la transferencia*. En la *Vita nuova* podríamos relacionar con

esos símbolos la presencia de los colores negro, blanco y rojo, correspondientes respectivamente a la *nigredo*, a la *albedo* y a la *rubedo*. La primera es una etapa de pérdida y de sufrimiento en que la conciencia se enfrenta con la oscuridad de lo inconsciente; la *albedo* es el momento en que, todavía en la oscuridad, se perciben atisbos de comprensión, intuiciones que iluminan de un pálido resplandor, como el de la luna, la oscuridad de la conciencia; y la *rubedo*, alude a la claridad de la luz solar cuando finalmente un contenido inconsciente se hace consciente y se integra en la conciencia.

Puede parecer problemático aplicar el simbolismo de esas tres fases de la alquimia a la *Vita nuova* desde el momento en que Dante en la *Commedia*, a través de la figura de Lucifer, deja entrever la condena de una corriente que se presentaba como una filosofía de la naturaleza que pretendía, fuera del contexto ortodoxo, llegar a la divinización del hombre: “la condanna dell’alchimia in Lucifero diventa il simbolo estremo di ogni scienza e di ogni via sapenziale separata e autonoma, che non si accorda con l’illuminazione divina e non cerca la legittimazione nella storia della Redenzione per proporre il fine di perfezione” (Gagliardi 1999: 180). Lucifer, el “dios” oculto de la materia, aparece en el fondo del abismo infernal como figura opuesta a Dios. La esencia trinitaria divina es parodiada en sus tres caras, cada una de ellas de uno de los tres colores simbólicos de la obra alquímica: la central roja y las laterales, una, entre blanca y amarilla, y la otra, verde, aludida por medio de la perífrasis geográfica con la que Dante se refiere al color de las aguas del Nilo³

La alquimia, sin embargo, ya desde el siglo XIV trató de insertarse dentro de la ortodoxia cristiana y Jung cita con frecuencia el “leitmotiv” que guiaba siempre a los alquimistas cristianos: sin la fórmula “Deo concedente” el proceso de transformación de la materia, en el que proyectaban un proceso de transformación interior, estaba avocado al fracaso. En el caso de la *Vita nuova*, la mención por nuestra parte de los símbolos de la alquimia trataría de cumplir la misma

función explicativa que desempeña en el citado estudio de Jung sobre la disolución de la transferencia o retirada de la proyección. Los símbolos alquímicos iluminan con otro lenguaje el significado del proceso que Jung investiga en esa obra, al igual que lo hacen los símbolos de los cuatro elementos naturales.

Ya el estado de Dante, una vez confirmado el rechazo de Beatriz por el “gabbo”(XV, XVI), puede ser simbolizado por la *nigredo*: el “oscurecimiento” de la conciencia debido a la posesión de contenidos inconscientes, el doloroso momento del encuentro con aspectos desconocidos de la sombra que emergen a causa de una nueva manifestación del ánima. Las palabras de Jung son de extrema claridad para comprender la situación en que se encuentra Dante:

Pero cuando [el sujeto] se da cuenta de que él mismo arrastra una sombra, de que aloja “en su propio pecho” al enemigo, entonces comienza el conflicto, y lo uno se convierte en dos; y puesto que incluso “lo otro”, como poco a poco se torna manifiesto, constituye una dualidad y hasta una multiplicidad de pares contrapuestos, el yo no tarda en convertirse en juguete de muchos *mores* y con ello se opera el “oscurecimiento de la luz”, esto es, una depotenciación de la conciencia y una desorientación respecto del sentido y la órbita de la personalidad (*La psicología de la transferencia*: 60).

Al “oscurecimiento de la luz” aludían los versos “Spesse fiate vegnonmi a la mente / le *oscure qualità* ch’Amor mi dona”(XVI, 7) y los capítulos XV y XVI podrían ser interpretados también en los términos de una *disiunctio*, de la “desintegración” propia de la *nigredo* que, como la muerte, es separación del alma y del cuerpo: “e se io levo li occhi per guardare, / nel cor mi si comincia uno tremoto, / che fa de’polsi l’anima partire” (XVI, 10)⁴. Significa la *nigredo*, por tanto, un estado de posesión por parte de lo inconsciente, frente a la que el yo consciente nada puede.⁵

Vivir la *nigredo*, en un primer momento, significó vivir la depresión inherente a una relación amorosa no correspondida y, como consecuencia de ello, comenzar a experimentar la necesidad del

doloroso proceso de retirada de la proyección⁶, al que el principio de realidad obliga; mientras ese proceso se cumple, pues es algo que acontece y que el sujeto no puede realizar a voluntad, se vive la *nigredo*, la experiencia de la “disunctio”, de la “desintegración”. La *nigredo* en el lenguaje alquímico se explica como “separatio” o “divisio elementorum” o como desmenuzamiento del cuerpo humano (frecuente imagen cavalcantiana), operaciones que paulatinamente, sin embargo, y de un modo imperceptible, van produciendo una transformación si el yo consciente deja espacio y da acogida a los símbolos y a las sugerencias de un nuevo comportamiento que lo inconsciente envía. Vista así, la *nigredo* es también una fase de purificación, de “calcinación” de lo superfluo a través del “fuego” que nace de la propia pasión amorosa, de las emociones e instintos; fuego, por tanto, purificador que a la vez es también purificado. Así se va forjando una unidad interior que no deja de ser, sin embargo, la multiplicidad de lo que uno mismo se es pues la unidad procede de la integración, no de la anulación de los distintos componentes de las cuatro funciones que se debaten en la conciencia, ni de la anulación de los contenidos arquetípicos activados. Esa unidad, como vimos, tiene como representación el símbolo de la cuaternidad, a través de los números dos y cuatro que oponen en parejas de contrarios los contenidos del conflicto.

En cuanto a la siguiente etapa de la obra alquímica, la *albedo*, la misma visión que anunciaba a Dante su propia muerte y la de Beatriz (XXIII), y el periodo de luto que se le avecina, contenía también un anuncio de esa fase. Recordemos cómo el blanco era el color que imperaba en la segunda secuencia de la visión: blanquísima la nubecilla, imagen del alma de Beatriz que ascendía al cielo, purificada de todo elemento terrenal y corruptible; blanco el velo que cubría su cabeza, símbolo de la purificación que implica el reconocimiento de las proyecciones inconscientes en el cuerpo yacente de la amada; blanco de muerte el color del rostro del protagonista: “e tu lo vedi, ché io porto già lo tuo colore” (XXIII,

10) para indicar su estado de muerte interior. El color blanco prefigura la *albedo*, la nueva “luz” de la consciencia que poco a poco se irá abriendo paso en la consciencia durante la tenebrosidad —la *nigredo*— del luto. En sentido psicológico, la *albedo* constituye el significado latente de la visión que el propio inconsciente proporciona. Respecto de la *rubedo*, la tercera fase del proceso alquímico, correspondiente con el momento en que el yo, de forma consciente, se compromete de modo activo con los procesos que se fraguan en lo inconsciente, hablaremos en el capítulo siguiente, en el punto 1.3., que lleva por título *La imagen de Beatriz niña*.

1.2. SIMBOLISMO DE LAS LÁGRIMAS

El llanto constante es el símbolo del luto y de la purificación, del “lavado” de las impurezas y de la disolución de los componentes superfluos de la pareja simbólica. Dante a partir de este momento está metafóricamente “sumergido” en y por el llanto; se produce en él un auténtico “anegamiento” en el agua amarga y salada de las lágrimas (“L’amaro lagrimar”, XXXVII). Nos encontramos, así, ante la presencia simbólica del agua como elemento básico donde se produce y que produce la “disolución” de los elementos superfluos de la consciencia y su transformación. En sentido psicológico, el agua simboliza lo inconsciente; este elemento, según la tradición alquímica, sumerge a la pareja simbólica en el momento de su unión, de la que resurgirán no ya como dos sino como uno.

Hemos relacionado en el capítulo anterior el acontecimiento más importante de la *Vita nuova*, la muerte de Beatriz, con un proceso alquímico, la “*extractio animae*”, la extracción del “alma”, idea que no coincide con la del alma cristiana. La extracción del “alma” en la alquimia podía verificarse a través de la *liquefactio*, “la conversión de algo en un líquido para liberar la *prima materia*, la cual a menudo se ha endurecido y solidificado en forma equivocada”; y “tenía a menudo la connotación alquímica de una disolución de la personalidad en

lágrimas y desesperación” (Von Franz 1976: 172-173). El llanto, por tanto, tiene un propósito, cumple una función, “ocasiona un *abaissement du niveau mental* por medio del que pueden exteriorizarse los contenidos creativos de lo inconsciente” (Von Franz 1976: 173)⁷.

Es importante, a mi modo de ver, ampliar el significado simbólico del llanto a partir de las cualidades de lo salado y del amargo que lo convierten en elemento esencial mediador para el nacimiento de la nueva vida del espíritu. El agua del llanto, símbolo de la disolución de los contenidos inconscientes, de las emociones y de los afectos, ligados a la función inferior, arrastra, como lo hace el agua salada del mar, residuos terrestres que la relacionan con el cuerpo-tierra, residuos que son elementos impuros que la hacen corruptible y le otorgan la amargura de su sabor; esos residuos terreno-corporales serán los que el agua del llanto limpia y disuelve, preparando así un cuerpo más puro para acoger el retorno del “alma”. Pero a la vez las lágrimas, como agua salada, arrastran la sal, sustancia misteriosa, blanca y cristalina, residuo de la evaporación, comparable a las cenizas que deja el fuego y, por tanto, resto de un proceso volátil y aéreo que la sitúa entre los símbolos del espíritu⁸. No hay que olvidar que es el fuego el elemento que de modo permanente acompaña al agua y a los otros elementos de la naturaleza, haciendo posible su transformación; fuego como símbolo de un eros cada vez más purificado y fuego siempre presente como agente implícito y constante de la transformación. El elemento tierra quedaría asociado simbólicamente al luto de la *nigredo*: en la tierra ha quedado el cuerpo yacente de Beatriz y “tierra” es también el cuerpo de Dante, simbólicamente muerto, al haber sido abandonado tanto por el ánima que ha volado al cielo, lo inconsciente arquetípico, como por el “alma”, aquellas cualidades y valores propios que veía proyectados en Beatriz y que tras la disolución de la proyección siente perder y volatilizarse en puras entidades mentales, en meros objetos del recuerdo.

1.3. LOS RIESGOS DEL LUTO

La canción dedicada a la muerte de Beatriz (XXXI), denominada por Dante “figliuola de la tristizia” y dirigida también a las “donne e donzelle” de la primera, está construida por las palabras clave de la materia elegíaca: “occhi dolenti”, “lagrimar”, “dolore”, “pianto”, “tristizia”, “angoscia”, “acerba vita”. Esta tercera “matera”, perteneciente a la poética de la elegía y del luto, no estará exenta, sin embargo, de artificiosidad. Hay en ella un cierto paralelismo con la etapa de la “*donna schermo*”, marcada por la apariencia y las mediaciones artificiosas que proponía la codificación heredada del amor, en oposición a la exigencia de verdad que se imponía el amante en la vivencia del sentimiento. También la etapa del luto corre el riesgo de desviarse de la meta que persigue el proceso de individuación. El peligro es el estancamiento en el estado psicológico del luto, el detenimiento en el dolor por la muerte de la amada, que a nivel simbólico significa la fijación en el estado de pérdida del “alma”. A este peligro parece referirse la última estancia de la canción cuando el yo califica su vida de “*invilita*”. La interpretación de este rasgo “*nel senso di ridotta in basso, prostata*” (De Robertis 1980: 205), hasta el punto que provoca en los otros el querer alejarse del protagonista⁹, no excluye la posibilidad de una interpretación en sentido moral: “*caduta talmente in basso, così scaduta di pregio*” (Gorni 1996: 183). Es el momento de la “caída a tierra” de las ilusiones —el cuerpo de Beatriz yace bajo la tierra— y de la “anegación” en el llanto pero el exceso de humedad, de agua puede corromper la tierra e impedir la germinación, el regreso del “alma”¹⁰.

Es el momento también de peligro de recaída en los viejos hábitos, como el “*schermo*”, los simulacros, pues el luto va a dar lugar a composiciones simuladas (XXXII y XXXIII), como las que Dante realiza por encargo de un amigo que sitúa en el rango de la amistad “*immediatamente dopo lo primo*” (XXXII), es decir, inmediatamente después de Cavalcanti, y que parece corresponder a un pariente

consanguíneo muy próximo de Beatriz: según la tradición unánime, Manetto Portinari, su hermano. Dante se acomoda pues al rol que imponen la persona y la sombra familiar y colectiva en la vivencia del luto: artificiosidad y simulacro; significativamente el soneto por encargo de Manetto retrocede a esquemas de la primera etapa de la *Vita nuova* e interpela, no a “le donne”, sino a los “fedeli d’Amore” y la canción de dos estancias del capítulo XXXIII vuelve a representar la “desintegración” de la conciencia en la línea de Cavalcanti a causa del dolor por la muerte de Beatriz.

2. EL EPISODIO DE LA “DONNA PIETOSA”

Pero sobre todo el mayor riesgo de esta etapa consiste en no dese-
ar la continuación del proceso interior, en ceder a la tentación de abandonar el camino de la individuación. Este es el peligro y la prueba que en el nivel literal de la historia desempeña el episodio de la “donna pietosa”, que en el camino de la individuación, simbolizado por los cuentos tradicionales, se representa por la figura de la “falsa novia”¹¹, aquélla que desvía, que hace olvidar al héroe la relación con la auténtica amada. Con el episodio de la “donna pietosa” comienza un aspecto diferente de la etapa del luto, que va a significar para el protagonista la transformación del hombre natural. Comprende este episodio los capítulos XXXV al XXXIX. Dante narra en ellos la atracción que siente por una “gentil donna giovane e bella molto”¹² que se compadece de su sufrimiento y el conflicto que esta atracción desencadena en relación con la fidelidad al recuerdo de Beatriz.

Es la compasión de la dama por su sufrimiento (“Allor m’accor-
si che voi pensavate / la qualità de la mia vita oscura” (XXXV, 6)) lo que en primer lugar conmueve al protagonista y provoca sus lágrimas. Dante, que ha agotado la capacidad de llanto para desahogar su dolor, busca la presencia y la mirada compasiva de esa dama

que es capaz de conmoverle y de volver a hacerle llorar. No son ya, por tanto, lágrimas de luto en sentido estricto por la muerte de Beatriz las que vierte ante la “*donna pietosa*” sino de una emoción que él mismo siente contaminada por un componente que le envilece¹³. Estaríamos ante un exceso de llanto, de “agua”, símbolo de un exceso y de una calidad en las emociones y afectos que corrompen en vez de lavar y de purificar y que obstaculizan, en vez de propiciar, la individuación. En este sentido se puede afirmar que la estrategia que cumple la “*donna pietosa*” “*sarebbe di mantenere il protagonista in uno stato di continuo struggimento e di soggezione consolatoria*” (Gorni 1996: 273), algo que se convierte en impedimento del progreso de la individuación.

Las palabras del soneto correspondiente a este capítulo muestran, en efecto, la ambivalencia de la actitud luctuosa del protagonista ante la “*donna pietosa*”: en primer lugar, la adopción de una apariencia externa de dolor, más o menos controlada, ante la presencia de aquella¹⁴; la atribución, luego, del rasgo de “oscuridad” a la propia vida¹⁵; la contaminación además de esta actitud con aspectos negativos de la sombra como inmediatamente delata el rasgo de “vile”, constante en este episodio¹⁶; y finalmente, el deseo solapado tras la actitud de dolor, de conseguir el amor de la nueva dama¹⁷. El protagonista considera el llanto de la “*donna pietosa*” como un rasgo que ennoblece el sentimiento de esta última (en la prosa intensifica incluso este juicio: “*E’ non puote essere con quella pietosa donna non sia nobilissimo amore*” (XXXV, 3)). Dante reconocerá más tarde, sin embargo, al escribir la narración en prosa, que el llanto vertido en el pasado, cuando sentía sobre sí la mirada compasiva de la “*donna pietosa*”, no era sólo por la muerte de Beatriz, ni tampoco un llanto que preludiara un segundo “nobilissimo amore”, sino que brotaba de componentes afectivos y emocionales “impuros”, como la autocomplacencia y la autocompasión por el propio sufrimiento¹⁸; desde la perspectiva junguiana, el llanto brotaba de aspectos emocionales de la sombra.

Esta situación durará, sin embargo, poco tiempo pues pronto Dante dejará de llorar ante la nueva dama: “ma lagrimar [los ojos] dinanzi a voi non sanno” (XXXVI, 5), comenzando sus ojos, por el contrario, a deleitarse “troppo di vederla” (XXXVII, 1)¹⁹. Se plantea así abiertamente el conflicto entre la atracción, el placer que procura la vista de la “donna pietosa” y la fidelidad al recuerdo y al luto por Beatriz²⁰. De “orribile” califica Dante la condición de violento conflicto (“battaglia”) que sufre y que se proyecta en el registro intensamente emocional del lenguaje. Hay una escisión entre el corazón, con el que se identifica el yo consciente —que conserva el sentimiento y el recuerdo de Beatriz— y los ojos, la percepción de los sentidos, que se sienten atraídos por la nueva dama. Esa atracción infunde temor al corazón con el que el yo se ha identificado, pues le saca del estado de introversión y de fidelidad al recuerdo de Beatriz. En ningún otro pasaje de la *Vita nuova* como en éste se alcanza la intensidad expresiva del lenguaje para evaluar la situación que vive el yo consciente y para condenar el nuevo impulso que le lleva a la extraversión (“vile”, “vanitate de li occhi miei”), y a la canalización del eros en una nueva relación externa (“Ora mi par che voi [los ojos] l’oblireste [el llorar], / s’io fosse dal mio lato sì fellone, / ch’i’ non ven disturbasse [que yo no os impidiera] ogne cagione [todo motivo de olvido], / membrandovi colei [Beatriz] cui voi piangeste” (XXXVII, 7)).

El capítulo XXXVIII representa el punto culminante del conflicto pues el corazón que hasta ese momento había mantenido la fidelidad al recuerdo de Beatriz, cede a la atracción de la “donna pietosa”²¹. Dante explica el sentido de las contradicciones que se debaten en su interior. En primer lugar, sus palabras parecen denotar un deseo de que el estado de luto por la muerte de Beatriz termine. Él mismo se extraña del cambio que está sufriendo y del excesivo placer que siente al contemplar a la nueva dama²². Se consolida, de este modo, el conflicto entre dos componentes de la psique, simbolizado, uno, por el corazón que,

ahora, al terminar cediendo a la nueva atracción, Dante identifica con el apetito, con el deseo; y representado el otro por el alma a la que identifica con la razón²³. Dos aspectos de la psique entran, por tanto, en conflicto. Por un lado, la parte que el sujeto denomina alma y que hace corresponder con la razón; ésta quiere seguir siendo fiel al recuerdo de Beatriz y podemos interpretar que se corresponde con aspectos de la primera y de la segunda función —la intuición y el pensamiento, el ámbito de la conciencia que se identifica con el yo consciente y la persona— así como también con aspectos de la tercera, el sentimiento, en cuanto experimentado en el espacio descorporeizado de la intuición y del pensamiento. Y por otro lado, la parte que el yo denomina corazón y que identifica con el “apetito”, con el deseo y que podemos interpretar como correspondiente con aspectos de la cuarta función, la dimensión corporal y la sensorialidad así como también con el sentimiento en cuanto contaminado por la sensación erótica.

En el soneto el alma aparece asociada con rasgos propios de la intuición y del pensamiento. El alma dice al corazón: “Chi è costui, / che vene a consolar *la nostra mente*, /.../ Ei le risponde: “Oì anima *pensosa* /.../” (XXXVIII, 9-10) [El subryado es mío]. El alma, que en la prosa se equipara a la razón, posee una mente y se la califica de “pensosa”, absorta en sus pensamientos. Éstos, sin embargo, a mi modo de ver, ya no proceden exclusivamente de la razón colectiva sino de la individual, gracias al grado de evolución a que ha llegado el protagonista; se trata de pensamientos individuales, procedentes de la propia experiencia, generados por la síntesis lograda tras la disolución de la proyección y relacionados con el significado simbólico de Beatriz. Dante llama “alma” a esos componentes que se sitúan en un extremo del conflicto, el campo de la intuición y del pensamiento (el intelecto según la psicognoseología medieval). Después de las vivencias pasadas, esos componentes han cobrado nueva consistencia, son

más ricos al haber integrado elementos de las funciones opuestas y del arquetipo del ánima; Dante los siente y vive como configuradores de su nueva “alma” y personalidad.

3. IDENTIFICACIÓN DEL “ALMA” CON ASPECTOS DE LA PRIMERA Y SEGUNDA FUNCIÓN

Hemos indicado cómo el “alma” de Dante, nacida de la síntesis de opuestos, tras la retirada de la proyección (muerte de Beatriz) y volar hacia el “cielo” de la mente, corre el riesgo de identificarse únicamente con aspectos de la primera y de la segunda función: la intuición y el pensamiento. Dante, en efecto, al dirigirse a Beatriz un año después de su muerte, la llama: “Oì nobile intelletto, / oggi fa l’anno che nel ciel salisti” (XXXIV, 11)). Y durante el conflicto de la “donna pietosa” el alma del protagonista, que defiende la fidelidad a Beatriz, se identifica con la razón, en oposición al corazón. A nivel simbólico y desde la perspectiva junguiana, el alma de Beatriz y la de Dante están íntimamente relacionadas pues constituyen, en realidad, una sola: el “alma” de la pareja simbólica. Tras la muerte de Beatriz —que en el proceso de individuación equivale a la retirada de la proyección— el “alma”, “extraída” de la unión de la pareja simbólica, “vuela al cielo”, entendido como el espacio de la primera y segunda función; es decir, se convierte en valor mental. Con ello pierde la energía vinculada con la función inferior, aquella que procede de la fuerza instintiva y numinosa del arquetipo inconsciente²⁴. El yo consciente trata, sin embargo, de ser leal a ese “alma”, a los valores que representa respecto de la intuición y del pensamiento —el “intellecto” en los términos de Dante—, manteniéndolos vigentes en la conciencia y tratando de ser fiel a un sentimiento contemplado exclusivamente desde la primera y segunda función. El yo consciente intenta, en realidad, ser leal al “alma” en cuanto recuerdo de lo que fue y representó Beatriz antes de la retirada de la proyección: la

vitalidad, la alegría, el eros unidos con las intuiciones celestes del intelecto cantadas en la poesía de la “lode”. Estos valores, sin embargo, al disolverse la proyección han huido del protagonista como energía y sensación vital y han quedado sólo como recuerdo mental en el pensamiento. La actitud de fidelidad a un recuerdo mental, sin embargo, desencadena la reacción de la función opuesta inconsciente, la función inferior, la dimensión natural y sensorial, y de la parte oscura de la psique, la sombra, que Dante significativamente sitúa en el corazón, aliado ahora con el apetito y el deseo. El corazón es el órgano donde yace el espíritu vital, el que vivifica los restantes órganos del cuerpo e impulsa sus funciones. Dante reivindica para el sentimiento ese contacto con el espíritu vital que se manifiesta como deseo y apetito sensitivo. En la espiral del crecimiento de la conciencia nos encontraríamos de nuevo –pero en un nivel más profundo del proceso– con la afloración de componentes inconscientes vinculados con la cuarta función (sensaciones, afectos, emociones, impulso sexual), tenazmente adheridos a la tierra-cuerpo “que mantienen atada la naturaleza del hombre a su raíz instintiva y que enturbian dolorosamente sus exigencias idealistas” (*Psicología y alquimia*: 175). La psique se escinde nuevamente: por un lado, el yo consciente –la parte leal al “alma”, espacio mental de la “destilación” ideal, de la intuición y del pensamiento, y de un sentimiento que por carecer de energía vital es inerte–, y por otro, la sombra, la parte “desleal”, movida por los instintos y la fuerza del eros, que, sin embargo, vincula al protagonista con la vida (esa “donna” –dice la sombra a Dante refiriéndose a la “donna pietosa”– ha aparecido “acciò che la mia vita si riposi”; “Or tu sei stato in tanta tribulazione, perché non vuoi tu ritrarre te da tanta amaritudine?” (XXXVIII, 2)). En la disociación que vive la conciencia entre el yo consciente y la sombra, vinculada con los instintos, el juicio moral del yo se muestra severo respecto de sí mismo: “fellone” merece ser llamado el protagonista si se dejara arrastrar por la sombra pues le haría olvidarse del “alma”.

Pero al tiempo la sombra es portadora de un valor que no puede perderse: la adhesión a la vida propia del eros y de la fuerza de los instintos. Sacrificar a la sombra significa sacrificar la vida. Es éste un conflicto que no tiene solución y que sólo puede ser vivido hasta el fondo, hasta que la solución emerja del propio inconsciente: “il faut supporter le conflit jusqu’ à ce que surgisse le troisième terme, l’attitude ou l’événement inattendu qui retourne la situation ou la place sur un autre plan: le conflit est dépassé plutôt que résolu” (Von Franz 1980: 107). Así sucede con el protagonista que debe soportar la “crucifixión” (*Psicología de la transferencia*: 128) de los opuestos hasta el momento en que súbitamente el “alma” regresa al cuerpo que previamente había abandonado, reunificándose de este modo, gracias al poder de atracción del símbolo, el “cielo” de la mente y la “tierra” del cuerpo, dando lugar al nacimiento de una nueva vida del espíritu. Este nacimiento no se produce, sin embargo, sin que antes no “muera” —es decir, se transforme— el hombre natural, sin el paso por el sacrificio, del que hablaremos al tratar del regreso del “alma”.

4. LA INTERPRETACIÓN DEL SÍMBOLO DE LA “DONNA PIETOSA”

Hay un detalle significativo que nos hace pensar que la “donna pietosa” y la “gloriosa donna” (Beatriz es llamada así porque ya está en la gloria, en el cielo) están estrechamente vinculadas. En un momento de las recriminaciones que Dante hace a sus propios ojos debido a la atracción que sienten por la nueva dama, esta última no se presenta como rival de Beatriz sino, por el contrario, como alguien que siente compasión por ella: la “donna pietosa” “non mira voi [a los ojos de Dante], se non in quanto le pesa de la gloriosa donna di cui piangere solete” (XXXVII, 2), es decir, en cuanto se compadece de Beatriz. Estas palabras podrían permitirnos considerar a las dos figuras femeninas como una misma cosa en diferentes fases de evolución, como un mismo símbolo desde dos dimensiones diferentes: la dimensión

natural-terrenal del ánima vs la espiritual-celestial. Y desde esta perspectiva, la compasión de la “*donna pietosa*” hacia Beatriz podría entenderse como símbolo de la necesaria unión de la primera con la segunda; de la necesidad del componente terrenal que simboliza la “*donna pietosa*” para la realización y manifestación del ánima espiritual, que Beatriz representa.

Penetramos así en el punto más problemático, a mi modo de ver, de la dinámica representada en la *Vita nuova*: la interpretación del significado de la “*donna pietosa*”. Tanto desde el paradigma psicognoseológico e iniciático del tiempo de Dante, como desde la perspectiva de la psicología profunda junguiana, esta figura representa un hito crucial, hasta el punto de que podría erigirse en emblema del conflicto general que subyace en esta obra.

Dado el carácter abierto y polivalente del símbolo, el significado de la “*donna pietosa*” no se agota con una sola interpretación. Su valor varía según la perspectiva que adoptemos. Distinguiremos por ello diferentes puntos de referencia para descifrar su significado; en primer lugar, desde la perspectiva de la individuación junguiana; y en segundo lugar, desde la interpretación que hace el propio Dante en el *Convivio*.

4.1. LA INTERPRETACIÓN DE LA “DONNA PIETOSA” DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA PSICOLOGÍA PROFUNDA

Desde el punto de vista de la interpretación junguiana tampoco el símbolo de la “*donna pietosa*” es susceptible de una interpretación única. Es ambivalente según lo situemos en un individuo que ha llegado a la “*interezza*”, a la “*complitud*”, y ha entrado en relación consciente —en la medida en que ello es posible— con los componentes de la cuarta función o lo situemos en un individuo que tiene aún por resolver la integración de esos componentes y de la dimensión natural del ánima, tal como es previsible que ocurra en

un joven intelectual creyente de la época de Dante y como muestran los intensos debates de la época sobre esta cuestión, a los que anteriormente nos hemos referido (Cfr. pp. 77 ss. y 103 ss.).

a) Apoyados en las palabras del propio Dante, la “*donna pietosa*” podría significar, en oposición a Beatriz, la dimensión natural del ánima, ligada a componentes de la cuarta función, entendida ahora no ya como principio de realidad —la aceptación del “mal” inherente a la condición humana, tal como ocurría cuando Dante se enfrentó con el hecho de su enfermedad y con la muerte de Beatriz— sino como principio de deseo, cuando el sentimiento se contamina por las sensaciones y el eros. Sería, en cierto modo, la demanda de reconocimiento de los valores no sólo de Elena sino también de Eva, la primera manifestación del ánima, con lo que conlleva de reconocimiento de la mujer concreta, portadora de un eros y de un sentimiento ligados a la generación y al mantenimiento de la vida. Los rasgos y la actitud de la “*donna pietosa*”, marcados por la piedad, la compasión, el deseo de consuelo y de reposo que suscitan en el protagonista, tienen la atracción hacia ella de componentes que evocan la capacidad de acogida y de curación inherente al eros femenino materno.

En este sentido, no es irrelevante mencionar un aspecto de la vida de Dante: la pérdida prematura de la madre y la consecuente relegación a lo inconsciente de la vivencia del eros materno²⁵, intensificada por el carácter masculino y patriarcal de la cultura a la que pertenece el autor. En este aspecto, el episodio de la “*donna pietosa*” revelaría un componente *puer*²⁶ en la identidad del protagonista y quizá no sería equivocado pensar que la renuncia a esa dama, como refugio auto-complaciente y compasivo, implica simbólicamente en aquél, entre otras cosas, el intento de diferenciación consciente del eros femenino materno y el esfuerzo por asumir sobre sí la responsabilidad y la independencia de la madurez, liberado de la posesión de los aspectos negativos y paralizantes propios del arquetipo del *puer*.

La figura de la “*donna pietosa*”, desde el punto de vista de la dinámica de la individuación, es ambivalente: su integración podría representar un progreso y un crecimiento para la conciencia, en el sentido del logro de la totalidad, pero precisamente dando un paso hacia atrás. Frente a la poderosa tensión intelectual que el principio patriarcal masculino colectivo exigía al hombre medieval, la “*donna pietosa*” significaría el reconocimiento de los valores del sentimiento, propios del eros femenino y materno, a la vez que la aceptación de los valores y de las funciones de la mujer real. La incorporación de Eva, en este sentido, sería un descenso del arquetipo del ánima de la dimensión celestial a la terrenal. Un “menos” que, sin embargo, es un “más” porque, una vez controlados los aspectos brutales del instinto, inherentes al ánima primitiva, gracias a la imposición del principio patriarcal, y una vez integrados en el individuo consciente, cesaría en este último el estado de escisión entre una espiritualidad puramente “espiritual” y su dimensión corporal.

Desde el punto de vista colectivo el símbolo de la “*donna pietosa*” significaría un indicio de reunificación o recuperación y redención del ánima primitiva, regida por el signo de Eva, relegada hasta el momento a lo inconsciente, tras el triunfo en el consciente colectivo de la concepción cristiano-medieval patriarcal. La muerte del padre de Beatriz no significaría otra cosa que la entrada en crisis de la imposición unilateral de ese principio y el anuncio de un movimiento hacia la recuperación del principio opuesto que, ahora, tras el reconocimiento consciente de sus contenidos, se manifestaría redimido respecto de su primitiva manifestación. Es pues un conflicto, el que representa esta figura, que no sólo vive la sombra del protagonista sino también la sombra colectiva.

Dante, desde este punto de vista, plantearía el conflicto en su tajante dualidad: o la “*donna pietosa*” o Beatriz; o la vivencia de la

dimensión natural del ánima o de la espiritual, sin posibilidad de integración. Ante este dilema parece que Dante, al rechazar a la “*donna pietosa*” y optar por la fidelidad al recuerdo de Beatriz, se adapta al principio patriarcal masculino del consciente colectivo. Quedaría así escindido el mundo del intelecto y el mundo de las sensaciones y del eros, propio de la cuarta función. Y quedaría planteado pero sin resolver el problema del reconocimiento y de la integración explícita de la dimensión natural del ánima —el reconocimiento del eros femenino y materno, dotado de los valores del consuelo, la compasión, la acogida, el descanso, inherentes a la figura de esa dama— así como la aceptación de la realidad terrenal y concreta de la mujer.

b) La “*donna pietosa*” podría también significar un retroceso en el desarrollo de la conciencia si la consideramos como un estancamiento de la energía psíquica en una forma del ánima que en principio ya había sido superada por la dinámica que hasta el momento ha vivido el protagonista; es decir, si se la ve como una vuelta a la situación de extraversión, de repetición de la proyección del arquetipo en una mujer concreta. En este sentido, de acuerdo con los diferentes grados de evolución del ánima en la cultura del eros masculino, la “*donna pietosa*” simbolizaría aspectos de la segunda manifestación de ese arquetipo, el denominado Elena. Desde esta perspectiva interpretativa, el rechazo de esa dama representaría, por tanto, la negación por parte de Dante de una nueva proyección de los valores que el ánima, como Elena, personifica y tendría un carácter positivo en relación con la continuidad del proceso de individuación. Pero para poder comprender de este modo su renuncia, es necesaria, al concluir la *Vita nuova*, la presencia de un protagonista que haya entrado o, por lo menos, esté entrando en la madurez. En la cultura medieval el comienzo de esa etapa tenía como punto de referencia externo los treinta y cinco años, edad convencional del tránsito a la segunda

mitad de la vida. En el caso de Dante nos hallaríamos unos años antes de ese límite convencional.

Si recordamos las consideraciones que hicimos al comienzo de este apartado: que Beatriz y la “*donna pietosa*” eran una misma cosa en diferentes fases de manifestación, se puede decir, como observa M.L. von Franz, que en un individuo que ha alcanzado la madurez pierde sentido la oposición entre ambas mujeres:

el *ánima* pide que se la tome como una realidad *per se*: si a “ella”, al *ánima*, le gusta venir del exterior, hay que encontrarla allí. Si prefiere presentarse desde el interior, es allí donde hay que aceptarla. La tarea no consiste en establecer una diferencia torpe y antinatural entre los dos órdenes: el *ánima* es un fenómeno único. Ella representa el flujo de la vida psíquica cuyas vías tortuosas, que evolucionan de forma muy típica entre las dos orillas del “exterior” y del “interior”, debe seguir el hombre (Von Franz 1993: 114).

Estas reflexiones invitan a considerar el problema de la “*donna pietosa*” más allá de la dualidad y a reconocer que es sólo el pensamiento, habituado a actuar en términos de dualidad, el que separa las dimensiones espiritual y natural del *ánima*:

Si un hombre ha aprendido a entrar de veras en relación con su *ánima*, el problema [de la dualidad] se desvanece por entero ya que en ese caso, el *ánima* se le manifestará de forma inmediata; /.../ En términos muy ordinarios y muy simples intentará seguir constantemente su sentimiento, su eros, sin considerar ninguno de los otros elementos, avanzando así a través de mundos aparentemente incompatibles, como sobre el filo de una navaja. Saber mantenerse en lo que Jung denomina la *realidad de la psique* es comparable a un test acrobático, a causa de la tendencia natural de la conciencia a dejarse arrastrar hacia interpretaciones unilaterales, buscando un programa o una receta en lugar de mantenerse simplemente entre los opuestos, en el flujo de la vida. No existe más que una sola fidelidad y una sola constancia: la lealtad hacia la realidad profunda del alma (Von Franz 1993: 115).

En este sentido, una cosa es cierta: el protagonista de la *Vita nuova* es leal a la realidad profunda de su psique. Obedecerá a la visión que le envía lo inconsciente y que le presenta a Beatriz, visión tras la que se disuelve el conflicto. ¿Quiere esto decir que el ánima ha elegido manifestarse desde el interior y no desde el exterior y que, por tanto, la realidad de la psique pide al sujeto que deje de lado la dimensión natural y externa del ánima?

c) Sin ánimo de pretender dar *la* respuesta a esta pregunta sino con la intención sólo de tratar de comprender cómo Jung explica la manifestación en la conciencia de una forma más evolucionada del arquetipo del ánima, vamos a detenernos en el episodio de la “*donna pietosa*”. Esta dama aparece en el periodo de luto que está viviendo Dante por la muerte de Beatriz; en realidad, cuando ha cesado ya su llanto y han pasado tres años desde que aquélla muriera. Ese periodo, desde la perspectiva junguiana, se corresponde con la paulatina disolución de la proyección y la entrada en contacto del principio masculino consciente con valores del principio femenino inconsciente, que la proyección del ánima había activado y había hecho conscientes. Es un momento, el de la retirada de la proyección, en que la energía inherente al arquetipo se retrae y el protagonista siente que la ha perdido. Es también un periodo de desorientación de la conciencia en que aquél puede quedar a merced de impulsos y de reacciones incontroladas, un estado de confusión en que puede prevalecer la impulsividad y la falta de control. La “*donna pietosa*” representaría en ese difícil estadio la posibilidad de canalizar la energía psíquica de un modo natural²⁷, hecho que significaría, en realidad, una reducción, incluso una desintegración de los símbolos que hasta el momento han tenido el poder de transformar esa energía. La energía psíquica recuperaría el decurso natural pero con ello es evidente que se ocasionaría un estancamiento del crecimiento de la conciencia y de la vida del espíritu al volver a fluir aquélla por un cauce que ya había sido superado. En el umbral de la segunda mitad de la vida se plantea

pues el problema del desplazamiento de la energía de su decurso natural. Esto requiere un considerable esfuerzo moral que sólo la fuerza atractiva del símbolo puede llevar a cabo. En este sentido, Jung define al símbolo como “una máquina psicológica que transforma la energía”²⁸. Y en este sentido, sólo el símbolo de Beatriz es capaz de desplazar la energía psíquica de su decurso natural a un plano diferente. Sólo ese símbolo puede convertir la energía y transferirla a un “objeto análogo al objeto instintivo”. El poder atractivo de la imagen de Beatriz disuelve el conflicto que había planteado la “*donna pietosa*” que, precisamente, simboliza el fluir de la energía por su cauce natural. El símbolo de Beatriz es el que determina el proceso de transformación de la energía y la transmutación de los componentes de la conciencia. El retrotraerse de aquélla a la base instintiva de donde partió el proceso, significaría, como apunta Jung, una actitud avital y atrozmente tediosa. La progresión de la vida del espíritu, que depende del nacimiento previo del alma, no puede detenerse y reducirse, en la segunda mitad de la vida, a esa causa originaria, cuando las exigencias de la primera mitad ya han sido realizadas. La misma energía, detenida y sometida a la máquina transformadora del símbolo, es capaz de transmutarse y cambiar las sustancias de base para dar lugar al nacimiento de otra cosa. La renuncia a la “*donna pietosa*” no se trataría pues de una sublimación en el sentido en que lo explica Freud, que considera que la detención o represión del decurso natural de la energía da lugar a un cambio o modificación que es la manifestación “impropia” de una y la misma cosa, es decir, de la energía sexual. Se trataría de una auténtica transmutación de las sustancias que, desde el punto de vista energético, “son sistemas de energía dotados de variabilidad e intercambiabilidad teóricamente ilimitadas” (*Energética psíquica y esencia del sueño*: 33)²⁹.

Nadie mejor que el propio Jung para explicar el fenómeno psíquico que implica la renuncia, por parte del protagonista, a la “*donna pietosa*”:

CAPÍTULO QUINTO

Para el alma la *reductio ad causam* es lo contrario al desarrollo pues mantiene la libido aferrada a los hechos elementales. Desde el punto de vista del racionalismo, ese proceder es el único aceptable, pero desde el punto de vista del alma es una actitud avital y atrozmente tediosa, con lo cual naturalmente, no pretendemos negar que la fijación de la libido a los hechos elementales es imprescindible para muchos seres. Pero en la medida en que esa condición se haya cumplido, el alma no puede detenerse permanentemente en ella, sino que debe seguir desarrollándose mediante la transformación de las causas en medios para un fin, en expresiones simbólicas de un camino por recorrer. Con ello desaparece el significado exclusivista de la causa, es decir, su valor energético, para reaparecer en el símbolo, cuya fuerza de atracción representa el correspondiente *quantum* de libido. Jamás podrá eliminarse el valor de una causa postulando un fin arbitrario y racional, procedimiento que siempre será un artificio. El desarrollo anímico no puede efectuarse únicamente merced al propósito y a la voluntad, sino que necesita el símbolo atractivo, cuyo *quantum* de valor supera al de la causa. Además el símbolo no puede llegar a formarse mientras el alma no se haya detenido suficientemente en los hechos elementales, es decir, mientras la necesidad interior o exterior del proceso vital no haya llevado a una transformación de la energía (*Energética psíquica y esencia del sueño*: 35-36).

4.2. INTERPRETACIÓN DE LA “DONNA PIETOSA” SEGÚN EL CONVIVIO

El episodio de la “donna pietosa” puede tener un segundo nivel de interpretación en la línea que el propio Dante señala en el *Convivio*, (II, xii) donde otorga a aquélla el significado alegórico de la filosofía. Como hemos dicho el periodo del luto es una etapa de limpieza, de purificación, de diferenciación consciente y de reconocimiento de los contenidos inconscientes que se proyectaban al exterior. Es también una tarea de reducción del material simbólico a un común denominador (*La psicología de la transferencia*: 146), de la *extractio animae* a partir de ese material,

“operación que en el terreno psicognoseológico se podría definir como de elaboración de la idea” (*La psicología de la transferencia*: 146). Es una etapa, por tanto, también de pensamiento, de relación con la sabiduría que lleva al contacto con los libros, al estudio. Esta labor de estudio, implícita en la purificación, en el lavado y limpieza de la *nigredo* contiene, sin embargo, un peligro que los tratados alquímicos mencionan desde la antigüedad. El texto que reproduce Jung, el *Rosarium Philosophorum* (1550), alude a ese peligro a través de una antigua cita frecuentemente repetida: “Dealbate latonem et libros rumpite, ne corda vestra rumpantur” (“Blanquead la negrura y romped los libros a fin de que no se quiebren vuestros corazones”)³⁰. ¿Cómo relacionar esta regla del crecimiento interior con la muerte de Beatriz, la aparición de la “donna pietosa” (a la que en el *Convivio* Dante da el significado explícito de la filosofía y a la que denomina “donna gentile”) y la brusca decisión de Dante de apartarse de esta última y de volver a Beatriz tras la “forte imaginazione” en que ésta se le aparece? El alma de Beatriz está en el cielo; a nivel psicognoseológico es el “alma” de Dante que ha sido “extraída”, “destilada”, tras la disolución de la proyección y la síntesis de opuestos que ha simbolizado la unión de la pareja simbólica. Tras la retirada de la proyección, los contenidos que a nivel personal el ánima representaba se han convertido en función interna del sujeto, en su propia “alma”, que como comprensión, como sabiduría, como actividad del intelecto cumplen una función nueva y poderosa. Este momento, sin embargo, contiene el peligro de caer en la tentación de tomar el mero conocimiento, la amplitud de la nueva comprensión adquirida, como el supremo bien. En el terreno psicológico —observa Jung— “el paralelo de esta actitud sería el tomar por fin del proceso la concienzialización de los contenidos inconscientes y su valoración teórica y, sobretudo, el considerar la vida del espíritu como algo que sólo concierne al conocimiento, que se compone exclusivamente de intelecto e

intuición” (*La psicología de la transferencia*: 146). Estaríamos, pues, ante una situación paralela, aunque ampliada, a la que se daba al comienzo del “libello”; de nuevo se imponen la función superior, la intuición, y el pensamiento, como si el sujeto considerara que la comprensión intuitivo-racional –intelectual– de los nuevos valores adquiridos y la entrega exclusiva a su estudio fueran lo suficiente. La situación en la que ahora se encontraría el protagonista, respecto del comienzo del proceso, correspondería, sin duda, a un giro más elevado en la espiral que traza el curso del crecimiento interior pero seguiría planteándose –entendida la “*donna pietosa*” como la filosofía, tal como la interpreta Dante en el *Convivio*– el problema inicial de la *Vita nuova*: la disociación entre los valores de la primera y segunda función y los de la tercera y cuarta. Como ya se ha dicho muchas veces a lo largo de este estudio, el proceso de individuación que tiende, no a que la conciencia sea lo más perfecta, sino lo más completa posible, al integrarse en ella valores inconscientes disociados, no puede descansar sólo en el conocimiento, compuesto del intuir y del pensar, sino también en los componentes de la tercera función, el sentimiento, y de la cuarta, la percepción sensorial y el sentido de la realidad. Por lo tanto, si el protagonista concede valor exclusivo a los libros, personificados por la “*donna pietosa*”, entendida como la filosofía, vulneraría la vida del sentimiento y de la sensorialidad. “Por eso debe ser abandonado el punto de vista meramente intelectual” (*La psicología de la transferencia*: 147). “Falta todavía el corazón, esto es, *el sentimiento*, que confiere a lo comprendido un valor relacional. Por tanto, los libros deben ser “des-truidos” a fin de que el pensar no perjudique al sentimiento, pues de lo contrario el alma no puede volver” (*La psicología de la transferencia*: 147). Para la individuación no es suficiente el leer libros, la meditación y la paciencia, sino también, como decían los viejos alquimistas, hace falta el amor (Id.: 148). Desde esta perspectiva se explicaría también por qué Dante deja la escritura del

Convivio: el abandono de este tratado filosófico se representaría en la *Vita nuova* por la renuncia de Dante a la “donna pietosa” tras el “regreso del alma”, simbolizado por la “forte immaginazione” en que se le aparece Beatriz; es decir, Dante “rompe” los libros de filosofía porque el exclusivo estudio y dedicación a la escritura de un tratado filosófico suponen el estancamiento en las funciones superiores y, por ello, un crecimiento parcial de la conciencia. La vuelta de/a Beatriz, supone la síntesis de las cuatro funciones y el desarrollo completo de la personalidad; implica también la vuelta a la poesía como medio de consecución y de plasmación de esa síntesis³¹. Es necesario volver a considerar, por tanto, además de la intuición y del pensamiento, el sentimiento, la percepción sensorial y la *fonction du réel*, en una vivencia integrada que se hace posible gracias precisamente al regreso de Beatriz en la “forte immaginazione” y que simbólicamente se puede denominar como el “regreso del alma”.

5. LA “MUERTE” DEL HOMBRE NATURAL. SIGNIFICADO Y FUNCIÓN DEL SACRIFICIO EN LA INDIVIDUACIÓN

Es menester volver de nuevo al nivel literal de la historia narrada y recuperar el episodio de la “donna pietosa” entendido desde ese nivel literal: el relato del enamoramiento y de la pasión que Dante siente por una nueva mujer, a la que renuncia, sin embargo, tras la “forte immaginazione” en que ve a Beatriz; es decir, es necesario contemplar este episodio desde la perspectiva de la “muerte”-transformación del hombre natural y de la función que cumple en la individuación el sacrificio. Jung habla de esta cuestión en el capítulo final de su obra *Símbolos de transformación* (1912), capítulo que le costó, según sus propias palabras, la amistad con Freud: “Sabía que me jugaba el todo por el todo y que debía responder de mis propias

convicciones. Ví que mi capítulo “El sacrificio” significaba mi sacrificio” (*Recuerdos, sueños, pensamientos*: 176).

Desde la perspectiva teórica del concepto de energía psíquica que Jung expone en *Energética psíquica y esencia del sueño* (1928), la disolución del conflicto que representa la “donna pietosa” carece de los rasgos dramáticos que connotan la idea de sacrificio en la tradición cristiana, gracias a la energía que libera la imagen de Beatriz y al poder transformador que su símbolo representa. Aquella connotación, sin embargo, está presente, a mi modo de ver, en el capítulo que Jung dedicó al sacrificio en el libro *Símbolos de transformación*, que provocó la ruptura con Freud y que suscitó tanta oposición e incompreensión que motivó el que Jung abordara de nuevo el problema desde su perspectiva teórica. En *Símbolos de transformación* el concepto de sacrificio, entendido siempre como un fenómeno energético³², presenta los aspectos dolorosos y dramáticos que subraya la tradición cristiana, y las explicaciones que da Jung respecto de la dinámica de la energía, en relación con el proceso de individuación, no son tan esclarecedoras como las que ofrece después en *Energética psíquica y esencia del sueño*.

El sacrificio era, pues, el punto crucial al que tarde o temprano llegaba el creyente en el itinerario de su alma hacia Dios y del que la misma figura de su Hijo, hecho hombre, le daba ejemplo desde la cruz. Y del sacrificio del hombre natural, en la segunda mitad de la vida, es de lo que habla Jung a propósito de la individuación, a la que en algunos momentos de su obra califica como un proceso “contra natura” debido al sufrimiento y al desgarramiento moral que supone soportar sobre sí la tensión de dos fuerzas instintivas de igual poder de atracción: la de la naturaleza y la del espíritu³³. Por ello, el “sacrificio” de la “donna pietosa” es un hecho que merece ser contemplado desde el punto de vista de la psicología profunda y de la individuación junguiana para que se

le pueda despojar de las connotaciones opresoras y represoras que la mentalidad racionalista reductiva le puede otorgar. La “*donna pietosa*”, en el nivel literal de la representación significa la posibilidad de que el protagonista cierre su historia con el regreso al punto del que partió, es decir, con la vuelta a la extraversion y a la proyección de los contenidos del ánima en una nueva figura femenina externa y con el retroceso hacia una forma menos evolucionada del ánima.

De acuerdo con la explicación del símbolo, concebido como una máquina transformadora de energía, el cambio de dirección de la energía de su decurso natural, por medio del poder atractivo de la imagen simbólica no sería otra cosa que el “sacrificio” del hombre natural, entendido, sin embargo, no como una escisión sino como una integración de la conciencia. Desde la perspectiva energética, la idea de sacrificio pierde las connotaciones negativas y se presenta hasta cierto punto, a pesar de la tensión que pueda suponer el soportar la “cruz” de los opuestos, como una realización que se adecuaría a las exigencias de la misma naturaleza³⁴.

El *quid* del sacrificio reside en la fuerza atractiva y transformadora del símbolo. Cuando la exigencia de la desviación de la energía se hace a través de un símbolo que no nos pertenece, impuesto por la autoridad y el dogma colectivo y que, por tanto, no tiene el suficiente poder de atracción sobre el individuo, el desvío de la energía de su decurso natural se convierte en el acto doloroso que normalmente llamamos sacrificio, donde se padece más por aquello que se deja que lo que se goza por aquello que se espera que advenga tras la renuncia. En nuestro caso es necesario recordar una vez más que para poder interpretar el símbolo de la “*donna pietosa*” en el sentido en que ahora lo estamos haciendo, es necesario suponer que el protagonista de la *Vita nuova* es un hombre que ha llegado a la segunda mitad de la vida

y que la energía ya ha fluido, durante la primera, por sus cauces elementales; esta exigencia ya ha sido cumplida y el alma, dice Jung, no puede detenerse permanentemente ahí “sino que debe seguir desarrollándose mediante la transformación de las causas en medios para un fin, en expresiones simbólicas de un camino por recorrer” (*Energética psíquica y esencia del sueño*: 35-36). Jung insiste en que para que se pueda dar esta transformación deben haberse cumplido las “exigencias de los hechos elementales” y en la idea de que la individuación es un proceso de la segunda mitad de la vida. El símbolo y su poder atractivo y transformador no pueden llegar a formarse mientras en el sujeto no se haya producido suficientemente el fluir natural de la energía, y mientras el propio proceso vital no proponga la necesidad de la transformación de aquélla.

Lo que plantea la “forte immaginazione” por la que la imagen de Beatriz es capaz de atraer sobre sí la energía y desviarla de su curso natural es, a nuestro modo de ver, el sacrificio desde su perspectiva “natural”, visto como un proceso que se integra en los planes del desarrollo vital y despojado del carácter represor y opresor que ha llegado a tener en nuestra cultura, influida esencialmente por el cristianismo.

a) Como hemos dicho anteriormente, Jung en *Símbolos de transformación* (1912), sin dejar de considerar el sacrificio como un fenómeno energético, enfatizaba más los aspectos morales, dramáticos y dolorosos a él inherentes y menos —como, en cambio, hará más tarde en *Energética psíquica y esencia del sueño*— su carácter natural, el ser algo propio del desarrollo de la psique, a partir de la segunda mitad de la vida. La renuncia a la “donna pietosa”, interpretada a la luz de aquel libro, podría ser comprendida quizá como un episodio “represor”, en el mismo sentido en que se puede considerar “represora” la dinámica moral y espiritual que el cristianismo impone al creyente. En el conflicto entre la

“donna pietosa” y Beatriz veríamos representada simbólicamente, según ese libro de Jung, a la energía psíquica procedente del arquetipo del ánima en desacuerdo consigo misma:

/.../ una tendencia progresiva coexiste con una tendencia regresiva. La libido no sólo es un incontenible afán hacia adelante, una incesante voluntad de vivir y construir /... / en la cual la muerte es una perfidia o fatalidad que viene de afuera; la libido, a semejanza del sol, quiere también su propia ruina, su involución. Mientras que en la primera mitad de la existencia quiere crecer, en la segunda indica, primero de modo quedo, luego perceptiblemente, que su objetivo se ha modificado. Y así como en la juventud el impulso a la expansión vital ilimitada a menudo se oculta bajo un escudo de resistencia a la vida, también es frecuente que más adelante el “otro instinto” se esconda bajo un aferrarse obstinado e inoportuno a la forma de vida anterior. Este aparente contraste en la esencia de la libido es ilustrado por una estatuilla de Príapo: /.../ sonriendo, señala con el dedo una serpiente [símbolo de las fuerzas inconscientes] que muerde su falo (*Símbolos de transformación*: 435).

A modo del símbolo del ouroboros, del dragón-serpiente que se muerde su propia cola y se devora a sí mismo, la energía inherente al hombre natural cumple un circuito por el que partiendo del instinto muere a ese instinto, devorándose a sí misma, para resurgir y dar vida al hombre espiritual. En este sentido, Jung prosigue:

Mediante el sacrificio, cuyos objetos son propiedades deseadas y valiosas, se renuncia simbólicamente a la libido, para recuperarla en una figura renovada. /.../ En el sacrificio, la conciencia renuncia a su propiedad y poder en aras a lo inconsciente. De tal suerte se torna posible una unión o conjunción de contrarios, cuya consecuencia es un despliegue de energía (*Símbolos de transformación*: 427-429).

El símbolo de la “donna pietosa”, desde la perspectiva de estas reflexiones, mantiene su esencia vinculada a la transformación de la energía y conserva su definición como representación del momento

en que el sujeto tiene que proceder al sacrificio del “hombre natural” en aras de la emersión de la vida del espíritu. Pero no cabe duda de que las palabras y expresiones que Jung utiliza, como “ruina”, “muerte”, “renuncia a propiedades deseadas y valiosas”, “autodevoración”, enfatizan en la descripción del proceso los aspectos dolorosos y también represores del sacrificio, en la línea conocida de la tradición cristiana que el propio Jung recuerda:

/.../ la idea del sacrificio cristiano exige la entrega del ser humano entero, es decir, no sólo la domesticación de sus instintos naturales, sino una renuncia total a éstos y por añadidura una disciplina de sus funciones específicamente humanas, espirituales, para enderezarlas a un fin espiritual ultraterreno. Ese ideal implica un duro aprendizaje que no podía menos que apartar en alto grado al hombre de su propia naturaleza y de la naturaleza en general (*Símbolos de transformación*: 431-432).

b) En *Energética psíquica y esencia de los sueños* (1928) Jung logra encuadrar, sin apenas mencionar la palabra sacrificio, la esencia de ese fenómeno en el marco de una reflexión teórica sobre la energía, en la que el sacrificio pierde los aspectos “sobrehumanos” con que nos ha sido legado por los mitos y las religiones y adquiere una dimensión humana alcanzable. Dos son las claves para ello y que ahora estamos utilizando como hipótesis de nuestra interpretación: el que primeramente haya discurrido la energía por su cauce natural y la presencia de un símbolo poderoso individual, capaz de atraer sobre sí la energía y de transformarla.

Desde esta perspectiva se entiende el valor de la etimología de la palabra sacrificio: convertir algo en sagrado. La fuerza atractiva y transformadora del símbolo hace sagrado lo que antes era natural. En el caso de la *Vita nuova*, la energía se desvía de su cauce natural, representado por la “donna pietosa”, y es atraída por un símbolo individual, Beatriz, y no por los símbolos que la autoridad religiosa ofrece al creyente en el itinerario del alma hacia Dios. No hay que olvidar que bajo la dinámica de los símbolos

cristianos subyace también la posibilidad de la individuación, manifestada como un proceso que se adecua a un paradigma externo, que el creyente debe esforzarse por adoptar e interiorizar, y no como una dinámica interna que aflora naturalmente del propio proceso de evolución interior, con sus símbolos individuales. En el caso de Dante la energía es atraída por los símbolos que le presenta su inconsciente, enraizados en una experiencia trabada de acontecimientos externos y de contenidos de su propia psique. En este sentido, la imagen de Beatriz le devuelve el valor energético de la causa original pero se lo devuelve como símbolo atractivo “cuyo *quantum* de valor supera al de la causa” (*Energética psíquica y esencia del sueño*: 35-36).

CAPÍTULO SEXTO

1. EL “REGRESO DEL ALMA”: EL MISTERIO DE LA *CONIUNCTIO*

El “regreso del alma”, que se prepara en la profundidad de lo inconsciente al margen de la voluntad y de la acción del yo consciente, que los alquimistas creyentes atribuían a la providencia y dejaban en manos de la voluntad divina y que acompañaban siempre, a la hora de su descripción, con la fórmula *Deo concedente*, constituye la clave y también el misterio del proceso que se describe en la *Vita nuova*. ¿En virtud de qué intervención desconocida la disociación que sufre el protagonista, por la que en el “cielo de la mente” reinan las ideas y las verdades intelectuales y en la “tierra del cuerpo” circula la energía vital y la poderosa fuerza de los instintos, en virtud de qué hecho inexplicable esas dos partes se integran y reunen de forma que el mundo celestial toma cuerpo y vida y el mundo terrenal se eleva y espiritualiza?

No es este el lugar para dar una contestación cumplida al por qué y al cómo se verifica la reunión del “cielo de la mente” y de la “tierra del cuerpo”, desde el punto de vista del pensamiento junguiano, aunque trataremos de hablar de alguno de los aspectos más perceptibles de este fenómeno en el proceso representado en la *Vita nuova*. Para comenzar, el propio Jung al tratar de la *coniunctio* apela a la cualidad de *mysterium* para hacer comprender que la contestación a las anteriores preguntas implica una experiencia interna, respecto de la que el lenguaje intelectual conocido muestra su insuficiencia. El sentido de la *coniunctio*, es decir, de lo que acontece en una conciencia cuando se comienzan a reconocer como propios y

a integrar de un modo consciente los contenidos inconscientes que antes se proyectaban hacia el exterior, no es fácil de definir. Jung especifica que en rigor ese sentido es el de “determinar el nacimiento de aquello que representa lo Uno y lo unificado. Es la reproducción del hombre de la luz desaparecido, que en la simbólica /.../ cristiana es idéntico al logos y existió antes de toda creación, tal como lo encontramos en el comienzo del Evangelio de San Juan” (*La psicología de la transferencia*: 115).

Jung insiste sobre la dificultad de determinar el significado que encierra ese símbolo central, dado que el proceso de la reunión, de la conjunción, se produce en lo inconsciente. En ese proceso que se gesta en lo inconsciente los opuestos de la unión desaparecen para transformarse ellos mismos en germen de una nueva personalidad. Desde esta perspectiva, la interpretación psicológica del fenómeno de la *coniunctio* “lleva al terreno de la experiencia interna, que se sustrae a las representaciones más despreciadas e irreverentes de la ciencia. El concepto de misterio, tan antipático al temperamento científico, se impone aquí al entendimiento investigador, pero no a la manera de un velo de la ignorancia, sino más bien como una confesión de la incapacidad de traducir lo conocido al lenguaje intelectual acostumbrado. Me limito, por tanto, a señalar al arquetipo que deviene aquí vivencia interna, esto es, el nacimiento /.../ –expresado en el lenguaje de los místicos– del hombre interior” (*La psicología de la transferencia*: 139-140).

En este sentido, la esencia de esta investigación, ha consistido en ir mostrando los graduales pasos hacia la síntesis de contrarios, de consciente e inconsciente –hacia la *coniunctio*, por tanto– que se van dando en el protagonista. Para ello hemos seguido la dinámica de integración de las diferentes funciones de la conciencia, paralelamente o al ritmo del reconocimiento de diferentes aspectos de la sombra y del ánima vinculados con esas funciones. A cada forma de manifestación del eros, de expresión del sentimiento, que vive el

yo consciente ya sea identificado con la persona o con la sombra¹, ha correspondido, como hemos visto, una forma de manifestación del ánima, una lucha de contrarios y una tensión hacia su síntesis. La etapa de la “lode” supuso, en este sentido, una síntesis de opuestos “perfecta” pero incompleta; “perfecta” por la espiritualización que implicaba, ligada a la tercera manifestación del ánima que, como observa Jung, “se diría insuperable”, pero incompleta porque no comprometía a la totalidad del hombre, al excluir los contenidos de la cuarta función y los aspectos del ánima con ella vinculados.

Tras la muerte de la pareja simbólica, imagen de la retirada de la proyección, una síntesis de opuestos se fragua en lo inconsciente que acoge cuanto había sido excluido anteriormente: cuanto se refería a la aceptación y reconocimiento del principio de realidad, de la dimensión terrestre y corporal del hombre. La disolución de la proyección, simbolizada por el cuerpo yacente de Beatriz, significa que en lo inconsciente comienza a fraguarse una síntesis de opuestos de la que se extrae el “alma”, la condición para la nueva vida del espíritu. Esta unión, que se realiza en lo inconsciente, representa para Jung el primer grado de la *coniunctio*. Mientras tanto, en la vida exterior del protagonista reina la desolación de la viudez, del luto y la *nigredo*, a la par que la aparición de la “donna pietosa” vuelve a plantear las exigencias del hombre natural y el reconocimiento de los contenidos de la función inferior. En el “cielo” de la mente perviven los contenidos que se habían proyectado en Beatriz, pero inertes, desvinculados del cuerpo y de su posible actualización. En la “tierra” del cuerpo, circula la energía vital de los instintos que no se siente atraída por aquellos valores que “han volado al cielo” y sólo poseen una entidad mental. La conciencia se mueve entre “un *sí* y un *no* de igual fuerza que la decisión racional ya no puede separar” (*Mysterium coniunctionis*: 474). La solución sólo puede ser de tipo irracional. La conciliación de los opuestos, observa Jung, “es un proceso energético: se actúa *simbólicamente*, en el significado más propio de la palabra” (*Mysterium coniunctionis*: 474).

Las consideraciones que hemos realizado en el capítulo precedente en torno al sacrificio y a la transformación del hombre natural sólo se pueden comprender a la luz de la “forte immaginazione” en que Beatriz se aparece a Dante (XXXIX), visión determinante de la resolución del conflicto de la “donna pietosa”, y que hemos denominado como “el regreso del alma”. En esa visión Beatriz aparece en la forma en que Dante la vió por primera vez a la edad de nueve años². Esta visión constituye el inicio de lo que Jung denomina el segundo grado de la *coniunctio*: la reunificación del “alma” y del cuerpo. Después del estado de luto, de *nigredo* profunda que ese luto representa, de consciencia, por parte del protagonista, de la escisión que lo divide entre los valores que representan la fidelidad a Beatriz y los valores inherentes a la dimensión natural y al eros —entre los contenidos de las funciones superiores y de la inferior— se produce finalmente “la reunificación del alma con el cuerpo sin alma” (*Mysterium coniunctionis*: 500). En esta reunificación reside para Jung el problema y sus palabras son totalmente válidas, a mi parecer, para explicar lo que ha acontecido a Dante tras la muerte (retirada de la proyección) de Beatriz:

... el conocimiento adquirido mediante la retirada de las proyecciones no soporta la colisión con la realidad, por lo que no puede realizar su verdad, al menos no en la medida y manera deseadas. Como se sabe, con un esfuerzo de la voluntad se pueden mantener ideales considerados correctos durante cierto tiempo y en cierto grado: hasta que comience el cansancio y se enfrie el entusiasmo. La decisión libre se transforma entonces en una lucha de la voluntad, y la vida oprimida se abre por todas las grietas (*Mysterium coniunctionis*: 500).

Sólo la intervención del símbolo, que en Dante aparece espontáneamente a través de la “forte immaginazione” de Beatriz niña, hace posible que el protagonista supere esa situación de impasse y de escisión. De la colisión en la consciencia de los contenidos complementarios y compensatorios inconscientes, inherentes a la visión

de Beatriz, con aquellos que sugiere la “*donna pietosa*”, surgirá finalmente la energía unificadora capaz de realizar la reunión del “*alma*” y del cuerpo, el segundo grado de la *coniunctio*.

Dante narra cómo un día, a la hora nona, tuvo una “forte immaginazione” en que vió a Beatriz, vestida de color púrpura, como el día en que la vió por primera vez, a la edad de nueve años. La visión ejerce tal poder sobre la “desamparada consciencia” que Dante, a partir de ese momento, ya no podrá dejar de pensar en Beatriz ni de recordarla “secondo l’ordine del tempo passato” (XXX, 1-2). Dante había ensayado todas las posibilidades racionales para apartarse de la “tentación” de la “*donna pietosa*” pero sólo una imagen procedente de lo inconsciente logra que “si rivolsero tutti li miei pensamenti a la loro gentilissima Beatrice” (XXXIX, 3). Esto nos indica que nos encontramos ante una imagen que enraíza con la fuerza numinosa del arquetipo, que es la encarnación de una “*idea viva*”, de una imagen que “*atrapa*”: “lo fundamental —observa Jung— no es cuán explícitamente esté formulado un arquetipo, sino cuánto se esté capturado por él. Lo importante no es cómo lo pienso, sino cómo me atrapa” (*Mysterium coniunctionis*: 502). La “*idea*” de Beatriz antes de la visión era una idea mental, una formulación intelectual “a medida que el recuerdo de la vivencia original amenazaba con desaparecer” (*Mysterium coniunctionis*: 502). La “*idea*” de Beatriz, después de la visión, es una “*idea viva*”, una *idée force*, puente entre la “desamparada consciencia” y la energía regeneradora de lo inconsciente.

Es preciso tratar de explicar en este momento lo que en último término acontece en el no-yo psíquico, pues el “regreso del alma”, segundo grado de la *coniunctio*, se ha preparado en el más allá de la consciencia³. Se gesta en la oscuridad de lo inconsciente, obedeciendo a la ley dialéctica de la enantiodromía⁴. Recordemos cómo paradójicamente el “*alma*”, “extraída” de la unión y “muerte” (transformación) de la pareja simbólica, no se queda para animar el

cuerpo de donde ha nacido, cuerpo que forman simbólicamente Dante y Beatriz, sino que lo abandona. Deja que ese cuerpo “se corrompa” y sufra la disolución de la *nigredo*, del luto, para luego regresar a él una vez que aquél se ha purificado⁵. Después de la partida del “alma”, el estado inerte de la conciencia y el aquietamiento de la energía que sigue a la unión de los opuestos, representada por la unión de la pareja simbólica, constituye un periodo de tránsito semejante a la muerte⁶ y como ocurre con la muerte, en esa fase intermedia, todo se disuelve. Dado al carácter eminentemente relacional del “alma”, con su regreso se va a reproducir el contacto del yo consciente con los contenidos de lo inconsciente; siendo esencial entonces, como observa Jung, que esos contenidos no tengan una influencia destructora sobre aquél: “*la integración de lo inconsciente sólo es posible cuando el yo se sostiene*” (*La psicología de la transferencia*: 160). [La cursiva es de Jung].

Se inaugura con el “regreso del alma”, simbolizado por la visión de Beatriz niña, la última etapa del proceso que se narra en la *Vita nuova*. A partir de esta visión hasta el final del libro se produce, como indica Gorni, una “Vita nuova” dentro de la *Vita nuova* (1996: 275) pues Beatriz, apareciendo como figura salvadora, con función paralela a la que desempeñará al comienzo de la *Commedia*, reintegra al protagonista en la dinámica del proceso de individuación, en “el orden del tiempo pasado”, como él mismo dice. La visión representa la superación del conflicto que simbolizaba la “*donna pietosa*”, tanto entendida en el sentido literal de posibilidad de canalizar la energía por sus cauces naturales, como en el alegórico de la filosofía, es decir, como el peligro de que los logros espirituales alcanzados se conviertan en exclusivo objeto de atención por parte de la intuición y del pensamiento —el intelecto medieval— al margen de las otras funciones. Ambas interpretaciones constituían los dos riesgos que, tras la muerte de la pareja simbólica, podía acarrear el abandono del cuerpo por parte del alma⁷.

Lo que significa la visión de Beatriz niña, interpretada como el “regreso del alma”⁸, es fundamental en el proceso de individuación pues esa imagen se convierte en el símbolo de un nuevo nacimiento. Es el anuncio de que una nueva personalidad se ha gestado en lo inconsciente⁹, de que el “alma” vuelve a reanimar al cuerpo anteriormente abandonado. La unión de opuestos que había protagonizado la pareja simbólica “representa un gran progreso en el conocimiento y en la maduración personal, pero su realidad meramente potencial no se verificará hasta que se produzca la conexión con el mundo corporal físico” (*Mysterium coniunctionis*: 447). El “regreso del alma”, por tanto, simbolizado por la visión de Beatriz niña, significa “la reconexión de la posición espiritual con el cuerpo y que el conocimiento adquirido llega a ser real” (*Mysterium coniunctionis*: 457); representa, como hemos indicado, la realización del segundo grado de la *coniunctio*.

El “alma” aparece como una *esencia de relación*, como un vínculo entre el yo consciente y lo inconsciente colectivo y como posibilitadora de que el proceso de individuación continúe hacia la última manifestación del ánima: la *sapientia*¹⁰, la que es “fundamento de figuras divinas” (*Psicología de la transferencia*: 162), encarnada en la tradición cristiana por la Virgen María¹¹. Esta última realización del ánima, personificada por la Virgen María, aparecerá en los cantos finales del *Paraíso*, tras el retorno de Beatriz a su lugar entre los bienaventurados del cielo y la aparición de San Bernardo, el monje místico que representa el aspecto de la sombra de Dante capaz de relacionarse con el ánima que encarna la Virgen María, portadora de la divinidad.

En la *Vita nuova* Beatriz es intuita como la cuarta manifestación del ánima, la *sapientia*. Según veremos en el capítulo XLI, aparecerá esplendorosa en el cielo, contemplando eternamente a Dios. De la esencia de su figura Dante no puede decir nada porque su débil intelecto no la puede comprender. Pero puede deducirse que

Beatriz simboliza la suprema manifestación del ánima, Sofía, la sabiduría, la capacidad contemplativa mediadora en la experiencia de lo divino, que Jung relaciona con la Sulamita del Cantar de los Cantares. Es importante subrayar, en este sentido, que para acceder a la última manifestación del ánima es necesario que se haya producido el “regreso del alma”, es decir, que, tras la unión de la pareja simbólica y tras la síntesis de opuestos que esto implica en lo inconsciente (primer grado de la *coniunctio*), el conocimiento adquirido llegue a ser real no meramente potencial, que se haya producido su conexión, como dice Jung, con el mundo corporal físico (segundo grado de la *coniunctio*). Esto es lo que representa la visión de Beatriz niña.

1.1. LA IMAGEN DE BEATRIZ NIÑA

El regreso del “alma” se corresponde con el segundo grado de la *coniunctio*; “acontece en el no-yo psíquico” (*La psicología de la transferencia*: 157), en lo inconsciente. Por tanto, para hacerse presente al yo consciente, es necesaria su “proyectabilidad”, su condensación en un soporte externo poderoso que ayude al yo consciente a tomar conciencia de ese regreso y a extraer de las imágenes en que se materializa los nuevos contenidos que se han gestado en la oscuridad de lo inconsciente. En el caso de la *Vita nuova* el regreso se hace presente a la conciencia a través de la “forte immaginazione” en que el protagonista ve a Beatriz niña¹², vestida de color púrpura. Es Beatriz, pues, la que continúa ofreciendo a la imaginación y a la actividad simbólica “el gancho” apropiado “para colgar en él” (*La psicología de la transferencia*: 157) los contenidos de un fenómeno acaecido en la profundidad de lo inconsciente y que sólo son perceptibles en su proyección; es la imagen de Beatriz la que mantiene el poder de afectar intensamente a la psique consciente e individual del protagonista, la que se le presenta como lo conocido e intensamente amado pero a la

vez como lo nuevo y lo extraño, pues se le aparece como una niña y no como mujer adulta. Pocos críticos, en este sentido, se han detenido a considerar el detalle de que Beatriz compite con la “*donna pietosa*”, no desde la imagen de mujer adulta, sino desde la de una niña. Esa circunstancia es para nosotros un indicio de que el conflicto, aunque planteado en el nivel literal como choque entre dos rivales femeninas –tal como ocurre en los cuentos tradicionales entre la figura de la “falsa novia” y la auténtica amada–, está representando en el nivel simbólico el conflicto entre dos etapas diferentes de la manifestación del ánima; los contenidos espirituales adquiridos tras la retirada de la proyección, nacidos de la unión del yo consciente con aspectos inconscientes del ánima, proyectados en Beatriz, estaban corriendo el riesgo de perderse a causa de su carácter meramente mental y de la interposición en el camino de la individuación de la “*donna pietosa*”, símbolo de una forma de ánima en principio superada.

La capacidad transformadora del símbolo y la función transcendente siguen vinculadas en Dante a la imagen de Beatriz; es decir, siguen vinculadas a una imagen cuyo referente, en el nivel literal de la historia narrada, es una mujer concreta que ha pertenecido al pasado del protagonista y que ha propiciado en él la transformación del sentimiento y la emersión de aspectos de la función inferior. Esta imagen aparece ahora bajo la forma de la niñez mostrando con ello, entre otros muchos valores propios de ese arquetipo, la renovación que ha sufrido la conciencia. No se debe olvidar, por tanto, que la permanencia de la imagen de Beatriz indica antes que nada lo determinante que ha sido para el protagonista la existencia de una mujer concreta, como punto de partida de su renovación. El proceso de transformación no se separa en Dante de la causa eficiente que lo originó: Beatriz (Klein 1975).

Se trata pues de tener presente la contradictoria relación que existe entre la realidad objetiva externa y la realidad subjetiva interna; una

relación por la que la segunda se percibe a sí misma gracias a las imágenes que le proporciona la primera. La energía psíquica, dice Jung, “no es captable nunca sino en alguna *forma determinada*, es decir, *es idéntica a las imágenes de la fantasía*. Sólo podemos rescatarla de lo inconsciente recuperando esas imágenes correspondientes a ella” (*Las relaciones entre el yo y el inconsciente*: 116). “No se debe caer, sin embargo, en el error de *concretizar* las imágenes de la fantasía; no hay que tomar la apariencia de las imágenes por lo que actúa detrás de ellas. La apariencia no es la cosa sino sólo su expresión” (*Las relaciones entre el yo y el inconsciente*: 119). No se debe caer, por tanto, en el error de *concretizar* a Beatriz ni tomar la apariencia de su imagen por lo que actúa detrás de ella. Pero tampoco se debe caer en el error, como muchos intérpretes lo han hecho, de eliminar la causalidad externa de Beatriz en el proceso que narra el “libello”. Ella ha sido la *forma determinada*, idéntica a la imagen de la fantasía, que ha permitido, rescatándola, recuperar la energía de lo inconsciente. Entre los intérpretes que así la han considerado se encuentra Robert Klein: Dante “ha fortemente accennuato questo aspetto universale [en el amor], ne ha evidenziato l’aspetto oggettivo di “unimento” pero también “ha rifiutato tutto ciò che poteva sminuire la causalità esterna dell’amore, cioè la funzione efficiente di Beatrice /.../” (Klein 1975: 43).

¿Qué puede significar la niñez de Beatriz, imagen del “alma” en el “regreso del alma”? Estamos ante uno de los símbolos arquetípicos más ricos en relación con la renovación y el nacimiento de la vida del espíritu. De ahí, la posibilidad de diversos significados, según los diferentes niveles de lectura. Beatriz niña puede significar el renacimiento *in novam infantiam*, el preludio de una vida nueva que el símbolo de la niñez representa, todo ello como resultado de la disolución de la antigua proyección que ha hecho que el ánima haya cesado de ser una figura autónoma. Significa también, a mi modo de ver, el resultado que sobre la conciencia ha tenido el periodo de la purificación, la *nigredo*, que garantiza la imposibilidad de una ulterior proyección inconscien-

te del ánima. En este sentido el color púrpura de su vestido, color de la realeza, podría aludir a la fase de la *rubedo*, que en el proceso alquímico sigue a la *nigredo* y a la *albedo*. Al tenue resplandor blanco de un primer acercamiento a la comprensión, que paulatinamente ha emergido de la *nigredo* —tiempo de purificación, de “lavado” en el agua del llanto— sigue la *rubedo*, el color rojo, de la salida del sol, de la luz del día, que es el color que simboliza a la consciencia. Beatriz se presenta en esta visión vestida del color que simboliza a la consciencia consciente.

Desde esta perspectiva, también aludiría a la *rubedo* el cerco de color púrpura causado por el llanto, la “corona di martiri” con la que el dios Amor ciñe los ojos de Dante (XXXIX, 9). El púrpura, además de connotar con el rasgo de la realeza al sustrato corporal, metonímicamente representado por los ojos, también es en la tradición mística bíblico-cristiana el color relacionado con las bodas pues de color púrpura eran los vestidos que cubrían a los esposos según esa tradición; y la *rubedo*, en la alquimia, era el color de la *coniunctio*, de la boda de la pareja real que simboliza la unión de consciente e inconsciente. Los ojos de Dante han adquirido la cualidad de la visión consciente.

1.2. DIFERENCIA ENTRE EL “ALMA” Y EL ÁNIMA

Recordamos una vez más la diferencia que en el apartado cuarto del capítulo cuarto, titulado *La extracción del “alma”*, hicimos entre el “alma” y el ánima. La primera es un híbrido de componentes masculinos y femeninos, destilada de la unión de lo consciente y de lo inconsciente. El “alma” es pues una función de relación entre consciente e inconsciente. Es la nueva personalidad interna que se ha forjado en el sujeto, el modo en que éste se vive interiormente a sí mismo¹³. El ánima, en cambio, es la personificación, la figura en la que el protagonista ha proyectado lo desconocido de sí mismo, y el principio femenino inconsciente. Mientras sus contenidos sean

autónomos y se vivan de modo inconsciente, siendo sólo reconocidos en la proyección externa, estamos ante el ánima como “fuente de ilusiones de toda especie y origen de inacabables confusiones en los hombres y las cosas” (*La psicología de la transferencia*: 161). A medida que esos contenidos se diferencian de las proyecciones externas y se integran con el yo consciente se disuelven y se transforman en “alma”, en componentes de la psique, mediadores entre lo consciente y lo inconsciente¹⁴. Gracias a la *nigredo* y a la purificación que implica, los valores inconscientes del ánima son reconocidos e integrados en la conciencia, se transforman en “alma”; puede hablarse entonces del “alma” a diferencia del ánima. Es evidente, como advierte Jung, que este peculiar concepto de “alma” no tiene nada que ver con el concepto cristiano (*Las relaciones entre el yo y el inconsciente*: 127). Esta diferencia es importante porque el “regreso del alma”, simbolizado por la visión de Beatriz niña, significa el comienzo de la realización, de la actualización consciente de la unión de los opuestos: “significa la conjunción de la conciencia con lo inconsciente, es decir, la función transcendente propia del proceso de individuación” (*La psicología de la transferencia*: 161); supone la toma de conciencia de la dualidad pero hecha ya uno: el “alma”, dice Jung, “es el Uno que ha nacido de lo Dos” (de la unión de la pareja simbólica) y es el vínculo que une a los Dos.

En la “forte imaginazione” que narra Dante quien regresa es Beatriz en forma de niña, vestida de color púrpura, como el día en que la vio por primera vez. ¿Qué representa ahora Beatriz? ¿El “alma” o el ánima de Dante? A mi modo de ver la imagen de Beatriz niña simbolizaría el “alma”, aquello que ha sido estructurado y construido en la conciencia por la unión y síntesis de los opuestos y que se consolida como personalidad propia. Mientras que el ánima, como imagen arquetípica pura, “like the Platonic ideas, is of superhuman nature and dwells in a celestial place. Though distinct from the personal, feminine components of the soul, she is nevertheless the primal image standing behind them

and shaping them to her likeness” (Emma Jung 1957: 86). El ánimo pertenece pues a lo inconsciente pero está en contacto con el “alma”; modela a su semejanza los componentes de esta última, siendo capaz de abrirle las puertas de lo inconsciente colectivo, de conducirla al “pais de los muertos”, de ponerla en el camino que se representará en la *Commedia*, gracias al poder simbólico prospectivo de lo inconsciente y de la conexión con la creatividad interna.

1.3. EL LLANTO

El “regreso del alma” viene acompañado por el llanto, por la presencia simbólica del agua purificadora y renovadora que estuvo constantemente presente durante la *nigredo* y que se había interrumpido durante el episodio de la “*donna pietosa*”. Sigue siendo necesaria la purificación inherente a las lágrimas que, además de proceder del luto por la muerte de la amada, brotan también del arrepentimiento del corazón por “el desiderio a cui sì vilmente s’avea lasciato possedere alquanti die contra la costanzia de la ragione” (XXXIX, 2).

Dante, tras la “forte immaginazione” en que ve a Beatriz niña, habla de la vuelta del llanto que precedentemente se había calmado¹⁵, un llanto continuado que en torno a los ojos hace surgir un color purpureo (XXXIX, 4), aludiéndose en el soneto a ese cerco enrojecido con la metáfora “corona di martiri”: “e spesse volte piangon sì [los ojos], ch’Amore / li ’ncherchia di corona di martiri” (XXXIX, 9). Es interesante comprobar, en este sentido, que en el capítulo que Jung dedica al regreso del alma habla también de la presencia del agua, como elemento vivificador que propicia el regreso e igualmente asocia ese elemento con el símbolo de la corona: “el *aqua amara* se designa como “coronada de luz”” (*La psicología de la transferencia*: 153). El agua en el relato de Dante son sus propias lágrimas, “aqua amara” bien diferente de

la vertida por la autocompasión que le provocaba la compasiva mirada de la “*donna pietosa*”. Aquel llanto era, en realidad, un falso llanto de luto. Se trataba de un agua que en vez de purificadora estaba contaminada por elementos oscuros de la sombra, a través de los que el protagonista, en realidad, trataba de atraer hacia sí a aquella dama.

El simbolismo del agua es, por tanto, ambivalente pues el agua amarga del llanto, como el “*aqua permanens*” del mar, arrastra disueltos componentes opuestos, terrenales unos y aéreos otros (la sal), ligados estos últimos a la vida del espíritu; y el llanto es también un agua regeneradora que propicia la reanimación del cuerpo sin vida de la pareja simbólica. “Este agua es por tanto ella misma coronada y forma la “*diadema del corazón*”” (*La psicología de la transferencia*: 154). En el caso de Dante, en el momento de la superación del conflicto de la “*donna pietosa*”, es un agua que brota del corazón —donde sentimiento y deseo se identifican de nuevo en la memoria de Beatriz— pues es el dios Amor quien ciñe los ojos de Dante con “*corona di martiri*”¹⁶. El dios corona precisamente aquello que ligaba a Dante al componente sensorial y al elemento tierra, al cuerpo, las sensaciones, las emociones y al eros. Son sus ojos —parte que está por el todo del cuerpo— los que son coronados por el cerco purpúreo, por la “*corona púrpura*”, color destinado a la realeza y símbolo de que el regreso del alma no sólo va a significar para ellos su reanimación sino también su glorificación. No es necesario recordar el significado que esos ojos, una vez coronados por el dios, van a cobrar cuando el “*alma*” regrese al cuerpo: la capacidad de visión de lo nunca visto de la que serán dotados. La coronación de los ojos por el dios Amor significa, por tanto, el signo de la victoria sobre aquello que ligaba al sujeto al elemento más bajo, la tierra-cuerpo; pero esos ojos y el elemento tierra que implican por pertenecer al cuerpo, no sólo no han sido no despreciados sino que han sido glorificados como lo más precioso de la transformación¹⁷.

2. EL SÍMBOLO DEL PEREGRINAJE. ESPECULARIDAD CON LA PRIMERA ETAPA DE LA *VITA NUOVA*. DIMENSIÓN COLECTIVA DEL PROCESO DE INDIVIDUACIÓN

Nos adentramos en la etapa final, en el desenlace de la historia narrada en la *Vita nuova*. Reemerge en esta etapa el tema del peregrinaje, que de un modo implícito ha estado subyacente a lo largo del libro. Este tema, de acuerdo con el imaginario colectivo medieval, constituye el símbolo por excelencia de la dinámica de transformación del alma en su itinerario hacia Dios, y Dante en los capítulos finales de nuevo lo hace explícito, como imagen clave de la historia que ha narrado.

La especularidad de esta última fase respecto de la primera es evidente, así como lo es, a mi modo de ver, su intención dialéctica. Con esta intención Dante reintroduce el símbolo del peregrinaje y repite la cita de las *Lamentaciones* de Jeremías (“O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus”), poniendo en evidencia, con ello, el “perfeccionamiento” que, tanto aquella figura como las palabras del profeta, han adquirido al terminar la *Vita nuova* respecto del valor que poseían en su comienzo. Al principio, la cualidad de peregrino (definido en sentido amplio como todo aquél que se encuentra fuera de su patria y que aspira y trata de volver a ella (XI, 6)), era aplicable tanto al protagonista —en hábitos de peregrino se le aparecía el dios Amor a Dante, símbolo de su sombra (IX)— como a los destinatarios de su poesía, en aquel momento los “fedeli d’amore”: “O voi che per la via d’Amor passate, / attendete e guardate / s’elli è dolore alcun, quanto l’mio, grave” (VII, 3). Tanto Dante como los “fedeli d’Amore” se encontraban en la “via d’Amor”; se hallaban, por tanto, en una condición de “peregrinaje” y de búsqueda, cosa que en el nivel simbólico de la individuación significa que la conciencia se encontraba en pleno proceso de transformación del sentimiento y de reconocimiento de

los contenidos inconscientes ligados a la cuarta función. Todavía se hallaban, según la fenomenología erótica, en la fase correspondiente con la segunda manifestación del ánimo, Elena, vinculada con un eros pasional y estético (*La psicología de la transferencia*: 36). En una situación como aquélla, Dante citaba por primera vez, al comenzar el soneto, las *Lamentaciones* de Jeremías (“O voi che per la via d’Amor passate” (VII, 3), pero para referirse a un sufrimiento que no era verdadero sino simulado: el que fingía por la partida de la primera “donna schermo”. Sus palabras rezumaban la artificiosidad que impregna toda la etapa correspondiente a esta dama pues el dolor que fingía por su partida no era auténtico mientras que la alegría, que en el soneto decía fingir para ocultar ante los otros el sufrimiento por la partida de aquella dama (“Sì che volendo far come coloro / che per vergogna celan lor manzanza, / di fuori mostro alleganza / e dentro da lo cor struggo e ploro” (VII, 6)), era, en realidad, una alegría verdadera ya que quien en verdad se había ido de la ciudad había sido la falsa amada mientras que la verdadera, Beatriz, seguía permaneciendo en ella¹⁸.

Este uso artificioso del símbolo del peregrinaje y de las palabras del profeta queda redimido en la última parte de la *Vita nuova* (XL). Los destinatarios a los que Dante se dirige ahora y dedica el soneto: “Deh, peregrini che pensosi andate” (XL, 9) no son “i fedeli d’amore” sino los peregrinos que van a Roma para venerar a la auténtica efigie que Cristo dejó impresa en el sudario de la Verónica y que se conserva en esa ciudad como reliquia sagrada¹⁹. Por tanto, ante la figura del peregrino, nos encontramos ahora frente a un grupo indeterminado y abierto de creyentes que se dirigen a venerar una imagen que, según la simbología colectiva, se corresponde con la efigie de Dios hecho hombre y que según la individuación junguiana aludiría al símbolo del sí-mismo²⁰. No estaríamos, por tanto, ante el grupo restringido y cerrado de los “fedeli d’Amore” que quedaban estancados en una etapa del desarrollo de la vida del

espíritu, la relacionada con la segunda manifestación del ánima; y luego, respecto de los estilnovistas, en la tercera.

Dante, como hemos visto, había parafraseado en el soneto del capítulo VII los versículos iniciales de las *Lamentaciones* del profeta Jeremías; igualmente los citaba al comienzo del capítulo XXVIII, al anunciar la muerte de Beatriz, así como también los reproduce, según sus propias palabras, al inicio de una carta que dice dirigió en latín a “li principi de la terra” (XXX, 1) para hablarles de la desolación de Florencia tras esa muerte. Las palabras del profeta adquieren, en la etapa final de la *Vita nuova*, su auténtico y veraz valor, al asociarse con el tema de la “viudez” de la ciudad tras la pérdida de Beatriz, insinuándose una analogía entre Florencia y la *Ierusalem deserta* de Jeremías. Desde el punto de vista psicológico, la alusión a las palabras del profeta indicarían el estado de desolación y de luto de la ciudad, símbolo de la conciencia colectiva, por la pérdida de quien encarnaba la imagen arquetípica mediadora del sí-mismo; y desde el ángulo de la conciencia individual, la viudez representaría la propia individuación, el estado de “luto” y “soledad” que sobreviene al individuo cuando se retiran las proyecciones.

A través del protagonismo de la ciudad se recupera en la *Vita nuova* la dimensión de lo colectivo. Aparece Florencia nombrada indirectamente como “la cittade ove nacque e vivette e morio la gentilissima donna” (XI, 1), produciéndose después una ampliación de la dimensión colectiva gracias a la figura de los peregrinos. Estos, según sea la meta de su peregrinación, amplían a todo el ámbito de la cristiandad creyente el espacio que se nombra en la historia narrada en la *Vita nuova*, desde el “finis terrae” que representan hacia occidente los peregrinos que se dirigen al sepulcro del apostol Santiago, en Galicia, hasta su límite oriental situado en la ciudad de Jerusalén, a donde van los “palmeros”, sin olvidar su centro, la ciudad de Roma, que visitan los “romeros”²²¹. Estamos pues

ante una dimensión que, como muy bien ha destacado la crítica, quiere ser universal, tanto respecto del espacio geográfico que abarca la cristiandad en la época de Dante, como respecto del tiempo en general pues los peregrinos “sono oltre che [quelli] diretti a Roma, gli uomini in generale sulla terra: il cristiano è infatti, nel linguaggio biblico, appunto *homo viator*, essendo la *vita humana...quaedam peregrinatio* (Salmo 138, 13)” (Colombo 1993: 175).

3. LA DIALÉCTICA ENTRE SÍMBOLO COLECTIVO E INDIVIDUAL EN LA *VITA NUOVA*

Los intertextos evangélicos que subyacen en la escritura de la *Vita nuova* permiten establecer entre Beatriz y Cristo un paralelismo de relaciones del que, para no romper el hilo de esta exposición, trato en las conclusiones del capítulo final. Ese paralelismo sobrepasa la mera semejanza formal en favor de la analogía por la que se pueden transferir a Beatriz aspectos de Cristo. En la línea del pensamiento analógico agustiniano, Beatriz se convierte así en *speculum* o *imago* de Cristo; en lenguaje junguiano, en símbolo de determinados aspectos del sí-mismo. Si aceptamos esta interpretación, Dante en esos pasajes estaría intuyendo e imaginando algo que posiblemente ni él mismo se formulara de un modo consciente, tal como ahora lo hacemos desde la perspectiva de la individuación junguiana: la proyección del sí-mismo, que es la proyección de la divinidad o de aspectos de la divinidad, en un símbolo individual, el ánima, portadora del principio femenino emergido a la luz de la conciencia consciente.

Los peregrinos, en su camino hacia Roma donde se encuentra la reliquia de la “Vera-Icona”: la “verdadera efigie” de Cristo grabada en el sudario de la Verónica, desconocen que en Florencia ha nacido, vivido y muerto alguien que ha sido también una “Vera-Icona”, una verdadera imagen de Cristo en la tierra. Y Dante, que lo sabe,

no realiza ni realizará el viaje que aquéllos están haciendo a Roma²²: ellos, en la búsqueda del símbolo atractivo y transmutador de la energía en el itinerario hacia Dios, hacia el sí-mismo –que es la imagen de Dios en el alma– acuden al símbolo que la autoridad externa les ofrece. El protagonista de la *Vita nuova*, sujeto de un proceso de individuación, que es un proceso de creación de sí mismo como individuo singular, diferenciado de la opinión y de los símbolos colectivos, será movido y atraído por el símbolo que le presenta su propia actividad simbólica, el símbolo nacido de la síntesis de los componentes conscientes e inconscientes de las cuatro funciones, a partir de la actividad de la imaginación y del poder atractivo del arquetipo del ánima, encarnado por Beatriz.

El asumir el propio símbolo en lugar del que ofrece la autoridad religiosa externa no implica, tras el periodo de purificación que ha significado el luto, el riesgo de inflación de la conciencia ni que la propia subjetividad se erija en único punto de referencia del yo, en detrimento de un espacio de objetividad que el símbolo externo colectivo garantiza. La objetividad se consigue y mantiene en la conciencia desde el momento en que el yo se instala en un punto equidistante entre el principio masculino consciente y el femenino inconsciente, o entre las funciones superiores, regidas por el yo consciente y la inferior, regida por los aspectos desconocidos del ánima; un punto, que en el lenguaje del “libello” estaría representado por las enigmáticas palabras que el dios Amor, como símbolo del sí-mismo, había dirigido a Dante en la visión del capítulo XII: “Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes; tu autem non sic” (XII, 5). El protagonista, según progresa la dinámica narrada en el “libello”, va alcanzando ese punto que le permite situarse en el centro equidistante entre las diversas y contrapuestas funciones de la conciencia.

En relación con la dialéctica que se establece en la *Vita nuova* entre símbolo colectivo y símbolo individual creemos que Dante consigue

un delicado equilibrio. Desde el punto de vista de la concepción religiosa medieval, la analogía entre Beatriz y Cristo –analogía que desde la perspectiva de la individuación junguiana muestra que Beatriz en determinados momentos es intuida como un aspecto o parte del símbolo del sí-mismo– está lindando con la heterodoxia²³. Dante, sin embargo, trata de salvaguardar la ortodoxia de su opción individual y de lo que para él Beatriz representa, dejando entrever veladamente que ella es imagen de Cristo, al igual que lo es el símbolo colectivo de la “Vera-Icona”, custodiado en Roma. Dante no sustituye explícitamente a Beatriz por Cristo, cosa que sería inadmisibile para la mentalidad cristiana sino que de un modo implícito la convierte en su espejo o imagen, en su figura, algo posible dentro de los límites permitidos por la concepción de la analogía cristiano medieval²⁴.

Pero esto no obsta para que Dante deje planteada la cuestión –de repercusiones graves para la relación entre el individuo y la autoridad colectiva²⁵– sobre la oposición entre símbolo colectivo y símbolo individual: entre el poder atractivo y transmutador de los símbolos externos que la autoridad ofrece al individuo y el de los símbolos creados por la actividad simbólica de la imaginación individual pues la experiencia demuestra que el poder de atracción y de transmutación de la energía, inherente a los símbolos, es eficiente cuando las imágenes que lo componen forman parte, se encarnan en la propia experiencia y en la propia base instintiva, afectiva y emocional²⁶.

4. DIMENSIÓN COLECTIVA DEL SIGNIFICADO DE BEATRIZ

La presencia de los peregrinos y su ignorancia de lo que ha ocurrido en Florencia es símbolo, por tanto, de que aquéllos están realizando su propia individuación a través del itinerario simbólico que propone el colectivo y la autoridad de la Iglesia. El desconocimiento de la causa del dolor que aflige al protagonista

y a la ciudad despierta en éste el deseo de detenerlos para hablarles y provocar en ellos la reacción del llanto²⁷. En el nivel literal de la historia narrada, esta actitud es indicio de que el significado de Beatriz, como ocurría en la etapa de la “lode”, ha transcendido la dimensión de lo individual y de que apunta hacia una dimensión colectiva. Pero, como hemos ya indicado, la dimensión colectiva supera ahora el espacio de la etapa de la “lode”, donde la ciudad de Florencia era el límite. Ahora la elección de los peregrinos como destinatarios de las palabras de Dante hace de Beatriz una entidad universal. Y en este sentido, se introduce en el “libello” un receptor hasta este momento desconocido; frente a los *fedeli d’Amore*, al primer amigo de Dante: Cavalcanti, a las damas florentinas que tenían “intelletto d’amore”, a los ciudadanos “gentili” de Florencia, ahora están los peregrinos que, en su indeterminación y amplitud espacial, aluden al hombre universal, a los lectores contemporáneos y también futuros de la *Vita nuova*²⁸.

Como en el periodo de la “lode” en que Dante invocaba la capacidad de la palabra para dar cuenta del valor y riqueza del significado de la amada (“Amor si dolce mi si fa sentire, / che s’io allora non perdessi ardire, / farei parlando innamorar la gente” (XIX, 5)), también la experiencia interior a la que Dante ha llegado ahora, tras el “regreso del alma”, le conduce a una actitud de querer comunicar a los otros el contenido de su experiencia²⁹. Es verdad que el efecto que quiere despertar con su palabra es el del llanto por una pérdida, es decir, quiere provocar el luto interior que él mismo y la ciudad están padeciendo, pero también es verdad que esa reacción sólo puede nacer en los otros tras el conocimiento y la comprensión de la magnitud de lo perdido, análoga a la pérdida de Jesucristo sufrida por la ciudad de Jerusalén. Esta voluntad de comunicar, de dar a conocer, ha sido promovida e inspirada por la relación con una mujer concreta que, habiendo partido de este mundo, ha regresado a él como

“alma” que “reanima” en el protagonista una nueva vida del espíritu y una nueva capacidad poética³⁰; se trata de una mujer que al final del soneto dedicado a los peregrinos es nombrada como “la beatrice” de la ciudad (la portadora de beatitud), poniéndose en evidencia que el valor etimológico de su nombre se corresponde con el valor ontológico de su misma identidad: “Ell’ [la ciudad] ha perduta la sua beatrice / e le parole ch’om di lei pò dire / hanno virtù di far piangere altrui” (XL, 10)³¹.

CAPÍTULO SÉPTIMO

1. PERIODO DE LUTO Y FUNCIÓN TRANSCENDENTE

No cabe duda de que el luto por Beatriz es el estado del protagonista hasta el final de la *Vita nuova*. El “regreso del alma”, simbolizado por la “forte immaginazione”, ha supuesto, sin embargo, sin que se altere ese estado interior, la intervención del poder atractivo y transmutador del símbolo que ha movilizó la energía en una dirección diferente a la que le impelía la atracción de la “donna pietosa”, es decir, en una dirección diferente a la del decurso natural del instinto. En esa visión se manifiesta lo que Jung denomina la *función transcendente* inherente al símbolo; función compleja pues promueve la síntesis de las diferentes y contrastantes funciones de la conciencia y función transcendente, no en el sentido de que posea una cualidad metafísica, sino en el de que propicia el paso de una actitud a otra (*Tipos psicológicos*: 561). Todo esto, sin embargo, no significa que el periodo de luto haya terminado. Lo prueba el hecho de que las palabras de Dante a los peregrinos son palabras que nacen del llanto y están destinadas a promover el llanto. Por eso, estamos de acuerdo con Gorni en la idea de que “il lutto per Beatrice non ha tempo: è un acquisto fatto per sempre, che non patisce gli accidenti della cronaca e del vissuto” (1996: 278).

En el nivel literal del “libello” continúa el estado de luto pero todas las vicisitudes que Dante narra en torno a esa condición son la superficie visible de cambios y transformaciones internas invisibles. Hemos hablado de la experiencia de purificación que ha supuesto la diferenciación consciente de cuanto el protago-

nista había proyectado inconscientemente en la persona de Beatriz. El acabamiento de esa fase de identificación con el ánima es una experiencia traumática que genera en el ser humano una sensación paralela a la de un luto permanente así como también, por reacción contraria, el deseo —esa ha sido la tentación de la “*donna pietosa*”— de volver hacia atrás, de volver a vivir una experiencia de enamoramiento, que esta vez se cree definitiva gracias a la correspondencia de la nueva amada. Este hecho, sin embargo, haría correr el riesgo de que los contenidos emergidos de lo inconsciente gracias a su proyección en Beatriz y a su posterior disolución, cayeran en el olvido y se volvieran a perder en lo inconsciente.

Superado el conflicto de la “*donna pietosa*”, gracias al “regreso del alma”, simbolizado por la imagen de Beatriz niña, se abre un nuevo cauce por donde discurre la energía; ésta, a mi modo de ver, sigue atraída por el símbolo de la *coniunctio* que ya no acontecerá en la *Vita nuova* sino en la *Commedia*¹. La visión de Beatriz niña puede considerarse especular respecto del primer encuentro que Dante tuvo con ella, a la edad de nueve años, como si en la espiral del tiempo volviera a plantearse, ya en otro nivel de conciencia, aquel encuentro; como si volviera a comenzar una segunda “*vida nuova*” que esta vez llevará a Dante a una unión de otra calidad. Por eso, el símbolo que moviliza la energía de Dante tras la “*forte imaginazione*” vuelve a ser, en realidad, el de una futura *coniunctio*, con la poderosa capacidad que este símbolo ofrece de redimir, en el ámbito interior, la relación que fracasó en el espacio y en el tiempo externos. El símbolo de la *coniunctio* tiene el poder de transmutar el decurso natural de la energía y en este sentido “la fuerza asimiladora que posee como arquetipo explica no sólo su gran difusión, sino así mismo la intensidad apasionada con que se apodera del individuo, muchas veces en contra de todo razonamiento y de toda comprensión” (*La psicología de la transferencia*: 158).

Somos conscientes de que esa esperada *coniunctio* para una razón analítica y reductiva “no es más” que un símbolo, “no es más” que un “juego” de la imaginación en el que se puede dejar prender y autoengañar el yo consciente, hasta el límite en que se lo permitan la función del pensamiento y la presión del principio de realidad, pero la experiencia de la vida psíquica, donde las manifestaciones de lo consciente e inconsciente viven en comunicación y contacto, demuestra que ciertos símbolos y visiones representan fenómenos psíquicos fundamentales sobre la transmutación de la energía interna que no encuentran en otra imagen mejor que en la de ellos mismos la forma de su representación; y en este sentido, es necesario reconocer —y ese es el *mysterium coniunctionis*— que el símbolo de la *coniunctio* es un poderoso propulsor de la transmutación de la energía hacia niveles que ya no son los de las exigencias naturales sino los de la vida del espíritu.

La *Vita nuova* termina, por consiguiente, inmersa en el luto. Pero su último soneto (XLI) no tratará sobre la materia del luto y del llanto por la muerte de la amada a la manera elegiaca convencional. Aunque perduran el dolor y el llanto constantes por esa pérdida, observamos que el yo se sitúa en un punto no exclusivamente identificado con la función del sentimiento sino equidistante de éste así como de las restantes funciones de la conciencia, dejando espacio, así, para que aflore su centro irradiante y objetivo, el sí-mismo. En este soneto, el más conocido de la *Vita nuova* después de “Tanto gentile e tanto onesta pare” perteneciente a la etapa de la “lode”, la conciencia, reanimada por el “alma”, aparece reorientada hacia Beatriz, símbolo de la suprema manifestación del ánima, y hacia la realización del tercer grado de la *coniunctio*.

Lo que significa el tercer grado de la *coniunctio* comienza a vislumbrarse en la *Commedia* a partir del encuentro de Dante con Beatriz en el paraíso terrenal. Dante allí recupera “el estado

potencial del primer día de la creación” (*Mysterium coniunctionis*: 511) y el vuelo que realiza después, a través de los cielos, acompañado por Beatriz simboliza la paulatina unión con Sofía, con la suprema manifestación del ánima, que le pondrá en disposición de acceder al último grado de la reunificación interior: la unión del sí-mismo personal con el sí-mismo suprapersonal, la unión “por una parte, con el hombre tal como es; y por otra, con la totalidad indescriptible y supraempírica del mismo hombre” (*Mysterium coniunctionis*: 513). Con esa unión de opuestos que representa el encuentro del hombre y de la divinidad se cierra la “alta fantasía” de la *Commedia* cuyo germen, podríamos decir, se encuentra en el último soneto de la *Vita nuova*; aquí también Beatriz desempeña una función mediadora con la divinidad. Al concluir este soneto, el pensamiento es incapaz de comprender la naturaleza de Beatriz pero percibimos que el sí-mismo, a través de ella, “irradia su unidad incognoscible e incomprensible en la esfera de la conciencia” del protagonista. (*La psicología de la transferencia*: 180); el sí-mismo, que representa el arquetipo del que se genera y donde yace la imagen de Dios en la profundidad humana, “Dios en nosotros”, el reino de Dios en los hombres.

2. EL SONETO “OLTRE LA SPERA CHE PIÙ LARGA GIRA” SÍMBOLO DE LA FUTURA *CONIUNCTIO*

Este soneto muestra los efectos del “regreso del alma” en el protagonista; este regreso reanima su espíritu vital, que radica en el corazón, vitalizando, a su vez, de una nueva capacidad creativa, a la facultad de la imaginación. En la lucha de opuestos que supone el enfrentamiento consciente de los contenidos de orden espiritual, propios de la primera y de la segunda función, con los de la inferior, en la tensión entre vida intelectual y sensorial, este soneto se muestra como un producto de mediación, nacido de la

fantasía, en el que confluyen los contenidos contradictorios de las diferentes funciones, redimiendo así al yo de la desintegración.

La prosa correspondiente (XLI) consiste casi exclusivamente en la explicación del soneto. Por ello, apartándonos de lo que hasta el momento hemos venido haciendo: interpretar preferentemente la narración en prosa, referida a los acontecimientos internos y externos que en el pasado dieron lugar a la escritura de los poemas, procederemos ahora a la explicación del soneto, teniendo en cuenta para completar su interpretación las reflexiones que sobre el mismo hace el propio Dante. Comienza éste diciendo cómo dos nobles damas le pidieron el soneto que había dirigido a los peregrinos y cómo decidió enviárselo junto con el que cuatro años antes había dedicado a la muerte de Beatriz, escrito por encargo del hermano de ésta², además de otro nuevo, “lo quale narra del mio stato” (XLI, 1), que comienza “Oltre la spera che più larga gira”³.

En la prosa Dante dice únicamente que el soneto “narra del mio stato”, refiriéndose seguramente a su situación de luto y llanto, y habla de una experiencia visionaria que le lleva hasta el empíreo, el cielo donde se encuentra Beatriz. El vuelo de la imaginación se simboliza por la imagen del peregrinaje pues Dante, en coherencia con el capítulo anterior y con otros momentos del libro, denomina al protagonista de la experiencia visionaria —un suspiro que sale de su corazón— “spirito peregrino”. Frente a los peregrinos que en la secuencia anterior atravesaban Florencia camino de Roma, Dante narra ahora su propio “peregrinaje” hacia su propio símbolo, hacia su “Vera-Icona”: Beatriz. El soneto representa, por tanto, una fantasía visionaria materializada en poesía; es una fantasía en acto⁴ que propicia y a la vez es ya, ella misma, la prueba de la reunificación de las funciones de la conciencia, la muestra de que, gracias al “regreso del alma”, ha dado comienzo una nueva vida del espíritu. La imaginación en acto representa y a la vez promueve la integración de las funciones contrastantes de la conciencia, del alma y del cuerpo, de la intuición

y la sensación, del pensamiento y del sentimiento, pues no se da “función psíquica que no esté conectada [en la imaginación] de manera indiscernible con las demás funciones psíquicas” (*Tipos psicológicos*: 76). La raíz, pues, de la experiencia que recoge el soneto se encuentra en la fantasía y en el poder de atracción del símbolo.

Desde el punto de vista de la individuación nos hallamos ante las primeras manifestaciones de una nueva vida del espíritu. La visión de Beatriz niña ha significado el punto de partida del segundo grado de la *coniunctio*, la reunificación de la dimensión espiritual con la corporal. Hasta ese momento los valores de las funciones superiores, adquiridos tras la retirada de la proyección, habían quedado como en suspenso. El “regreso del alma”, por tanto, ha significado, como dijimos anteriormente, “la reconexión de la posición espiritual con el cuerpo y que el conocimiento adquirido llega a ser real” (*Mysterium coniunctionis*: 457). Ahora, gracias al “regreso del alma”, el protagonista tiene el aliento suficiente para comenzar a ejercer la actividad que le va a permitir conectar esos contenidos superiores con el sentimiento y la función inferior: la actividad de la imaginación. Comienza así el proceso que llevará a Dante hacia el tercer grado de la *coniunctio*, que ya no se narrará en la *Vita nuova*, sino en los cantos finales de la *Commedia*⁵. El poder atractivo de la *coniunctio*, “bajo el que subyacen todas las posibilidades de conocimiento y de acción del ser humano”, es el que arrastrará a partir de ahora a la imaginación de Dante y el que movilizará su energía. En este sentido, el soneto final de la *Vita nuova* es una prefiguración visionaria de cuanto se producirá en la *Commedia*, a partir del encuentro con Beatriz en el paraíso terrenal: el vuelo a través de los diferentes cielos y la visión suprema de la divinidad en el último canto del *Paraíso*.

En los primeros versos del soneto se representa el vuelo del suspiro que sale del corazón de Dante hacia el lugar donde se encuentra Beatriz⁶. Desde la perspectiva medieval, la imagen del “suspiro que sale del corazón”, protagonista del vuelo celeste, nos pone en

relación con la doctrina psicofisiológica del *pneuma* o espíritu vital, procedente de la tradición médica griega, que llega hasta Dante fundida con la filosofía neoplatónica⁷. En esta imagen confluyen aspectos de la dimensión corporal y del sentimiento. En efecto, el suspiro es una de las manifestaciones del espíritu vital que, alojado en el corazón, vitaliza las funciones de los órganos del cuerpo, incluidas las que se ejercen en el cerebro, como la memoria y la imaginación. A este respecto, Averroes recalcaba la importancia del corazón como fuente vital que actualiza en cada órgano su potencia o función, llegando incluso a afirmar que es de hecho en el corazón donde radica la potencia imaginativa pues, gracias a la fuerza de este órgano, el cerebro puede cumplir la función de la imaginación⁸. El corazón, por tanto, para los medievales, era capaz de imaginar; “*il cuore imagina*”, dice un famoso soneto del poeta siciliano Jacopo da Lentini.

Según la doctrina del espíritu vital, las mismas representaciones de la imaginación están dotadas de sustancia pneumática, de consistencia etérea, intermedia entre el alma inmaterial y el cuerpo material. La imaginación es pues la sustancia mediadora que, según la concepción médico-psicofisiológica, hace posible la relación entre esos dos componentes opuestos del ser humano, entre el cuerpo y el alma. A esta calidad pneumática y etérea de las representaciones de la imaginación alude Dante en el soneto cuando un poco más adelante habla del “*spirito peregrino*”, que en realidad es el “*spirito fantastico*”⁹ (Klein 1975).

El suspiro es, por otra parte, la manifestación psicofisiológica por excelencia del estado de enamoramiento, la prueba más evidente que tenía el amante de demostrar a la amada su amor, ya que ante ella quedaba paralizado y sin habla, pudiendo sólo suspirar. Médicamente esta reacción se explicaba por la retirada del *pneuma* o espíritu vital de los diferentes órganos del cuerpo y por su condensación en el corazón, debido a la concentración del

enamorado en la imagen interiorizada de la amada, saliendo ese exceso en forma de suspiro. En Dante, sin embargo, al igual que ocurría en la etapa de la “lode” y como aparecía en el soneto “Tanto gentile e tanto onesta pare” (XXVI), esta explicación se debe asociar con aquélla otra, también de carácter médico, que se daba del suspiro que sobrevenía durante el estado de contemplación. Los versos finales de ese soneto: “e par che de la sua labbia si mova / uno spirito soave pien d’amore, / che va dicendo a l’anima: Sospira” (XXVI, 7), traen el recuerdo de las explicaciones de Alfredo de Sareshel, en *De motu cordis*, citado por Klein (1975: 31):

y de todas estas señales aquélla claramente evidente es el suspiro, que es un compensar, con la cantidad, la omisión del respirar en que ha incurrido la mente fija en otra cosa. Efectivamente, cuando el alma está completamente cogida en concebir algo como si estuviese abstraída de todo lo demás, suspende también la asunción del aire, aun permaneciendo inalterado el calor y todas las demás funciones. Se detiene, por tanto, en ese tiempo también la respiración. No soportando la naturaleza este estado, sufre por ello. Así, el alma respirando más profundamente compensa la cantidad que ha perdido como número (de inspiraciones). (La traducción es mía).

El alma en estado de arrebatada o intensa contemplación se olvida de respirar: la profunda inspiración que espontáneamente compensa esta carencia, seguida por su natural expiración, explica el origen del suspiro. La contemplación de Beatriz cuando todavía estaba en la tierra invitaba al alma a suspirar. Ahora, en el tiempo del luto por su muerte, es el suspiro que nace del corazón que sufre, el que emprende el vuelo hasta alcanzar el lugar donde Beatriz se encuentra para así poder contemplarla. Tanto en la etapa de la “lode” como ahora en el luto, el suspiro está en íntima relación con la facultad de la imaginación. La imagen del “espíritu de amor”, invitando en el pasado al alma a suspirar, no significaba, en realidad, otra cosa que la invitación por parte del

sentimiento a que la imaginación imaginara, a que el aliento del corazón, sede no sólo del sentimiento sino también del espíritu vital, “animara” a la fantasía a actuar y a convertir a este último en espíritu fantástico.

Desde el punto de vista de la individuación es el sentimiento, atraído por Beatriz y bajo la forma del suspiro, el que en primer lugar mueve a la imaginación. El suspiro, que es sentimiento, nace del corazón¹⁰; posee, por tanto, la vitalidad del eros así como garantiza la participación de la dimensión corporal y de la sensación, propias de la función inferior. La intuición, a su vez, se integra en el suspiro gracias a la capacidad contemplativa de éste, de vuelo ascensional a través de los cielos hasta alcanzar el empíreo. Esta capacidad se debe a una nueva percepción intuitiva que se ha despertado en el protagonista. Tres son, por tanto, las funciones que en estos primeros versos de modo evidente se integran en la imagen del suspiro: el sentimiento, la sensación y la intuición.

En el pasaje correspondiente de la prosa Dante explica que quien asciende al cielo es un pensamiento que en el soneto ha nombrado por uno de sus efectos, es decir, ha nombrado como suspiro; se trataría, pues, de un “suspiro del pensamiento” o de un “pensamiento que haría suspirar”: “Ne la prima [estrofa] dico ove va lo mio pensiero, nominandolo per lo nome d’alcuno suo effetto” (XLI, 3). Desaparece de la prosa, por tanto, la imagen del suspiro. Si consideramos los dos tiempos que siempre hay que tener en cuenta en la interpretación de la *Vita nuova*: el pasado, perteneciente a la escritura de la poesía, y el presente, propio de la prosa, es importante el hecho de que en la prosa Dante considere al suspiro como un “efecto” del pensamiento. Significaría que en el tiempo que ha mediado entre las dos escrituras se ha producido en él un distanciamiento de la pura concepción médico-fisiológica del pneuma o espíritu vital, que caracterizó a la poesía de Cavalcanti. Esa concepción, según una posición exclusivamente naturalista, identificaba al amor, al corazón

y al suspiro, haciendo de la experiencia amorosa un fenómeno esencialmente emotivo y pasional. En términos junguianos, significaría el peligro de un sentimiento indiferenciado de las emociones, de los aspectos sensoriales e instintivos vinculados con la función inferior, fuera del control de la conciencia e imposibles de conciliar con la intuición y el pensamiento. La experiencia amorosa según la concepción fisiológica del espíritu vital era una vivencia “fatal”, factor de múltiples trastornos psicofisiológicos, de enfermedad e incluso de muerte, como hemos puesto de relieve en la fase cavalcantiana de la *Vita nuova*. En la prosa, escrita después del soneto, se declara, en cambio, la pertenencia del suspiro al pensamiento, como muestra de una conciencia que ha logrado la integración del sentimiento-sensación con el pensamiento, algo imposible desde la visión mórbida y determinista de la concepción psicofisiológica del amor.

Conjugamos, así, el contenido del soneto y el de la prosa; no anulamos, en favor de ésta, es decir en favor del pensamiento, el valor que en el soneto tiene el suspiro como imagen-síntesis de la intuición, del sentimiento y de la sensación; y no anulamos tampoco en favor del soneto y de su imagen-síntesis de las tres funciones mencionadas, el valor que en la prosa tiene el suspiro como imagen del pensamiento; pensamos que con la integración de las dos escrituras y de los dos tiempos que éstas implican, se manifiesta el modo en que Dante ha logrado la unificación de esos cuatro aspectos: el suspiro es pensamiento y sentimiento, intuición y sensación a la vez. Esto es importante como índice de la ampliación que se ha verificado en la conciencia del protagonista con el paso del tiempo; ahora no hay impedimento para que el suspiro, ligado a la dimensión de la vida corporal, pneuma vital que nace de y habita en el corazón, sede y expresión del sentimiento, dotado de una dimensión intuitiva, posea también una dimensión “pensante”; o que, a la inversa, el pensamiento que como suspiro habita en el corazón, posea una dimensión amorosa. Dante ha logrado la síntesis de un pensamiento amoroso o si se quiere a la

inversa, de un amor pensante (un “*intelletto d’amore*”) y, desde el punto de vista poético, la superación de una poesía identificada exclusivamente con el género lírico elegíaco, dominada por las emociones de la pérdida y del luto, en difícil o incluso inconciliable posición con la primera y segunda función (respecto del “*intellecto*”, en lenguaje medieval). La síntesis alcanzada será el presupuesto de una poética dotada de una amplitud y de una posibilidad de expansión que superará los límites de la tradición heredada.

Los versos tercero y cuarto de la primera estrofa explican de dónde procede el impulso que eleva al suspiro más allá de la última esfera celeste: “*intelligenza nova, che l’Amore / piangendo mette in lui, pur su lo tira*”. El yo consciente, centralizador de la fantasía, se ha situado en un punto que ya no coincide exclusivamente con una única función sino que es equidistante respecto de cada una de ellas. Observa de dónde procede el impulso que eleva al suspiro. Dante en el comentario en prosa dice: “*Ne la seconda [parte] dico perché va là suso, cioè chi lo fa così andare*” (XLI, 4). El suspiro es impulsado por una “*inteligencia nueva*”, una nueva capacidad de comprensión que le ha sido infundida por “*l’Amore piangendo*”, es decir, por el sentimiento de amor que sufre.

Desde la perspectiva del proceso de individuación y de la integración de las cuatro funciones, podríamos relacionar esta “*inteligencia nueva*” con la intuición¹¹, la función que con mayor facilidad el yo consciente tiene a su disposición, fuente de percepciones subliminales e inconscientes relacionadas tanto con la propia subjetividad como con los objetos externos. La nueva inteligencia que impulsa hacia lo alto al suspiro consistiría en un aumento y afinamiento, tras el “*regreso del alma*”, de la capacidad perceptiva intuitiva, que generaría, a su vez, una facultad más depurada de imaginar.

Desde el punto de vista de la dinámica de las cuatro funciones de la conciencia, una síntesis dialéctica, de impulso reversible y mutuo se produce gracias al suspiro —que también es pensamiento, como Dante

ha explicado en la prosa— entre la función del sentimiento y de la intuición: el dolor del sentimiento (“Amore piangendo”) genera una “intelligenza nova”, una nueva capacidad intuitiva que, a su vez, retorna sobre el sentimiento y lo depura —lo hace consciente— de los componentes densos, emocionales, indiferenciados relacionados con la dimensión corporal, con la cuarta función. Los contenidos de la cuarta función o inferior, la dimensión sensorial y el principio de realidad, se integran así, en una dolorosa síntesis, con los de su opuesta, la intuición, gracias a la mediación de la tercera, el sentimiento.

En el espacio ampliado de la conciencia hay cabida para que las funciones opuestas coexistan sin que ninguna de ellas imponga su supremacía a la otra. El pensamiento comprende y acepta las razones del sentimiento y éste acepta y asume las razones que impone el pensamiento. El yo consciente no se arroga el poder en la conciencia pero tampoco se deja avasallar por los contenidos inconscientes. Por eso es una integración que implica una tensión; es una plenitud y a la vez un dolor. Igualmente, en el espacio ampliado de la conciencia se produce la síntesis entre intuición y percepción sensorial. Hay cabida para que coexistan sin que ninguna de las dos se imponga a la otra: la capacidad de percibir las cosas como realmente son en el mundo externo (*fonction du réel*), en el tiempo y en el espacio de la vida histórica donde existen la pérdida y la muerte (por eso el sentimiento llora, “Amore piangendo”), y la capacidad de aprehender una realidad transcendente (“intelligenza nova”), fuera del tiempo y del espacio históricos, no percibida por los sentidos corporales sino por la intuición. Por eso, también, es una integración o síntesis de contrarios que implica una tensión, una plenitud y un dolor. Por ello, el hombre que logra una síntesis entre esos dos pares de opuestos tiene en la cruz el símbolo más adecuado. El es el hombre “crucificado”, el hombre “tensado” por las fuerzas contrarias que trata de mantener en equilibrio, sin dejar que la energía se precipite en el sentido de una única función, vaciando de su contenido, en consecuencia, a la opuesta.

El suspiro-pensamiento es denominado en la segunda estrofa “spirito peregrino”¹². En la prosa Dante comenta: “e sì come peregrino lo quale è fuori de la sua patria, vi stae” (XLI, 6). La imagen del “spirito peregrino” reúne los rasgos que en el capítulo anterior Dante había utilizado para definir ese término: el abandonar el propio país de origen (“chiunque è fuori de la sua patria”), y el dirigirse a un lugar relacionado con lo sagrado, poniéndose al “servigio dell’Altissimo” (XL, 7). Dante, por tanto, relaciona analógicamente su experiencia con el símbolo del peregrinaje. Al igual que los romeros, los palmeros y los peregrinos jacobeos, el suspiro sale de su patria: el corazón del protagonista. Llega después a la meta de su peregrinaje, una “donna”, y allí permanece “quale peregrino lo quale è fuori de la sua patria” (XLI, 6). Allí contempla, como los romeros contemplaban el rostro de Cristo impreso en el lienzo de la Verónica, a su “verum iconum”, a Beatriz (“vede una donna, che riceve onore”, “lo peregrino spirito la mira” (XLI, 11). Y luego, como los peregrinos, regresa a su patria, el corazón de Dante, portando una reliquia: el nombre de Beatriz.

En la prosa Dante hace una matización que de nuevo deja entrever que cuando habla de “spirito” no se refiere a ese concepto sólo según la tradición “spiritista” del pneuma o espíritu vital: “e chiamolo allora “spirito peregrino”, acciò che spiritualmente va là suso, e sì come peregrino lo quale è fuori de la sua patria, vi stae” (XLI, 5). El adverbio “spiritualmente”, que modifica al verbo “va là suso”, otorga al término espíritu un matiz diferente al que tenía según la teoría psicofisiológica del espíritu vital, presente en cambio, en el soneto. En la Edad Media la palabra espíritu comienza a relacionarse también con el área del conocimiento filosófico y teológico y con un objeto exclusivamente metafísico. Dante en la prosa quiere dejar claro que “espíritu” y “spiritualmente” están siendo utilizados en la acepción en que los utilizaban la filosofía y la teología para referirse a sustancias inmateliales, como el alma o las inteligencias celestes, o para indicar a la tercera persona de la Trinidad¹³. Quiere acentuar, por consiguiente, el

carácter intuitivo de su experiencia y su separación de la concepción psicofisiológica naturalista de espíritu, marcando así de nuevo su distanciamiento respecto de Cavalcanti¹⁴.

La energía que es capaz de movilizar al suspiro en sentido ascendente se muestra como deseo de Beatriz: “Quand’elli [el suspiro-espíritu peregrino] è giunto là dove *disira*, vede una donna” (XLI, 11). La presencia del verbo “desear” hace evidente qué clase de energía mueve a la imaginación y desencadena el proceso visionario. En la primera estrofa el dolor del sentimiento era el que había hecho nacer una nueva intuición impulsora del vuelo ascendente de la imaginación (“*intelligenza nova, che l’Amore / piangendo mette in lui pur su lo tira*”). En esta estrofa es el eros, el deseo de Beatriz, el que impulsa al suspiro, imagen-síntesis de las cuatro funciones amalgamadas por la fantasía, hacia lo alto. En la dinámica visionaria, la imaginación, que maneja los contenidos sutiles que le suministra una nueva intuición y un sentimiento purificado, es impulsada por la fuerza del eros, por el poder de atracción que sobre ella ejerce el símbolo de Beatriz, hacia una nueva *coniunctio*. Es, pues, el amor, la fuerza relacional del eros, el aliento que origina y anima la experiencia visionaria representada en este soneto.

El dios Amor, como símbolo del eros, no desaparece, por consiguiente, en la fase final de la *Vita nuova*¹⁵. La desaparición del dios del espacio de la prosa narrativa, a partir del capítulo XXIV, cuando dice a Dante que desde ese momento será Beatriz y no él la figura adecuada para representar al amor, no significa que el sentimiento y la energía del eros dejen de actuar en el proceso final que vive el protagonista. Eros y sentimiento siguen siendo los ingredientes esenciales de la individuación, sin que olvidemos, sin embargo, que en ese proceso ambos han sufrido, a su vez, un proceso de transformación.

El “*spirito peregrino*” se detiene en su vuelo ascensional, en la meta de su peregrinaje y contempla (“*mira*”) la indecible naturaleza de Beatriz: “*vedela tal, che quando ’l mi ridice, / io no lo intendo, sì parla*

sottile” (XLI, 12). Prosa y poesía ponen en evidencia la acción de la imaginación y de la intuición renovadas, muestran su capacidad para ir más allá de los límites de lo conocido así como la exigencia que se impone a la conciencia de superar una actitud meramente perceptiva y se comprometa con los contenidos percibidos. Prosa y poesía ponen igualmente de manifiesto la función impulsora y mediadora que cumple en esta experiencia la imagen de Beatriz, símbolo del ánimo: “So io che parla di quella gentile, / però che spesso ricorda Beatrice”. Aunque todavía el protagonista no es capaz de comprender la naturaleza de aquélla, hay algo que sabe con seguridad, la relación que su visión tiene con Beatriz, con el poder atractivo y animante de su imagen¹⁶. Algo sabe con seguridad el protagonista acerca de lo que dice el “spirito peregrino”: habla de Beatriz porque con frecuencia menciona su nombre: “So io che parla di quella gentile, / però che spesso ricorda Beatrice” (XLI, 13).

El soneto es una muestra, por tanto, del proceso de síntesis y de integración de las funciones de la conciencia, a través del ejercicio de la imaginación. Muestra de un modo magistral, a mi modo de ver, cómo la vida del espíritu, tal como la entendía la psicognoseología medieval, y tal como también la entiende la psicología profunda junguiana, está en profunda relación con el ejercicio de una imaginación depurada de los elementos densos inconscientes. El espíritu se hace presente, tras el “regreso del alma” simbolizada por Beatriz niña, gracias a la unión del cuerpo y del “alma”. Y la vida del espíritu comienza a manifestarse a través de la acción mediadora de la imaginación que posibilita que en sus nuevos símbolos se salde la fisura entre lo “alto” del “cielo” de la mente y lo “bajo” de la “tierra” del cuerpo¹⁷.

El soneto representa, por consiguiente un auténtico ejercicio de imaginación activa, un sueño con los ojos abiertos en el que el protagonista está totalmente comprometido con la visión que en él se representa. Como se ve en las estrofas finales, cuando el suspiro

regresa de su viaje celestial, el protagonista, representado por la imagen del “cor dolente”, le hace hablar acerca de lo que ha visto. Dante no actúa como Perceval que olvida preguntar sobre lo que ve en el castillo del Rey Pescador porque no se da cuenta de que él mismo está implicado en la visión del Grial. Dante es consciente de su propia participación, entra en el proceso con su propia reacción personal “como si uno mismo fuera una figura de la fantasía o, mejor, como si el drama que sucede ante sus ojos fuera real. Pues es un hecho psíquico que esta fantasía sucede. Es tan real como uno mismo en tanto que ser psíquico” (*Mysterium coniunctionis*: 506). Frente a las imágenes y las visiones Dante, por tanto, no tiene una actitud pasiva, “una actitud meramente *estética* (es decir, perceptiva)” (*Mysterium coniunctionis*: 507) sino comprometida e enjuiciadora, como lo pondrá de manifiesto también el desenlace del “libello” cuando, después de decir que ha tenido una “*mirabile visione, ne la quale io vidi cose*” (XLII, 1) (donde con seguridad Beatriz está implicada), anuncia que no hablará más de ella hasta poder hacerlo dignamente y agrega: “E di venire a ciò io studio quanto posso”¹⁸, actitud que denota el compromiso intelectual y ético que tiene el autor con los productos de su imaginación. Independientemente, por tanto, del problema que para el pensamiento tiene la comprensión, la dicibilidad, de lo que el “espíritu peregrino” ha visto acerca de la “cualidad” de Beatriz, lo que sí es cierto es el hecho de la “*efectividad psíquica* de la experiencia” (*La psicología de la transferencia*: 180). En Dante Beatriz ha acontecido, tan real como él mismo “en tanto que ser psíquico”.

3. SIMBOLOGÍA DE LOS CUATRO ELEMENTOS

Al igual que las fases de la alquimia pueden ser interpretadas como símbolos de las diferentes etapas del proceso de individuación (cfr. capítulo quinto, apartado 1.1.), la simbología de los cuatro elementos¹⁹ puede ayudar a profundizar en el significado de la

visión que estamos analizando. En este sentido, en la síntesis que representa el soneto que acabamos de analizar, sigue presente el llanto como el factor que hace posible el nacimiento de una nueva inteligencia. El llanto ha estado ligado al largo periodo de la *nigredo*, a la purificación del amor por Beatriz de los componentes terrenales; purificación que, desde el punto de vista de la individuación, ha significado la diferenciación en el sentimiento de los aspectos vinculados con la base instintiva corporal y con las proyecciones inconscientes.

El llanto aporta al nivel simbólico del texto la presencia del agua y por ampliación el simbolismo de los cuatro elementos en relación con la dinámica representada en el soneto. En este sentido, se hace evidente en la *Vita nuova* la dinámica o ritmo de los *regimina* de los elementos naturales, “los cuatro elementos que se transforman uno en otro hasta quedar sintetizados en la quintaesencia” (*Psicología y alquimia* 1957: 223), en el quinto elemento que se manifiesta como emersión del alma. Esta dinámica se muestra, en primer lugar, como “tierra en agua”; luego, como “agua en aire”, y finalmente, como “aire en fuego”. En cuanto al fuego, se puede considerar que constituye el elemento básico que promueve la transformación desde su punto de origen, la tierra, hasta su punto de llegada, el cielo, a la vez que durante este proceso él también se transforma.

La dinámica de los elementos hasta el “regreso del alma” y la fantasía del “spirito peregrino”, se ha regido por el régimen de la “tierra en agua” y luego del “agua en aire”. En primer lugar, “tierra en agua”: tierra-cuerpo anegada por el agua del llanto que ha cumplido una función purificadora y disolvente de las proyecciones inconscientes. En segundo lugar, “agua en aire”, el agua-llanto que deviene elemento aéreo. La imagen que simboliza ese paso es el suspiro, el llanto transformado en aire, en aliento del sentimiento capaz de ascender, de separarse de la tierra gracias al

poder de elevación que otorga al suspiro la imaginación inspirada por una nueva intuición. Así ocurría en la etapa de la “lode” donde podía considerarse que se daba igualmente el paso de la “tierra en agua” al “agua en aire”. Es la imaginación, por tanto, la facultad mediadora que propicia el paso al régimen del “agua en aire”, la que transforma el llanto en suspiro. La relación del suspiro con el espíritu vital y la imaginación no puede expresarse con mayor intensidad que como lo hace el desenlace del soneto “Tanto gentile e tanto onesta pare” (XXVI, 5). Aquí el agua-llanto cesa y se evapora, se sutaliza en suspiro. La invitación a suspirar con la que termina ese soneto es equivalente, como dijimos, a la invitación del/al sentimiento a imaginar, a resolver en el espacio simbólico de la imaginación los conflictos que desencadena la emersión de la cuarta función, tal como ocurre en el último soneto de la *Vita nuova*²⁰.

La imagen del suspiro sitúa la dinámica de los cuatro elementos en el régimen del “agua en aire”. Dante no se detiene en la “caída a tierra” que ha supuesto la muerte de Beatriz ni en la anegación de la tierra, que su cuerpo representa, en el agua del llanto luctuoso. La excesiva agua puede corromper la tierra e impedir la germinación; la excesiva “humedad” es totalmente negativa para la vida del espíritu. La presencia del suspiro significa la sequedad, la conversión del agua en sustancia aérea, la transformación del sentimiento y de los componentes de la cuarta función, con él relacionados, en aliento imaginativo y poético.

En este proceso ha mediado de forma constante como agente de la transformación el fuego, imagen inmemorial del eros. El elemento agua (el llanto) que ha anegado la tierra (cuerpo del protagonista) se ha conjugado con el fuego, símbolo del eros implícito en la figura del dios Amor; ambos elementos, agua y fuego, forman al unirse el componente contradictorio y básico de la sustancia donde se verifica la transformación y el nacimiento de la vida del

espíritu, “la forma ígnea del agua verdadera” (*La psicología de la transferencia*: 137). Las mismas palabras de Dante así lo confirman: es la conjunción de Amor y llanto, de fuego y agua, la que produce una inteligencia nueva que hace elevar cada vez más al suspiro y que le permite pasar del “agua en tierra” al “agua en aire” y luego al “aire en fuego”, al empíreo (“intelligenza nova, che l’Amore / piangendo mette in lui, pur su lo tira” (XLI, 10)).

El suspiro, nacido de la síntesis de agua y fuego, es el que realiza la unión entre la tierra –no olvidada ni inhibida como ocurría en la época de la “lode”– y el cielo; éste es el empíreo, cielo-fuego, según la etimología de la palabra; un fuego que ya no se corresponde con el de la tierra (erótico, físico) y que desencadenó la dinámica de transformación, sino un fuego que pertenece al empíreo (relacionado con la calidad del amor de Dios). Desde el punto de vista de la individuación y de la síntesis de las funciones de la conciencia, es un fuego que unifica eros corporal y eros “espiritual” pues el principio espiritual, en sentido estricto, no es antagónico al instinto: “*también lo espiritual se manifiesta en el psiquismo como un instinto*, más aún como una verdadera pasión, o como Nietzsche lo expresó cierta vez, “como un fuego consumitivo”. No es ningún derivado instintivo, como pretende la psicología de los instintos, sino un principio *sui generis*: *el de la forma imprescindible para la energía instintiva*” (Jung 1995: 68) (La cursiva es de Jung).

Se puede vislumbrar en la imaginación activa que representa el soneto final de la *Vita nuova* la dinámica hacia la síntesis de las cuatro funciones de la conciencia, transpuesta simbólicamente en la dinámica y síntesis de los cuatro elementos naturales. El suspiro es aire que procede de la tierra-cuerpo, anegada por el agua-llanto y donde arde el fuego-eros. El suspiro asciende hacia el fuego del empíreo, ámbito de la fuente primera del amor, la divinidad. El suspiro, lo mismo que el agua-llanto, se conjuga con el fuego; es también aire-fuego. Tanto

el agua-llanto como el aire-suspiro son agua y aire ígneos; son expresión del fuego-eros que transforma y es a la vez transformado en fuego-eros purificado. Sin el fuego constante del amor la individuación no podría realizarse.

4. FUNCIÓN TRANSCENDENTE Y SÍMBOLO DE BEATRIZ

Hay que recordar en este momento el núcleo teórico de la hipótesis de Jung sobre la naturaleza del símbolo, definido por él como una máquina transformadora de la energía psíquica, y recordar también sus consideraciones sobre la función trascendente²¹, propulsora de la dinámica de crecimiento de la conciencia. Es en este punto donde se manifiesta la diferente posición entre Jung y Freud a propósito del origen de la actividad simbólica y de la finalidad de la fantasía. Freud da de ellas una explicación puramente causal, reductiva, remontándose a los motivos lejanos que las originan y estableciendo las fuerzas impulsivas a las que hay que atribuir la responsabilidad energética de su aparición. Jung, por el contrario, considera que la fantasía, como cualquier otra situación factual psicológica, “no puede ser nunca explicada exhaustivamente a partir de sus causas; en cuanto fenómeno vital, está también indisolublemente inserta en la continuidad del proceso vital, de modo que, por un lado, es un producto del devenir, pero también es siempre, por otro, algo que deviene, algo creativo” (*Tipos psicológicos*: 513). La fantasía —dice Jung— tiene un rostro de Jano: mira hacia atrás y mira hacia adelante. Por ello, es preciso comprenderla tanto causal como finalmente²².

En la comprensión e interpretación de la *Vita nuova* es necesario reconocer la función esencial que cumplen la fantasía y la actividad de la imaginación. La fantasía que se manifiesta en forma de visiones y se materializa en forma de poesía, moviliza todas las formas básicas

del acontecer psíquico: la intuición y la sensación, el pensamiento y el sentimiento; “es la actividad creativa del espíritu y la expresión directa de la actividad vital psíquica, que se manifiesta precisamente a la consciencia en forma de imagen” (*Tipos psicológicos*: 516).

El soneto “Oltre la spera che più larga gira”, que hemos analizado, nos muestra en una dimensión mínima lo que más tarde ocurrirá en grandes dimensiones en la *Commedia*: la imaginación en acto y la manifestación de la función transcendente inherente al símbolo, así como la energía que moviliza a la conciencia, energía que identifica su origen como deseo de la amada. El juego de regresión-progresión inherente a la función transcendente que cumple el símbolo (transcendente, insiste Jung, no en un sentido metafísico sino en que lleva a otra cosa, en que “crea un tránsito de una actitud a otra” (*Tipos psicológicos*: 561)), se muestra claramente en el soneto donde la energía vuelve al origen que la generó, refluye hacia su fuente pero a la vez es impulsada por una imagen “constelada en igual medida por los contenidos de la antítesis” (*Tipos psicológicos*: 560), por la aspiraciones y exigencias del espíritu de la función superior. Es así como vemos verificarse en la imagen de Beatriz lo que Jung denomina una *idée-force*, un símbolo vivo (*Tipos psicológicos*: 561), que concilia las diferentes aspiraciones de las funciones de la conciencia: “El yo desintegrado entre tesis y antítesis encuentra en esa base intermedia su opuesto complementario, su expresión única y propia y se apodera ávidamente de ella para redimirse de su desintegración” (*Tipos psicológicos*: 560).

En esa imagen, nacida de lo inconsciente, donde se saldan las exigencias del cuerpo y del espíritu, cesa la lucha; esa imagen forma una materia prima que se convierte en objeto común de la tesis y de la antítesis. “Con ello se transforma en un contenido nuevo, que domina la actitud entera, anula la desintegración e impone un cauce común a la fuerza de los opuestos. Así queda

anulada la paralización de la vida, que puede de ese modo volver a fluir con nueva fuerza y nuevas metas” (*Tipos psicológicos*: 561). Esta materia prima trabajada por la tesis y la antítesis, que en su proceso de conformación unifica los opuestos, es el símbolo vivo.

Freud interpretaría el verbo desear de este soneto como el resquicio por donde se percibe la pulsión de la sexualidad sublimada, desviada del instinto natural. Jung, en cambio, como evidencia de la emersión, de la irrupción en la conciencia de otra clase de instinto que explica el origen de la vida del espíritu:

También cabe destacar que el principio espiritual, en sentido estricto, no es antagónico al *instinto* en sí, sino más bien a la *instintividad*, en el sentido de una injustificada supremacía de la naturaleza instintiva frente a la espiritual. *También lo espiritual se manifiesta en el psiquismo como un instinto*, más aún, como una verdadera pasión /.../. No es ningún derivado instintivo, como pretende la psicología de los instintos, sino un principio *sui generis*: *el de la forma imprescindible para la energía instintiva* (*Energética psíquica y esencia del sueño*: 68) (La cursiva es de Jung).

Frente al mundo de los instintos Jung contrapone un polo opuesto de no menor importancia y que se da sólo en el ser humano; oposición que puede condensarse como naturaleza *versus* espíritu y que constituye la base de la tensión que se define como energía psíquica:

Los fenómenos psíquicos se comportan como una gradación a lo largo de la cual la conciencia oscila. Unas veces, la conciencia se encuentra en proximidad con los procesos de los instintos y entonces cae bajo su influjo y otras se sitúa al otro lado extremo de la oposición donde prevalece el espíritu y asimila incluso los procesos instintivos a ella opuestos (*Reflexiones teóricas sobre la esencia de la psique*).

5. CONCLUSIONES

El soneto “Oltre la spera che più larga gira” representa una síntesis, una reordenación de la tensión de los opuestos, sostenida en el dolor y en el llanto del luto. Muestra una elaboración positiva del luto y cómo, del sacrificio impuesto por el principio de realidad —la pérdida de la amada— se puede ir más allá del dolor por esa pérdida, de la desesperación del sentimiento y de la frustración de los sentidos desprovistos del objeto de deseo. Pero en esta reordenación y síntesis es necesario tener presente algo: la dinámica del proceso de transformación que el personaje de la *Vita nuova* protagoniza, no se realiza tanto por la decisión de su propia voluntad cuanto por un acontecer que se impone a la conciencia al margen de aquélla. Lo único que el protagonista propiamente hace es no oponerse a esa dinámica, que procede de lo inconsciente, y responder al anhelo que despierta en él el amor, el recuerdo y la imagen de Beatriz. En la *Vita nuova* todo acontece, en realidad, por la dinámica que imponen a la conciencia los contenidos de la tercera función: el sentimiento, y de la cuarta: la sensación y el eros, el reconocimiento del principio de realidad y de la muerte.

El soneto representa un programa todavía por realizar: entrar en contacto con la cuarta manifestación del arquetipo del ánima, Sofía, la sabiduría y con los dones que a ella le pertenecen, procedentes de lo inconsciente colectivo. A Dante, al concluir la *Vita nuova*, se le aparece Beatriz, símbolo de la suprema manifestación del ánima, como suprema meta por alcanzar. Ese encuentro se producirá en la *Commedia*. En la *Vita nuova* la integración y síntesis de los valores del ánima se han referido a la historia personal del protagonista y han generado un individuo cuyo centro se sitúa en un punto equidistante de los contenidos contradictorios de las funciones de la conciencia. La conquista de este punto hace emerger el cinco, la quinta esencia, lo que hemos llamado el “alma”, la que capacita el nacimiento de una nueva vida del espíritu. El contacto con los valores del

ánima, desde la perspectiva de lo inconsciente colectivo, todavía no acontece en la *Vita nuova*. Se produce en la *Commedia* cuando Beatriz se presenta como portadora de los dones de la sabiduría y como mediadora del sí-mismo.

Por eso podemos decir que la *Vita nuova* es una conclusión y también un inicio. Una conclusión porque Dante resuelve en ella los problemas ligados a los conflictos personales, referidos a la utilización de la energía del eros. Dante, al concluir la obra, vive la experiencia del símbolo como realización de la función transcendente. En este aspecto, la doctrina del espíritu fantástico medieval y la noción de función transcendente junguiana convergen. Dante ha resuelto la desintegración entre función inferior y superior a través del símbolo de Beatriz que reúne los contenidos de cada una de ellas. Pero al protagonista le queda todo por hacer en relación con lo que Jung denomina segundo y tercer grado de la *coniunctio*. En este sentido, no se puede explicar el soneto *Oltre la spera* sin que se aluda al capítulo final de la *Vita nuova*, una especie de epílogo donde el protagonista habla de una “mirabile visione”²³, todavía indecible, sólo intuitiva, aún sin reducir a la dimensión de las imágenes del mundo sublunar. Le queda a Dante todo por hacer en el sentido de la actualización del “alma” en el cuerpo, después de su regreso y, en este sentido, la fantasía que narra el soneto representa el comienzo de esa realización. Esa es la ardua labor de hacerse a sí mismo, de encarnar en sí mismo los valores adquiridos tras la retirada de las proyecciones y la toma de consciencia de los contenidos inconscientes. Esa tarea se proyectará, a la manera de la obra alquímica, en la creación de la obra poética. Los alquimistas utilizaban los metales en su obra, y en esa labor de la búsqueda del oro proyectaban la elaboración del “oro” interior, la extracción del “alma” de la materia prima terrestre. Dante utiliza el lenguaje de la poesía como materia en la que se proyecta la individuación. Pero antes que la palabra esa materia la componen las imágenes, las visiones

que proceden de lo inconsciente. En este sentido, podrían aplicarse a la “*mirabile visione*” con que concluye la *Vita nuova*, entendida como intuición-visión de la futura obra de Dante, las palabras que Jung dedica a la obra alquímica:

Se deduce claramente aquí que el artista no procede por mero capricho de crear, sino que es llevado por la piedra a efectuar la “obra”, ese maestro que está por encima de él no es otro que el *sí-mismo*. El sí-mismo quiere aparecer en la obra, y por ello importa el *opus* un proceso de individuación y de autorrealización (*La psicología de la transferencia*: 179).

Jung observa que la obra en crecimiento es el destino del poeta y determina su psicología. La “*mirabile visione*” representaría la futura *coniunctio* todavía por realizar y la *Commedia* sería la futura *obra* donde proyectar esa tarea. Entender así la obra, vinculada con la existencia, como un producto de la actividad simbólica y de la fantasía, donde converge todo el acontecer psíquico, “hace que también se pueda considerar a esa obra como la que paulatinamente va creando al hombre, según ella misma se va creando” (*Poesía y psicología*: 23)²⁴.

CAPÍTULO OCTAVO

Hemos llegado al final del trayecto de la *Vita nuova*. Para terminar este estudio quisiera dedicar este capítulo a una serie de cuestiones que suscita la figura de Beatriz. En concreto quisiera esbozar, en primer lugar, a modo de conclusiones, algunos aspectos acerca de Beatriz como ánima. En ellas no podré sustraerme de referirme, en determinados momentos, aunque sea brevemente, a la *Commedia*. En segundo lugar, completaré el estudio de Beatriz como ánima poniéndola en relación con el símbolo de los números tres y cuatro, la trinidad y la cuaternidad, cuestión que trato también en el apartado tercero de este capítulo: “La analogía Beatriz Cristo”.

1. ALGUNAS CONCLUSIONES ACERCA DE BEATRIZ COMO ÁNIMA

A lo largo de este estudio la imagen de Beatriz se ha mostrado como símbolo del arquetipo del ánima. Gracias a la existencia de una mujer concreta que, por sus cualidades físicas y morales, ha sido capaz de suscitar la proyección de lo inconsciente del protagonista y gracias, también, por paradójico que pueda parecer, a su decisión de no corresponder al amante y después a su muerte, aquél ha podido entrar en contacto con la “amada” interna, el ánima, un ser extrañamente híbrido hecho de interioridad y de exterioridad. De exterioridad pues el reconocimiento del ánima depende, en los comienzos de la individuación, de la existencia de una mujer concreta que vive en

el mundo y que es, por tanto, ajena al sujeto. Lo inconsciente la elige a ella y no a otra como soporte de la proyección. Y un ser hecho de interioridad porque lo inconsciente no ha obrado de un modo gratuito; la ha elegido en función de unos valores que ella posee y que su figura externa suscita¹. Esos valores, respecto del amante, yacen como un tesoro escondido en lo inconsciente, no disponibles para la conciencia, incluyéndose entre ellos aquéllos relacionados con el principio de lo femenino, valores que hasta el momento el protagonista no ha experimentado como propios sino proyectados en las personas del sexo opuesto.

Después de nuestro estudio, en una primera aproximación interpretativa, podría parecer que Dante se adapta de un modo conservador a los parámetros colectivos de la autoridad religiosa, en oposición a los movimientos laicos que favorecían la emergencia de la subjetividad, tal como había iniciado a hacerlo la lírica amorosa cortés. Pero si se mira con mayor detenimiento, como lo hemos hecho nosotros a la luz de la psicología profunda de Jung, vemos que a partir de la segunda fase de la *Vita nuova*, Dante no propone la vía de la transformación interior de acuerdo con los símbolos colectivos que tiene a su disposición el creyente, sino que narra el proceso de su transformación interna, utilizando imágenes que nacen y se elaboran en su propio inconsciente; éstas son las impulsoras de la vida del espíritu y las que tienen el poder de cumplir una función “transcendente”, de llevarle a una nueva actitud y a un nuevo estado de conciencia.

Es decir, el proceso que narra Dante no implica la renuncia a su propia singularidad, en favor de los símbolos externos que propone el sistema colectivo sino que el acceso a una nueva vida del espíritu se realiza en él a través de los símbolos que le ofrece su propia individualidad. En realidad, lo que implica la alabanza a Beatriz en la primera canción de la *Vita nuova*, desde el punto de vista de la individuación, es la exultación del poeta ante el reconocimiento del poder y

del valor del arquetipo del ánima como impulsor de una nueva vida poética. La ortodoxia obligaba a desvincular de la subjetividad individual el impulso de la vida del espíritu y a proyectarlo en los símbolos religiosos colectivos, con la consecuente pérdida de consciencia, por parte del creyente, respecto de una fuerza y de una riqueza que le pertenecían y que no eran exclusivamente propias de los símbolos y del referente religioso externo al que éstos aludían.

La retirada de la proyección del ánima, de la amada terrenal, representada por el conocido arrepentimiento de los trovadores, conllevaba de modo implícito la subsiguiente y, diríamos, obligada proyección del ánima en el símbolo religioso colectivo. Con ello el valor y contenido de ese símbolo se reconocían fuera de uno mismo, en el seno de la Iglesia, en sus libros y ritos sagrados y, en última instancia, derivados de un Dios situado fuera del hombre y no en su interioridad. Con ello también la energía del ánima —no reconocida como propia— dejaba de estar disponible para la conciencia o, al menos, no tan disponible como cuando la imagen llamada a representarla procedía de la elección del propio inconsciente, tal como señala uno de los principios básicos de la psicología profunda: “cuando un contenido inconsciente es sustituido por una imagen proyectada, tal contenido no puede participar de la vida de la conciencia e influir en ella” (*Psicología y alquimia*: 21).

En este aspecto, en cambio, la intuición de Dante es liberadora pues presentándosele el momento en que, por las dificultades externas, comienza a imponérsele la necesidad de retirar la proyección del ánima, no abandona la imagen de la mujer concreta que lo inconsciente ha elegido para proyectar en ella ese arquetipo. Beatriz comienza así a vivirse como la amada terrenal y, a la vez, como algo diferente de la amada terrenal; empieza a desempeñar una función y a ofrecer unos rasgos que ya no pueden ser atribuidos a su persona física concreta. Constituye un símbolo interno que, sin embargo, ha emergido y crecido en la conciencia a partir

de una experiencia amorosa concreta, irradiando, por ello, una energía que procede del propio instinto y del propio eros. Dante, pues, antes de recorrer el proceso que encuentra reescrito en los símbolos del consciente colectivo de su época, tal como ocurre con muchos símbolos de la *Commedia* (sin que olvidemos, sin embargo, que en este poema Dante también elabora sus propias imágenes simbólicas, además de utilizar con extrema libertad las colectivas), ha experimentado un proceso interior que le ha puesto en contacto con el símbolo propio impulsor de la individuación.

“Demasiado pocos son los hombres que experimentaron que la figura divina constituye la más íntima propiedad de su alma” (*Psicología y alquimia*: 21). Este enunciado también se podría aplicar, además de a la experiencia de Dios, a la del arquetipo del ánima. Y si la vivencia consciente de este arquetipo está destinada a despertar la vida del espíritu y a ser puente mediador de la divinidad, Dante se atreve claramente a proponer como símbolo del mismo a la imagen que ha generado su imaginación y el deseo de su propio eros.

A este respecto, se ha considerado a Dante como el realizador del último gran esfuerzo en la Edad Media por tratar de salvar una visión del mundo y una concepción del hombre heridos de muerte ante el advenimiento del humanismo. Visto desde nuestra perspectiva, en cambio, el esfuerzo de Dante habría consistido en tratar de llevar a un reconocimiento consciente e individual, una concepción del hombre que hasta ese momento había tenido su fundamento e impulso de realización en instancias colectivas, externas a él; algo que había hecho que en la gran mayoría de los creyentes permanecieran en lo inconsciente los resortes más profundos y vivificadores de la vida del espíritu, al privarles de la riqueza y energía propulsora de los símbolos individuales en el proceso de crecimiento interior². Dante, a mi modo de ver, trata de representar la experiencia del ánima como una experiencia individual, logrando de este modo que la energía subyacente al

arquetipo no se pierda en la obligada proyección en un símbolo externo colectivo y en consecuencia regrese, en mayor o menor medida, a lo inconsciente.

Antes de producirse, con la llegada del humanismo, la clara escisión entre las exigencias de la vida del espíritu y las de la dimensión natural del hombre, Dante propone una solución cuyo alcance sólo ahora la ciencia de la psicología profunda comienza a comprender y a explicar, independientemente de la atracción que esa solución, cristalizada en poesía y percibida como poesía, haya podido ejercer sobre la imaginación de los lectores. La solución intuida por Dante consiste en la posibilidad de que la energía discurra de un modo ininterrumpido de la dimensión natural a la espiritual, gracias a un símbolo capaz de saldar la fisura entre esos dos planos. Para ello, en la historia representada en la *Vita nuova* (y también en la *Commedia*), trata de mantener viva la imagen de su amada, y con ello el poder de atracción y la riqueza del símbolo que ella encarna, al margen de la peripecia histórica vivida con la mujer externa. Tras el rechazo de ésta y, luego, tras su muerte, la energía que condensaba su imagen sigue actuando en el proceso de transformación interior sin que para esto el sujeto asuma el símbolo colectivo mediador; símbolo que, a no ser que se lograra experimentar en la conciencia como una realización propia³, nada o poco podía sugerir a la imaginación individual, al hallarse desvinculado de la propia vida, la realmente sentida, gozada y padecida.

La vida del espíritu, tal como la plantea Dante en la *Vita nuova*, sigue siendo la vida, conectada con la energía que emanan los símbolos de la propia imaginación, sin que esto no signifique que esa energía tienda cada vez más hacia objetivos despegados de las exigencias del yo y de la persona, y esté al servicio de la totalidad, del centro regulador de la psique, el sí-mismo. Ese arduo camino de transformación de la energía instintiva en una actividad simbólica, se consigue en Dante gracias al mantenimiento de los propios símbolos. En el universo individual del poeta es Beatriz quien desempeña el papel de

fuerza simbólica propulsora, imagen interna de la amada que mereció, en su historia terrenal, la proyección del ánima. Mientras que los símbolos colectivos, en principio, movilizarían y atraerían con mayor dificultad la energía de lo inconsciente. Esta última situación puede producir en la práctica lo que Jung denomina “la ausencia del símbolo sobre la esfera instintiva”, lo que equivale al estancamiento de la energía en lo inconsciente mientras que “poseyendo el símbolo, fácil es el tránsito” (“in habentibus symbolum facilis est transitus”) (*La psicología de la transferencia*: 116).

Aquí radica, a mi modo de ver, una de las diferencias que separan a Dante de Petrarca y a Laura de Beatriz. Esta última, al retirar Dante la proyección, y al ser reconocidos en la interioridad los valores en ella proyectados, se convierte en el símbolo de la función transcendente, capaz de impulsar la transformación hacia la totalidad y de preparar las condiciones para la experiencia de lo divino. Petrarca, en cambio, se queda sin símbolo para efectuar ese paso. Laura, tras la caída de la proyección y el arrepentimiento del poeta de su “primo giovenile errore”, queda sólo como un recuerdo de la plenitud que su imagen encarnaba, mientras que la energía simbólica y capacidad transcendente del arquetipo se trasladan, en un gesto de acatamiento del símbolo colectivo, a la Virgen María. Laura así no se despega de la segunda forma de la manifestación simbólica del ánima: aquella que Jung denomina Elena y que refiere “a un eros todavía predominantemente sexual, pero en un nivel estético y romántico, en el que ya la mujer posee algunos valores individuales (*Psicología de la transferencia*: 36).

A la Virgen María se dirige Petrarca al terminar el *Canzoniere* (Canción CCCLXVI), sin cesar de llorar por el arrepentimiento de los errores del pasado. Sus palabras contraponen la amada a la Virgen María: Laura es una criatura terrena y mortal; la Virgen, la reina del cielo coronada por Dios; Laura desconoce los males que afligen al poeta (vv. 92-97); la Virgen lo conoce todo; Laura, aunque hubiera conocido esos males, no habría podido remediarlos sin

infamia propia y sin la muerte espiritual del poeta; la Virgen, en cambio, puede sanarle (vv. 101-104). Vemos así cómo todo cuanto Laura no es y no puede, Beatriz lo es y lo puede respecto de Dante. Así lo expresan los versos-plegaria que Dante dirige a Beatriz en el paraíso celestial, después de que ésta se separa de su lado para recuperar el lugar que ocupaba entre los bienaventurados del cielo:

“O donna in cui la mia speranza vige,
e che soffristi per la mia salute
in inferno lasciar le tue vestige,
di tante cose quant’i’ho vedute,
dal tuo podere e da la tua bontate
riconosco la grazia e la virtute.
Tu m’hai di servo tratto a libertate
per tutte quelle vie, per tutt’i modi
che di ciò fare avei la potestate.
La tua magnificenza in me custodi,
sì che l’anima mia, che fatt’ hai sana,
piacente a te dal corpo si disnodi”
(*Paradiso*, XXXI, 79-90).

Petrarca llama a la Virgen María “vera beatrice” (“prego ch’appaghe il cor, vera beatrice” (v. 52)), implicando, sin salirnos del contexto de la canción, que Laura ha sido para él una falsa “beatrice” (aunque este rasgo que Petrarca atribuye a la Virgen no sólo podría leerse en relación y diferencia con Laura sino también con Beatriz, dadas los varios contextos en que Petrarca habla indirectamente y con reticencia de Dante). Para Dante, en cambio, Beatriz ha sido una “vera beatrice”; sin dejar de ser una criatura mortal ha sido también, como amada interna, un aspecto del ánima en su tercera y cuarta forma de manifestación, beatificante y dotada de poder: ella conoce sus males y es capaz de movilizar la energía para curarlos y transformarlos.

A la Virgen Petrarca pide el don de las lágrimas “santas”, de un llanto limpio del “terrestre limo” y de la “insania” (vv. 116-117) que caracterizó al que virtió por Laura, apareciendo así la escisión entre el símbolo del ánima que ésta representa, Elena, el plano terrenal donde

ha quedado anclada, y el aspecto celeste, sanador y transformador de ese arquetipo, que en Petrarca asume la Virgen María. Hemos visto cómo en Dante, en cambio, a partir de la “lode”, es Beatriz la que representa la tercera forma de manifestación del ánima y cómo, precisamente después, el llanto por la muerte de Beatriz, paulatinamente purificado del “limo terrestre”, es el que hace emerger, encarnado en su figura, el aspecto sanador y transformador de ese arquetipo. A la Virgen invoca Petrarca —ya sintiendo la muerte cerca— para que realice en él lo que Beatriz logró en Dante: la sanación interior, la conversión ética y la transformación de su escritura poética: “Se dal mio stato assai misero et vile / per la tua man’resurgo, / Vergine, i’sacro e purgo, / al tuo nome et penseri e ’ngegno et stile, / la lingua e il cor / le lagrime e i sospiri” (vv. 124-130). Y la pregunta que surge es la de si ese símbolo religioso colectivo logrará movilizar efectivamente en Petrarca la energía psíquica tal como, respecto de Dante, lo hizo el símbolo individual de Beatriz, fuerza poderosa de la imaginación, enraizada en la dimensión natural e instintiva del eros. Esa misma fuerza será capaz de conducirlo, ya como Sofía, la cuarta manifestación del ánima, “que ilustra y excede aun a la etapa tercera, que se diría insuperable” (*La psicología de la transferencia*: 36), a través del paraíso celestial, hasta el lugar donde se encuentra San Bernardo, último guía del viaje⁴, el monje místico que introdujo precisamente el culto cristiano a la Virgen María como reina de los cielos⁵. Dante, al concluir la *Commedia*, reserva a la Virgen María la simbolización del aspecto supremo de la cuarta manifestación del ánima, la virginidad y la humildad, condiciones para que pueda nacer en el alma la divinidad⁶. La cualidad de la virginidad implica la potencialidad absoluta del alma; la humildad, la aceptación y el abandono a la acción divina⁷. Gracias a la interiorización de esas cualidades, Dante accede finalmente a la contemplación de la imagen de Dios, la experiencia del sí-mismo⁸. Pero antes de esto, ha sido Beatriz quien ha representado en Dante la *sapientia*, la Sophia, el aspecto contemplativo e intuitivo del ánima en relación con las verdades sobrenaturales que se le han revelado a lo

largo del viaje celeste (no por nada Beatriz en el cielo está sentada al lado de Raquel, símbolo de la vida contemplativa). Y aún antes de ese aspecto contemplativo, ella ha simbolizado el rasgo sanador y transformador, éticamente comprometido, con que Dante la presenta en las secuencias del paraíso terrenal. Dante proyecta, por tanto, en un símbolo privado, Beatriz, forjado por su imaginación, no sólo los aspectos de la tercera manifestación del ánima, por la que el eros se eleva “a la más alta estimación y a la devoción religiosa, y con ello se espiritualiza” (*La psicología de la transferencia*: 36), sino también la sabiduría, propia de la cuarta manifestación, de Sophia. Petrarca, en cambio, realiza estas proyecciones en la Virgen María, en el símbolo religioso colectivo.

En este sentido, lo que hace Dante, tachado de retrógado y de conservador respecto de la actitud avanzada y humanista de Petrarca, es algo que sólo ahora comienza a valorarse en relación con el desarrollo religioso del hombre contemporáneo y con la posibilidad de acceder a la experiencia de lo divino, a través de los símbolos elaborados por la propia imaginación y enraizados en el acontecer de la historia individual. Es importante recordar que la *Commedia*—después de la inmediata aceptación que tuvo por parte de la autoridad religiosa pues fue reconocida como libro de Autoridad en el Studium de los dominicos y franciscanos— fue condenada más tarde por la Iglesia y sólo aceptada a finales del siglo XIX y reconocida oficialmente en 1921. Pienso que esa condena no sólo pudo deberse al trato sin miramientos que hace Dante respecto de la conducta de la Iglesia y de sus representantes, sino también a la importancia esencial que Dante otorga al poder de la imaginación individual en el itinerario del alma hacia Dios y a la libertad extrema con que usa la capacidad simbólica imaginaria, así como los símbolos colectivos⁹.

La poesía de Petrarca se convertirá, en cambio, en el modelo de la poesía occidental que inaugura el humanismo: la poesía del ánima y de la pérdida del “alma”, sin posibilidad de rescate y de

transformación en los niveles superiores de la conciencia, sin posibilidad de que “Elena” acceda a “María” y mucho menos a “Sophia”. Inaugura, pues, Petrarca la poesía de la ausencia, del luto, de la escisión entre plano terrestre y celeste; una poesía que queda anegada en el llanto de la pérdida del “alma”, anclada en la actitud de la melancolía y del luto, en la imposibilidad de colmar la fractura entre el plano terrestre y el supraterrrestre¹⁰.

2. SIMBOLOGÍA DE LOS NÚMEROS TRES Y CUATRO EN RELACIÓN CON EL ARQUETIPO DEL ÁNIMA Y CON EL PROCESO DE INDIVIDUACIÓN.

Dante a lo largo de su narración pone en evidencia la coincidencia del número nueve¹¹ con los momentos cruciales de su historia con Beatriz. En el capítulo XXIX¹² explica cómo ese número rige las fechas de la vida y muerte de su amada, concluyendo que ello es debido a que Beatriz, por analogía, es un nueve dado que, al igual que el tres es la raíz o el origen del nueve, la trinidad divina es el origen de Beatriz. De este modo, se hace evidente en la *Vita nuova* la relación del ánimo, propulsora y arquetipo básico de la individuación, con el símbolo de la trinidad.

La individuación es un proceso de creación de la conciencia y Jung demuestra cómo desde tiempo secular está asociada con el símbolo arquetípico de la trinidad. La trinidad, en primer lugar, significa la consubstancialidad de un proceso que consta de tres partes al que debe corresponder una dinámica de maduración que se realiza en forma inconsciente en el individuo. Las tres personas divinas serían personificaciones de tres fases de un acontecer psíquico, regular e instintivo, que recogen y manifiestan los mitos y los ritos. Esa imagen arquetípica, observa Jung, “corresponde a una totalidad del individuo, es decir, de sí mismo, que existe como imagen inconsciente y

que es totalmente desconocida para la conciencia, ya que a ella no sólo le corresponde la psique consciente, sino también la inconsciente, y ésta no puede ser conocida” (*Simbología del espíritu*: 267). La idea de totalidad del individuo a la que reenvía la trinidad relaciona, por tanto, indefectiblemente a este arquetipo con el símbolo del sí-mismo, al que empíricamente no se puede distinguir de una figura divina, “Cristo, como Dios (“consustancial al Padre”), el Atman, como sí-mismo individual y como esencia del cosmos a la vez, o Tao como condición individual y al tiempo como el correcto comportamiento de los sucesos del mundo” (*Simbología del espíritu*: 267). De ahí, también, el rasgo de santidad que emana de este arquetipo y que capta al hombre: “la santidad es reveladora; es la fuerza numinosa que emana de la figura arquetípica” (*Simbología del espíritu*: 264). Por este motivo, la trinidad no sólo representa la personificación, por medio de tres personajes, de los procesos psíquicos que llevan a la totalidad, sino que se convierte en la personificación del mismo Dios, uno en tres personas, dotadas todas ellas de la misma naturaleza divina. Así es como explícitamente Dante la evoca en la *Vita nuova*, de acuerdo con el dogma cristiano trinitario.

Esto no significa, sin embargo, que Dante en la *Vita nuova* no esté representando, paralelamente al arquetipo numinoso del tres-trinidad, proyección del sí-mismo que comprende tres personas participantes de la misma substancia divina, excluyentes del principio femenino, de la “creación”, o sea la materia” (*Simbología del espíritu*: 303) —excluyentes, por tanto, del origen del mal—, un impulso hacia la totalidad al tener en cuenta contenidos de la dimensión terrenal del hombre.

En relación con esta cuestión es necesario recordar el axioma de *Maria Prophetisa*, citado por Jung: “El Uno se convierte en Dos; el Dos, en Tres, y del Tercero sale el Uno como Cuarto” (*Psicología y alquimia*: 34). Aplicado este axioma a la *Vita nuova* podríamos adelantar la hipótesis de que Beatriz, por ser un producto del tres, es

un uno que a la vez ocupa el lugar del cuarto y en consecuencia que el proceso de transformación que se describe en la *Vita nuova* obedece a un ritmo ternario pero que el símbolo que emerge de esa dinámica de transformación es una cuaternidad.

Nos movemos, pues, en este momento ante una noción de número vinculado con la idea de ritmo y con la capacidad de simbolizar una cualidad, una forma de estructura así como con la de ser “medida” de la energía psíquica, ligada a la manifestación de los arquetipos. Cuando decimos que Beatriz es un cuatro en el sentido del axioma de María Profetisa (“el Uno se convierte en Dos, el Dos se convierte en tres y del Tercero sale el Uno como Cuarto”) estamos tratando a los números en una forma diversa de la habitual progresiva. Si los consideramos, en cambio, desde un punto de vista cualitativo los números no representan cantidades diferentes sino secuencias temporales de una misma cosa y pueden ser también tratados desde un punto de vista regresivo:

Si coglie dapprima la totalità, poi la faccia successiva, poi la successiva, ma si tratta sempre della stessa cosa. Il *continuum* numerico è la continuazione del numero uno nell'intera serie; i numeri sono vari aspetti dello stesso numero uno, sempre lo stesso, che forma un *continuum* sottostante (Von Franz 1986: 123).

Esta idea de continuidad es diferente de la que encontramos en los libros de matemáticas y es a la que se refiere, en cambio, el axioma citado:

Maria conta fino a tre, e poi dice: quei tre sono in realtà tutti quanti l'uno; perciò concepisce nuovamente l'unità dei tre e li rimette insieme come il quattro. La nostra mente ordinariamente scorre in senso progressivo: contiamo 1, 2, 3, 4, 5..., formando una catena lineare; mentre, quando contiamo qualitativamente, possiamo fare la stessa cosa dicendo: ora ho il quattro, ma il quattro è in realtà il *continuum* dell'uno nel tre, onde posso aggiungere quell'unità al tre e ottenere il quattro (Von Franz 1986: 123).

De este modo, podemos considerar que el cuatro es la unidad del tres. Como sucesión o ritmo inherente a un proceso que acontece a un individuo el cuatro es un “uno”, el resultado de una transformación que ha pasado simbólicamente por el uno, el dos y el tres. Lo que describe el axioma de María es una operación mental que trata de hacer comprensible a la reflexión consciente procesos de lo inconsciente donde la idea de tiempo y espacio se relativizan y donde “vi è un *continuum*, in cui tutti i numeri sono identici, così come tutti gli archetipi sono identici. Possiamo postulare che i numeri, essendo idee archetipiche, siano, nell’inconscio identici, ma, se vogliamo ricostruire questo fatto e formarcene un concetto cosciente, dobbiamo contare qualitativamente in questa forma retrograda” (Von Franz 1986: 125).

Entramos, así, en la interpretación de la *Vita nuova* desde la perspectiva del símbolo arquetípico de la trinidad y de su relación con la cuaternidad. Dante representa ese símbolo a través del lenguaje cristiano pero ese lenguaje, desde la perspectiva del pensamiento junguiano, es una transposición de fenómenos internos que acontecen en la conciencia. Esos fenómenos, en el caso de Dante, han impulsado y promovido la ampliación de la conciencia a partir de la diferenciación de la función inferior inconsciente y del encuentro con el arquetipo del ánima, el cuarto excluido vinculado con la sensación, la dimensión corporal, el eros y el principio femenino. En el apartado dedicado a la analogía Beatriz-Cristo veremos cómo este acontecer interno repercute en el símbolo trinitario colectivo pues el proceso de maduración hacia la totalidad, hacia el sí-mismo, lleva a Dante de modo intuitivo a insinuar la cuaternidad en la propia naturaleza divina, al proponer de modo implícito la analogía entre Beatriz y Cristo y considerar a ésta, en su cualidad de Hija del Padre, como logos divino femenino. Esta intuición ampliaría al cuatro el símbolo trinitario al acoger el aspecto femenino de Dios.

La trinidad, hemos dicho, significa un proceso secular de adquisición de la conciencia; es un símbolo dinámico que representa el acto del devenir consciente. Desde esta perspectiva, la transformación que se narra en la *Vita nuova* sería el paso del estado del padre al del hijo¹³ y la generación de una tercera persona, representada por el espíritu. En este sentido, como transposición de fenómenos que acontecen en la conciencia, el primer movimiento representado en la obra se correspondería con la edad o el estado del padre; “el estado de conciencia temprano en el que simbólicamente aún se es niño, es decir, dependiente de una determinada forma de vida previa [de visión previa de la vida y del mundo], un *habitus*, que tiene un carácter de ley (*Simbología del espíritu*: 289). Se correspondería con la primera etapa de la *Vita nuova* (I-IV), de plena armonía y sin conflictos, que comprende el periodo de la infancia y de la adolescencia, hasta 1283, año en que se produce el enamoramiento “adulto” del protagonista y en que éste entra en contacto con la función inferior. Se puede suponer que hasta ese momento la conciencia ha vivido en estado de unidad, identificada simbólicamente con el estado del padre; una, con el padre; una, consigo misma. En esta fase el mundo del padre se identifica con la “ragione” colectiva a la que Dante invoca como punto de referencia constante en la vivencia de su amor por Beatriz. Su amor se rige siempre según el “fedele consiglio de la ragione” (II, 9). Desde el punto de vista poético, la identificación con el padre constituye una actitud de reconocimiento y práctica de la poesía de acuerdo con la tradición existente.

El segundo movimiento se corresponde con la aparición del hijo simbolizada por la irrupción de la dualidad y del conflicto. El uno se escinde, se convierte en otro y se enfrenta a sí mismo. Del estado de unidad (estado del padre), con que hemos hipotetizado comienza la *Vita nuova*, se pasa al estado de dualidad (estado del hijo), al emerger en la conciencia los contenidos de la función inferior. “Desde este momento hay dos, el uno y el otro, lo que significa una cierta tensión” (*Simbología del espíritu*: 251). El conflicto entre el padre y el hijo comien-

za a mostrarse en el protagonista a partir del momento en que la conciencia trata de vivir y de integrar, de acuerdo con las normas de la razón colectiva, los aspectos desconocidos de la función inferior, de la dimensión del eros. Al revelarse esas normas ineficaces, el protagonista fracasa en su intento (III-X). El conflicto aparece, por tanto, cuando frente al símbolo externo del “padre”, representado por el sistema colectivo, comienza a afirmarse en la conciencia el padre interior arquetípico, el centro irradiante originario del sí-mismo de donde procede el impulso de transformación del protagonista. El hijo entra en contacto con el padre interno y deviene su propio padre; desde esa nueva cualidad se constituye en guía de sí mismo. “Fili mi, tempus est ut pretermictantur simulacra nostra” (XII, 4), dice el dios Amor, como centro irradiante de la conciencia, a Dante y emplea la palabra *nostra* para dar a entender su identificación con él. El rasgo filial hace del protagonista una criatura del dios, símbolo del sí-mismo, del padre arquetípico interno. Este encuentro con la propia autoridad lleva inevitablemente al distanciamiento, al enfrentamiento con el “padre” colectivo pues “el mundo del hijo es el mundo de la escisión”. El hijo se independiza del *habitus* colectivo y genera la propia reflexión y la propia conciencia. En este sentido, las palabras del dios Amor a Dante, apenas citadas, indican la aparición de una conciencia dispuesta a abandonar las pautas de comportamiento procedentes de la razón colectiva, en este caso la práctica del “schermo”.

Vivir el conflicto que plantea la cuarta función —la dimensión corporal, el eros— significa devenir hijo de sí mismo para abandonar el *habitus*, los *simulacra* que impone lo colectivo de acuerdo con la ley del padre. Vivir el conflicto significa también el propósito de integrar ese cuarto excluido, todo cuanto hace referencia a la función inferior: la sensación, el eros, la feminidad, el principio de realidad, a través, primero, de la tentativa de recuperar la correspondencia de Beatriz (balada del capítulo XII). Este intento representa el deseo de adecuación del protagonista “hijo” a las exigencias del cuarto excluido, las exigencias de totalidad del hombre. Pero la resis-

tencia de la realidad persiste y ello se concreta en el rechazo definitivo de la amada. Recordemos cómo Dante, en ese momento, explícitamente aludía a una lucha (XIII, XV), a una oposición entre dos fuerzas antagónicas: la representada por la “razón”, propia de la primera y segunda función, la intuición y el pensamiento, en sintonía con la parte consciente de la psique, procedentes de la opinión colectiva, el “padre”, y aquélla otra representada por las “razones” del sentimiento y de la función sensorial, vinculadas con los nuevos contenidos emergentes de lo inconsciente y con las exigencias individuales del hijo. Se ha producido, por tanto, una escisión del estado primero de unidad que ha generado a “otro” y que crea una situación de conflicto.

De la resistencia de la realidad nace y se impone la solución trinitaria de la etapa de la “lode” que resuelve el conflicto en un ámbito puramente mental, en el ser pensado bidimensional del sistema trinitario, a partir de la relación exclusiva del amante con la imagen interiorizada de la amada. Este tres, por tanto, “se corresponde sólo con el ser pensado. Pero con ello no se ha llegado a ser todavía una realidad” (*Simbología del espíritu*. 242). El tres se corresponde igualmente con el proceso triádico platónico: lo uno y lo otro, la unidad y la dualidad, unidad que se reconstruye en un uno, en la unidad del pneuma, en el espíritu hecho palabra y canto poético, círculo cerrado del padre y del hijo en la manifestación del espíritu, a través de la poesía. Esta es también la solución que encarnaba el gran canto cortés, *la gioia che mai non fina*, el amor manifestado como un proceso eminentemente imaginario y narcisista (Agamben 1993), en el sentido de que el enamoramiento lo era de una imagen reflejada en la conciencia y de que en el proceso mental cerrado se inhibía el cuarto: la dimensión sensorial de la amada y el principio de realidad.

Dante vive intensamente el estado alcanzado por la síntesis trinitaria en la tercera persona del espíritu, nacido de la solución entre el uno y el dos, entre el padre y el hijo; en sentido psicológico, nacido de la

integración de las funciones de la intuición, pensamiento y sentimiento. En el símbolo de la trinidad cristiana, al que alude Dante para explicar la raíz y origen de Beatriz (XXIX), la dualidad de la vida del padre y del hijo es una dualidad amorosa que carece de conflictos: de esta vida y aliento amoroso, que fluye entre el padre y el hijo, se genera el espíritu, como tercera persona que vuelve a recuperar la cualidad de uno, el estado de unidad, a través de la síntesis del uno y del dos en el tres. Este ritmo trinitario es el que se reproduce en la fase de la “lode” a través de la síntesis entre intuición, pensamiento y sentimiento, realizada en el espacio exclusivo de la conciencia, gracias al poder atractivo del símbolo del ánima, Beatriz, y del ejercicio de la imaginación, concretado en poesía; síntesis que hace caso omiso, sin embargo, del tiempo y del espacio externos, de la dimensión corporal y de la sensorialidad así como de la percepción de la realidad. Es el triunfo de la imagen interiorizada de la amada como objeto de culto y de alabanza poética, algo —dice el poeta— “che non mi puote venire meno” (XVIII, 4), “que no me puede ser arrebatado”, como lo había sido su saludo, perteneciente a la dimensión de la realidad externa y concreta. Esta solución es la que mejor se adapta al esquema simbólico de la vida íntima de la trinidad cristiana que ha excluido del movimiento triádico todo “cuarto”, portador de perturbación, de conflicto y de mal.

La solución en el marco de la pura subjetividad por la que la conciencia alcanza una síntesis, una armonía, prescindiéndose de toda relación con la realidad externa y creándose un mundo puramente mental y autosuficiente, significa el momento de peligro en la relación padre-hijo. Es el momento de la tentación de la total autonomía: “El estado de Hijo es un *estado de conflicto* por excelencia: la elección de los caminos posibles está amenazada por otras tantas desviaciones. La “liberación de la ley” acentúa las contradicciones, especialmente morales” (*La simbología del espíritu*: 291).

Este es el momento en que Dante se sitúa, como hemos visto, más cerca de una posición neoplatónica, basada en el arquetipo trinitario y de la que Klein habla como progresivo acercamiento al “destare dell’anima”, al despertar del alma o a la toma de conciencia en la línea de un comportamiento ético amoroso según la ascesis neoplatónica (Klein 1975: 39); posición también inherente a la tradición amorosa cortés cuando la conciencia, a partir de la vivencia del amor, se erigía en creadora de una moral transcendental, al margen de una referencia externa objetiva, configurándose a sí misma como el punto de apoyo exclusivo del desarrollo interior —esta sería la causa de la calificación de amoral de la doctrina del amor cortés. Y posición que, desde el punto de vista del movimiento triádico que estamos analizando, significa que la solución del conflicto entre el padre y el hijo no representa a la totalidad porque falta la incorporación del cuarto, el ser en la realidad externa, encuadrado en el espacio e inmerso en el devenir temporal. A esto es a lo que Platón aludía en el *Timeo* como el problema del cuatro: “Uno, dos, tres, pero el cuarto ... ¿dónde se nos queda?” (*Simbología del espíritu*: 275).

La solución del conflicto padre-hijo, observa Jung, no se realiza a través de la autonomía absoluta del hijo sino de la subordinación o del reconocimiento de un punto de referencia ajeno a la propia conciencia. Esto puede consistir en “la subordinación a cualquier instancia metafísica”, que desde el punto de vista psicológico “es una subordinación a lo inconsciente” (*Simbología del espíritu*: 291).

La madurez se alcanza cuando el hijo reconstruye su estado infantil, al someterse a la autoridad paterna, bien en forma psicológica, o proyectada, reconociendo, por ejemplo, la autoridad de la doctrina eclesiástica. Esta autoridad puede ser sustituida por toda clase de equivalentes, lo que sólo demuestra que la transición a la tercera persona está amenazada por toda clase de peligros espirituales, que consisten especialmente en desviaciones racionalistas contra el instinto (*Simbología del espíritu*: 292).

Con esta reflexión Jung pone de manifiesto que “así como la transición de la primera a la segunda fase requiere el sacrificio de la dependencia infantil, así también, en la tercera fase hay que renunciar a la autonomía absoluta” (*Simbología del espíritu*: 292). A esta renuncia a la autonomía absoluta y subordinación de la conciencia a un orden objetivo llega el protagonista de la *Vita nuova*. Este obedece al dinamismo que le impone el devenir de su propio inconsciente y que muy pronto le somete al orden que irradia el arquetipo del sí-mismo, como principio objetivo que rige a la conciencia, diferente del yo .

El cuarto movimiento que se verifica en la *Vita nuova* consiste en la resolución de la síntesis trinitaria en una cuaternidad. El problema, como dice Platón, es el del cuarto excluido que en el centro de la *Vita nuova* claramente se presenta como reconocimiento de la existencia del mal que aflige a la condición humana: la enfermedad y la muerte. “Di necessitate convene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia” (XXIII, 3); “Tu pur morrai” (XXIII, 4)¹⁴. En realidad, la fase trinitaria de la “lode” suponía, aunque a primera vista no lo pareciera, algo decisivo procedente de la función sensorial y de la dimensión externa de la realidad: la presencia de Beatriz en el mundo, algo con lo que contaba, sin duda, el protagonista, que le procuraba “dolcezza” y “beatitudine” y de lo que dependía, consciente o inconscientemente, su canto y alabanza poética¹⁵. Mientras el arquetipo se manifestaba en la síntesis de intuición, pensamiento y sentimiento, con la exclusión de los componentes de la cuarta función, se producía el estado exultante de la vida trinitaria, al margen el tiempo y del espacio físicos, donde el ánima, en el círculo cerrado de la interioridad, era fuente animante de inspiración poética y de alegría. Ese equilibrio, sin embargo, se rompe debido a la imposición inevitable de la función excluida que, como principio de realidad, se concreta en el nivel literal de la historia en la muerte de Beatriz. La desaparición en el mundo de la presencia corporal de la amada va a significar la pérdida de aquello que el poeta creía que no le podría ser arrebatado, la “gioia” del canto poético.

El movimiento hacia la cuaternidad se produce en la *Vita nuova*, por tanto, a partir de la muerte de Beatriz. En la escisión que se vuelve a producir entre el padre y el hijo a raíz de esa muerte, al romperse el equilibrio alcanzado por la síntesis trinitaria, se impone el reconocimiento de cuanto había sido excluido en aquella síntesis: por un lado, el principio de realidad manifestado ahora en su forma más trágica y cruel, la muerte, y por otro, de cuanto Beatriz simbolizaba como parte de Dante mismo pues la muerte de Beatriz representa la retirada de la proyección del ánima en una mujer concreta y la acogida de lo que ella significaba como función propia. Se impone así el principio femenino a través de una imagen numinosa, guía hacia la totalidad de sí mismo, la totalidad que representa la activación consciente de las cuatro funciones de la conciencia. Esta cuaternidad es la que se plasma en la visión del soneto final “Oltre la spera che più larga gira”, donde se representa la tensión pero también la síntesis entre las cuatro funciones de la conciencia, emergiendo un nuevo estado que integra intuición y percepción de la realidad, pensamiento y sentimiento, gracias a la atracción (milagrosa dice Dante) que sobre él ejerce Beatriz, el arquetipo del ánima mediador de la experiencia del sí-mismo.

El problema del cuarto, respecto de la trinidad platónica (y también cristiana), por consiguiente, es el problema de la incorporación del principio de realidad así como de la dimensión corporal y terrenal del hombre; dicho en otras palabras, la necesidad de tener en cuenta la existencia del “mal”, entendido en sus múltiples posibilidades de manifestación: como la serie de acontecimientos de la propia historia que se oponen al principio de deseo (como ha sido para Dante el rechazo de Beatriz); como la sombra negativa individual que abre la perspectiva del mal moral (como ha sido para Dante la confrontación con la sombra trágica cavalcantiana que le lleva a la desintegración moral); como todo aquello, finalmente, que pone en peligro la seguridad, la continuidad de la vida y que llena de sufrimiento y horror al hombre, como la enfermedad y la muerte¹⁶. Y el problema del cuarto

implica así mismo, como hemos visto, la cuestión de la inclusión / exclusión de la mujer, del principio femenino en el sistema trinitario, cuestión que en la tradición judeo-cristiana no está separada del mal pues la mujer aparece en esta tradición formando parte de la constelación tierra, materia, cuerpo, serie de la que se origina el pecado y que se corresponde con los contenidos de la función sensorial, relegados a lo inconsciente en el sistema medieval. Por ello, la imposición en la *Vita nuova* del principio de realidad, a causa de la muerte de Beatriz, va a significar paradójicamente también el reconocimiento del principio femenino respecto de la ampliación de la conciencia y de la identidad poética. El riesgo de la síntesis triádica platónica era que expulsaba de ella tanto al tú concreto como a la mujer concreta (no por nada —observa Jung— Platón fue célibe).

La trinidad medieval cristiana es eminentemente triádica, no contempla el cuarto ni puede incorporar al cuarto en el ámbito divino trinitario, pues es inconcebible que el mal, que el príncipe de este mundo que lo representa (el “diabolo”), tenga algún tipo de relación con Dios. Jung considera esta situación propia de una psicología que llama justamente “psicología medieval”:

con ello no se quiere mencionar ningún retroceso ni ningún juicio valorativo, sino una problemática especial: hay en tales casos una inconsciencia y un correspondiente primitivismo de tal magnitud, que aparece como indicada una espiritualización compensatoria. El símbolo salvador es entonces una tríada en la que falta el cuarto rechazado incondicionalmente (*Simbología del espíritu*: 298-299).

Tampoco la trinidad cristiana medieval incorpora a “la que da a luz a Dios”, a la mujer, representada por la Virgen María aunque “la iconografía de la Edad Media, elaboró un símbolo cuaternario por medio de las representaciones de la coronación de María, y por decirlo así, callandito, la introdujo al lado de la trinidad. La *assumptio beatae Mariae Virginis* significa un recibimiento del alma de María *con el cuerpo* y es una doctrina cristiana aceptada”

(*Simbología del espíritu*: 280), y elevada desde 1950 al grado de dogma de fe por la Iglesia católica. La importancia de este hecho es fundamental para Jung pues significa el haber ascendido al ámbito de la Trinidad divina, reino del espíritu y de lo masculino, la materia y la feminidad, colmando así la necesidad profunda de síntesis de contrarios del creyente, que como compensación había desarrollado desde la Edad Media el culto a la Virgen. San Bernardo promovió precisamente ese culto para contrarrestar el espacio vacío que había dejado el símbolo trinitario cristiano respecto de la mujer; vacío que era una de las causas del gran poder de atracción que en lo inconsciente ejercía la concepción y la poesía del amor cortés.

Se supera, por tanto, en el símbolo de la cuaternidad la condena y el rechazo que la mujer suscitaba en el hombre a causa de su pertenencia a lo desconocido inconsciente. Así se explica psicológicamente la naturaleza mediadora de la mujer respecto de lo divino: por su pertenencia a lo inconsciente y por la función mediadora que en el hombre (varón) cumple el arquetipo que ella representa, el ánima, respecto del sí-mismo, la imagen de Dios en el alma¹⁷. Este explícito reconocimiento como puente entre el hombre y lo divino es lo que todavía no se atreve a hacer Guinizzelli, el “padre” del “stilnovismo”, al finalizar la canción “Al cor gentil rimpaira sempre Amore”, mientras que Dante da abiertamente ese paso. En este aspecto se percibe la tensión de la *Vita nuova* hacia la cuaternidad pues Dante integra el principio femenino como generador de una nueva vida del espíritu.

No quisiera terminar estas reflexiones sin insistir en la tensión, en la oscilación, que se establece en la *Vita nuova* entre el tres y el cuatro y entre el cuatro y el tres, pues la dirección de la oscilación podría verse tanto en un sentido como en otro¹⁸. De esta tensión, a mi modo de ver, sigue participando, a pesar de la distancia temporal, nuestro tiempo aunque hoy el parámetro colectivo trinitario medieval no esté

explícitamente vigente. La pregunta que surge al concluir el estudio de la *Vita nuova* sería: ¿Se representa en esta obra un movimiento del tres hacia el cuatro, en el sentido, como hemos interpretado, de una dinámica hacia la integración de los contenidos de las cuatro funciones de la conciencia, con lo que ello implica de reconocimiento de los componentes de la función inferior: la sensorialidad, la corporalidad, la feminidad, la admisión del principio de realidad, del mal y de la muerte? ¿O se produciría en esta obra el movimiento contrario? A la vista de la brutalidad de los conflictos inherentes al poder de la nobleza, al poder mercantil de las ciudades, al menosprecio hacia la mujer y a la crudeza de las relaciones del hombre con ella, regidas por el interés material o por el instinto sexual —la mujer vista como primer estadio de la manifestación del ánima: “Eva, Tierra, meramente biológica, en la que la esposa-madre sólo representa la mujer que debe ser preñada” (*La psicología de la transferencia*: 36)— ¿no se representaría más bien en esta obra un movimiento compensatorio del cuatro hacia el tres, de exclusión de los contenidos desintegrados de la conciencia y desintegradores, propios de la cuarta función: el rechazo de la dimensión terrenal y corporal del hombre, de lo femenino en cuanto Eva como puro instinto sexual, de aquello constituye la naturaleza “inferior” del hombre, autónoma y escindida de las funciones superiores? Recordemos a este respecto las palabras de Jung recientemente citadas, en relación con la trinidad cristiana medieval: hay en ese momento de la historia “una inconsciencia y un correspondiente primitivismo de tal magnitud, que aparece como indicada una espiritualización compensatoria. El símbolo salvador es entonces una tríada en la que falta el cuarto rechazado incondicionalmente” (*Simbología del espíritu*: 298-299).

En este sentido, la trinidad tendría un significado precioso en el desarrollo de la vida del espíritu desde el comienzo del cristianismo¹⁹, en el momento en que el principio de un Dios espiritual tenía que imponerse a la visión pagana reinante, una visión en que “l’expérience de la divinité ou de l’esprit était projetée dans la réalité matérielle

du monde” (M. L. von Franz 1991: 40). Si, como explica M.L. von Franz, al inicio de la era cristiana el hombre empieza a interrogarse de manera crítica sobre el origen del mal, es entonces cuando se instaura la escisión entre lo “alto” y lo “bajo”, entre el mundo del Hijo y el mundo del Adversario. Por ello, la vía de lo inconsciente tal como se manifestaba en los sueños y visiones de los primeros cristianos conducía inequívocamente hacia lo alto, hacia hacer conscientes los aspectos “luminosos” de lo inconsciente. Y en este momento es cuando cobra su real importancia la dinámica de la cuaternidad, inherente al paganismo, hacia la trinidad cristiana. La preferencia atribuida a la trinidad sobre la cuaternidad natural “revèle un processus appelé à compenser, comme l’a montré Jung, une attitude mettant sans doute trop l’accent sur le “bas” chez l’homme de l’antiquité tardive et du Moyen Age (M.L. von Franz 1991: 40). En este aspecto: “/.../ la Trinité, prenant le pas sur la quaternité en tant que symbole naturel de la totalité, comporte une signification suprême et salvatrice” (Id: 46).

En las visiones de los primeros cristianos la vía de la toma de conciencia conducía siempre hacia lo alto, sin que nunca pasara por un descenso *ad inferos*, como ocurría en la época de los misterios paganos o como se presenta en los sueños de las personas de los tiempos actuales (o como aparece en el viaje de Dante en la *Commedia*). Ello significa que en aquel momento la empresa de la separación de la naturaleza, de lo instintivo, en favor del despertar de la reflexividad y del pensamiento, era tan difícil “qu’il suffit d’un seul coup d’oeil en arrière (comme le firent la femme de Lot et aussi Orphée) pour succomber au puissant pouvoir du passé” (M. L. von Franz 1991: 38).

Desde esta dialéctica entre el primitivismo pagano (perdurable en la Edad Media) y el espíritu cristiano medieval, parece evidente que lo que rige en la *Vita nuova* es una dinámica del cuatro hacia el tres. Pero al tiempo tampoco es tan obvia la adscripción exclusiva de esta obra al régimen de la trinidad, a pesar de que Dante haga explícito

el símbolo trinitario colectivo y de que el nueve, múltiplo del tres, sea el número que simboliza a Beatriz. En este aspecto, si nos atenemos a la lógica cualitativa y no cuantitativa que gobierna la simbología numérica, el nueve, producto del tres, es ya un cuarto, en el sentido de que es un uno que se añade al tres, abriéndose así la vía de la trinidad hacia la cuaternidad. Hay, por tanto, como he dicho al comienzo, una oscilación del tres hacia el cuatro y del cuatro hacia el tres en esta obra. Desde la perspectiva de lo que ocurría en la sociedad de finales del siglo XIII y de principios del siglo XIV, era necesaria y válida todavía para el hombre de aquella época (los hombres del pueblo llano, el burgués al que empiezan a poseer las razones de la ganancia ilimitada, el noble y los mismos clérigos con su afán de poder y violencia, movidos todos ellos por los contenidos desintegrados y desintegradores de la función inferior), la llamada a salir de lo “inferior”, de lo “bajo”, propio de la dimensión natural y terrenal del hombre; era necesaria, frente a la “inconsciencia y la primitividad” de una mentalidad todavía pagana, una espiritualización compensadora. Y en ese sentido se consagraría en la *Vita nuova* sin ambivalencias el símbolo de la trinidad y una tensión del cuatro hacia el tres. La figura de Beatriz como un nueve, producto de la trinidad divina, aparecería como una llamada a la “elevación” de lo “bajo” que el cuatro como tierra, como “creación” material, como puro instinto, representa.

Pero, por otro lado, desde la perspectiva del intelectual creyente del tiempo de Dante, del hombre de pensamiento y del filósofo, que va por delante del resto de los hombres de su tiempo, el problema se plantea a la inversa, como la oscilación del tres hacia el cuatro. En la conclusión de la *Vita nuova*, desde esta perspectiva, se daría el paso hacia la cuaternidad representada por la síntesis de las cuatro funciones de la conciencia gracias al símbolo de Beatriz, a la que Dante presenta como un nueve, producto del tres, pero que cualitativamente resuelve como un uno que se agrega a la trinidad. Como hemos visto en este estudio, el filósofo e intelectual cristiano medieval, en aras de

la espiritualización y del desarrollo de las facultades superiores de la razón y del intelecto, había sometido los contenidos de la cuarta función a una fuerte represión. Ahora a ese filósofo e intelectual se le plantea la necesidad de recuperar esos aspectos, situados en los “infiernos” de la psique, con el fin de conseguir la totalidad; una recuperación que implica la redención de esos contenidos, al ser integrados en la conciencia de un modo consciente: “anche quando la totalità uomo non è esplicita, è il piano vero dentro il quale si muovono filosofi e poeti” (Gagliardi 1997: 8).

Por ello, creo que responde más a la realidad de lo representado en esta obra, el concluir diciendo que en ella triunfa a nivel explícito el tres, el símbolo colectivo de la Trinidad, como punto de referencia y como llamada a la tensión espiritual del hombre y de la mujer medios del tiempo de Dante. Mientras que de modo implícito se produce una apertura del tres hacia el cuatro, hacia el símbolo de la cuaternidad como exigencia de integración del cuarto excluido y como llamada a la totalidad, al *homo totus* que Dante como intelectual y hombre adelantado de su tiempo representa.

3. LA ANALOGÍA BEATRIZ-CRISTO.²⁰

Dante atribuye a los peregrinos que atraviesan Florencia, camino de Roma, además del rasgo de pensativos (“pensosi”), el de la ignorancia: “Questi peregrini mi paiono di lontana parte, e non credo che anche udissero parlare di questa donna, e non ne sanno niente anzi li loro pensieri sono d’altre cose che di questi qui “ (XL, 2). Por ser de lejanos países, piensa Dante, ignoran lo que ha ocurrido en la ciudad: el nacimiento, vida y muerte de Beatriz. Esta ignorancia hace que crucen indiferentes un espacio marcado por el dolor –“la dolorosa cittade”– mientras que si hubieran sabido cuanto en ella había ocurrido no podrían dejar de hacerlo sin mostrar

turbación: “Io so che s’elli fossero di propinquo paese, in alcuna vista parrebbero turbati passando per lo mezzo de la dolorosa citade”²²¹. La alusión del relato al tiempo de la semana santa y a la pasión de Cristo a través de la reliquia de la Verónica (“in quello tempo che molta gente va per vedere quella imagine benedetta la quale Iesu Cristo lasciò a noi per esemplo de la sua bellissima figura” (XL, 1), así como al intertexto evangélico de los discípulos de Emaus implícito en este capítulo, insinúan una relación analógica entre Beatriz y la figura de Cristo, y plantea la cuestión de interpretar el significado y función que esa analogía cumple en este contexto así como en otros de la *Vita nuova*.

Singleton fue el primero que puso de manifiesto la presencia del intertexto evangélico implícito en el capítulo XVIII, en la respuesta de Dante a las jóvenes damas florentinas:

A che fine ami tu questa tua donna, poi che tu non puoi sostenere la sua presenza? Dilloci, ché certo lo fine di cotale amore conviene che sia novissimo” (XVIII, 3). /.../ “Madonne, lo fine del mio amore fue già lo saluto di questa donna /.../ Ma poi che le piacque di negarlo a me, lo mio Signore Amore, la sua mercede, ha posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venire meno (XVIII, 4).

Bajo las palabras de Dante subyace la frase que Jesús dirigió a Marta para referirse a la opción de su hermana María. Ésta había preferido permanecer junto a él escuchándole en vez de afanarse en los trabajos de la casa como, en cambio, había hecho Marta. Una opción que simboliza la superioridad de la vida contemplativa —“quae non auferetur ab ea” (San Lucas, 10, 42): “María ha elegido la parte que no le será quitada”— en oposición a la vida activa. Las palabras de Dante transparentan las de Jesús y aluden a algo que no puede serle arrebatado al hombre, algo cuya firmeza está más allá de toda vicisitud y contingencia. Interpretadas en términos psicológicos, a la luz del proceso de individuación, apuntan a la actitud de la conciencia hacia la introversión y a la resolución del conflicto

del protagonista con Beatriz, no en términos de realizaciones concretas en el mundo externo, sino en la interioridad, en una actitud contemplativa, la que la tradición místico-cristiana requiere al alma en su itinerario hacia Dios.

En este sentido, la individuación junguiana pondría en evidencia el aspecto psicológico que subyace en todo itinerario religioso espiritual o, si se quiere, a la inversa, revelaría el aspecto “religioso” (“religante” con la totalidad de uno mismo) del proceso psicológico que subyace en la individuación²². De esta manera, desde la perspectiva simbólica de la individuación, quedaría neutralizada la persistente polémica en torno al significado profano o religioso del proceso representado en la *Vita nuova*, dado que el símbolo arquetípico posee una dimensión totalizadora y numinosa, lo que también ha sido considerado y denominado como lo sagrado.

Cristo como manifestación de Dios en el alma y como dador al hombre de algo que no puede serle arrebatado, sería una manifestación del sí-mismo, al igual que lo ha sido el dios Amor en determinados momentos de la historia narrada por el protagonista, como cuando le dice en latín: “Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes; tu autem non sic” (XII, 4). La imagen del círculo, que constituye un símbolo inmemorial del orden y de la perfección de la divinidad, representa del mejor modo posible algo desconocido pero intuitivo: el centro de la psique, el punto equidistante respecto del que todas las fuerzas que se debaten en ella han de ordenarse y cuya experiencia es fuente de una plenitud que no puede serle arrebatada a quien la experimenta, al contrario de lo que fue el saludo de la amada, que dependía de algo contingente y externo al protagonista.

En el capítulo XXIV, tras la visión que ha anunciado la muerte de Beatriz, se hace explícita la analogía entre Beatriz y Cristo. Dante, a pesar de la enfermedad que le ha hecho constatar la fragilidad de la condición humana y a pesar de la premonición de la

muerte de Beatriz, sigue inmerso en el estado de felicidad de la “lode” pues todavía compondrá los sonetos más representativos de esta etapa como “Tanto gentile e tanto onesta pare” (XXVI) y “Vede perfettamente onne salute” (XXVI). En el capítulo XXIV narra cómo estando sentado, pensativo, en un lugar no determinado, de pronto sintió un “tremuoto nel cuore”, un temblor en el corazón, como si hubiera estado ante la presencia de Beatriz, sobreviniéndole una visión que califica de “imaginazione d’Amore”. Le pareció entonces ver venir al dios Amor de la parte en donde Beatriz estaba y poco después a una noble dama, la dama de Cavalcanti, llamada Giovanna y apodada Primavera a causa de su belleza, y tras ésta a Beatriz²³. El dios Amor dice a Dante que entre Giovanna-Primavera y la “mirabile Beatrice” existe una relación comparable con la que se da entre San Juan Bautista y la “verace luce”, expresión con la que se refiere a Cristo. A través de la igualdad del nombre, Giovanna-Giovanni, y de un sutil juego etimológico de la palabra Primavera que, al modo de la tradición isidoriana, hace derivar de la locución “prima verrà”, el dios Amor explica la relación que existe entre la “donna” de Cavalcanti y Beatriz: aquélla es la “precursora” de ésta última. Las palabras del dios establecen, pues, una analogía de relaciones, una semejanza externa y formal que desde la lectura prevalentemente metapoética que se ha hecho de este capítulo induce a construir series relacionales como las siguientes: Giovanna es la “precursora” de Beatriz, como Cavalcanti es el precursor de Dante, como la *Vita nuova*, “profecía de una profecía” (Gorni 1996), es precursora de la *Commedia*, relaciones analógicas que tienen como término comparante la relación existente entre San Juan Bautista, precursor de Jesucristo, y Jesucristo²⁴.

Además de este pasaje, existen otros en la *Vita nuova* en los que, a través del uso de los intertextos evangélicos, el narrador hace emerger de un modo implícito la analogía entre Beatriz y Cristo. Así, en el capítulo XXIII, referido a la visión profética de la muerte de Beatriz, la

imagen de la nubecilla ascendiendo en el cielo, seguida de un coro de ángeles, recuerda los términos en que en los evangelios se describe la ascensión de Jesucristo al cielo²⁵. En el capítulo XXVI, igualmente, en la descripción del paso de Beatriz entre la gente, suscitando admiración y alabanza, subyace la analogía con los efectos que, según el evangelio de San Marcos, provocaba el paso de Jesús entre la multitud²⁶. Y un poco después del pasaje en que el dios Amor establece la relación analógica entre Giovanna y San Juan Bautista y entre Beatriz y Cristo, el dios añade: “E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore per molta simiglianza che ha meco” (XXIV, 5), sobrenombre el de “Amore” en el que para De Robertis “viene a trasparire la grande equazione giovannea (*Ioann.*, IV, 8) “Deus charitas est”; per cui l’identità Beatrice-Cristo, implicita nella considerazione precedente, è qui proposta esplicitamente attraverso il termine comune di Amore” (De Robertis 1980: 169).

Si interpretamos, por tanto, la función de los intertextos evangélicos como base para establecer una relación analógica entre Beatriz y Cristo, podemos afirmar que, además de la analogía explícita del capítulo XXIV, existen en el “libello” analogías implícitas del mismo orden. Es lícito preguntarse entonces si en todos estos casos se sobrepasa el mecanismo de la relación de analogía puramente formal y si se llega a la analogía *entis*; es decir, si las cualidades y valores del término comparante (Cristo) se transfieren al término comparado (Beatriz), de forma que esta última queda dotada de las cualidades y de los valores inherentes a Cristo; la pregunta, por tanto, sería si las cualidades de Cristo son transferibles a Beatriz gracias al juego de la analogía.

En este sentido, Singleton que es uno de los intérpretes que más lejos ha llevado el valor cristológico de Beatriz, insiste en que en el pasaje en que Amor establece la relación Giovanna-San Juan Bautista y Beatriz-Cristo, tal relación es de semejanza por analogía y no por alegoría (Singleton 1958: 33)²⁷. Es decir, Beatriz en un

segundo significado de lectura no es Cristo sino que es *como* Cristo y la “donna” que la precede es *como* San Juan Bautista, no San Juan. Dante habría establecido un ejemplo de proporción analógica basado en la semejanza de dos relaciones; habría creado, por consiguiente, sólo una analogía formal. Pero este autor se da cuenta de que la cuestión no puede quedar zanjada sólo en esos términos y de que exige un tratamiento más atento, teniendo en cuenta otros pasajes del “libello” y de la obra de Dante. Por ello, tras haber sustentado la tesis de la analogía formal de relaciones y haber sugerido que la muerte de Beatriz en el universo del “libello” es análoga a la muerte de Cristo en el universo cristiano²⁸, considera también que en la figura de Beatriz, gracias a la analogía, se produce un traspaso de valores del término comparante al objeto comparado de forma que Beatriz adquiere un valor semejante al de Jesucristo: “la presenza “sotterranea” di tale somiglianza [la de Cristo], impedisce poi che le parole di Geremia, *Quomodo sedet sola civitas plena populo! facta esta quasi vidua domina gentium*, suonino troppo elevate e sacrali per essere l’annuncio della morte di una creatura mortale” (Singleton 1958: 35). Igualmente, Singleton observa que en el Antiguo Testamento, tanto los profetas como los salmos habían hablado más de una vez de Cristo como de nuestra *salus*, y pone de manifiesto cómo Dante en *De Monarchia* se refiere a Cristo con la expresión *salus hominum salutabat*, palabras que en el capítulo XI de la *Vita nuova* dedica a Beatriz: *quando questa gentilissima salute salutava*.

Los intertextos evangélicos citados y las palabras del dios Amor (XXIV, 4)), por tanto, nos hacen preguntar por su función: si ésta va más allá del mecanismo de la analogía formal, del mero paralelismo de relaciones externas o si puede considerarse equivalente a la de la analogía *entis*, en la línea del pensamiento analógico de San Agustín, que llega hasta Dante, además de a través de la obra de este santo, del Pseudo Dionisio y de San Buenaventura. Según esa concepción, al objeto comparado —a Beatriz, término desconocido de la relación

analógica pues se pretende decir de ella algo nuevo y hasta el momento desconocido—, se le transferirían valores del término comparante —de Cristo, término conocido y compartido, de la analogía—, convirtiéndose aquella en *imago*, en *speculum* de Cristo. A Dios no se le puede ver cara a cara; en la tierra sólo se puede vislumbrar algo de su esencia en aquellas imágenes que son su reflejo o espejo; de ahí el significado de Beatriz “come specchio di attributi divini”, según la noción de la analogía *entis* (Mazzoni 1958) e “intesa quale forma di conoscenza dell’uomo in quanto *imago Dei* e di Dio in quanto essere fuori dell’esperienza” (Corti 1993: 58)²⁹.

Los intérpretes no han ido más allá de estas consideraciones a la hora de interpretar los pasajes en que de un modo explícito o implícito Dante pone en relación a Beatriz con Cristo: la analogía *entis* llevaría de un modo más o menos velado a la transfiguración de Beatriz en el Verbo divino, aquél que en la religión cristiana representa el Hijo, la segunda persona de la Trinidad³⁰. Aunque no debemos olvidar, sin embargo, que Dante no establece de modo totalmente explícito la posibilidad de que la segunda persona divina se manifieste bajo la forma de Beatriz sino que lo hace, como hemos visto, a través de las sutiles alusiones cristológicas del intertexto y cuando lo hace de un modo más explícito, como en el caso del capítulo XXIV, recurre a un enunciado indirecto —no es él sino el dios Amor quien lo enuncia³¹— y a un juego retórico de palabras, situando significativamente la analogía en los límites fluctuantes entre el nivel visionario y el mítico-retórico: en los límites, según la mentalidad medieval, entre la realidad (pues los contenidos de una visión para el hombre medieval forman parte de la realidad) y la ficción; entre la analogía puramente formal —aquella en que no se produce el transpaso de los componentes del término comparante al objeto comparado— y la analogía *entis* donde sí se produce ese transpaso.

El problema que se trasluce en el capítulo XXIV y en las restantes e implícitas alusiones cristológicas es que Beatriz es intuita

por Dante como manifestación en la tierra de la segunda persona de la Trinidad, como manifestación del verbo divino, dándose entrada con ello de un modo sutil a la posibilidad de que lo femenino forme parte y revele un aspecto de la divinidad. Esto es algo que va más allá de lo que dice Dante de modo explícito sobre Beatriz en el capítulo XXIX. En ese capítulo, de acuerdo con la formulación ortodoxa del dogma trinitario, Dante explica la relación analógica que existe entre Beatriz y el número nueve; ella es *como* un nueve, más aún es un nueve³², relación que la hace, analógicamente, un producto del tres y simbólicamente la convierte en producto de la Trinidad, en un milagro de Dios. Como producto, sin embargo, queda excluida del ámbito divino trinitario, compuesto del Padre, Hijo y Espíritu Santo. Las implícitas alusiones a la analogía entre Beatriz y Cristo apuntarían, por el contrario, como hemos dicho en el apartado anterior, a una velada oscilación en la *Vita nuova* entre la trinidad y la cuaternidad; esta última sería símbolo de la divinidad en el sentido de dar cabida en la vida trinitaria divina, eminentemente patriarcal y masculina, a un cuarto aspecto de carácter femenino. Beatriz, en su cualidad de Hija del Padre, sería la manifestación del *logos* divino en cuanto femenino.

La posibilidad de que lo femenino se situara en un ámbito cercano a lo trinitario divino ya había sido considerada por la teología del tiempo de Dante, a través del culto a la Virgen María y de la enseñanza de San Bernardo. Y como Reina coronada del cielo, al lado de Dios Padre, aparece en muchas representaciones iconográficas de la época. Pero el dogma religioso nunca consideró que para la generación del dios Hijo en el seno mismo de la vida trinitaria era necesaria a Dios Padre la presencia del principio femenino, de una diosa Madre, de la que naciera ese Hijo; esta idea queda excluida del pensamiento cristiano como lo había sido de la religión judía³³. El cristianismo medieval consideraba inconscientemente al dios Hijo engendrado exclusivamente de dios Padre sin la mediación de lo femenino y necesitando sólo de la mujer madre en el momento de

su encarnación y de su rebajarse a la materia. En la *Vita nuova*, sin embargo, en relación con el arquetipo trinitario como símbolo del proceso interior que en la obra se representa, hay una oculta tensión a romper ese esquema en favor del arquetipo de la cuaternidad, al tratar de incluir el cuarto excluido, el principio femenino. Beatriz no sólo sería un milagro de Dios, una criatura excelsa pero externa a la vida divina sino que las alusiones implícitas que la hacen *imago* de Cristo la convertirían, en correlación analógica con éste, en manifestación de la segunda persona divina en su vertiente femenina, en manifestación, por tanto, como hemos dicho, de la segunda persona de la Trinidad: en Hija, en Verbo divino bajo forma de mujer; sería una *imago Dei* femenina³⁴.

La imagen de la unión de los opuestos, de la *coniunctio* de lo masculino y de lo femenino, es una imagen “eterna”, observa Jung, un arquetipo “del que la mente del hombre puede desviarse por algún tiempo pero nunca a la larga” (*Mysterium coniunctionis*: 165). La intuición de Dante, atraída por la numinosidad de ese arquetipo, lleva esa unión incluso al ámbito mismo de la Trinidad, a través de la figura del Padre y de la Hija. De la naturaleza divina del Padre se engendraría eternamente no sólo el Hijo sino también la Hija, reconociéndose así en el Dios Creador un principio masculino y un principio femenino³⁵. Lo atrevido de esta postura radica, en la línea del pensamiento analógico agustiniano que en el *De Trinitate* se esfuerza por encontrar en el hombre *vestigia Trinitatis* para poder considerarlo hecho a semejanza de Dios, lo atrevido radica en que Dante establece la semejanza, la *imago Dei*, en una mujer. El principio femenino, asociado con la creación y la materia, entraba en juego de un modo positivo en el sistema de pensamiento medieval sólo a través de la figura de la Virgen María: ella es el medio para que el hijo de Dios se encarne (sin que se entre a considerar en este momento los aspectos negativos que para ese pensamiento tenía la mujer, debido a su nefasta participación en la caída del primer hombre). Ahora, en cambio, el principio femenino, representado

por Beatriz, intuita como una figura paralela a Cristo, tal como lo insinúa Dante a través del intertexto evangélico y las palabras del dios Amor, es elevado a formar parte de la misma esencia divina, algo que si no era estrictamente heterodoxo para el pensamiento teológico medieval tampoco era aceptado de un modo explícito. Ciertamente se consideraba que el alma del hombre, en general, había sido creada a imagen y semejanza de Dios pero también había quienes dudaban de que la mujer tuviera alma, cosa que significaba dudar de que la mujer hubiera sido creada a imagen y semejanza de Dios, y pensar que en Dios no cabía el componente femenino. Dante convirtiendo a una mujer en *imago Dei* está enfatizando el aspecto femenino de la divinidad y, por tanto, el aspecto femenino de su propia alma hecha a imagen y semejanza de Dios.

Desde el punto de vista del proceso de individuación junguiano hay algo importante que merece ser considerado a propósito de que Dante se atreva a insinuar la posibilidad de que una mujer, que no es la Virgen María, sea, no ya la mediadora entre él y Cristo, sino *speculum*, imagen misma de Cristo en la tierra. En lenguaje arquetípico significaría que una mujer simboliza, no solo el arquetipo del ánima, sino un aspecto del sí-mismo, el centro regulador que impulsa el desarrollo total de la conciencia³⁶. En este sentido, Jung era consciente del peligro que corre todo sistema explicativo, como lo es la individuación, de ser interpretado de un modo rígido y de que se consideraran las fases y las manifestaciones arquetípicas que lo componen como compartimentos estancos y secuencias inamovibles. Nada de eso ocurre en el desarrollo de una conciencia y en este aspecto el centro regulador que lleva a aquélla a su realización, el sí-mismo, está presente en todo impulso que mueve a cualquiera de los arquetipos en las diversas fases de la individuación. En la secuencia donde se narra cómo sobrevino al protagonista “una immaginazione d’Amore” (XXIV, 2), el dios Amor, símbolo de la sombra benéfica y personificación del sentimiento, al establecer entre Beatriz y Cristo una analogía, intuye a

ésta como manifestación de un aspecto del sí-mismo, el centro regulador inconsciente e imagen de Dios en el alma, donde confluyen todos los pares de opuestos que se enfrentan en la conciencia; en este caso, la polaridad de lo masculino y de lo femenino. Se trata de una intuición que complementa el sistema triádico de la conciencia en tres funciones incluyendo la cuarta, aquélla que libera y moviliza los contenidos inconscientes del sí-mismo, vinculados con el eros y con el principio femenino, en una tensión de la conciencia hacia su totalidad.

CAPÍTULO NOVENO

1. NÚMERO NUEVE Y *VITA NUOVA*

Este capítulo trata de interpretar el significado simbólico del número nueve en relación con el proceso que se representa en la *Vita nuova* a la luz de los contenidos de la psicología profunda de Jung. Partiendo de la interpretación que hace Dante de ese número en el capítulo XXIX explicamos la presencia recurrente del mismo a lo largo del relato de Dante como manifestación de un fenómeno de sincronicidad, tal como Jung estudia esa clase de fenómenos en su libro *La interpretación de la naturaleza y la psique*.

Al final del capítulo XXVIII Dante habla de la conveniencia de explicar por qué el número nueve fue tan “amigo” de Beatriz¹ y en el capítulo siguiente, como hombre inmerso en la tradición numérica y astrológica medieval, pone de manifiesto la coincidencia de ese número con las fechas de la concepción y de la muerte de su amada según los calendarios de Siria, de Arabia y de la era cristiana. Hace, pues, referencia Dante al poder simbólico del número y en este sentido le son perfectamente aplicables las reflexiones que de modo general realiza Jung en torno a los números: la consideración, según la más antigua tradición, de los números uno a nueve como “sagrados” por servir para designar un objeto numinoso; su capacidad de introducir el orden en la multiplicidad caótica de los fenómenos y de captar una regularidad ya existente pero todavía ignorada; cualidades que le llevan a definirlo desde el punto de vista psicológico como “*un arquetipo del orden*, que se ha hecho consciente”.

Dante, al detenerse sobre el significado que puede tener la coincidencias del número nueve con las fechas que rigen la vida y muerte de su amada, concluye que es debido a que ella misma, por analogía, es un nueve dado que su origen es la trinidad divina, al igual que en la relación numérica el tres es la raíz o el origen del nueve². Por este motivo, ese número va a presidir la fecha de su concepción y de su muerte y va a aparecer también en los momentos cruciales de la vida de Dante en relación con ella, como si esos momentos respondieran al mismo significado profundo inherente al orden simbólico implícito en el nueve. Ese orden para Dante procede del número tres; es producto del tres, símbolo de la divinidad. Si transponemos simbólicamente esta relación numérica a los eventos que en la *Vita nuova* aparecen en coincidencia con el número nueve, podemos hacer la siguiente interpretación simbólica: esos acontecimientos estarían vinculados con la Trinidad divina de la misma manera que el nueve lo está con el tres; es decir, la raíz de esos eventos sería Dios, lo mismo que la raíz del nueve es el tres. Es, pues, la trinidad divina, simbolizada por el número tres, el factor básico productor y ordenador de los acontecimientos de la historia de Dante relacionados con Beatriz y la prueba de ello es que esos acontecimientos coinciden con el número nueve, manifestado en la medida del tiempo externo en que aquéllos se producen. Como hemos visto en el capítulo anterior, el tres y la figura geométrica y movimientos ternarios que implica, se corresponde con un símbolo arquetípico de todos los tiempos, independientemente del modo en que se actualiza en cada cada momento histórico concreto. En el caso de Dante se corresponde con la manifestación religiosa del misterio y dogma cristiano de la Trinidad³.

1.1. ENERGÍA Y NÚMERO

Quizá sea conveniente detenerse antes de proseguir en la explicación de por qué los números enteros naturales han servido siempre

para tratar de descubrir y de describir los ritmos del mundo interno y los fenómenos arquetípicos⁴. La razón está enteramente ligada a la idea de energía, derivada de las primitivas “*energeia*” o “*mana*”, expresiones que aluden al extremo poder sugestivo de una cosa y a la idea de intensidad psicológica. Hoy, por el contrario, el concepto de energía se ha convertido en algo abstracto del que se han eliminado las cualidades de carácter psico-físico propias de la idea originaria. Jung, en este sentido, ha sido el creador del concepto de “energía psíquica” y ha considerado los procesos psicológicos como procesos energéticos que siguen ciertas leyes, pudiéndose aplicar a ellos y a la misma conciencia la ley de la conservación de la energía: si la energía desaparece en una cierta forma debe aparecer de otra, si una persona es pobre en energía psíquica consciente, debemos suponer que esa energía se encuentra localizada en lo inconsciente. Por otra parte, la energía psíquica no es medible cuantitativamente; sólo se la puede medir a través de la intensidad del sentimiento, de las impresiones, de las emociones y afectos. El número mide la cantidad, *es* la cantidad. Pero la medida de la cantidad es un desarrollo uniliteral del uso originario del número. En su identidad originaria el número indicaba también la cualidad, la forma de una estructura. Este aspecto, sin embargo, “*è andato perduto e pian piano è stato abbandonato nel corso dello sviluppo della teoria dei numeri in Occidente, finché oggi, nella matematica moderna, il numero è solo quantità. Perciò naturalmente, se ci serviamo di numeri quantitativi per misurare quantità fisiche, esse non si prestano a essere usati per misurare l'energia psichica, perché l'energia psichica nella sua essenza si esprime come qualità. Si tratta di un fattore qualitativo ed è per tale motivo che Jung dice che possiamo misurare l'intensità psichica solo con la funzione del sentimento*” (Von Franz 1986: 96)⁵.

El sentimiento es la intensidad psíquica con que se hacen las cosas y eso es graduable. Y si el sentimiento tiene que ver con la medida ¿Por qué no tendría también que ver con el número? Por eso desde siempre se han hecho intentos de relacionar las imágenes

arquetípicas, cargadas de energía psíquica, con los números y la cuestión que se plantea al respecto es la de preguntarse por la diferencia que hay entre los arquetipos de las representaciones numéricas y los de las representaciones por imágenes; es decir, en el caso de Dante qué diferencia hay entre la representación del ánima por medio de la figura de Beatriz y la que realiza Dante a través del número nueve. De modo general, la diferencia radicaría en el poder de abstracción que conlleva el número:

Se dico l'archetipo del numero due, l'accento cade sull' ordinamento, mentre se dico "l'archetipo dell'immagine divina", l'accento cade su un' esperienza psicologica complessa, legata alla funzione del sentimento, e non particolarmente sul suo aspetto di ordine. Si potrebbe perciò affermare che i numeri sottolineino in maniera speciale l'aspetto ordinato degli archetipi [y también su poder ordenador] (Von Franz 1986: 104).

Así, ante la figura de Beatriz como símbolo del ánima estaríamos ante la emersión y activación de los contenidos de la función inferior, tan difíciles de ordenar en sus poderosos, variados y contrapuestos efectos, mientras que ante el símbolo del nueve, como representación del ánima, estaríamos ante la vocación ordenadora de este mismo arquetipo a pesar de la forma tumultuosa y conflictiva que éste tiene de emerger y de activarse en la conciencia.

El número, por otra parte, tiene que ver también con el transcurrir del tiempo y con la enumeración de las fases de los procesos que se verifican en el tiempo: "Io credo che questa sia la relazione essenziale: se esaminiamo gli archetipi, o le rappresentazioni archetipiche, in cui appaiono sequenze temporali, troviamo in esse una certa legge, un ordine" (Von Franz 1986: 105)⁶. En la *Vita nuova*, cuando Dante narra el desarrollo del proceso interior que está viviendo es como si enumerase, uno tras, otro los momentos de su historia con Beatriz ligados a la emersión y activación de fuerzas y energías arquetípicas, relacionadas con la tercera y cuarta función, el sentimiento y la sensación. Esos momentos que se ordenan

según un ritmo o secuencia numérica, se simbolizan también por el respectivo número que les pertenece en la serie, manifestándose de este modo su valor simbólico así como su tensión hacia la culminación del proceso, el número nueve, símbolo de Beatriz.

Los sueños, finalmente, son también la manifestación de un flujo de energía y en la *Vita nuova* secuencias capitales de la dinámica narrativa responden a sueños y visiones del protagonista. La intensidad de esa energía sólo se puede graduar a través de la intensidad del sentimiento; no se puede medir de un modo cuantitativo, como se hace con la energía física, pero sí que se puede vincular esa intensidad con el valor cualitativo del número nueve que representa simbólicamente la culminación del proceso que vive Dante, ligado a la diferenciación del arquetipo del ánima. La energía creadora que desarrolla este arquetipo en quienes logran hacerlo consciente y reconocerlo como función propia es tal que en nuestro caso podemos hacernos una idea de ella a través de las palabras del propio Dante al concluir el “libello” cuando, tras la “*mirabile visione*”, concibe y anuncia el proyecto de una gran obra, como nunca anteriormente ha sido escrita y que será el poema de la *Commedia*.

2. SIGNIFICADO DEL NUEVE EN RELACIÓN CON LA INDIVIDUACIÓN

Antes de hablar de los fenómenos de sincronicidad que se producen en la *Vita nuova* vamos a tratar de desentrañar el significado del número nueve desde la perspectiva del proceso de individuación junguiano y por qué desde esa perspectiva ese número es también el que conviene a Beatriz.

En este orden de cosas es interesante observar que Beatriz no está representada por el número diez, el número que para los pitagóricos simbolizaba la cantidad perfecta, nacida de la suma de 4, 3, 2, 1, números que a lo largo del proceso que se representa en la

Vita nuova tienen una relación simbólica con los conflictos que sufre la conciencia y con la tensión hacia la reunificación de los contrarios que la dividen. Beatriz es representada por el número nueve que, según la tradición numerológica y alquímica medievales, representa el orden y la dinámica hacia la perfección que vive el protagonista, perfección que hay que entender como totalidad, es decir, como unidad. A este respecto Gerardus Dorneus, alquimista del siglo XVI, citado por Jung, “cuestiona que por la suma del 1, 2, 3, 4 se llegue al número diez, porque el uno no es aún ningún número. El diez, se originaría más bien del $2 + 3 + 4 = 9 + 1$ ” (*La interpretación de la naturaleza y de la psique*: 173). Emerge en esta serie numérica el orden implícito inherente al número nueve que simboliza Beatriz y que representa también la dinámica del proceso de individuación que vive el protagonista, dinámica que se ha puesto de manifiesto igualmente al estudiar el significado del símbolo de la trinidad en relación con el proceso de transformación de una conciencia. El ritmo de ese proceso que de 2 va a 3 y de 3 a 4 suma 9 ($2 + 3 + 4 = 9$), que es su culminación y a la vez el logro de una unidad; del nueve se pasa al uno y así se origina el diez⁷ que desde esta perspectiva es “come una specificazione qualitativa del numero uno” (Von Franz 1986: 122)⁸.

En términos psicológicos el número nueve significa que el proceso vivido por la conciencia ha llegado en la *Vita nuova* a su culminación con el encuentro y diferenciación del arquetipo del ánima, simbolizada numéricamente por el nueve. De la integración de este arquetipo en la conciencia consciente nacerá el hombre unificado, hecho uno, que equivale al hombre total y perfecto —en el sentido de completo—, y en cuya conciencia se ha abierto la vía para la actualización del sí-mismo, simbolizado numéricamente por el diez. Por eso, el nueve —número que integra simbólicamente la dinámica binaria, ternaria y cuaternaria del proceso vivido por Dante y símbolo a la vez del arquetipo del ánima— es más adecuado que el diez como paradigma simbólico numérico de la *Vita nuova*

pues el diez implica ese proceso ya cumplido y la unidad alcanzada. La perfección del nueve representa mejor la dinámica existencial del proceso, el “peregrinaje” de lo terrenal a lo divino. Es el “límite de la serie antes de su retorno a la unidad” (Cirlot 1991: 330)⁹. El nueve actuaría, por consiguiente, como arquetipo que “expresa” y también “produce” el orden de la conciencia ligado al proceso de individuación.

3. NÚMERO Y SINCRONICIDAD

La simbología numérica se pone en relación en la *Vita nuova* con un fenómeno de coincidencia temporal que Jung define como sincronicidad. En la historia narrada por Dante el número nueve aparece en coincidencia con una serie de acontecimientos de su propia vida y la de Beatriz, coincidencia que se manifiesta a partir de la hora y/o del año en que aquellos acontecimientos ocurren. El hecho enigmático es que el evento vivido por el protagonista aparece en coincidencia con ese número, en cuanto a su medida temporal externa, como dándose a entender que existe una coincidencia de sentido entre el orden que rige el tiempo externo, donde se manifiesta el número nueve, y el orden que se está instaurando en la conciencia, simbólicamente guiado por el significado numinoso de ese mismo número.

3.1. DEFINICIÓN DE JUNG DE LOS FENÓMENOS DE SINCRONICIDAD

Jung comienza a ocuparse del problema de la sincronicidad a raíz de sus investigaciones sobre los fenómenos del inconsciente colectivo, que le hacen tropezar una y otra vez con conexiones que ya no puede explicar como simples agrupaciones o acumulaciones casuales: “Tratábase de “coincidencias” tan significativamente conexas, que su concurrencia “casual” representaba una

improbabilidad, que sólo podría expresarse mediante una magnitud inconmensurable” (*La interpretación de la naturaleza y la psique*: 30-31). Antes de estas investigaciones ya se le habían presentado dudas sobre la aplicabilidad ilimitada del principio de causalidad en psicología y comienza a considerar la idea de la existencia de una finalidad psíquica, basada en un sentido “preexistente”, inherente a la conciencia, que hace suponer una especie de “saber” previo a todo acto consciente (*La interpretación de la naturaleza y de la psique*: 30).

Jung entiende el concepto de sincronicidad “en el sentido específico de la coincidencia temporal de dos o más acontecimientos, no relacionados entre sí causalmente, cuyo contenido significativo es idéntico o semejante”, distinguiéndolo del término “sincronismo”, que significa mera simultaneidad de dos acontecimientos (*La interpretación de la naturaleza y de la psique*: 35). Sincronicidad significa, en primer lugar, simultaneidad de un estado psíquico con uno o varios acontecimientos externos que aparecen como paralelos significativos con el momentáneo estado subjetivo. Y en segundo lugar, sincronicidad significa que la coincidencia de fenómenos en el tiempo o en el espacio, que no obedece a ninguna explicación causal, muestra una clara relación de sentido. La noción de sentido es el rasgo determinante en la definición de sincronicidad: esto es precisamente lo que produce la ruptura de las leyes normales de la ocurrencia de acontecimientos con sentido pues respecto de éstos, cuando se producen, existe siempre entre ellos una relación de causalidad, mientras que en los casos de sincronicidad (o de coincidencia acausal significativa), tal relación causal no se percibe.

Para Jung “las *coincidencias significativas*, que deben distinguirse de los meros agrupamientos al azar, parecen tener un *fundamento arquetípico*” (Id.: 33); su aparición está ligada a los arquetipos en el sentido de que “es complementaria a la acción de adquirir conciencia

de un contenido psíquico” (Pauli a Jung 1996: 63)¹⁰. En el caso de Dante, como hemos demostrado a lo largo de este trabajo, nos hallamos ante el proceso que representa la diferenciación del arquetipo del ánima, en una primera fase proyectado en la persona externa de Beatriz y en una fase final reconocido como función propia de la conciencia. Hay pues una relación entre sincronicidad y emersión de un arquetipo a la luz de la conciencia.

Los arquetipos están firmemente enraizados en la *physis*, en el componente material instintivo; son los factores formales que organizan los procesos psíquicos de lo inconsciente y poseen una carga específica de energía, es decir, desarrollan efectos *numinosos* que se manifiestan como *afectos*; éstos últimos desempeñan un importante papel en la producción de fenómenos acausales significativos, cosa que —observa Jung— no es una idea nueva, pues ya hablaban de ella claramente Avicena y San Alberto Magno¹¹. Los afectos, las emociones, la aparición en la conciencia de contenidos inconscientes numinosos, vinculados con la emersión del arquetipo del ánima, pueden coincidir en el tiempo, por tanto, con hechos externos, con acontecimientos objetivos en clara relación de sentido con aquéllos sin que medie, sin embargo, entre ellos ninguna relación causal reconocible¹². A lo largo de la historia narrada en la *Vita nuova* hemos podido comprobar la carga emocional y afectiva inherente a los hechos vividos por Dante en relación con Beatriz, hasta el punto de que él mismo califica a esa obra en el *Convivio* de “fervida y passionata”. Esta movilización de energía psíquica es lo que Jung considera necesario para la verificación de los sucesos de sincronicidad. En el caso de Dante, se trataría de la energía que moviliza la emersión y contacto con el arquetipo del ánima.

Jung, en este sentido, insiste en que la coincidencia no se verifica por la influencia del arquetipo, por la irradiación, diríamos, de su energía, ya que eso implicaría en el fondo la existencia de

una causa y la consideración del evento coincidente como efecto de la energía del arquetipo. Jung insiste en el carácter acausal de tal coincidencia y establece la hipótesis de explicación a partir de la existencia de una identidad de matrices entre la psique y la realidad física: “Tanto la psique como la materia son ambas en cuanto “matriz” en y de por sí una *x*, es decir, una incognita transcendental, de ahí que no se puedan separar conceptualmente, esto es, son prácticamente *idénticas* y sólo diferentes en segunda instancia como aspectos diferentes del ser. De la substancia de lo psíquico forman parte los *arquetipos psicoideos*. El arquetipo posee empíricamente la propiedad de manifestarse no sólo psíquica-subjetivamente, sino también física-objetivamente, es decir, en caso necesario puede ser constatado como un suceso psíquico interno y al mismo tiempo como uno físico externo. Yo considero este fenómeno como un signo de la identidad de las matrices física y psíquica” (Jung a Pauli 1996: 179).

Penetramos así en la explicación del fundamento teórico de los fenómenos de sincronicidad acausal significativa en cuya formulación y ajuste tuvo mucha influencia la relación que Jung mantuvo con el físico Wolfgang Pauli, premio Nobel en 1945. Tanto Jung como Pauli sabían muy bien que con su hipótesis sobre los fenómenos de sincronicidad penetraban en una “tierra de nadie”, en una especulación que les aislaba de sus colegas y, como Jung dice respecto de sí mismo, en un ámbito que le condenaba a la condición de tener que pasar por esotérico:

Al ser los dos puentes que unen la psicología y la física de una naturaleza tan peculiar y tan difícil de aprehender que nadie se arriesga en recorrerlos, la psique y la física se encuentran suspendidas en una habitación sin suelo y como Vd. bien dice “sin hogar” (Jung a Pauli 1996: 181-182).

Pauli reconoce claramente por su parte la vinculación entre psicología y física en el curso del proceso de individuación:

No puedo encontrar esa correspondencia entre física y psicología a través de la mera especulación intelectual, sino que aquélla sólo puede surgir de manera legítima como afirmaciones objetivas concomitantes en el curso del proceso de individuación. El mismo arquetipo de la totalidad, o bien de la *coniunctio*, que es constelado en la relación entre la psicología y la física, es el que con la ayuda de las figuras de mis sueños ordena también mi propia totalidad interna. /.../ Esta es, creo, la mejor formulación que puedo dar por el momento de la relación de los productos de mi inconsciente respecto de la totalidad objetiva de la naturaleza por un lado, y respecto de mi propia totalidad subjetiva como contemplador por otro lado (Pauli a Jung 1996: 176).

Es como si en la matriz de fondo de la *physis*, en la que radican los arquetipos, al ponerse en marcha el proceso de individuación se activara el arquetipo de la totalidad, el sí-mismo que tiende a la conjunción de materia y espíritu, cuerpo y alma, psicología y física y se manifestara en el *unus mundus*, expresión que Jung toma de Dorneus, “el *unico* mundo que subyace a los fenómenos de la física y de la psique y que podríamos interpretar como aquel que el inconsciente ve y trata de elaborar, tal vez conforme a esa síntesis que los sueños anhelan” (Jung a Pauli 1996: 182).

3.2. SINCRONICIDAD EN LA *VITA NUOVA*: LA “COMPULSIÓN DEL NOMBRE”

En sentido amplio podría considerarse una modalidad de sincronicidad en la *Vita nuova*, el fenómeno denominado de “la compulsión del nombre” (*La interpretación de la naturaleza y de la psique*: 18), que vemos consagrado en el nombre de Beatriz. Ésta era así llamada incluso por muchos que no sabían que aquél era precisamente su nombre y lo hacían, sin embargo, porque consideraban como cualidad inherente a ella, como consubstancial a su identidad y naturaleza, la de ser “beatrice”, la de ser portadora de beatitud. Podríamos ver también esa “compulsión del nombre” en el

sobrenombre –Primavera– y en el nombre –Giovanna– de la “donna” de Cavalcanti, que en la secuencia del capítulo XXIV precede a Beatriz, cuando ambas mujeres se acercan a Dante y que hace que éste vea una coincidencia de sentido entre tal nombre y sobrenombre con el de Juan Bautista, el precursor del Mesías (y entre el sobrenombre de Primavera –“prima verrà”– de Giovanna y el que “viene prima” de San Juan). El propio Dante explica esta compulsión del nombre en función de la coincidencia de sentido entre el acontecimiento preciso que está viviendo en ese día, es decir, el ver venir hacia sí a Beatriz, precedida por Giovanna, y el hecho de que San Juan fuera el profeta precursor de Cristo; coincidencia que en un nivel diferente de lectura hace de Beatriz una figura analógica de Cristo. Este proceder que obedece al principio que Dante menciona en el capítulo XIII, “Nomina sunt consequentia rerum” y que liga de un modo enigmático y “sincronizado” el mundo de las cosas y el de los signos que las representan, era el que impulsaba al hombre medieval al estudio y desentrañamiento de la etimología de las palabras, donde encontraba encapsulada la esencia de la definición y función de cada cosa en el mundo. Por ello, para el hombre medieval, el fenómeno que cita Jung como “compulsión del nombre” no era, como lo es para el hombre moderno, un fenómeno extraño o fruto del puro azar¹³.

Los casos que contemplamos en la *Vita nuova* son de sincronización en sentido estricto¹⁴: la equivalencia de un proceso psíquico y de un evento físico donde el sujeto observador se encuentra en la ventajosa posición de poder conocer y reconocer el *tertium comparationis* que otorga sentido a la coincidencia entre ese proceso psíquico y el evento físico dado. Si nos fijamos bien, el evento físico sólo puede ser notado en sincronía con el proceso psíquico por quien ya es consciente del significado y carácter de este último y percibe, por ello, la analogía, el *tertium comparationis*, que lo hace semejante de alguna manera con el evento físico. En este sentido, Dante cuando vive los distintos acontecimientos percibe

su coincidencia en el tiempo con el número nueve pero no su significado; sólo se da cuenta de éste *a posteriori*, en el momento reflexivo de redacción de la prosa, cuando los eventos narrados están siendo considerados a la luz del conocimiento adquirido, gracias a la transformación que ha sufrido su conciencia. De hecho, a excepción de la leve alusión a la hora en el primer soneto (“Già eran quasi atterzate l’ore”), que sólo de modo lejano puede vincularse con el número nueve, en ninguno de los poemas de la *Vita nuova* aparece alusión alguna a ese número. En el relato en prosa, al narrar los hechos pasados Dante, en cambio, sí que lo menciona pero da a entender que sólo tiempo después ha comprendido el sentido de su recurrencia. En ese momento percibe el *tertium comparationis*, el significado simbólico del número nueve como producto del tres y así lo explica en el capítulo XXIX. Ese significado consiste en la vinculación del orden objetivo temporal externo con el orden subjetivo de la conciencia, pues Dante al darse cuenta de que analógicamente Beatriz es un nueve, un “producto” milagroso de la Trinidad, también comprende que todo cuanto le ha sucedido en coincidencia con la medida temporal del nueve, además de estar indicando su relación con la amada, es igualmente un producto del “tres” divino, un milagro de Dios.

Desde el punto de vista de la individuación, la coincidencia de esos acontecimientos con el número nueve como producto del tres significaría que el proceso responde a una dinámica que va más allá de la actividad del yo consciente y de la voluntad del individuo. Como hemos visto en el capítulo anterior, se trata de un proceso de creación de la conciencia desde tiempo secular asociado al símbolo arquetípico de la trinidad, personificación no sólo de diferentes estadios psíquicos por medio de tres personajes, sino personificación también del Dios uno en tres personas, dotadas todas de la misma naturaleza divina; representación, por tanto, de una dinámica que procede del sí-mismo y que conduce al sí-mismo.

3.3. ACONTECIMIENTOS EN SINCRONICIDAD CON EL NÚMERO NUEVE Y SU SIGNIFICADO

Un rasgo que llama la atención en el pasaje que narra el primer encuentro con Beatriz es el modo en que Dante dice que ambos tenían nueve años; un modo que no se refiere a la fecha de ese primer encuentro de manera directa sino en relación con medidas y movimientos astronómicos que, a su vez, están en relación con el número nueve:

Nove fiate già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce [el cielo del sol, es decir, el sol] quasi a un medesimo punto, quanto a la sua propria girazione, quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapeano che si chiamare. Ella era in questa vita già stata tanto, che ne lo suo tempo lo cielo stellato era mosso verso la parte d'oriente de le dodici parti l'una d'un grado, sì che quasi dal principio del suo anno nono apparve a me, ed io la vidi quasi da la fine del mio nono (II, 1-2).

Es interesante considerar la coincidencia del cielo del sol con Dante, en la perífrasis astronómica que se refiere al cómputo de su edad; y la del cielo estrellado con Beatriz, en la perífrasis a ella correspondiente. El sol es el símbolo de la conciencia consciente, del héroe solar que emprende el camino de la iniciación. El cielo estrellado limita con el último y noveno cielo, el cristalino o “Primo mobile”, al que sigue el Empíreo, sede de los bienaventurados y de la divinidad. De él dice Dante en el *Convivio* (II, iii, 15): “... le stelle del Cielo Stellato sono più piene di virtù tra loro quanto più sono presso a questo cerchio” [al cielo cristalino]. La “coincidencia” de este cielo con Beatriz está en ese contenido pleno de “virtud” de sus estrellas, que encontramos luego en sincronía con la “virtud” de su cuerpo y de su alma, así como también en la clase de ciencias que, según el orden del Trivio y del Quatrivio, corresponden por semejanza a ese cielo: la Física y la Metafísica. “Dico che lo Cielo stellato si puote comparare a la

Fisica per tre proprietadi, e a la Metafisica per altre tre. /.../ Per che per ordine è da vedere prima la comparazione de la Fisica, e poi quella de la Metafisica” (*Convivio*, II, xiv, 1). ¿No sería éste un caso de coincidencia con el significado último de Beatriz, símbolo mediador de la integración y síntesis de tierra y cielo, cuerpo y alma, física y metafísica, a que está llamado el hombre total? En este sentido, es igualmente significativa la ciencia que corresponde al cielo del sol, las matemáticas; mostraría también su coincidencia con el significado de lo que Dante representa en la *Vita nuova*. La palabra griega *mathematiké* deriva del verbo *manthanein*, aprender. Análogamente *matemático* corresponde al adjetivo griego *mathematikós*, “aquel que desea aprender”, transmitido a través del latín *mathematicum*. La iniciación del héroe solar es también una iniciación al conocimiento, entendido como ampliación de la conciencia y depuración de las funciones y facultades que lo crean: la razón, el intelecto, la intuición, la percepción sensible y de la realidad, la imaginación, movilizadas todos ellos por el deseo que despierta el poder atractivo del símbolo mediador, el ánima. Sin que olvidemos, por otra parte, el amor al número y el reconocimiento de su poder simbólico, que manifiesta Dante en su obra.

El significado de las perifrasis astronómicas, marcadas por la recurrencia del nueve, puede considerarse, por tanto, también como un fenómeno de sincronicidad, desde el punto de vista junguiano. El nueve es el símbolo numinoso del ánima y de acuerdo con su principio ordenador implícito, va a promover y representar el ritmo o movimiento de reordenación de la conciencia del protagonista. Según las creencias medievales, que entonces eran creencias científicas, se consideraba determinante el influjo de la posición de los astros en los acontecimientos de la vida de los hombres. Pero no es sólo ese el significado al que apunta el uso de estas perifrasis por parte de Dante sino también el deseo de poner de manifiesto la correspondencia entre un

orden externo espacio-temporal cósmico, regido por ritmos que proceden del impulso divino, creador y sostenedor del universo, de la trinidad divina simbolizada por el número tres, y el orden interno de la conciencia individual que aparece en sincronía con esos ritmos y propulsada también por ese mismo impulso. Tanto la idea cristiana de providencia, entendida como percepción del creyente de la continua presencia de Dios en los acontecimientos de la vida del hombre, como la del milagro, manifestación extraordinaria de esa misma presencia, así como la antigua y tradicional creencia en la eficacia de la oración, se fundan desde el punto de vista junguiano, en la experiencia de fenómenos de sincronicidad.

Frente a la reiterada presencia del número nueve en la *Vita nuova* y su coincidencia con acontecimientos narrados en la historia de Dante y Beatriz no es necesario recordar que la crítica ha reaccionado “ora con insofferenza, ora con connivenze rischiose” (Gorni 1996: 75), y casi siempre ha considerado esos pasajes como “áridos y artificiosos”, como manifestaciones de una cultura y de una visión del mundo superadas. Desde el paradigma de Dante, a mi modo de ver y como he intentado demostrar a lo largo de este capítulo, las precisiones de carácter astronómico conectadas con el nueve y coincidentes con acontecimientos cruciales de su historia, están poniendo en evidencia la relación del tiempo relativo de esa historia con el tiempo absoluto que se escapa al concepto del tiempo mismo, que es el que pertenece a la Trinidad divina. Con ello, no es que Dante minusvalore la importancia del tiempo relativo externo, donde acontecen los hechos en su realidad fáctica, en favor exclusivamente de su significado simbólico sino que, por el contrario, la coincidencia de un hecho con el número nueve es lo que revelará al protagonista la importancia decisiva de ese acontecimiento, en su facticidad y real acontecer; su relación con un devenir interno querido por

Dios del que el sujeto al principio no es consciente pero del que luego se le revelará el significado en plenitud.

Para Dante, esos acontecimientos en correspondencia con un tiempo objetivo marcado por la presencia del nueve tienen una honda repercusión en la transformación de la conciencia y responden a un designio, a un orden preformado por la divinidad. La historia de Dante con Beatriz responde a un plan dotado de una finalidad, y esa finalidad está inscrita en la intencionalidad divina. La coincidencia, “no sanza ragione”, de esos eventos con el nueve, es la marca externa para Dante del carácter divino, “milagroso” de su origen.

Desde el punto de vista del proceso de individuación, la coincidencia acausal significativa pondría en evidencia la relación del tiempo externo con la ausencia de tiempo en que se desenvuelven los procesos de lo inconsciente. Y en este aspecto se nos muestra una nueva correspondencia entre la idea contemporánea del tiempo, propia también de la psicología profunda, y la que poseían los antiguos padres de la Iglesia¹⁶. La dinámica que promueve la amada responde a la exigencia del propio devenir de la conciencia hacia su totalidad, marcada por el alumbramiento del arquetipo del ánima y tendente como meta final a la emersión del arquetipo del sí-mismo, que empíricamente se corresponde con la imagen de Dios en el alma. Este arquetipo es a la vez la raíz, el origen mismo de la individuación.

Podemos, en consecuencia, interpretar los eventos que en la *Vita nuova* aparecen en coincidencia con el nueve como preordenados según el arquetipo numérico, siendo captado este fenómeno de coincidencia por el observador gracias al *tertium comparationis*, elemento analógico que permite ver, en el caso de Dante, la correspondencia de sentido entre el nueve, producto del tres, y los eventos vividos, productos de la Trinidad divina y preordenados, a la vez, por una causa final. Desde el punto de vista de la

individuación, esa causa final no sería otra cosa que la exigencia, preordenada por los arquetipos, a vivir la total individuación, llevando a la conciencia los contenidos inconscientes correspondientes a las funciones no diferenciadas, el reconocimiento del arquetipo del ánima en el comienzo de la segunda mitad de la vida, y la actualización del sí-mismo, símbolo de la totalidad.

4. ALGUNAS CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES SOBRE LA SINCRONICIDAD

A modo de conclusión de estas consideraciones sobre los fenómenos de sincronicidad y la *Vita nuova* insistimos en la idea de que en los arquetipos hay un orden preestablecido que pulsa por manifestarse y por hacer que en torno a ellos cristalicen los contenidos conscientes e inconscientes de la conciencia. Si aflora el arquetipo y se logra vivenciar el orden que representa, se cumple la realización, la individuación de la conciencia que pertenece tanto al Uno (el sí-mismo inconsciente) como al Dos (la conciencia individual consciente), tanto a la totalidad como a la individualidad. Parece, debido a los fenómenos de sincronicidad que acontecen en correspondencia con eventos externos, que ese orden de los arquetipos también está inscrito en la naturaleza y que hay momentos en que se manifiesta la equivalencia, la correspondencia entre ambos órdenes¹⁷. Esa equivalencia supone la abolición de los parámetros que rigen nuestro conocimiento tradicional, sometido a las coordenadas de tiempo y espacio y a la ley de la causalidad. Da la sensación, por tanto –siguiendo en este orden de cosas las explicaciones de Jung– de que todos los saltos cualitativos que se dan en una dinámica de evolución no se realizan según la ley de la causalidad sino más bien según el fenómeno contingente de la sincronicidad por el que dos o más factores coinciden de forma casual, aparentemente casual pero en los que

si introducimos el concepto de sincronicidad, la correspondencia estaría obedeciendo a ese factor de orden que se produce no por la conexión constante que se deriva de la ley de la causalidad sino por la conexión inconstante que procede de la sincronicidad, contingente pero dotada de un significado. Así podríamos preguntarnos si todo lo que es progreso, todo lo que merece la pena en una evolución, como los saltos “cualitativos” en el desarrollo de un proceso, no ocurren por efecto de una equivalencia casual. El “salto” cualitativo alcanzado sería el resultado de una reestructuración nueva, el producto de un factor nuevo de ordenación que estrictamente hablando no derivaría del efecto determinista de los elementos previos, aunque sí los presupondría. Ese poder de reestructuración es el que contienen los arquetipos, en cuanto propulsores del devenir de la conciencia y lo que subyuga a Jung y es fuente para él de preguntas es si igualmente algo como los arquetipos estaría rigiendo en la *physis*, en el mundo de la naturaleza, algo que haría que el orden de la *physis* y el orden de la psique estuvieran respondiendo a una sincronicidad de fondo. En este sentido, pensándolo bien hay fenómenos de sincronicidad a los que tenemos más acceso y de los que podemos hacernos mejor una idea. El fenómeno de una conversión, por ejemplo, consiste en el reajuste de la psique por un efecto de coincidencia de los factores que la componen con un orden diferente, inscrito en el arquetipo que moviliza la conversión, como sería el conocido caso de San Pablo, explicado mejor que por nadie por sus propias palabras: “Ya no soy yo quien vive, sino que es Cristo quien vive en mí”; Cristo, como arquetipo del sí-mismo. Y a nivel del aprendizaje de un arte: ¿Cómo progresa un artista, un intérprete de piano, por ejemplo? No se puede decir que dominar una obra sea el efecto causal de los ejercicios técnicos que mecánicamente posibilitan su ejecución, aunque sí que lo presupone. Sólo ocurrirá ese dominio cuando el intérprete se ajusta sincrónicamente con el modo en que el maestro interpreta una obra, o con el modo concebido por

quien la compuso. Y esto no es una realización de orden causal sino una realización por sincronicidad.

Terminamos estas reflexiones, por consiguiente, insistiendo en el hecho de que los fenómenos de sincronicidad no obedecen a una relación causal. Como hemos indicado anteriormente, la tendencia normal sería, conocido el fondo arquetípico que funciona como *tertium comparationis*, el considerar al arquetipo como causa de la sincronicidad. Sin embargo —observa Jung— los hechos que aparecen en sincronicidad son entre sí contingentes y no se vinculan por ninguna ley causal. Son actos de creación en el tiempo, que obedecerían a un ordenamiento preestablecido, de origen desconocido, que escapa a la comprensión del intelecto:

Las coincidencias significativas son concebibles como mero azar. Pero cuanto más se multiplican y más exacta sea la correspondencia, tanto más descende su probabilidad y aumenta su inconcebibilidad, hasta llegar al punto en que no se pueden ya considerar como mero azar, sino que, por falta de una explicación causal, deben ser consideradas como ordenamientos significativos. Su inexplicabilidad no obedece al hecho de que no conozcamos la causa, sino que ni siquiera es pensable en términos intelectuales. Tal es el caso cuando el tiempo y el espacio pierden su significado o se han hecho relativos, pues en tales circunstancias ya no puede afirmarse que exista una causalidad cuya vigencia presupone el espacio y el tiempo; más aún, ni siquiera puede pensarse en ella (*La interpretación de la naturaleza y de la psique*. 123).

Se hace así patente algo que para Jung cada vez tenía mayor evidencia: en relación con la psique, el espacio y el tiempo son elásticos, pueden reducirse aproximadamente a cero, como si el espacio y el tiempo dependieran de condiciones psíquicas y no existieran en sí mismos, sino que fueran puestos por la conciencia. Espacio y tiempo son conceptos —y Jung recuerda a Kant que los concebía como categorías *a priori* de la conciencia— provenientes de la actividad discriminatoria de la mente consciente y forman las coordenadas indispensables para la descripción de la

conducta de los cuerpos en movimiento. Por lo tanto, *son esencialmente de origen psíquico*, y si son producidos por las necesidades intelectuales del observador es posible comprender que su relativización también pueda depender de las condiciones psíquicas de aquél, dejando de ser tal relativización un milagro y cayendo dentro de los límites de la posibilidad (*La interpretación de la naturaleza y de la psique*: 29).

Por esta razón Jung cree necesario introducir, junto al espacio, al tiempo y a la causalidad, “una categoría que no sólo nos permita entender los fenómenos de sincronicidad como una clase especial de los fenómenos naturales, sino que también abarque lo contingente, por una parte, como algo común y existente desde todos los tiempos y, por la otra, como la suma de incontables actos de creación individual que acontecen en el tiempo” (*La interpretación de la naturaleza y de la psique*: 123-124). Y para Jung “todo acto de adquisición de la conciencia es un acto de creación” (*Psicología y alquimia*: 37)

De este modo, puede llegar a entenderse mejor el alcance de esa recurrente presencia del número nueve en la *Vita nuova*, que la crítica veía como un resto de creencias periclitadas donde lo religioso y lo astrológico confluían, pero de las que no se llegaba a poseer una clave de interpretación que las transpusiera a un fenómeno o a un concepto explicable desde nuestra época. La sincronicidad se encuentra en ese terreno donde naturaleza y psique mezclan sus fronteras, donde materia y energía, de acuerdo con los hallazgos de la física contemporánea, se interpenetran.

CAPÍTULO DÉCIMO

1. NOCIONES SOBRE EL SISTEMA PSICOLÓGICO JUNGUIANO. PROCESO DE INDIVIDUACIÓN

Normalmente los estudios que interpretan una obra a la luz de la psicología profunda de Jung concluyen con un anexo o glosario donde se definen sucintamente los conceptos clave que han sido utilizados en el análisis. En este capítulo, a modo de glosario pero también, en cierto sentido, a modo de recapitulación, trato de completar el contenido de algunas nociones que han sido el fundamento de esta investigación en torno al proceso de individuación, con el fin de aportar más datos al objeto de estudio realizado en este libro. A este respecto he manejado, de la amplia bibliografía donde Jung ha tratado este problema a lo largo de su vida, aquellas obras que pueden considerarse fundamentales para caracterizar y definir ese proceso. Me detengo ahora solamente en una serie de puntos que considero básicos para la comprensión del mismo como son las funciones y actitud de la conciencia, los arquetipos, el símbolo y la función transcendente, el arquetipo del ánima y la imaginación.

El proceso de individuación, como es sabido, es una de las construcciones centrales de la psicología profunda de Jung que formula al igual que otros conceptos, como el de la estructuración de la conciencia en cuatro funciones, no a partir de postulados teóricos sino de su experiencia y práctica analíticas. Por individuación entiende Jung “el proceso de formación y particularización de seres individuales y, en especial, el desarrollo

del individuo psicológico como ser distinto de lo general, distinto de la psicología colectiva. La individuación es, por tanto, *un proceso de diferenciación* cuya meta es el desarrollo de la personalidad individual” (*Tipos psicológicos*: 535). Este proceso “coincide con el desarrollo de la consciencia a partir del originario *estado de identidad*”.

Es necesario advertir para disipar equívocos que la individuación no tiene por finalidad la formación de un “individuo” y de un “yo” en el sentido que configuraron los movimientos filosóficos e ideológicos de finales del siglo XVIII y del XIX; en el sentido, por tanto, en que todavía hoy, de modo general, se manejan esos conceptos, independientemente de la crítica y de la resquebrajadura que aquellos movimientos han sufrido en la filosofía actual. La individuación significa para Jung “una ampliación de la esfera de la conciencia y de la vida psíquica consciente” (*Tipos psicológicos*: 537), experiencia válida y, en principio, aplicable en cualquier momento de la historia y bajo cualquier tipo de sistema ideológico. Persigue, por tanto, como dinamismo que Jung considera innato en el hombre y a través de un proceso de discernimiento consciente, la distinción de los diferentes componentes de la psique que en un primer estadio de la vida se viven de modo inconsciente. Estos componentes incluyen también aquellos elementos de la ideología colectiva y de la visión del mundo a la que el individuo pertenece. El reconocimiento de estos últimos aspectos, el diferenciarlos en la psique y después reintegrarlos de un modo consciente a la propia conciencia es una de las tareas de la individuación. Por ello, es un proceso que siendo, en principio, natural e innato en el hombre, se adecua y conforma con las manifestaciones espirituales y formas simbólicas de cada momento histórico concreto a la vez que, por otra parte, es vivido en cada caso de acuerdo con las peculiaridades de cada conciencia individual¹. En este sentido, el itinerario del alma hacia Dios que describen los místicos medievales, que parte de una etapa de intenso autoconocimiento y

de purgación, y que tiene a Cristo, segunda persona divina, como figura mediadora así como meta por alcanzar, puede considerarse el modo en que era llamado a vivirse en la Edad Media, desde la perspectiva simbólica colectiva, el proceso de individuación.

La noción de individuo, por tanto, se ha manejado en este estudio como la de un sujeto que ha diferenciado y hecho conscientes los elementos que componen e impulsan el desarrollo de la conciencia; un sujeto que normalmente encuentra previamente dados, en las realizaciones intelectuales y religiosas colectivas, los símbolos y las imágenes-resorte de ese desarrollo, pero que, a través de una actitud de introversión y de un proceso de transformación interna, llega a conectar con el centro psíquico de donde brotan y se originan esas imágenes y símbolos. De ese centro emanan para cada individuo las propias formas simbólicas vivificadoras e impulsoras de su crecimiento. Representa la individuación, en consecuencia, una intensa labor psíquica de activación de lo inconsciente, de experimentación de sus contenidos a través de la vivencia de sus factores ordenadores, que son los arquetipos, y de gradual acercamiento al centro del ser psíquico, el núcleo interior, llamado por Jung el “sí-mismo”. Verifica Jung en su larga experiencia analítica que existe en la conciencia una energía dinámica guiada por una finalidad, la búsqueda de la totalidad: “Lo que el alma busca es el *homo totus*; la totalidad del hombre oculta, no manifestada aún, que es al mismo tiempo el hombre más grande y el hombre futuro. El camino que lleva a esta totalidad está constituido por sendas intrincadas, por rodeos determinados por el destino. Es una vía *longuissima*, que no sigue una línea recta sino serpenteada. Su dificultad y su carácter inaccesible estriba en que tales experiencias son *costosas*: exigen aquello que el hombre más teme dar, la *totalidad*” (*Psicología y alquimia*: 16-17).

2. FUNCIONES Y ACTITUD DE LA CONCIENCIA

Este proceso comienza por actuar sobre las funciones de la conciencia y sobre el tipo de actitud o modo de reaccionar de la persona frente al mundo externo. Jung entiende por función psicológica “una cierta forma de actividad psíquica que en circunstancias distintas permanece fundamentalmente idéntica a sí misma” (*Tipos psicológicos*: 516) y que es independiente de los contenidos ocasionales que en cada momento la movilizan.

El transcurso de una experiencia de muchos años y no una razón *a priori* lleva a Jung a hacer la distinción de cuatro funciones básicas que estructuran a la conciencia y que se ordenan en dos parejas de contrarios; dos funciones racionales: el *pensamiento* y el *sentimiento*; y dos irracionales: la *sensación* y la *intuición*. Cada una de ellas comprende y elabora los datos externos de acuerdo con sus rasgos. Esta distinción se funda en el hecho de que no cabe referir o reducir las unas a las otras; el principio del pensamiento, por ejemplo, es absolutamente distinto del sentimiento (*Tipos psicológicos*: 516-517). El primero somete los contenidos de las representaciones a un acto de juzgar, a un juicio; ordena bajo conceptos esos contenidos, según el presupuesto de la norma racional consciente colectiva.

El sentimiento, en cambio, introduce entre el yo y un contenido dado un determinado valor en el sentido de su aceptación o rechazo (“placer” o “displacer”). De ahí que el sentimiento sea un proceso enteramente subjetivo; se trata de un modo de juzgar distinto del juicio intelectual, en la medida que no se produce con la intención de establecer una conexión conceptual sino una valoración de aceptación o de rechazo. La intuición a su vez transmite percepciones por vía inconsciente. Al igual que la sensación es una función perceptiva irracional; sus contenidos tienen el carácter de lo dado, mientras que el sentimiento y el pensamiento tienen el carácter de lo “derivado”, de lo “producido” (*Tipos psicológicos*: 539).

“La sensación es aquella función psicológica que transmite un estímulo físico de la percepción” (*Tipos psicológicos*: 549). No se refiere sólo al estímulo físico externo, sino también al interno, es decir, a las alteraciones de los órganos internos. La sensación es, por tanto, percepción mediante los órganos de los sentidos y del “sentido corporal” (sensación cinestésica, vasomotora, etc.): “Es un elemento del representar pues transmite la imagen perceptiva del objeto externo; en la medida en que transmite a la consciencia alteraciones corporales también representa a los impulsos fisiológicos (*Tipos psicológicos*: 549).

La experiencia demuestra a Jung que cada individuo comienza a orientarse, a adaptarse y a elaborar la realidad a partir de una de estas funciones; ésta se desarrolla y diferencia de un modo más intenso que las otras, convirtiéndose en la función dominante, encontrándose siempre a disposición de la voluntad consciente del individuo. Por eso se la denomina función superior o diferenciada y determina el tipo psicológico. La función superior pertenece, por tanto, a la zona “iluminada” de la psique o consciencia, mientras que su opuesta, llamada inferior, reside en lo inconsciente; la pareja formada por las otras dos permanece en parte en la conciencia y en parte en lo inconsciente, constituyendo, la más próxima a la conciencia, la segunda función y su opuesta, la tercera². Jung esquematiza este juego de oposiciones por medio de una cruz en que la función superior consciente se sitúa en su cabecera, la inferior inconsciente en la parte opuesta de los pies y la segunda y tercera en cada uno de sus brazos, estando situado el brazo correspondiente a la segunda función en una zona todavía iluminada en parte por la consciencia mientras que el brazo correspondiente a la tercera caería, para la mayoría de las personas, en la zona de lo inconsciente.

Jung entiende por inferior aquella función que permanece atrasada en el proceso de diferenciación. Según las exigencias sociales

e ideológico-culturales de una época, el ser humano tiende a diferenciar aquella función para la que está más capacitado o que le brinda los medios más eficaces para la adaptación social, quedando una o más de las restantes rezagadas en su desarrollo. De ahí que Jung las denomine “inferiores” pero sólo en sentido psicológico pues sólo son inferiores en relación con la función favorecida. La función inferior en cuanto fenómeno es consciente pero no es conocida en su auténtico significado, pues “se comporta como muchos contenidos reprimidos o no suficientemente considerados, que de un lado son conscientes, pero de otro son inconscientes” (*Tipos psicológicos*: 517). Por ello, entrar en contacto con esta función supone el hacerlo con contenidos de lo inconsciente. Además de la función superior o principal, el hombre se ayuda por la segunda función auxiliar, relativamente diferenciada y dirigida por la conciencia. La tercera, su opuesta, raramente se emplea por el hombre medio; y la cuarta o inferior se sustrae, como hemos dicho, por completo a su voluntad.

El proceso de individuación, que como media se inicia al comienzo de la segunda mitad de la vida, consiste en hacer progresar en la proporción debida la diferenciación de las funciones que permanecen en lo inconsciente. La voluntad, que es juzgada normalmente como una función fundamental, no es considerada como tal por la concepción junguiana, pues es inherente a las cuatro funciones como forma de energía psíquica liberada, disponible cuando éstas funciones, diferenciadas de la presión inconsciente, pueden ser dirigidas por la conciencia. Por ello, lo que se llama “fuerza de voluntad” no es otra cosa, según Jung, que el grado de desarrollo y la amplitud del campo alcanzado por la conciencia. La función diferenciada y la auxiliar son conscientes y dirigidas; la tercera, al estar semidiferenciada, ejerce una función mediadora entre consciente e inconsciente; “y la cuarta está completamente inmersa en la inconsciencia, de modo que cuando “irrumpe” lo hace con sus contenidos indiferenciados en el campo de la conciencia, provocando el encuentro y el conflicto de elementos

contradictorios, y obligando también al diálogo y a un intento de síntesis entre elementos conscientes e inconscientes” (Jacobi 1973: 29). (La traducción es mía). A lo largo del análisis he dado cuenta detenidamente de los rasgos y actividad de estas cuatro funciones en relación con el proceso de maduración y crecimiento de la conciencia que se describe en la *Vita nuova*.

Para completar la definición de tipo psicológico, además de aludir a la función superior dominante, Jung se refiere a la actitud de la conciencia, al modo en que el individuo reacciona frente a lo que se le presenta, ya provenga de fuera o de dentro de sí mismo (Jacobi 1971: 32). Jung distingue dos tipos de actitud: la extraversión y la introversión. La primera se caracteriza por una relación positiva con el objeto, la segunda por una relación negativa (Jacobi 1973: 33)³. En cada tipo psicológico la función superior o dominante se combina con una u otra actitud, completándose así su definición. Dada la naturaleza compensatoria que Jung atribuye a lo inconsciente, demostrada por la función reguladora que cumplen los sueños pues, en efecto, éstos dan expresión al “otro lado”, a lo opuesto de las funciones y de la actitud consciente, Jung considera que a una actitud consciente extravertida se opone una actitud inconsciente introvertida y vicversa. La función inferior se une así con la actitud no vivida indiferenciada. Es decir, la función inconsciente se tiñe o toma la actitud opuesta a la que caracteriza a la actitud consciente. Extraversión e intraversión tienen, por tanto, un comportamiento recíprocamente compensatorio; de este modo si la conciencia es extravertida, lo inconsciente es introvertido⁴.

La actitud habitual de la conciencia perdura a lo largo de la vida hasta que el individuo se encuentra en una situación en que su unilateralidad hace que le sea imposible adaptarse a la realidad (Jacobi 1973: 35). Es el momento de la toma de conciencia de la actitud opuesta inconsciente, de aceptarla y desarrollarla con el fin de dar paso a la totalidad de sí mismo.

3. ARQUETIPOS Y ARQUETIPO DEL ÁNIMA

Indicadores del proceso de individuación son una serie de símbolos arquetípicos observados y descritos por Jung, como el yo, la persona, la sombra⁵, el ánima (el *animus* como arquetipo correspondiente en la psique de la mujer) y el sí-mismo. La forma e imagen de estos arquetipos varía según los individuos y para su descripción e interpretación es de la mayor importancia el conocimiento de la mitología y de las formas simbólicas de la historia de la humanidad. Los arquetipos son un “factor formal *a priori*”, en sí mismo no intuible, de lo psíquico; son en cierta forma la representación psíquica de los instintos, razón por la que se manifiestan en todo lugar y en todas las épocas en las denominadas imágenes arquetípicas (cfr. símbolos religiosos) o formas de comportamiento arquetípicas” (Meier en Jung-Pauli 1996: 320). Jung ejemplifica el modo de ser y de comportarse del arquetipo por medio del sistema radial con que cristaliza el cristal de un mineral: sería análogo a la pro-forma que rige la cristalización pero que no determina en su resultado la forma concreta del cristal; el arquetipo, por consiguiente, puede concretarse, a partir del esquema potencial ordenador de la conciencia, en múltiples y variadas imágenes, dependientes de la diversidad de las culturas, y también de las características de cada individuo.

Los arquetipos están firmemente enraizados en la *physis*, en el componente material instintivo; organizan los procesos psíquicos de lo inconsciente y poseen una carga específica de energía, es decir, desarrollan efectos *numinosos* que se manifiestan como *afectos*. Hemos precisado a lo largo del análisis y de la interpretación del proceso narrado por Dante, el significado y la función del arquetipo del yo, de la persona, de la sombra, del ánima y del sí-mismo. Respecto del arquetipo del ánima es necesario poner de relieve que de nuestro estudio se desprende que este símbolo no sólo representa la parte de la psique del hombre que tiene que ver con el sexo

opuesto⁶, su relación con lo femenino inconsciente y con la experiencia colectiva en este aspecto, sino que representa también la proyección del potencial inconsciente del protagonista: “L’immagine dell’anima coincide con la funzione meno salita in luce e ancora sonnecchiante nell’inconscio, il suo carattere si dimostrerà opposto alla funzione principale e sarà simboleggiato da una corrispondente figura specifica” (Jacobi 1973: 151). Esta característica hace que el ánima aparezca vinculada con los aspectos desconocidos de la consciencia, opuestos, en el caso de Dante, a la función superior, la intuición y a la segunda función, el pensamiento, y que constituya el símbolo que encarne el potencial inconsciente de la psique, ligado a los contenidos más candentes de su tiempo como el reconocimiento de la dimensión corporal, de la sensación y del eros, y del principio de realidad. En el sistema trinitario cristiano medieval, masculino y patriarcal, el ánima encarna el potencial inconsciente vinculado con la función inferior; trata de introducir un nuevo sistema de valores alternativos.

Tres aspectos fundamentales es necesario poner en evidencia en relación con los arquetipos del ánima y del animus: su conexión con el eros y con la vivencia de las relaciones amorosas externas pues la elección recaerá sobre aquella persona que mejor acoja las proyecciones de la propia ánima y animus. Es el eros, la atracción, la vinculación, el principio que confiere a este arquetipo su especial importancia e intensidad⁷. En segundo lugar, su relación, como hemos dicho, con la función inferior, aquélla indiferenciada que todavía no ha sido integrada conscientemente en la conciencia y, en consecuencia, el carácter que tienen el ánima y el animus de arquetipos mediadores entre el yo consciente y lo inconsciente, donde se hipotetiza que yace el sí mismo, el centro generador tanto de la conciencia consciente como inconsciente. El ánima y el animus se generan y viven, por tanto, en lo inconsciente, fuera del tiempo físico, y como pertenecientes a lo inconsciente, aparecen también como función

inferior, contaminadas por la cuarta función indiferenciada. Debido a esta pertenencia a lo inconsciente, poseen conocimientos desconocidos, propulsores del desarrollo de la conciencia. Gracias a esta característica surge el tercer aspecto del ánima y del *animus*⁸ que Jung denomina “función de lo sagrado” pues las experiencias que proceden del encuentro con este arquetipo tienen el poder de ligar al individuo con la dimensión de lo transcendente, desde donde se configuran y crean los presupuestos de una nueva vida para el sujeto que entra en contacto con él.

En este sentido y en relación con la interpretación que hemos realizado, creemos que es justamente la vinculación con el eros inherente al ánima y el compromiso con el hombre total que requiere la individuación, lo que no autoriza a considerar el nivel literal de la historia narrada en la *Vita nuova* —la historia de amor por Beatriz— como un mero involucro de un segundo significado, como una “favola” o una “bella menzogna” (“una hermosa mentira”) bajo la que se oculta una verdad, en el sentido del alegorismo medieval que Dante teoriza en el tratado del *Convivio*, sino como la representación de una experiencia “literalmente” vivida pues esa experiencia constituye el primer estadio de la emersión en la conciencia del arquetipo del ánima, activado y suscitado por el encuentro y por el amor hacia una mujer concreta. Lo que narra el “libello” es precisamente la proyección del ánima en una mujer concreta y el doloroso proceso de retirada de esa proyección, provocado por una serie de experiencias de pérdida, simbolizadas en su grado extremo por la muerte de Beatriz. A partir de ahí, se verificará el reconocimiento de la Beatriz “interna”, el reconocimiento de Beatriz como ánima, como una parte y función de sí mismo.

El arquetipo del sí-mismo constituye la meta de la individuación y se identifica desde la perspectiva cristiano-medieval con la figura de Cristo. Con este concepto Jung se refiere “al conjunto

íntegro de todos los fenómenos psíquicos que se dan en el ser humano y que expresa la unidad y totalidad de la personalidad global” (*Tipos psicológicos*: 562). En la medida, sin embargo, en que la totalidad, a consecuencia de su componente inconsciente, nunca puede ser enteramente consciente, el concepto de sí-mismo, propiamente hablando, es empírico sólo en parte y, por tanto, en esa misma medida es un *postulado*. La totalidad, meta de la individuación, que representa el sí-mismo, es un concepto transcendente cuyo referente, en último término, permanece incognoscible e indeterminable. Empíricamente, sin embargo, el sí-mismo aparece en sueños, mitos y cuentos en la figura de una “personalidad de orden superior”, como el rey, el profeta, el salvador, o en la figura de un símbolo de la totalidad, como el círculo, el cuadrado, la *quadratura circuli*, la cruz. Son símbolos que se muestran dotados de una significativa *numinosidad*, vinculados con la manifestación de lo divino. Por ello, la individuación junguiana, remitiendo al contacto y experiencia con el arquetipo del sí-mismo, tiene como meta la apertura en la conciencia de un espacio en que se manifiesta la imagen de Dios en el alma.

4. FUNCIÓN TRANSCENDENTE

Jung entiende por función transcendente no una función básica sino compleja, compuesta de varias otras, y “transcendente” no como una cualidad metafísica sino por el hecho de que mediante ella se crea el tránsito de una actitud a otra en una situación de división y paralización de la energía por un conflicto de fuerzas opuestas. La dinámica de esta función “anula la desintegración e impone un cauce a la fuerza de los opuestos” (*Tipos psicológicos*: 561). La materia prima con que trabaja esta función es el símbolo: es a partir del símbolo y de la integración en él de los

opuestos donde se verifica la acción sobre todas las funciones de la conciencia.

Para comprender lo que Jung entiende por función transcendente es necesario acudir al concepto de símbolo y a la expresión simbólica entendidos “como la mejor formulación posible y, por tanto, como la formulación más clara y característica que por el momento puede hacerse de una cosa relativamente desconocida” (*Tipos psicológicos*: 554)⁹. Así, la formulación más clara posible de aquello a lo que se refiere el proceso de individuación se realizaría a través de una serie de símbolos que representan situaciones hasta el momento nunca vividas por el sujeto. En esos símbolos se materializarían los conflictos, los pasos de muerte al pasado y de resurrección a lo nuevo, inherentes al proceso de transformación de una conciencia. Esos símbolos —la sombra, el ánima, el sí-mismo— harían referencia a algo que en último término es desconocido para el sujeto pero cuya experimentación constituye una situación de hecho que precisamente encuentra en aquellas imágenes la mejor manera de su expresión y representación.

En este orden de cosas Jung hace las siguientes reflexiones:

dado que el símbolo es la mejor expresión posible y, para una época dada, la expresión insuperable de algo desconocido, el símbolo ha de surgir de lo más diferenciado y complicado que haya en la atmósfera espiritual de esa época. Pero dado que, por otro lado, el símbolo vivo ha de incluir en sí lo que de afín hay en un grupo humano, para poder influir en él, ello hace que tenga que captar justo aquello que puede ser común a un gran grupo humano. Y esto nunca puede ser lo sumamente diferenciado, lo más alto asequible, pues quienes alcanzan y entienden eso son sólo los menos, sino que tiene que ser algo todavía tan primitivo que su omnipresencia esté fuera de toda duda. Sólo cuando capta eso y lo expresa de la manera más alta posible tiene el símbolo un efecto universal. En eso consiste el efecto poderoso y a la vez redentor de un símbolo social vivo (*Tipos psicológicos*: 557-558).

Estas consideraciones son fundamentales para comprender la clase de símbolo que preside en la *Vita nuova* y en este trabajo hemos tratado de demostrar cómo lo sumamente diferenciado y complicado de la atmósfera espiritual de la época de Dante (como es una psicognoseología que aspira a la integración y experiencia de lo divino), se sintetiza con lo más común y primitivo y todavía no diferenciado en ella (la dimensión corporal, el principio femenino, el eros). Dante aúna en el “libello” procesos de elevada índole intelectual y espiritual, con lo más común, primitivo y universal como es la experiencia del eros, representada en su historia de amor por Beatriz. De ese modo, el sí-mismo, meta de la individuación, manifestado en la Edad Media en la figura de Cristo, encarnación del *logos* divino, se sintetiza en la obra con “el principio del eros (el de la relación con lo inconsciente, con lo irracional e instintivo y con lo femenino)” (Von Franz 1993: 68), principio que la actitud colectiva dominante vivía de modo “desintegrado” e inconsciente.

A nosotros nos ha interesado establecer la relación del símbolo con las funciones que estructuran la conciencia y con la función que Jung denomina trascendente; ver cómo el sujeto ha integrado los componentes de los pares de opuestos que representan las cuatro funciones de la conciencia pues la imaginación, facultad esencial que el símbolo presupone, se manifiesta “como una peculiar forma de actividad que puede aparecer en las cuatro funciones básicas” (*Tipos psicológicos*: 517). En este sentido, “el símbolo es un producto de naturaleza sumamente compleja, pues se compone de los datos de todas las funciones psíquicas. A consecuencia de eso no es ni de naturaleza racional ni de naturaleza irracional. “Tiene, ciertamente, un lado que es accesible a la razón, pero también un lado que es inaccesible a la razón, por cuanto está compuesto no sólo de datos de naturaleza racional, sino también de los datos irracionales de la pura percepción

interna y externa” (*Tipos psicológicos*: 559), es decir, de la intuición y de la percepción sensorial.

La abundancia de presentimientos y la preñez de significado del símbolo son cosas que hablan tanto al pensar como al sentir, y su peculiar carácter de imagen, cuando se configura en una forma sensorial, estimula tanto la sensación como la intuición. /.../ Dado que el símbolo brota precisamente de la conquista espiritual suprema y última del espíritu y a la vez ha de incluir los más hondos fundamentos del ser, el símbolo no puede brotar unilateralmente de las funciones espirituales más altamente desarrolladas, sino que ha de surgir también, en igual medida, de los movimientos más bajos y primitivos. Para que sea posible tal cooperación de estados opuestos es preciso que ambos coexistan de modo consciente en plena oposición. Tal estado tiene que ser una violentísima discordia consigo mismo y, ciertamente, en el sentido de que la tesis y la antítesis se niegan recíprocamente y el yo tiene que reconocer, sin embargo, su participación incondicional en ambas (*Tipos psicológicos*: 559).

Como he tratado de demostrar a lo largo de la interpretación del proceso narrado en la *Vita nuova*, se producen en la historia de Dante momentos en que se verifica una plena igualdad de fuerzas entre funciones opuestas, una participación incondicional del yo en la tesis y en la antítesis, creándose, con ello, una detención del querer dado que cada motivo tiene enfrentado al motivo opuesto, que es de igual fuerza que el otro. Como la vida no tolera nunca una detención –son palabras de Jung– “surge entonces un estancamiento de la energía, que conduciría a un estado intolerable si de la tensión de los opuestos no surgiera una nueva función unificadora, que lleva más allá de los opuestos” (*Tipos psicológicos*: 560). En este punto, las consideraciones de Jung referidas a la función transcendente son enteramente aplicables a la dinámica que he tratado de hacer explícita en el proceso narrado en la *Vita nuova*: La función transcendente, dice Jung, “surge de modo natural de la regresión de la energía causada por su estancamiento” (*Tipos psicológicos*: 560). Surge así en lo inconsciente, según Jung,

una nueva actividad que “saca entonces a la luz un contenido constelado en igual medida por la tesis y por la antítesis y que se comporta de una manera *compensadora*. Como ese contenido muestra una relación tanto con la tesis como con la antítesis, forma una base intermedia en la cual pueden unirse los opuestos” (*Tipos psicológicos*: 560). Jung precisamente utiliza el ejemplo de la oposición entre sensorialidad y espiritualidad que puede trasladarse muy bien al conflicto que se produce en la *Vita nuova* entre función inferior (sensación) y superior (intuición); así como, igualmente, puede relacionarse el concepto de función transcendente con la que cumple el símbolo de Beatriz: “el contenido intermedio [entre sensorialidad y espiritualidad] nacido de lo inconsciente, ofrece, en virtud de su abundancia de relaciones espirituales, una expresión aceptable a la tesis espiritual, y aprehende en virtud de su carácter sensorial visualizable, la antítesis sensorial. El yo desintegrado entre tesis y antítesis encuentra en esa base intermedia su opuesto complementario, su expresión única y propia, y se apodera ávidamente de ella para redimirse de su desintegración” (*Tipos psicológicos*: 560).

En el análisis de las fases del proceso narrado en la *Vita nuova*, donde dialécticamente cada una de ellas constituye la superación de la que le precede, al producirse la progresiva integración de los opuestos que implican las diferentes funciones, he precisado con detalle la naturaleza de la dinámica representada en esta obra. Esta dinámica “anula la desintegración e impone un cauce común a la fuerza de los opuestos”, dejando así también sin efecto “la paralización de la vida, que puede de ese modo volver a fluir con nueva fuerza y nuevas metas” (*Tipos psicológicos*: 561). Jung denomina a la totalidad de este proceso función transcendente, entendiendo por “función”, no una función básica sino compleja, compuesta de varias otras, y por “transcendente”, no una cualidad metafísica sino, como he dicho al comienzo de este párrafo, el hecho de que mediante ella se verifica el tránsito de

una actitud a otra. La materia prima con que trabaja esta función, dividida en tesis y antítesis y “que en su proceso de conformación unifica los opuestos, es el símbolo vivo” (*Tipos psicológicos*: 561-562). Es a partir del símbolo y de la integración en él de los opuestos, donde se verifica la acción sobre todas las funciones de la conciencia.

5. LA IMAGINACIÓN

Queda, en consecuencia, por tratar el último factor esencial en la dinámica que implica la individuación, la imaginación, que en la *Vita nuova* se manifiesta tanto en la actividad onírica y visionaria como en el ejercicio consciente de la poesía. Es en este punto donde se produce una concordancia de fondo entre el paradigma medieval que gravita sobre Dante y el junguiano. Para Jung la imaginación es también una facultad esencial en los procesos de transformación de la conciencia; en concreto, en aquéllos de la integración consciente de los contenidos de sus cuatro funciones básicas. Por eso considero que en este aspecto el punto de arranque del proceso, según el paradigma dantiano, concuerda con el junguiano. Como ya ha sido puesto de relieve por la crítica, uno de los ángulos de penetración en el significado de la *Vita nuova* puede ser el interpretar la dinámica que en ella se representa como un proceso de progresiva depuración de la imaginación poética¹⁰, desde un primer estadio, donde la imagen interiorizada de la amada todavía se encuentra adherida a los accidentes de la sensorialidad y a los incidentes de la realidad externa, dependientes de la mujer concreta, hasta la resolución final del proceso en que la imaginación sitúa esa imagen en los umbrales de la contemplación intelectual e intuición de lo divino. Se nos muestra, así, la imaginación según el paradigma que gravita sobre Dante en correspondencia con la filosofía y la teología mística medieval,

como potencia mediadora de un *mysterium inaneffabile*, la unión del alma y del cuerpo. Este es el tema del *De unione corporis et spiritus* de Hugo de San Víctor, quien sitúa entre el abismo que separa estas dos sustancias una especie de mística escala de Jacob, la imaginación, por medio de la que el cuerpo asciende hacia el espíritu y el espíritu desciende hasta el cuerpo, procediendo así a una revalorización de esta facultad (Agamben 1993: 115)¹¹.

La visión imaginaria es el *medium* que permite el tránsito de la realidad externa factual a la realidad interna fantasmática; ésta, a su vez, según el camino psicognoseológico descrito por Avicena y después por Hugo de San Víctor, a través de la progresiva *denu-datio* de la imagen de los rasgos concretos sensoriales, acompañada por la razón, alcanza la zona de las abstracciones y la experiencia de la vida superior del espíritu. El rasgo, por tanto, que caracteriza a Dante en el panorama intelectual de su tiempo es el de su adscripción, frente a las corrientes estrictamente lógicas y racionalistas, al sector del pensamiento que atribuye a la imaginación una capacidad o poder cognoscitivo transcendente, más allá de los límites que puede establecer la razón. No en vano, en la *Vita nuova*, el elemento propulsor de la evolución de la conciencia lo constituyen las diferentes visiones, productos de la imaginación (Scrimieri 1995), y no en vano el punto de partida de la *Commedia* está concebido como una gran visión.

Según la concepción de Jung, también existe en la psique humana una función mediadora, un punto de encuentro entre las diversas funciones de la conciencia, donde confluyen los contenidos procedentes de la realidad percibida por los sentidos y de la realidad interna intuita, y esta función está constituida por la actividad de la imaginación, llamada también por Jung fantasía:

La fantasía es tanto pensamiento como sentimiento, es tanto intuición como sensación. No hay función psíquica que en la fantasía no esté conectada de manera indiscernible con las demás funciones psíquicas. La fantasía aparece unas veces

como algo primordial y otras veces aparece como un producto último y audacísimo de la síntesis de todas las facultades. Por ello la fantasía aparece como la expresión más clara de la actividad psíquica específica. La fantasía es, ante todo, la actividad creativa de la que brotan las respuestas a todas las preguntas que pueden contestarse, es la madre de todas las posibilidades, y en ellas se encuentran vitalmente unidos también el mundo interno y el mundo externo, así como todos los opuestos psicológicos. La fantasía siempre ha sido y es la que tiende el puente entre las inconciliables exigencias del objeto y del sujeto, de la extraversión y de la introversión. Sólo en la fantasía se encuentran unidos ambos mecanismos (*Tipos psicológicos*: 76).

Jung distingue entre el *fantasma* y la *actividad imaginativa*. Entiende por “fantasía, en el sentido de *fantasma*, un complejo de representaciones /.../ al que no corresponde ningún estado de cosas externo real /.../ sino que esencialmente consiste en la emanación de la actividad creativa del espíritu, un efecto o producto de una combinación de elementos psíquicos cargados de energía. /.../ En la realidad, casi siempre, la fantasía se desencadena por una actitud expectante, intuitiva, o bien es una irrupción de contenidos inconscientes en la conciencia” (*Tipos psicológicos*: 509-510). Al igual que teoriza San Agustín en *De Genesi ad litteram*, Jung distingue fantasías activas y pasivas. Las primeras “son provocadas por la intuición, esto es, por una actitud dirigida a la percepción de contenidos inconscientes” que, gracias a la asociación de materiales paralelos, se elevan a la altura de la claridad y de la visualización o visibilidad. Las fantasías pasivas aparecen desde el comienzo en forma visible o visual, es decir, en forma de visiones “sin que haya una actitud intuitiva antecedente o concomitante, encontrándose el sujeto que conoce en una actitud completamente pasiva” (*Tipos psicológicos*: 510).

El relato de la *Vita nuova* está jalonado por una serie de fantasías o visiones, unas pasivas y otras que podemos considerar de carácter activo, incluyéndose entre éstas últimas el ejercicio de la

actividad poética. Hemos demostrado cómo tanto unas como otras están al servicio de la individuación, de la solución de los conflictos que laceran y dividen a la conciencia, favoreciendo la síntesis de los pares de opuestos que representa la activación de las cuatro funciones de la conciencia. Jung, en este sentido, observa que la “fantasía” activa forma parte a menudo de las actividades espirituales más excelsas del ser humano “pues en ella la personalidad consciente y la personalidad inconsciente del sujeto confluyen en un producto que es común a ambas y que las conjunta. Una fantasía conformada de ese modo puede ser la expresión suprema de la unidad de una individualidad y puede también generar la individualidad precisamente mediante la expresión perfecta de su unidad” (*Tipos psicológicos*: 511).

La fantasía pasiva, como lo es el sueño, presupone, en cambio, una relativa o intensa disociación entre contenidos conscientes e inconscientes y “no podrá, por tanto, ser la expresión perfecta de una individualidad unida a sí misma, sino que representará preponderantemente el punto de vista de la personalidad inconsciente” (*Tipos psicológicos*: 511). Este tipo de fantasía necesita siempre de una *crítica* consciente, si no se quiere que haga valer unilateralmente el punto de vista del opuesto inconsciente. “En cambio, la fantasía activa, producto, por un lado, de una actitud consciente *no* contraria a lo inconsciente, y, por otro, de procesos inconscientes que no tienen un comportamiento opuesto a la conciencia, sino meramente compensador, no necesita de esa crítica, sino sólo de la *comprensión*” (*Tipos psicológicos*: 511).

Todas estas consideraciones iluminan la interpretación de las visiones que sufre el protagonista de la *Vita nuova*, y en la medida en que me ha sido posible he tratado de darles una explicación desde el punto de vista de la individuación. He tenido en cuenta en el análisis la doble perspectiva que el propio texto ofrece: por un lado, el relato de la prosa que en sí mismo es una representación

simbólica de una dinámica interior de la conciencia, del que es necesario dar una interpretación; y por otro, la presencia en ese relato de visiones concretas que se revelan como momentos de intensa actividad de la imaginación, tendentes al objetivo de la superación de los conflictos y a propiciar nuevos caminos de realización y de canalización del flujo de energía renovada. Pues el contenido de la visión o fantasía no es sólo causal y regresivo sino también finalista y prospectivo: propone vías de solución. “Es preciso comprender la fantasía tanto causal como finalmente” (*Tipos psicológicos*: 515).

NOTAS

NOTAS A LA INTRODUCCIÓN

1. “Autobiografismo” de la *Vita nuova* “che ne fa il primo capitolo della universale “autobiografia” dantesca e la prima relazione del suo grande viaggio” (De Robertis 1980: 4).
2. “Per Dante /.../ al momento della *Vita nuova* il rapporto fondamentale è con la propria interpretazione poetica, con la propria poesia, con la propria visione e rappresentazione dell’amore” (De Robertis 1980: 6-7).
3. A lo largo de este trabajo me refiero con frecuencia a la *Vita nuova* con el apelativo de “libello”, palabra derivada del término latino cristiano *libellus* que indica una obra de reducidas dimensiones y que el propio Dante usa para denominar a su obra en el proemio y en los capítulos XII, 17; XXV, 9 y XXVIII.
4. “Il *Bildungsroman* di Dante, sarà dunque veramente, se si vuole, storia di un’anima, e veramente romanzo, ma nella misura in cui è storia di un discorso lirico, ragionamento intorno a una poetica /.../” (Sanguineti 1977: XVII).
5. A este respecto me remito a mi ensayo *Lírica, autobiografía y alegoría en la “Vita nuova”*, en “Cuadernos de Filología Italiana”, 1999, n° 6, pp. 13-38.
6. A este respecto remito como muestra decisiva de este modo de acercamiento a la obra de Dante, desde la perspectiva junguiana, a Egidio Guidubaldi, en *Per una fenomenologia della visione dantesca*, en “Annali dell’Istituto di studi danteschi”, Milano, Vita e Pensiero, 1967, p.78 y allí ver referencias bibliográficas; e igualmente al mencionado *Dante europeo, III, poema sacro come esperienza mistica* (Dalla “visio in somniis” affermata nell’ esegesi trecentesca alla lettura onirica consentita dalla “psicologia del profondo”, Firenze, Olschki, 1968, donde se contempla a la *Vita nuova* como manifestación y activación del inconsciente personal y a la *Commedia* del inconsciente colectivo. Para una síntesis y conocimiento del modo en que el pensamiento de Jung se ha insertado en el panorama metodológico europeo cfr. Mario Moreno, *Il rinnovamento metodologico di Jung*, en *Psicoanalisi e strutturalismo di fronte a Dante*, I, Firenze, Olschki, 1968, pp. 275 y ss. Igualmente, el libro de Adriana Mazzarella, *Alla ricerca di Beatrice. Il viaggio di Dante e l’uomo moderno*, Milano, In/Out, 1991, donde la autora realiza un profundo y detallado análisis de la *Commedia* a la luz del proceso de individuación junguiano, con la finalidad

de facilitar al lector el reconocimiento de cuanto acontece a Dante a lo largo de su viaje de acuerdo con los instrumentos de la psicología profunda y según los problemas del hombre en el mundo y en la sociedad contemporánea. Para una información bibliográfica sobre el tratamiento de la obra de Dante desde el punto de vista de la psicología, tanto de Jung como de Freud, véase M. David, *Letteratura e psicoanalisi*, Milano, 1967.

7. “Nulla vieta /.../ che ciò che era nato come allegoria /.../ funzioni per destinatari estranei alla sua cultura [de su autor] come strategia simbolica. O che, senza generare sospetti, scivoli nella pura letterarietà. Un testo, nel suo rapporto con gli interpreti, provoca molti effetti di senso che l’autore non aveva previsto /.../ e altri (che l’autore aveva previsto) lascia scivolare nel nulla” (Eco 1984: 251-252).
8. Desde esta perspectiva, bajo la progresión que se narra en la *Vita nuova*, ha sido individuado el itinerario místico de San Buenaventura (Marigo: 1914).
9. A lo largo de este estudio se definen y explican las nociones clave, empleadas en el análisis e interpretación de la *Vita nuova*, según los presupuestos del pensamiento de Jung. Quisiera advertir, sin embargo, que el capítulo décimo se ha reservado a tratar exclusivamente esas nociones con el fin de facilitar su comprensión al lector. Por ello, me remitiré a ese capítulo en los momentos en que sea necesario. Véase ahora allí: proceso de individuación.
10. “Il corso dell’individuazione è, a grandi linee, già prefisso e presenta certa regolarità formale. Esso si costituisce di due grandi periodi che presentano segni opposti e che si condizionano reciprocamente: quello della prima età della vita e quello della seconda. Se il compito del primo periodo è l’“iniziazione nella realtà esterna” che si conclude con la solida conformazione dell’Io, la differenziazione della funzione principale e anche lo sviluppo di una Persona corrispondente, dunque ha per scopo un adattamento e inserimento dell’individuo nel suo ambiente, il secondo conduce a una “iniziazione nella realtà interiore”, a una profonda conoscenza di sé e degli uomini, a una *reflectio* ai tratti essenziali rimasti inconsci o divenuti tali, alla loro presa di coscienza e in tal modo all’acquisizione di un rapporto interiore ed esterno cosciente da parte dell’individuo nella struttura universale terrestre e cosmica” (Jacobi 1973: 136).
11. “Entiendo por “yo” un complejo de representaciones que constituye para mí el centro del campo de mi consciencia y que a mi parecer posee una elevada continuidad e identidad consigo mismo” (*Tipos psicológicos*: 564). “La persona es un complejo funcional que surge por razones de adaptación o de la necesaria comodidad, pero que no es idéntico a la individualidad. El complejo funcional de la persona se refiere exclusivamente a la relación de los objetos” (*Tipos psicológicos*: 493).

12. “El proceso de individuación resulta difícil de describir científicamente, ya que muestra múltiples variaciones individuales, como ya su nombre indica. /.../ En el círculo de los seguidores de Jung ha sido manifestado con frecuencia que la secuencia que hemos mencionado puede aparecer también en un orden completamente distinto y en modo alguno ha de considerarse el mencionado esquema como el exclusivamente válido” (Von Franz 1982: 65).
13. La llamada a la diferenciación e integración de los arquetipos de la sombra y del ánima, ligados con contenidos de la tercera y cuarta función, significa que la primera etapa de la individuación ha concluido o está a punto de concluir: “El encuentro con la imagen del ánima significa que la primera mitad de la vida ha concluido /.../. La activación del arquetipo del ánima /.../ es por tanto un evento de importancia capital, porque es un índice inequívoco del comienzo de la segunda mitad de la vida” (Jacobi 1973: 154). En el caso de Dante esa llamada se verifica unos años antes del comienzo convencional de la segunda mitad de la vida, que en su tiempo se situaba a la edad de los treinta y cinco años. La crisis del tránsito entre esas dos etapas se produce en el umbral de los treinta años, al concluir la *Vita nuova*, crisis que se agudizará en los cinco años siguientes y de cuya angustia profunda darán cuenta los primeros cantos del *Infierno* de la *Commedia*.
14. Valgan por todos las consideraciones de Guglieminetti: “... il calendario del “libro” [de la memoria] segna solo i tempi suscettibili nel “libello” di attuazione e di significanza” (1977: 49) y de Bàrberi Squarotti: “mancano un tempo effettivo di racconto, un’indicazione di gerarchia fra episodio ed episodio, un modo di continuità strutturale” (1972: 10). Gorni (1990: 75), a su vez, observa que en la *Vita nuova* es minuciosa la medida del tiempo relativo y en cambio es deficitaria y reticente la del tiempo absoluto. Como trataré de demostrarlo, considero que en la *Vita nuova* ocurre lo contrario: en ella es reticente la medida del tiempo relativo (es decir, del tiempo físico, cronológico), en función de la intensificación de los datos que se refieren a la medida, si es posible hablar así, del tiempo absoluto, que es el tiempo de la conciencia y de la interioridad.
15. Las citas de la *Vita nuova* proceden de la edición de De Robertis (1980).
16. Ya a comienzos del siglo XIII se produce una nueva tendencia hacia la introspección, que Lee subraya, refiriéndose al estudio de M. Zink, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris, 1985. Se comienza entonces “a rivedere la propria vita, legata all’idea diffusa dopo il quarto Concilio Laterano (1215) che l’anima venisse giudicata subito dopo la morte del singolo e non al momento del giudizio universale. Ciò diede un maggiore peso all’importanza della confessione e della penitenza, che vennero predicate nel

XIII secolo dai nuovi ordini mendicanti e che sono alla base di numerose opere, anche volgari, ispirate da questi ordini” (Lee 1993: 794). La confesión y la penitencia favorecen, por tanto, el desarrollo de la noción de “conciencia” y de la vida interior, ligada a una idea de responsabilidad individual, básicas para fundamentar una escritura de y sobre el yo. Recordamos que es precisamente a través de la confesión y del arrepentimiento, esenciales en el sacramento de la penitencia, cómo se hace presente en la *Commedia* el sujeto Dante, con su nombre propio, y las vicisitudes de su vida pasada.

17. En este sentido Robert Pogue Harrison también considera necesario el presupuesto existencial y la renovación de la conciencia para el nacimiento de una poesía nueva, matizando a este respecto la concepción de Sanguineti: “... my deeper concern is to undertake an ontology of genre in the *libello* in order to arrive at both the existential and the ideological grounds that determine in advance Dante’s options with regard to literary alternatives. Essentially I agree with Edoardo Sanguineti’s thesis that the *Vita nuova* as a whole embodies “a will to prose ... as a will to delyricization”. But for Sanguineti, Dante’s option for prose is the “fruit of a calculated rhetorical research”. What I try to show here is that, prior to any rethorical research, the option for prose is first given or opened up by a rupture in the scheme of time; that behind the rhetorical choice lies an existential *prise de conscience*; and that narrative figures not so much as a result of rhetorical considerations but as a result of Dante’s consequential vision of time’s extensions” (1984: 95). He tratado esta cuestión en mi trabajo *Lírica, autobiografía y alegoría en la “Vita nuova”* (1999: 13-38).
18. Cuando insisto en el término historia lo hago en el sentido del propio Dante, es decir, desde la perspectiva del significado profano que para él poseía este término en oposición a la historia divina, recogida en las Sagradas Escrituras. En la *Summa Theologica* de A. de Hales se dice: “aliter est historia in Sacra Scriptura, aliter in aliis. In aliis enim historia significatione sermonum exprimit “singularia gesta” hominum /.../”. La historia de las “singularia gesta hominum” no excluía la posibilidad de una exégesis moral e incluso alegórica (Baránski 1987: 90).
19. Agamben (1982:86), hablando de esta cuestión desde la perspectiva de la concepción cristiano medieval del lenguaje, heredada de San Agustín, observa que las *Razós* y las *Vidas* que se agregaron a finales del siglo XIII y principios del XIV a las canciones provenzales, pequeños relatos en prosa que narraban el hecho que las motivó o un episodio de la vida del trovador que las compuso, en realidad tergiversaban el auténtico significado de aquellas composiciones poéticas pues era en el espacio de la propia canción, en el ámbito de la palabra poética, y no en el espacio físico externo, donde advenía la experiencia del

amor, simultánea con el evento del lenguaje. Por ello, no tenía sentido explicar esas canciones con presupuestos biográficos. Ahora bien, el mismo Agamben hace notar que las *Razós* y las *Vidas* paradójicamente llevan hasta sus extremas consecuencias el hecho de que es en la palabra poética [en la imaginación] donde advenía y se manifestaba el amor pues de ese evento, puramente verbal –y para nosotros también y sobretodo imaginario– las *Razós* y las *Vidas* eran capaces de inferir una vida así como también de imponer, prospectivamente, una nueva forma de vida.

20. En este sentido, es de crucial importancia el capítulo XXV, donde Dante aborda explícitamente este problema, cuando dice que “grande vergogna sarebbe” que un poeta, al ser preguntado, no supiese explicar el significado de las figuras que utiliza, “in guisa che avessero verace intendimento” (XXV, 10). En definitiva, en Dante “para que un texto pueda considerarse poético, debe generar, por lo menos potencialmente una prosa crítica que aclare su contenido de verdad” (Pinto 2003: 305).
21. Es lo que Adelia Noferi en su ensayo sobre la *Vita nuova* denomina tiempo retroactivo, acudiendo al concepto freudiano de *Nachträglichkeit*: “quel tempo che rovescia il rapporto consueto tra la serie temporale e quella causale (quello che viene prima è causa di quello che viene dopo), per cui è invece il “dopo” che determina il “prima” (1983: 16). Y más adelante: “La retroattività del tempo regola inoltre in tutto il testo il processo di conferimento di senso: ciò che accade verrà compreso (dal personaggio, dagli altri personaggi, dal lettore stesso) soltanto “dopo”, nel verificarsi di un nuovo evento che investe il primo di un senso che “allora” era mancante, difettivo, non percepibile nella sua totalità” (1983: 18).
22. “Poi che furono passati tanti die che appunto erano compiuti li nove appresso l'apparimento soprascritto di questa gentilissima, ne l'ultimo di questi die avvenne che questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo /.../” (III, 1).
23. La importancia de este encuentro se pone de manifiesto al final del capítulo cuando Dante nota una vez más la coincidencia del número nueve con la hora en que tuvo lugar su visión: “E mantenenente cominciài a pensare, e trovai che l'ora ne la quale m'era questa visione apparita, era la quarta de la notte stata; sì che appare manifestamente ch'ella fue la prima ora de le nove ultime ore de la notte” (III, 8).
24. “Appresso ciò non molti di passati, sì come piacque al glorioso sire lo quale non negoe la morte a sí, colui che era stato genitore di tanta meraviglia quanta si vedea ch'era questa nobilissima Beatrice, di questa vita uscendo, a

- la gloria etternale se ne gio veracemente” (XXII, 1). Seguimos en este punto la tradición que difunde Boccaccio a través de su *Trattatello in laude de Dante* que identifica a Beatriz como hija de Folco Portinari, ciudadano honorable de Florencia y que murió en 1289.
25. El punto de referencia que hemos tomado en este caso para determinar la fecha del suceso citado por Dante es de carácter extratextual. Vamos a verificar enseguida, sin embargo, que Dante utiliza para referirse a este periodo expresiones de tiempo indefinidas que indican que entre esos dos capítulos ha transcurrido un periodo dilatado de tiempo.
 26. “Con questa donna mi celai alquanti anni e mesi” (V, 4); “La donna con la quale io avea *tanto tempo* celata la mia voluntade, convenne che si partisse...” (VII, 1).
 27. Este periodo incluiría además del cortejo de Dante a la “donna schermo”, los siguientes acontecimientos: la partida de esa dama de Florencia (VIII); el viaje que hace Dante después a un lugar no lejano de aquél adonde aquélla se ha dirigido y durante el que tiene una visión del dios Amor (IX); el corto periodo dedicado por Dante, a sugerencias del dios Amor, a una segunda “donna schermo” y que es causa de que Beatriz le retire el saludo (X); y finalmente la segunda gran visión que sufre Dante (XII). A partir de este momento podemos hipotetizar que empieza a correr el tiempo que resta hasta llegar a diciembre de 1289, fecha de la muerte del padre de Beatriz (XXII). Durante este último periodo se produce el intenso conflicto de Dante entre razón y pasión amorosa (XIII al XVI) y su resolución de cambiar de actitud y de “materia” poética (XVII), cosa que demuestra en la primera canción de la *Vita nuova*, *Donne che avete intelletto d’amore* (XVIII y XIX) y en los sonetos de los capítulos XX y XXI.
 28. “Cominciando adunque, dico che la stella di Venere due fiate rivolta era in quello suo cerchio che la fa parere serotina e matutina, secondo diversi tempi, appresso lo trapassamento di quella Beatrice beata che vive in cielo colli angeli e in terra colla mia anima, quando quella gentile donna [di] cui feci menzione nella fine della Vita Nuova, parve primeramente, accompagnata d’Amore, alli occhi miei e prese luogo alcuno nella mia mente” (Convivio, II, II. 1-2)

NOTAS AL CAPÍTULO PRIMERO

1. Ver capítulo décimo: Funciones y actitud de la conciencia.
2. Dante llama a Beatriz, “angiola giovanissima” (II, 8) siguiendo la tradición stilnovista de la “donna angelo” y dice de ella que su porte era tan noble y laudable que “certo di lei si potea dire quella parola del poeta Omero: “Ella non pareva figliuola d’uomo mortale, ma di deo” (II, 8).
3. “In quello punto dico veracemente che lo spirito de la vita, lo quale dimora ne la secretissima camera de lo cuore, cominciò a tremare sì fortemente, che apparìa ne le menimi polsi orribilmente; e tremando disse queste parole: “Ecce, deus fortior me, qui veniens dominabitur michi”. In quello punto lo spirito animale, lo quale dimora ne l’alta camera ne la quale tutti li spiriti sensitivi portano le loro percezioni, si cominciò a maravigliare molto, e parlando specialmente a li spiriti del viso, sì disse queste parole: “Apparuit iam beatitudo vestra. In quello punto lo spirito naturale, lo quale dimora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro, cominciò a piangere, e piangendo disse queste parole: “Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!” (II, 5-6). Se trata de la reproducción de la antigua doctrina médica griega del *pneuma* o espíritu vital que llega a la Edad Media fundida con elementos de la filosofía estoica y del neoplatonismo: “dal cuore il *pneuma* si diffonde nel corpo, vivificandolo e sensibilizzandolo, attraverso un proprio sistema circolatorio che penetra ogni parte dell’organismo. I canali di questa circolazione sono le arterie, che non contengono sangue, come le vene, ma *pneuma*. /.../. Le alterazioni di questa circolazione pneumatica producono malattie” (Agamben 1993: 107). Esta doctrina considera al *pneuma* el vehículo del alma; el *pneuma* es el cuerpo sutil del alma y por ello es el intermediario entre el alma y el cuerpo, entre lo divino y lo humano. *Pneuma* y alma, sin embargo, no son lo mismo para el pensamiento cristiano medieval porque el primero tiene algo de corpóreo y es mortal mientras que la segunda es incorpórea e inmortal. Así Alchero di Chiaravalle: “l’anima che è vero spirito e la carne che è vero corpo facilmente e convenientemente si uniscono nel loro punto estremo, cioè nel fantastico dell’anima che non è corpo ma è simile al corpo, e nella sensualità della carne che è quasi spirito (Agamben: 116-117).

4. Me refiero a la tradición de la poesía elevada ligada a la poética estilnovista pues paralela a esa corriente y en relación dialéctica con ella discurre la poética cómico realista que, en polémica con el estilnovismo, acoge los aspectos sensuales, corporales y realistas del amor pero en un modo desintegrado e incompatible con los valores de aquella otra tradición.
5. “El intuitivo introvertido reprime más que ninguna otra cosa la sensación del objeto. Por eso es por lo que está caracterizado su inconsciente. En lo inconsciente subsiste una compensadora función sensorial extravertida de carácter arcaico. /.../ Las propiedades de esta sensación son la impulsividad y la desmesura, junto con una extraordinaria ligazón a la impresión sensorial” (*Tipos psicológicos*: 475).
6. Generalmente el individuo considera los poderosos efectos que sobre él ejercen los objetos o personas externos “como condicionados por el objeto –cosa que en el fondo es falsa–, pues proceden de la estructura inconsciente de la psique y sólo son desencadenados por la acción del objeto” (*Tipos psicológicos*: 448).
7. “E avvegna che la sua imagine, la quale continuamente meco stava, fosse balanza d’Amore a signoreggiare me, tuttavia era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse che Amore mi regesse sanza lo fedele consiglio de la ragione in quelle cose là ove cotale consiglio fosse utile a udire” (II, 9).
8. “In quanto l’anima razionale decade dal suo rango, dalla sua funzione naturale, per lasciarsi asservire dall’anima concupiscibile” /.../ “e l’anima, più passionata, più si unisce a la parte concupiscibile e più abbandona la ragione. Si che allora non giudica come uomo la persona, ma quasi come altro animale pur secondo l’apparenza, non discernendo la veritate” (*Convivio*, III x 2).
9. Jung concibe a la razón “como una actitud cuyo principio es configurar el pensar, el sentir y el obrar de conformidad con valores objetivos. Los valores objetivos se establecen mediante la experiencia media de hechos subjetivos externos de un lado e internos de otro. Tales experiencias no podrían representar, de todos modos, “valores” objetivos si éstos no fueran “valorados” como tales por el sujeto, lo cual es ya un acto de la razón. Pero la actitud racional que nos permite declarar válidos los valores objetivos en general no es obra del sujeto individual, sino de la historia de la humanidad” (*Tipos psicológicos*: 547). Por tanto, a mi modo de ver, cuando Dante habla de que en esta primera fase Amor no le inspira nada que no sea de acuerdo con la razón, está expresando su “adaptación a la media de los acontecimientos, condensada en complejos de representaciones que poco a poco han ido organizándose sólidamente y que son los que constituyen los valores objetivos” (*Tipos psicológicos*:

547). Las leyes de la razón, por tanto, son “aquellas leyes que designan y regulan la actitud media “correcta”; la actitud adaptada y racional es todo aquello que concuerda con esas leyes” (*Tipos psicológicos*: 547).

10. Ver capítulo décimo: Arquetipos y arquetipo del ánima

11. La visión que irrumpe en el sueño del protagonista (y los “sueños no son sino fantasías pasivas” (*Tipos psicológicos*: 511)), no sería, por tanto, “la expresión de una individualidad unida a sí misma, sino que representa preponderantemente el punto de vista de la personalidad inconsciente” (*Tipos psicológicos*: 511). Jung explica el significado y naturaleza de la fantasía pasiva, que equipara con los sueños, a través de la famosa visión que provocó la conversión de San Pablo: “Así, la visión tenida por Saulo presupone que inconscientemente era ya cristiano, cosa que había escapado a su inteligencia consciente” (*Tipos psicológicos*: 510).

12. “Poi che furono passati tanti die che appunto erano compiuti li nove appresso l'apparimento soprascritto di questa gentilissima, ne l'ultimo di questi die avvenne che questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo, in mezzo a due gentili donne, le quali erano di più lunga etade; e passando per una via, volse li occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso, e per la sua ineffabile cortesia, la quale è oggi meritata nel grande seculo, mi salutoe molto virtuosamente, tanto che mi parvi allora vedere tutti li termini de la beatitudine” (III, 1).

13. “E pensando di lei, mi sopraggiunse uno soave sonno, en lo quale m'apparve una maravigliosa visione: che me pareva vedere ne la mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro a la quale io discerneva una figura d'uno signore di pauroso aspetto a chi lo guardasse; e pareami con tanta letizia, quanto a sé, che mirabile cosa era; e ne le sue parole dicea molte cose, le quali io non intendea se non poche; tra le quali intendea queste: “Ego dominus tuus”. Ne le sue braccia mi pareva vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi pareva in uno drappo sanguigno leggermente; la quale io riguardando molto intentivamente, conobbi ch'era la donna de la salute, la quale m'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare. E ne l'una de le mani mi pareva che questi tenesse una cosa la quale ardesse tutta, e pareami che mi dicesse queste parole: “Vide cor tuum”. E quanto elli era stato alquanto, pareami che disvegliasse questa che dormia; e tanto si sforzava per lo suo ingegno che le faceva mangiare quella cosa che in mano li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente. Appresso ciò poco dimorava che la sua letizia si convertia in amarissimo pianto; e così piangendo, si ricoglieva questa donna ne le sue braccia, e con essa mi pareva che si ne gisse verso lo cielo; onde io sostenea sì grande angoscia, che lo mio deboletto sonno non poteo sostenere, anzi si ruppe e fui disvegliato” (III, 3-7).

14. “Aunque se pueda considerar el sentimiento una manifestación del eros en el ámbito de la consciencia y a eros como la raíz arquetípica de la función del sentimiento, ese principio difiere de modo claro del sentimiento, debido al hecho esencial de que este último es humano. El sentimiento es un atributo individual de la consciencia, limitado por una situación espacio temporal; Eros /.../ siempre es universal e impersonal, y hasta inhumano y demoniaco /.../ permanece como una fuerza no como una función sentimiento” (Hillman 1971: 127). (La traducción es mía).
15. “Concepto de Rudolf Otto (“lo sagrado”) para lo indecible, lo enigmático, lo horripilante, lo completamente distinto, la propiedad experimentable directamente sólo en lo divino que le incumbe” (*Recuerdos, Sueños, pensamientos*: 417). Forma parte de lo numinoso lo *fascinosum* y lo *tremendum*. Por lo primero, se es alcanzado “por una cualidad que forma parte de nosotros pero que aún no ha sido reconocida conscientemente. Es una cualidad que nos atrae. Se tiene la impresión de que es a través de esta cualidad como vamos a devenir verdaderamente nosotros mismos” (Dürckheim 1997: 81). Por lo segundo, se es alcanzado por “algo que tiene carácter de peligroso para el yo existencial”, algo “que hace temblar a nuestro ego” (Dürckheim 1997: 81).
16. Al margen del simbolismo erótico y también de la lectura metapoética que esta visión posee según la tradición del amor cortés, la secuencia del corazón comido también puede interpretarse como “moto onírico di desiderata assimilazione” (Guidubaldi 1967: 52)), como deseo del soñante de ser asimilado por el objeto de deseo, cosa a la que Beatriz se presta de forma relucante. Su relucencia podría proceder de su resistencia —ella que es símbolo de la meta por alcanzar— a identificarse con Dante, quien todavía está lejos de esa meta (Guidubaldi 1967: 52).
17. Así lo reconoce también la interpretación que de esta visión hace Guidubaldi (1967: 48), poniendo de relieve el punto de arranque de donde parte la relación que une a Dante con Beatriz: la atracción física y el impulso sexual.
18. Entre las contestaciones al soneto de Dante donde éste describe su visión y ruega a los “fedeli d’amore” que le den un parecer sobre la misma, también hubo una lectura de tipo sexual. Dante da Maiano, poeta y médico florentino, rechaza interpretar la visión pero en su soneto aconseja a Dante que se lave los testículos con abundante agua para hacer que se dispersen los nocivos vapores que le llevan a tan delirantes visiones: “che lavi la tua coglia largamente, / a ciò che stinga e passi lo vapore / lo qual ti fa favoleggiare loquendo”. Pero Da Maiano, como observa Harrison, al optar por diagnosticar la etiología erótico fantasmal de la visión, escamotea el desafío de encontrarle un significado

(Harrison 1988: 20). En este sentido, Guidubaldi da una interpretación de la secuencia del corazón comido de carácter psicoanalítico (Guidubaldi 1967: 51, nota 87 bis).

19. En este sentido, M.L. Von Franz observa: “el vehículo que permite al ánima remontar a la consciencia está hecho de sexualidad. En el mundo masculino, en efecto, es muy a menudo la forma en que el eros se manifiesta a la conciencia; primero es llevado, por así decirlo, por los fantasmas sexuales” (Von Franz 1993: 106). Aunque también el gesto del dios Amor podría representar la “devoración” del propio instinto, un gesto de “autodevoración”, de retroceso de la energía que revirtiendo sobre sí misma haría nacer una nueva ánima. En esta duda y conflicto entre liberación o constricción del caudal de energía sexual radica uno de los problemas cruciales de la *Vita nuova*, problema que supera el de la ley moral de una época y que atañe de modo general a la relación entre energía y proceso creador.
20. “Appresso ciò poco dimorava che la sua letizia [la del dios Amor] si convertia in amarissimo pianto; e così piangendo, si ricogliea questa donna ne le sue braccia, e con essa mi pareva che se ne gisse verso lo cielo; onde io sostenea sì grande angoscia, che lo mio deboletto sonno non poteo sostenere, anzi si ruppe e ne fui disvegliato” (III, 7).
21. Así lo dice el mismo Dante al final del capítulo: “Lo verace giudicio del detto sogno non fue veduto allora per alcuno, ma ora è manifestissimo a li più semplici” (III, 15).
22. También Guidubaldi (1967: 54) afirma que para explicar el llanto del dios Amor no es necesario acudir al significado que le da Singleton que lo considera como signo profético de la próxima muerte de Beatriz, sino que es suficiente con tener en cuenta el conflicto de Dante y la “rimozione intensa” a la que siente deberá someter su amor físico por Beatriz.
23. En el corpus poético de los trovadores se encuentran páginas de una encendida sensualidad. Las modalidades de la práctica amorosa se movían desde la mirada correspondida, al beso y hasta el *asag*, “il grado immediatamente precedente alla consumazione dell’atto sessuale, il tutto mediato e intercalato dal complesso rituale del *domnei*, del corteggiamento. L’*asag* era letteralmente una ‘prova’, una prova di forza morale, ma nello stesso tempo un punto d’arrivo: l’amatore era ammesso nudo alla presenza, o nel letto, della dama nuda, senza tuttavia andare oltre baci e abbracci” (Di Girolamo 1993: 44).
24. Harrison observa que en la imagen del corazón ardiente del poeta hallamos la representación cruda de la urgencia del deseo pero también una “sinister fragmentation” del yo: “A dream of *his* own death, therefore, and not

Beatrice's. Ultimately, as we will see, the "marvellous vision" *is* a dream about the protagonist's finitude more than about Beatrice's, epitomizing the temporal futurity that allows Dante to perceive Beatrice in terms of some transcendent finality" (Harrison 1988: 26).

25. Ver capítulo décimo: función transcendente.
26. "Da questa visione innanzi cominciò lo mio spirito naturale ad essere impedito ne la sua operazione, però che l' anima era tutta data nel pensare di questa gentilissima; onde io divenni in picciolo tempo poi di sì fraile e debole condizione, che a molti amici pesava de la mia vista" (IV, 1).
27. "Yo establezco una distinción entre el sentimiento y el afecto aunque el paso del primero al segundo es fluido, por cuanto todo sentimiento, cuando ha alcanzado una cierta intensidad, desencadena inervaciones corporales y con ello se convierte en afecto" (*Tipos psicológicos*: 490). "... el sentimiento puede ser una función disponible a voluntad, mientras que el afecto, por lo regular, no suele serlo". "... concibo el afecto, de un lado, como un estado psíquico sentimental y, de otro, como un estado fisiológico de inervación; ambos, sumándose, actúan el uno sobre el otro, esto es, al sentimiento intensificado se le agrega un componente sensorial mediante el cual el afecto se aproxima más a la *sensación*. /.../ Los afectos muy pronunciados, o sea, los que van acompañados de inervaciones corporales violentas, yo no los coloco en la esfera de la función del sentimiento sino en la esfera de la función sensorial" (*Tipos psicológicos*: 491).
28. "Ed io, accorgendomi del malvagio domandare che mi faceano, per la voluntade d' Amore, lo quale mi comandava secondo lo consiglio de la ragione, rispondea loro che Amore era quelli che così m'avea governato" (IV, 2).
29. La "cogitatio" hacía referencia, según la doctrina de Avicena (Agamben 1993: 91-92), a una de las potencias o funciones del "sentido interno" (*vis apprehendi ab intus*), función que se correspondería con nuestra imaginación, y sería diferente del sentido externo (*vis apprehendi a foris*), formado por los órganos externos de los cinco sentidos, encargados de captar los datos de la realidad exterior. Después de que las percepciones de los sentidos llegan al cerebro y se graban y se retienen en él gracias a las correspondientes potencias del sentido interno, la *vis cogitativa* sería la facultad que compone y combina a voluntad las formas de la imaginación.
30. "Con questa donna mi celai alquanti anni e mesi; e per più fare credente altrui, feci per lei certe cosette per rima, le quali non è mio intendimento di scrivere qui" (V, 4). Según la convención del amor cortés todo lo que el amante hace por otras damas está siempre dirigido por y para la auténtica amada.

Así, el tratado *De Amore* de Capellano: “l’altre donne niente mi possino per debito dimandare, se non che per vostra grazia io le debba servire, e sempre celare con il silenzio lo nascimento dal quale lo servizio procede”.

31. Este proceder se halla codificado en la regla XIII del tratado *De Amore* de Andrea Cappellano: “Amor raro consuevit durare vulgatus”: “L’amore, dach’è palesato, rade volte suole durare” (regla XIII, p. 283) así como también aparece entre los trece preceptos de amor recogidos en el capítulo XV del mismo tratado, donde se aconseja al amante compartir con muy pocos, o incluso con uno solo, el secreto de su amor: “Amoris tui secretarios noli plures habere”.
32. El criterio de determinación de la verdad (cfr. nota 20) en la poesía de Dante radica en la adecuación de mundo interno, regido por el sentimiento, y palabra externa, como declarará en *Purgatorio* XXIV. En este sentido, la *Vita nuova* es el “modelo hermeneútico de la *Commedia*: en Dante “queda atrás, como concepción obsoleta de poesía /.../ su consideración retórica e instrumental, finalizada a /.../ persuadir o seducir” (Pinto 2003: 306) o, como en el caso del recurso del “schermo”, a ocultar la verdad.
33. El mismo Arnaut Daniel ve la inutilidad del “schermo” cuando se trata de la auténtica vivencia del sentimiento: “Mille messe ascolto e offro / e ardo lumi di cera e olio / perché Dio mi conceda un buon successo / con colèi, contro la quale non mi vale schermo” (en Toja 1960: 271). Arnaut Daniel anticipa la caída de la estrategia de la disimulación que llevará a cabo abiertamente el trovador Folquet, el único poeta provenzal que Dante sitúa en el paraíso y al que hace referencia el primer verso en lengua provenzal que Dante pone en boca de Arnaut Daniel en el canto XXVI del *Purgatorio*. Folquet al final de su trayectoria poética renunció a los juegos retóricos del eros y a la servidumbre del secreto, sugiriendo él mismo con ocasión de una canción de cruzada –composición de carácter no amoroso, por tanto– el abandono de la práctica del secreto: “Da questo momento non conosco alcun motivo *per cui ci dobbiamo coprire*, se vogliamo veramente servire Dio” (en Barolini 1993: 102). “Folquet è il poeta amoroso del *Paradiso* proprio per la natura aperta del suo servire Dio /.../ e le sue canzoni di crociata prefigurano l’atteggiamento militante adottato da Dante” (Barolini 1993: 102).
34. “ed io era in luogo dal qual veda la mia beatitudine; e nel mezzo di lei e di me per la retta linea sedea una gentile donna di molto piacevole aspetto, la quale mi mirava spesse volte, maravigliandosi del mio sguardare, che pareva che sopra di lei terminasse” (V, 1).
35. De acuerdo con esa fenomenología Jung se refiere a la cuádruple escala erótica conocida desde la antigüedad: Eva, Elena, María y Sofía: “/.../ se trata de

cuatro etapas del *eros heterosexual*, o sea de la figura del *ánima*, y con ello también de las cuatro etapas de la cultura del eros. La primera etapa de Jawwa, Eva, Tierra, es meramente biológica, en la que la esposa-madre sólo representa la mujer que debe ser preñada. La segunda se refiere a un eros todavía predominantemente sexual, pero en un nivel estético y romántico, en el que la mujer ya posee algunos valores individuales [aquí se situaría la dama del amor cortés]. La tercera eleva el eros a la más alta estimación y a la devoción religiosa, y con ello lo espiritualiza. En contraste con la de Jawwa se trata aquí de una maternidad espiritual. La cuarta etapa, por fin, ilustra algo que excede sorpresivamente aun a la tercera, que se diría insuperable: es la *sapientia*" (*La psicología de la transferencia*: 36).

36. En la *Vita nuova*, como tendremos ocasión de demostrar (cfr. capítulo octavo), Dante reserva a Beatriz la capacidad de representar el último estadio del *ánima*, la *sapientia*, así como igualmente lo hará en la *Commedia*, destinando allí para la Virgen María la representación de los aspectos supremos de la manifestación de este arquetipo: la virginidad, como potencialidad absoluta del alma, y la humildad como actitud ante la acción divina.

NOTAS AL CAPÍTULO SEGUNDO

1. Ver capítulo décimo: la imaginación
2. “Appresso la morte di questa donna alquanti die avvenne cosa per la quale me convenne partire de la sopradetta cittade e ire verso quelle parti dov’era la gentile donna ch’era stata mia difesa, avvegna che non tanto fosse lontano lo termine de lo mio andare quanto ella era. E tutto ch’io fosse a la compagnia di molti quanto a la vista, l’andare mi dispiacea sì, che quasi li sospiri non poteano disfogare l’angoscia che lo cuore sentia, però ch’io mi dilungava de la mia beatitudine. E però lo dolcissimo signore, lo quale mi signoreggiava per la virtù de la gentilissima donna, nella mia imaginazione apparve come peregrino leggermente vestito e di vili drappi. Elli mi pareva disbigottito, e guardava la terra, salvo che talora li suoi occhi mi pareva che si volgessero ad uno fiume bello e corrente e chiarissimo, lo quale sen gia lungo questo cammino là ov’io era. A me parve che Amore mi chiamasse, e dicessemi queste parole: “To vegno da quella donna la quale è stata tua lunga difesa, e so che lo suo rivenire non sarà a gran tempi; e però quello cuore che io ti facea avere a lei, io l’ho meco, e portolo a donna la quale sarà tua difensione, come questa era”. E nominollami per nome, sì che io lo conobbi bene” (IX, 1-6).
3. El soneto incluido en este capítulo comienza con el verso “Cavalcando l’altro ieri per un cammino”. La presencia del caballero y la situación de cabalgar es un *topos* de la “pastorella” y el inicio del soneto, con un verbo en gerundio, aparece con frecuencia en los primeros sonetos de la obra atribuida a Dante, *Il Fiore*, donde traduce y reelabora a su modo una serie de fragmentos del *Roman de la Rose* (De Robertis 1980: 65). No hay que descartar, sin embargo, que el uso del gerundio al comienzo de este soneto pueda también estar aludiendo al nombre de Cavalcanti con cuya ideología sobre el amor Dante, a partir de este capítulo, se va a medir. Para esta cuestión sobre el significado y uso que Dante hace de los módulos de la “pastorella” provenzal y sobre su relación con la filosofía de Cavalcanti véase Picone, *Dalla “pastorella” a la “donna schermo”* (1979).
4. Denominada también máscara, la persona no es “sino una máscara de la psique colectiva, una *máscara que finge individualidad*, haciendo creer a los demás y

a uno mismo que es individual, cuando no constituye sino un papel representado, donde la psique colectiva tiene la palabra” (*Las relaciones entre el yo y el inconsciente*: 50).

5. “Appresso la mia ritornata mi misi a cercare di questa donna che lo mio segnore m’avea nominata ne lo cammino de li sospiri; e acciò che lo mio parlare sia più breve, dico che in poco tempo la feci mia difesa tanto, che troppa gente ne ragionava oltre li termini de la cortesia; onde molte fiate mi pensava duramente. E per questa cagione, cioè di questa soverchievole voce che pareva che m’infamasse viziosamente, quella gentilissima, la quale fue distruggitrice di tutti li vizi e regina de le virtùdi, passando per alcuna parte, mi negò lo suo dolcissimo salutare, ne lo quale stava tutta la mia beatitudine” (X, 1-2).
6. “/.../ poi che la mia beatitudine mi fu negata, mi giunse tanto dolore, che partito me da le genti, in solinga parte andai a bagnare la terra d’ammarrissime lagrime. E poi che alquanto mi fue sollenato questo lagrimare, misimi ne la mia camera, là ov’io potea lamentarmi senza essere udito; e quivi, chiamando misericordia a la donna de la cortesia, e dicendo “Amore, aiuta lo tuo fedele”, m’addormentai come un pargoletto battuto lagrimando” (XII, 2).
7. La sensación “es de un lado, un elemento del representar en cuanto transmite al representar la imagen perceptiva del objeto externo, y es, de otro, un elemento del sentimiento en cuanto, mediante la percepción de las alteraciones corporales, también representa los impulsos fisiológicos, las emociones y los instintos” (*Tipos psicológicos*: 549).
8. “Jung, qui détestait recontrer chez ses élèves une tournure d’esprit les portant à s’attacher à ses concepts, à les prendre littéralement et à les systématiser, citant ses paroles sans vraiment les avoir repensées et comprises, lança un jour, au cours d’une discussion sur ce sujet: “Tout ce que nous venons de dire ne signifie rien! L’ombre, c’est tout simplement l’inconscient dans son entier”. Il ajoute que l’on avait tendance à oublier la façon dont ces phénomènes psychologiques avaient été découverts et celle dont ils étaient vécus par l’individu” (Von Franz: 1980: 11-12).
9. Ha sido puesto de relieve por la crítica que la utilización del latín por parte del dios Amor corresponde al uso de una “lingua di una fisiologia comune a tutto il genere umano” (Gorni 1992: 153). Y “Amore parla in latino là dove definisce la *posizione dell’uomo*, in italiano quando si occupa della particolare *situazione amorosa del poeta*” (Barbi, en Colombo 1993: 70). Podríamos añadir que también lo hace cuando esa experiencia común al género humano se muestra vinculada, precisamente por su carácter general, con la experiencias de lo sagrado y en cierto modo con una dimensión transcendente del hombre.

10. Las palabras del dios Amor han dado lugar a innumerables y controvertidas interpretaciones. Ver un resumen de las mismas en Colombo (1993: 70) y en De Robertis (1980: 73-74).
11. “E però cominciai allora con lui a ragionare de la salute la quale mi fue negata, e domandailo de la cagione” (XII, 6).
12. La balada, como es sabido, corresponde en la teorización poética de Dante a un género inferior al de la canción y es practicada por él en un grado menos intenso que el soneto y la canción. De lo poco que trata de ella Dante en el *De vulgari eloquentia* se infiere, por oposición a la canción —que asume el vulgar ilustre y el estilo trágico— que a la balada le podría corresponder tanto el estilo cómico como el elegíaco y en cuanto al vulgar tanto el *mezgano* como el *umile*. Sabemos que la práctica concreta de Dante no se ajusta a su propia teorización y que el vulgar utilizado en las baladas no se diferencia mucho del usado en sus sonetos y canciones. Destaca en este sentido, la extrema delicadeza (“leggiadria”) del lenguaje de algunas de las baladas en las *Rime* de Dante y en cuanto a su contenido podríamos decir, de modo general, que se inscriben en el cómico elegíaco, descargado del peso ideológico de la canción y marcado por el tema de la dureza de la amada y de la petición de compasión por parte del amante, como ocurre en el “libello”.
13. “Onde con ciò sia cosa che veracemente sia conosciuto per lei alquanto lo tuo secreto per lunga consuetudine, voglio che tu dichì certe parole per rima, ne le quali tu comprendi la forza che io tegno sopra te per lei, e come tu fosti suo tostamente da la tua puerizia” (p. XII, 7). A este respecto es aclaratorio el comentario de Gorni respecto de la actitud auténtica de Beatriz hacia Dante: “La gentilissima è ben conscia della finzione dantesca e quasi connivente nell’invenzione dello schermo: dunque non è sdegno geloso, il suo. D’altra parte è sicura *per lunga consuetudine* che il segreto che li lega non è stato tradito. Comunque sia, conviene ora che la fedeltà di Dante, intatta fin dalla *puerizia*, sia ribadita in versi; e che Amore sia chiamato a testimonio, onde Beatrice discerna il vero dalle chiacchiere *degli ingannati*” (Gorni 1996: 252).
14. La alusión del poeta a “la scusa mia”, al comienzo de la balada (“Ballata, i’ voi che tu ritrovi Amore, / e con lui vade a madonna davante, / sì che la scusa mia, la qual tu cante, / ragioni poi con lei lo mio signore” (XII, 10)), es “il termine corrispondente al provenzale *escondig*, designante a norma delle *Leyes d’Amor*, un tipo di componimento in cui l’amante si difende dalle accuse e dalle calunnie di cui è fatto oggetto” (De Robertis 1980: 77). En el caso de Dante serían las maledicencias y las calumnias que han causado la pérdida del saludo de Beatriz. La balada, pues, para De Robertis puede considerarse “un

- omaggio, ancora, alla convenzione cortese, che conferma la sostanziale straneità di questo disinvolto componimento al dramma narrato nella prosa, al quale Dante si sforza di ricondurlo” (1980: 77).
15. “Nel *libello* essa precede la sezione “cavalcantiana” di cui costituisce un evidente annuncio: nella scelta di un metro caro a Guido” (Colombo 1993: 73).
 16. En este sentido, sabemos a través de Boccaccio, cómo Dante padeció sobre sí la exigencia de la totalidad, cómo soportó sobre su propia persona y vida la tensión de los opuestos que implican los contenidos de la función superior y de la inferior, entendida ésta tanto como sensorialidad y eros que como *fonction du réel*: la atención a la vida familiar y la dedicación a la actividad pública: “Gli studii generalmente vogliono solitudine e rimozione di sollecitudine e tranquillità d’animo desiderare, e massimamente gli speculativi, a’ quali il nostro Dante, sì come mostrato è, si diede tutto. In luogo della quale rimozione e quiete, quasi dallo inizio della sua vita infino a l’ultimo della morte, Dante ebbe fierissima e importabile passione d’amore, moglie, cura familiare e pubblica, esilio e povertà” (*Trattatello*: 15).
 17. Ver a este respecto, el clarificador estudio de Antonio Gagliardi, *Guido Cavalcanti e Dante. Una questione d’amore*, Catanzaro, Pullano, 1997.
 18. Dante participó en este debate de un modo intenso y comprometido. En el *Convivio* comienza considerando los cuidados de la familia y la dedicación a la vida pública como obstáculos de la vida intelectual y contemplativa. Sin embargo, no termina por adscribirse a la tesis radical averroísta que estimaba necesaria la inhibición de las exigencias del hombre natural, para que pudiera florecer el hombre de intelecto. En este sentido Gagliardi observa que Dante en el libro cuarto del *Convivio* “ritorna su concetti espressi precedentemente [en el libro segundo] e ne corregge la misura. Non c’è più l’antitesi tra l’uomo e la bestia e nella misura umana viene riconosciuta una pluralità di funzioni. Il linguaggio dantesco è ora sulla difensiva e non pretende più di marcare i limiti dell’umano nella facoltà intellettuale. Chi non usa la ragione è simile a un morto (“/.../ vivere ne l’uomo è ragione usare. /.../ e così da quello uso partire è partire da essere, e così è essere morto” (*Convivio*. IV, vii, 12)), ma non si cancella la funzione delle facoltà biologiche. Viene ribadita la specificità della ragione per la definizione dell’uomo ma senza la pretesa di discriminare in funzione di quella utopia di trascendimento e di edificazione dell’intelletto umano. /.../ L’uomo ritorna ad essere una totalità complessa e contraddittoria nella quale si possono riconoscere tanti fini che convergono sul senso dell’esistenza. Dante si ripiega sull’uomo e riscopre la funzione del desiderio e dell’amore. Nel quarto trattato si consuma la crisi delle illusioni progettua-

li di Dante e viene meno il senso del radicalismo intellettuale e l' ascetismo connesso. Non c'è più la negazione del matrimonio e dell' eros anche se tutto viene espresso in un linguaggio ancora esitante. La temperanza diventa la virtù dell' anima concupiscibile ed irascibile mettendo le passioni sotto la guida della ragione. L' appetito naturale, *hormen*, viene legittimato anche se messo a tutela. “Qui adunque è da ridurre a mento quello che di sopra, nel ventiduesimo capitolo di questo trattato, si ragiona de lo appetito che in noi dal nostro principio nasce. Questo appetito mai altro non fa che cacciare e fuggire; e qualunque ora esso caccia quello che e quanto si conviene, e fugge quello che e quanto si conviene, l' uomo è ne li termini de la sua perfezione. Veramente questo appetito conviene essere cavalcato dalla ragione; ché si come uno sciolto cavallo, quanto ch'ello sia di natura nobile, per sé, senza lo buono cavaliere, bene non si conduce, così questo appetito, che irascibile e concupiscibile si chiama, quanto ch'ello sia nobile, a la ragione obediare conviene, la quale guida quello con freno e con isproni, come buon cavaliere. Lo freno usa quando caccia, e chiamasi quello freno Temperanza, la quale mostra lo termine infino al quale è da cacciare” (*Convivio*, IV, xxvi, 6-7)” (Gagliardi 1997: 71).

19. Esta escisión es teóricamente posible, según Gagliardi, porque se abren dos caminos diferentes de resolución del problema según se tenga como punto de referencia el *De Anima* o la *Ética Nicomachea* aristotélicos. “Il concetto di felicità deriva dall' *Etica Nicomachea* e facendo dipendere il sistema dell' anima umana dall' unica felicità che diventa un unico sommo bene si pregiudicano tutti i beni e i fini propri delle varie facoltà, dalla riproduzione alla nutrizione” (Gagliardi 1997: 19-20). El concepto de perfección, en cambio, deriva del *De anima* “fondato sulla costituzione complessiva dell' uomo e sulla molteplicità dei fini e funzioni. In qualche modo l' *Etica* fonda un altro discorso che si pone di fronte se non contro al *De Anima*” (Gagliardi 1997: 20). “Il decimo libro dell' *Etica Nicomachea* diventa un campo di battaglia perché non vi sono quelle risposte definitive in grado di costituire l' immagine univoca del sapiente” (Gagliardi 1997: 12). De este modo los seguidores de la tesis radical tienen también su apoyo aristotélico y establecen un sistema jerárquico en el que los estadios inferiores del hombre están en función de los superiores: el alma vegetativa y la sensitiva en función de la intelectual; en esta situación se abolen los fines de la facultad vegetativa y sensitiva por un fin absoluto, el conocimiento intelectual. La felicidad separa al hombre del animal; separa al hombre —que se identifica con el intelecto— del alma sensitiva que funciona como base biológica.

20. A pesar de su idea del hombre total Cavalcanti insiste en la diferencia entre amor y acto del intelecto. Este es el núcleo doctrinal de su canción donde plantea la diferencia entre el amor y la felicidad intelectual. Para él, entre el hombre biológico y el hombre intelectual hay un corte que parece insalvable y que conduce a dos fines o bienes opuestos e irreconciliables. De ahí, la dificultad en Cavalcanti de alcanzar el objetivo de la “*interezza*” o la perfección (*buon perfetto*) gracias a la virtud de la *medietas* (Nardi 1990: 103) entre los opuestos.
21. “L’*intelletto* possibile è unico per tutti gli uomini e alla nascita dell’individuo è simile alla materia prima (*subiectum*). La sua consistenza ontologica è soltanto quella della semplice potenza e viene attuato dalle forme conosciute. Il rapporto, cioè, tra la “*veduta forma*”, nel momento in cui giunge all’*intelletto*, e il “*possibile intelletto*”, è analogo a quello della materia prima con una forma che lo attua” (Gagliardi 1997: 37).
22. “Appresso di questa soprascritta visione, avendo già dette le parole che Amore m’avea imposte a dire, mi cominciaro molti e diversi pensamenti a combattere e a tentare, ciascuno quasi indefensibilmente; tra li quali pensamenti quattro mi pareva che ingombrassero più lo riposo de la vita. L’ uno de li quali era questo: buona è la signoria d’ Amore, però che trae lo intendimento del suo fedele da tutte le vili cose. L’altro era questo: non buona è la signoria d’ Amore, però che quanto lo suo fedele più fede li porta, tanto più gravi e dolorosi punti li conviene passare. L’altro era questo: lo nome d’Amore è sì dolce a udire, che impossibile mi pare che la sua propria operazione sia ne le più cose altro che dolce, con ciò sia cosa che li nomi seguitino le nominate cose, sì come è scritto: “*Nomina sunt consequentia rerum*”. Lo quarto era questo: la donna per cui Amore ti stringe così, non è come l’altre donne, che leggermente si muova del suo cuore. E ciascuno mi combattea tanto, che mi faceva stare quasi come colui che non sa per qual via pigli lo suo cammino, e che vuole andare e non sa onde se ne vada” (XIII, 1-6). De Robertis (1980) observa que el conflicto entre pensamiento y sentimiento, entre razón y amor, se plantea como combate, según la concepción de Cavalcanti, en la prosa del capítulo XIII, mientras que en el correspondiente soneto, a excepción del verso octavo, “*tremando di paura che è nel cuore*”, de evidente ascendencia cavalcantiana, aparecen expresiones más débiles, como “*varietate*” de pensamientos, como situación de “*amorosa erranza*”, relacionados también con una actitud de desorientación y de pérdida poéticas: “*Ond’io non so da qual matera prenda*”. La prosa, en cambio, plantea el problema decididamente en el orden anímico, en el conflicto que se debate en la conciencia entre sentimiento y pensamiento, entre pasión y razón.

23. Se produce en este momento del itinerario amoroso del protagonista y desde el punto de vista metapoético, una desviación respecto de la vivencia del sentimiento según las pautas del código de la tradición cortés. Fracasan dos recursos que en el itinerario codificado estaban llamados a recuperar la buena disposición de la amada: la franqueza del amante y la piedad de la amada. Hay que recordar cómo en el *Roman de la Rose*, Bon Accueil es vencido por los ruegos que en favor del amante le hacen Franqueza y Piedad. Es, en cambio, el hecho de que Beatriz no sea como el resto de las mujeres lo que constituye el resorte que moviliza el proceso que vive el sujeto y lo que, a nivel metapoético, hará de ella símbolo de una poesía nueva.
24. En la tradición de la poesía provenzal el “gabbo” “diventa il segno attraverso il quale la donna comunica l’irraggiungibile perfezione che definisce la sua essenza; ed al tempo stesso la certificazione per il poeta della sua insufficienza organica. È quanto egli deve cercare di eliminare attraverso il continuo sforzo di adeguamento nei confronti dell’oggetto del suo *drive* erotico. Amore incarna questa aspirazione dell’io alla pienezza dell’essere, di cui la donna è simbolo vivente” (Picone 1979: 104). Como transposición del “gabbo” a otra clave poética —la que rige en la *Commedia*— podría considerarse la experiencia y la prueba de humildad que Beatriz exige a Dante en los cantos XXX y XXXI del *Purgatorio*.
25. El episodio ocurre durante el banquete de los esponsales de una joven dama, donde están invitadas muchas otras de la ciudad, entre las que también se encuentra Beatriz: “... a la qual parte io fui condotto per amica persona, credendo fare a me gran piacere, in quanto mi menava là ove tante donne mostravano le loro bellezze. Onde io, quasi non sappiendo a che io fosse menato, e fidandomi ne la persona la quale uno suo amico a l’ estremitade de la vita condotto avea” (XIV, 2). Durante la celebración Dante se siente mal, un fuerte temblor se apodera de su cuerpo; entonces, apoyándose disimuladamente en un muro y alzando sus ojos para ver si alguien se ha dado cuenta de su temblor, percibe a Beatriz entre las jóvenes damas; la impresión que le produce el estar tan próximo a ella es tan fuerte que sufre lo que el mismo denomina una “trasfigurazione”, que explica en los términos de la psicofisiología medieval del espíritu vital. Las damas entonces, notando la transformación del aspecto de Dante, comienzan a hablar entre ellas y —dice el narrador— “si gabbarano di me con questa gentilissima”, es decir, se burlaban y reían de él con Beatriz. Estrictamente, como nota De Robertis, “gabbari con” “non implicherebbe partecipazione attiva” (1980: 92), por parte de Beatriz en el “gabbo”, pero el soneto confirma, en cambio, esa participación: “con l’altre donne mia vista gabbate” (XIV, 11). Es una experiencia de “muerte” la que

sufre el protagonista: “Io tenni li piedi in quella parte de la vita di là da la quale non si puote ire più per intendimento di ritornare” (XIV, 8), alusión virgiliana a la bajada al Averno de la Eneida (De Robertis 1980: 92) que se corresponde, a mi modo de ver, con la vivencia del sentimiento no correspondido como experiencia de muerte, en la línea cavalcantiana: “ Ciascuna virtù m’abbandona, / in guisa ch’i’ non so là ove i’ mi sia: / sol par che Morte m’aggia ‘n sua balia” (Cavalcanti, *Gli occhi di quella gentil foresetta*); muerte sentida también como sensación física pues el desalojo del espíritu vital del corazón, donde naturalmente habita, a causa de la impresión que produce Beatriz, causa un desvanecimiento del cuerpo.

26. “E partitomi da lui [el amigo], mi ritornai ne la camera de le lagrime; ne la quale, piangendo e vergognandomi, fra me stesso dicea: “Se questa donna sapesse la mia condizione, io non credo che così gabbasse la mia persona, anzi credo che molta pietade ne verrebbe. E in questo pianto stando, propuosi di dire parole, ne le quali, parlando a lei, significasse la cagione del trasfiguramento, e dicesse che io so bene ch’ella non è saputa, e che se fosse saputa, io credo che pietà ne giugnerebbe altrui; e propuosi di dire desiderando che venissero per avventura ne la sua audienza” (XIV, 10).
27. “Appresso la nuova trasfigurazione mi giunse uno pensamento forte, lo quale poco si partia da me, anzi continuamente mi riprendea, ed era ti cotale ragionamente meco: “Poscia che tu pervieni a così dischernevole vista quando tu se’ presso di questa donna, perché pur cerchi di vedere lei? Ecco che tu fossi domandato da lei: che avrestù da rispondere, ponendo che tu avessi libera ciascuna tua vertute in quanto tu le respondessi?” (XV, 1).
28. “E a costui rispondea un altro, umile pensiero, e dicea: “S’io non perdessi le mie virtùdi, e fossi libero tanto che io le potessi rispondere, io le direi che sì tosto com’io imagino la sua mirabile bellezza, sì tosto mi giugne un desiderio di vederla, lo quale è di tanta vertude, che uccide e distrugge ne la mia memoria ciò che contra lui si potesse levare; e però non mi ritraggono le passate passioni da cercare la veduta di costei” (XV, 2).
29. “Appresso ciò che io dissi questo sonetto, mi mosse una volontade di dire anche parole, ne le quali io dicesse quattro cose ancora sopra lo mio stato, le quali non mi pareva che fossero manifestate ancora per me. La prima de le quali si è che molte volte io mi dolea, quando la mia memoria movesse la fantasia ad imaginare quale Amore mi faceva. La seconda si è che Amore spese volte di subito m’assalia sì forte, che ‘n me non rimanea altro di vita se non un pensiero che parlava di questa donna. La terza si è che quando la battaglia d’Amore mi pugnava così, io mi movea quasi discolorito tutto per vedere

questa donna, credendo che mi difendesse la sua veduta da questa battaglia, dimenticando quello che per appropinquare a tanta gentilezza non solamente non mi difendea, ma finalmente disconfigea la mia poca vita” (XVI, 1-6).

30. Cuando se verifica que es imposible realizar en el mundo concreto y externo la relación, es cuando se impone la necesidad de la retirada de la proyección. El enamoramiento es, en este sentido, una proyección: “la proiezione dell’anima o dell’animus su un uomo o una donna reali è sperimentata come innamoramento. Le aspettative frustrate indicano il bisogno di ritirare le proiezioni per pottersi mettere in relazione con la persona reale” (Daryl Sharp en Von Franz 1992: 335).
31. La fluctuación e inseguridad entre el tres y el cuatro es constante en las tradiciones religiosas y en el propio devenir de la conciencia mostrándose con ello la dificultad que implica la integración de las fuerzas que se debaten en la totalidad de la psique. “Cuatro tiene la significación de lo femenino, de lo maternal, de lo físico; tres, la de lo masculino, de lo paterno, espiritual. La inseguridad entre cuatro y tres –oscilación que se percibe, como estamos viendo, en la *Vita nuova*– significa pues un fluctuar entre lo espiritual y lo físico y constituye por eso un ejemplo bien elocuente de que toda verdad humana es siempre penúltima” (*Psicología y Alquimia*: 38).

NOTAS AL CAPÍTULO TERCERO

1. Sirva por todos, a este respecto, el comentario de Gorni para resumir desde el punto de vista poético el valor y alcance de la contestación de Dante: “È questa /.../ una delle dichiarazioni più alte di poetica amorosa di tutta quanta la lirica romanza: valore assoluto non è più la donna, ma la poesia come attività gratuita che a lei s’ispira. Si passa dalla poesia-comunicazione, che non ha sbocchi e non trova replica, e che quando la trova é deludente, alla poesia-celebrazione, di sé contenta” (Gorni 1996: 257).
2. Klein observa, respecto de la actitud que adopta en este momento Dante, la “tendencia a riconoscere la natura “fondatrice” de la coscienza in fatto d’amore”; y a propósito de la respuesta que Dante da a la dama florentina, que su “beatitudine” ahora está “in quelle parole che lodano la donna mia” observa: “Non si deve sottovalutare il paradosso di questa formulazione che interiorizza ogni realizzarsi dell’amore; il fatto che trovi in sé le parole in lode di Beatrice significa per l’amante che egli l’ha compresa in una “adaequatio rei et intellectus” e che il risveglio dell’anima verso l’ascesi è avvenuto” (Klein 1975: 39).
3. En este aspecto subrayamos la relación que ve Jung entre intuición e imaginación activa; cómo esta última es provocada por la intuición y cómo en la imaginación confluyen todas las funciones y todos los componentes psíquicos, no habiendo “función psíquica que en la imaginación no esté conectada de manera indiscernible con las demás funciones psíquicas” (*Tipos psicológicos*: 76). En la imaginación activa confluyen la personalidad consciente e inconsciente en un producto que es común a ambas y las conjunta; ella es expresión de la unidad de una individualidad y puede también generar la individualidad precisamente mediante la expresión perfecta de su unidad” (*Tipos psicológicos*: 511).
4. “Onde *io*, pensando a queste parole, quasi vergognoso mi partio da loro [las jóvenes damas], /.../. E però propuosi di prendere per materia de *lo mio* parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima; e pensando molto a ciò, pareami avere impresa troppo alta materia quanto *a me*, sì che non ardia di cominciare; e così dimorai alquanti dì con desiderio di dire e

con paura di cominciare” (XVIII, 9). /.../ “Avenne poi che passando per uno cammino lungo lo quale sen già uno rivo chiaro molto, a me giunse tanta voluntade di dire, che *io* cominciai a *pensare* lo modo ch’*io* tenesse; e *pensai* che parlare di lei non si convenia che *io* facesse, se *io* non parlasse a donne in seconda persona, e non ad ogni donna, ma solamente a colore che sono gentili e che non sono pure femmine. Allora dico che la *mia* lingua parlò quasi come per sé stessa mossa, e disse: “Donne ch’avete intelletto d’amore”. Queste parole *io* ripuosi ne la mente con grande letizia, *pensando* di prenderle per *mio* cominciamento; onde poi, ritornato a la sopradetta citade, *pensando* alquanti die, cominciai una canzone con questo cominciamento” (XIX, 1-3. (Los subrayados son míos). Este momento ha sido puesto de relieve por la crítica en relación con la nueva “materia” poética: “non giova ormai più l’antica versificazione, facile maniera che aveva prodotto senza indugio la pur lunga ballata del paragrafo 5, *Ballata, i’vo’che tu ritrovi Amore*” (Gorni 1996: 257).

5. “La trinidad aparece como “masculina”, esto es, como resolución activa y acción (alquímicamente = el surgimiento). /.../ y psicológicamente corresponde a la necesidad, al deseo, al impulso, a la resolución voluntaria” (*La psicología de la transferencia*: 72).
6. El verso tiene también importancia desde el punto de vista colectivo. Después del reconocimiento que Dante ha realizado de los valores que representan el grupo selecto de “i fedeli d’amore” y su “primo amico”, Cavalcanti, se produce la ampliación al reconocimiento de los valores representados por una nueva manifestación del arquetipo del ánima, que encarna un determinado tipo de mujer. Significa, pues, en primer lugar, el reconocimiento de un nuevo sector social, de un nuevo tipo de mujer que como dice Gorni es “un pubblico tutto nuovo insomma, una scoperta mitica di indubbia rilevanza sociologica, che sarà un acquisto duraturo in tutta la storia” (1996: 256); pero sin que olvidemos que también significa el reconocimiento de un nuevo tipo de hombre que se ha abierto a la integración en sí mismo de una nueva manifestación del arquetipo del ánima.
7. Haciendo suyo un concepto desarrollado por la tradición filosófica neoplatónica y la teología franciscana, Dante considera al intelecto como un “rayo” de la mente divina: “E quella anima che tutte queste potenze comprende, e perfettissima di tutte l’altre, è l’anima umana, la quale con la nobilitade de la potenza ultima, cioè ragione, partecipa della divina natura a guisa de sempiterna intelligenza; però che l’anima è tanto in quella sovrana potenza nobilitata e dinudata da materia, che la divina luce, come in

angelo, raggia in quella: e però è l'uomo divino animale da li filosofi chiamato (*Convivio*. III, ii, 14).

8. Es en este punto de nuestra exposición donde se perciben las coincidencias entre la teoría de la visión y la fantasmalogía medievales con la concepción junguiana del ánima como fenómeno de la imaginación, el paralelismo existente entre la manifestación del ánima –mediando la actividad de la imaginación– y el modo en que, según la psicognoseología medieval, se producía en el “sentido interno” (imaginación, memoria y “vis cogitativa”) la progresiva “denudatio” de la imagen interiorizada de sus accidentes sensibles, hasta poderse hacer apta para la contemplación intelectual. A este respecto, es necesario recordar la función esencial que desempeñaba en la Edad Media la concepción aristotélica del fantasma, recogida en la teoría del “sentido interno” de Avicena. La psicognoseología medieval hacía suyo el axioma aristotélico: “nihil potest homo intelligere sine phantasmata”, “poiché nessun oggetto sembra possa esistere separato dalle grandezze sensibili, è nelle forme sensibili che esistono gli intellegibili... Chi non avesse sensazione alcuna, non comprenderebbe né apprenderebbe niente; e quando l'uomo contempla, di necessità contempla insieme un qualche fantasma” (*De anima*, 432a, en Agamben 1993: 88, nota 2). El fantasma, la imagen procedente del mundo externo y sensible, captada por los sentidos e impresa en la memoria por la imaginación, es indispensable en el proceso de adquisición del conocimiento, hasta el punto de que para Aristóteles la “funzione del fantasma nel processo conoscitivo è così fondamentale che si può dire che esso sia anche, in un certo senso, la condizione necessaria dell'intelligenza: Aristotele giunge perfino a dire che l'intelletto è una specie di fantasia” (Agamben 1993, 88). De acuerdo con la concepción medieval, la imaginación, al depurarse de los componentes sensibles hace más sutil la imagen interiorizada, pudiendo así acceder a la sustancia sutil por excelencia de la que está hecho el intelecto –la intuición y el pensamiento junguianos–, y de este modo ser objeto de contemplación. Dante, así, podrá llegar a llamar a su amada la “gloriosa donna de la mia mente” (II, 1). La imagen interiorizada de la amada sometida a la “denudatio”, sigue estando vinculada, sin embargo, a la persona externa que la originó pues los fantasmas de la imaginación son “secondo una certa quantità e qualità e secondo un certo luogo”, es decir, son imágenes individuadas y no conceptos abstractos (Agamben 1993: 92). Ésta es una idea esencial pues Beatriz, como imagen o fantasma interior, para la psicognoseología medieval es un producto de la imaginación, de la “alta fantasía”. Pero esta facultad parte de y se enraíza en la experiencia sensible permitiendo y haciendo

posible la comunicación entre los aspectos terrenales del hombre, subyacentes a los instintos y a su parte corporal, y el componente espiritual, propio del alma racional y del intelecto. En ambas concepciones la imaginación juega una función esencial mediadora entre mundo terrenal (natural) y celestial (sobrenatural); entre consciente e inconsciente, según la individuación junguiana. Como auténtica “escala de Jacob” entre el hombre y Dios considera a la imaginación Ricardo de San Victor, en la vía del alma hacia Dios, función paragonable a la que le otorga Jung al considerarla un componente esencial de la función transcendente.

9. “Angelo clama in divino intelletto / e dice: “Sire, nel mondo si vede / maraviglia ne l’atto che procede / d’un anima che ’nfin qua su risplende” (XIX, 7).
10. “Lo cielo, che non have altro difetto / che d’aver lei, al suo signor la chiede, / e ciascuno santo ne grida merzede” (XIX, 7).
11. “La pulsione richiede di passare dall’esperienza immaginaria a quella sensibile mentre non lascia abbandonare il fantasma. Tantomeno in questa situazione si può trovare poco o molto di conoscenza, dedicarsi in qualche modo alla sapienza. /.../ Non la lontananza della donna né, tantomeno la rinuncia, ma soltanto la piena corrispondenza di amorosi sensi permette di trovare quella pace che libera anche l’intelletto per i suoi fini. L’ amore corrisposto non soltanto è compatibile con lo studio ma diventa necessario” (Gagliardi 1997: 52).
12. Significativamente en el *Convivio* (III, iii, 14-19), Dante, después de haber reconstruido el sistema aristotélico de alma, introduce un término extraño al lenguaje aristotélico, el de mente, en el que injerta un concepto de la tradición neoplatónica, para referirse con él a la función de la imaginación (Gagliardi 1997: 58).
13. “Questa donna è già preventivamente la scienza (scienza per Averroè è la cosa conosciuta) in figura di donna senza che la donna reale sia stata abolita e sostituita. Per questa ragione il piacere è *nuovo*, prodotto dalla luce interiorizzata della cosa conosciuta. Non si tratta di quel piacere connaturato all’anima concupiscibile che viene eccitato dalla visione della donna reale. /.../ Allo stesso modo, /.../ alla morte per furore e ira, per scioglimento degli spiriti vitali, si contrappone la gioia e la vita” (Gagliardi 1997: 59-60).
14. En este sentido, la posición de Cavalcanti es clara. “Vuole legittimare l’amore e i suoi fini contro chi ha posto il celibato come mezzo di radicale accesso alla felicità intellettuale. I sigeriani [seguidores de Sigerio de Brabante] nell’identificare il sommo bene con la felicità escludendo gli altri fini dell’uomo, recidono l’attività biologica fondamentale (Gagliardi 1997: 47).

15. Jung subraya la función esencial que cumple la imaginación en el proceso de transformación de la conciencia. La actividad de la imaginación, según él, no es “una facultad especial ya que puede desarrollarse en todas las formas básicas del acontecer psíquico, en el pensamiento, en el sentimiento, en la sensación y en la intuición; /.../ es sencillamente la expresión directa de la actividad vital psíquica, de la energía psíquica, que es dada a la conciencia sólo en forma de imágenes” (*Tipos Psicológicos*: 516). Las imágenes interpretadas y vividas desde una perspectiva finalista aparecen como símbolo. El símbolo “intenta caracterizar o aprehender, con ayuda de los materiales ya existentes, una meta determinada o más bien una determinada línea futura de desarrollo psicológico”; /.../ ésta es para Jung también “la marca principal de la actividad artística” (Id.: 515).
16. “Si dice che negli ultimi anni della loro vita almeno un terzo dei trovatori della Provenza rivolgessero la mente a Dio e si ritirassero nel chiostro —e poco importa se ciò sia solo leggenda” (Singleton 1958: 91).

NOTAS AL CAPÍTULO CUARTO

1. Es significativo el segundo verso del soneto “Tanto gentile e tanto onesta pare / la donna mia quando ella altrui saluta” (XXVI), donde el poeta explícitamente se autoexcluye, como destinatario, del saludo de Beatriz.
2. A nivel de una interpretación metapoética podría pensarse que la poesía de la “lode” es fruto de la respuesta y de la correspondencia de la poesía a un poeta que ha dejado de considerar al propio yo, escindido entre realidad y deseo, como el centro de inspiración poética.
3. “Appresso ciò, cominciai a pensare uno giorno sopra quello che avea detto de la mia donna, cioè in questi due sonetti precedenti; e veggendo nel mio pensiero che io non avea detto di quello che al presente tempo adoperava in me pareami defettivamente avere parlato. E però propuosi di dire parole, ne le quali io dicesse come me pareva essere disposto a la sua operazione, e come operava in me la sua vertude; e non credendo potere narrare ciò in brevitade di sonetto, cominciai allora una canzone” (XXVII, 1-2).
4. “Si lungiamente m’ha tenuto Amore / e costumato a la sua signoria, / che sì com’elli m’era forte in pria, / così mi sta soave ora nel core. / Però quando mi tolle sì ‘l valore, / che li spiriti par che fuggan via, / allor sente la frale anima mia / tanta dolcezza, che ‘l viso ne smore, / poi prende Amore in me tanta vertute, / che fa li miei spiriti gir parlando, / ed escon for chiamando / la donna mia, per darmi più salute. / Questo m’avvene ovunque ella mi vede, / e sì è cosa umil, che nol si crede.” (XXVII, 3-5).
5. La muerte ha ido mostrándose de una forma paulatina en la historia de Dante. Aparece en la primera etapa de la *Vita nuova* en la secuencia de la muerte de la joven dama florentina, amiga de Beatriz, a la que Dante dedica dos sonetos (VIII). Estos sonetos podrían también considerarse como una práctica del “schermo” (Sanguineti 1989: XXXIII) pues sólo la amistad que unía a la joven dama florentina con Beatriz es el origen de los mismos y el motivo de las lágrimas que Dante derrama por ella, y no el auténtico dolor por su muerte. La muerte se introduce, luego, de un modo encubierto, en el espacio de la misma “lode”, en el nivel literal de la primera canción,

insinuándose en las palabras con que los ángeles describen ante Dios la naturaleza milagrosa de Beatriz: “Angelo clama in divino intelletto / e dice: “Sire, nel mondo si vede / maraviglia ne l’atto che procede / d’ un’ anima che ’nfin qua su risplende”. / Lo cielo, che non have altro difetto / che d’aver lei, al suo signor la chiede, / e ciascun santo ne grida merzede” (XIX, 7). El cielo cuyo único defecto es el de no poseer a Beatriz pide a Dios que la lleve hasta él, algo que implica necesariamente su muerte.

6. Para comprender este tránsito del tres al cuatro son iluminadoras las palabra que Jung dedica al *Timeo* y a la síntesis de opuestos que se manifiesta en esa obra: “Es tal vez significativo el hecho de que Platón plantee primeramente la unión de los opuestos como un problema (bidimensional) digno de meditación, para enseguida llegar a la conclusión de que con ello no se alcanza ninguna realidad. En el primer caso se trata de una tríada unida a sí misma, y en el segundo, de una tétrada. Este dilema preocupó a la alquimia por más de un siglo, y en forma de “axioma de *Maria Prophetissa* (la Judía o Copta), aparece en sueños modernos, y se presenta también en la psicología, como la antítesis de las tres funciones relativamente diferenciadas de la conciencia frente a la no diferenciada, a la que se llama función inferior o de minusvalía, que es indómita, inadaptada, incontrolada, primitiva y mística-arcaica debido a una contaminación con el inconsciente colectivo. Está en la más estricta oposición a la función más diferenciada. Cuando, por ejemplo, ésta es el pensamiento o la inteligencia, entonces la sensibilidad [entendida como percepción sensorial] representa la cuarta función, inferior. Al psicólogo /.../ las palabras preliminares del *Timeo*, “uno, dos, tres —pero el cuarto, mi querido *Timeo*... ¿dónde se nos queda?”, le resultan familiares y no le cabe duda de que Platón alude a algo importante. Con esto vemos que se trata del *dilema del simple ser pensado y de la realidad*, osea de la realización. De hecho, éste es precisamente para el filósofo que no es un simple charlatán, un problema de primera magnitud y ni un ápice menos importante que el problema moral íntimamente ligado con él. Platón tuvo, a este respecto, experiencias personales, que le demostraban cuán difícil es el paso del ser pensado bidimensional hacia la realización en la tridimensionalidad. /.../ El paso del tres al cuatro tropieza con el pensamiento de una pesantez, de una inercia y de una limitación, que no pueden ser conjuradas o aminoradas, ni por el *no ser*, ni por la *privatio boni*. Hasta la más bella creación de Dios está corrompida por esto, y la pereza, la estupidez, la maldad, la insatisfacción, la enfermedad, la vejez y la muerte colman el espléndido cuerpo del “dios bienaventurado” —un alma del mundo enferma— lo que resulta, en verdad, un espectáculo doloroso /.../” (*Simbología del espíritu*: 239-240).

7. En un libro como la *Vita nuova* que narra el proceso de nacimiento de una nueva poética, la muerte también puede ser interpretada desde el punto de vista metapoético: como una sucesión de poéticas que están siendo citadas para ser luego negadas, para “morir”. Desde el punto de vista metapoético y considerando a la *Vita nuova* como una estricta alegoría de la poesía de Dante (López Cortezo), la muerte del padre de Beatriz significaría alegóricamente la muerte de Dante como poeta; él ha sido el “generador”, el padre de la figura de Beatriz, alegoría de su poesía, y él tiene que morir en cuanto padre-poeta de una poesía que se ha inspirado en las convenciones del pasado, para generar una nueva poesía. Pero ella, igualmente, “Beatriz-hija-poesía” tiene que morir para, ya en el “cielo” —alegoría del intelecto, la suprema facultad del alma según la psicognoseología medieval—, transformarse en alegoría de la nueva poesía de Dante, aquélla que se materializa en la *Commedia*.
8. “*La actitud puramente personal de la conciencia provoca por parte del inconsciente reacciones que, junto a las represiones personales, contienen bajo la envoltura de fantasías colectivas puntos de arranque para el desarrollo de la individualidad*” (*Las relaciones entre el yo y el inconsciente*: 51). La cursiva es de Jung.
9. La muerte del protagonista que en la *Vita nuova* significa también la muerte del poeta. Sin la entrada del cuarto excluido no podría haber nacido la poesía de la *Commedia*, con la que precisamente este capítulo y su correspondiente canción tienen una importante relación, tanto como planteamiento de una poesía visionaria que acoge en su seno la realidad del mal, como desde el punto de vista de las innovaciones de carácter poético formal.
10. Jung observa, cuando se levantan las represiones de lo inconsciente y afloran sus contenidos inhibidos, la aparición en los sueños de imágenes colectivas, de carácter cósmico, como ocurre en esta visión, o el soñante se encuentra en lugares desconocidos, enajenado de sí, confuso, o muerto; o relacionadas con temas mitológicos o religiosos, aludiendo todo ello a la actividad del inconsciente colectivo (*Las relaciones entre el yo y lo inconsciente*: 53).
11. “/.../ e poi dopo queste donne m'apparvero certi visi diversi e orribili a vedere, li quali mi diceano: “Tu se' morto”. Così cominciando ad errare la mia fantasia, venni a quello ch'io non sapea ove io mi fosse; e vedere mi pareo donne andare scapigliate piangendo per via, maravigliosamente triste; e pareami vedere lo sole oscurare, sì che le stelle si mostravano di colore ch'elle mi faceano giudicare che piangessero; e pareami che li uccelli volando per l'aria cadessero morti, e che fossero grandissimi tremuoti” (XXIII, 5).

12. Podría pensarse que el comienzo de la *Commedia* tiene también como resorte inicial una situación semejante a la que se representa en esta visión: un estado de enfermedad y desfallecimiento, de desvanecimiento –“smarrimento”–, y la entrada en un estado de inconsciencia que ocasiona la visión donde el protagonista se ve a sí mismo en la zona habitada por los muertos. La entrada en el país de los muertos psicológicamente se corresponde con el contacto con lo inconsciente colectivo.
13. En este sentido ha sido puesto de relieve por los intérpretes los numerosos intertextos bíblicos –libros de los profetas, Apocalipsis, Evangelios– que subyacen en la descripción del espacio en que el yo soñante, lleno de temor (“paventando”), erra (De Robertis 1980: 154)). La alusión al día de la crucifixión –pues es patente el intertexto del Evangelio de San Mateo que narra la muerte de Jesús– constituye un punto más de conexión de esta visión con la *Commedia*, que sitúa el viaje de Dante a ultratumba precisamente en la semana santa del año 1300.
14. La muerte simbólica representa una transformación por la que el yo consciente ya no será el que tome las decisiones que afecten a su vida sino que –como dice Jung– “la personalidad consciente, sin advertirlo, pasa a ser una pieza entre otras que se mueven en el tablero de un jugador invisible. Y éste, y no la conciencia con su propia intención, es quien decide la partida en que se juega el destino” (*Las relaciones entre el yo y el inconsciente*: 54).
15. Según el *Trattatello in laude de Dante* de Boccaccio, esa dama era Bice Portinari, hija de Folco Portinari. Insistimos en que no es necesario que la relación narrada en el “libello” entre Dante y Beatriz posea un referente extratextual que “verifique” o “pruebe” la verdad histórica de esa relación sino que Dante, en la historia que narra el nacimiento y evolución de su identidad poética, donde proyecta y construye a su yo, presenta, como punto de partida de su identidad poética, la historia de su relación con Beatriz y una serie de hechos externos relacionados con ella. Esa historia ancla la dimensión poética en la dimensión histórica existencial y se presenta en el texto como real no como ficticia; no se presenta como una “fabula” o como una “bella menzogna”, bajo las que se esconde una verdad sino como una serie de acontecimientos históricos de la vida de Dante que han quedado grabados en el “libro de la memoria”, y que van a ser el germen de una prodigiosa transformación.
16. Se produce, como afirma Jung, “una yuxtaposición del inconsciente con la conciencia, donde el centro de la personalidad total ya no coincide con el yo sino con un punto intermedio entre ambos sectores” (*Las relaciones entre el yo*

y el inconsciente. 123). La doble muerte, por consiguiente, significa una concepción, el germen de una nueva personalidad que engloba a los dos componentes de la pareja simbólica: el principio del yo consciente y de lo inconsciente. La nueva personalidad destinada a nacer “no es un tercero entre lo consciente y lo inconsciente, sino que es estos dos juntos. Es trascendente a la conciencia y por tanto ya no debe calificarse de yo, sino de *sí-mismo*. /.../ el sí-mismo es yo y no yo, subjetivo y objetivo, individual y colectivo” (*La psicología de la transferencia*: 131).

17. La blancura se asocia también en el texto con la humildad que emana del rostro de Beatriz: “... la sua testa con un bianco velo; e pareami che la sua faccia avesse tanto aspetto d’ umiltade, che pareia che dicesse: “Io sono a vedere lo principio de la pace”” (XXIII, 9). La humildad es una virtud básica en la individuación, indica la conciencia de que la transformación interna depende exclusivamente del impulso del sí-mismo y no de la voluntad del yo. En relación con las últimas palabras de Dante, observa De Robertis que el rostro de Beatriz no dice “yo soy la paz” sino “el principio del que nace la paz”, es decir, desde el punto de vista psicológico, la dinámica que mueve a la síntesis de las contradicciones, algo que consecuentemente genera la paz.
18. En el proceso representado en *La psicología de la transferencia* Jung, siguiendo los símbolos alquímicos del *Rosarium Philosophorum* describe una dinámica que puede considerarse subyacente en la *Vita nuova* hasta su final: la muerte de la pareja simbólica, la ascensión del alma, la purificación, el regreso del alma, el nuevo nacimiento.
19. Este fenómeno, a mi modo de ver y como observa Klein (1974) desde la perspectiva del neoplatonismo, tiene su primera manifestación en el *Stilnovismo*, muestra su vertiente cristiana en la *Vita nuova*, y culminará en Petrarca y en el neoplatonismo del renacimiento. En Dante la labor mediadora del “alma”, extraída tras la retirada de la proyección, está al servicio de una vida espiritual inscrita armoniosamente en el itinerario *ad Deum* del cristiano medieval.
20. Jung habla respecto de la última manifestación del ánima de “algo que excede sorpresivamente aun a la etapa tercera que se diría insuperable: es la *sapientia*. Pero ¿cómo puede aventajar la sabiduría a lo más puro y sagrado? Es de suponer que solamente por la circunstancia de que algo menos significa no pocas veces algo más” (*La psicología de la transferencia*: 36).
21. Con la expresión “pérdida del alma”, nos referimos al concepto de *alma* en sentido junguiano: alma “extraída” de la unión y muerte de la pareja simbólica

que encarnan Dante y Beatriz (“*una sola alma se desprende de los dos, que evidentemente se tornaron uno*” (*La psicología de la transferencia*: 135)), y que ascienden al “cielo” de la mente, mostrando su función relacional entre “tierra” y “cielo”, cuerpo y espíritu; en cuanto al ánima, como arquetipo de lo inconsciente colectivo, tras la retirada de la proyección, regresa a lo inconsciente, perdiendo el sujeto el contacto con ella.

22. “E quando io avea veduto compiere tutti li dolorosi mestieri che a le corpora de li morti s’usano fare, mi pareva tornare ne la mia camera, e quivi mi pareva guardare verso lo cielo; e si forte era la mia imaginazione, che piangendo incominciai a dire con verace voce: “Oì anima bellissima, come è beato colui che ti vede!”. E dicendo io queste parole con doloroso singulto di pianto, e chiamando la Morte che venisse a me, una donna giovane e gentile, /.../ con grande paura cominciò a piangere” (XXIII, 10-11).
23. El protagonista vivirá la disociación y la separación de los contenidos que se agitan en la conciencia. Se trata de un estado de disolución y de desorientación, de impulsividad no libre, de falta de control, un estado sin “alma”, de abandono a los afectos; de mortal oscuridad en el que no pocos perecen. “Un alquimista dijo al respecto: *Hoc est ergo magnum signum, in cuius investigationis nonnulli perierunt*” (*La psicología de la transferencia*: 136).

NOTAS AL CAPÍTULO QUINTO

1. Véase R. Scrimieri, *Los cuatro elementos en la "Vita nuova"*, en *Tenzzone*, 3, 2002.
2. Debo esta indicación a Christian Tauber, *Comment engager le dialogue avec son inconscient?*, Seminario "Zingara 2. Un film sur les rêves et sur le travail avec les rêves", Arenas de San Pedro, 29 Oct.- 4 Nov. 2002.
3. "Oh quanto parve a me gran meraviglia / quand'io vidi tre facce a la sua testa! / L'una dinanzi, e quella era vermiglia; / l'altr'eran due, che s'aggiugnieno a questa /.../ e la destra pareva tra bianca e gialla; / la sinistra a vedere era tal, quali / vingono di là onde 'l Nilo s'avalla" (*Inf.* XXXIV, 37-45). Alude Dante al color verde a través de una perífrasis de carácter geográfico, el color del Nilo, de suma importancia simbólica pues es una alusión implícita, como observa Gagliardi, a la tierra de Egipto de la que fue rey Hermes Trismegisto a quien se atribuye la *Tabula Smaragdina*, una de las primeras obras alquímicas llegadas a occidente. El verde es también el color de una etapa de la obra alquímica, la *viriditas*, un proceso de corrosión, previo a la transformación de la materia prima, que mencionan algunos tratados alquímicos.
4. La muerte, como hemos dicho anteriormente, puede ser incluso física debido a las alteraciones que el amor no correspondido puede acarrear al espíritu vital. Concluía el soneto (XV) refiriéndose a la piedad que necesariamente el amante suscita ante quienes ven su sufrimiento; esa piedad nace de la expresión de sus ojos que tienen deseo de morir: "occhi, c'hanno di lor morte voglia", donde los ojos estarían en lugar del amante, como la parte por el todo.
5. Cfr. Capítulo segundo, apartado cuarto: la confrontación con la sombra y el ánima.
6. La *nigredo* es la primera fase en el *opus* alquímico: la purificación o destilación del material impuro; éste produce una emanación oscura, imagen del estado de confusión y de inconsciencia. "La nigredo, que es la negrura, la terrible depresión y el estado de disolución, tiene que ser compensada por el duro trabajo de la alquimia, y ese duro trabajo consiste, entre otras cosas, en un lavar constante. /.../ La primera actividad del *opus* es destilar, lavar, purificar, una y otra vez /.../. La blancura sugiere purificación, no estar ya contaminado por

la materia, lo que aludiría a lo que técnicamente, y tan a la ligera, llamamos retirar nuestras proyecciones” (Von Franz 1995: 325-326). “El estado inicial de la *nigredo* corresponde psicológicamente a la reflexión sobre sí mismo inducida por el conflicto y la depresión” (Id.: 328).

7. Continúa M. L. Von Franz: “Ese es especialmente el caso de los que propenden a tener una actitud “sólida” o habitualmente racional y que necesitan, por lo tanto, un proceso de licuefacción para poder aproximarse a los estratos de lo inconsciente y hablar con él” (Von Franz 1976: 173). En el caso de Dante se trataría de la disolución de los componentes “tierra” de la cuarta función que ligán el ánima al cuerpo y a la dimensión natural.
8. El llanto, como agua amarga y salada, posee por ampliación los rasgos del agua del mar, del *agua permanes* que es inicio de toda vida, portadora de elementos disueltos de la tierra (de ahí el amargor-amargura de su sabor) pero es portadora también de la potencialidad de la vida del espíritu, simbolizada por la sal que, como residuo, queda tras su proceso de evaporación.
9. “la quale è sì ’nvilta [la vida], / che ogn’om par che mi dica: “To t’abbando-no”, / veggendo la mia labbia tramortita” (XXXI, 16).
10. El agua es un elemento ambivalente que puede también oponerse al nacimiento de la vida del espíritu. El detenimiento en esta fase es lo que caracterizará, a mi modo de ver, a la poética de Petrarca. Éste instituye a partir de la temática del luto la poética de la ausencia, del lamento y de las lágrimas, de la melancolía por la pérdida del “alma”-ánima. En Petrarca esa situación anclada en la pérdida del “alma”-ánima y en el luto se sustantiviza y se convierte en uno de los rasgos caracterizadores de la poesía occidental. Dante no se detendrá en este punto.
11. “La dificultad de la segunda mitad de la vida /.../ surge para ambos sexos al no desarrollar la parte psíquica opuesta, al no confrontar e integrar partes que todavía permanecen en el inconsciente. /.../ Para el hombre, el peligro sería “la falsa novia” /.../, contentarse con un ánima que no ha evolucionado, que queda primitiva, seductora, engañosa, ajena a él y sobretodo inconsciente” (Wasserziehr 1996: 134-135). “El hombre que se deja seducir por la “falsa novia” rechaza la segunda fase de la evolución /.../, olvida su propio camino de crecimiento a través de su parte femenina y así se deja engañar por una usurpadora” (Wasserziehr 1996: 133). La “falsa novia”, a su vez, sólo consigue a un hombre “que ha olvidado a su verdadera novia, su propio camino de crecimiento a través de su parte femenina /.../. El es también un “falso novio”. Son dos personas sin realizar su proceso de individuación” (Wasserzieher 1996: 126).

12. “Poi per alquanto tempo, con ciò fosse cosa che io fosse in parte ne la quale mi ricordava del passato tempo, molto stava pensoso, e con dolorosi pensieri, tanto che mi faceano parere di fore una vista di terribile sbigottimento. Onde io, accorgendomi del mio travagliare, levai li occhi per vedere se altri mi vedesse. Allora vidi una gentile donna giovane e bella molto, la quale da una finestra mi riguardava sì pietosamente, quanto a la vista, che tutta la pietà pareva in lei accolta” (XXXV, 1-3). Y “Avenne poi che là ovunque questa donna mi vedea, sì si faceva d’una vista pietosa e d’un colore palido quasi come d’amore; onde molte fiata mi ricordava de la mia nobilissima donna, che di simile colore si mostrava tuttavia. E certo molte volte non potendo lagrimare né disfogare la mia tristizia, io andava per vedere questa pietosa donna, la quale pareva che tirasse le lagrime fuori de li occhi miei per la sua vista” (XXXVI, 1-3).
13. El rasgo de vileza (“invilita” (XXXI, 16); “vile vita” (XXXV, 3) ya caracterizaba la vida del protagonista antes de la aparición de la “donna pietosa” durante la postración de la *nigredo*, la caída a tierra y el agua amarga del llanto. Pero, en realidad, cuando Dante conoce a la “donna pietosa” ya no es capaz de llorar, ha agotado sus lágrimas y es la autoconmiseración que le produce la compasión de ella lo que hace rebrotar en él el llanto. Por esto “le successive occorrenze dell’aggettivo *vile* (o di forme derivate o sinonimiche) [se refieren] non più all’avvilimento per la morte di Beatrice bensì all’esecrabile compiacimento provato incontrando [a esa dama] (Colombo 1993: 163). Colombo, incluso, debido a la alta recurrencia de este rasgo, considera que la *viltà* puede ser considerada como un rasgo caracterizador del episodio de la dama *pietosa* (Colombo 1993: 163).
14. “Videro li occhi miei quanta pietate / era apparita in la vostra figura / quando guardaste li atti e la statura [actitud] / ch’io faccio per dolor molte fiata” (XXXV, 5).
15. “Allor m’accorsi che voi [la “donna pietosa”] pensavate / la qualità de la mia vita oscura” (XXXV, 6).
16. “/.../ sì che mi giunse ne lo cor paura / di demostrar con li occhi mia viltate”; y en la prosa: “e però, temendo di non mostrare la mia vile vita, mi partio dinanzi da li occhi di questa gentile” (XXXV, 3).
17. “E tolsimi dinanzi a voi, sentendo / che si movean le lagrime dal core, / ch’era sommosso [conmovid] da la vostra vista./ Io dicea poscia ne l’anima trista: / “Ben è con quella donna quello Amore / lo qual mi face andar così piangendo” (XXXV, 8). En la prosa: “e dicea poi fra me medesimo: “E’ non puote essere che con quella pietosa donna non sia nobilissimo amore”

- (XXXV, 3). Interpretamos estas palabras en el sentido en que lo hace Gorni: "Dante qui mostra di credere che quell'antico stato di grazia possa rinascere nel rapporto con un'altra donna" (Gorni 1996: 198).
18. "Onde, con ciò sia cosa che quando li miseri veggiono di loro compassione altrui, più tosto si muovono a lagrimare, quasi come di se stessi avendo pietade, io senti' allora cominciare li miei occhi a volere piangere" (XXXV, 3).
19. Gorni pone de relieve el efecto opuesto a Beatriz que para Dante tiene la presencia de esta nueva dama. Ante Beatriz "gli occhi no l'ardiscon di guardare" (XXVI, 5), mientras que ante la dama "pietosa" los ojos de Dante "cominciario a dilettere troppo di vederla" (XXXVII), lo que confirma que es una "antibeatrice in potenza, e spesso anche in atto, alla riprova degli effetti che induce sul suo assiduo frequentatore, se proprio non si vuol dire amante. Tutta un'etica amorosa, faticosamente costruita /.../ rischia di dileguarsi per l'insorgere di questa nuova avventura, così tradizionale nella sua fenomenologia cortese" (Gorni 1996: 274).
20. "Io venni a tanto per la vista di questa donna, che li miei occhi si cominciaro a dilettere troppo di vederla; onde molte volte me ne crucciava nel mio cuore ed aveamene per vile assai. Onde più volte bestemmiava la vanitate de li occhi miei, e dicea loro nel mio pensiero: "Or voi solevate fare piangere chi vedea la vostra dolorosa condizione, e ora pare che vogliate dimenticarlo per questa donna che vi mira; che non mira voi, se non in quanto le pesa de la gloriosa donna di cui piangere solete; ma quanto potete fate, ché io la vi pur rimembrerò molto spesso, maledetti occhi, ché mai, se non dopo la morte, non dovrebbero le vostre lagrime avere restate". E quando così avea detto fra me medesimo a li miei occhi, e li sospiri m'assalivano grandissimi e angosciosi. E acciò che questa battaglia che io avea meco non rimanesse saputa pur dal misero che la sentia, propuosi di fare un sonetto, e di comprendere in ello questa orribile condizione. E dissi questo sonetto, lo quale comincia *L'amaro lagrimar*. Ed hae due parti: ne la prima parlo a li occhi miei sì come parlava lo mio cuore in me medesimo; ne la seconda rimuovo alcuna dubitazione, manifestando chi è che così parla" XXXVII, 1-4).
21. "Ricovrai la vista di quella donna in sì nuova condizione, che molte volte ne pensava sì come di persona che troppo mi piacesse; e pensava di lei: "Questa è una donna gentile, bella, giovane e savia, e apparita forse per volentade d'Amore, acciò che la mia vita si riposi". E molte volte pensava più amorosamente, tanto che lo cuore consentiva in lui, ciò nel suo ragionare. E quando io avea consentito ciò, e io mi ripensava sì come da la ragione mosso, e dicea fra me medesimo: "Deo, che pensiero è questo, che in così vile modo

vuole consolare me e non mi lascia quasi altro pensare?”. Poi si rivelava un altro pensiero, e diceame: “Or tu se’ stato in tanta tribulazione, perché non vuoi tu ritrarre te da tanta amaritudine? Tu vedi che questo è uno spiramento d’Amore, che ne reca li disiri d’amore dinanzi, ed è mosso da così gentil parte com’è quella de li occhi de la donna che tanto pietosa ci si hae mostrata”. Onde io, avendo così più volte combattuto in me medesimo, ancora ne volli dire alquante parole” (XXXVIII, 1-4).

22. “In sí nuova condizione” (XXXVIII, 1-4), es decir, “in un così nuovo stato, ossia così mutato in me (“sí lieto”, “che non pareva che fosse” me medesimo?” (De Robertis 1980: 227); “*sì nuova*: forse “così straordinaria”; *condizione*: “stato di quiete” dalla deprecata *battaglia* del cuore contro gli occhi” (Gorni 1996: 208).
23. “In questo sonetto fo due parti di me, secondo che li miei pensieri erano divisi. L’una parte chiamo cuore, cioè l’appetito; l’altra chiamo anima, cioè la ragione; e dico come l’uno dice con l’altro. E che degno sia di chiamare l’appetito cuore, e la ragione anima, assai è manifesto a coloro a cui mi piace che ciò sia aperto” (XXXVIII, 5). Dante continúa en este pasaje aclarando la aparente contradicción en la que incurre al identificar ahora el corazón con el apetito, mientras que en el capítulo anterior prevalecía en él el deseo de cultivar y guardar la memoria de Beatriz frente al “apetito” de los ojos por ver a la nueva dama: “Vero è che nel precedente sonetto io fo la parte del cuore contra quella de li occhi, e ciò pare contrario di quello che io dico nel presente [soneto]; e però dico che ivi lo cuore anche intendo per lo appetito, però che maggiore desiderio era lo mio ancora di ricordarmi de la gentilissima donna mia, che di vedere costei, avvegna che alcuno appetito n’avessi già, ma leggiero pareva: onde appare che l’uno detto non è contrario a l’altro” (XXXVIII, 6).
24. Instinto y arquetipo no pueden ser considerados separados, según Jung: “Sostengo el criterio de que la cuestión del instinto no puede tratarse desde el punto de vista psicológico sin considerar la cuestión de los arquetipos, pues una es condición de la otra” (*Instinto e inconsciente*, en *Energética psíquica y esencia del sueño*: 157). “Los instintos son formas típicas de acción y de reacción que se repiten uniforme y regularmente, sea que se asocie un motivo consciente o no; los arquetipos son formas primordiales que determinan la uniformidad y regularidad de la aprehensión y concepción del mundo del hombre; estos últimos podrían también llamarse *intuición del instinto*” (Id.: 159).
25. La psicocrítica no ha dejado de tener en cuenta este aspecto de la vida de Dante. Así el psicoanalista F. Fornari habla de “*i tre gravi lutti traumatici* subiti da

- Dante: lutto della madre, di Beatrice e della città (esilio), senza contare che –sempre secondo Fornari– l'esilio, filo conduttore della *Commedia*, è il lutto della madre trasferito alla città (en A. Diotti 1972: 21). F. Fornari en su ensayo *Fantasmî originari e teoria psicoanalitica dell'arte* (en *Lectura Dantis Mystica*, Firenze, Olschki, 1968), considera el concepto de creación artística como una elaboración del luto (pp. 119-121).
26. “De modo general se identifica con el arquetipo del *puer* aquel tipo de hombre que permanece demasiado tiempo dentro de los límites de una psicología adolescente y que conserva en la edad adulta los rasgos característicos de un joven de diecisiete o dieciocho años. En la mayor parte de los casos esta prolongación de la adolescencia se combina con una dependencia demasiado estrecha de la madre” (Von Franz 1992: 11). (La traducción es mía).
27. Jung denomina libido a la energía psíquica pero tiene bien cuidado en aclarar que no implica con ese término ninguna clase de definición sexual. La voz latina libido no tiene en modo alguno un sentido exclusivamente sexual, sino la significación general de ansia, anhelo, afán. Con ello quiere marcar las diferencias en este punto con la doctrina de Freud. En este sentido, “si se tiende a alcanzar una teoría psicológica general, es imposible aplicar como concepto explicativo una energía exclusivamente sexual, es decir, un instinto específico, pues la transformación de la energía psíquica no es una *dinámica exclusivamente sexual*. La dinámica sexual representa, en la totalidad de lo psíquico, sólo un caso especial. Con ello no pretendo negar su existencia, sino sólo conferirle su ubicación exacta” (*Energética psíquica y esencia del sueño*: 40).
28. Para explicar el proceso de transformación y de desplazamiento de la energía psíquica de su decurso natural Jung utiliza el símil del agua que corre desde la cumbre hacia el valle siguiendo la ley natural del descenso. El dique que la detiene convierte la energía cinética en energía potencial de la altura. La acumulación obliga al agua a emprender otro camino, una vez que haya alcanzado una altura que le permita derramarse por algún punto; quizá en ese camino encuentre una turbina que convierta en electricidad la energía viva del declive. Así como el hombre ha podido inventar esa turbina, encauzarle un río y producir con la energía cinética electricidad, “así también ha logrado aprovechar el instinto natural que abandonado a su gradiente transcurriría sin rendir trabajo alguno, convirtiéndolo mediante una máquina en una forma dinámica distinta. /.../ *La conversión de la energía instintiva se realiza por transferencia a un objeto análogo al objeto instintivo*. Tal como la planta hidroeléctrica imita la caída de agua natural y capta así su energía, también la máquina psíquica imita el instinto y se apodera así de su energía” (*Energética psíquica y esencia del sueño*: 53).

29. “En efecto, la idea del desarrollo exige la posibilidad del cambio de las sustancias, que energéticamente consideradas, son sistemas de energía dotados de variabilidad e intercambiabilidad teóricamente ilimitadas, siempre dentro del principio de equivalencia y supuesta, claro está, la posibilidad de una diferencia de potencial” (*Energética psíquica y esencia del sueño*: 33).
30. Esta cita aparece señalada en el tratado de Morienus que, según parece, fue traducido por Roberto de Chartres del árabe en el siglo XII (en *La psicología de la transferencia*: 143).
31. Esta afirmación implica que el capítulo XXXIX, que narra la visión del retorno de Beatriz, y los que siguen hasta el final del “libello”, pueden haber sido añadidos por Dante después de 1295, fecha límite en que se supone fue escrita la *Vita nuova*; así Bruno Nardi y María Corti, por citar a dos ilustres defensores de esta tesis; y fueron añadidos para testimoniar la crisis de Dante respecto de la filosofía y su retorno a la poesía, alegorizada por Beatriz. Dado que los capítulos del *Convivio* parece que fueron escritos entre 1304 y 1307, los capítulos citados de la *Vita nuova* se habrían añadido en torno al 1308, como supone Nardi, y testimoniarían el abandono por parte de Dante de la escritura del tratado filosófico y su opción decidida por la poesía. Esta tesis se complementaría con la datación que Petrocchi hace de los primeros cantos del *Inferno*, en torno a los años 1304 y 1306, que probarían el retorno de Dante a la poesía desde una perspectiva poética e ideológica nueva. Gorni a este respecto habla del silencio poético de Dante como de un prolongado periodo que dura entre diez y doce años (Gorni 1996: XLVII), es decir, aproximadamente el decenio entre 1295 y 1305. En el tratado segundo del *Convivio*, Dante narra una crisis que es justamente la contraria a la que estamos ahora examinando en la *Vita nuova*, pues allí se trata precisamente del momento en que Dante abandona a Beatriz por la “donna pietosa”; aunque sus palabras no afirman un abandono absoluto de Beatriz: “E se ne la presente opera, la quale è Convivio nominata /.../ più virilmente si trattasse che ne la Vita nuova, non intendo però a quella in parte alcuna derogare, ma maggiormente giovare per questa quella” (I, 16-17), sí la sitúan en un nivel inferior de atención y de preferencia respecto de la “donna gentile”. Respecto del momento en que Dante abandona a Beatriz por la “donna pietosa”, es decir, del momento del riesgo de una fijación unilateral en la primera y segunda función y en el estudio, es importante destacar la hipótesis de Carlos López Cortezo que apunta a que el conflicto que describe Dante en el *Convivio*, representado alegóricamente por la oposición entre la “donna gentile” y Beatriz, no es como normalmente se suele indicar, el conflicto entre la filosofía y la teología, es decir, la crisis de un intelectual que está buscando vías de realización del hombre según principios

exclusivamente racionales, sino que se trataría sobre todo de una crisis vocacional, fluctuante entre la filosofía y la poesía; crisis que se resuelve, como manifiesta la *Vita nuova*, a favor de la poesía, alegorizada por Beatriz. Esta interpretación de carácter metapoético concuerda y se integra plenamente en los resultados de esta investigación.

32. “La sustancia y fuerza motivadora del drama del sacrificio consisten en un cambio energético inconsciente en sí, que para el yo es tan consciente como para los marinos la erupción de un volcán submarino”. “/.../ en el inconsciente se opera un proceso de transformación [el sacrificio] cuya dinámica, contenidos y sujeto son en sí inconscientes, pero resultan indirectamente visibles para la conciencia por el hecho de que suscitan un material de representaciones que se halla a disposición de ésta y hasta cierto punto se visten de él /.../” (*Símbolos de transformación*: 426-427).
33. Para Jung el principio espiritual, en sentido estricto, no es antagónico al *instinto* en sí, sino más bien a la *instintividad*, en el sentido de una injustificada supremacía de la naturaleza instintiva frente a lo espiritual. *También lo espiritual se manifiesta en el psiquismo como un instinto*, más aún, como una verdadera pasión; o como Nietzsche lo expresó cierta vez, “como un fuego consuntivo”. No es ningún derivado instintivo, como pretende la psicología de los instintos, sino un principio *sui generis*: *el de la forma imprescindible para la energía instintiva*” (*Energética psíquica y esencia del sueño*: 68). Y en otro lugar: “En los casos concretos muchas veces resulta casi imposible afirmar qué es impulso y qué es espíritu. Se da una mezcla inseparable de ambos, un verdadero magma en las profundidades remotas del caos original (*La psicología de la transferencia*: 37).
34. Jung habla a este respecto de la naturaleza que va contra sí misma, de la naturaleza que se corrige a sí misma y cita al Pseudo-Demócrito: “La naturaleza se regocija en la naturaleza, la naturaleza vence a la naturaleza, la naturaleza gobierna a la naturaleza” (*La psicología de la transferencia*: 128). Los instintos del hombre —continúa Jung— no están armónicamente acordados, sino que luchan violentamente entre sí. Conforme a la interpretación optimista de los antiguos, esta lucha no tiene empero un carácter caótico sino que tiende a establecer un orden superior” (*La psicología de la transferencia*: 128).

NOTAS AL CAPÍTULO SEXTO

1. Al comienzo el protagonista, como vimos en los capítulos iniciales, en su modo de vivir el sentimiento, sigue la actitud del consciente colectivo; luego aparece desgarrado por un conflicto entre el yo consciente que encarna las funciones superiores y una sombra poseída por la función inferior, conflicto que, poco a poco, toma los rasgos de la sombra cavalcantiana y que dialécticamente se resuelve en la síntesis que representa la etapa de la “lode”.
2. “Contra questo avversario de la ragione si leveo un die, quasi ne l’ora de la nona, una forte imaginazione in me, che mi parve di vedere questa gloriosa Beatrice con quelle vestimenta sanguigne co le quali apparve prima a li occhi miei; e pareami giovane in simile etade in quale io prima la vidi. Allora cominciai a pensare di lei; e ricordandomi di lei secondo l’ordine del tempo passato, lo mio cuore cominciò dolorosamente a pentere dello desiderio a cui si vilmente s’avea lasciato possedere alquanti die contra la costanzia de la ragione: e discacciato questo cotale malvaggio desiderio, si si rivolsero tutti li miei pensamenti a la loro gentilissima Beatrice” (XXXIX, 1-3).
3. “ /.../ no sólo la *coniunctio*, sino asimismo la reanimación del llamado cuerpo constituyen íntegramente un suceso del más allá, y por ende *un fenómeno que acontece en el no-yo psíquico*” (*La psicología de la transferencia*: 157).
4. “Enantiodromía significa “correr en sentido contrario”. Con este concepto se designa en la filosofía de Heráclito el juego de los opuestos en el devenir, esto es, la noción de que todo lo que es pasa a su contrario: “de vida nace muerte, de muerte vida, de juventud vejez, de vejez juventud, de vigilia sueño y de sueño vigilia, la corriente del engendrar y el perecer no se detiene nunca” (*Tipos psicológicos*: 508). Jung entiende por este concepto “la aparición, especialmente en sucesión temporal, del principio opuesto inconsciente. Este fenómeno se da en casi todos los sitios donde una dirección extremadamente unilateral domina en la vida consciente, de modo que en el tiempo se forma una posición opuesta inconsciente dotada de idéntica fuerza, la cual se exterioriza primero por la inhibición del rendimiento consciente y más tarde por la interrupción de la dirección consciente. Un buen ejemplo de enantiodromía

- es la psicología de San Pablo y su conversión al cristianismo, /.../ o la identificación de Nietzsche enfermo con Cristo /.../” (*Tipos psicológicos*: 508-509).
5. “/.../ en virtud de la anterior *mortificatio* y *sublimatio* el cuerpo ha adquirido una forma quintaesencial, esto es, espiritual, y a consecuencia de ello, a fuer de *corpus mundus* (cuerpo puro), ya no se diferencia mayormente del espíritu y por tanto bien puede albergar a éste, es decir, volver a atraerlo hacia sí desde lo alto” (*La psicología de la transferencia*: 157).
 6. Como hemos visto, el periodo de luto es el más oscuro de la conciencia, tras la unión de los opuestos, pero “al desaparecer el alma, por obra de la muerte, aquélla no se pierde sino que forma un antipolo vivo en el más allá del estado de muerte”, es decir, en lo inconsciente, “estado de muerte” que el sujeto vive, sin embargo, en el más acá de la consciencia (*La psicología de la transferencia*: 149).
 7. El peligro, tras el abandono, era o bien que el yo consciente basculara unilateralmente hacia la vía del intelecto, propia de la primera y segunda función, o bien se viera abrumado por los contenidos de la función inferior, las emociones, los afectos incontrolados y la atracción del eros, de una manera disociada o “desintegrada” de la consciencia.
 8. Del “regreso del alma” trata el capítulo noveno de *La psicología de la transferencia*. El capítulo precedente termina con las siguientes consideraciones: “La precedente unión de los opuestos determinó que a la oscuridad se agregara la luz, la cual, como siempre ocurre, procede de la noche. Gracias a esta luz se tornará visible entonces cuál era el verdadero sentido de la unión de los opuestos” (p. 149). Y el noveno comienza: “Del cielo descende el alma, la unificadora de ambas figuras [las de la pareja simbólica] para reanimar el cadáver” (p. 151).
 9. Es la personalidad correspondiente al *sí-mismo*: “el *sí-mismo* como el hombre más vasto e intemporal [que] corresponde a la idea del hombre primigenio, que es completamente redondo y bisexual debido al hecho de que representa una integración de lo consciente y de lo inconsciente” (*La psicología de la transferencia*: 179).
 10. La espiritualización alcanzada en la tercera forma de manifestación del ánima, la etapa de la “lode”, donde el eros se elevó “a la más alta estimación y a la devoción religiosa”, será superada por algo que “sorpresivamente” la excede: la *sapientia*. La cuarta etapa ilustra, por tanto, algo que excede sorpresivamente a la tercera, que se diría insuperable. “Pero, ¿cómo puede aventajar la sabiduría a lo más puro y sagrado? Es de suponer que solamente por la circunstancia de que algo menos significa no pocas veces algo más. Esta etapa representa una espiritualización de Elena, es decir, del

eros. Por ello la *sapientia* es parangonada con la Sulamita del *Cantar de los Cantares*” (*La psicología de la transferencia*: 36).

11. Jung cita, en relación con el símbolo del ánima como fundamento de figuras divinas, a Angelus Silesius: “¡Oh, alegría! ¡Dios se hace hombre y ya ha nacido también! —¿Dónde? En mí: me ha escogido para madre.— ¿Cómo es eso posible? *María es el alma*, —el pesebre mi corazón, el cuerpo es la cavidad”, etc” (*La psicología de la transferencia*: 162).
12. La figura del ánima en forma de niña no es la primera vez que aparece en las imágenes y visiones que jalonan el proceso de individuación. El mismo Jung la encuentra en sus propias experiencias con el arquetipo del ánima (*Recuerdos sueños y pensamientos*: 179). En *Símbolos de transformación* menciona los *Actos* de Tomás donde aparece una figura del ánima como niña “de la cual dice este apostol: “La niña es la hija de la luz, en ella se apoya el altivo resplandor de los reyes” /.../ Según los *Actos* de Tomás esa niña es “la madre de la sabiduría” (*Símbolos de transformación*: 364). Mircea Eliade narra, a este respecto, la experiencia de un chamán al que en sueños se le aparece una niña que se ofrece a ser su maestra y guía: “Un día dormía yo en mi lecho de enfermo cuando un espíritu se acercó a mí. Era una mujer bellísima, muy chiquita, no mayor de medio arshin (71 cm). /.../ Ella me dijo: “Yo soy la *áyami* de tus antepasados chamanes. Yo les enseñé el oficio; ahora te lo enseñaré a tí. /.../ Tu serás chamán”. Después agregó: “Te amo. Serás mi marido, porque ahora no lo tengo, y yo seré tu mujer. Te daré espíritus que te ayuden en el arte de curar; te lo enseñaré y te asistiré yo misma”. Yo consternado quise resistirme. “Si no quieres obedecerme —me dijo— peor para tí. Te mataré” (Eliade 1996: 75).
13. “Entiendo por alma un complejo funcional determinado y circunscrito, al que la mejor manera de caracterizarlo sería llamarlo “personalidad” (*Tipos psicológicos*: 491).
14. “En este proceso el ánima pierde su fuerza demoníaca de complejo autónomo; ya no puede ejercer una posesión pues está despotenciada. Ya no es tampoco la “Señora del Alma. Sólo es una función psicológica de índole intuitiva sobre la que podría decirse, con los primitivos: “Anda, entra en la selva para hablar con los espíritus” (*Las relaciones entre el yo y el inconsciente*: 129). Expresión ésta de Jung que inevitablemente nos recuerda a la *Commedia*.
15. “Per questo raccendimento de ’sospiri si raccese lo sollenato lagrimare in guisa che li miei occhi pareano due cose che desiderassero pur di piangere; e spesso avvenia che per lo lungo continuare del pianto, dintorno loro si facea un colore purpureo, lo quale suole apparire per alcuno martirio che altri riceva” (XXXIX, 4).

16. El enunciado de la prosa es: “/.../ y a menudo ocurría que por la larga duración del llanto, entorno a ellos [los ojos] nació un color purpúreo que suele aparecer por algún tormento que alguien recibe” (XXXIX, 4); y en el soneto: “y muchas veces lloran [los ojos] de tal / modo, que Amor los ciñe con la corona / del martirio” (XXXIX, 9).
17. Son muchas las citas que hace Jung sobre el valor precioso del elemento tierra-cuerpo que queda tras el proceso de la *nigredo*, procedente unas veces de la disolución; otras, de la incineración; otras, como residuos de la cocción. Todas aluden al valor inconmesurable de ese *corpus* que procede de la tierra-cuerpo y que será el ámbito de donde, reanimado por el alma, nacerá la vida superior del espíritu. “No desprecies la ceniza pues es la diadema de tu corazón”; “Toma las heces impuras que quedan al fondo de la marmita y consévalas, pues es la corona del corazón” (*La psicología de la transferencia*: 151-153).
18. El soneto doble que Dante compone cuando la “*donna schermo*” parte de Florencia (VII) es una muestra más de la artificiosidad inherente a la poética de ese periodo: “Siamo alla dissimulazione della simulazione (Dante è lieto per Beatrice; l’aver adottato la finzione dello schermo gli imporrebbe, tuttavia, dolore per la perdita della “bella difesa”; di qui la decisione di dissimulare un dolore simulato sotto l’apparenza di una gioia che è in realtà vera)” (Colombo 1993: 55)), juego de apariencias que ponen de manifiesto los versos finales del soneto: “Sì che volendo far come coloro / che per vergogna celan lor mancanza, / di fuor mostro allegrezza, / e dentro da lo core struggo e ploro” (VII, 6).
19. Se trata de una “icona bizantina /.../ venerata sin dall’ alto Medioevo in quanto ritenuta la vera immagine del volto di Cristo, quale si sarebbe miracolosamente impressa in un panno con cui, secondo una tradizione affermatasi piuttosto tardi (sec. XIII) l’emorroissa guarita da Gesù /.../ avrebbe asciugato il viso del Redentore durante la salita al Calvario” (Colombo 1993: 175). El nombre de Verónica, de Ber(o)nice, habría sido “reetimologizado” en Vera-Icona de Cristo.
20. Es coherente que cuando desaparece la persona externa que, gracias a la proyección, ha propiciado una experiencia interior transcendente, como ocurre en la *Vita nuova* tras la disolución de la proyección, simbolizada por la muerte de Beatriz, es coherente que entonces haga su aparición el símbolo que representa esa experiencia desde el punto de vista colectivo, el símbolo del sí-mismo que en la tradición cristiana representa Cristo. Hay que destacar el hecho, notado por Gorni (1996: XLIV), de que la mención a la Verónica, tanto en la *Vita nuova* como en la *Commedia* (*Par.* XXXI, 103-108),

se produce en el momento en que Beatriz se aleja de Dante y desaparece de su vista. Este hecho, desde la perspectiva de la individuación junguiana, prueba que ambas mujeres están relacionadas con el símbolo de una misma realidad psicológica trascendente; la Verónica, desde el imaginario colectivo; Beatriz, desde una actividad simbólica individual.

21. Según cada una de estas metas de peregrinaje Dante señala los distintos nombres que se da a los peregrinos: “E però è da sapere che in tre modi si chiamano propriamente le genti che vanno al servizio de l’Altissimo: chiamansi palmieri inquanto vanno oltremare, lá onde molte volte recano la palma; chiamansi peregrini in quanto vanno a la casa di Galizia, però che la sepultura di sa’Iacopo fue più lontana de la sua patria che d’alcuno altro apostolo; chiamansi romei in quanto vanno a Roma, lá ove questi cu’io chiamo peregrini andavano” (XL, 1-8).
22. Gorni a este respecto observa: “Anche Beatrice, come la Veronica, è *esempio* di Cristo. Morta lei, nella seconda parte del libro è proprio la Veronica la sua speculare proiezione terrena: se si vuole, la sua traccia analogica. Ma Dante non sarà pellegrino alla volta della cosiddetta Vera-Icona di Cristo: “A te convien tenere altro viaggio” (*Inf.*I 91), parole di Virgilio che suonano quasi alla geniale scoperta del *libello* (1996: XLIV).
23. Así lo denuestra la última estrofa de la canción “manifiesto” del estilnovismo, de Guido Guinizzelli (m. 1276), *Al cor gentil rimpaira sempre amore*, donde el poeta imagina, una vez en el cielo y ante el juicio de Dios, el reproche que éste le hará por haberle utilizado a Él como elemento comparante de un “vano amor”: “desti in vano amor Me per sembranti”. En Guinizzelli, efectivamente, de acuerdo con el reproche que Dios hace al poeta, el comparante —el término conocido de la analogía— procede del campo de la divinidad, y el comparado —el término desconocido— se refiere al nuevo tipo de amor y de amada al que se refiere la nueva poesía del estilnovismo. La analogía se encuentra en la estrofa anteúltima de la canción: “Splende ‘n la ‘ntelligenza del cielo / Deo criator più che [‘n] nostr’occhi ‘l sole: / ella intende suo fattor oltra ‘l cielo, / e ‘l ciel volgiando, a Lui obedir tole; / e con’segue, al primo, / del giusto Deo beato compimento, / così dar dovria, al vero, / la bella donna, poi che [‘n] gli occhi splende / del suo gentil, talento / che mai di lei obedir non si disprende”. De interpretación difícil, la traducción que ofrezco de la estrofa sigue la lectura más afirmada por la crítica: “Resplandece ante la inteligencia angélica [motriz] del cielo / Dios creador, más que ante nuestros ojos el sol: / ella [la inteligencia angélica] intuye [ve espiritualmente, sin mediación alguna] a su creador más allá del cielo, / y se dispone a obedecerle imprimiendo el movimiento de rotación al cielo; / y de inmediato se subsigue

/ gozoso cumplimiento de la voluntad del justo Dios [por parte de la inteligencia angélica], / del mismo modo, en verdad, / la hermosa dama, desde el momento en que resplandece / ante los ojos de su noble amante, debería infundirle el deseo / de no separarse jamás de su obediencia [de su servicio]”. Al tomar del campo de la teología el elemento comparante de la analogía, es decir, el modo intuitivo y totalmente espiritual con que las inteligencias angélicas se relacionan con Dios, Guinizzelli está tratando de elevar la relación amorosa, basada en la pura contemplación de la amada, a una categoría superior de la visión pasional propia de la concepción del *De Amore* de Andrea Cappellano, haciéndola equivalente a la relación intuitiva que los seres celestes mantienen con su creador: “/.../ il desiderio amoroso dell’anima nobile è pienamente appagato nell’obbedire al gentil talento di donna bella, se da lei si sente corrisposto e il suo servire trova in lei comprensione. Se l’innamorato ottiene questa mercede del suo servire, e sente il suo cuore battere all’unisono con quello di madonna, allora esso è pienamente beato, al pari delle intelligenze celesti la cui beatitudine consiste nell’obbedire a Dio, volgendo ciascuna il proprio cielo, e nel contemplare la divina essenza “oltra ’l velo” d’immagini sensibili” (Nardi 1990: 24). Para salir del paso ante el reproche de Dios, Guinizzelli responde que era tanta la belleza de su dama que era semejante a un angel del mismo Dios: “Tenne d’angel sembianza / che fosse del Tuo regno; / non me fu fallo, s’in lei posi amanza”. Esta contestación “non è una semplice metafora, di valore univoco, ma un’analogia di proporzionalità propria e perciò polivalente. Essa riecheggia la soluzione che san Tommaso aveva dato al problema dell’amore umano sul piano metafisico della natura creata, entro un universo armoniosamente bello perché armoniosamente ordinato, dove ogni essere è lo splendore di un’idea creatrice divina” (Casella 1943: 49).

24. Pero el paso hacia esa sustitución es pequeño. Ambos, Cristo —símbolo del sí-mismo— y Beatriz —símbolo del ánima pero también, en determinados momentos, símbolo velado del sí-mismo— representan algo poderoso y desconocido que emerge de lo inconsciente; el primero, reconocido y consagrado por la autoridad religiosa colectiva; el segundo, fruto de la experiencia individual, no reconocido y autorizado por esa autoridad y del que sólo de un modo indirecto, como lo hace Dante, puede hablarse de su función paralela o en relación analógica con la de Cristo.
25. “Como sabemos, la época cristiana ha cumplido progresos extraordinarios en la supresión de la formación individual de símbolos. En la medida en que la intensidad de la idea cristiana comienza a disminuir, cabe esperar que vuelva a animarse la formación individual de símbolos. Evidente prueba de ello

- podría ser el aumento casi increíble de las sectas desde los siglos XVIII, el siglo del “Iluminismo” (*Energética psíquica y esencia del sueño*: 59).
26. Ante la exterioridad de los símbolos del dogma cristiano, incomprensibles en su forma paradójica, “la persona afectada no puede comprender, porque nunca experimentó que las imágenes sagradas constituyen una riqueza interior suya y porque nunca se dió cuenta de que existe una afinidad entre tales imágenes y la estructura de su propia alma” (*Psicología y alquimia*: 27).
27. “Poi dicea fra me medesimo: “Se io li potesse tenere alquanto, io li pur farei piangere anzi ch’elli uscissero di questa cittade, però che io direi parole le quali farebbero piangere chiunque le intedesse” (XL, 4-5).
28. “La poesia della *Vita nuova* ha un uditorio spesso esplicitato dall’autore. I pellegrini sono un *unicum* nel *libello*: ma, per i motivi addotti, essi andranno identificati con gli uomini in generale, con i lettori stessi di Dante” (Colombo 1993: 177).
29. “Così facendo egli si afferma “come autore, come colui che ‘rivela’ attraverso parole” e promueve “l’attribuzione alle parole e all’opera di un valore altísimo, in grado di sostituire quella conoscenza o *comprehensio* che si ha soltanto per esperienza diretta, come avviene a Dante che ha conosciuto Beatrice, ai beati che vedono Dio” (Mastrocola 1986: 564, en Colombo 1993: 177).
30. Quizá sea demasiado prematuro el ver, en esta voluntad de Dante de comunicar con los otros, una alusión a la *multiplicatio*, el efecto que se produce después de la síntesis que se fragua en la conciencia entre consciente e inconsciente y del “regreso del “alma”. El “alma” que ha nacido, como fuente generadora de la vida del espíritu, tiende a su multiplicación, a su propagación entre los hombres para provocar en ellos ese mismo nacimiento: “La que se multiplica, hijos sin número alumbrá” (*La psicología de la transferencia*: 175).
31. Todas estas consideraciones son de gran importancia en orden a la paulatina superación del género lírico en favor de la nueva poética que va a caracterizar a la poesía de Dante, marcada por la objetividad propia del género épico narrativo. El contraste entre estas dos poéticas se pone en evidencia a través de la misma estructura de *prosimum* que posee el “libello” y que hace coexistir a lo largo del mismo, dos géneros de escritura: la poesía lírica y la prosa narrativa. El soneto dedicado a los peregrinos muestra también la tensión entre ambos géneros, como ha puesto de relieve Harrison (1984). Subraya este autor que el tema del peregrinaje introduce, independientemente de la carga simbólica a él inherente en la cultura religiosa medieval, la estructura dinámica propia del género narrativo, la “progresión” que es lo que caracteriza al texto narrativo en oposición al lírico. Sólo que en este soneto se produciría,

desde nuestro punto de vista, un intento de detención de esa dinámica por parte del poeta pues éste querría hacer detener por un momento a los peregrinos en su camino hacia una meta externa, representada por el icono de la Verónica; y lo quiere hacer por medio de una palabra que les haga llorar; una palabra, por tanto, vinculada a la lírica en su vertiente elegíaca. Harrison cita, a este respecto, a Barolini, autora que ha puesto de relieve cómo los poetas épicos en la *Commedia* son poetas que se mueven y avanzan, como Virgilio, Estacio y Dante mismo, en oposición a los líricos que en los cantos XXIV y XXV del *Purgatorio* están inmovilizados o detenidos en las terrazas de la montaña donde purgan sus pecados (Harrison 1988: 196). En este sentido se puede interpretar el comienzo de la ascensión de la montaña del purgatorio y el detenimiento de las almas ante la dulzura y belleza de la canción del trovador Casella, que canta precisamente una canción de Dante estilnovista, así como la reacción de Catón que espolea a las almas con vehemencia para que se pongan de nuevo en movimiento.

NOTAS AL CAPÍTULO SÉPTIMO

1. En la *Commedia* la dinámica hacia la *coniunctio* presupone el viaje del protagonista a través del abismo infernal y de la montaña purgatorial (símbolos del reconocimiento consciente y de la integración de la sombra desde la perspectiva no sólo personal sino también colectiva), que culmina con el encuentro de Beatriz en el paraíso terrenal, figura del ánima como Sofía, como la sabiduría. El “vuelo” a través de los diferentes cielos, guiado por Beatriz, representa la paulatina integración, por parte de la conciencia, de la sabiduría del ánima hasta llegar a la extrema visión del sí-mismo, mediada por San Bernardo y la Virgen María. Es significativo que en la *Commedia*, plagada de citas mitológicas, no se haga mención al mito de Orfeo (figura sólo citada en el canto IV, 140, del *Infierno*) y Euridice; silencio elocuente que a mi modo de ver da a entender que la nueva Euridice es “Beatrice”, la portadora de beatitud, sólo que en su sentido invertido: Euridice hace ir a los infiernos a Orfeo pero éste no consigue el rescate de aquélla ni su propia redención. Para llegar a Beatriz Dante debe atravesar los infiernos pero alcanza su rescate y su redención. Gorni a este respecto habla del caso de Dante como de la variante positiva del mito de Orfeo, “sceso agli inferi a riscattare invano la sua Euridice. La redenzione di Dante, poeta sottratto agli inferi dalla catabasi della sua donna morta, è l’esatto negativo di quel memorabile racconto” (Gorni 1996: XLV).
2. Desde el punto de vista metapoético, Dante parece que reinterpreta el periodo de luto, reunificándolo a la luz exclusiva de la figura de Beatriz, quedando así el episodio de la “donna pietosa” en un segundo plano. Como indica Gorni el hecho de que Dante ofrezca a las damas un tercer soneto perteneciente al periodo anterior al episodio de la “donna pietosa”, además, quizá, de querer aludir “con questa cifra perfetta [la del tres] alla donna assente”, también puede implicar el hecho de que “respinge le rime per la Gentile [la “donna pietosa”], e che associando, senza soluzione di continuità, il sonetto per il fratello di Beatrice con quello ai *peregrini* e alle donne *gentili*, individua il pubblico dei dolenti e rifiuta una scansione temporale del luto, quale si manifestava a chiare lettere nel sonetto d’anniversario *Era venuta nella mente mia*” (Gorni 1996: 277).

3. “Oltre la spera che più larga gira / passa ‘l sospiro ch’ esce del mio core: / intelligenza nova, che l’ Amore / piangendo mette in lui, pur su lo tira. / Quand’ elli è giunto là dove disira, / vede una donna, che riceve onore, / e luce sì, che per lo suo splendore / lo peregrino spirito la mira. / Vedela tal, che quando ‘l mi ridice, / io no lo intendo, sì parla sottile / al cor dolente, che lo fa parlare. / So io che parla di quella gentile, / però che spesso ricorda Beatrice, / sì ch’ io lo ‘ntendo ben, donne mie care” (XLI, 10-13).
4. La fantasía activa no se trata de un estado anímico disociado sino de una participación positiva de la consciencia que acoge fragmentos inconscientes hasta proporcionarles una forma visible. Conformada de ese modo, la fantasía activa “puede ser la expresión suprema de la unidad de una individualidad a la vez que puede también generar esa individualidad precisamente mediante la expresión perfecta de su unidad” (*Tipos psicológicos*: 511).
5. En este poema se materializa lo que Jung dice a propósito del símbolo y su expresión: “la espiritualidad que quiere hacer de la expresión de lo inconsciente algo espiritual, que quiere crear con ella ciencia y arte; y la sensorialidad que quiere hacer de la expresión de lo inconsciente algo sensorial, que quiere crear con ella vivencias sensoriales, se integran [en el símbolo] y forman una materia prima que se convierte en objeto común de la tesis y de la antítesis” (*Tipos psicológicos*: 561).
6. “Oltre la spera che più larga gira / passa ‘l sospiro ch’ esce del mio core”: la esfera que con mayor amplitud gira hace referencia al cielo cristalino o “primo mobile”, el noveno y último cielo de la topografía del *Paraíso*, tras el cual sigue el “cielo quieto” o empíreo, sede de los bienaventurados, donde se encuentra Beatriz, contemplando eternamente a Dios. Más allá del cielo cristalino asciende, pues, el suspiro que sale del corazón del poeta.
7. Cfr. Capítulo primero, nota 3. Robert Klein en su magistral trabajo sobre este soneto, titulado *Spirito peregrino*, pone en evidencia la confluencia y síntesis que se produce en Dante de diversas y contradictorias tradiciones como la neoplatónica, la médica fisiológica del espíritu vital, la metafísica aristotélica y la visionaria, derivada de la fusión de las dos primeras y que define como “sciamánica”: “Il sonetto *Oltre la spera* rappresenta una vera e propria summa: vi si vedono affiorare il meccanismo medico (spirito: sospiro), l’ interpretazione razionale o allegorica (spirito: pensiero) e l’ estasi “sciamanica” (salita al cielo dello spirito errante, la cui visione si espliciterà, il lettore può facilmente indovinarlo, nella *Divina Commedia*” (Klein 1975: 40).
8. “Parimenti, poichè l’ operazione della fantasia avviene attraverso il segno che degli oggetti sensibili resta nel senso comune, com’ è spiegato nel libro

sull'anima, dove si legge anche che il luogo e la radice del senso comune sono nel cuore, ne consegue che il luogo della virtù immaginativa è necessariamente nel cuore" (en Agamben 1993: 103).

9. El "espíritu fantástico" como veremos, está ligado desde la antigüedad a las facultades reveladoras de la fantasía (Klein 1973), y se corresponde prácticamente con el concepto de fantasía creativa de Jung, quien cita a Sinesio, obispo cristiano de Tolemaida, como al autor antiguo que ofrece de aquel concepto la formulación psicológica más interesante aunque expresada en términos metafísicos. En su *De somnis* Sinesio dice: "*Spiritus phantasticus inter aeterna et temporalia est, quo et plurimum vivimus*" ("el espíritu fantástico, del cual máximamente vivimos, ocupa una posición intermedia entre los fenómenos eternos y los temporales"). Tiene igualmente la facultad de unir entre sí los opuestos y por ello descendiendo también a la naturaleza de los impulsos, hasta llegar a la animalidad, donde se convierte en instinto y en suscitador de apetitos demoniacos" (*Tipos psicológicos*: 138). Tiene, pues, una función mediadora entre la primera y segunda etapa de la cultura del eros y la tercera y la cuarta o entre las respectivas manifestaciones del ánima en cada una de esas etapas: Eva y Elena vs. María y Sofía (*La psicología de la transferencia*: 36).
10. Desde el punto de vista de la individuación, el suspiro que sale del corazón guarda una diferencia respecto del de la "lode", estando, no obstante, ambos íntimamente ligados a la facultad de la imaginación. Aquél nacía en un momento en que el protagonista había logrado integrar los contenidos de diferentes funciones pero excluyendo aquellos perturbadores, procedentes de la función inferior y del principio de realidad; se trataba de una síntesis trinitaria, decíamos entonces, incompleta. Ahora, en cambio, el suspiro nace del corazón; simplemente el cambio del término *alma* ("che va dicendo a l'anima: sospira" (XXVI, 7) por el de *corazón* ("l sospiro ch'esce del mio core" (XLI, 10) indica que ahora en la imagen del suspiro se da el reconocimiento de la dimensión corporal, en el pasado excluida, y que la actividad de la imaginación, personificada por esa imagen, está integrando también aspectos de la función inferior.
11. "Los contenidos de la intuición tienen, como los de la sensación, el carácter de lo "dado", al contrario de los contenidos del pensamiento y del sentimiento que tienen el carácter de algo "derivado", "producido". El conocimiento intuitivo tiene, por tanto, un carácter de seguridad y certeza que llevó a Spinoza a considerar la *scientia intuitiva* como la forma suprema del conocimiento" (*Tipos psicológicos*: 539).

12. “Quand’elli è giunto là dove disira, / vede una donna, che riceve onore, / e luce sì, che per lo suo splendore / lo peregrino spirito la mira”. La edición de la *Vita nuova* de M. Colombo interpreta la expresión “e luce sì” como una oración de relativo coordinada con la anterior (“che riceve onore”), y considera, por tanto, la palabra “luce” como un verbo que tiene como sujeto a “donna”: “y brilla de tal modo”. De acuerdo con la teología medieval, la fuente de toda luz, símbolo de la gracia, procede de Dios de modo que los restantes cuerpos luminosos del paraíso tienen su luz derivada de la de Dios. Una interpretación de este verso, acordada con esta realidad teológica, sería la propuesta por López Cortezo, que considera la palabra “luce” como un sustantivo, complemento directo del verbo “riceve”, al igual que “onore”, siendo necesario, en este caso, hacer una corrección en la puntuación del soneto y suprimir la coma después de “onore”. La traducción sería entonces: “/ ve a una *donna* que recibe honor / y luz de tal modo que por su esplendor / el espíritu peregrino la contempla”. De este modo resulta evidente que Beatriz no tiene luz propia sino que la recibe de Dios, hecho que no hace disminuir la intensidad de su resplendor pues recibe un intenso raudal de luz divina. Desde la perspectiva arquetípica, estos versos simbólicamente representan la irradiación del sí-mismo a través de los arquetipos, en este caso del arquetipo del ánima. La irradiante numinosidad del sí-mismo, simbolizada por la luz, se difundiría a través de Beatriz-ánima.
13. Cfr. la voz *Spirito* de la *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1970-1976.
14. En la prosa correspondiente a la explicación de los tercetos (“Vedela tal, che quando ’l mi ridice, / io no lo intendo, sí parla sottile / al cor dolente, che lo fa parlare. / So io che parla di quella gentile, / però che spesso ricorda Beatrice, / sì ch’io lo ’ntendo ben, donne mie care”), Dante sigue acentuando el aspecto intuitivo de la fantasía: “Ne la quarta [parte] dico come elli [lo spirito peregrino] la vede tale, cioè in tale qualitate, che io non lo posso intendere, cioè a dire che lo mio pensiero sale ne la qualitate di costei in grado che lo mio intelletto non lo puote comprendere” (XLI, 6). Dante enfatiza el aspecto metafísico de la experiencia y cita precisamente el libro de la *Metafísica* de Aristóteles para dar cuenta del modo de conocimiento intuitivo, de la percepción intelectual de las abstracciones, de “las inteligencias separadas” o ideas, que la intuición vislumbra y que luego requieren de la actividad especulativa para su traducibilidad y dicibilidad. El pensamiento, como sujeto de la visión, “asciende en la cualidad de Beatriz”: “lo mio pensiero sale ne la qualitate di costei”, expresión de inspiración aristotélica propia de la contemplación intelectual, del “sumergirse” en el contenido de la pura intuición,

respecto de la que el intelecto no tiene la capacidad de comprensión ni el lenguaje la expresión adecuada para hacerla inteligible. Así lo pone en evidencia el propio Dante en el *Convivio* (III, iv, 9): “Tornando adunque al proposito, dico che nostro intelletto, per difetto de la virtù de la quale trae quello ch’il vede, che è virtù organica, cioè la fantasia, non puote a certe cose salire (però che la fantasia nol puote aiutare, ché non ha lo di che), sì come sono le sustanze partite di materia; de le quali se alcuna considerazione di quella avere potemo, intendere no lle potemo né comprendere perfettamente”.

15. En este sentido, es interesante la corrección que hace Gorni a la lectura que normalmente hacen los críticos de la expresión “sire de la cortesía”, presente en el último capítulo de la *Vita nuova*: “E poi piaccia a colui che è sire de la cortesía, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice /.../” (XLII, 3). Gorni considera que se trata “senz’altro di Amore, piuttosto che l’innominato “dio”” (Gorni 1996: 232).
16. La imagen de Beatriz, como “verum iconum” de Dante, es imagen de objetivo, de finalidad: “Estas imágenes son como anticipaciones de una totalidad que en principio sólo es alcanzable aproximadamente. /.../ implican siempre una referencia al *sí-mismo*, que contiene y ordena dentro de sí todos los contrastes, constituyen una mera indicación de un orden posible dentro de la totalidad” (*La psicología de la transferencia*: 185).
17. En este sentido, observamos lo significativo de la nomenclatura medieval que llamaba “visión espiritual” (San Agustín) a la visión imaginaria, o “espíritu fantástico” a la capacidad visionaria, dejándose entrever de dónde proceden aquellos contenidos que después han sido denominados “espirituales”, entendidos ya como algo desvinculado de la facultad de la imaginación y de la fantasía.
18. La interpretación del verbo “studio” se hace por la mayoría de los críticos a partir de su etimología directa latina, *studeo*: “me dedico”, “me afano”, pero también podría leerse en el sentido de entrega a la actividad intelectual, al estudio de la filosofía y de la teología, al que Dante se dedicó intensamente después de la *Vita nuova*. Como demostración de la integración que hace Dante entre actividad intelectual y sentimiento citamos la definición que en el *Convivio* da de estudio: “è applicazione de l’animo innamorato de la cosa a quella cosa” (II, 15, 10).
19. Véase a este respecto, Scrimieri (2002).
20. Recordamos en este momento las palabras de M. Louise von Franz respecto del modo en que sólo puede tratarse la cuarta función, “conferendole una cornice di fantasia. Si può procedere non già vivendo la quarta funzione in un

modo concreto, esterno o interiore, ma offrendo la possibilità di esprimersi attraverso la fantasia, scrivendo o dipingendo o danzando o in un'altra forma qualsiasi di immaginazione attiva. Jung scoprì che l'immaginazione attiva è in pratica l'unico modo per affrontare la quarta funzione" (Von Franz 1988: 103).

21. Véase capítulo décimo, apartado cuarto: función trascendente.
22. "A la explicación causal, reductiva, la fantasía se le aparece como un *síntoma* de un estado fisiológico o personal, resultado de acontecimientos anteriores. A la explicación finalista, en cambio, se le aparece como un *símbolo* que intenta aprehender, con ayuda de los materiales ya existentes, una meta determinada o más bien una determinada línea futura de desarrollo psicológico" (*Tipos psicológicos*: 516). Por ello Jung insiste en la superación del nivel fisiológico para explicar la naturaleza de la fantasía: "La demostración de una fuente fisiológica de la fantasía es una mera condición de su existencia, no una ley de su esencia. La ley de la fantasía en cuanto fenómeno psicológico sólo puede ser una ley psicológica" (*Tipos psicológicos*: 516).
23. "Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infine a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei" (XLII, 1).
24. "Ya sepa el poeta que su obra nace, crece y madura en él, o se figure que crea invenciones propias por su voluntad, nada puede alterar el hecho de que, en realidad, su obra brota de él. Se comporta como un niño con la madre" (*Poesía y psicología*, en *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*: 95).

NOTAS AL CAPÍTULO OCTAVO

1. Cualquier persona no puede ser soporte de una proyección; ni para el bien, como en el caso, por ejemplo, de la sombra de Dante, en la *Commedia*, donde muchos de sus aspectos positivos son proyectados en Virgilio; ni para el mal, donde los aspectos negativos son absorbidos por diferentes figuras que habitan el *Infierno* y el *Purgatorio*. Ser objeto de una proyección hasta cierto punto es algo que uno se merece y a este respecto sabemos que Beatriz, como el mismo Dante dice, no era una mujer cualquiera, no era como el resto de las mujeres (“non è come l’altre donne” (XIII, 5)).
2. No me refiero a la experiencia de aquellos místicos y santos —que son los menos entre los fieles creyentes— que lograron hacer de la fe y de los símbolos religiosos externos una propia experiencia individual. Sabemos, por otro lado, las dificultades e incluso los riesgos que aquéllos corrían cuando su experiencia religiosa no se adecuaba a las normas simbólicas establecidas por la Iglesia.
3. “Solo encontraron a Cristo en el exterior, pero nunca le vieron surgir de su propia alma” (*Psicología y alquimia*: 22). Así habla Jung refiriéndose al modo en que la gran mayoría de los creyentes ha vivido el cristianismo y no sólo por deficiencia propia sino porque ese ha sido el designio de la autoridad de la Iglesia, en su voluntad de mantener el control sobre las almas. Para Jung “la cultura cristiana se ha mostrado vacía en un grado que espanta: es puro barniz exterior; en cambio el hombre interior quedó intacto y sin experimentar cambio alguno” (*Psicología y alquimia*: 22).
4. Significativamente es San Bernardo, como proyección de un aspecto de la sombra de Dante, quien en la *Commedia* se dirige a la Virgen y no él directamente; el santo simboliza la etapa última de la contemplación en el itinerario de la mente hacia Dios: “In perfetto accordo con le leggi della psiche descrittici da Jung, la funzione guida passa dall’Anima al Vecchio Saggio. Anche Virgilio era una personificazione dell’Archetipo del Vecchio Saggio, ma ancora al livello di una funzione dell’io, che di solita dà l’avvio al processo prima che subentri l’Anima guida (Virgilio, del resto, era stato sollecitato da Beatrice)” (Mazzarella 1991: 487).

5. En la *Vita nuova* hemos encontrado momentos en que se menciona al símbolo colectivo, la suprema manifestación del ánima que encarna la Virgen María, situada por encima de Beatriz. Así, al comienzo del capítulo quinto, cuando Dante hace referencia a las palabras referidas a la “regina de la gloria”, episodio que hemos estudiado en el apartado 3.1. del capítulo primero; y al comienzo del capítulo XXVIII, cuando Dante anuncia la muerte de su amada: “ /.../ quando lo segnore de la giustizia chiamoe questa gentilissima a gloriare sotto la insegna di quella regina benedetta virgo Maria, lo cui nome fue in grandissima reverenzia ne le parole di questa Beatrice beata” (XXVIII, 1).
6. Cfr. notas 10 y 11 del capítulo sexto y, en general, el primer apartado de ese capítulo.
7. En este componente de humildad y de abandono a la voluntad divina, inherente al “hágase en mí” de la Virgen María, pueden entenderse las palabras de Jung referidas a la suprema manifestación del ánima, donde algo “menos” significa algo “más” (*La psicología de la transferencia*: 36).
8. “Solo con l’atteggiamento simboleggiato da Maria, aspetto elevatissimo dell’ Anima che comprende tutti gli altri, potrà nascere nell’anima dell’uomo la visione del Sé. /.../ Il poeta ci sta dicendo che nella via della ricerca spirituale, ogni uomo e donna devono passare attraverso Maria [se trata de la Virgen María del culto cristiano y no de la tercera forma de manifestación del ánima, considerada por Jung en *La psicología de la transferencia* (pág. 36), y que lleva también ese nombre. La Virgen María se correspondería con la cuarta forma de manifestación de ese arquetipo], cioè sviluppare per diventare completi, le qualità di cui Maria è simbolo” (Mazzarella 1991: 490).
9. En este sentido, A. Coomaraswamy /.../ ritiene che l’ Occidente, per rinnovarsi, dovrebbe leggere Dante non solo como poeta, ma per riscoprire in esso il Cristianesimo” (en Mazzarella 1991: 522).
10. La tensión de la poesía lírica, a lo largo de un proceso que tiene en Petrarca y en Mallarmé sus puntos de referencia emblemáticos, desplazará su centro, “dal desiderio, al lutto e Eros cederà a Thanatos il suo impossibile oggetto d’amore per recuperarlo, attraverso una funebre e sottile strategia, come oggetto perduto, mentre il poema diventa il luogo dell’assenza che trae però da questa assenza la sua specifica autorità” (Agamben 1993: 154).
11. Relativamente tarde la crítica se dio cuenta de la importancia de los números tres y nueve en la disposición de los poemas en el “libello”. Estos se ordenan simétricamente y el número tres es el principio guía de esta ordenación. La obra tiene tres canciones que constituyen sus tres pilares temáticos, siendo el centro medio de la misma la segunda, dedicada a la visión profética de la muerte de

Beatriz. En total contiene 31 composiciones y un ojo atento al significado simbólico de las dos cifras que componen ese número, descubre también en ellas el signo de la Trinidad, que es Tres y Uno (Singleton 1968: 109). La primera canción está precedida de un número de poemas que forman un grupo por sí solo. Son diez y todas, menos una, son sonetos. La parte final está en perfecto equilibrio con la inicial: a la tercera canción siguen diez poesías y todas son sonetos, menos una. Por tanto, la primera y tercera partes son equidistantes y diferencian las poesías más breves en un primer y en un tercer grupo. En el centro, entre la primera y la tercera canción hay nueve poesías y la que ocupa el centro exacto de este grupo es la segunda canción, que resulta ser el eje central, tanto respecto del número nueve como respecto del número tres. Todo ello no cabe duda de que es producto consciente de un proyecto; es como una arquitectura externa, una fachada que a pesar de su evidencia no fue vista por los lectores hasta la mitad del siglo pasado: el primer estudioso que divulgó el descubrimiento de este esquema simétrico fue C.E. Norton, en 1859, aunque unos veinte años antes el diseño en sus líneas esenciales había sido puesto de relieve por Gabriele Rosetti (Singleton 1968: 110). El esquema numérico que se suele ofrecer en casi todas las ediciones de la *Vita nuova* es: 10; I; 4 - II 4; III; 10 (los números romanos corresponden a las canciones). Singleton prefiere, dada la importancia simbólica del número nueve y dado que se puede considerar el primer soneto como un prólogo y el último como un epílogo, el siguiente esquema: 1, 9; I; 4, II, 4; III, 9, 1, subrayándose, así, según este autor, que la disposición de los poemas va más allá de un mero designio de ornamentación extrínseca y que contribuye a la finalidad primera de la obra: “la rivelazione mediante segni che Beatrice è un miracolo, che ella stessa è un numero nove, il numero che, come i miracoli, è il prodotto di tre volte tre” (Singleton 1968: 111), según las explicaciones que da el propio Dante en el capítulo XXIX.

12. “/.../ ma più sottilmente pensando, e secondo la infallibile veritate, questo numero fue ella medesima; per similitudine, dico e ciò intendo così. Lo numero del tre è la radice del nove, però che, sanza numero altro alcuno, per sé medesimo fa nove, sì come vedemo manifestamente che tre via tre fa nove. Dunque se lo tre è fattore per sé medesimo del nove, e lo fattore per sé medesimo de li miracoli è tre, cioè Padre e Figlio e Spirito Santo, li quali sono tre e uno, questa donna fue accompagnata da questo numero del nove a dare ad intendere ch’ella era uno nove, cioè uno miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinitate. Forse ancora per più sottile persona si vederebbe in ciò più sottile ragione; ma questa è quella ch’io ne veggio, e che più mi piace” (XXIX, 3.4).

13. “La relación de Padre a Hijo no es, precisamente, aritmética, ya que los dos, como *Uno* y el *Otro* están todavía unidos en el *Uno* original y en aptitud permanente de transformarse en dos. Por ello el Hijo es “eternamente” engendrado por el Padre y el sacrificio de la muerte es “eternamente” un acto presente” (*Simbología del espíritu*. 251).
14. Hemos puesto de relieve cómo ya desde los comienzos de la *Vita nuova*, en el nivel literal de la historia narrada, está presente la muerte: en el episodio de la joven amiga de Beatriz (VIII), en la del padre de ésta (XXII), imponiéndose de modo radical con la propia muerte de la amada.
15. Cfr. capítulo cuarto, apartado primero.
16. “Si vemos la Trinidad como un proceso, éste se prolongaría hasta la cuaternidad absoluta con la adición del cuarto” (*Simbología del espíritu*. 303). Y este cuarto es la resistencia de la materia, la realidad de la enfermedad y de la muerte, la presencia del dolor y del pecado. Pero “la sombra y la voluntad opuesta son las condiciones ineludibles de toda realización” (*Simbología del espíritu*. 303) y “el sufrimiento inevitablemente ligado a la vida no se puede eludir” (*Simbología del espíritu*. 304).
17. La mujer se constituye así en función mediadora entre consciente e inconsciente. Hay una decisiva vinculación de la vida del espíritu y del principio femenino: “... cuando los pensamientos, especialmente los juicios y reconocimientos, son transmitidos a la conciencia por medio de una actividad inconsciente, se utiliza, curiosamente, el arquetipo de cierta figura femenina, o sea del *ánima*, de la amada-madre. Tal parece como si la inspiración procediera de la madre o de la amada, de la *femme inspiratrice*. Ésta es la razón por la que el Espíritu Santo tendría la tendencia a cambiar su género neutro (to pneuma) por el femenino. (Por lo demás, la palabra hebrea para espíritu, *ruach*, es predominantemente femenina). Espíritu Santo y Logos se confunden en el concepto gnóstico de la *sophia* (sabiduría), como también en el de *sapientia* de la filosofía natural de la Edad Media, de la que se dice: “in gremio matris sedet sapientia patris” (*Simbología del espíritu*. 273-274).
18. “Ya en el axioma de *Maria Prophetisa* la cuaternidad está condicionada y aparece poco clara. En la alquimia existen tanto cuatro como tres *regimina* (procedimientos), tanto cuatro como tres colores. Ciertamente es que siempre hay cuatro elementos, pero a menudo tres de ellos están reunidos y uno asume una posición especial: a veces es la tierra, a veces el fuego. /.../ Esa inseguridad, esa fluctuación, indican “tanto una cosa como la otra”, es decir, que las representaciones fundamentales son tanto cuaternarias como ternarias. El psicólogo no puede dejar de señalar que también la psicología del inconsciente cono-

ce una análoga perplejidad: la función menos diferenciada, esto es, la llamada función *inferior*, está contaminada con el inconsciente colectivo en una medida tal que, al hacerse consciente, lleva consigo, junto con otros arquetipos, también el del *Selbst* [sí-mismo] “to en tetraton” [escrito con letras griegas en el original], como dice María. Cuatro tiene la significación de lo femenino, de lo maternal, de lo físico; tres, la de lo masculino, de lo paterno, espiritual. La inseguridad entre Cuatro y Tres significa pues un fluctuar entre lo espiritual y lo físico y constituye por eso un ejemplo bien elocuente de que toda verdad humana es siempre penúltima” (*Psicología y alquimia*: 37-38).

19. “Si existe algo que podamos llamar una historia espiritual occidental...debería basarse en la teoría de que la personalidad del hombre de Occidente se despertó por influencia del dogma de la Trinidad” (Koeppen en *Simbología del espíritu*: 264). E igualmente: “La tríada es un arquetipo, que con energía rectora no sólo favorece el desarrollo espiritual, sino que, en algunas circunstancias lo obliga” (*Simbología del espíritu*: 301).
20. Véase al respecto Scrimieri: 2001
21. Mastrocola (1986: 560-561) relaciona este pasaje con el episodio evangélico de los discípulos de Emaus y de su encuentro con Jesús cuando, tras la crucifixión y muerte del viernes santo, aquéllos abandonan Jerusalén. No le reconocen cuando éste les pregunta de qué van hablando con aire tan entristecido: “¿Cómo –le contestan– eres tú el único peregrino en Jerusalén que no sabe los sucesos que han ocurrido en ella en estos días” (Lucas, 24, 18). Mastrocola subraya una vez más con este intertexto la relación analógica entre Florencia y Jerusalén y entre Beatriz y Cristo.
22. Por esta razón Jung ha recibido la crítica tanto del sector religioso como del médico-científico. El primero acusa de psicologismo al modo en que Jung aborda el fenómeno religioso viendo en su pensamiento una amenaza destructora del fundamento objetivo y transcendente del referente sagrado y de la misma divinidad; el segundo, tacha de “misticismo”, de espiritualismo, a procesos cuyo origen es estrictamente de carácter psíquico y de funcionamiento de lo inconsciente. Jung respondió con claridad y en diversas ocasiones a estas críticas. Valgan ahora como resumen estas reflexiones: “Mientras la religión continúe siendo sólo una creencia en una forma exterior, y mientras la función religiosa no se convierta en una experiencia del alma, no habrá ocurrido nada esencial. Es menester comprender aún que el *mysterium magnum* no existe sólo en sí mismo, sino que se funda también y principalmente en el alma humana. El que no sepa esto por experiencia podrá ser un hombre sumamente docto en teología, pero no

tiene la menor idea de lo que es la religión /.../ cuando demuestro que el alma, por su naturaleza, posee una función religiosa, y cuando postulo que la misión más elevada de toda educación (me refiero a la de los adultos) consiste en llevar a la conciencia ese arquetipo de la imagen de Dios, o bien su irradiación y efectos, es precisamente cuando la teología me toma de un brazo y me acusa de *psicologismo*. Si no supiera por experiencia que en el alma existen valores supremos /.../, la psicología no me interesaría absolutamente nada, puesto que el alma no sería sino un mísero humo. Pero por centenares y centenares de experiencias sé que no es tal, sino que más bien contiene la correspondencia de todas las cosas que el dogma formuló, y aun algunas otras más, circunstancia que precisamente da al alma la capacidad de ser el ojo al cual le ha sido dado contemplar la luz. /.../ No fui yo quien inventó una función religiosa del alma, sino que sencillamente presenté los hechos que demuestran que el alma es *naturaliter religiosa*, esto es, que posee la función religiosa: una función de la que yo no la doté con mis interpretaciones, sino que ella misma produce sin que la mueva a ello ninguna clase de opiniones o sugerencias” (*Psicología y alquimia*: 23). /.../ “... la psicología hace lo contrario de lo que se le reprocha: crea posibilidades de comprender mejor las cosas que existen, y enseña a ver el sentido de los dogmas; la psicología, pues no destruye absolutamente nada, sino que ofrece nuevos habitantes a una casa vacía” (*Psicología y alquimia*: 25).

23. “/.../ io vidi venire verso me una gentile donna, la quale era di famosa bieltade, e fue già molto donna di questo primo mio amico. E lo nome di questa donna era Giovanna, salvo che per la sua bieltade, secondo che altri crede, imposto l’era il nome Primavera; e così era chiamata. E appresso lei, guardando, vidi venire la mirabile Beatrice. Queste donne andaro presso di me così l’una appresso l’altra, e parve che Amore mi parlasse nel cuore, e dicesse: “Quella prima è nominata Primavera solo per questa venuta d’oggi; ché io mossi lo imponentore del nome a chiamarla così Primavera, cioè prima verrà lo die che Beatrice si mosterrà dopo la imaginazione del suo fedele. E se anche vogli considerare lo primo nome suo, tanto è quanto dire “prima verrà”, però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo quale precedette la verace luce, dicendo: “Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini” (XXIV, 3-5). Ver a propósito de esta visión, Scrimieri:1995.

24. La interpretación metapoética de este pasaje ha primado entre los autores, reconociéndose “dietro la gerarchia delle due donne, una dignità graduata da riconoscere per analogia ai loro amanti” (Gorni 1996: 264). De Robertis y Gorni han realizado interesantes y ricas aportaciones al poner en relación este pasaje con la consciencia que tiene Dante del valor de su propia poesía y en

- concreto de lo que será la *Commedia* respecto de la poesía que le ha precedido. “Così, nell’esile struttura, la figura di Giovanna-Primavera, antisignana di Beatrice ventura, può leggersi come una *mise en abyme* dello stesso libello, che si rispecchierebbe, al suo centro, nella donna di Guido. Se la *Vita* è il testo precursore del poema, e Giovanna precorre Beatrice, per analogia la donna di Guido prefigura la *Vita nuova* /.../ a quel modo che Beatrice è figura della *Commedia*” (Gorni 1996: XLIV).
25. “/.../ e pareami vedere moltitudine d’angeli li quali tornassero in suso”: esta expresión y toda la escena descrita tienen como fuente a *Lucas*, II, 13-5: “Et subito facta est cum Angelo multitudo militiae caelestis laudantium Deum et dicentium: “Gloria in altissimis Deo...”” (De Robertis 1980: 154); “/.../ A me pareva che questi angeli cantassero gloriosamente, e le parole del loro canto mi pareva udire che fossero queste: *Osanna in excelsis*”: con estas últimas palabras se saluda la entrada de Jesús en Jerusalén, según el evangelio de San Marcos XI, 10 (De Robertis 1980: 154).
26. “Questa gentilissima donna /.../ venne in tanta grazia de le genti, che quando passava per via, le persone correano per vedere lei” (XXVI, 1), que recuerda la aglomeración de la multitud alrededor de Jesús: “et multa turba /.../ secuta est eum /.../ et qui circa Tyrum et Sidonem, multitudo magna, audientes quae faciebat, venerunt ad eum” (Marcos, 3, 7-8) (Colombo 1993: 135).
27. En la *Vita nuova* se delinea, sin embargo, lo que más tarde será la concepción alegórica figural de la *Commedia*. Así Gorni observa que el reiterado intertexto evangélico que permite establecer entre Beatriz y Cristo una analogía, hace de ella “un’autentica figura di Cristo in terra” (1996: XLI), considerando que “non sia abusivo applicare anche al prosimetro la categoria di realismo dantesco teorizzata da Auerbach. Tanta, pur tra tante mistificazioni, è la verità della storia, proiettata in una dimensione escatologica” (1996: XLIV). Por ello, se puede afirmar que en la *Vita nuova* está esbozada la concepción alegórica figural de la *Commedia*. Ver a este respecto, M. Picone: *La “Vita nuova” tra autobiografia e tipologia*, en *Dante e le forme dell’allegoresi*, Ravenna, Longo 1994; A. D’Andrea, *L’allegoria dei poeti. Nota a “Convivio” II, 1*, en *Dante e le forme dell’allegoresi*, Ravenna, Longo 1987; R. Scrimieri, *Lírica, autobiografía y alegoría en la “Vita nuova”*, en “Cuadernos de Filología Italiana”, 1999, 6.
28. “Infatti, come la morte di Nostro Signore Gesù Cristo (nella concezione medievale) sta al centro dell’universo cristiano, stabilendo che cosa significhi *ora* e che cosa significhi *allora*; e come tanto le cose che vengono prima

della sua morte quanto le cose che vengono dopo, puntano ad essa: così è la morte di Beatrice nel microcosmo della *Vita nuova*, in cui Beatrice è presente come Cristo è presente nel mondo reale che ha per autore Dio” (Singleton 1958: 38).

29. Sobre el problema de la analogía *entis* en Dante, Francesco Mazzoni (1997: 93-132).
30. Por eso en la lectura metapoética de Carlos López Cortezo de Beatriz como alegoría de la poesía, la posibilidad de que ella se convierta en *imago* del Verbo divino, gracias al juego de la analogía, aporta a la poesía de Dante la diferencia fundamental que el autor quiere otorgarle en relación con la poesía del pasado. Dante considera como poesía del pasado no sólo la de los poetas provenzales y la de los italianos que le han inmediatamente precedido, sino también la poesía de la antigüedad clásica, que alcanza el punto más alto que una poesía “humana” puede lograr; una poesía que canta el nivel más elevado de la condición natural del ser humano pero que se detiene donde precisamente comienza la suya, la poesía de la condición sobrenatural del hombre, aspecto que dejan entrever los juegos analógicos entre Beatriz-poesía y Cristo-Verbo divino.
31. Por eso, este pasaje ha sido interpretado y “excusado” por la crítica como “un piccolo episodio galante [que] compendia la storia di una redenzione annunciata” (Gorni 1996: 264), y que se lee por la mayoría de los intérpretes desde la evidente interpretación metapoética.
32. “/.../ ma più sottilmente pensando, e secondo la infallibile veritate, questo numero fue ella medesima; per similitudine dico, e ciò intendo così. /.../ “questa donna fue accompagnata da questo numero del nove a dare ad intendere ch’ ella era uno nove, cioè un miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinitate” (XXIX, 3).
33. A este carencia atiende y suple el dogma de la Asunción de la Virgen María en cuerpo y alma al cielo, proclamado en 1950. Este dogma consagra simbólicamente la definitiva redención de la materia por parte del pensamiento cristiano y el intento de integración en la vida de la Trinidad cuanto la Virgen María representa como principio femenino y criatura terrenal.
34. La filiación divina de Beatriz ya se anuncia en las palabras que Dante le dedica al describirla, al comienzo de la *Vita nuova*: “/.../ e vedeala di sì nobili e laudabili portamenti, che certo di lei si potea dire quella parola del poeta Omero: “Ella non pareva figliuola d’uomo mortale, ma di deo”” (II, 8-9).

35. La tradición judía de la Cábala así lo había reconocido. En *Zóhar*, I, 55b se dice: “Dios los ha creado masculino y femenino. Por eso, una figura que no contenga tanto lo masculino como lo femenino no es una figura superior (celestial). /.../. El Santísimo, bendito sea, no vivirá en un lugar en el que lo masculino y lo femenino no estén unidos” (citado por Jung en *Mysterium coniunctionis*: 423).
36. Como hemos indicado anteriormente Jung rechaza la concepción de una compartimentación estanca de los arquetipos, sosteniendo que el sí-mismo, el centro irradiante y regulador de la conciencia, puede manifestarse a través de diferentes arquetipos como la sombra o el ánima. “La proyección sobre lo femenino opuesto contiene el *anima* y ocasionalmente también al “sí-mismo”” (*La psicología de la transferencia*: 110).

NOTAS AL CAPÍTULO NOVENO

1. “Tuttavia, però che molte volte lo numero del nove ha preso luogo tra le parole dinanzi, onde pare che sia senza ragione, e ne la sua partita cotale numero pare che avesse molto luogo, convenesi di dire quindi alcuna cosa, acciò che pare al proposito convenirsi. Onde prima dicerò come ebbe luogo ne la sua partita, e poi n’assegnerò alcuna ragione per che questo numero fue a lei cotanto amico” (XXVIII, 3).
2. “/.../ ma più sottilmente pensando, e secondo la infallibile veritate, questo numero fue ella medesima; per similitudine, dico e ciò intendo così. Lo numero del tre è la radice del nove, però che, senza numero altro alcuno, per sé medesimo fa nove, sì come vedemo manifestamente che tre via tre fa nove. Dunque se lo tre è fattore per sé medesimo del nove, e lo fattore per sé medesimo de li miracoli è tre, cioè Padre e Figlio e Spirito Santo, li quali sono tres e uno, questa donna fue accompagnata da questo numero del nove a dare a intendere ch’ella era uno nove, cioè uno miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinitade. Forse ancora per più sottile persona si vederebbe in ciò più sottile ragione; ma questa è quella ch’io ne veggio, e che più mi piace (XXIX, 3.4).
3. Dante al terminar su explicación añade que quizá una “persona sutil” podría hallar todavía una explicación “más sutil” que la suya a por qué el número nueve fue tan “amigo” de Beatriz, pero él da su preferencia a la suya: “questa è quella che più mi piace”. Invita así a los futuros intérpretes a profundizar en el símbolo del número nueve en relación con Beatriz. En este sentido estas reflexiones tratarían de encontrar, como observa Dante, otras o nuevas explicaciones a esa relación. Por su parte Gorni, basándose en la relación que el hombre medieval establecía entre el nombre y el numero, encuentra una razón más de parentesco entre el nombre de Beatriz y el nueve, al considerar que “la scrittura latina del nome BEATRIX /.../ può essere scomposta in due elementi, corrispondenti a radice e desinenza, BEATR + IX; a questa stregua, Beatrice risulta letteralmente “accompagnata” dal “nove”, dato que IX ne costituisce appunto la parte terminale” (Gorni 1990: 39).

4. Sigo en estas explicaciones a Marie Louise von Franz en *Le tracce del futuro. Devinazione e tempo*, Como, Red Edizioni, 1986.
5. Von Franz señala que el único caso en Occidente en que se ha encontrado con este modo de tratar al número la ha encontrado en la especulación filosófica relacionada con la Trinidad: “Gioacchino da Fiore intendeva in tutta sincerità la Trinità come tre ipostasi della persona divina, non come tre persone separate, bensì come tre ipostasi della stessa cosa. Perciò, egli disse, la Trinità possiede una sostanza comune, e cominciò a parlare della sostanza comune come del quarto, ma il papa lo condannò come eretico, affermando che cercava di introdurre una quaternità in luogo della Trinità. Invece Gioacchino da Fiore non faceva altro che contare: se i tre sono uno, allora c’è un’unità del tre, e quell’unità può essere ipostatizzata separatamente, e si ottiene il quattro. Anche Maria Prophetissa fece la stessa cosa: ipostatizzò il tre, ottenendo il quattro” (Von Franz 1986: 124).
6. En este sentido, Von Franz pone de manifiesto la relación que hay en muchas lenguas entre las términos que se refieren a la acción numérica de contar y al hecho de narrar, de “contar historias”: contare / raccontare; contar / contar; compter / raconter; zahlen / erzählen. “Queste etimologie mostrano che in origine l’uomo deve aver sentito che, quando racconta un evento mitologico o archetipico, è come se contasse. Il mito consiste in un certo ritmo ordinato di eventi” (Von Franz 1986: 107).
7. Jung en el capítulo final del libro que nos ha servido de guía en este estudio, *La psicología de la transferencia*, habla del denario, que además de representar la unidad como *res simplex*, es decir, la divinidad —el sí-mismo, por tanto— simboliza también el resultado final del proceso de individuación, la conclusión del “opus” alquímico (p. 173).

En este sentido es significativo que Dante para referirse al año de la muerte de Beatriz acuda al simbolismo del número diez: “e secondo l’usanza nostra, ella si partio in quello anno /.../ in cui lo perfetto numero [es decir, el diez] nove volte era compiuto in quello centinaio nel quale in questo mondo ella fu posta, ed ella fue de li cristiani del terzodecimo centinaio (XXIX, 1).

8. Maria Louise von Franz observa que en este caso estamos describiendo una idea de continuidad diferente de la que se habla en los libros de matemáticas; una idea que se manifiesta en el ya citado axioma de María Profetisa al que aludimos en el capítulo anterior al explicar el símbolo de la trinidad en relación con el proceso de individuación: “El uno se hace dos, el dos se hace tres y del tercero nace el uno bajo la forma del cuarto”. Von Franz observa: “Maria conta fino a tre, e poi dice: quei tre sono in realtà tutti quanti l’uno;

perciò concepisce nuovamente l'unità dei tre e li rimette insieme come il quattro. La nostra mente ordinariamente scorre in senso progressivo: contiamo 1, 2, 3, 4, 5..., formando una catena lineare; mentre, quando contiamo qualitativamente, possiamo fare la stessa cosa dicendo: ora ho il quattro, ma il quattro è in realtà il *continuum* dell'uno nel tre, onde posso aggiungere quell'unità al tre e ottenere il quattro; oppure il cinque è l'unità del quattro, e così via. /.../ così come il quattro è l'unità del tre, e così via" (Von Franz 1986: 123).

9. "Número por excelencia de los ritos medicinales, por representar la triple síntesis, es decir, la ordenación de cada plano (corporal, intelectual y espiritual)" (Cirlot 1991: 330).
10. En Carl A. Meier, *Wolfgang Pauli y Carl G. Jung. Un intercambio epistolar 1932-1958*, Madrid, Alianza, 1996. Citaré en cada caso sólo el nombre de Jung o de Pauli, según pertenezcan a uno u a otro las citas traídas al texto.
11. "Dice Alberto Magno: "Encontré una explicación instructiva (de la magia) en el *Liber naturalium* de Avicena, en el que se afirma que en el alma humana mora una cierta facultad (*virtus*) de cambiar las cosas y de subordinar a ella las demás cosas, en particular cuando es arrebatada por un exceso de amor o de odio o algo semejante. /.../ encontré que la emocionalidad (*affectio*) del alma humana es la raíz principal de todas esas cosas [magia]"; "/.../ Quien desee conocer el secreto de hacer y deshacer todo eso, debe saber que cualquiera puede influir mágicamente en todas las cosas si llega a ser presa de un gran exceso, y hacerlo con las cosas que el alma le prescriba" (*De mirabilis mundi*, en *La interpretación de la naturaleza y la psique*: 42-43).
12. Jung cita diversos casos de coincidencia acausal significativa, tanto de experiencia propia como ajena. Cito a este respecto un caso de su propia observación: "Una joven paciente tuvo, en un momento decisivo del tratamiento, un sueño durante el cual se le regalaba un escarabajo de oro. Mientras me relataba el sueño, estaba yo sentado de espaldas contra la ventana cerrada. De repente percibí detrás mío un ruido, como si algo golperara suavemente contra la ventana. Volviéndome advertí que un insecto había chocado contra la ventana desde afuera. Abrí la ventana y lo cacé al vuelo. Era la analogía más próxima a un escarabajo de oro que cabe encontrar en nuestras latitudes, un *scarabeide cetonia aurata*, la "cetonía común de la rosa", que evidentemente se había sentido impulsado, en contra de sus hábitos comunes, a penetrar en una habitación oscura en ese preciso momento. Debo admitir que ni antes ni después me ocurrió ningún caso semejante" (Id.: 31) /.../ "he mencionado que se trataba de un tratamiento extraordinariamente difícil, que, hasta llegar al sueño en cuestión, no había hecho progreso alguno. Para que se aprecie mejor

la situación, debo advertir que la razón principal residía en el *animus* de mi paciente, educado en la filosofía cartesiana y aferrado de tal manera a su rígido concepto de la realidad, que ni los esfuerzos de tres médicos (yo era el tercero) habían podido ablandarlo. Hacía falta evidentemente un acontecimiento irracional, que yo, desde luego, no podía producir. El sueño por sí solo había producido una leve conmoción en la posición racionalista de mi paciente. Pero cuando el escarabajo llegó volando en la realidad, el ser natural de ella pudo romper la coraza de la posesión del *animus*, con lo cual también se inició el proceso de transformación” (Id.: 32-33). Mencionaré también el caso que se ha denominado como “efecto Pauli”, citado por Meier: “Pauli estaba sentado sólo junto a la ventana del Café Odeón y andaba dando vueltas a su función minusvalorada [la función inferior] (sentimiento, color rojo). Fuera se encontraba aparcado un coche grande vacío. P. se quedó embobado mirando el coche cuando de repente se prendió y ardió en llamas” (Meier 1996: 322).

13. “La compulsión del nombre”, fenómeno así denominado por Stekel, consiste en la coincidencia entre el apellido y las peculiaridades o la profesión de un hombre. Así, por ejemplo el señor Gross (grande) padece de megalomanía, el señor Kleiner (pequeño) tiene un complejo de inferioridad, /.../, el señor Feist (obeso) es ministro de alimentación; /.../ el señor Freud (alegría) sostiene el principio de placer; el señor Adler (águila) sostiene la voluntad de poder; el señor Jung (joven) la idea de renacimiento etc. ¿Trátase de absurdos caprichos del azar o de un efecto sugestivo del nombre, como parece suponer Stekel, o de “coincidencias significativas?” (*La interpretación de la naturaleza y la psique*. 18).
14. En el apartado quinto de la Introducción (“Tiempo externo y cronología en la *Vita nuova*”), hemos mencionado los acontecimientos de la historia de Dante y de Beatriz que aparecen enigmáticamente coincidentes con el número nueve. Hacemos ahora una rápida síntesis de los mismos. El primer acontecimiento de la historia de Dante y Beatriz enigmáticamente coincidente con el número nueve es el de la fecha de su primer encuentro, ambos a la edad de nueve años: “/.../ quasi dal principio del suo anno nono apparve a me, ed io la vidi da la fine del mio nono” (II, 2). Sigue el encuentro decisivo, también en sincronidad con ese número, nueve años después, que determina el enamoramiento adulto de Dante: “Poi che furono pasati tanti die che appunto erano compiuti li nove appresso l'apparimento soprascritto di questa gentilissima, ne l'ultimo di questi die avvenne che questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo /.../” (III, 1). En ese encuentro Dante advierte también la coincidencia del nueve con la hora en que Beatriz le saluda: “L'ora che lo suo dolcissimo salutare

mi giunse, era fermamente nona di quello giorno" (III, 2). Y al concluir el capítulo, después de la primera gran visión, se da cuenta inmediatamente de que la hora en que esa visión se ha producido "era la quarta de la notte stata" (III, 8), es decir, "la prima ora de le nove ultime ore de la notte", essendo la notte di dodici ore" (Colombo 1993: 43). La siguiente coincidencia con el número nueve se produce en el capítulo sexto; Dante cuenta que al componer un serventesio dedicado a las sesenta damas más hermosas de la ciudad, el nombre de Beatriz no admitía situarse en otro lugar que no fuera el noveno: "componendola, maravigliosamente addivenne, cioè che in alcuno altro numero non sofferse lo nome de la mia donna stare se non in su lo nove, tra li nomi di queste donne" (VI, 2). En el capítulo décimosegundo, cuando Dante narra la segunda gran visión, advierte al despertar la coincidencia de la "ora nona" con la aparición de la misma. Igualmente la tercera gran visión donde Dante ve la muerte de Beatriz (XXIII) se produce en sincronidad con el nueve: durante nueve días Dante sufre una dolorosa enfermedad; en el noveno cae en un profundo estado de abatimiento y delirando tiene la visión. En el capítulo XXIX Dante se extiende en mostrar las coincidencias del número nueve con la fecha de la muerte de Beatriz —ocurrida el 8 de junio de 1290— según los calendarios de Arabia, Siria y la era cristiana. Respecto de esta última, Dante observa que la muerte de su amada ocurrió en el año en que el número perfecto, el diez, se había repetido nueve veces en el siglo —el "terzodecimo centinaio"— en que Beatriz había nacido, es decir, en el año 1290 del siglo XIII. Y añade una explicación de tipo astrológico para mostrar por qué ese número era "tanto amico di lei", remontándose al momento de la concepción de Beatriz: "Perché questo numero fosse tanto amico di lei, questa potrebbe essere una ragione: con ciò sia cosa che, secondo Tolomeo e secondo la cristiana veritate, nove siano li cieli che si muovono, e, secondo comune opinione astrologa, li detti cieli adoperino qua giuso secondo la loro abitudine insieme, questo numero fue amico di lei per dare a intendere che ne la sua generazione tutti e nove li mobili cieli perfettissimamente s'aveano insieme" (XXIX, 2). En aquel momento los nueve cielos que también designan los correspondientes cuerpos celestes que contienen, se encontraban en perfecta conjunción; "nella migliore possibile disposizione, erano in perfetta armonia tra loro e quindi esercitavano il meglio della loro influenza" (De Robertis 1980: 194). Y por último, la decisiva visión de Beatriz niña que disuelve el conflicto de la "donna pietosa", ocurre en sincronidad con el número nueve: "quasi ne l'ora nona" (XXXIX, 1).

15. “Se la sfasatura tra le due nascite, come si potrebbe supporre, è di nove mesi circa, la data della nascita di Dante, sotto il segno dei Gemelli (13 maggio – 14 giugno) del 1265, coinciderebbe con quella del concepimento di Beatrice” (Gorni 1996: 244).
16. Jung cita en este sentido a diferentes padres de la Iglesia: “La “creación continua” (*creatio continua*) no debe entenderse solamente como una serie de sucesivos actos de creación, sino también como la eterna presencia del *único* acto creador, en el sentido de que Dios “fue siempre el Padre y siempre generó al hijo (Orígenes, *De Principiis*, 1, 2, 3), o de que es el “eterno creador de los espíritus” (Agustín, *Confesiones*, XI, 31). Dios está contenido en su propia creación, explica Agustín. Lo que acontece sucesivamente en el tiempo es simultáneo en el espíritu de Dios: “Un orden inmutable vincula a las cosas mutables en una estructura, y en este orden las cosas que no son simultáneas en el tiempo existen simultáneamente fuera del tiempo” (Próspero de Aquitania, *Sententiae ex Agustino delibatae*, XLI, ed. Mair., vol. X, 2566). La sucesión temporal no tiene orden en la sabiduría eterna de Dios” (1.º, vol. LXII). Antes de la creación no había tiempo —el tiempo sólo comenzó con las cosas creadas: “El tiempo surgió de lo creado y no lo creado del tiempo”. “No había tiempo antes del tiempo, sino que el tiempo fue creado junto con el mundo” (Anón., *De Triplici Habitatulo*. Ed. Maur., tomo VI, 1488 C.) (*La interpretación de la naturaleza y de la psique*. 122-123).
17. Según este orden “la sincronicidad no es más enigmática o misteriosa que los discontinuos de la física. Es sólo la convicción arraigada de la omnipotencia de la causalidad la que crea dificultades al entendimiento y hace parecer inconcebible que puedan ocurrir o existir acontecimientos sin causa. Pero si existen, tenemos que considerarlos como *actos creadores*, como la creación continua de un ordenamiento que existe desde siempre, que se repite esporádicamente, y que no cabe derivar de antecedentes conocidos algunos” (*La interpretación de la naturaleza y de la psique*. 122-123).

NOTAS AL CAPÍTULO DÉCIMO

1. “Nunca podrá explicarse exhaustivamente desde el propio individuo la psicología del individuo, sino que es preciso también conocer con claridad que su psicología individual se halla condicionada por las circunstancias históricas y cómo lo está. La psicología individual no es un mero problema fisiológico, biológico o personal, sino que es también un problema histórico. Y, en segundo lugar, ninguna situación factual psicológica puede ser nunca explicada exhaustivamente a partir de sus causas; pues, en efecto, en cuanto fenómeno vital esa situación está siempre indisolublemente inserta en la continuidad del proceso vital, de modo que, ciertamente, por un lado es un producto del devenir, pero también es siempre, por otro lado, algo que deviene, algo creativo” (*Tipos psicológicos*: 513).
2. “Tres de las cuatro funciones de orientación están a disposición de la conciencia. Esto coincide con la experiencia psicológica, en el sentido de que, por ejemplo, un tipo racional, cuya función más diferenciada (superior), el *pensamiento* (en el sentido de “intelecto”), dispone además de una o, cuando más, de dos funciones auxiliares de naturaleza irracional, o sea la sensibilidad (en el sentido de *fonction du réel*) y la intuición (en el sentido de “percepción por las vías del inconsciente”). Su función inferior es entonces la *afectividad* [el sentimiento] (la función valiosa), que se encuentra en un estado de atraso, contaminada por el inconsciente. No avanza y sigue, en forma sorpresiva, caminos propios (*Simbología del espíritu*: 276).
3. “L'estroverso nella sua maniera di adattarsi e di reagire si orienta piuttosto secondo norme esteriori, collettivamente valide, secondo lo spirito del tempo ecc. Il contegno dell'introverso è invece prevalentemente determinato da fattori soggettivi. Donde la sua frequente incapacità di adattarsi al mondo esterno” (Jacobi 1973: 33).
4. Surgen, así, combinando las cuatro funciones y los dos modos de actitud ocho tipos psicológicos: cuatro racionales y cuatro irracionales. Los cuatro racionales tendrían como función superior el pensamiento o el sentimiento y serían: 1. Pensamiento superior extravertido vs. sentimiento inferior introvertido; 2. Pensamiento superior introvertido vs. sentimiento inferior extravertido; 3. Sentimiento superior extravertido vs. pensamiento inferior introvertido;

4. Sentimiento superior introvertido vs. pensamiento inferior extrvertido. Los cuatro tipos irracionales tendrían como función superior a la sensación o a la intuición y serían: 1. Sensación superior extrvertida vs intuición inferior introvertida; 2. Sensación superior introvertida vs intuición inferior extrvertida; 3. Intuición superior extrvertida vs sensación inferior introvertida; 4. Intuición superior introvertida vs sensación inferior extrvertida.
5. La sombra como figura onírica tiene el mismo sexo del soñante y representa “la suma de las disposiciones psíquicas personales y colectivas que no son vividas a causa de su incompatibilidad con la forma de vida elegida conscientemente” (*Recuerdos, Sueños, pensamientos*: 419).
6. Se experimenta “el propio fundamento heterosexual primigenio /.../ en el *otro*. Se escoge a otro, uno se liga a otro que representa las propiedades de nuestra ánima” (Jacobi 1973: 143). La multiplicidad de las formas en que se manifiesta la imagen del ánima es casi ilimitada, siendo en el hombre “la primera portadora la madre, y más tarde aquellas mujeres que excitan su sentimiento, ya sea en sentido positivo o negativo” (Jacobi 1973: 146). (La traducción es mía).
7. Por ello, la unificación de contrarios propiciada por el anima “no es en modo alguno un asunto exclusivamente *intelectual*. Por ello decían los alquimistas: “*Ars totum requirit hominem!*”. Pues sólo a partir de su totalidad puede el hombre crear un modelo del todo” (Jung en Meier 1996: 145).
8. El *animus* en la mujer desempeña igualmente esa función mediadora entre consciente e inconsciente: “una importante función del animus superior, es decir suprapersonal, es la de guiar y acompañar como un verdadero psicopompo, las mutaciones y metaforas de la psique” (Emma Jung en Jacobi 1973: 147). Por otra parte, dado que la inseguridad de la mujer radica en el logos, a diferencia del hombre que por naturaleza es inseguro en el eros, “lo que la mujer debe superar, frente al animus, no es el orgullo sino la falta de confianza en sí misma y la resistencia a la propia pereza” (Emma Jung en Jacobi 1973: 147).
9. Desde este punto de vista, todo contenido psíquico puede ser concebido como símbolo siempre que sea la “mejor expresión posible en ese momento de una situación factual desconocida o relativamente conocida hasta entonces, y siempre que nos inclinemos a admitir que la expresión quiere designar también aquello que sólo está presentido, pero aún no está claramente sabido. Toda teoría científica, en la medida en que incluye una hipótesis, esto es, una designación anticipada de una situación factual que en lo esencial es aún desconocida, es un símbolo. Así mismo es un símbolo todo fenómeno psicológico, si se supone que dice y significa más cosas y otras cosas que las que dice y significa y que se sus traen a nuestro conocimiento actual” (*Tipos psicológicos*: 555-556).

10. De la conexión entre amor e imaginación habla el tratado *De Amore* de Cappellano desde su mismo comienzo al definirlo como “passio procedens ex visione et ex immoderata cogitatione”. El enamoramiento se entiende como “immoderata cogitatio”, como desmesurado ejercicio de la “vis cogitativa” –potencia del “sentido común” (de la imaginación, según la terminología de Avicena)–; como detenimiento obsesivo en la imagen de la amada en aquella fase en que, después de su recepción y retención por el sentido interno, se recompone y combina con otras imágenes, a voluntad del sujeto imaginante (Agamben 1993: 150 y ss.). Para el hombre medieval, el enamoramiento, al igual que el conocimiento en general, se concibe como una “especulación”, pues el proceso por el que se forma el fantasma o imagen interior de la amada, es paralelo al de la formación de la imagen, al reflejarse el color y la forma del objeto en el espejo del ojo y en el sentido interno (Agamben). Conocer es inclinarse ante un espejo donde el mundo se refleja y amar es también necesariamente una especulación, un inclinarse y contemplar en el espejo de la imaginación la imagen de la amada. Este proceso, afirma Agamben, es una de las invenciones más fecundas que la psicología medieval ha transmitido a la cultura occidental, al concebir el amor como un proceso esencialmente “fantasmático” que implica imaginación y memoria, en una constante obsesión en torno a una imagen interiorizada, reflejada en la imaginación. “El descubrimiento medieval sobre el amor /.../ es el descubrimiento de la irrealidad del amor, es decir, de su carácter “fantasmático”. Y es en este descubrimiento que empuja hasta sus extremas consecuencias la conexión entre deseo y fantasma, presentida en la antigüedad por el *Filebo* platónico, donde radica la novedad de la concepción medieval del eros /.../” (Agamben 1993: 96). (La traducción es mía).
11. “L’immaginazione, passando dalla parte anteriore del capo a quella centrale, viene a contatto con la stessa sostanza dell’ anima razionale e provoca il discernimento, ormai così purificata e resa sottile da potersi congiungere senza mediazione con lo stesso spirito ... L’immaginazione è dunque una figura della sensazione, situata nella parte più alta dello spirito corporeo e nella parte più bassa dello spirito razionale /.../ Così dunque salendo dai corpi infimi ed estremi fino allo spirito corporeo, vi è una progressione attraverso il senso e l’immaginazione, che sono entrambi nello spirito corporeo. Immediatamente dopo il corpo, nello spirito incorporeo, vi è l’affezione immaginaria, che l’anima riceve per la sua unione col corpo; e al di sopra di questa, la ragione che agisce sull’ immaginazione” (Hugo de San Víctor, *De unione corporis et spiritus*, en Agamben 1993: 116).

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G. (1982), *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi.
- AGAMBEN, G. (1993), *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi.
- AGAMBEN, G., (1996), *Categorie italiane. Studi di poetica*, Venezia, Marsilio.
- ALIGHIERI, D. (1987), *Convivio*, a cura di P. Cudini, Milano, Garzanti.
- ALIGHIERI, D. (1980), *Vita nuova*, a cura di Domenico De Robertis, Milano – Napoli, Ricciardi.
- ALIGHIERI, D. (1993), *Dante Alighieri. Vita nuova*, Premessa di Maria Corti, Introduzione e cura di Manuela Colombo, Milano Feltrinelli.
- ALIGHIERI, D. (1985), *La Vida nueva*, prólogo de Carlos Alvar, Traducción y notas de Julio Martínez Mesanza, Madrid, Siruela.
- ALIGHIERI, D. (1997), *Commedia*, Vol. III, *Paradiso*, a cura di A. M. Chiavacci, Milano, Mondadori.
- ALIGHIERI, D. (2003), *Vida nueva*, Edición bilingüe de Raffaele Pinto, Traducción de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra.
- BARANSKI, Z.G. (1982), *Allegoria, storia e letteratura nella "Commedia"*, en *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo.

- BÀRBERI SQUAROTTI, G. (1972), *L'artificio dell'eternità. Studi danteschi*, Verona, Fiorini.
- BAROLINI, T. (1993), *Il miglior fabbro*, Torino, Boringhieri.
- BOCCACCIO, G. (1995), *Trattatello in laude di Dante*, Milano, Garzanti.
- CASELLA, M. (1943), "Al cor gentil repara sempre amore", in *Studi Romani*, XXX, pp. 5-53.
- CAVALCANTI, G. (1960), *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, vol.II, Milano-Napoli, Ricciardi.
- CIRLOT, J. E. (1991), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- COLOMBO, M. (1993), *Introduzione*. En *Dante Alighieri. Vita nuova*, Premessa di Maria Corti, a cura di Manuela Colombo, Milano, Feltrinelli.
- CORTI, M. (1993), *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Torino, Einaudi.
- DANIEL, A. (1960), *Canzoni*, ed. critica a cura di G. Toja, Firenze, Sansoni.
- DAVID, M. (1990), *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri.
- DIOTTI, A. (1972), *Profilo semantico-strutturale di Inferno I-II*, en *Psicoanalisi e strutturalismo*, Firenze, Olschki.
- DE ROBERTIS, D. (1980), *Introduzione*. En *La Vita nuova*, a cura di Domenico De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi.
- DI GIROLAMO, C. (1993), *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri.
- DÜRCKHEIM, K.G. (1997), *El centro del ser*, Madrid, Luciérnaga.

BIBLIOGRAFÍA

- ECO, U. (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- EDINGER, E.F. (1972), *Ego and Archetype*, New York, Penguin Books.
- ELIADE, M. (1996), *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- FRASER BOA, (1997), *El camino de los sueños. Conversaciones con Marie-Louise von Franz*, Editorial Cuatro Vientos.
- GAGLIARDI, A. (1997), *Guido Cavalcanti e Dante. Una questione d'amore*, Catanzaro, Pullano.
- GAGLIARDI, A. (1999), "Dante ed Ermete Trimegisto," en *L'Ombra*, 5/6, Moretti e Vitali Ed.
- GORNI, G. (1990), *Lettera nome numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, Il Mulino.
- GORNI, G. (1996), *La "Vita Nova" nell' opera di Dante en Dante Alighieri. Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi.
- GORNI, G. (1996), *Saggio di lettura, paragrafo per paragrafo en Dante Alighieri. Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi.
- GUGLIELMINETTI, M. (1977), *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi.
- GUIDUBALDI, E. (1967), *Per una fenomenologia della visione dantesca*, en "Annali dell'Istituto di studi danteschi", Milano, Vita e Pensiero.
- GUIDUBALDI, E. (1968), *Dante europeo, III, poema sacro come esperienza mistica (Dalla "visio in somniis" affermata nell'esegesi trecentesca alla lettura onirica consentita dalla "psicologia del profondo")*, Firenze, Olschki.

- HARRISON, R. H. (1984), *The body of Beatrice*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press.
- HILLMAN, J. (1971), *A função sentimento*, en *A tipologia de Jung*, São Paulo, Ed. Cultrix.
- JACOBI, J. (1973), *La psicologia di C.G. Jung*, Torino, Boringhieri.
- JUNG, C.G. (1957), *Psicología y alquimia*, Buenos Aires, Santiago Rueda Editor.
- JUNG, C.G. (1971), *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, Barcelona, Paidós.
- JUNG, C.G. (1981), *Simbología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económico.
- JUNG, C.G. (1982), *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós.
- JUNG, C.G. (1983), *La interpretación de la naturaleza y la psique*, Barcelona, Paidós.
- JUNG, C.G. (1992), *Aion. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*, Barcelona, Paidós.
- JUNG, C. (1993), *La psicología de la transferencia*, Barcelona, Paidós.
- JUNG, C.G. (1994), *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Barcelona, Seix Barral.
- JUNG, C.G. (1994), *Tipos psicológicos*, Barcelona, Edhasa.
- JUNG, C.G. (1995), *Energética psíquica y esencia del sueño*, Barcelona, Paidós.
- JUNG, C.G. (1999), *Poesía y psicología*, en *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y la ciencia*, Madrid, Trotta.
- JUNG, C.G. (2002), *Mysterium coniunctionis*, Madrid, Trotta.

BIBLIOGRAFÍA

- JUNG, E. (1981), *Animus and anima*, Dallas-Texas, Spring Publications.
- KLEIN, R. (1975), *Le forme e l'intelligibile*, Torino, Einaudi.
- LEE, C. (1993), *Significato dell'autobiografia nel Medioevo*, en *Manuale di Letteratura italiana. Storia per Generi e Problemi*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Torino, Boringhieri.
- LEJEUNE, Ph. (1986), *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino.
- LÓPEZ CORTEZO, C. (1995), "La estructura moral del *Infierno* en la *Divina Comedia*: nuevas aportaciones", en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación histórica de Literatura Medieval*, Granada, 27 de septiembre–1 de octubre de 1993, edición de Juan Paredes Nuñez, Granada, Universidad de Granada, 1995, Vol. II, pp. 139-149.
- MARIGO, A. (1914), *Mistica e Scienza nella "Vita nuova"*, Padova, Drucker.
- MASTROCOLA, P. (1986), "Sul capitolo XL della *Vita nuova*", en *Critica Letteraria*, XIV, 52, pp. 553-570.
- MAZZARELLA, A. (1991), *Alla ricerca di Beatrice. Il viaggio di Dante e l'uomo moderno*, Milano, In/Out.
- MAZZONI, F. (1997), "Il 'trascendentale' dimenticato", en *Omaggio a Beatrice (1290-1990)*, a cura di Rudy Abardo, Firenze, Le Lettere.
- MEIER, C.A. (1996), *Wolfgang Pauli y Carl G. Jung. Un intercambio epistolar 1932-1958*, Madrid, Alianza.
- MORENO, M. (1968), "Il rinnovamento metodologico di Jung", en *Psicoanalisi e strutturalismo di fronte a Dante*, I, Firenze, Olschki.
- NARDI, B. (1990), *L'averroismo del "primo amico" di Dante*, en *Dante e la cultura medievale*, Roma-Bari, Laterza.

- NARDI, B. (1990), *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza.
- NOFERI, A. (1983), *Rilettura della Vita nuova*, “Paradigma”, 5, La Nuova Italia.
- PETRARCA, F. (1996), *Canzoniere*, a cura di Ugo Dotti, Roma, Danzelli.
- PICONE, M. (1979), *Dalla “pastorella” a la “donna schermo”*, en “*Vita nuova*” e tradizione romanza, Padova, Liviana.
- PICONE, M. (1979), *Per l’interpretazione del “Gabbo”*, en “*Vita nuova*” e tradizione romanza, Padova, Liviana.
- PINTO, R. (1994), *Il sentimento della morte in Guido Cavalcanti*, en *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*, Paris, Champion.
- PINTO, R. (1994), *La polemica del luto fra Guido Cavalcanti e Dante*, en *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*, Paris, Champion.
- SANGUINETI, E., (1989), *Introduzione*. En *Dante Alighieri. Vita nuova*, Note di A. Berardinelli, Milano, Garzanti.
- SINGLETON, CH.S. (1968), *Saggio sulla “Vita nuova”*, Bologna, Il Mulino.
- SCRIMIERY, R. (1995), “La visión en la *Vita nuova* de Dante”, *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Ed. de Juan Paredes, Universidad de Granada.
- SCRIMIERY, R. (1999), “Lírica, autobiografía y alegoría en la *Vita nuova*”, en *Cuadernos de Filología Italiana*, 6.
- SCRIMIERY, R. (2001), “La analogía Beatriz-Cristo”, en *Cuadernos de Filología Italiana*, 8.
- SCRIMIERY, R. (2002), “Los cuatro elementos en la *Vita nuova*”, en *Tenzzone*, 3.

BIBLIOGRAFÍA

- TAUBER, CH. (2002), “Comme engager le dialogue avec son inconscient”, Seminario *Zingara 2*, Arenas de San Pedro.
- TOMA, G. (1960), Arnaut Daniel, *Canzoni*, Firenze.
- VARELA-PORTAS, J. (2002), *Introducción a la Semántica de la Divina Commedia: Teoría y análisis del Símil*, Madrid, Ed. de La Discreta.
- VON FRANZ, M.L. (1976), *Símbolos de creación*, Caracas, Monte Ávila.
- VON FRANZ, M.L. (1980), *L'ombre et le mal dans les contes de fées*, Paris, La fontaine de Pierre.
- VON FRANZ, M.L. (1986), *Le tracce del futuro. Devinazione e tempo*, Como, Red Edizioni.
- VON FRANZ, M.L. (1988), *Tipologia psicologica*, Como, Ed. Red.
- VON FRANZ, M.L., (1991), *La passion de Perpétue*, Paris, Ed. Jacqueline Renard.
- VON FRANZ, M.L. (1992), *L'eterno fanciullo. L'archetipo del Puer aeternus*, Como, Red Ed.
- VON FRANZ, M.L. (1993), “Érase una vez...”, Madrid, Luciérnaga.
- VON FRANZ, M.L. (1995), *Alquimia*, Madrid, Luciérnaga.
- WASSERZIEHR, G. (1996), *Los cuentos de hadas para adultos*, Madrid, Endymion.

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	
1. Propósito de esta investigación	9
2. Precisión metodológica	12
3. Fundamento de esta investigación: la naturaleza del símbolo ..	14
4. La <i>Vita nuova</i> como preámbulo de la individuación	17
5. La <i>Vita nuova</i> como narración de una vida	20
Tiempo externo y cronología en la <i>Vita nuova</i>	25
CAPÍTULO PRIMERO	
1. Función superior e inferior en la <i>Vita nuova</i>	29
2. Primer periodo del proceso narrado en la <i>Vita nuova</i> : “puerizia” y adolescencia	36
2. 1. Primera visión: sombra, ánima y sí-mismo	39
2.2. Dinámica de la visión	45
3. La integración del sentimiento en la primera etapa de la <i>Vita nuova</i>	51
3.1. Ideología de lo colectivo: el tratado <i>De Amore</i> de Cappellano y el recurso de la “donna schermo”	52

CAPÍTULO SEGUNDO

1. La visión del dios Amor peregrino. La dialéctica de la sombra y de la persona 59
2. Tercera visión del dios Amor: la caída de la máscara 63
 - 2.1. El dios Amor como arquetipo del sí-mismo 66
 - 2.2. Significado de la balada que Dante envía a Beatriz
Cavalcanti como un aspecto de la sombra de Dante 74
3. Conflicto y tormento de amor: intuición, pensamiento, sentimiento y principio de realidad. El episodio del “gabbo”. . 81
4. La confrontación con la sombra y el ánima: psicodrama y representación del conflicto 84
5. Presencia del mal en la *Vita nuova*: el amor trágico cavalcantiano. Simbología del tres y del cuatro 87

CAPÍTULO TERCERO

1. El camino hacia la introversión: capítulos XVII, XVIII y XIX. Exclusión de la función inferior 91
2. En torno al verso “Donne ch’avete intelletto d’amore” 99
3. De nuevo Dante y Cavalcanti 103
4. Significado de la alabanza a Beatriz 108

CAPÍTULO CUARTO

1. La imposición del cuarto excluido: el principio de realidad. . . 113
2. Muerte del padre de Beatriz 115
 - 2.1. Significado simbólico de la muerte del padre de Beatriz . 118
3. Enfermedad de Dante y visión de la muerte de Beatriz . . . 120
 - 3.1. Análisis de la primera secuencia de la visión 123
 - 3.2. Análisis de la segunda secuencia de la visión 126
4. La extracción del “alma” 131

ÍNDICE

CAPÍTULO QUINTO

1. Significado del periodo de luto	139
1.1. La <i>nigredo</i>	142
1.2. Simbolismo de las lágrimas	146
1.3. Riesgos del luto	148
2. El episodio de la “donna pietosa”	149
3. Identificación del “alma” con aspectos relacionados con la primera y segunda función	153
4. La interpretación del símbolo de la “donna pietosa”	155
4.1. Interpretación de la “donna pietosa” desde el punto de vista de la psicología profunda	156
4.2. Interpretación de la “donna pietosa” según el <i>Convivio</i> ..	163
5. La “muerte” del hombre natural. Significado y función del sacrificio en la individuación	166
a) El símbolo de la “donna pietosa” a la luz de <i>Símbolos de la transformación</i> de Jung	169
b) El símbolo de la “donna pietosa” a la luz de <i>Energética psíquica y esencia de los sueños</i> de Jung	171

CAPÍTULO SEXTO

1. El “regreso del alma”: el misterio de la <i>coniunctio</i>	173
1.1. La imagen de Beatriz niña	180
1.2. Diferencia entre el “alma” y el ánima	183
1.3. El llanto	185
2. El símbolo del peregrinaje. Especularidad con la primera etapa de la <i>Vita nuova</i> . La dimensión colectiva del proceso de individuación	187
3. La dialéctica entre símbolo colectivo e individual en la <i>Vita nuova</i>	190
4. Dimensión colectiva del significado de Beatriz	192

CAPÍTULO SÉPTIMO

1. Periodo de luto y función transcendente195
2. El soneto “Oltre la spera che più larga gira” (XLI)
 símbolo de la futura *coniunctio*198
3. Simbología de los cuatro elementos210
4. Función transcendente y símbolo de Beatriz214
5. Conclusiones217

CAPÍTULO OCTAVO

1. Algunas conclusiones acerca de Beatriz como ánima.221
2. Simbología de los números tres y cuatro en relación
 con el arquetipo del ánima y con el proceso de
 individuación230
3. La analogía Beatriz-Cristo246

CAPÍTULO NOVENO

1. Número nueve y *Vita nuova*257
 - 1.1. Energía y número258
2. Significado del nueve en relación con la individuación261
3. Número y sincronicidad263
 - 3.1. Definición de Jung de los fenómenos de
 sincronicidad263
 - 3.2. Sincronicidad en la *Vita nuova*: la “compulsión
 del nombre”267
 - 3.3. Acontecimientos en sincronicidad con el número
 nueve y su significado270
4. Algunas conclusiones y reflexiones finales sobre la
 sincronicidad274

ÍNDICE

CAPÍTULO DÉCIMO

1. Nociones sobre el sistema psicológico junguiano. Proceso de individuación	279
2. Funciones y actitud de la conciencia	282
3. Arquetipos y arquetipo del ánima	286
4. Función transcendente	289
5. La imaginación	294

NOTAS

A la Introducción	301
Al Capítulo 1	307
Al Capítulo 2	315
Al Capítulo 3	325
Al Capítulo 4	331
Al Capítulo 5	337
Al Capítulo 6	345
Al Capítulo 7	353
Al Capítulo 8	359
Al Capítulo 9	369
Al Capítulo 10	375

BIBLIOGRAFIA	379
--------------------	-----

