

Lírica, autobiografía y alegoría en la «*Vita nuova*»

Rosario SCRIMIEMI MARTÍN
Universidad Complutense de Madrid

Este trabajo pretende sumarse al gran número de reflexiones que se han realizado en torno al estatuto y género literario de la *Vita nuova* y representa un esfuerzo por sistematizar y aclarar lo que constituyen los rasgos definitorios de esa obra. Trata de aportar más que nuevos datos de orden exegético una serie de consideraciones en torno a la naturaleza e identidad textual del «libello», que sean instrumento de ayuda para la mejor comprensión e interpretación de su significado. La perspectiva metodológica de la que parte procura conciliar principios de carácter poético y retórico del tiempo de Dante —especialmente los que el mismo autor hace en la *Vita nuova*— con otros procedentes de la teoría de la literatura y de los géneros literarios. El tener en cuenta estos últimos aspectos no responde a un interés exclusivamente teórico sino al deseo específico de ponderar mejor el alcance de la identidad textual del «libello» y las repercusiones que pueden establecerse entre esa identidad y el significado del mismo. Las cuestiones que vamos a tratar se refieren a la relación que se establece en la *Vita nuova* entre prosa y poesía y, en segundo lugar, al problema relacionado con el estatuto del nivel literal de esa prosa y su conexión con la alegoría¹.

1. Consideramos, en relación con el primer problema, que la poesía lírico-amorosa —así como también la escritura de los místicos— constituye en la

¹ En este sentido, este trabajo es deudor del estudio de Michelangelo Picone, *La vita nuova tra autobiografia e tipologia*, que trata justamente de las cuestiones mencionadas y sobre las que el autor pretende dar «alcuni principi ermeneutici generalissimi, che consentano di gettare le basi per una lettura finalmente unificata del libello, e che ci avviino verso una comprensione ideologica più piena» (Picone 1987: 61).

Edad Media uno de los ámbitos textuales que permite la acogida de un sujeto que puede hablar de sí mismo y de su propia vida; de modo muy diferente, en cada uno de esos dos casos, pues la poesía lírica va a propiciar la apertura de ese espacio de un modo indirecto, no en ella misma sino en una escritura que se sitúa en torno a ella, como es el caso de la prosa que circunda a los poemas de la *Vita nuova*². La poesía lírica, en este sentido, es el núcleo generador de la *Vita nuova* y el género que propicia la creación de un espacio literario apto para la manifestación del yo.

Antes de seguir adelante, sin embargo, con nuestro propósito y con el fin de no dejar en la ambigüedad zonas adyacentes problemáticas es necesario detenerse un momento para tratar sobre el problema del «yo» y del sujeto en la *Vita nuova*. Nuestro objetivo, como hemos dicho, es demostrar cómo la poesía lírica es la ocasión, el género mediador que da lugar a una escritura narrativa en prosa, en primera persona, donde se proyecta un sujeto que habla de sí mismo y de una serie de experiencias por él vividas, que se plantean en el enunciado no como ficción sino como realidad. Que la serie de rasgos que acabamos de enumerar haya posibilitado el vincular la *Vita nuova* con el género autobiográfico en la literatura italiana es un paso que ha dado la crítica, que ha originado, como es sabido, una determinada línea de exégesis³ y también reacciones en

² Cuando decimos que la poesía lírica y la escritura de los místicos dan lugar a la creación de espacios aptos para la manifestación del yo, advertimos que no estamos hablando de un concepto de «yo» y de «autobiografismo» según nuestra habitual identificación con «la noción de «sujeto», en el sentido «kantiano, empirista, romántico, fenomenológico o conductista propio de la ideología burguesa y pequeñoburguesa de los siglos XVIII y XIX» (Rodríguez 1994: 128). Por otra parte, es interesante mencionar que el propio Dante reconoce a la poesía una potencia generadora respecto de la escritura en prosa: «Ma perciò che i prosatori attingono specialmente da' trovatori, e quel che è stato trovato riman fermo esempio a' prosatori e non al contrario, /.../» (*De vulgari eloquentia*, II, i). Respecto de la escritura mística, vista como un espacio apto para la manifestación de un yo, no olvidamos que ese yo se torna finalmente en un no-yo, un yo vacío de contenido en el que se manifiesta la divinidad. Pero este hecho, desde la perspectiva con que estamos tratando esta cuestión, no es obstáculo para reconocer que la escritura del místico está generada y sostenida por un acto de enunciación que proyecta en el enunciado a un yo que es a la vez sujeto y objeto de lo narrado. Para un estudio de los autores y géneros que en Francia, a lo largo del siglo XII y XIII, ofrecen los primeros indicios de una escritura que se abre a la manifestación del yo, véase Charmaine Lee (1993) que habla, entre otros, del género del *dit*: «genere lirico, non cortese e non musicato /.../ non strofico (quindi tendenzialmente meno vincolante per il poeta ed estensibile a volontà), e inoltre tendente verso il narrativo, con un sogetto che esprime le proprie opinioni sul mondo intorno a sé» (Lee 1993: 797).

³ Entre los trabajos más significativos en este aspecto se encuentran: M. Guglielminetti, *Memoria e scrittura*, Torino, Cellini, 1977; A. D'Andrea, *Dante. La mémoire et le livre: le sens de la «Vita nuova»*, en AA.VV., *Jeux de la mémoire*, Paris-Montreal, 1985; C. Calenda, *Memoria e autobiografia nella «Vita nuova»*, en «Quaderni di Retorica e Poetica», 2 (1986).

contra. La escritura autobiográfica da lugar a una ilusión de eternidad (Lejeune 1986: 366) en cuanto encontramos desde la más remota antigüedad obras con los rasgos mínimos que la definen: la identidad del autor (cuyo nombre se refiere a una persona real), del narrador y del personaje principal⁴. El problema en ella, sin embargo, es identificar el referente que cubren esos elementos textuales y la función que cumple el acto de narrar o de narrarse. Por eso escribir sobre la autobiografía está sometido a las condiciones de toda operación histórica (Lejeune 1986: 366). Es necesario historizar ese objeto de estudio y un concepto clave que necesita de tal historización es precisamente el del sujeto que subyace bajo el pronombre personal de primera persona, el sujeto gramatical «yo» que sostiene a nivel sintáctico la historia narrada⁵.

Trataremos esta cuestión a través de una serie de puntos de reflexión que creo responden indirectamente a la misma:

a) Desde el punto de vista exclusivamente técnico la *Vita nuova* consiente el establecimiento del llamado «pacto autobiográfico» entre autor y lector al poder éste reconocer, al comienzo del «libello», las condiciones imprescindibles que le permiten leerlo como autobiográfico: la identidad entre el autor —cuyo nombre se refiere a una persona real—, el narrador y el personaje (Lejeune 1986: 13). El pacto se puede establecer de un modo implícito pues aunque no aparezca de forma manifiesta en el texto la identidad entre el nombre propio del personaje (que carece de él) y el del autor, en la sección inicial del libro —el proemio— aquél se presenta a sí mismo como autor de una obra que va a tratar sobre su propia vida, en concreto sobre su «vida nueva», expresión que constituye precisamente el título del «libello». En el caso de la *Vita nuova* existe además un componente textual que permite ratificar esa identidad entre autor, narrador y personaje y son los treinta y un poemas respecto de los que el narrador personaje se define no sólo como su creador sino también como su reconocido autor en la comunidad

⁴ Así define Philippe Lejeune la autobiografía: «racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità» (Lejeune 1986: 12).

⁵ En todo análisis sobre el sujeto es necesario distinguir: un sujeto gramatical, el pronombre personal «yo», expresión lingüística y soporte sintáctico del sujeto lógico de los enunciados; un sujeto gnoseológico cognoscente que es el sujeto de la enunciación que se proyecta y coincide con el yo-sujeto del enunciado de forma que el sujeto cognoscente hace de sí mismo el objeto de su conocimiento y de forma que, aun siendo inseparables, se puede decir que el contenido de cada uno de ellos no es coincidente; el primero sólo sustentaría la función reflexiva y cognoscitiva mientras que el segundo, sujeto del enunciado y objeto de la reflexión y rememoración narrativa, sobrepasaría en funciones, aspectos y dimensiones al sujeto cognoscente. Es en estos dos últimos sujetos donde recae la necesidad de la datación histórica y en especial en el sujeto-objeto de conocimiento y de rememoración narrativa pues su contenido configura al ser del sujeto; en nuestro caso el «yo» de la *Vita nuova*.

literaria a la que pertenece («li fedeli d'amore», el «primo de li miei amici» (III, 9-15)).

b) La posibilidad de establecer, desde un punto de vista técnico, el pacto autobiográfico debido a la presencia en la *Vita nuova* de los rasgos mínimos que definen a la autobiografía, no significa que ésta pueda ser cualificada como una autobiografía en el sentido en que la entendemos en la actualidad. Es necesario, por tanto, determinar de qué clase de autobiografía se habla respecto de la *Vita nuova*. El problema se sitúa, como observa Picone, en individuar la ascendencia cultural, la tradición de la escritura autobiográfica en la Edad Media.

c) El hecho de que la *Vita nuova* responda a la forma del *prosimetrum* y que en ella aparezcan una serie de poemas respecto de los que Dante ratifica, al comentarlos, su reconocida autoría dentro de la comunidad literaria a la que pertenece, permite que se pueda considerar el esquema medieval del *accessus ad auctores* como uno de los modelos culturales en que se puede inscribir esa obra (Picone 1987: 67); el *prosimetrum*, desde esta perspectiva, sería una *lectio poesiae* (Picone 1987: 63) y la vida en él narrada, paralela a las *vitae auctoris* de los prólogos a los comentarios medievales de los autores clásicos (Minnis 1984). Este hecho que pone de relieve la importante función que cumple el «libello» en relación con el reconocimiento en Dante del estatuto de autor (Picone 1987), nos permite a nosotros insistir en la idea de que es a través de la condición de poeta de rimas de amor, del género lírico, como Dante se confiere a sí mismo la categoría de *auctor* en vulgar.

d) Ahora bien, es necesario preguntarse si la ascendencia cultural y literaria a la que remite el término «vita», presente en el título de la obra⁶ y repetido en el proemio, se agota en el esquema medieval del *accessus ad auctores*. Picone sostiene que «la *Vita nuova*, è bene ripeterlo, tratta solo al livello «istoriale» di un rinnovamento personale perseguito sulla via d'Amore; mentre al livello più profondo vuole esporre la conquista, avente valore sovraperonale, di una dimensione autoriale che getta finalmente luce a tutta la cultura precedente, sia romanza sia classica» (p. 64). Y desecha como posible modelo de la obra tanto la tradición autobiográfica boeciana como la agustiniana⁷. Es en este punto

⁶ De acuerdo con el valor que el pensamiento medieval otorga al nombre de las cosas, Minnis insiste en la importancia que los autores medievales daban a las palabras que forman el título de una obra. Reconocían en ellas la clave descodificadora de su contenido y suponían que la etimología de la palabra título derivaba de *titan*, el sol: lo mismo que el sol ilumina el mundo, el título ilumina el libro (Minnis 1984: 19).

⁷ Respecto de esta última, que es la que tiene más sustentadores, Picone observa: «Poco probante si dimostra anche l'evidenziamento del modello dialettico agostiniano della *confessio*».

donde quisiéramos hacer algunas consideraciones en torno a la presencia y alcance de la escritura autobiográfica en la *Vita nuova* en relación con los parámetros ideológicos de la época en que fue escrita.

En primer lugar no hay que olvidar que la inclusión de la *vita auctoris* en los prólogos de los comentarios académicos medievales a los autores clásicos también respondía a un «interest in the exemplary ‘life of the author’ (*vita auctoris*)» y que «in the thirteenth and fourteenth centuries, all kind of *auctores*, whether Christian or pagan, were examined in terms of both moral and literary activity» (Minnis 1984: 112). En la *Vita nuova* no queda excluida, por tanto, la cualidad de ejemplaridad de la historia narrada. Debemos recordar, sin embargo, que los acontecimientos de la vida del autor que en ella se relatan están estrechamente vinculados con el acto de creación poética por lo que la ejemplaridad se vincula con aquellos hechos que contribuyeron a que el protagonista se convirtiera en *auctor*: «la *renovatio dell’actor* affabula la ben più importante e capitale *renovatio dell’auctor*, ciò che comporta la ri-scrittura di tutta una tradizione poetica» (Picone 1987: 64). Justamente en este punto radica, a nuestro modo de ver, el meollo del problema que estamos tratando: la relación que existe entre la transformación del protagonista y la del autor. Para Picone la primera «affabula» (luego nos detendremos en la consideración de este término) a la segunda y es mucho menos importante que ésta. Para nosotros, en cambio, el significado de la *renovatio* del protagonista es la condición para que se produzca la del autor. Y en este sentido consideramos que sobre la *Vita nuova* gravita el modelo agustiniano, no el de la *conversio* de las *Confesiones*, pues la situación de Dante no arranca de la condición negativa de pecado, sino el de la *transformación* propia del neoplatonismo cristiano, que Dante encuentra representada en el libro de Boecio («quello non conosciuto da molti libro di Boezio» (*Convivio*, II, xii, 2). La tesis que defendemos, por tanto, es que sin la «*renovatio dell’actor*», del protagonista, no puede darse la «*renovatio dell’auctor*»; sin la transformación de la vida en el sentido de renovación de una conciencia^{7bis}, representada por la historia que vive el protagonista, no es posible la

in questo caso l’autobiografia si giustifica soprattutto per il suo valore esemplare, /.../. L’iter dantesco infatti non contempla la contrapposizione di stati morali antitetici, la *conversio* dalla condizione di peccato a quella di grazia, dall’*homo vetus* all’*homo novus*, essendo l’amore per Beatrice puro e costante fin dalle sue lontane scaturigini» (Picone 1987: 63).

^{7bis} 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

transformación y renovación del poeta y de su poesía. Por esta razón consideramos que el término que utiliza Picone en el pasaje citado, *affabula*, no es el adecuado para referirse al estatuto y género en que se inscribe la *Vita nuova* pues ese término sería apto para referirse a la mimesis, a la ficción (o a un «romanzo» autobiográfico) y no al relato de una *vita auctoris* que, con las debidas puntualizaciones históricas que estamos haciendo, podemos considerar como germen de la escritura autobiográfica.

Precisamente el propio Dante se cuida de que no se relacione el contenido de su «libello» con una expresión muy próxima a la de *affabulare*: «E però che soprastare a le passioni e atti di tanta gioventudine pare alcuno parlare fabuloso, mi partirò da esse» (II, 10). El proemio, en efecto, ha situado ese contenido bajo la rúbrica «incipit vita nova»; el «parlare fabuloso», que podríamos relacionar con «le favole de li poeti» y «le parole fittizie» del *Convivio* (II, i, 3), alude a un tipo de escritura que no se adaptaría al proyecto anunciado en el proemio: narrar la nueva vida del autor. Como hemos dicho, en el caso de la *Vita nuova* el nivel literal presenta a un sujeto que coincide con una persona real, el autor Dante, respecto del que narra la vida. Estas condiciones hacen que su contenido se presente *como* acontecido y *no como* ficción.

e) Si la renovación del autor requiere previamente la transformación del hombre ¿a qué clase de sujeto se refiere el sujeto de los enunciados de la prosa narrativa de la *Vita nuova*, coincidente con el autor Dante? El «yo» personaje que se manifiesta en la prosa del «libello» se corresponde con un sujeto que vive un proceso de transformación o renovación que se asemeja estrechamente al del «despertar del alma», a la toma de conciencia según la tradición del neoplatonismo medieval. Hemos observado que el sujeto de la *Vita nuova* no está relacionado con un proceso de conversión en el sentido de las *Confesiones* agustinianas sino más bien con la transformación que vive el protagonista del *De Consolatione*. Como demostraremos enseguida la relación de la *Vita nuova* con esta obra de Boecio no se encuentra tanto en su calidad formal de ser un prosimetrum, el primero de la literatura vulgar italiana, pues en este sentido cada una de estas obras responde a una estructura compositiva diferente, sino más bien en el hecho de que sus respectivos protagonistas viven un proceso equiparable de transformación interior. Y a este respecto es menester recordar el papel que juega la poesía del Stilnovismo (preludiado por la poesía del amor

confesión y la penitencia favorecen, por tanto, el desarrollo de la noción de «conciencia» y de 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.

cortés) —ambas inscritas en la tradición del neoplatonismo medieval—, en relación con el momento de transición hacia el nacimiento de una primera noción de «sujeto» en la literatura vulgar italiana, vinculado con la práctica del amor y con un proceso de ascesis⁸; un sujeto dotado de un alma noble —de un «cuor gentil»— y de una virtud moral interior equiparables a las de la nobleza de sangre. No podemos olvidar que el sujeto de la prosa de la *Vita nuova*, además de coincidir, desde el punto de vista lógico, con el de la poesía, se llena del contenido de ésta y que ese contenido enraíza en la tradición del Stilnovismo. Desde esta perspectiva se podría vislumbrar algo de lo que se esconde tras el «inquietante problema posto da amore» y que la tradición literaria precedente se había esforzado por resolver (Picone 1987: 65): en torno a la noción de amor y de amante, y de la ascesis que ese amor impone, se está fraguando la primera noción de «sujeto» amparada por la doctrina del despertar del alma neoplatónica⁹. Bajo la práctica de ese amor y de esa ascesis se revela y crece una noción de sujeto que puede equipararse y oponerse a los dos ámbitos de poder establecidos en la sociedad feudal: el religioso eclesiástico y el económico político de la alta nobleza, regidos y estructurados según la ideología organicista escolástica. La doctrina del amor ofrecía, en el ámbito profano, un intersticio en una sociedad fuertemente jerarquizada y espiritualmente controlada por la Iglesia, por el que podía penetrar y justificarse el nacimiento y desarrollo de una nueva identidad y clase de sujeto al margen de esas dos estructuras de poder.

⁸ «L'ascesi e la purificazione, caratteri propri dell'amore platonico e cortese, attraverso la scorciatoia della «gentilezza», si rivelano legati all'abbozzo di una sorta di disciplina o di morale senza un dovere pratico formulabile, senza valori predeterminati, senza contenuto di sorta, appoggiata unicamente a un compito che l'amante assegna a se stesso e che si appresenta strettamente (sempre più strettamente via via che progredisce l'amore) al «destarsi dell'anima», alla sua presa di coscienza» (Klein 1975: 38-39).

⁹ «Aunque la noción de «sujeto» es un producto de la *matriz burguesa*, se puede considerar que en la sociedad italiana de transición de finales del siglo XIII y XIV se está fraguando este concepto en torno a la temática «animista» que caracteriza a la formación italiana de la burguesía» (Rodríguez 1994: 59). «El «neoplatonismo» italiano [reconocido en los poetas del Stilnovismo (Bruno Nardi, Klein) y reconocido previamente en la ideología del amor cortés] es el efecto ideológico de un proceso doble: a) efecto de la teorización (legitimación) que la ideología burguesa de la primera fase necesita practicar sobre su propia matriz ideológica para oponerse a la ideología feudal extrayendo, adoptando, para ello, una serie de términos clave e incluso una cierta lógica enunciativa que halla en los textos platonizantes del mundo antiguo [para Dante también el libro de Boecio], textos que son exhibidos como una visión superior y distinta (frente a la aristotélica-escolástica) de ese mismo mundo antiguo que en cierto modo también actuaba como paradigma ideal en las teorizaciones feudales; y b) el neoplatonismo se ofrece así como la «teorización» de una infraestructura ideológica claramente inscrita en la lucha de clases del momento: en la necesidad de la burguesía de establecer como eje social a la *jerarquía de almas* [meritocracia comunal] frente a la *jerarquía de sangres del feudalismo*» (Rodríguez 1994: 66).

Ahora bien, esa potencia que, dentro del mismo sistema organicista escolástico feudal, posee la tradición del animismo neoplatónico medieval para forjar la primera noción de sujeto, no está desgajada sino que confluye en la *Vita nuova* con la tradición del neoplatonismo cristiano. En último término, el proceso que cumple y a la vez crea al sujeto de la *Vita nuova* trasciende el ámbito mundano para situarse en el umbral de lo religioso sobrenatural, según el esquema psicognoseológico del itinerario agustiniano de la mente hacia Dios. Creemos que esa noción de «sujeto», vinculada al animismo neoplatónico y a la doctrina del despertar y conquista del alma, inscrita en el ámbito religioso cristiano, donde la idea de amor y de ascesis son elementos imprescindibles, es la que se manifiesta en la *Vita nuova*. Esa idea de renovación del sujeto es lo que sobre todo pudo encontrar Dante como impulso profundo para su obra en la lectura de la obra de Boecio. Así se manifiesta también Peter Dronke que, después de considerar las *Razós* y las *Vidas* provenzales —en concreto a Uc de San Circ— como el modelo de estructura compositiva más cercano al *prosimetrum* dantesco, concluye que es, en realidad, el libro de Boecio el punto de referencia de la transformación que sufre el protagonista, haciendo unas observaciones que coinciden con nuestras reflexiones y que así mismo ponen de relieve la integración que hace Dante de la tradición aristotélica y de la neoplatónica:

The text that acted as intellectual midwife for the young Dante, helping him to move from the brief *razos* of Uc de San Circ's kind to a work of the scale and ambitions of the *Vita nuova*, was a different *prosimetrum*: Boethius' *Consolation of Philosophy*. We know from Dante himself, in his *Convivio*, that he read the *Consolation* soon after Beatrice's death. This is the work *par excellence* that will have introduced him to a paradigm of the sublimation of pain and loss, and to the process of attaining an exalted mode of understanding —not so much the scholastic kind of understanding, that Dante was also beginning to master at this time, as an individual, personally mediated kind (Dronke 1994: 107-108).

f) Finalmente, y como acabamos de decir, el hecho de que Dante se adhiera a la línea del neoplatonismo cristiano medieval no significa que simultáneamente no siga vinculado al sistema organicista de la escolástica medieval. La actitud animista neoplatónica del Stilnovismo y su añadida vertiente religiosa en la *Vita nuova* constituyen la etapa de transición vivida por los intelectuales y burgueses florentinos antes de su pleno florecimiento en Petrarca y en sus sucesores del humanismo. Hay, por ello, en la *Vita nuova* una ambivalencia respecto de esas dos tradiciones neoplatónica y escolástica, oscilando la obra entre lo ejemplar y lo personal, la hagiografía y la autobiografía, la *imitatio auctorum* y la «formación individual del yo» (Picone 1987: 58). Esa ambigüedad se manifestaría, a mi modo de ver, a través de la metáfora que inaugura la prosa del libello, «il libro de la mia memoria», por la que el autor figurativiza el origen de su escritura;

imagen ambivalente que remite a la del Libro, «en última instancia determinante siempre de la literatura feudal» (Rodríguez 1994: 77). Esa imagen, por un lado, consentiría al autor convertir su vida en objeto de la propia escritura, constituirse a sí mismo en sujeto de lo narrado pero, por otro, limitaría —en el ámbito de la prosa— su condición y estatuto de autor (cosa que no ocurre, como hemos visto, en la lírica donde Dante confirma y consolida esa condición); así como limitaría también su condición de sujeto como «protagonista de una vida». Respecto de la condición de autor, Dante se apoyaría para justificar el hablar sobre sí mismo en la metáfora del copista —«come dire che è il reale stesso che Dante legge, da buon medievale, in forma di volume» (Colombo 1993: 21); un volumen, sin embargo, que él no ha escrito. Y respecto de la condición de sujeto «protagonista de una vida», la metáfora nos llevaría a reconocer que la instancia última de la que depende la escritura del libro de la memoria es la misma que aquella de la que depende la vida del sujeto. En la memoria sólo tienen relevancia aquellos acontecimientos externos que se han fundido con los internos en función de una dinámica *objetiva* de transformación —la que impone la providencia divina— y que paulatinamente ha ido mostrando su significado. Lo que equivale a decir que el «autor» del libro de la memoria sólo ha recogido aquellos hechos externos que se han integrado y han obedecido a ese proceso objetivo del que también él es el autor. La intervención de esa instancia objetiva sería la línea de discriminación entre el neoplatonismo cristiano del Stilnovismo de Dante y aquel que funda en la referencia exclusiva a la propia subjetividad el proceso del despertar del alma, al que más bien parece pertenecer el Stilnovismo de Guinizelli (Klein) y que será el que caracterizará a Petrarca.

2. Volviendo a las cuestiones enunciadas al principio de este trabajo vamos a tratar ahora de la relación que se establece en la *Vita nuova* entre prosa y poesía, entre la narración en prosa y los poemas de contenido lírico amoroso que en ella se engarzan. Como ha sido ya dicho, la *Vita nuova* es considerada el primer *prosimetrum* de la literatura vulgar italiana, remitiéndose su modelo a la obra *De consolatione philosophiae* de Boecio. Lo que nos interesa en esta clase de textos en que prosa y verso se yuxtaponen es identificar la relación que se instaura entre ambas clases de escritura y la función que cumplen una respecto de la otra. En este sentido, constatamos que en la *Vita nuova* esa relación difiere de la que se da en el libro de Boecio; prosa y poesía componen el texto en su globalidad de un modo distinto en cada una de estas dos obras. En el *De consolatione*, que responde al género del diálogo, se produce una alternancia de verso y de prosa de tal forma que no se pueden desvincular el uno de la otra. Los treinta y nueve cantos insertos en la prosa están orgánicamente ligados al desarrollo de las ideas y de la narración, pasándose del verso a la prosa y de la prosa al verso en un fluir continuo. Unas veces, el verso resume lo que

acaba de decir la prosa; otras, lo anuncia; otras, acoge las palabras del sujeto protagonista o de la Filosofía que eligen continuar su discurso expresándose en verso. Prosa y poesía se suceden, pues, orgánicamente en el *De Consolatione* de modo que la relación entre ellos es ante todo de cambio de actitud enunciativa respecto de lo que se está tratando, cambio que se puede explicar a través de la distinción que hace Leo Spitzer entre «an empirical I»: «that is, the specific personality revealed in the writing»; y «a poetic I»: «which can stand for the human soul as such, and who enables an author to speak representatively, on behalf of humanity» (Dronke 1994: 84); el escritor es bien consciente de la diferencia entre un yo que escribe, el yo empírico que se proyecta en el enunciado como protagonista de la historia narrada y el yo poético que representa a la humanidad¹⁰.

A nosotros lo que nos interesa destacar en relación con el *prosimetrum* de la *Vita nuova* es que en Boecio el tiempo de la enunciación de la prosa y del verso es el mismo; la obra nace y progresa a partir de un mismo acto y tiempo de enunciación. Ambos tipos de escritura forman parte de un mismo texto mixto. En el *De consolatione* no hay, como ocurre en la *Vita nuova*, un texto previo, el escrito en verso, que es causa y origen del que se escribe en prosa. Esta diferencia es radical y hace que en la *Vita nuova* se instituyan dos tiempos respecto de la enunciación: el del presente que se proyecta en el proemio («è mio intendimento d'assemblare»), en el epílogo («io studio quanto posso», «io spero di dicer») y en los tres capítulos que son comentario del autor; y el del pasado, correspondiente al de la generación de los poemas que el autor copia y engarza en la prosa narrativa¹¹. En la *Vita nuova* no se trata de un mismo texto que unas veces elige la prosa y otras el verso como medio de expresión sino de dos textos diferentes, creados en dos tiempos distintos. Por ello, el paso de la prosa a

¹⁰ El cambio de actitud enunciativa mostraría, así, un registro superior, un nivel más profundo, donde los acontecimientos se ponen en relación con un orden cósmico (el verso puede comunicar «things beyond the ken of the prose» (Dronke 1994: 43); mostraría que «la expresión brota de honduras mayores y más silenciosas de las que la prosa habría podido ofrecer» (Hamburguer 1995: 193); y reflejaría el pensamiento más auténtico de Boecio, aquél inscrito en la tradición del neoplatonismo cristiano.

¹¹ Esta diferencia ha llevado a pensar, como hemos ya dicho, que la *Vita nuova* no responde a la forma del *prosimetrum* sino a la de la *lectio* poética. «L' inlusso boeciano sarà anche da ridimensionare al livello compositivo, se la *Vita nuova* andrà considerata più che *prosimetrum* una *lectio* poetica» (Picone 1987: 63). Por nuestra parte, consideramos que la *Vita nuova* no se corresponde sólo con el esquema de la *lectio* poética sino también, como ha sido ya tantas veces subrayado por la crítica, con el de las *Razos* y *Vidas* provenzales. Un caso estricto de *lectio* poética sería el del *Convivio* a partir del tratado II. En él la combinación de prosa y poesía, el *prosimetrum*, se presenta explícitamente por Dante como *lectio* y *commentatio*. No queremos dejar de advertir que es en el *Convivio* (I, iii, 3-5) donde encontramos también un fragmento que responde plenamente al modelo de la autobiografía boeciana.

la poesía no es índice de un cambio de actitud enunciativa en un mismo texto sino de la presencia de dos actos de enunciación diferentes que generan dos tipos distintos de texto. En relación con el libro Boecio, en cambio, el contenido de los poemas está sintagmáticamente ligado al de la prosa, y en el discurso global del *prosimetrum* el paso de la prosa a la lírica representaría un plus respecto del contenido de aquélla: la potencia lírica estaría al servicio de la confesión o relato autobiográfico. Mientras que, a nuestro modo de ver, la operación que trata de realizar Dante respondería en muchos momentos del «libello» a una operación de signo contrario: la enunciación narrativa en prosa aportaría un elemento nuevo respecto de lo enunciado en los poemas; algo que constituye el esbozo de los objetivos de una nueva poética y que Dante consagrará en la *Commedia*, independientemente de que ésta adopte la forma del verso.

2.1. En la *Vita nuova* los poemas tienen y han tenido antes de su engarce en la prosa una existencia propia. Son textos independientes, procedentes de las rimas de juventud de Dante, que muestran su autonomía genética respecto de la prosa; ésta nace en función de ellos para dar cuenta de la causa, de la *ragione* de su escritura¹². En el espacio de la *Vita nuova* los treinta y un poemas mantienen firmemente delimitado su propio espacio sin formar una cadena sintagmática fluida con la prosa, como ocurre en el *prosimetrum* boeciano. Por eso, desde el punto de vista lógico muestran claramente distinta su identidad lírica, es decir, su pertenencia a un género netamente diferente al de la narración autobiográfica en prosa. Y por eso no podemos establecer la misma referencia de sentido para el yo de los poemas y para el yo que se muestra en esa narración. Llegamos, así, al tema que constituye uno de los principales objetivos de estas reflexiones: cómo la poesía lírica es el género que da ocasión para que aparezcan en la literatura vulgar italiana los primeros indicios, el germen de una escritura en que se muestra un sujeto que habla sobre sí mismo¹³ y sobre su propia vida, propiciando el paso de lo ejemplar a lo personal e individual, o como dice Picone, generando esa situación ambigua entre tipología y autobiografía.

¹² No es de excluir el que Dante compusiera ex-profeso algunos poemas para incluir en el libello como probablemente ocurre con la canción II (De Robertis 1980: 158), clave para el proceso que narra la *Vita nuova*. Como modelo de Dante, Dronke nombra en concreto a Uc de San Circ (1231) quien, entre sus *Vidas* y *Razos*, incluyó una carta «stylised even if not wholly fictive» que puede considerarse como una «autobiographical *vida*, together with *razos* for two of his own songs –that is, biographical prose explanations, longer and more specific than the songs themselves, of the circumstances in which he had come to compose them» (Dronke 1994: 107).

¹³ En este sentido volvemos a insistir en una de las tesis de este trabajo: la potencia de la poesía lírica como género propulsor del nacimiento de nuevos géneros en la Edad Media. Recordemos lo que ocurrirá un siglo después en relación con el género lírico elegíaco, impulsor del nacimiento del «romanzo» sentimental, en la *Elegia di Madonna Fiammetta* de Boccaccio.

Desde este ángulo de visión podemos decir, por tanto, que es en realidad la poesía la que condiciona la prosa que se refiere a la vida; la que lleva a hablar de la vida y a explicarla; es la poesía la que se hace «vida» y no al revés. Este lazo inextricable entre vida y poesía es el que ha sido percibido por todos los críticos en esta obra, lazo que no se sabe cómo desatar ni siquiera si se puede desatar. Nosotros vamos a tratar de explicarlo desde el punto de vista de la lógica que gobierna el acto de enunciación lírica y el acto de enunciación narrativa en primera persona pues la estructura de la enunciación es la única que aclara la relación entre lenguaje y realidad, y entre esta última y literatura, es decir, entre poesía y vida¹⁴.

2.2. Dado que la estructura del «libello» responde a la narración en prosa de una serie de episodios a los que el autor va engarzando los poemas, vamos a detenernos a considerar el efecto que produce, en relación con los binomios literatura y realidad, poesía y vida, ficción e historia, la yuxtaposición de enunciación narrativa en primera persona y lírica. Procederemos exponiendo del modo más conciso posible una serie de puntos teóricos referidos al género lírico que pondremos en relación con la *Vita nuova*:

a) En sentido puramente técnico, el género lírico, al proceder de una enunciación en primera persona de un sujeto enunciativo real, no es mimesis, no es creación o presentación de una apariencia de realidad. Frente al ámbito aristotélico del *poiein* donde el lenguaje se usa como instrumento material para crear *apariciencia*, *mimesis* de realidad, el género lírico se sitúa en el del *legein*, el del habla y de la enunciación, donde el lenguaje no da forma a «ficticios yoes de origen»¹⁵. Existe, por tanto, una diferencia entre la obra de ficción y la lírica,

¹⁴ El punto de referencia que nos va a guiar en este momento de nuestras reflexiones es el conocido estudio de Käte Hamburger, publicado en 1957, *La lógica de la literatura*, y solamente traducido al español en 1995. A pesar del tiempo transcurrido y de los debates que ha suscitado, este estudio continúa siendo, a mi modo de ver, una aportación básica para definir la identidad de los textos literarios. La autora persigue «la fundamentación del orden sistemático de la literatura en la teoría del lenguaje»; establecer «la relación entre los géneros literarios y el sistema enunciativo del lenguaje» (Hamburger 1995: 157), siendo su tesis de partida el hecho de que el *sistema enunciativo del lenguaje es la correspondencia lingüística del propio sistema de la realidad* (Hamburger 1995: 43).

¹⁵ Aristóteles llama miméticas a aquellas obras que tienen por objeto a personas que actúan, y por tanto, acciones: «miméticas son epopeya, tragedia y comedia, así como las composiciones ditirámbicas y la mayor parte de las piezas con flauta y cítara» (1447a). Sitúa el límite entre arte mimético y no mimético (donde incluye a los poetas elegíacos, el diálogo socrático, el poema de Empedocles), en la diferencia que separa el *poiein* del *legein*. En el ámbito del *poiein* algo se «hace» en el sentido de dar forma, configurar, imitar; ahí se halla el trabajo del *poietés* o *mimetés* que en esa tarea se sirve del lenguaje como instrumento material. del mismo

fruto de una enunciación de un sujeto enunciativo real, ámbito del *legein*, del *dire* como repite con frecuencia Dante en la *Vita nuova* («e propuosile di dire» (XIV, 10); «arte del dire parole per rima» (III, 9); «matera de lo mio parlare» (XVIII, 9)).

b) La enunciación lírica es una enunciación de realidad porque, como toda enunciación, tiene su origen en la realidad de un sujeto enunciativo; procede de un sujeto real, no ficticio ni fingido, y la realidad del sujeto confiere esa cualidad al objeto enunciado¹⁶, lo mismo que ocurre, por ejemplo, en el caso de una carta o de un documento autobiográfico.

c) Ahora bien, la «realidad» inherente al acto de enunciación lírica no es igual que la que posee un documento histórico o biográfico. La enunciación lírica «no

modo que el pintor usa los colores y las formas. Ahí la literatura crea *apariencia*, *mimesis* de realidad («narración de ficción»), y *personajes ficticios* que hablan. La obra no mimética, en cambio, procede del ámbito del *legein*, de una enunciación en primera persona, de la que Aristóteles excluye la mimesis pues «es necesario, en efecto, que el poeta hable muy poco por su cuenta, ya que en cuanto lo hace no es imitador» (1460 a). En el poema lírico, tal como se manifiesta en la poesía provenzal y «stilnovista», el poeta habla, «dice» de sí mismo; el poema es fruto de la enunciación de un sujeto enunciativo real, mientras que el escritor narrativo, técnicamente hablando, «no es un sujeto enunciativo, no cuenta de personas y de cosas sino que cuenta personas y cosas. Entre lo narrado y el narrar no hay relación del tipo sujeto-objeto, es decir, de enunciación; sólo mutua dependencia funcional» (Hamburguer 1995: 97-98).

¹⁶ «La enunciación es siempre enunciación de realidad porque el sujeto enunciativo es real, en otras palabras porque sólo se establece enunciación merced a un sujeto enunciativo verdadero, real» (Hamburguer 1995: 39). «La esencia de la enunciación de realidad se puede definir diciendo que *lo enunciado es el campo de experiencia o de vivencia del sujeto enunciativo*» (Id.: 42). Hamburguer, para definir el carácter no mimético, no ficticio, del género lírico se basa, por tanto, en la realidad del sujeto enunciativo, en el hecho obvio de que toda enunciación lingüística, todo acto de habla -y la enunciación lírica lo es- presupone un sujeto real que se proyecta como tal en el poema. Las críticas a la posición de Hamburguer (su basarse en la poética post-romántica; la lírica como pura «dimensión expresiva-emotiva-subjetiva»; su «psicologismo») son infundadas. La subjetividad del enunciado lírico procede del mismo fondo de donde procede la subjetividad de cualquier acto de enunciación: del acto de habla por el que un sujeto actualiza e inscribe en una realización concreta la potencialidad expresiva y comunicativa del lenguaje. En este sentido, el acto de enunciación lírica no se distinguiría, en lo que a su origen se refiere, de cualquier otro realizado en primera persona; cosa que no significa, como a veces se le ha malentendido a Hamburguer, que el género lírico se identifique con cualquier texto literario escrito en primera persona. Como veremos enseguida la enunciación lírica presupone por parte del sujeto enunciativo la voluntad pragmática de quererse a sí mismo como sujeto lírico y a su enunciación como lírica. Es evidente, por lo que a nosotros respecta, que el aplicar la teorización de Hamburguer a un texto medieval como la *Vita nuova* no constituye una sobreposición teórica no pertinente ya que el punto de partida de las reflexiones de esta autora descansan en la lógica del lenguaje y de su sistema enunciativo: un texto, además de literario y medieval, es lingüístico y responde a esa lógica.

trata de desempeñar ninguna función en un contexto de realidad objetivo, no está orientada hacia el objeto, sino que por el contrario se desliga de todo contexto de realidad y se retrae en sí misma, al polo del sujeto» (Hamburguer 1995: 181). Aquí es donde radica la contradicción que, diríamos, construye al poema lírico: lo genera una enunciación de un sujeto real vinculado con un objeto pero a la vez este sujeto sitúa su enunciación al margen de la realidad, desprovisto de función alguna en un contexto objetivo (Hamburguer 1995: 182-183).

d) El problema, por tanto, que plantea la lírica acerca de la relación entre literatura y realidad, entre poesía y vida, es el de que la enunciación de realidad que genera al poema no puede compararse ni verificarse con ninguna realidad objetiva pues esa verificación queda vetada al proponerse el yo enunciativo como lírico, mientras que paralela y paradójicamente el sujeto enunciativo de esa enunciación es auténticamente real. De ahí se desprende el efecto de verdad de la enunciación lírica pues esa verdad descansa en la verdad y realidad del sujeto que la enuncia: se trata de *la* realidad que aquél nos da a conocer como *suya*. El yo lírico transforma la realidad objetiva en realidad subjetiva y ésta sigue siendo realidad¹⁷.

e) De la estructura de la enunciación se desprende que el sujeto enunciativo es idéntico al que enuncia. Por eso el sujeto enunciativo lírico es idéntico al escritor así como el sujeto enunciativo de una obra histórica, filosófica o científica es idéntico al autor de la misma. *Idéntico en sentido lógico* pues la identidad lógica no significa que cada enunciado de un poema haya de concordar con alguna vivencia *real* —en el sentido de empírica o fáctica— del sujeto que lo escribe. La investigación ha probado que la dama cantada por los trovadores casi nunca existió en la realidad. Pero eso carece de importancia: ese amor es el campo vivencial del yo lírico, lo viviera éste fácticamente o como meramente imaginado. El sujeto enunciativo lírico convierte en contenido de enunciación no el objeto sino *la vivencia del objeto* (Hamburguer 1995: 186). *La vivencia puede ser inventada pero al sujeto enunciativo, al yo*

¹⁷ «La diferencia epistemológica entre la ficción y la lírica radica en que ese mundo ficticio no es campo vivencial del autor narrativo o dramático, sino que puede figurarse ficticio por figurarse precisamente como mundo de unos personajes ficticios» (Hamburguer 1995: 192). Estas consideraciones nos hacen reflexionar también sobre el género en que puede inscribirse la *Commedia*, planteada desde su comienzo, al ser narración en primera persona, como ámbito de un yo que en un momento dado de la obra resulta llamarse Dante, como el autor. Este planteamiento del poema nos hace comprender la intuición de Leopardi que consideraba a la *Commedia* como perteneciente al género lírico: «La *Divina Commedia* non è che una lunga lirica, dov' è sempre in campo il poeta e i suoi propri affetti» (*Zibaldone*, 4417, 3, nov. 1828).

lírigo, sólo cabe encontrarle como sujeto real, no como sujeto ficticio (Hamburguer 1995: 187).

f) Desde el punto de vista de la pura enunciación la poesía lírica coincidiría con la enunciación autobiográfica. Esto no significa, sin embargo, que ambos géneros puedan equipararse pues la enunciación para ser lírica requiere como rasgo indispensable la presencia de un sujeto enunciativo que se propone a sí mismo como lírico. Este rasgo pragmático es la raíz de origen que configura una enunciación como lírica independientemente del plano formal de la expresión y al margen de que en el tiempo de Dante el elevado grado de convención en las formas constituyera un elemento indispensable de las manifestaciones de ese género, y en concreto de la poesía amorosa (Hamburguer 1995: 163).

Los principios que acabamos de enumerar —que la poesía lírica no es mimesis o ficción, que es generada por una enunciación de realidad emitida por un sujeto enunciativo real y no ficticio, idéntico al autor desde el punto de vista lógico— son los que confieren a la *Vita nuova*, como texto lírico que es, en uno de sus componentes, el primer efecto de realidad y de verdad respecto de lo enunciado en ella. Desde la perspectiva lírica en la *Vita nuova* no hay lugar a la ficción¹⁸: el yo autor de los poemas, sujeto enunciativo real, idéntico al yo que se proyecta en aquéllos, «habla», «dice» de una experiencia interna, *de la vivencia real de su amor en el acto de enunciación lírica*, al margen de un contexto objetivo de realidad e independientemente de que podamos comprobar o no que ese amor existiera fácticamente o sólo fuera vivido en la imaginación. El hecho de proponerse el yo enunciativo como lírico sustrae ese amor de toda verificación externa pero a la vez lo sitúa como vivencia real de un sujeto enunciativo real, no ficticio. Y la cualidad de realidad que se desprende del acto de enunciación lírica, otorga la de verdad al contenido del «libello», tanto al del verso como al de la prosa.

2.3. Quisiéramos en este momento completar las afirmaciones que acabamos de realizar, al hilo de las reflexiones de Hamburguer sobre el significado de la enunciación lírica y la relación que une al sujeto enunciativo con el objeto enunciado; afirmaciones como: «el enunciado es el campo de vivencia del

¹⁸ A este respecto, cuando Dante define la poesía en el *De vulgari eloquentia* como: «nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita» (II, iv), creemos que emplea la palabra *fictio* en el sentido de que el objeto enunciado puede ser inventado, puede ser fruto de la imaginación; pero no, en el de aplicar esa cualidad de *fictio* al yo enunciativo en el sentido de un sujeto ficticio, equiparable al personaje de un *romanzo* o de un poema épico. El sujeto de la enunciación poética es un sujeto real, como lo prueban los nombres de autores históricos con que Dante jalona los ejemplos de poesía que da en su tratado.

sujeto enunciativo» o, «el sujeto enunciativo lírico convierte en contenido de enunciación no al objeto sino la vivencia del objeto». Y lo queremos hacer relacionándolas con aspectos de la filosofía y de la teología medieval del lenguaje. Dante con su modo dialéctico de proceder, al presentarnos en la *Vita nuova* tanto una poesía que precede a la vida como una poesía que procede de la vida, vuelve a restaurar la relación entre vida y poesía que precisamente un siglo antes había inaugurado para la cultura occidental la lírica provenzal. Como observa Agamben (1982: 86), las *Razós* y las *Vidas* que se agregaron a las canciones provenzales en realidad tergiversaban el auténtico significado de esas canciones 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 alguno 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 el evento del lenguaje y de la palabra poética —el acto de enunciación lírica realizado por un sujeto enunciativo real, según nuestra exposición— donde adviene y se manifiesta el amor, pues, de ese evento, puramente verbal, las *Razós* y las *Vidas* son capaces de inferir una vida así como también de ese evento, añadimos nosotros, puede imponerse, prospectivamente, una nueva forma de vida. De esa unidad indisoluble entre evento del lenguaje y advenimiento en él del amor, pensamos que es consciente Dante. Por ello, sólo a afectos aclaratorios y porque se ha separado de una serie de pautas y de *topoi* de la convención que han empañado la «realidad de la vivencia del objeto», Dante disocia en el «libello» vida y poesía, presentando en dos tiempos lo que en realidad se produce en uno solo: la experiencia de la vida en la palabra; el advenimiento del amor en la palabra; vivencia que puede perdurar cuando la palabra se extingue, que orienta a la conciencia y da sentido a la acción. Pero esto no ocurre cuando el objeto enunciado no se corresponde con el auténtico campo vivencial del sujeto enunciativo y la experiencia del lenguaje es un juego artificioso de apariencias, como ocurre en la práctica posterior de muchos poetas que se apartaron del ejemplo de la gran canción provenzal. Penetramos, por tanto, en la problemática línea diferenciadora entre enunciación de realidad y enunciación de verdad: toda enunciación lírica, por proceder de un sujeto enunciativo real, es enunciación de realidad y toda enunciación lírica por el hecho de serlo involucra en el campo vivencial del sujeto enunciativo al objeto enunciado y ello al margen de todo contexto objetivo de realidad. Por lo tanto, el problema de la verdad en la lírica no se refiere a la correlación del binomio «sujeto enunciativo-objeto enunciado» con una realidad externa sino de su correlación con una *auténtica vivencia* del objeto por parte del sujeto enunciativo en el acto de la enunciación poética. Dante, por tanto, al desplegar y poner de manifiesto la «vida» que ha

dado origen a sus rimas está, a mi modo de ver, reivindicando para su poesía el carácter de verdad además del de realidad; está mostrando la correspondencia de su poesía con una enunciación que involucra al objeto enunciado en una auténtica vivencia del sujeto. Este es el sentido, a nuestro modo de ver, de la contestación que Dante da a la pregunta de Bonagiunta, referida precisamente a la poesía de la *Vita nuova*:

Ma di, s'i' veggio qui colui che fore
trasse le nove rime, cominciando
'Donne ch'avete intelletto d'amore'.
E io a lui: «I'mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta vo significando.

(*Purg.* XXIV, 53-54)

Y la diferencia que le separa de los poetas que le han antecedido, como reconoce Bonagiunta.

Agamben sitúa el origen de una concepción de la poesía como ésta en la radical transformación de la experiencia del lenguaje con el advenimiento del cristianismo; y las primeras señales del cambio de la concepción de la *inventio*, propia de la tradición retórica clásica, en el *De Trinitate* de San Agustín. A diferencia de la *inventio* clásica que presuponía el lenguaje como ya dado, «come qualcosa che ha sempre già avuto luogo», tratándose sólo para el hablante de fijar y de memorizar ese ya «esser-già-dato per averlo a disposizione» y de «rinvenire, in questo esser-dato, gli «argomenti» che la *inventio* conteneva», San Agustín en el *De Trinitate* interpreta la *inventio*:

come 'in id venire quod quaeritur': qui l'uomo non è già sempre nel luogo del linguaggio, ma deve venire in esso e può farlo solo attraverso un *appetitus*, un desiderio amoroso, dal quale, se si unisce alla conoscenza, può nascere la parola. L'esperienza dell'evento di parola è dunque, innanzitutto un'esperienza amorosa e la parola stessa è *cum amore notitia*, unione di conoscenza e amore. /.../ Il «parto della mente», da cui nasce la parola, è preceduto dunque, dal desiderio, che non ha pace finché l'oggetto del desiderio non è stato trovato. /.../ Più originaria dell'*inventio* come rimemorazione dell'esser-data della parola, è, secondo questa concezione, il desiderio amoroso da cui nasce la parola (Agamben 1982: 84-85).

De acuerdo con esta concepción de la poesía que trata de «vivere il topos stesso, l'evento di linguaggio come fondamentale esperienza amorosa e poetica» (Agamben 1982: 85) y que sitúa a la palabra poética como ámbito primero donde se puede vivir lo nunca vivido, lo imaginado e intuido, para que de ahí pueda irradiarse incluso como una posible forma de vida, pierde sentido la consideración de la poesía como una mera representación retórica de lo vivido así

como también la oposición vida-poesía. De ahí también que en Dante la búsqueda de una palabra poética nueva sea equivalente a la búsqueda y realización de una conciencia nueva, como se representa de modo ejemplar en el último soneto del «libello» donde la experiencia de una elevación de la conciencia, a través de una «inteligencia» nueva, adviene en el movimiento mismo de la imaginación cristalizado en la palabra poética. La experiencia de Dante, en este sentido, coincide con la de los trovadores de la poesía provenzal donde

la *raza* che stà a fondamento della poesia e ne costituisce quello che i poeti chiamano il dettato (*dictamen*), non è dunque, né un evento biografico né un evento lingüístico, ma, per così dire, una zona di indifferenza fra vissuto e poetato, un «vivere la parola» come inesauribile esperienza amorosa. *Amor* è il nome che i trovatori danno a questa esperienza della dimora della parola nel principio e amore è, pertanto, per essi la *raza de trobar* per eccellenza (Agamben 1996: 82).

3. Ahora bien, el hecho de que Dante engarzara sus poemas en una prosa autobiográfica que narra la ocasión objetiva que los hizo nacer, también significa que quiere que su contenido sobrepase la dimensión lírica, el ámbito de la pura subjetividad y que puedan desempeñar una función en un contexto de realidad. Significa que quiere situar la historia de su amor por Beatriz en el espacio de la dimensión externa y no sólo de la vivencia interior que puede ser meramente inventada, o incluso fruto del juego artificioso y convencional de la tradición poética, desligado de la exigencia de verdad de esa vivencia. Por eso, vierte el contenido de sus poemas en la estructura de una escritura autobiográfica donde ese contenido se abre a la dimensión de lo histórico y de lo históricamente vivido. Independientemente de las consideraciones que hemos realizado sobre la clase de sujeto que se representa en la prosa de la *Vita nuova* —un sujeto asociado a la idea neoplatónica del despertar del alma y mediado por un proceso de transformación que tiene en el amor y en la ascesis los elementos propulsores— Dante considera que ese proceso no puede acontecer sin un anclaje en la dimensión espacio-temporal y que el yo que se proyecta en el sujeto de la *Vita nuova* debe necesariamente relacionarse con una serie de hechos pertenecientes a la realidad externa, aquellos imprescindibles que lo encuadran en la vida con los otros hombres pues la conciencia nace y crece, y el despertar del alma se verifica a partir de la contradicción y de la síntesis de los propios contenidos internos con aquéllos que constantemente propone y opone la realidad externa. Y aquí es donde volvemos a insistir en la influencia sobre Dante del relato autobiográfico boeciano ligado al proceso neoplatónico de transformación de la conciencia.

¿Quiere esto decir que lo narrado por Dante en la *Vita nuova* es una auténtica autobiografía en el sentido de que tenga una correspondencia fáctica con lo que pudo vivir el Dante empírico? Esto es algo a lo que no se podrá contestar

mientras no existan documentos históricos que lo acrediten; la contestación, sin embargo, tampoco es necesaria para poder cualificar a un texto como autobiográfico ni se exige respecto de los hechos narrados en una autobiografía; este género nace, como hemos dicho, por la posibilidad de establecer el pacto autobiográfico (cosa que se puede hacer en Dante), no por la correspondencia fáctica de lo narrado con la realidad empírica. La autobiografía presenta los hechos *como* históricos, como realmente acontecidos al sujeto. La vida es una síntesis entre realidad externa y vivencia interna y a ese mínimo de realidad externa es a lo que Dante ha querido dar entrada en la prosa de la *Vita nuova*. Establecido el pacto autobiográfico, la enunciación narrativa en primera persona trata de abrir a la dimensión histórica los contenidos de los poemas. Y en este sentido hay que notar la expansión narrativa y figurativo-espacial de muchos episodios, como el consagrado al «gabbo»; o los relatos en torno a las tres grandes visiones en estado inconsciente que no por ser realidades oníricas dejan de ser acontecimientos reales en la vida del sujeto; o el episodio del encuentro con las damas florentinas que no tiene correspondencia inmediata con un poema y sobre cuyo origen, por tanto, ya no gravita directamente la poesía sino el deseo de contextualizar, de relacionar dialécticamente con la realidad externa, el impulso interno que da origen a la segunda «materia» poética.

Lo importante es subrayar que la enunciación narrativa en primera persona marca los límites con la escritura de ficción, con la fábula. Dante quiere presentar el contenido de la prosa narrativa como acontecido a un individuo concreto, al autor de la *Vita nuova* y de los poemas que ésta contiene. Y aunque todo lo narrado pertenece al campo vivencial del yo y la presencia del sujeto nunca desaparece de modo que nada es independiente de él y todo tiene sentido en función de él, el paso del yo poético al yo de la prosa permite la apertura del espacio cerrado y solipsista de la enunciación lírico-amorosa tradicional: penetra la relación dialéctica del yo con eventos externos concretos, la movilidad y el cambio con el fluir del tiempo, el dialéctico enfrentamiento con la presencia del mal (la enfermedad y la muerte), y la referencia a un punto transcendente y ajeno a la pura subjetividad que, situándose en el centro del proceso, descentra al yo. En la enunciación lírico-amorosa el «yo-amada», en cambio, es el centro absoluto. Parece pues que vistas las cosas desde esta dirección: el paso de la enunciación lírica a la enunciación narrativa en primera persona, provoca el efecto contrario al que observaba Spitzer en relación con el paso del «empirical I» al «poetic I»; no al deseo, por parte de Dante, de situar el contenido de la experiencia amorosa en dimensiones absolutas y transcendentales, donde el sujeto es la indefinida humanidad, sino la voluntad de anclarla en un sujeto individual, en una experiencia que liga el amor a causas concretas (es lo que llama Klein «la funzione efficiente di Beatrice» (1975: 43)).

El paso del yo poético al yo autobiográfico e histórico significa la concreción de la experiencia en un sujeto pero no la inflación del yo individual. Al contrario, frente a la centralidad del yo lírico, cerrado en una enunciación que se sustrae a todo contexto externo de realidad, para quien el código de amor interno es el que le suministra las reglas de comportamiento, y para quien la religión es «la religion de amor» —por eso el amor cortés es a-moral (Denomy)¹⁹ y a-eclésiástico (Rodríguez 1994: 66)— el paso del yo poético al yo autobiográfico significa la entrada y el reconocimiento de un principio objetivo, la divinidad, reconocible también internamente, que se sitúa por encima o en el centro de la conciencia y desplaza y limita la subjetividad del yo lírico como único punto de referencia; ese principio objetivo descentra al yo y a la vez promueve, a través del amor y de la ascesis, el despertar del alma y la transformación de la conciencia.

En resumen: la enunciación lírica garantiza la presencia de un sujeto enunciativo real y no ficticio; garantiza la historicidad de un poeta que se presenta también como autor de la prosa autobiográfica desde donde explica el origen de su propia poesía; la *lectio* poética (Picone 1987), por medio de la que Dante realiza el reconocimiento de su propia autoría, a la manera del *accessus* a los autores clásicos, consiente establecer el pacto autobiográfico —la identidad del autor (poeta real reconocido como tal en la comunidad de su tiempo), del narrador y del protagonista— y considerar lo narrado como «vita» de un autor real y no ficticio. La posibilidad de establecer ese pacto permite igualmente calificar la narración como una historia vivida por el autor y no como un «romanzo» autobiográfico sostenido por un yo fingido²⁰. Y finalmente, si el yo

¹⁹ En Klein 1975: 39.

²⁰ Es necesario distinguir entre enunciación emitida por un yo *fingido* y por un yo *ficticio*. Desde la perspectiva de la lógica de la literatura son dos fenómenos diferentes: «sujeto enunciativo ficticio sólo son las figuras que hablan en el marco de una ficción épica o dramática» (Hamburger 1995: 222). Así, siempre se ha considerado el gran relato que hace Ulises ante la corte de los feacios como el primer modelo de narración en primera persona de la literatura occidental, sin atender, sin embargo, a la diferencia que existe entre un yo narrador fingido y ficticio. Una narración en primera persona en el marco de otra en tercera, significa que se establece una estructura doble en la que una cuasirealidad —la que produce la enunciación en primera persona del personaje— queda fundada en una realidad aparente, la del mundo de la ficción; y donde la mimesis de una enunciación de realidad (la emitida por el personaje), queda fundada en la mimesis de una realidad (la que crea *La Odisea*). Por ello, la primera persona narradora, Ulises, no sólo es inventada, sino también ficticia; es ficticio el correspondiente yo de origen» (Hamburger: 223). Esto no ocurre con el sujeto enunciativo de un relato en primera persona. Si el relato trata de la vida del yo narrador y si respecto de éste no se puede establecer el pacto autobiográfico, porque su nombre no coincide con el del autor, nos encontramos ante un yo narrador fingido y no ficticio, ante una novela autobiográfica, no ante una autobiografía. No es aplicable, sin embargo, al yo narrador de tal novela, aunque sea inventado, el concepto de ficticio sino el de fingido; si lo hiciéramos el yo

se nos presenta como un individuo real y no ficticio, ni fingido, esa cualidad de realidad arrastra, en el nivel literal, a cuantos personajes y eventos se relacionen con él (Beatriz, el «primo amico», Giovanna, el padre de Beatriz etc). Estas argumentaciones podrán parecer, quizá, obvias pero creemos que desde la perspectiva de la lógica de la literatura, inscrita en la lógica del lenguaje, se pueden aclarar ciertos problemas que desde siempre han estado marcados por la complejidad y la confusión.

4. Finalmente llegamos a la última cuestión que nos hemos propuesto tratar en estas reflexiones: la relación de la *Vita nuova* con la alegoría. Una vez más volvemos a insistir en la importancia de la influencia del libro de Boecio sobre Dante y ahora, en concreto, del original modo en que en ese libro se combina la alegoría y la autobiografía. La alegoría como personificación de valores abstractos se remonta a una tradición secular pero lo que caracteriza a Boecio es el modo en que mezcla la narración autobiográfica y la tradición de la prosopopeya clásica y cristiana: el diálogo que el sujeto mantiene con la Filosofía, que se va manifestando como «guía del alma», promueve en aquél el despertar de la somnolencia, la salida de la enfermedad de «letargia» en que ha caído, y consigue su transformación. La alegoría de la Filosofía es una construcción heredada de la tradición pero es nuevo el modo en que la presenta el autor: «As soon as Philosophia begins to speak, she takes on a life and personality of her own, she behaves vivaciously, temperamentally, unpredictably –not at all as we might expect of a personified abstraction» (Dronke 1994: 39).

Partiendo de la tesis de que el modelo boeciano influyó en el modo en que Dante combina en el «libello» autobiografía y alegoría y teniendo en cuenta también las conclusiones a las que hemos llegado en el apartado anterior, donde hemos convenido en que Dante presenta el contenido de lo narrado en la prosa como una historia vivida y no como una ficción, la tesis que coherentemente deriva de ello es que en la *Vita nuova* se esboza el germen de la alegoría *in factis*. Picone así lo sostiene observando que, del mismo modo que el término «vita» del título hace remitir el contenido del libro a la tradición de la

narrador «pierde toda su importancia fenomenológica y se le reduce al hecho de ser inventado, que nada aporta a la fenomenología de la literatura. Designar al yo narrador como figura ficticia esconde su función estructural como sujeto enunciativo» (Hamburguer: 222). Si el relato en primera persona trata de la vida del yo narrador y puede establecerse, por el contrario, respecto de éste el pacto autobiográfico, porque su nombre coincide con el del autor, nos encontramos ante un sujeto enunciativo real y no fingido y, en consecuencia, ante el género de la autobiografía. Este hecho no excluye la posibilidad de que partes del contenido de una novela autobiográfica puedan coincidir fácticamente con experiencias y aspectos de la vida real de su autor; ni tampoco el hecho de que partes del contenido de una autobiografía puedan ser inventadas y no tengan una correspondencia «fáctica» con la historia real de su autor.

autobiografía medieval, el término «nova» lo hace bascular hacia la de la alegoría *in factis*, de acuerdo con la doctrina de la «novitas» neo-testamentaria que fundamenta la ciencia de la interpretación alegórica del Nuevo Testamento:

E bisogna, a rischio dell' ovvietà precisare che non dell' allegoria *in verbis*, dell' allegoria retorica, dell' *integumentum* medievale, è qui questione, bensì dell' allegoria *in factis*, dell' interpretazione figurale, dello stesso fondamentale procedimento tipologico (Picone 1987: 65).

Reconocido el nivel literal como historia este autor sobrepone al «libello» la dialéctica de lectura del *tunc* y del *nunc* propia de la exégesis medieval bíblica, a la que el mismo Dante alude al final del capítulo III: «Lo verace giudicio del detto sogno no fue veduto *allora* per alcuno, ma *ora* è manifestissimo a li più semplici» (III, 15), lectura a través de la que Dante «riesce a dare al suo discorso l'impronta tipologica che lo caratterizza» (Picone 1987: 69).

El reconocimiento del estatuto del nivel literal de la *Vita nuova* como historia^{20bis} —ya que se presenta como vida del autor Dante— y, a partir de ahí, la posibilidad de considerar esta obra como alegoría *in factis*, deja sin tocar, sin embargo, muchos problemas relacionados con este modo de acuñar el significado en el «libello». Uno de ellos es el de cómo, desde las manifestaciones del mismo Dante en este libro, se puede interpretar su concepción de la alegoría en la *Vita nuova*, pues Dante en cada una de sus obras proporciona claves para su propia descodificación. Desde esta perspectiva creemos que las declaraciones de Dante en el *Convivio* sobre el método alegórico no son retroactivas a la *Vita nuova* en lo que al estatuto del nivel literal de esta obra se refiere, es decir, en relación con la consideración de la historia narrada como alegoría *in verbis* o de los poetas. En el *Convivio*, que Dante califica como tratado, rigen presupuestos e intenciones poéticas diferentes a las del «libello», al que Dante no pretende «in parte alcuna derogare» (*Convivio*, I, i, 16), caracterizándolo como obra «fervida e passionata» frente a la «temperata e virile» (I, i 16), que se propone ahora escribir.

Por ello, se trata de buscar en la propia *Vita nuova* la clarificación de su carácter alegórico; modo de proceder que no siempre ha sido seguido por la crítica que vierte sobre ella las reflexiones de Dante en el *Convivio*, considerándola así como alegoría *in verbis*, como alegoría de los poetas, una «bella

^{20bis} El término historia, desde la perspectiva de Dante, alude al significado profano de la misma 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).

menzogna» bajo la que se esconde una verdad²¹. En el capítulo XXV Dante habla del método tradicional de la prosopopeya clásica y a partir de él percibimos la tensión que el autor establece en su obra entre su propio modo de proceder poético y las lecciones que provienen de los ejemplos que él cita de la antigüedad. Estos proceden de la poesía épica (la *Eneida* de Virgilio; la *Farsalia*, de Lucano); del *Ars poetica* de Horacio y del *De remediis amoris*, de Ovidio del que reproduce la frase que al comienzo del libro exclama Amor tras leer el título del tratado: «Bella michi, video, bella parantur, ait»; frente a ella el poeta aduce las justificaciones que le mueven a escribir el libro y que provocan la segunda y última intervención del dios: «Esto le contesté yo. Movié el áureo Amor sus alas resplandecientes de pedrería y me dijo: «Lleva a término la obra que te propones». Lo que es interesante resaltar de estos ejemplos es que los dos primeros proceden del campo de la poesía épica, del ámbito de la ficción; son, por tanto, ejemplo de alegoría de los poetas; los otros dos proceden del género del tratado, pudiéndose observar en Ovidio un germen de diálogo entre el yo del autor y la personificación de Amor, pero esta estructura compositiva está apenas apuntada: sólo se utiliza como recurso inicial para justificar el tema de la obra y no vuelve a aparecer en el libro.

Lo que hace Dante en la *Vita nuova* con el recurso de la personificación no lo hace ninguno de los poetas citados: el repetido uso, a lo largo de la obra, del diálogo entre el yo del autor y la personificación alegórica, el dios Amor, y con ello la posibilidad de aplicar la «figura o colore retorico», además de a la ficción épica —a la fabula de los poetas—, y al tratado —cuando el autor decide dar la palabra a entidades abstractas con las que entra en diálogo—, a la narración autobiográfica. Dante injerta autobiografía y alegoría, según el modelo de Boecio, aunque va aún más lejos pues salva la verosimilitud de la historia narrada a través del expediente de la visión: el diálogo con el dios Amor se produce en sueños o en momentos de vigilia de fuerte concentración imaginaria donde el sujeto es consciente de que el espacio interno y externo se confunden y de que está proyectando al exterior lo que es una visión interna²². Este tratamiento de la

²¹ El propio Dante contribuye a la creación de este problema al otorgar en el *Convivio* a la «donna gentile» el valor alegórico de la filosofía lo que ha llevado a muchos críticos a proyectar sobre el «libello» el tipo de alegoría *in verbis*, que Dante aplica en la interpretación de las canciones de su tratado. Creemos que esa clase de alegoría no procede en la *Vita nuova*. En este sentido se muestran muchos autores e incluso los hay que niegan la posibilidad de cualquier tipo de lectura alegórica para la *Vita nuova*: «Nessuna allegoria è ammissibile, l'operetta essendo costruita all'insegna della «lettera»» (De Robertis 1980: 9).

²² «E dette queste parole, disparve questa mia imaginazione tutta subitamente per la grandissima parte che mi parve che Amore mi desse di sé» (IX, 7); «Allora dico che mi giunse una imaginazione d'Amore: che mi parve di vederlo venire di quella parte ove la mia donna stava» (XXIV, 2). En este sentido, Dante poseía la tradición del *Roman de la Rose*, donde el personaje

personificación vinculado con la visión imaginaria es de suma importancia pues a diferencia de Boecio que toma de la tradición, diríamos, la figura ya confeccionada para el uso, aunque luego la innova en cuanto a la forma en que ésta se presenta, Dante crea la figura a partir de su propia imaginación y de una experiencia visionaria con la que se encuentra fuertemente comprometido.

Si Dante define con tal claridad, como lo hace en el capítulo XXV, los rasgos y la función de la personificación de Amor de forma que queda claramente delimitado su estatuto en el nivel literal: una figura que se sitúa entre la imaginación y la retórica, que puede coexistir con el sujeto y con los otros personajes sin que éstos pierdan su condición de sujetos de una historia real — la vida del autor Dante— y no de una ficción, queda por determinar si hay algún otro indicio explícito en la *Vita nuova* que permita defender la posibilidad de una lectura alegórica para el resto de los componentes del relato, tanto de los eventos como de los personajes. Ya hemos mencionado uno de estos indicios al poner en evidencia el modo en que Dante lee y descodifica el propio libro de la memoria donde encuentra narrada su historia de amor por Beatriz. Lo interpreta a través de la dialéctica del *tunc* y del *nunc* propia de la exégesis figural bíblica. Esa lectura pone al descubierto el significado verdadero del desarrollo de su historia tras los acontecimientos y personajes externos que la han constituido y que son los indicios del primer grado o del primer paso de su transformación interior. Podríamos considerar como otro indicio, a nuestro modo de ver, lo narrado en el capítulo XXIV que significativamente precede a la digresión que hace Dante sobre el problema de la personificación del dios Amor. En este capítulo Dante haría explícita la oposición entre la tradicional alegoría *in verbis*, de la retórica clásica, basada en la fábula de los poetas, y la alegoría *in factis*, la alegoría figural. Y justamente pondría en crisis la figura tradicional de la retórica clásica a través de unas palabras que pronuncia el mismo dios Amor referidas a Beatriz: «E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore per molta somiglianza che ha meco» (XXIV, 5). Se produce aquí una identificación de la figura de Beatriz con la del dios Amor —por la «molta simiglianza che ha meco»— en cuanto a función y

narrador en primera persona, al comienzo de la obra, se propone narrar un sueño, que constituye el objeto del libro, recurso que le da ocasión para hablar y relacionarse con toda clase de personificaciones abstractas que representan la sutil trama psicológica que teje la experiencia del amor cortés. Dante, en cambio, inserta puntuales visiones del dios Amor en el relato de su vida diferenciando claramente el plano de la vigilia y el de la realidad onírica. La visión así usada resulta una coherente consecuencia del planteamiento del «libello» como relato de una vida donde el sujeto, proyección de un autor real, muestra de un modo real, no «fabuloso», cuanto le ha acontecido. Hay momentos, sin embargo, en que Dante recurre a expedientes propios de la alegoría de los poetas, como ocurre en las primeras secuencias del «libello», cuando personifica a través de los «spiritelli» los trastornos que van a sufrir las facultades de su alma animal, sensitiva y vegetativa.

capacidad de simbolizar se refiere; con la diferencia sustancial, sin embargo, de que Beatriz se presenta en la *Vita nuova* como una mujer concreta, que se relaciona con un autor real que está narrando su vida; como una «sustancia corporal», que vive y se mueve en el mundo mientras que el dios Amor, como va a explicar Dante en el capítulo siguiente, es producto de la ficción de los poetas. Por eso, a partir del capítulo XXIV, el dios Amor no vuelve a aparecer en la prosa del «libello», como para indicar que en la poética que está fraguando Dante la figura retórica tradicional ha sido superada por la síntesis o por la «contaminación» (D'Andrea 1987: 78)²³ con la figura alegórica figural, anclada en la historia. Beatriz a partir de ese momento sería —entre otras cosas— la figura tipológica del amor. Significativamente el capítulo que sigue al XXV contiene el soneto *Tanto gentile e tanto onesta pare* que constituye el momento más elevado de la poética de la «lode». La elevación hiperbólica del tono y de los contenidos es indicio de que Beatriz significa algo más que la amada de la poesía amorosa tradicional.

Es importante detenerse en considerar qué estructura de pensamiento subyace en la alegoría en general y en la alegoría *in factis* en particular, donde una persona o evento del mundo se constituyen en figura de valores abstractos o verdades sobrenaturales. Es la analogía la que permite establecer esa correlación y la que construye el mecanismo de la alegoría. Esa analogía unas veces se establece directamente como forma de semejanza («per molta simiglianza ha meco» (XXIV, 5); «questo numero fue ella medesima; per similitudine dico» (XXIX, 3)); otras, a través de «la creazione di un modello argomentativo analogico» (Corti 1993: 52) como ocurre en el mismo capítulo XXIV cuando el dios Amor establece la correlación analógica entre la figura de Beatriz y la de Cristo (XXIV, 4)²⁴.

²³ En este sentido, Antonio D'Andrea, tras considerar la problemática inclusión que hace Dante en el *Convivio* de los dos tipos de alegoría, la de los poetas y la de los teólogos, y tras afirmar que es «l'intensità della sua partecipazione alla vita dell'immaginazione, la sua tendenza a identificarsi, a far tutt'uno con essa» lo que «mette in crisi le figure retoriche» de la tradición, concluye: «È questa intensità che determina l'irriquieta adesione a quella tradizione retorica e costituisce, quindi, se non sbaglio, il motivo profondo della «contaminazione» di due modelli esegetici eterogenei e della digressione apparentemente superflua [en el *Convivio*] sull'esegesi scritturale. È per questo che l'allegoria dei poeti *nella sua applicazione e nello stesso contesto retorico-teologico della sua formulazione*, riesce più complessa della formula convenzionale della «veritate ascosa sotto bella menzogna» (D'Andrea 1987: 78).

²⁴ Gorni señala que la alusión velada a acontecimientos evangélicos que permiten establecer una analogía entre Beatriz y Cristo, hace que podamos ver en ella «un'autentica figura di Cristo in terra», circunstancia que induce a este autor a considerar que «non sia abusivo applicare anche al prosimetro la categoria di realismo dantesco teorizzato da Auerbach. Tanta, pur tra tante mistificazioni, è la verità della storia, proiettata in una dimensione escatologica» (Gorni 1995: XLIV).

En este sentido, la explícita referencia al juego de la analogía —independientemente de la frecuente correlación analógica implícita que Dante establece entre Beatriz y Cristo a través de intertextos evangélicos— ha llevado a Mazzoni a ver en la *analogia entis* el punto de referencia metodológico para la lectura del «libello» antes o más acá «di proposte esclusivamente allegoriche» (Corti 1993: 58). A nosotros la explícita referencia a la analogía nos hace pensar que esa estructura de pensamiento y su constante uso explícito e implícito, referido a un personaje de la historia narrada, es lo que está construyendo la figura tipológica de la alegoría *in factis* que luego triunfará en la *Commedia*. La correlación analógica desemboca en la alegoría cuando el nexo explícito de la correlación, el *como si*, desaparece (lo mismo que la metáfora nace cuando desaparecen los nexos sintácticos que construyen el símil). Por eso, creemos que en la *Vita nuova* se está produciendo la ruptura, el estallido de los módulos de la retórica tradicional, el desbordamiento de la personificación abstracta —tal como se presenta, por ejemplo, en el *Roman de la Rose*— hacia la concepción de la alegoría figural que Dante llevará a su máxima realización en la *Commedia*.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G. (1982): *Il linguaggio e la morte*, Torino: Einaudi.
- AGAMBEN, G. (1996): *Categorie italiane. Studi di poetica*, Venezia: Marsilio.
- ALIGHIERI, D. (1980): *Vita nuova*, a cura di Domenico di Robertis, Milano-Napoli: Ricciardi.
- ALIGHIERI, D. (1993): *Vita nuova*, a cura di M. Colombo, Milano: Feltrinelli.
- ALIGHIERI, D. (1996): *Vita nova*, a cura di G. Gorni, Torino: Einaudi.
- BARÁNSKI, Z.G. (1982): *Allegoria, storia e letteratura nella «Commedia»*, en *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di M. Picone, Ravenna: Longo.
- CORTI, M. (1993): *Percorsi dell'invenzione*, Torino: Einaudi.
- D'ANDREA, A. (1987): *L'Allegoria dei poeti*. Nota a *Convivio II, I*, en *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di M. Picone, Ravenna: Longo.
- DRONKE, P. (1994): *Verse with prose. From Petronius to Dante*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) and London.
- HAMBURGUER, K. (1995): *La lógica de la literatura*, Madrid: Visor.
- KLEIN, R. (1975): *Spirito peregrino*, en *Le forme e l'intelligibile*, Torino: Einaudi.
- LEE, C. (1993): *Significato dell'autobiografía nel Medioevo*, en *Manuale di Letteratura Italiana. Storia per Generi e Problemi*, a cura di F. Brioschi y C. Di Girolamo, Torino: Boringhieri.
- LEJEUNE, P. (1986): *Il patto autobiografico*, Bologna: Il Mulino.
- MINNIS, A. J. (1984): *Medieval theory of authorship*, London: Scholar Press.
- PICONE, M. (1987): *La vita nuova tra autobiografía e tipologia*, en *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di M. Picone, Ravenna: Longo.
- RODRÍGUEZ, J. C. (1994): *La literatura del pobre*, Granada: Comares.