

LA DIVINA COMEDIA EN LA OBRA DE JORGE LUIS BORGES

DIVINE COMEDY IN THE WORK OF JORGE LUIS BORGES

Teodosio Fernández

Universidad Autónoma de Madrid

ABSTRACT

The article specifies the presence of the Divine Comedy in the stories and poems of Jorge Luis Borges, trying to reduce to fair and verifiable terms the influence of Dante Alighieri in the work of the Argentine writer, undoubtedly exaggerated by most of those who have addressed that relationship. Paying special attention to the inevitable story «El Aleph», the texts that show the relationship between both authors are examined, texts that show a process over the years that should not be interpreted in terms of influence, even if they are evident, yes, both the peculiar reading that Borges made of the Comedy and the adaptation that it underwent at the service of a notoriously personal project.

Key words; Dante, Borges, *Comedy*, «The Aleph», relationship.

RESUMEN

El artículo precisa la presencia de la *Divina Comedia* en los cuentos y en los poemas de Jorge Luis Borges, tratando de reducir a términos justos y comprobables la influencia de Dante Alighieri en la obra del escritor argentino, sin duda exagerada por la mayor parte de quienes han abordado esa relación. Con atención especial para el inevitable relato «El Aleph», se examinan los textos que

evidencian la relación entre ambos autores, textos que muestran a lo largo de los años un proceso que no conviene interpretar en términos de influencia, aunque queden patentes, eso sí, tanto la peculiar lectura que Borges hizo de la *Comedia* como la adecuación que esta sufrió al servicio de un proyecto notoriamente personal.

Palabras clave: Dante, Borges, *Comedia*, «El Aleph», relación.

Fecha de recepción: 10 de diciembre de 2022.

Fecha de aceptación: 17 de diciembre de 2022.

Cómo citar: Fernández, Teodosio (2022): «La Divina Comedia en la obra de Jorge Luis Borges», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 6: 227-248.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2022.6.010>

Las referencias a Dante Alighieri y a su obra abundan en los textos de Jorge Luis Borges¹. Se remontan al menos hasta 1926, hasta el ensayo «Las coplas acriolladas», publicado en la revista *Nosotros* antes de ser incluido en *El tamaño de mi esperanza*. El verso «cantando cuenta he de dar» daba ocasión allí para esta valoración tal vez excesiva de su alcance: «Confesión de Juicio Final, resumen de un vivir, alegato para lo eterno son los versos de veras y no pensaron en otra cosa el salmista y Jorge Manrique y el Dante y Browning y Unamuno y Whitman y quizá nuestro payador» (1926: 77-78). En 1929, en el ensayo «La duración del infierno»², el de la *Comedia* solo fue un pretexto para comentar la decadencia del interés dedicado a «ese establecimiento» desde que Tertuliano se ocupara de él en el siglo II: «El mismo Dante, en su gran tarea de prever en modo anecdótico algunas decisiones de la divina Justicia relacionadas con el Norte de Italia, ignora un entusiasmo igual» (1932: 129-130), ironizaba tras insertar una cita de *De spectaculis* extraída de la *Historia de la decadencia y ruina del imperio romano* de Edward Gibbon, sin que eso garantizase que hubiera leído la *Comedia* y menos a Tertuliano. Más dudas puede suscitar esta frase incluida en «H. G. Wells y las parábolas», comentario publicado en julio de 1937 en el número 34 de *Sur* donde apuntan planteamientos sobre la significación de los alegorías y de los símbolos (y de los sueños) que se deben tener muy en cuenta, porque la reflexión sobre el tema estaba destinada a perdurar en sus ensayos: «La hambrienta y flaca loba del primer canto de la *Divina Comedia* no es un emblema o letra de la avaricia: es una loba y es también la avaricia, como en los sueños» (Borges, 1937: 79)³.

Por otra parte, en la nota «*Dante's Purgatorio*, de Laurence Binyon»⁴, incluida el 24 de febrero de 1939 en la sección «Libros nuevos» de la página «Libros y autores extranjeros» de *El Hogar*, aseguraba que de las muchas traducciones inglesas de la *Comedia* había manejado dos: «La de Cary

¹ No pretendo hacer aquí una revisión exhaustiva. Ya la intentó Francisco J. Rodríguez Risquete cuando se propuso «confeccionar un corpus completo (hasta donde sea posible) de las menciones de la *Comedia* en artículos, narraciones y poemas del escritor argentino» (2005: 196).

² Apareció en junio de ese año en la revista *Síntesis*, año 3, número 25, pp. 9-13 (Helft, 1997: 37), y en 1932 fue recogido en *Discusión*. Cabe tener en cuenta que en «Una vindicación de la cábal», ensayo fechado en 1931 y también incluido en *Discusión*, Borges se acordó de la *Comedia* mientras mencionaba distintos esfuerzos para explicar o definir las «tres inextricables personas» que conforman la Trinidad: «Dante las quiso denotar con el signo de una reverberación de círculos diáfanos, de diverso color» (1932: 75), anotó, refiriéndose a lo descrito en *Paradiso*, XXXIII, vv. 115-117: «Ne la profonda e chiara sussistenza / de l'alto lume parvermi tre giri / di tre colori e d'una contenenza».

³ Borges anticipó o reiteró esa frase sin apenas variantes en «Un libro sobre Paul Valéry», comentario publicado en *El Hogar* el 9 de ese mismo mes de julio de 1931: «La hambrienta y flaca loba del primer canto de la *Divina Comedia* no es la Avaricia: es una loba, y es también la avaricia, como en los sueños» (1986a: 148).

⁴ Robert Laurence Binyon dio a conocer por entonces su traducción completa: *Inferno* (1933), *Purgatorio* (1938) y *Paradiso* (1943).

(que es de 1814) y la del poeta norteamericano Longfellow, que es de 1867»⁵ (2000: 146). Esas declaraciones no resultan discordantes con las referencias posteriores a la obra de Dante ni con la información que haría pública unos veinte años después:

He nacido en 1899 y mi primera y verdadera lectura de la *Comedia* data de mil novecientos treinta y tantos. Llegué de un modo laberíntico a la obra maestra, desde la literatura de una isla septentrional que se llama Inglaterra. Llegué a través de Chaucer, del siglo XIV, y de una versión que no he mirado hace muchos años, la de Longfellow (Borges, 2003: 71)⁶.

Quizá la mención de esos dos escritores de lengua inglesa importe más que los recuerdos de la edición bilingüe leída en los tranvías que lo llevaban hasta la biblioteca Miguel Cané y lo devolvían a su casa, recuerdos que ya había adquirido a finales de los años cincuenta y que terminaron imponiéndose para él y para buena parte de la crítica que ha abordado el tema⁷. Quizá solo trataba de precisar el momento en que se acercó por primera vez al texto original de Dante, y no a las traducciones al inglés que antes había manejado y que pudieron condicionar sus lecturas posteriores de la *Comedia* en diferentes ediciones en italiano⁸.

⁵ Las de Henry Francis Cary y Henry Wadsworth Longfellow, respectivamente. Cary había publicado sin éxito ya en 1808 su traducción del Infierno, junto con el texto original.

⁶ «Mi primer encuentro con Dante» parece resumir en 1961 una o varias conferencias pronunciadas en 1958 en el Istituto Italiano de Cultura de Buenos Aires (2003: 74, nota 1).

⁷ «La arquitectura gótica y las novelas de Sir Walter Scott me habían enemistado, de un modo que yo juzgaba irreparable, con la Edad Media, pero en mil novecientos treinta y tantos recibí un cargo de auxiliar en una biblioteca de Almagro y compré una adición bilingüe de Dante, en tres minúsculos volúmenes, para alejar o mitigar el tedio de los cotidianos viajes de ida y vuelta. Así, en el tranvía 76, trabé un conocimiento tardío con la obra máxima de la literatura. La traducción que manejé era la de John Aitken Carlyle, hermano del historiador y profeta; al cabo de una primera lectura pude prescindir gradualmente del texto inglés y entré en los tercetos» (Borges, 2003: 74). Ampliados, esos recuerdos fueron los expuestos en la conferencia que impartió en el teatro Coliseo de Buenos Aires el 1 de junio de 1977: «Todo empezó poco antes de la dictadura. Yo estaba empleado en una biblioteca del barrio de Almagro. Vivía en Las Heras y Pueyrredón, tenía que recorrer en lentos y solitarios tranvías el largo trecho que desde ese barrio del Norte va hasta Almagro Sur, a una biblioteca situada en la Avenida La Plata y Carlos Calvo. El azar [...] me hizo encontrar tres pequeños volúmenes en la Librería Mitchell, hoy desaparecida, que me trae tantos recuerdos. Esos tres volúmenes [...] eran los tomos del Infierno, del Purgatorio y del Paraíso, vertidos al inglés por Carlyle, no por Thomas Carlyle [...]. Eran libros muy cómodos, editados por Dent. Cabían en mi bolsillo. En una página estaba el texto italiano y en la otra el texto en inglés, vertido literalmente. Imaginé este *modus operandi*: leía primero un versículo, un terceto, en prosa inglesa; iba siguiendo así hasta llegar al final del canto. Luego leía todo el canto en inglés y luego en italiano [...]» (Borges, 1980: 11-12). Su memoria no resultó fiable, si es que John Aitken Carlyle solo se había ocupado del Infierno: «En la edición de Dent, que constaba de tres tomos, tal como atestigua Borges, la traducción del *Purgatorio* estuvo al cargo de Thomas Okey mientras que P. H. Wicksteed se ocupó del *Paradiso*» (Rodríguez Risquete, 2005: 199). Borges quizás había sido más preciso en «An Autographical essay», si entendemos (con la mejor intención) que solo para la lectura del Infierno necesitó de la versión inglesa y que prescindió de esta al llegar al Purgatorio: «A couple of hours each day, riding back and forth on the tram, I made my way through *The Divine Comedy*, helped as far as “Purgatory” by John Aitken Carlyle’s prose translation and then ascending the rest of the way on my own» (Borges, 1970: 242).

⁸ «As for Italian, I have read and reread *The Divine Comedy* in more than a dozen different editions» (1970: 217); «He manejado muchas ediciones de la *Comedia*; estoy seguro de que la mejor es la de Momigliano, que data de 1945» (1986b: 9). En esa fecha solo se publicó el *Volume I: Inferno, commento di Attilio Momigliano*, en Florencia.

Como se habrá podido deducir, las referencias apuntan a que Borges se fijó en la *Comedia* con cierto retraso y a través de versiones inglesas (o con su ayuda), cualesquiera que fuesen los traductores y las traducciones o las opiniones que unos y otras le merecían, y ecos de esas lecturas empezarían a aparecer en poemas y relatos, que son la parte de su obra que me interesa esta vez⁹. Es lo que puede detectarse en «los nueve círculos / de la montaña inversa» (Borges, 1943: 167) de «Del infierno y del cielo», poema fechado en 1942, y sobre todo en «Poema conjetural», ambos incluidos en *Poemas [1922-1943]*, aunque fue el segundo el que antes llegó a los lectores, publicado en *La Nación* (sección 2, p. 1) el 4 de julio de 1943 (Helft, 1997: 65). «Como aquel capitán del Purgatorio / que, huyendo a pie y ensangrentando el llano, / fue cegado y tumbado por la muerte / donde un oscuro río pierde el nombre, / así habré de caer...» (Borges, 1943: 171), rezan los versos que una nota posterior explica: «El capitán que la segunda estrofa mencionada es el gibelino Buonconte, que murió en la derrota de Campaldino el 11 de junio de 1289 (*Purgatorio*, V, 85-129)» (1943: 178). En efecto, en el pasaje de la *Comedia* indicado, Bonconte de Montefeltro aseguraba haber llegado herido, «fuggendo a piede e ’nsanguinando il piano» (v. 99), hasta «un’aqua c’ha nome l’Archiano» (v. 95), y que murió «là ’ve ’l vocabol suo diventa vano» (v. 97); algunos tercetos después sabemos que una crecida del Archiano arrastró su cuerpo hasta el río Arno, donde desapareció. Conviene matizar que el quizá distraído Borges también incluía en su evocación de la muerte de Laprida a Jacopo del Cassero, a quien (y no a Bonconte) acechó y demoró «la noche lateral de los pantanos» (1943: 171) hasta hacerlo caer según ese canto V del Purgatorio —«Corsi al palude, e le cannuce e ’l braco / m’impligliar sì ch’i’ cadì; e li vid’io / de le mie vene farsi in terra laco» (82-84)—, como los comentaristas de la *Comedia* no han ignorado¹⁰, aunque Dante no mencionara su nombre.

El asunto carecería de cualquier otro interés dantesco si Roberto Paoli no lo hubiera complicado, probablemente sin necesidad, como cabe deducir de esta afirmación:

Borges non ha collegato per lungo tempo questa sua arte della biografia compendiosa [como la que por medio de Laprida haría en «Poema conjetural»] alla suggestione della lettura della *Commedia*, anzi riteneva che almeno il *Poema conjetural* fosse stato esclusivamente influenzato dai monologhi drammatici di Robert Browning. In anni recenti, invece, raccogliendo i suggerimenti della critica, ha riconosciuto in al menì tri ocazioni questo suo debito verso Dante (1997: 96).

⁹ Como pretendo ceñirme a la presencia de la *Comedia* en la obra “creativa” de Borges, solo me referiré a sus ensayos, incluidos los “dantescos”, en la medida en que ayudan a explicar la posible influencia de Dante en esa obra. Me ocupé de ellos recientemente en «Lectores argentinos de la *Comedia*: Victoria Ocampo y Jorge Luis Borges», en Celia de Aldama (coord.), *Il folle volo. Rutas transatlánticas de Dante Alighieri*, Madrid: Editorial Verbum, 2022, pp. 179-201.

¹⁰ Lo he confirmado por última vez en Dante Alighieri, *Comedia*, prólogo, comentarios y traducción de José María Micó (Alighieri, 2018: 330). Mis citas de la *Comedia* proceden de esa edición.

Las sugerencias de la crítica eran más bien las de Paoli, como él mismo hizo constar¹¹, y las tres ocasiones aducidas para confirmar el reconocimiento de la deuda con Dante corresponden al Borges “oral”, siempre generoso con sus interlocutores, periodistas, críticos literarios y público en general. Baste con recordar la primera, en la conferencia impartida en 1977 en el teatro Coliseo de Buenos Aires e incluida en 1980 en *Siete noches*, que admite el hallazgo de Dante aunque no reconoce deuda directa alguna con él:

Una novela contemporánea requiere quinientas o seiscientas páginas para hacernos conocer a alguien, si es que lo conocemos. A Dante le basta un solo momento. En ese momento el personaje está definido para siempre. Dante busca ese momento central inconscientemente. Yo he querido hacer lo mismo en muchos cuentos y he sido admirado por ese hallazgo, que es el hallazgo de Dante en la Edad Media, el de presentar un momento como cifra de una vida (Borges, 1980: 20).

No es difícil reconstruir el proceso seguido por tal “influencia”: Paoli había leído «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)» y, con su memoria *toute sonore encore* de las consideraciones derivadas de la lúcida noche que sorprendió a aquel sargento de la policía rural —«Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es» (Borges, 1944b: 9)—, decidió que ese era el caso de Laprida y que, pues la muerte imaginada para este era la sufrida por Buonconte de Montefeltro, el monólogo pensado y no dicho del prócer argentino perseguido por los gauchos de José Félix Aldao también había de tener su origen en la *Comedia*, en los relatos puestos en boca de Francesca o de Ulises, en perjuicio de Browning. Borges, halagado con la propuesta, pareció hacerla suya como si hubiera olvidado que mediados los años treinta, cuando Stevenson y Chesterton y no Dante contaban entre sus lecturas preferidas, declaraba haber abusado ya de «la contracción de la vida entera de un hombre en dos o tres escenas» en los «ejercicios de prosa narrativa» que fueron a dar a su *Historia universal de la infamia* (1935: 5).

No parece obligatorio, en consecuencia, asumir los efectos del furor analógico de Paoli, de quien me sirvo aquí sobre todo como muestra de lo que pretendo evitar. Por el momento dejemos tranquilo a Browning, con cuyos monólogos dramáticos Borges asoció su «Poema conjetural»¹², pues no lo son los parlamentos con que los personajes de la *Comedia* responden a las preguntas de Dante o de Virgilio, sea breve o largo su relato. Nadie se interesó por ese instante en

¹¹ «Se trata, per esattezza, di un mio suggerimento, che sposi nel corso dell'introduzione a un incontro con lo scrittore, svoltosi il giorno 9 maggio 1977 nella biblioteca dell'Istituto Italo-Latino Americano di Roma. Riprendevo questa proposta critica dal mio volumen *Borges. Pervorsi di significato*, che era apparso alcuni mesi prima (in particolare dalle pagine intitolate *Dante in Borges: le biografie compendiose*, pp. 101-107)» (Paoli, 1997: 96, nota 38).

¹² «En el Poema conjetural se advertirá la influencia de los monólogos dramáticos de Robert Browning», se lee en el texto que sirvió de introducción a *El otro, el mismo* (1969: 10-11).

que supieron quiénes eran, ni tampoco por la clave de sus años: se trataba de precisar cuándo y cómo fueron víctimas del amor que determinó su condena en el caso de Paolo y Francesca, o los pormenores de su muerte en los casos de Ugolino o de Ulises, pues el lugar que ocupaban en el infierno ya informaba suficientemente sobre los delitos que habían cometido, y esos puntos son los que aclaran los interrogados, como cualquier lector imparcial puede comprobar. Aunque no respondiera a una pregunta directa, no es diferente la intervención de Buonconte de Montefeltro, deseoso de explicar la situación que sufría en el Purgatorio para que Dante llevara esa información al mundo de los vivos. Esas, por otra parte, fueron las únicas “biografías compendiosas” que interesaron a Borges entre las que la *Comedia* permitiría detectar.

La irrupción de la *Comedia* en los relatos de Borges parece iniciarse en «Tres versiones de Judas», que *Sur* publicó en agosto de 1944 y donde se conjetura a propósito de Nils Runeberg que «Dante le hubiera destinado, tal vez, a un sepulcro de fuego» (1944a: 193), el acorde con la condición de hereje que acredita en el cuento y que lo situaría entre los condenados que Dante y Virgilio encuentran al entrar en la ciudad de Dite, según se puede leer al final del canto noveno del Infierno. En septiembre de 1945 la misma revista publicó «El Aleph», quizás el texto de Borges más comentado en las relaciones que ahora nos ocupan. Trataré de abordarlas sin el entusiasmo que la empresa parece exigir y cuyos enriquecedores resultados Borges ya en 1970 agradeció debida y burlescamente¹³, quizá convencido de que no había referencia alguna a la *Comedia* en ese relato¹⁴. El entusiasmo aludido se acentuaría progresivamente para culminar tras editarse *Nueve ensayos dantescos* en 1982, se tuviera en cuenta o no la fecha en que esos ensayos fueron publicados por primera vez, en 1948 (la mayoría y los de mayor interés¹⁵) y años siguientes. Entre los esfuerzos más destacados

¹³ «“The Aleph” has been praised by readers for its variety of elements: the fantastic, the satiric, the autobiographical, and the pathetic. I wonder whether our modern worship of complexity is not wrong, however. I wonder whether a short story should be so ambitious. I wonder whether a short story should be so ambitious. Critics, going even further, have detected Beatrice Portinari in Beatriz Viterbo, Dante in Daneri, and the descent into hell in the descent into the cellar. I am, of course, duly grateful for these unlooked-for gifts» (1970: 264).

¹⁴ Ese detalle nada significa para los adictos a los planteamientos de Harold Bloom, quienes siempre podrán aducir que un autor puede haber ocultado la «intolerable presence» (Bloom, 1975: 71) de su precursor. En el caso que nos ocupa, más atinado me parece proponer que Borges pretendió ser influido por Dante, sin conseguirlo.

¹⁵ En ese año se publicaron «La última sonrisa de Beatriz» (*París en América*, núm. 25, febrero-marzo, pp. 18-19), «El enigma de Ulises» (*Escritura*, Montevideo, año II, núm. 3, marzo, pp. 5-7), «El simurgh y el águila» (*La Nación*, 14 de marzo, sec. 2ª, p. 1), «El seudo problema de Ugolino» (*La Nación*, 30 de mayo, sec. 2ª, p. 1), «El verdugo piadoso» (*Sur*, año 16, número 163, mayo, pp. 9-12), «El último viaje de Ulises» (*La Nación*, 22 de agosto, sec. 2ª, p. 1) y «El encuentro en un sueño» (*La Nación*, 3 de octubre, sec. 2ª, p. 1). Al «Estudio preliminar» de *La Divina Comedia* que la editorial Jackson publicó en Buenos Aires en 1949 fueron a dar, con escasos ajustes, varios de aquellos ensayos, que parecieron adquirir allí alguna coherencia: «El seudo problema de Ugolino», «El último viaje de Ulises» y «El encuentro en un sueño», con los títulos (respectivamente) de «El problema de Ugolino», «El problema de Ulises» y «El encuentro con Beatriz». No es imposible que alguien cuestione el interés de estos datos; solo puedo decir que ignorarlos puede dar pie a afirmaciones erróneas como las que Marcos Ricardo Barnatán emitió en su «Introducción» a los *Nueve ensayos dantescos*, y no solo al decidir que es en el volumen *Siete noches*, publicado en 1980, «donde encontramos recogido por primera vez un texto íntegro dedicado a la *Comedia*» (Borges, 1982: 68), con consecuencias indeseadas en algunos de los estudios luego dedicados al tema.

para fijar la deuda de «El Aleph» con la *Comedia* se contó precisamente el de Roberto Paoli, al menos desde que en 1977 publicó su *Borges: percorsi di significato*, donde de entrada se decide que el de Borges es «un mundo semántico di una grande poliedricità» (1977: 9), de modo que nada impide después, entre consideraciones sin duda acertadas sobre el relato, establecer relaciones innecesarias, como al descubrir «un lessico dantesco o il modulo di certe perifrasi astronomiche dantesche» (1977: 12) en la «candente mañana» (Borges, 1945: 53) del febrero porteño en que Beatriz Viterbo murió, o en esa «esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor» (1945: 62), que es el Aleph de Carlos Argentino Daneri en el que Borges vio «un poniente de Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala» (1945: 63).

Paoli decidió que tras Daneri estaba Dante Alighieri —«basterà, per fiutare la mascheratura, questo semplice scarto di lettere: DAN(te Alighi)ERI, ove le maiuscole iniziali e finali ricompongono il cognome del nostro personaggio» (1977: 26)—, como si tal apellido no existiera en la Argentina¹⁶ y no pareciera acorde en sí mismo, fuera el que fuese su origen (incluso español), con «la ese italiana y la copiosa gesticulación italiana» (1945: 53) que sobrevivían, a dos generaciones de distancia, en quien ahora lo llevaba. También vio una deuda de «El Aleph» con la *Comedia* en «il topos letterario dell'indicibile» (1977: 44) que Dante declaró sufrir cuando pretendió expresar la belleza de Beatriz o la visión de la divinidad, y sobre todo cuando afrontó una experiencia relacionable con la de Borges al encontrarse con aquella pequeña esfera que contenía el universo entero: «Nel suo profondo vidi che s'interna, / legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna» (Paradiso XXXIII, 85-87). Basta con seguir tales lucubraciones para constatar que también en ese punto las afinidades son insignificantes al lado de las diferencias¹⁷, de modo que tal vez la única justificación para establecerlas es la que ofreció el propio Borges en el primer párrafo del «Estudio preliminar» que escribió para la *Divina Comedia* que Jackson publicó en Buenos Aires en 1949 y donde trató de dar cohesión a algunos de sus ensayos dantescos:

Imaginemos, en una biblioteca oriental, una lámina pintada hace muchos siglos. Acaso es árabe y nos dicen que en ellas están figuradas todas las fábulas de las *Mil y una noches*; acaso es china y sabemos que ilustra una novela con centenares o millares de personajes. En el tumulto de sus formas, alguna —un árbol que semeja un cono invertido, unas mezquitas de color bermejo sobre un muro de hierro— nos llama la atención y de esa pasamos a

¹⁶ En aquellos años cuarenta no era imposible tener alguna noticia de Eugenio Daneri, destacado pintor del grupo de La Boca que vivió entonces su época de mayor éxito.

¹⁷ Eso no impidió a Jon Thiem redescubrir la afinidad (1988: 101) entre el Aleph de Daneri y el punto pequeño y luminoso donde está Dios y que se expande en hasta nueve círculos concéntricos y giratorios de órdenes angélicos y de ángeles en número inconcebible y creciente (cantos XXVIII y XXIX del Paraíso), complejidad que el crítico simplifica convenientemente en «a mere point of light which nevertheless makes the eye want to close because of its piercing brilliance» (Thiem, 1988: 71).

otras. Declina el día, se fatiga la luz y a medida que nos adentramos en el grabado, comprendemos que no hay cosa en la tierra que no esté ahí. Lo que fue, lo que es y lo que será, la historia del pasado y la del futuro, las cosas que he tenido y las que tendré, todo ello nos espera en algún lugar de ese laberinto tranquilo... He fantaseado una obra mágica, una lámina que también fuera un microcosmos; el poema de Dante es esa lámina de ámbito universal (Borges, 1962: IX)¹⁸.

Sospecho que relacionarlo con la *Comedia* no era sino un modo enfático de valorar la significación de tal microcosmos, pero la suerte estaba echada. Emir Rodríguez Monegal confirmó alguno de los dictámenes de Paoli cuando en «El Aleph» vio «una reducción paródica de la *Divina Comedia*» e insistió en precisar que el apellido Daneri «es abreviatura de *Dante Alighieri*» (1987: 372)¹⁹. Aún insatisfecho, añadió que Daneri, «como Virgilio, es un poeta didáctico y un guía para la visión del otro mundo» (1987: 372), como si el descenso al sótano de una casa en la calle Garay de Buenos Aires equivaliese a un paseo por el infierno y el purgatorio, como si guardase alguna relación con las *Geórgicas* el estrambótico poema *La Tierra* con que aquel abordaba la descripción de nuestro planeta, descripción que, perdido el Aleph, pudo continuar sin problema alguno recurriendo a los manuales o compendios de geografía —«los epítomes», según Borges (1945: 65)— con los que Eduardo Acevedo Díaz (hijo) pretendía ilustrar a los estudiantes argentinos de educación secundaria²⁰. Creo innecesario comentar las consideraciones sobre la fuerza del destino que hizo que el nombre y el apellido de Estela Canto, a quien Borges dedicó «El Aleph», se ajustaran respectivamente a las *stelle* que cierran cada una de las tres secciones de la *Comedia* y a cada canto de los cien que conforman la obra, según le fue revelado a Rodríguez Monegal (1987: 383). Yo no soy digno de acceder a la dimensión en la que se tejen los hilos de tramas como esa, ajenas al espacio y al tiempo. En ese caso y en otros me atrevo a decir que el crítico decide encontrar lo que andaba buscando, como suele ocurrir cuando se pretende identificar los sentidos ocultos de un texto, lo que ahora equivale además a leer «El Aleph» como una alegoría. Aunque alguna vez sus relatos parecieran exigir o justificar esa lectura, prefiero tener en cuenta la posición que Borges mantenía por entonces a ese respecto, la que expresó con particular contundencia en «De las alegorías a las novelas»,

¹⁸ Cito del «Estudio preliminar» incluido en la edición de *La Divina Comedia* publicada en Barcelona en 1962. Es la misma editada en Buenos Aires: W. M. Jackson Inc. (Colección Clásicos Jackson, vol. 31), 1949. Así se inicia también el «Prólogo» de *Nueve ensayos dantescos* (1982: 85).

¹⁹ Rodríguez Monegal publicó su biografía inicialmente en inglés: *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*, New York: E. P. Dutton, 1978.

²⁰ He conseguido acceder a la vigesimonovena edición de *Geografía de América y estudio particular de la República Argentina* «por el doctor Eduardo Acevedo Díaz» (dirigida al curso de tercer año, ciclo básico), actualizada por Marcelo Acevedo Díaz (Buenos Aires: Talleres Gráficos Didot, 1963). Allí consta que su autor se ocupó también de Europa, Oceanía, Asia y África. La revisión del volumen mencionado anima a creer que ese y otros epítomes pudieron servir mejor que el caótico Aleph a los propósitos de Carlos Argentino Daneri.

ensayo publicado en *La Nación* el 7 de agosto de 1949 antes de ser incluido en *Otras inquisiciones (1937-1952)*:

[...] sé que el arte alegórico pareció alguna vez encantador (el laberíntico *Roman de la Rose*, que perdura en doscientos manuscritos, consta de cuatro mil versos) y ahora es intolerable. Sentimos que, además de intolerable, es estúpido y frívolo. Ni Dante, que figuró la historia de su pasión en la *Vita nuova*, ni el romano Boecio, redactando en la torre de Pavía, a la sombra de la espada del verdugo, el *De consolatione*, hubieran entendido este sentimiento (1952b: 181).

Esa posición podía detectarse ya cuando imaginó las dos ediciones de *The approach to Al-Mu'tasim*:

En la versión de 1932, las notas sobrenaturales ralean: «el hombre llamado Almotásim» tiene su algo de símbolo, pero no carece de rasgos idiosincrásicos, personales. Desgraciadamente, esa buena conducta literaria no perduró. En la versión de 1934 —la que tengo a la vista— la novela decae en alegoría: Almotásim es emblema de Dios y los puntuales itinerarios del héroe son de algún modo los progresos del alma en el ascenso místico (Borges, 1936: 112).

Mir Bahadur Alí, el autor de tal novela, se había mostrado «incapaz de soslayar la más burda de las tentaciones del arte: la de ser un genio» (1936: 113), tentación que parece haber ganado no tanto a Borges como a los exégetas de «El Aleph». Como mi intención no es encontrar sentidos ocultos, para rondar la idea o intuir la imagen de esa concentración del espacio cósmico me basta y sobra con las referencias explícitas a ese pájaro que de algún modo es todos los pájaros del que habla un persa (Farid ud-dín Attar), a la esfera cuya centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna (según Alanus de Insulis), o al ángel de cuatro caras propuesto por el profeta Ezequiel, sin ignorar los epígrafes requisados a William Shakespeare y a Thomas De Quincey que preceden al relato, ni las observaciones sobre la naturaleza del disco de la calle Garay y sobre el nombre que Daneri le dio —con sus implicaciones en ámbitos tan dispares como el de la cábala y el de los números transfinitos de la teoría de conjuntos— que constan en la *Posdata del primero de marzo de 1943* con que concluye el cuento. Ciertamente, yo preferiría que el único motivo de inspiración fuera el objeto que, según Estela Canto había de recordar, Borges identificaba con el Aleph en aquellos días de 1945 en que escribía sobre él: «uno de esos juguetes con una lente fijada a un tubo bajo el cual había una planchita donde se hacía girar unas virutas de acero. O sea, un calidoscopio» (Canto, 1989: 95).

Descartados Daneri como sucedáneo de Dante Alighieri y el Aleph como sucedáneo del volumen compacto de Dios, restan las relaciones que cabe establecer entre las pasiones de Dante y de Borges con sus respectivas y desdeñosas amadas, y eso si imaginamos en la *Comedia* y subrayamos en «El Aleph» rasgos idiosincrásicos o personales de los personajes como los que hacían preferible la

primera versión de *The approach to Al-Mu'tasim*. Prescindo de la condición de muertas que adorna a esas amadas, lo que en el caso de Borges supondría parodiar una variada tradición enriquecida por románticos, decadentes, simbolistas y modernistas, solo alguna vez deudores de Dante o de su derivación prerrafaelita. Por otra parte, no creo que el primer nombre y el apellido de Beatriz Elena Viterbo basten para probar la relación de «El Aleph» con la *Comedia*, y menos en términos de dependencia o influencia. Me sonrojaría proponer cualquier afinidad entre Beatrice Portinari y esa mujer en la que había «negligencias, distracciones, desdenes, verdaderas crueldades, que tal vez reclamaban una explicación patológica» (1945: 60), sin olvidar las cartas «obscenas, increíbles, precisas» (1945: 63-64) que había dirigido a Carlos Argentino, su primo hermano. Borges leía por entonces las obras de Dante, desde luego, y eso le invitaba a incluir referencias de ellas, directas o veladas, en sus ensayos, poemas y cuentos. Nada me impide admitir que paralelamente se fueran gestando sus ensayos dantescos, pero considero improbable que escribiera por entonces lo que no empezó a publicar hasta 1948. En consecuencia, si «El Aleph» es anterior a esos ensayos, me atrevo a proponer que Borges imaginó su pasión inútil por Beatriz Elena Viterbo, cualquiera que fuese su fuente de inspiración²¹, y que eso determinó su visión o 'lectura' de las relaciones de Dante con Beatrice Portinari tal como la plasmó en sus ensayos «El encuentro en un sueño» y «La última sonrisa de Beatriz», atenuando en ambos el registro paródico del cuento para que la *Comedia* no quedara reducida en ellos a su mera caricatura. Quizá no sea inoportuno comparar estos fragmentos, relativos a circunstancias tan dispares como la evocada por Borges cuando planeaba volver a la casa de la calle Garay que fuera la de su amada y el momento en que «La última sonrisa de Beatriz» describe las sensaciones de Dante al despedirla en el paraíso, con ella ya instalada en el tercero de los círculos de la rosa sempiterna:

De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos. Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino;

²¹ Prefiero no ignorar las explicaciones de Borges: «Beatriz Viterbo really existed and I was very much and hopelessly in love with her. I wrote my story after her death. Carlos Argentino Daneri is a friend of mine, still living, who to this day has never suspected he is in the story. The verses are a parody of his verse. Daneri's speech on the other hand is not an exaggeration but a fair rendering. The Argentine Academy of Letters is the habitat of such specimens» (1970: 264). Tampoco me parece desdeñable este testimonio: «Me repetía que él era Dante, que yo era Beatrice y que habría de liberarlo del infierno, aunque yo no conociera la naturaleza de ese infierno», escribió Estela Canto (1989: 95) recordando la época de «El Aleph», que ella al parecer mecanografió: «Él vino a casa con el manuscrito garabateado, lleno de borrones y tachaduras, y me lo fue dictando a máquina. El original quedó en casa y las hojas dactilografiadas fueron llevadas a la revista *Sur*, donde se publicó el cuento» (Canto, 1989: 208).

Beatriz, con el pekinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón... (1945: 52-53)

Ahí, aureolada, está Beatriz; Beatriz cuya mirada solía colmarlo de intolerable beatitud, Beatriz que solía vestirse de rojo, Beatriz en la que había pensado tanto que le asombró considerar que unos peregrinos, que vio una mañana en Florencia, jamás habían oído hablar de ella, Beatriz, que una vez le negó el saludo, Beatriz, que murió a los veinticuatro años, Beatriz de Folco Portinari, que se casó con Bardi (1982: 159).

No es imposible imaginar o advertir otras afinidades²², pero es el desdén con que sus respectivas amadas respondieron a los requerimientos de sus amantes mientras ellas vivieron lo que, ciertamente, parece afianzar la relación entre el Borges de «El Aleph» y el Dante de la *Comedia*—ignorando de paso lo mucho (casi todo) que en esta pudiera contradecir tal interpretación—, a lo que cabe sumar la pasión que, ya (o por fin) fallecidas, ellos pudieron dedicarles sin inconveniente alguno, sin que ningún desaire los pudiera incomodar, resueltos a prolongar sin fin su pasión y su desconsuelo. «Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta, yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación» (1945: 52), declara el narrador y personaje Borges en «El Aleph», donde se reiteran las muestras del resentimiento del amante y no existen las que pudieran incidir en la idealización de la amada. El escritor Borges (el hombre de carne y hueso que decidió la escritura de ese relato) proyectaría ese rencor imaginario sobre lo leído en la *Comedia* a la vez que buscaba apoyo en episodios de la *Vita nuova* que hacían de su narrador y protagonista otro amante desdeñado²³, dolido hasta el punto de rehuir los encuentros con Beatrice (aún viva, desde luego), para ocuparse sobre todo en sus especulaciones sobre el amor y en los poemas con que las expresaba: «lo mio signore Amore, la sua merzede, ha posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venire meno» (1921: 142), aseguraba Dante, tal vez más interesado en cantar alabanzas a su amada

²² «En el principio de la *Vita nuova* se lee que enumeró en una epístola sesenta nombres de mujer para intercalar entre ellos, secreto, el nombre de Beatriz. Pienso que en la *Comedia* repitió ese melancólico juego», recordaba Borges (1982: 158), sin duda refiriéndose a cuando a Dante le vino «una voluntade di volere ricordare lo nome di quella gentilissima ed accompagnarlo de molti nome di donne», «di nomi di sesanta le piú belle de la cittade», y compuso «una pistola sotto forma di serventese» donde Beatriz aparecía «in su le nove» (*Vita nuova*, 1921: 77). Como confirmando esa obsesión, «Poscia piangendo, sol nel mio lamento / chiamo Beatrice, e dico: — Or se' tu morta? —; / e mentre ch'io la chiamo, me conforta» (1921: 252), se lee en la canción que Dante escribió a su muerte. No es imposible detectar por momentos una actitud similar en «El Aleph» —como cuando el narrador se acerca al retrato de la amada muerta poco antes de llegar al «inefable centro» (1945: 62) de su relato: «Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges» (1945: 61)—, pero esa fijación obsesiva no se observa en la *Comedia*: el nombre de Beatrice aparece solo en escasas y justificadas ocasiones, y más en boca de Virgilio que de Dante, antes de que la presencia de aquella lo haga inevitable desde su irrupción en el paraíso terrenal.

²³ «Enamorarse es crear una religión cuyo dios es falible. Que Dante profesó por Beatriz una adoración idolátrica es una verdad que no cabe contradecir; que ella una vez se burló de él y otra lo desairó son hechos que registra la *Vita nuova*» (Borges, 1952b: 119). Borges probablemente contó con la ayuda de Giovanni Papini, que en el capítulo «Beatriz non rispose» de su *Dante vivo* (1933: 76-85) había revisado los escasos encuentros con su amada que Dante recordó en su autobiografía.

que en que ella lo correspondiera, por las incomodidades que esto pudiera implicar o por el platonismo exigido a los poetas del *dolce stil nuovo*. Consecuente con tal actitud, Borges redujo las relaciones de los amantes de la *Comedia* a su encuentro en el paraíso terrenal y al momento en el que él advierte que ella lo ha dejado para regresar «all'eterna fontana» (Paradiso, XXXI, 93): los episodios que en «El encuentro en un sueño» y «La última sonrisa de Beatriz», respectivamente, le permitirían subrayar la frustración de Dante, proyectando sobre el autor y el protagonista de la *Comedia* el «masochismo morale» que Paoli (1977: 34) atribuía al narrador y personaje de «El Aleph» en sus relaciones con Beatriz y aun con Daneri. Para ello había que omitir cuanto pudiera mitigar esa frustración, que es casi todo, como el lector imparcial puede comprobar sin dificultades, especialmente si se demora en los cantos del Paraíso que, en opinión de Borges otra vez discutible, «para el poeta fueron luz y para nosotros sombra» (1980: 14). Tal vez ese lector imparcial llegue así a la conclusión de que en tales ensayos “dantescos” hay demasiado de Beatriz Elena Viterbo y demasiado poco de Beatrice Portinari, tal vez ha llegado el momento de desaconsejar la lectura de Borges a cualquiera que pretenda acercarse a la significación de la *Comedia*²⁴.

Percibida una relación estrecha entre esa obra y «El Aleph», nada impedía a los analistas establecer otras, algunas en buena medida determinadas por aquella. Muerta al igual que Beatrice Portinari y que Beatriz Viterbo, era inevitable que alguien emparentara con ellas a Teodolina Villar, la protagonista de «El zahir», de la que también el narrador Borges estuvo vanamente enamorado²⁵. Era inevitable también que la huella de Dante se entreviera en la Rueda que supuso para el sacerdote de «La escritura del Dios» la unión con la divinidad o con el universo, Rueda formada por «todas las cosas que serán, que son y que fueron» (1949: 122). Por mi parte, prefiero prestar atención exclusivamente a los relatos que me lo autorizan por su mención expresa de la *Comedia*: «Historia del guerrero y de la cautiva», «La otra muerte» y «La espera». En el primero el narrador apenas se plantea si Dante se contó entre los descendientes de los longobardos capitaneados por Droctulft, el guerrero «que, en el asedio de Ravena, abandonó a los suyos y murió defendiendo la ciudad que antes había atacado» (1949: 49). En el segundo —publicado como «La redención» en *La Nación*, el 9 de enero

²⁴ No tengo ninguna intención de mostrarme original. Antes de exponer los argumentos en que se apoyaba, Mariano Pérez Carrasco dejaba clara una posición sobre *Nueve ensayos dantescos* que hago mía sin ningún reparo: «Poco o nada [...] nos dicen de la Divina Comedia, mucho acerca de Borges, del modo en que él leía —o mejor, del modo en que él se leía a sí mismo al hablar de sus ocasionales lecturas—, y, sobre todo, de su propia poética» (Pérez Carrasco, 2021: 37).

²⁵ No veo razones para recordar la *Comedia*, ni siquiera a partir de esta supuesta cita de *Urkunden zur Geschichte der Zahir* (Breslau, 1899), de un supuesto Julius Barlach: «Un comentador del *Gulshan i Raz* dice que quien ha visto el Zahir pronto verá la Rosa y alega un verso interpolado en el *Asrar Nama* (Libro de cosas que se ignoran) de Attar: El Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo» (1947: 36); frase esta última que, como casi todo en ese relato, muestra a un Borges especialmente interesado en la cultura islámica.

de 1949, e incluido ese mismo año en *El Aleph* con su título definitivo— no me parece relevante la relación entre la identificación tal vez errónea de Pietro Damiani y Pietro Peccator que se lee en los versos 121-123 del canto XXI del Paraíso y lo narrado por Borges, aunque este hiciera referencia a esos «dos versos del canto XXI del *Paradiso*, que plantean precisamente un problema de identidad» (1949: 79), problema que no consigo identificar; lo que interesa en ese cuento es la posibilidad de modificar el pasado, asunto acorde con el tratado *De omnipotentia —De divina omnipotentia*, en realidad— de Pier Damiani, pero ajeno por completo a la *Comedia*, incluso ajeno a Damiani, a quien probablemente (a pesar de lo asegurado por el narrador) Borges no leyó: más bien debió de fiarse de quienes interpretaron que Damiani sostenía «que Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue» (1949: 79)²⁶. Por lo demás, la relación con la *Comedia* poco ayudaría a la solución del relato, que guarda relación evidente con el poema juvenil «Isidoro Acevedo», donde Borges hizo que su abuelo materno, a la hora de morir en su cama, «en su casita de la calle Serrano, / en el verano ardido del novecientos cinco», convocase a quienes combatieran como él en las batallas del Puente Alsina o de Cepeda, «un ejército de sombras porteñas / para que lo mataran» (1929: 24-25). En fin, Dante también aparece en «La espera», que *La Nación* dio a conocer el 27 de agosto de 1950:

Entre los libros del estante había una Divina Comedia, con el viejo comentario de Andreoli. Menos urgido por la curiosidad que por un sentimiento de deber, Villari acometió la lectura de esa obra capital; antes de comer, leía un canto, y luego, en orden riguroso, las notas. No juzgó inverosímiles o excesivas las penas infernales y no pensó que Dante lo hubiera condenado al último círculo, donde los dientes de Ugolino roen sin fin la nuca de Ruggieri (1952a: 129)²⁷.

Ese supuesto Villari no se siente aludido por Dante porque, como el narrador se cuidó de advertir previamente, «la idea de una coincidencia entre el arte y la realidad era ajena a él» (1952a: 127). Libres de esa limitación, algunos lectores de la *Comedia* sabemos que los traidores son los relegados al noveno y último círculo del infierno, y comprendemos de paso la razón (o causa) que lleva al protagonista de «La espera» a la reclusión voluntaria y a su muerte, consecuencias que en sí

²⁶ Yo tampoco he leído *De divina omnipotentia*, pero me fío de Dante Baranzelli, para quien «el principio de no contradicción no es debilitado, ni menos aún abolido, por el voluntarismo de Pedro Damián, sino que al contrario sale fortalecido, porque se sigue de fundamentos ético-metafísicos primordiales» (2008: 31).

²⁷ Raffaele Andreoli (1823-1891) publicó su comentario en 1856: *La Commedia di Dante Alighieri con commento compilato su tutti i migliori, e particolarmente su quelli del Lombardi, del Costa, del Tommaseo e del Bianchi* da Raffaele Andreoli. Prima edizione napoletana fatta sull'ultima di Lemonnier. Napoli: Giov. Pedone Lauriel / Gabriele Rondinella, coeditori.

mismas poco o nada tienen que ver con lo narrado por Dante a propósito de Ugolino della Gherardesca, muerto de hambre en la torre en la que había sido encerrado junto con sus hijos²⁸.

Dos reflexiones sobre la metáfora parecen hacer determinado en los primeros años cincuenta la mención de la *Comedia*, en ambos casos en perjuicio de Luis de Góngora, monótonamente malparado en las opiniones de Borges desde los años veinte. La primera de esas reflexiones puede verse en el ensayo «La metáfora» (publicado en *La Nación* el 9 de noviembre de 1952 y recogido en *Historia de la eternidad* en 1953), donde Borges, que algún tiempo antes había cuestionado la posibilidad de crear metáforas nuevas²⁹, reiteraba su preferencia por algunos «grupos famosos» que revelarían afinidades íntimas y necesarias (“el sueño y la muerte” y “la mujer y la flor” permitían en aquella ocasión recordar un buen número de ejemplos), para advertir:

Ello no significa, naturalmente, que se haya agotado el número de metáforas; los modos de indicar o insinuar estas secretas simpatías de los conceptos resultan, de hecho, ilimitados. Su virtud y flaqueza está en las palabras; el curioso verso en que Dante (*Purgatorio*, I, 13), para definir el cielo oriental invoca una piedra oriental, una piedra límpida en cuyo nombre está, por venturoso azar, el Oriente: *Dolce color d'oriental zaffiro* es, más allá de cualquier duda, admirable; no así el de Góngora (*Soledad*, I, 6): *En campos de zafiro pace estrellas* que es, si no me equivoco, una mera grosería, un mero énfasis. (1953: 74)

El ensayo «dantesco» titulado «Purgatorio, I, 13» debió de escribirse por entonces y no fue sino otra reflexión sobre la metáfora, ocasión para que entre los ejemplos propuestos aparecieran el verso 60 del canto I del Infierno, «mi ripigneva là dove 'l sol tace», y el mencionado en «La metáfora»: el primero para explicar que «el verbo auditivo expresa una imagen visual» (1982: 135); el segundo para decidir que «sugiere el color del Oriente por un zafiro en cuyo nombre está el Oriente» (1982: 136), añadiendo a pie de página, tras citar la primera estrofa de las *Soledades* con el verso denostado (que aquí es *en campo de zafiros pasce estrellas*): «El verso del *Purgatorio* es delicado; el de las *Soledades* es deliberadamente ruidoso» (1982: 136, nota 1). Como se puede constatar, Borges requisaba en la *Comedia* ejemplos con los que reforzar su insistente rechazo del culteranismo, lo que daría lugar a situaciones comprometidas a la hora de plantear la distancia que media entre el hombre

²⁸ Paoli (1997: 94) necesitaba esta explicación más abstrusa: «sarà infine, nel racconto *L'attesa*, il canto del conte Ugolino che, incastonato nel racconto come una lettura del personaggio, e quindi con la funzioni di una mise en abyme, rispecchia come un tragico presagio la prigionia perpetua e la morte violenta del personaggio medesimo».

²⁹ En «Nathaniel Hawthorne», ensayo publicado como «Hawthorne» en *Cursos y conferencias* (julio-agosto-septiembre de 1949) e incluido en *Otras inquisiciones (1937-1952)*: «Las verdaderas, las que formulan íntimas conexiones entre una imagen y otra, han existido siempre; las que aún podemos inventar son las falsas, las que no vale la pena inventar» (1952b: 59).

que escribe y su producción literaria. No es de extrañar que asociara alguna vez a Góngora con Giambattista Marino³⁰: al cabo, este último estaba entre los afectados cuando Borges, a propósito de Leopoldo Lugones, señaló que «cíclicamente surgen poetas que parecen agotar la literatura, ya que se cifra en ellos toda la ciencia retórica de su tiempo; tales artífices, cuyo fin es el estupor (“qui non sa far stupire, vada alla striglia”, decretó uno de ellos, Marino), acaban por cansar» (1955: 97). Más difícil de prever resultaba que la suerte de Marino fuera quizá la misma de Dante, como permite deducir «Una rosa amarilla»³¹: aquel a quien «las bocas unánimes de la Fama (para usar una expresión que le fue cara) proclamaron el nuevo Homero y el nuevo Dante» estaba en su lecho de muerte cuando «*vio* la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso», y sintió que «podemos mencionar y aludir pero no expresar», y que los volúmenes que conformaban su obra «no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo» (1960: 31-32). Suponer que en la hora de sus muertes respectivas también Homero y Dante alcanzaron esa “iluminación” era decidir que cualquier manifestación oral o escrita oculta o enmascara la realidad, lo que nada tiene que ver con la *Comedia* y todo con las reflexiones sobre el alcance meramente verbal de la literatura que por entonces ocupaban a Borges.

A esa misma conclusión me llevan otros textos de la misma época, como «Paradiso, XXXI, 108», publicado en el número 231 de *Sur* (noviembre-diciembre de 1954) antes de ser incluido en *El hacedor*. Veinte años atrás, como recordé al iniciar estas páginas, Borges ya había acercado la *Comedia* al ámbito de los sueños, que progresivamente había ido ganando su interés hasta determinar en buena medida su lectura, como permiten comprobar varios de los ensayos «dantescos»³². Ahora, como dejó de manifiesto en «Nathaniel Hawthorne», sabía que «el suizo Jung, en encantadores y, sin duda, exactos volúmenes, equipara las invenciones literarias a las invenciones oníricas, la literatura a los sueños» (1952b: 59), y podía dar por válida la definición de la literatura como «un sueño, un sueño dirigido y deliberado, pero fundamentalmente un sueño» (1952b: 59-60). Esos planteamientos determinaron «Paradiso, XXXI, 108», que nada tenía que ver con lo

³⁰ Recuerdo al menos el «Discurso de don Jorge Luis Borges» con motivo del cuarto centenario del nacimiento del poeta cordobés: «en nuestro tiempo, tendríamos a Joyce como el ejemplo más ilustre de la literatura concebida como arte verbal; y en el siglo XVI, tendríamos a Marino y a Góngora, que parecen haber procesado o ejecutado lo mismo» (1961: 391).

³¹ «Una rosa amarilla» apareció en *El Hogar* (año 52, núm. 2409, 20 de enero de 1956, p. 17), y terminó formando parte de *El hacedor*.

³² En «El encuentro en un sueño», la «complicada fealdad» (1952b: 118) de la procesión que acompaña a Beatrice facilitaba a Borges la decisión de remitir la escena al ámbito de los sueños o de las pesadillas. Esa inclinación se advierte también en el también “dantesco” ensayo «El noble castillo del canto cuarto» (*La Nación*, 22 de abril de 1951), espacio en el cual, apenas iniciada la aventura de Dante, le resultaba más notoria la atmósfera onírica que no sin justificaciones cabe atribuir a la *Comedia*: «e caddi come l'uom cui sonno piglia» (Inferno, III, 136), rezaba el último verso del canto anterior, como para confirmar ese clima de sueño o duermevela desde el que Dante descubre el limbo en el que se sitúa la morada de quienes murieron antes del cristianismo.

relatado (lo soñado) por Dante³³ y todo con la decisión de Borges de utilizarlo (entre otras referencias) para expresar la sensación de haber perdido una cosa infinita, el rostro de Dios visto una noche «en los laberintos del sueño» (1954: 2): «Los hombres han perdido una cara, una cara irrecuperable, y todos querrían ser aquel peregrino (soñado en el empíreo, bajo la Rosa) que en Roma ve el sudario de la Verónica y murmura con fe: Jesucristo, Dios mío, Dios verdadero ¿así era, pues, tu cara?» (1954: 1).

Las referencias posteriores a la *Comedia* prefieren ese ámbito³⁴. Lo permite comprobar «Inferno, I, 32»³⁵, que propone los sueños respectivos en los que un leopardo —«una lonza leggiera e presta molto, / che di pel macolato era coverta» (Inferno, I, 32-33)— y Dante reciben de Dios la revelación del destino que los justifica. Ese es también el caso, muchos años después, del poema «Inferno, V, 129», incluido en *La cifra* y cuyo título remite al verso «Solì eravamo e sanza alcun sospetto», que prepara el relato del primer beso con que Paolo y Francesca interrumpen su lectura de los amores de Lancialloto: «Quel giorno piú non vi leggemmo avante» (Inferno, V, 138). Sueños dentro de sueños —otra complejidad grata a Borges al menos desde el relato «Las ruinas circulares», que la revista *Sur* diera a conocer en diciembre de 1940— se equiparan a literatura dentro de la literatura y se proyectan sobre el escritor, sobre sus personajes, sobre sus ficciones e incluso sobre sus lectores, «absortos en su lúcido sueño» como los estaban los de la biblioteca donde Borges, en «A Leopoldo Lugones» (1960: 7), soñó haberse encontrado con el autor de *Lunario sentimental*. Los últimos versos de «Inferno, V, 129» muestran el resultado final de esas especulaciones:

Son Paolo y Francesca
y también la reina y su amante
y también los amantes que han sido
desde aquel Adán y su Eva
en el pasto del paraíso.
Un sueño, un libro les revela
que son formas de un sueño que fue soñado
en tierras de Bretaña.
Otro libro hará que los hombres,
sueños también, los sueñen. (1981: 73)

³³ «Qual è colui che forse di Croazia / viene a veder la Veronica nostra, / che per l'antica fame non sen sazia, // ma dice nel pensier, fin che si mostra: / “Segnor mio Iesù Cristo, Dio verace, / or fu sì fatta la sembianza vostra?”» (Paradiso, XXXI, 103-108).

³⁴ No siempre: en «Los justos», poema tardío recogido en *La cifra*, entre quienes «están salvando al mundo» están «una mujer y un hombre que leen los tercetos finales de cierto canto» (1981: 79), lo que parece asignar esa trascendental misión a la literatura.

³⁵ Fechado en «Buenos Aires, 15 de febrero de 1955», apareció en La Habana, en *Ciclón* (vol. I, núm. 3 mayo 1955, p. 3), antes de ser incluido en *Nueve poemas* (1955) y *El hacedor* (1960).

Los lectores Paolo y Francesca sueñan que son el caballero Lanzarote y la reina Ginebra, e ignoran que ellos serán protagonistas de otro libro —«el máximo» (1981: 73): Borges no perdía ocasión para reiterar su valoración la *Comedia*³⁶—, otro sueño que hará que otros lectores, sueños en sí mismos (porque la vida es sueño), los sueñen a su vez y se sueñen como ellos se soñaron en el sueño que Chrétien de Troyes soñó al escribir *Lancelot ou le Chevalier de la charrette*. La obra de Dante no fue la única afectada por ese proceso de 'lectura': quizá no esté de más recordar que el *Quijote* recibía por entonces un tratamiento similar, como bien demuestra el soneto «Sueña Alonso Quijano», al que pertenecen estos versos (los últimos): «[...] El hidalgo fue un sueño de Cervantes / Y don Quijote un sueño del hidalgo. / El doble sueño los confunde y algo / Está pasando que pasó mucho antes. / Quijano duerme y sueña. Una batalla: / Los mares de Lepanto y la metralla» (1975: 67). Sobran razones para creer que poco o nada se puede decir de la influencia de Dante en Borges y mucho sobre la adecuación que este hizo de la *Comedia* a sus inquietudes literarias de cada momento, incluso a las de los años en que escribió tanto «El Aleph» como sus ensayos dantescos.

³⁶ En un breve texto de 1961, «Italia», consta su convicción de que Dante era «el primer poeta de Italia y tal vez el primer poeta del mundo» (2003: 75). A esas afirmaciones cabría oponer ciertas consideraciones del propio Borges a propósito del centenario de la muerte de Góngora celebrado muchos años atrás: «Vivimos la maravillosa certidumbre de que don Luis ha sido y será siempre el mayor poeta de la lengua española», había asegurado Ricardo E. Molinari en el número 39 de la revista *Martín Fierro* (1927: 4). En «El culteranismo» (*La Prensa*, 17 de julio de 1927) Borges recordó aquella «devota página» de Molinari para concluir valorando burlonamente su afirmación como «casi una interjección, un énfasis» (1928: 65-66), en términos que ahora modifico para aplicarlos a su juicio sobre Dante: «Decir *Dante ha sido y será el primer poeta del mundo* es dictaminar *Dante es indudablemente el mayor poeta del mundo* o exclamation *Dante es, ¡a ver quién me lo discute!, el mayor poeta*». Como argumento no vale mucho, apreciación que se puede extender a juicios similares suyos sobre la *Comedia*.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, Dante (1921): *La Vita Nuova e Il Canzoniere*, per cura de Michele Scherillo. Seconda edizione ritoccata e notevolmente accreciuta, Milano, Ulrico Hoepli, editore libraio della Real Casa.
- Alighieri, Dante (2018): *Comedia*, prólogo, comentarios y traducción de José María Micó, Barcelona, Acantilado.
- Baranzelli, Dante (2008): «Pedro Damián y la defensa ética del principio de no contradicción», *Scripta Mediaevalia*, volumen I, núm. 1: 15-34.
- Barnatán, Marcos Ricardo (1982): «Introducción» a Jorge Luis Borges, en *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa Calpe: 9-63.
- Bloom, Harold (1975): *A map of misreading*, New York, Oxford University Press.
- Borges, Jorge Luis (1926): «Las coplas acriolladas» (*Nosotros*, año 20, núm. 200-201, enero-febrero de 1926: 75-79), en *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Editorial Proa: 75-84.
- Borges, Jorge Luis (1928): «El culteranismo» (*La Prensa*, 17 de julio de 1927, sección 2ª: 8), en *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, M. Gleizer: 65-74.
- Jorge Luis Borges (1929): «Isidoro Acevedo», en *Cuaderno San Martín*, Buenos Aires, Editorial Proa (Cuadernos del Plata): 23-25.
- Borges, Jorge Luis (1932): *Discusión*, Buenos Aires, M. Gleizer, Editor («Una vindicación de la cábala»: 71-78; «La duración del infierno»: 129-138).
- Borges, Jorge Luis (1935): *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Editorial Tor (Colección Megáfono).
- Borges, Jorge Luis (1936): «El acercamiento a Almotásim», en *Historia de la eternidad*, Buenos Aires: Viau y Zona: 107-114.
- Borges, Jorge Luis (1937): «H. G. Wells y las parábolas», en *Sur*, 34 (julio): 78-79.
- Borges, Jorge Luis (1940): «Las ruinas circulares», en *Sur*, año X, 75 (diciembre): 100-106.
- Borges, Jorge Luis (1943): *Poemas [1922-1943]*. Buenos Aires, Losada («Del infierno y del cielo»: 167-169; «Poema conjetural»: 170-172).
- Borges, Jorge Luis (1944a): «Tres versiones de Judas» (*Sur*, año XIV, número 118, agosto de 1944: 7-12), en *Ficciones (1935-1944)*, Buenos Aires, Sur: 193-201.
- Borges, Jorge Luis (1944b): «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)», en *Sur*, año XIV, número 122 (diciembre): 7-10.
- Borges, Jorge Luis (1945): «El Aleph», en *Sur*, año XIV, número 131 (septiembre): 52-66.

- Borges, Jorge Luis (1947): «El Zahir», en *Los Anales de Buenos Aires*, año II, número 17 (junio): 30-37.
- Borges, Jorge Luis (1949): *El Aleph*, Buenos Aires, Losada («Historia del guerrero y de la cautiva»: 49-54; «La otra muerte»: 73-81; «La escritura del dios»: 117-123).
- Borges, Jorge Luis (1952a): «La espera», en *El Aleph*, Buenos Aires, Losada (2ª edición): 126-130.
- Borges, Jorge Luis (1952b): *Otras inquisiciones (1937-1952)*, Buenos Aires, Sur, 1952 («Nathaniel Hawthorne»: 59-80; «El encuentro en un sueño»: 116-120; «De las alegorías a las novelas»: 179-183).
- Borges, Jorge Luis (1953): «La metáfora», en *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé Editores: 69-74.
- Borges, Jorge Luis (1954): «Paradiso, XXXI, 108», en *Sur*, 231 (noviembre-diciembre): 1-2.
- Borges, Jorge Luis (1955): *Leopoldo Lugones* (con la colaboración de Betina Edelberg), Buenos Aires: Editorial Troquel.
- Borges, Jorge Luis (1960): *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé Editores («A Leopoldo Lugones»: 7-8; «Una rosa amarilla»: 31-32; «Inferno, I, 32»: 48-49).
- Borges, Jorge Luis (1961): «Discurso», en «Homenaje a don Luis de Góngora», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo XXVI, número 101-102 (julio-diciembre): pp. 391-395.
- Borges, Jorge Luis (1962): «Estudio preliminar» [1949], en Dante, *La Divina Comedia*, traducción de Cayetano Rosell; notas de Narciso Bruzzi Costas. Barcelona, Editorial Éxito: IX-XXVIII.
- Borges, Jorge Luis (1969): *El otro, el mismo*, Buenos Aires, Emecé Editores ([Prólogo]: 9-11).
- Borges, Jorge Luis (1970): «An Autobiographical Essay», with Norman Thomas di Giovanni, en Jorge Luis Borges, *The Aleph and other Stories*, New York, E. P. Dutton & Co., Inc.: 201-260.
- Borges, Jorge Luis (1975): *La rosa profunda*, Buenos Aires, Emecé Editores («Sueña Alonso Quijano»: 65-67).
- Borges, Jorge Luis (1980): *Siete noches*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Borges, Jorge Luis (1981): *La cifra*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- Borges, Jorge Luis (1982): *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa Calpe («Purgatorio, I, 13»: 135-138; «La última sonrisa de Beatriz»: 155-161).
- Borges Jorge Luis (1986a): «Un libro sobre Paul Valéry» (*El Hogar*, año 33, núm. 1447, 9 de julio de 1937: 30), en *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar (1936-1939)*, Barcelona, Tusquets Editores: 147-148.

- Borges Jorge Luis (1986b): «Prólogo» a Attilio Momigliano, *Ensayo sobre «Orlando Furioso»*, Buenos Aires, Hyspamérica: 9-10.
- Borges Jorge Luis (2000): «Dante's Purgatorio, de Laurence Binyon» (*El Hogar*, año 35, núm. 1532, 24 de febrero de 1939: 89), en *Borges en El Hogar (1935-1958)*, Buenos Aires: Emecé Editores: 146.
- Borges, Jorge Luis (2003): *Textos recobrados (1956-1986)*, Buenos Aires, Emecé («Mi primer encuentro con Dante (resumen de una conferencia)» [*Quaderni Italiani di Buenos Aires*, vol. 1, año I-II, abril de 1959-marzo de 1961: 91-94]: 71-74; «Italia» [*Lyra*, año 19, núm. 180-182, 1961, s/p]: 75-76.
- Canto, Estela (1989): *Borges a contraluz*, Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral).
- Helft, Nicolás (1997): *Jorge Luis Borges. Bibliografía completa*, prólogo de Noé Jitrik; supervisión general de Élica Lois, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Molinari, Ricardo E. (1927): «Góngora», *Martín Fierro*, año 4, número 39 (marzo): 4.
- Paoli, Roberto (1977): *Borges. Percorsi di significato*, Messina-Firenze, Casa Editrice D'Anna.
- Paoli, Roberto (1997): *Borges e gli Scrittori Italiani*, Napoli, Liguori Editore.
- Papini, Giovanni (1933): *Dante vivo*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina.
- Pérez Carrasco, Mariano (2021): «Borges, lector de sí mismo en la *Divina Comedia*», *Ínsula*, 895-896 (julio-agosto): 36-41.
- Rodríguez Monegal, Emir (1987): *Borges. Una biografía literaria*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez Risquete, Francisco J. (2005): «Borges: fervor de Dante», *Quaderns d'Italià* 10: 195-218.
- Thiem, Jon (1988): «Borges, Dante, and the Poetics of Total Vision», en *Comparative Literature*, 40.2: 97-121.



SOBRE EL AUTOR

Teodosio Fernández

Teodosio Fernández es Catedrático de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Autónoma de Madrid.

Contact information: teodosio.fernandez@uam.es