



La Comedia de Dante
a la luz de la
interpretación borgeana



Luis Quintana Tejera



La *Comedia* de Dante
a la luz de la
interpretación borgeana



Universidad Autónoma del Estado de México

Dr. en Ed. Alfredo Barrera Baca
Rector

Dr. en C. I. Amb. Carlos Eduardo Barrera Díaz
Secretario de Investigación y Estudios Avanzados

Dr. en Hum. Fernando Díaz Ortega
Director de la Facultad de Humanidades

Mtra. en Admón. Susana García Hernández
*Directora de Difusión y Promoción de la Investigación
y los Estudios Avanzados*



La Comedia de Dante
a la luz de la
interpretación borgeana



Luis Quintana Tejera

Toluca, 2021

La Comedia de Dante a la luz de la interpretación borgeana

Luis Quintana Tejera

Universidad Autónoma del Estado de México

Instituto Literario núm. 100 Ote.

C.P. 50000, Toluca, Estado de México

www.uaemex.mx

Fotografía de Jorge Luis Borges en portada: <https://www.jotdown.es/2020/07/a-herencia-borges/>

Flores de portada e interiores: https://es.123rf.com/photo_62106030

Viñeta de Dante: IM



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales, ya que permite a otros sólo descargar sus obras y compartirlas con otros siempre y cuando den crédito, pero no pueden cambiarlas de forma alguna ni usarlas de manera comercial. Disponible para su descarga en acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx>.

El presente proyecto académico cuenta con la revisión y aprobación de dos pares doble ciego externos a la Universidad Autónoma del Estado de México. El arbitraje estuvo a cargo de la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados, según consta en el expediente 222/2020.

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Autónoma del Estado de México.

El contenido de esta publicación es responsabilidad del autor.

ÍNDICE

9	INTRODUCCIÓN
9	Contextualización teórica
10	Fuentes borgeanas y dantistas
11	Nociones generales sobre el método empleado
13	I. LA ÉPOCA DE DANTE Y SU OBRA
13	El prehumanismo dantista
14	La obra de Dante
15	La <i>Divina comedia</i>
17	El verso de la <i>Divina comedia</i>
18	Definición de términos y alcance contextual
21	II. CANTO IV: EL LIMBO Y LA INJUSTICIA DIVINA
21	El limbo y la injusticia divina
22	“El mundo ciego”
27	Los hombres ilustres
28	El noble castillo del canto IV
29	III. EL NOBLE CASTILLO DEL CANTO IV
29	Borges, admirador del mundo antiguo
29	Análisis del ensayo: “El noble castillo del canto IV”
31	El canto IV del Infierno. Explicación de otros detalles sublimes de la obra
32	Aparece un desconocido: Virgilio
32	Virgilio: el maestro guía
32	Los habitantes del castillo
34	Tortuosa exposición de figuras que algún día fueron humanas

35	Otra explicación de Borges que complementa la anterior
35	Dante y Homero
37	IV. “EL VERDUGO PIADOSO”
37	La condena de Francesca junto a Paolo
37	La primera de cuatro conjeturas
37	La hipálage contextual
38	Segunda hipótesis
39	El mundo onírico
39	Tercera figuración
39	El juez universal
40	Cuarta conjetura
41	Conclusión de Borges
43	V. “EL ÚLTIMO VIAJE DE ULISES”
43	Nostalgia por el infinito
45	Temas centrales del presente ensayo
47	Posdata de 1981
49	VI. “EL FALSO PROBLEMA DE UGOLINO”
49	Recreación del horror y el canibalismo en controversia
51	El terrible manjar de Ugolino
53	ANEXO I. EL PURGATORIO, I, 13
53	Reflexiones simbólicas y metafóricas
55	ANEXO II. EL PARAÍSO
55	“Dante y los visionarios anglosajones”. Canto x. La esfera del Sol
59	CONCLUSIONES
61	REFERENCIAS

INTRODUCCIÓN

Pienso llevar a cabo un análisis de la *Divina comedia* de Dante Alighieri guiándome por el libro de Borges titulado: *Nueve ensayos dantescos* (1982).

La línea temática se ha de centrar en dos aspectos esenciales: por un lado, los textos borgeanos nos conducen por paisajes siniestros y oníricos mientras el autor —admirador y experto en la *Comedia*— desarrolla varios temas que iremos conectando con los pasajes de la obra dantista en donde se hallen estas entradas que cita el rioplatense.

Estructuramos los contextos de la siguiente manera y alteraremos la disposición de los *ensayos dantescos* para ajustarlos al orden del análisis que nos proponemos llevar a cabo en la *Divina comedia*, al mismo tiempo que incluimos nuestra propia interpretación parcial de los hechos.

CONTEXTUALIZACIÓN TEÓRICA

Jorge Luis Borges, probablemente, es uno de los autores cuya obra ha sido más estudiada a partir de diversos enfoques críticos y teóricos; no obstante, de ningún modo se considera agotada; entonces, aun cuando se piense que la obra de un escritor de tal renombre ha resultado abordada tal número de ocasiones que nada nuevo podría decirse de ella, siempre está latente la posibilidad de aportar renovados elementos que permitan afianzar su condición o, de modo pragmático, proporcionar nuevas percepciones e interpretaciones destinadas a mostrar una distinta perspectiva de, en este caso, el mundo borgeano, fundamentalmente a partir de sus fuentes, estructuras internas y relaciones intertextuales. En el caso de esta investigación, el intertexto es dantista.

FUENTES BORGEANAS Y DANTISTAS

En doble punta de lanza abordamos los elementos de análisis de los diversos aspectos de la obra de Borges, valiéndome de herramientas teóricas generales y también específicas en torno a los relatos que encaramos críticamente. En este sentido, tendremos en cuenta obras de crítica sobre la producción borgeana en general que nos han de servir como punto de partida para enfocar el tema central de nuestra investigación. Entre aquéllas, consideraremos el cuarto volumen de Miguel Oviedo de la *Historia de la literatura hispanoamericana*, así como también *Ocho ensayos sobre Borges* y *Desesperaciones aparentes y consuelos frecuentes*, ambos libros, de varios autores (compilado el primero por Héctor Zagal y el segundo por Olea Franco); de este último autor no dejamos de mencionar —para enmarcar los antecedentes de esta investigación— *El otro Borges, el primer Borges*. Además, de Sergio Pastormello, *Borges crítico* y de Roberto Alifano, *El humor de Borges*. Son muchos más los libros, por supuesto, algunos de los cuales aparecerán mencionados en la bibliografía del final de este informe.

Además, en lo que refiere a las fuentes dantistas son también numerosas, pero nos hemos concentrado en la versión crítica de Eugenio Camerini en cuyas vastas citas a pie de página encontramos elementos de análisis que nos permitieron abordar con mayor acierto los textos programados.

Las relaciones intertextuales que se analizan en algunos de estos ensayos son importantes cuando se encara un estudio apropiado de cualquier autor, sobre todo, de un ser universal como lo es Borges y más aún de un genio de las letras como lo es Dante.

Pretendemos contribuir con nuevos elementos de análisis en el contexto de *Los nueve ensayos dantescos* directamente conectados con la *Divina comedia* de Dante mediante el análisis de pasajes representativos de los tres reinos de ultratumba.

Además, aportaremos un renovado enfoque crítico de la literatura hispanoamericana en conexión con la literatura italiana del humanismo.

NOCIONES GENERALES SOBRE EL MÉTODO EMPLEADO

Dada la naturaleza de este trabajo, hemos recurrido fundamentalmente a las técnicas de investigación documental; asimismo, se efectuaron de modo simultáneo las consideraciones teóricas (a partir de las peculiaridades de cada texto, *verbi gratia* intertextualidad y narratología), interpretativas y filosóficas, con el fin de lograr un trabajo unitario, de ninguna manera fragmentado.

Los libros y ensayos que sirvieron de apoyo teórico a nuestra investigación se relacionan con los temas de narratología e intertextualidad; de este modo y a través de las obras de Gérard Genette: *Figuras III* y *Umbrales* desarrollamos el primer aspecto; mediante *Palimpsestos* de Genette, e “Intertexto y autotexto” de Martha Rivera de la Cruz y con algunas obras de Julia Kristeva aludimos al fenómeno de la intertextualidad.

La literatura recurre constantemente a sus fuentes con prescindencia de nacionalidades tendencias filosóficas y contextos literarios. Borges es un escritor dantista mientras que Dante es un dominador de lo fantástico.

El volumen borgeano titulado: *Nueve ensayos dantescos* se concentra en una somera revisión de la *Comedia* de Dante tratándose de un estudio selectivo, por parte de Borges, de temas escogidos que aparecen en el contexto de esta obra; motivos y personajes desfilan por la prosa ensayística del argentino preocupándose por resaltar las figuras de protagonistas, como Aristóteles, Heráclito, Orfeo, Virgilio, Ugolino, Ruggiero, Francisca de Rímini, Paolo Malatesta y Ulises, entre otros, son los condenados en quien Borges detiene su atención.

Nuestro objetivo primero consistió en revisar críticamente los cantos que consideramos esenciales de la obra del florentino, al mismo tiempo que hemos conectado tal análisis con los textos propuestos por Borges. No se trata de un estudio comparativo de ambos libros, sino más bien de examinar temas y motivos que aparecen en uno y en el otro.

I. LA ÉPOCA DE DANTE Y SU OBRA

EL PREHUMANISMO DANTISTA

Dante desarrolla su producción literaria en el marco de las primeras creaciones literarias que, alcanzando notoria calidad, se expresan en lengua vulgar. Dice al respecto el historiador de la literatura italiana, Giuseppe Petronio: “La literatura italiana nació en el curso del siglo XIII, cuando en distintas regiones de la península se empezó a escribir [...] en las lenguas vulgares propias de cada una de ellas” (Petronio, 1990: 11). El crítico aclara que esto no quiere decir que no hubiera literatura antes de este momento. Ya durante varios siglos había literatura en Italia, aunque era una literatura escrita en latín (Petronio, 1990: 11). Dante y sus contemporáneos —destacan Boccaccio y Petrarca— empezaron a utilizar una lengua que será el antecedente del italiano y que pondrá al alcance de muchos la obra literaria. Inclusive, el florentino escribe entre 1304 y 1309 *De vulgari eloquentia*, obra que está redactada en latín por ser dirigida a los eruditos (Cfr. Crespo, 1999: 79), y en la cual el autor defiende el derecho que tenían los escritores de emplear la lengua vulgar en la creación escrita, en lugar del latín.

Italia centra su atención en el predominio de las ciudades, por lo que nos atrevemos a sostener que prácticamente no hubo edad media en la península; al menos no la hubo en lo que tiene que ver con la primera etapa medieval europea en donde predominó la barbarie y la conquista; la urbe o los burgos, como le llamaban en España, no existían.

Ahora bien, la obra dantista se adelanta a su momento histórico y comienza a desarrollar una producción artística que anuncia al humanismo del siglo xv y, de alguna manera también, al glorioso renacimiento italiano.

Dante recibe una herencia histórica de violencia y desamparo para el hombre. Refleja en su *Comedia* esta violencia de un modo que causa verdadero terror en cualquier lector atento. El hombre es para Dante un

individuo poco confiable; por culpa de sus errores, él lo condena a un infierno que ha sido creado con esta finalidad y a un purgatorio en donde, en medio del castigo y la tortura, esperan el perdón de la divinidad. No estamos de acuerdo con la opinión de Giovanni Getto, quien citado por Ángel Crespo dice: “(Dante) no es un auténtico poeta del miedo, por lo menos del miedo infernal y fúnebre, de ultratumba, de lo espectral y de lo tenebroso. Sus muertos y sus palabras, sus diablos y sus empresas, sus visiones y sus espectáculos de ultratumba no nos transmiten ningún escalofrío” (1999: 92).¹ Quizás, para las personas que piensan igual que este crítico literario, les haga falta leer con mayor atención los fúnebres pasajes del infierno y sufrir con ellos volviéndose solidarios con los que allí se encuentran condenados por toda una eternidad.

LA OBRA DE DANTE

Brevemente mencionaremos las obras del autor que dibujan el perfil del escritor que evoluciona poco a poco desde la *Vita nuova* hasta la *Commedia*.

- *Vita nuova*: es un libro dedicado plenamente a Beatriz desde los primeros años en que la conoció, hasta su muerte inesperada. Beatriz representa desde este momento el amor platónico del poeta florentino. Dice Ángel Crespo: “Es opinión generalizada entre los dantólogos que *La vida nueva* debió de ser terminada en los primeros meses del año 1293, cuando Dante aún no había cumplido los veintiocho años” (Crespo, 1999: 51). Consta de cuarenta y dos capítulos en los que se alterna poesía y prosa. El sentido del título viene dado por la renovación vital que experimenta el poeta al enamorarse de esta joven.
- *El convite (convivio)*: “el libro fue redactado en vulgar, porque el autor se proponía con él ofrecer un convite, un banquete de cultura a

¹ Cfr. Getto, 1966.

aquellas personas que, no conociendo el latín, sentían interés por los más elevados conocimientos de su tiempo” (Crespo, 1999: 74-75).

- *De vulgari eloquentia*: curiosamente es una obra escrita en latín para defender, desde esa trinchera culta, a la lengua vulgar como apta para la creación poética.

En la poética de Dante existe esa necesidad de llegar hasta el gran público con quien se sentía más cercano que con sus colegas que dominaban el latín. Además, su preocupación lingüística manifiesta en este volumen lo lleva a fijar las bases de lo que luego sería la lengua italiana.

Ambas composiciones, mencionadas antes, quedaron inacabadas, pero el escritor igual llegó a expresar en ellas las nociones fundamentales que se había propuesto: la fiesta creadora de las letras y el camino hacia otra lengua diferente al latín.

- *De monarchia*: al componer sobre la monarquía lo guía un interés político, puesto que Dante —desde la facción de los güelfos— pretende erradicar la anarquía dominante en el territorio y busca una estabilidad en plena contienda entre Iglesia y Estado. Téngase presente que los güelfos eran partidarios de la Iglesia y los gibelinos del emperador.²
- *Otras obras de Dante*: trece epístolas, dos églogas en latín y la *Divina comedia*.

La *Divina comedia*

Dante llamó a esta gloriosa composición simplemente con el título de *Comedia*, porque consideraba que era una producción que no merecía alcanzar un calificativo mayor y, además, porque como toda comedia, co-

² *Cf.*: Las tesis ofrecidas y fundamentadas en este libro en donde la fe en la institución Iglesia y, en particular en el Papa, era muy relativa (Petronio, 1990: 99-100).

menzaba en la desdicha del infierno y concluía en la felicidad del Paraíso. Boccaccio le agregó el calificativo de *divina* (Boccaccio, 2002: 2-6).

La obra se divide en tres cantigas: infierno, purgatorio y paraíso; cada cantiga está subdividida, a su vez, en cantos. El Infierno incluye 34 cantos, el purgatorio y el paraíso, 33 cada uno. El recorrido de Dante personaje por el infierno contiene su propia catarsis, así como también podrá contemplar la purificación de las almas del purgatorio.³

Además, las nociones de *areté* (Jaeger, 1971: 19-29, 109-111, 114-116)⁴ *hybris* (Jaeger, 1971: 64, 76, 106)⁵ y *sofrosine*⁶ (Jaeger, 1971: 1: 59, 165, 239, 256) cumplen un papel fundamental en el desarrollo de los conceptos elaborados por el poeta. Areté conlleva el concepto del ideal de perfección, según los griegos, que el hombre desea alcanzar. En el infierno, en donde el individuo yace condenado para siempre, no puede haber areté; sólo predomina en el recuerdo de los excesos cometidos (*hybris*) y desemboca en la desesperación por no haber cumplido con el mandato divino. El hombre de todas las épocas está llamado a vivir su existencia con equilibrio (*sofrosine*) y, sobre todo, los castigados en el purgatorio llegan a comprender que por su falta de *sofrosine* han sido momentáneamente castigados.

Al hablar del infierno dantesco, George Minois, en el capítulo “La visión dantesca: una síntesis del infierno popular y del infierno teológico”, ofrece un panorama completo de los condenados infernales en la escatología dantesca, al mismo tiempo que muestra a Dante como un innovador de

³ La *catharsis* (del griego κάθαρσις *kátharsis*, ‘purificación’) es una palabra descrita en la definición de tragedia en el *Arte poética* de Aristóteles como purificación emocional, corporal, mental y espiritual. (Aristóteles, 1981: 39-69). Cfr. También *Diccionario de filosofía* de Nicola Abbagnano en donde el autor da una exacta definición del término *catarsis* en las pp. 146-147).

⁴ Para ser más precisos, las nociones de areté se encuentran en el “Índice de nombres y materias” en las pp. 1110-1111.

⁵ También el concepto de *hybris* está en el “Índice de nombres y materias”, p. 1126.

⁶ Igualmente, el concepto de *sofrosine* lo pueden hallar en el “Índice de nombres y materias” p. 1144. Esto lo aclaramos porque son tan numerosas las páginas en que estas nociones aparecen que sería impropio y poco práctico enumerarlas todas.

esta concepción, a pesar de todo lo que se había dicho hasta ese momento en torno al tema (Minois, 1991: 210-222).

El verso de la Divina comedia

Escogemos tres tercetos de la inscripción de la puerta del infierno para observar en ellos las características de la rima y del verso (Quintana, 2014):⁷

Per me si va nella città dolente,	A
Per me si va nell'eterno dolore,	B
Per me si va tra la perduta gente.	A
Giustizia mosse il mio alto fattore:	B
Fecemi la divina potestate,	C
La somma sapienza e il primo amore.	B
Dinanzi a me non fur cose create,	C
Se non eterne, ed io eterno duro:	D
Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate!	C

(Alighieri, 2005: 19).

De acuerdo con lo establecido al final de cada verso, la rima consonante responde al esquema que sigue: ABA/BCB/CDC/.

El juego poético practicado por el narrador en toda la *Divina comedia* se ve representado aquí por la siguiente característica: la rima consonante de los versos 1 y 3 del primer terceto es semejante entre ellos, pero no se repite

⁷ <https://www.revistacronopio.com/literatura-cronopio-529/2/>. Traducción de los versos: “Por mí se va a la ciudad del llanto, / por mí se va al eterno dolor, por mí se va hacia la raza condenada; la justicia animó a mi sublime arquitecto: / me hizo la divina potestad, / la suprema sabiduría y el primer amor. / Antes que yo no hubo nada creado, / a excepción de lo eterno, / y yo duro eternamente. / ¡Oh vosotros los que entráis, abandonad toda esperanza!”

ni en el segundo ni en el tercero. Simultáneamente la rima consonante del verso 2 del primer terceto se reitera en los versos 1 y 3 del segundo terceto y así sucesivamente en los tercetos que siguen, es decir, la rima consonante del verso 2 del segundo terceto, se reitera en los versos 1 y 3 del tercer terceto.

Definición de términos y alcance contextual

Inicialmente pretendemos definir algunos términos y anticipar la línea de trabajo en que se desenvolverá este texto. Como lo decimos en el título, recuperamos de la antigua tradición griega los términos *catábasis* y *catharsis* para aludir no sólo al comportamiento del personaje de esta obra en lo referente a su descenso infernal, sino también en lo que tiene que ver con su purificación interior al contemplar la desgracia de los otros.

En lo que refiere al primero de estos conceptos, tenemos que “este descenso a los infiernos se conoce como *catábasis*, del griego *κατά*, ‘abajo’ *βαίνω* ‘avance’, y el posterior ascenso, *anábasis*, del griego, “subida, expedición hacia el exterior y suele estar relacionado con un mensaje religioso y mítico de resurrección”.

La *catharsis* (del griego *κάθαρσις* *kátharsis*, ‘purificación’) es una palabra descrita en la definición de tragedia en el *Arte poética* de Aristóteles como purificación emocional, corporal, mental y espiritual (Aristóteles, 1981: 39-69).⁸

⁸ En su apéndice a *La poética*, García Yebra nos recuerda que en su *Índex Aristotelicus*, Bonitz se refiere al significado de *catarsis* a modo de término técnico del lenguaje de la medicina. En este sentido *catarsis* cobra el significado de “purgamiento” o “purgación”. El sentido fisiológico del término *catarsis* es análogo al sentido religioso de “expiación” o “purificación”. Así encontramos en *La poética* que: “como Orestes, la locura, por la cual fue detenido, y la salvación mediante la purificación”. Yebra nos dice que por último el término *catarsis* puede ser utilizado análogamente en sentido psíquico. “Así como se purgan los humores del cuerpo para evitar o curar enfermedades, también se purgan las pasiones o las afecciones del alma para curarlas de sus dolencias.” Aristóteles, 1992: 381, citado por María Valeria Pazos Fernández (2010).

En el mismo contexto del descenso infernal, el o los personajes centrales de las diferentes diégesis serán acompañados por distintos guías que se volverán un factor de referencia trascendental en los planteamientos literarios de todas las épocas.

Veamos al respecto lo que señala Gabriela Onetto:

Aparece también, en muchas de estas historias, la figura del guía o “ayudante sobrenatural”, como lo llama Joseph Campbell (*Cfr.* Campbell, 1992) en su famoso estudio sobre las etapas y vicisitudes del viaje del héroe. Es un maestro, un incitador que orienta, en ocasiones incluso es una presencia directa que nos conduce al otro mundo; dentro del mito clásico, el dios que cumple este papel por excelencia es Hermes o Mercurio quien —por ejemplo— guía a Hércules en su descenso al Inframundo. Dante tuvo a Virgilio (quien es reemplazado luego por Beatriz al llegar al Purgatorio); Ulises a Circe; Eneas a la Sibila; Psique a una torre que la aconsejó. Implican una dosis de confianza por parte del héroe, un arrojito para seguir el llamado a la aventura, seguro de que sus guardianes aparecerán.⁹

Por un lado, la compañía de Virgilio y Beatriz sucesivamente es para Dante un factor esencial que como personaje lo proyecta y define en el marco del recorrido por ultratumba, igual que Circe lo había hecho con Odiseo y la Sibila con Eneas. Estos dos últimos ejemplos los mencionamos, porque Alighieri los intertextualiza de una manera genial en su viaje figurado.

Por otro lado, y desde la configuración del relato, la *Comedia* está narrada por el personaje desde la perspectiva de la focalización interna fija. Dice al respecto el teórico francés Gérard Genette: “El segundo será el relato de focalización interna, ya sea fija [...] en que no abandonamos casi nunca el punto de vista de la niña (personaje anteriormente mencionado por Genette), cuya ‘restricción de campo’ es particularmente espectacular” (1989: 245).

⁹ <http://revistareplicante.com/el-descenso-a-los-infiernos>.

Insistimos particularmente en el concepto de “restricción de campo” porque el personaje que narra desde este enfoque —por supuesto en Dante se manifiesta también— resulta excesivamente parcial. Esto lo podremos observar en la forma en que el protagonista de esta obra reparte castigos y premios a diestra y siniestra guiándose únicamente por sus propias pasiones.

Por último, en relación con el título de la obra, como se mencionó arriba, su autor la llamó la *Comedia* y Giovanni Boccaccio le agregó el calificativo de “divina” (Boccaccio, 2002: 2-6).

Hemos publicado en la revista *Cronopio*¹⁰ el análisis de los cuatro primeros cantos de la *Commedia* de Dante; por ello, prescindimos de ellos en este trabajo y nos ubicamos directamente en el canto IV del infierno.

¹⁰ <https://www.revistacronopio.com/literatura-cronopio-529/2/>.

II. CANTO IV: EL LIMBO Y LA INJUSTICIA DIVINA

EL LIMBO Y LA INJUSTICIA DIVINA

En el canto IV se plantea un problema de antigua tradición en la teología cristiana: el limbo. Este espacio es concebido, por el pensamiento tradicional, como el lugar adonde van a parar las almas de aquellos que no han conocido la verdadera fe o que murieron sin bautizarse. El narrador de la *Commedia* se hace eco de esta creencia, pero actúa con mayor rigor al ubicar al limbo en el propio infierno. En la tradición cristiana, el limbo es una especie de cuarto sitio de dolor adonde las almas sólo padecen por la ausencia de Dios.

El canto IV comienza de la siguiente manera:

Ruppemimi l'alto sonno nella testa
un greve truono, sì ch'io mi riscossi
come persona che per forza desta;
e l'occhio riposato intorno mossi,
dritto levato, e fiso riguardai
per conoscer lo loco dov'io fossi¹ (1959: 39).

Dante personaje, que duerme profundamente, es despertado por un trueno que lo conmueve de tal manera que recobra el conocimiento. Al igual

¹ “Espantó al profundo sueño que se apoderaba de mi mente, un grave trueno, con lo que desperté sobresaltado, como hombre que vuelve forzosamente en sí; y levantándose y moviendo tranquilamente la vista, miré con atención para reconocer el sitio en que me hallaba”.

que había ocurrido en el inicio de la obra en donde el protagonista despertara de un sueño de vida y se ve obligado a decidir si continuaba por el áspero sendero de la selva oscura o comenzaba a recorrer otra senda que, a pesar de las dificultades, lo llevara al verdadero encuentro con la divinidad; de esta misma forma, lo primero que trata de hacer es ver y reconocer en qué sitio se hallaba. Ha quedado atrás el paisaje siniestro que le ofreciera el tercer círculo del infierno y empieza a comprobar que lo anunciado en la puerta de ese peculiar averno es real, tristemente real. El canto IV ofrece, a los ojos de ese improvisado viajero, el sitio más cruel e injusto del infierno; estamos en el limbo como quedó explicado líneas arriba.

“EL MUNDO CIEGO”

Desde el punto de vista de las sensaciones visuales prevalece la oscuridad. No se puede distinguir, pero sí se escuchan los lamentos eternos de quienes están aquí condenados:

Vero è che in su la proda mi trovai
della valle d'abisso dolorosa
Che tuono accoglie d'infiniti guai.
Oscura e profonda era e nebulosa
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,
I' non vi discernea veruna cosa² (1959: 39).

Interviene el guía para decirle al protagonista de la epopeya:

² No tuve duda alguna de que me encontraba en las márgenes del angustiante valle del abismo, donde retiembla el rumor de lamentos eternos, era tan sombrío, insondable y brumoso, que por más que intenté mirar más allá de lo que los ojos me ofrecían, no conseguí diferenciar un objeto de otro.

Or discendiam qua giù nel cieco mondo,
cominciò il poeta tutto smorto.
Io sarò primo, e tu sarai secondo³ (1959: 39).

Subrayamos la expresión “mundo ciego” porque dicha figura retórica adopta la forma de una sinécdoque, puesto que ciegos son los que allí llegan al no poder ver, en medio de las tinieblas que todo lo ocultaban; además se alude de un modo perifrástico al castigo de los habitantes de este cuarto círculo; ellos son los que no conocieron al verdadero dios y por esta causa estarán privados, por toda la eternidad, de tal ansiado privilegio. Es ésta una expresión más de la injusticia que se comete con los habitantes del reino de las sombras. La teología cristiana se opone, como sucederá en otros momentos del recorrido extraterreno, a la peculiar teología dantista. Ésta creó un cuarto reino para someter allí de un modo incomprensiblemente cruel a los que en la tierra fueran privados de la luz divina; pero más cruel aún si pensamos que en el pensamiento católico se incluyó también a quienes vivieron antes de la venida de Jesús a este mundo y también a los niños que murieron sin ser bautizados. Los primeros no pudieron llegar a conocer lo que aún no existía, los segundos están exentos de un castigo que de ninguna manera les corresponde llevar: su inocencia y su tierna figura los eximen de toda sanción. Por lo tanto, no es necesario explicar el alto grado de irracionalidad que en este contexto se ofrece.

Dante irrumpe en el satánico espacio virtual en el que nos hallamos, no sólo castigando a inocentes, sino también ubicando a este reino de las sombras en el mismo infierno; por tal hecho el limbo se vuelve eterno, cuando en la teología católica ha de ir evolucionando con el transcurso de los siglos, hasta convertirse en un lugar que no debió haber existido nunca.

En los versos que siguen se plantean los siguientes motivos para la reflexión:

1. Dante siente miedo al ver el temor de su maestro:

³ Bajemos ahora al mundo ciego, comenzó (a hablar) el poeta totalmente desencajado. Yo seré el primero y tú seguirás detrás de mí.

E io, che del color mi fui accorto,
dissi: “Come verrò, se tu paventi
che suoli al mio dubbiare esser conforto?”⁴ (1959: 39).

2. Virgilio le responde aludiendo a la angustia de los que yacen en este abismo. Por eso, en su rostro, no hay en realidad terror, sino compasión al ver a quienes sufren sin merecerlo:

Ed elli a me: “L’angoscia de le genti
che son qua giù, nel viso mi dipigne
quella pietà che tu per tema senti”.⁵ (1959: 39).

3. Lo exhorta, en seguida, para que continúen su camino, porque todavía falta mucho por recorrer. Es en ese momento cuando ambos entran en el primer círculo del infierno, en donde el sufrimiento no castiga con tanta crueldad como lo hará en los círculos que poco a poco irán apareciendo en el recorrido de ambos poetas:

4. Las sensaciones auditivas cumplen aquí un horroroso papel; no se oían lamentos, sino suspiros. Esos lamentos expresaban nostalgia por el don perdido. Y había en ese sitio, de inconfundible horror, muchos, pero muchos niños, mujeres y varones. Esos niños que lloraban por la madre ausente y que añoraban un pecho que no alcanzó a amamantarlos; esas mujeres que expresaban la desesperación de hallarse apartadas de su dios, no por sus pecados, sino por circunstancias ajenas a ellas mismas que las alejaron del bien supremo; esos varones que cumplieron en la tierra con la ley que sus mayores les dictaron, pero que no podían imaginarse que existía otra autoridad aún mayor que los castigaría por no rendir tributo al bien desconocido:

⁴ “Como he de ir si tú mismo que sueles atribuirme aliento estás atemorizado?”

⁵ “La angustia me respondió // de los que yacen en ese abismo // es la que pinta en mi rostro una angustia que tú has atribuido a temor”.

Quivi, secondo che per ascoltare,
 non avea pianto mai che di sospiri,
 che l'aura etterna facevan tremare;
 ciò avvenia di duol senza martiri
 ch'avean le turbe, ch'eran molte e grandi,
 d'infanti e di femmine e di viri⁶ (1959: 39).

5. Comienza la presentación de algunos de los sometidos en este recinto. El buen maestro, es decir, Virgilio, empieza explicando, ante la pregunta del viajero, quiénes son esas almas que allí se encuentran: no son pecadores, pero no hicieron el mérito suficiente para alcanzar el paraíso; ellos no pudieron recibir el bautismo que es la puerta de la fe que “tú profesas” le dice a Dante. El propio Virgilio pertenece a este lugar y la única pena que los une a todos es “vivir con un deseo, sin esperanza de conseguirlo”.

Lo buon maestro a me: “Tu non dimandi
 che spirti son questi che tu vedi?
 Or vo' che sappi, innanzi che più andi,
 ch'ei non peccaro; e s'elli hanno mercedi,
 non basta, perché non ebber battesimo,
 ch'è porta de la fede che tu credi;
 e s'è furon dinanzi al cristianesimo,
 non adorar debitamente a Dio;
 e di questi cotai son io medesmo.
 Per tai difetti, non per altro rio,
 semo perduti, e sol di tanto offesi,
 che sanza speme vivemo in disio”⁷ (1959: 39-40).

⁶ “Allí, según lo que podía yo percibir // no eran lamentos los que se oían sino sollozos // que conmovían aquellas eternas bóvedas // que exhalaban en su pena, no en su tormento // una multitud de menos varia // que innumerable de niños, de mujeres y de varones”.

⁷ El buen maestro me dijo: “No me preguntes // ¿qué espíritus son esos que estás viendo? // Pues quiero que sepas, antes de proseguir // que no son pecadores, pero que los méritos // que puedan tener no les alcanzan, porque no recibieron el bautismo // que es

6. El corazón del poeta, sensible al dolor humano, se ve invadido por una profunda amargura, continuando así el alcance catártico de este recorrido infernal, precisamente porque sabe que hay muchas personas valiosas olvidadas en este círculo, inclusive el propio maestro que lo guía oculta su dolor al decirle que él mismo se encuentra entre esos inocentes condenados.

Gran duol mi prese al cor quando lo 'ntesi,
però che gente di molto valore
conobbi che 'n quel limbo eran sospesi⁸ (1959: 40).

7. El carácter especulativo de la presencia del protagonista continúa predominando al interrogarle acerca de si algunos de estos desdichados no han alcanzado a salir de aquí:

“Dimmi, maestro mio, dimmi, signore”,
comincia' io per voler esser certo
di quella fede che vince ogne errore:
“uscinne mai alcuno, o per suo merto
o per altrui, che poi fosse beato?”⁹ (1959: 40).

8. Virgilio le responde aclarándole que él era nuevo en este recinto cuando vio descender a alguien coronado con el signo de victoria; ese alguien era Jesús, pero como no puede ser nombrado en el infierno se alude a él con una perífrasis y éste, quien después de morir en la cruz de los ro-

la puerta de la fe en la que tú crees; // y si existieron antes del cristianismo, // no adoraron debidamente a Dios; // y yo mismo me cuento entre ellos. // Por esta falta, no por ningún otro desaguisado, // estamos condenados y nuestra única pena es vivir // con un deseo sin esperanza de conseguirlo”.

⁸ “Honda amargura sentí en mis entrañas al oír esto // porque reconocí a gente de mucho valor // que en aquel limbo estaban como suspendidas”.

⁹ “Dime maestro, dime dueño mío, // yo inicié queriendo oír la verdad // de aquella fe que vence sobre el error: // logré escapar alguno de aquí por sus méritos // o por los méritos de otros”.

manos, baja, en una especie de catábasis, a los infiernos para rescatar a los justos y olvidar allí para siempre a los eternos pecadores. Quien al leer este párrafo vuelva a pensar en la injusticia divina, creemos que tiene toda la razón del mundo. Dante mismo lo sabe, por eso al ofrecer el catálogo de aquellos que fueron liberados del limbo: Adán, Abel, Moisés, Abraham, el rey David, Jacob, Isaac, Raquel y los hijos de Isaac, para cerrar sus reflexiones con aquello de “a muchos más a quienes trocó en bienaventurados”: “e altri molti, e feceli beati”¹⁰

9. El narrador autodiegético ha nombrado ya a los que lograron escapar por sus méritos de tan triste recinto y ha abierto también un enorme paréntesis para referirse a los otros que el hijo de Dios se llevó con él, convirtiéndolos en bienaventurados.

LOS HOMBRES ILUSTRES

Faltan ahora los hombres ilustres, quienes están aquí por el increíble error de no haber conocido a quien muchos siglos después vendrían a la tierra para redimir a los pecadores. Ellos serán, según el criterio del severo juez que es Dante: Homero, Horacio, Ovidio, Lucano. Como se halla además el propio Virgilio, Alighieri se atreve a decir, en uno de esos arranques comprensibles en donde la modestia está ausente, que él era el sexto entre los cinco sabios. Iban juntos “hablando de cosas que es bueno callar, donde era bueno hablar de ellas allí en donde yo estaba”.

Lo buon maestro cominciò a dire:
 “Mira colui con quella spada in mano,
 che vien dinanzi a’ tre sì come sire:
 quelli è Omero poeta sovrano; l’altro
 è Orazio satiro che vene
 Ovidio è ’l terzo, e l’ultimo Lucano”¹¹(1959: 40).

¹⁰ “Y a muchos más a quienes hizo beatos”.

¹¹ El buen maestro comenzó a decir: // mira a aquel que trae una espada en la mano, //

EL NOBLE CASTILLO DEL CANTO IV

En relación con el espacio que Jorge Luis Borges denomina “El noble castillo del canto IV”, dice el narrador:

Venimmo al piè d’un nobile castello,
sette volte cerchiato d’alte mura,
difeso intorno d’un bel fiumicello.¹²

Es éste un espacio reservado para quienes Dante considera como personajes destacados del mundo antiguo. Entre otros nos permitimos subrayar las figuras de Electra, Héctor, Eneas, César, Camila, Pentesilea, Lavinia, Sócrates, Platón, Demócrates y muchos más.

El canto concluye cuando, al decir del narrador: “La compañía de seis se reduce a dos”. Ahora los espera el espacio inmarcesible del segundo círculo del infierno.

que viene delante de los otros // aquel es Homero, poeta soberano y el más encumbrado
// Va tras de él, Horacio, el de las sátiras; Ovidio es el tercero; al final está Lucano.”

¹² “Llegamos al pie de un noble castillo, // cercado siete veces de altos muros, // guardado entorno por un hermoso arroyuelo.”

III. EL NOBLE CASTILLO DEL CANTO IV

(Borges: 347-350)¹

*Venimmo al piè d'un nobile castello,
sette volte cerchiato d'alte mura,
difeso intorno d'un bel fiumicello.
Questo passammo come terra dura;
per sette porte intrai con questi savi:
giugnemmo in prato di fresca verdura² (1959: 40).*

BORGES, ADMIRADOR DEL MUNDO ANTIGUO

Jorge Luis Borges es un intelectual, pero por sobre todas las cosas es un fiel seguidor del pensamiento antiguo. Se acerca a la *Commedia* de Dante con una inclinación muy especial y como buen filólogo se deleita en la recreación del pensamiento del humanismo italiano. Su estilo tiende a ser sintético y con pocas palabras dice lo que otros dirían con muchas e innecesarias frases. Hemos escogido algunos ensayos del libro borgeano aquí mencionado para conseguir dimensionar de una mejor manera este estudio sobre la obra cumbre de Dante.

ANÁLISIS DEL ENSAYO: “EL NOBLE CASTILLO DEL CANTO IV”

“El noble castillo del canto IV” es la primera de las páginas escogidas y constituye una reflexión aparentemente epistemológica sobre el plantea-

¹ Jorge Luis Borges (1975-1985). “El noble castillo del canto IV” en *Obras completas. Nueve ensayos dantescos* (1989). Buenos Aires, Emecé. (En las siguientes citas a esta obra sólo incluiremos el número de página precedidos del año de publicación de esta obra).

² Llegamos al pie de un noble castillo, siete veces cercado de altas murallas y defendido en torno por un fresco arroyuelo, el cual pasamos como si fuese tierra firme, entrando con aquellos sabios por siete puertas, y encontrándonos en un prado de fresca hierba.

miento dantesco de este pasaje del infierno. Como ya lo hemos comentado, aquí están sometidos los que no conocieron la verdadera fe y los que no fueron bautizados.

Borges ha elegido el último pasaje de este canto en donde se habla de un castillo, de un noble castillo, en donde se hallan sepultados en su muerte las almas de héroes gloriosos y de intelectuales ilustres, así como también mujeres destacadas en la historia del mundo antiguo.

En la primera parte de este ensayo, Borges se entrega a una indagación lingüística mediante la cual pretende definir, de una manera diacrónica, el término que alude en español al significado de *siniestro*. La época en que se ubica para llevar a cabo este planteamiento es a fines del siglo XVIII y principios del XIX y el movimiento literario que da origen a esta palabra, no podía ser otro que el romanticismo.

En inglés aparecen variados epítetos que servirán para definir aquellos sitios u objetos que vagamente inspiran terror. Dice Borges:

A principios del siglo XIX o a fines del XVIII, entran en la circulación del inglés diversos epítetos (*erie*, *uncanny*, *weird*), de origen sajón o escocés, que servirán para definir aquellos lugares o cosas que vagamente inspiran horror.

Agrega, además como lo habíamos mencionado líneas antes: “Tales epítetos corresponden a un concepto romántico del paisaje” (1989: 347).

En la lengua germánica hay una palabra que refleja con determinada exactitud este concepto (*unheimlich*), término que en español se lee como aciago, funesto, adverso; todo lo anterior se encuentra resumido en el término inglés *uncanniness*, lo cual conduce al autor a recordar que él escribió sobre “El alcázar de fuego” de William Beckford y descubrió en este autor el primer infierno patéticamente atroz de la literatura. Alude enseguida a este primer infierno diciendo:

En alemán, los traduce con perfección la palabra *unheimlich*; en español, quizá la mejor palabra es *siniestro*. Puesta la mente en esa singular cualidad de

uncanniness,³ yo escribí alguna vez: “El Alcázar de Fuego” que conocemos en las últimas páginas del *Vath Vatbek* (1782), de William Beckford, es el primer Infierno realmente atroz de la literatura (1989: 347).

Refiere en seguida al otro averno inconfundible, el de Dante, el de la *Comedia*: “el más ilustre de los avernos literarios, el doloroso reino de la *Comedia* no es un lugar atroz; es un lugar en el que ocurren hechos atroces” (1989: 347).

El verbo poético de Borges sabe establecer la diferencia entre un lugar atroz y un sitio en el que ocurren hechos atroces. En lo personal, tiendo a pensar que la diferencia es mínima, pero el ensayista se encarga de proporcionar ejemplos en donde las figuras de Stevenson, Chesterton, Poe y Melville le sirven para documentar lo que antes había presentado. Sobre todo, nos llama la atención el último de los nombrados, en donde el autor señala con certera perfección: “Melville dedica muchas páginas de *Moby Dick* a dilucidar el horror de la blancura insoportable de la ballena” (1989: 347).

Advierte el narrador, que ha derrochado ejemplos y que posiblemente:

Quizá hubiera bastado observar que el Infierno dantesco magnifica la noción de una cárcel; el de Beckford, los túneles de una pesadilla. Noches pasadas, en un andén de Constitución, recordé bruscamente un caso perfecto de uncanniness, de horror tranquilo y silencioso, en la entrada misma de la *Comedia* (1989: 347).

EL CANTO IV DEL INFIERNO. EXPLICACIÓN DE OTROS DETALLES SUBLIMES DE LA OBRA.

El examen del texto confirmó la rectitud de ese recuerdo tardío. Hablo del canto IV del Infierno, uno de los más afamados. Alcanzadas las páginas finales del Paraíso, la *Comedia* puede ser muchas cosas, quizá todas las cosas; al principio, es notoriamente un sueño de Dante, y éste, por su parte, no es más que el sujeto del sueño. Nos dice que no sabe cómo fue a dar en la selva oscura, “tant’ era pieno di sonno a a quel punto”; el sonno es metáfora de la ofuscación del alma pecadora, pero sugiere el indefinido comienzo del acto de soñar. Después escribe que la loba que le cierra el camino hace que muchos vivan tristes; Guido

Vitali observa que esta noticia no podría surgir de la simple visión de la fiera; Dante lo sabe cómo sabemos las cosas en los sueños (1989: 347).

APARECE UN DESCONOCIDO: VIRGILIO

En la selva aparece un desconocido; Dante, apenas lo ve, sabe que éste ha guardado un largo silencio; otra sabiduría de tipo onírico. El hecho, anota Momigliano, se justifica por razones poéticas, no por razones lógicas. Emprenden su fantástico viaje. Virgilio se demuda al entrar en el primer círculo del abismo; Dante achaca al temor esa palidez. Virgilio afirma que lo mueve la lástima y que él es uno de los réprobos (*e di questì cotai son io medesimo*), Dante, para disimular el horror de esa afirmación o para decir su piedad, prodiga los títulos reverenciales: Dimmi, maestro mio, dimmi, signore. Suspiros, suspiros de duelo sin tormento hacen temblar el aire; (1989: 348).

VIRGILIO, EL MAESTRO GUÍA

Virgilio explica que están en el Infierno de aquellos que murieron antes de proclamada la Fe; cuatro altas sombras lo saludan; no hay ni tristeza ni alegría en las caras; son Homero, Horacio, Ovidio y Lucano, y en la diestra de Homero hay una espada, símbolo de su primacía en la épica. Los ilustres fantasmas honran a Dante como a igual y lo conducen (1989: 348).

El sitio en el que se encuentran es el más deplorable e injusto, como lo señalábamos líneas antes. El propio Borges descubre que, por encima de todo sufrimiento físico, posiblemente el peor de los pesares sea provocado por el aburrimiento.

LOS HABITANTES DEL CASTILLO

Los habitantes del castillo son gente de mucha autoridad; rara vez hablan y su voz es muy tenue; miran con grave lentitud. En el patio del castillo hay un césped de verdor misterioso; Dante, desde una altura, ve a personajes clásicos y bíblicos y a tal cual musulmán (*Averrois, che'l gran comento feo*). Alguno se destaca por un rasgo que lo hace memorable (*Cesare armato, con li occhi*

grifagni), otro, por una soledad que lo agranda (e solo, in parte, vidi'l Saladino), viven en un anhelo sin esperanza; no padecen dolor, pero saben que Dios los excluye. Un árido catálogo de nombres propios, menos estimulantes que informativos, da fin al canto. Las nociones de un Limbo de los Padres, llamado también Seno de Abraham (Lucas, 16, 22), y de un Limbo para las almas de los infantes que mueren sin bautismo, son de la teología común (1989: 348).

Reflexión: El narrador piensa que, si están hospedados en ese lugar los paganos virtuosos, ¡cuidado con ofender la moral cristiana del momento!:

Hospedar en ese lugar o lugares a los paganos virtuosos fue, según Francesco Torraca, una invención de Dante, para mitigar el horror de una época adversa, el poeta buscó refugio en la gran memoria romana. Quiso honrarla en su libro, pero no pudo no entender —la observación pertenece a Guido Vitali— que insistir demasiado sobre el mundo clásico no convenía a sus propósitos doctrinales. Dante no podía, contra la Fe, salvar a sus héroes; los pensó en un Infierno negativo, privados de la vista y posesión de Dios en el cielo, y se apiadó de su misterioso destino (1989: 348).

Ya se ha dicho que entre la redacción del canto VII y el VIII se descubre una larga interrupción; tal concepto lo hallamos en la cita que sigue:

Años después, al imaginar el Cielo de Júpiter, regresaría a ese problema. Boccaccio refiere que entre la redacción del canto VII del Infierno y la del VIII se produjo una larga interrupción, motivada por el destierro, el hecho, sugerido o corroborado por el verso lo dico, seguitando ch'assai prima, puede ser verdadero, pero harto más profunda es la diferencia que hay entre el canto del castillo y los que subsiguen (1989: 348-349).

Queda en suspenso una duda: ¿Por qué no hablaron Aristóteles, Heráclito, Orfeo? El crítico mencionado a continuación lo explica así:

En el canto v, Dante hizo hablar inmortalmente a Francesca da Rímini; en el anterior, qué palabras no habría dado a Aristóteles, a Heráclito o a Orfeo, si ya hubiera pensado en ese artificio. Deliberado o no, su silencio agrava el

horror y conviene a la escena. Anota Benedetto Croce: “En el noble castillo, entre los grandes y los sabios, la seca información usurpa el lugar de la refrenada poesía. Admiración, reverencia, melancolía, son sentimientos indicados, no representados” (1920: 61).

Borges comenta que en la arquitectura del castillo descubre un contraste entre lo medieval y las figuras de los paganos. Lo expresa del modo siguiente:

Los comentadores han denunciado el contraste de la fábrica medieval del castillo con sus huéspedes clásicos; esa fusión o confusión es característica de la pintura de la época y agrava, ciertamente, el sabor onírico de la escena. En la invención y ejecución de este canto IV Dante urdió una serie de circunstancias, alguna de índole teológica. Devoto lector de la *Eneida* imaginó a los muertos en el Eliseo o en una variación medieval de esos campos dichosos; en el verso in luogo aperto, luminoso e alto hay reminiscencias del túmulo desde el cual Eneas vio a sus romanos y del largior hic campos aether. Urgido por razones dogmáticas, debió situar en el Infierno a su noble castillo. Mario Rossi descubre en ese conflicto de lo formal y de lo poético, de la intuición paradisíaca y de la sentencia espantosa, la íntima discordia del canto y la raíz de ciertas contradicciones. En un lugar se dice que los suspiros hacen temblar el aire eterno; en otro, que no hay tristeza ni alegría en las caras. La facultad visionaria del poeta no había logrado su plenitud. A esa relativa torpeza debemos la rigidez que produjo el singular horror del castillo y de sus moradores, o prisioneros (1989: 349).

TORTUOSA EXPOSICIÓN DE FIGURAS QUE ALGUNA VEZ FUERON HUMANAS

Agrega el intelectual argentino:

Algo de penoso museo de figuras de cera hay en ese quieto recinto: César armado y ocioso, Lavinia eternamente sentada junto a su padre, la certidumbre de que el día de mañana será como el de hoy, que fue como el de ayer, que fue como todos. Un pasaje ulterior del Purgatorio añade que las sombras de los poetas, a quienes les está vedado escribir, puesto que están en el Infierno, procuran distraer su eternidad con discusiones literarias. Determinadas las razones técnicas, es decir,

las razones de orden verbal que hacen espantoso al castillo, falta determinar las razones íntimas. Un teólogo de Dios diría que basta la ausencia de Dios para que sea terrible el castillo. Admitiría, acaso, una afinidad con aquel terceto en que proclamó que las glorias terrenales son vanas: *Non é il mondan romore altro ck'un fiato di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi e muta nome perché muta lato* (1989: 349).

OTRA EXPLICACIÓN DE BORGES QUE COMPLEMENTA A LA ANTERIOR:

Yo insinuaría otra razón de índole personal. En este lugar de la Comedia, Homero, Horacio, Ovidio y Lucano son proyecciones o figuraciones de Dante, que se sabía no inferior a esos grandes, en acto o en potencia. Son tipos de lo que ya era Dante, para sí mismo y previsiblemente sería para los otros: un famoso poeta. Son grandes sombras veneradas que reciben a Dante en su cónclave: *ch'è si mi/ ecer delta loro schiera // si ch'io fui sesto tra cotanto senno*. Son formas del incipiente sueño de Dante, apenas desligadas del soñador. Hablan interminablemente de letras (¿qué otra cosa puede hacer?). Han leído la *Iliada* o la *Farsalia* o escriben la *Comedia*; son magistrales en el ejercicio de su arte y, sin embargo, están en el infierno porque los olvida Beatriz (1989: 350).

DANTE Y HOMERO

Hoy sabemos que la grandeza de Dante es comparable a la de Ovidio, a la de Lucano, a la de Horacio y, más aún, es semejante a la de Homero. Ambos son poetas épicos y en ambos vibró el espíritu heroico. Lo interesante radica en que el poeta florentino se auto adjudica este honor; tiembla de emoción al recrear la figura del autor de la *Iliada*. Señala Borges, con acierto, que los tres poetas son fantasías o proyecciones del propio Alighieri. Homero, por un lado, resulta un tema recurrente en la prosa de Borges y, ya desde “El inmortal” del *Aleph*, había hablado de él. Por otro lado, Dante no imagina tan sólo a Homero, lo ve como una suerte de retrato de su propia persona.

El griego recreó la historia de un pueblo —el troyano— que iba a caer por la avaricia de otro pueblo —el helénico—. El florentino reprodujo

la maldad humana que está sepultada en el infierno; intertextualizó a Homero, se acercó a él por el camino de las letras que ennoblecen y proyectan al creador. Supo ser el hombre elegido por su Dios para llegar hasta la esperanza del purgatorio y la realización del paraíso. Homero o quien haya sido en la realidad, vivió en carne propia la pérdida de la esperanza, de la dulce esperanza y ofreció duros retratos de época, en donde el ser humano —hombre o mujer— se esmeraba por existir en todo el sentido de la palabra y llegaba a la muerte con el pleno convencimiento de haber hecho lo imposible para ser recordado por las generaciones venideras.

IV. “EL VERDUGO PIADOSO”

LA CONDENA DE FRANCESCA JUNTO A PAOLO

Dice Borges al inicio de este ensayo: “Dante (nadie lo ignora) pone a Francesca en el Infierno y oye con infinita compasión la historia de su culpa. ¿Cómo atenuar esa discordia, cómo justificarla?” (1989: 357-359).

LA PRIMERA DE CUATRO CONJETURAS

Vislumbro cuatro conjeturas posibles. La primera es técnica. Dante, determinada la forma general de su libro, pensó que éste podía degenerar en un vano catálogo de nombres propios o en una descripción topográfica si no lo amenizaban las confesiones de las almas perdidas. Este pensamiento le hizo alojar en cada uno de los círculos de su Infierno a un réprobo interesante y no demasiado lejano. (Lamartine, agobiado por esos huéspedes, dijo que la *Comedia* era una gazette florentine.) Naturalmente, convenía que las confesiones fueran patéticas; podían serlo sin riesgo ya que el autor, encarcelando a los narradores en el Infierno, quedaba libre de toda sospecha de complicidad. Esta conjetura (cuya noción de un orbe poético impuesto a una árida novela teológica ha sido razonada por Croce) es quizá la más verosímil, pero tiene algo de mezquino o de vil y no parece condecir con nuestro concepto de Dante. Además, las interpretaciones de un libro tan infinito como la *Comedia* no pueden ser tan simples (1989: 357).

LA HIPÁLAGE CONTEXTUAL

El título de este apartado de las reflexiones de Borges en torno a la *Comedia* se expresa mediante una hipálage: “El verdugo piadoso”. Tal figura retórica tiene una razón de ser muy poderosa, porque el argentino al igual

que el florentino se mueven en el plano estilístico barroco de las oposiciones. Si tuviéramos que adjetivar al sustantivo “verdugo” se nos ocurrirían muchos adjetivos —perverso, maldito, inhumano, feroz—; todos ellos, menos “piadoso”. Borges lo hace por las razones que en el devenir del análisis irán tomando cuerpo. Francesca era, en la vida real, la hija de un amigo del poeta; pero en su historia personal quedan muchos hiatos que el autor de la *Commedia* pretende presentar. Su pasión por el cuñado los llevó a un cruel final. Dante, el narrador focalizador interno fijo y con voz autodiegética, oye con profunda ternura las palabras de la otrora joven doncella. La escucha, pero igual la condena desde su perspectiva de creador implacable de un mundo en el que no puede existir la piedad. Mientras ella se hace cargo del discurso, Paolo calla. Nuevo contraste que se ofrece en el contexto de la contradanza que nos conduce a entender que quien llevó a cabo determinadas acciones en la vida terrena tendrá que compensar con ellas, en el infierno, a modo de un espejo invertido en donde el condenado paga en relación inversamente proporcional a lo vivido en la tierra.

Pero el ensayista pretende hurgar en las razones que podrían llevarlo a entender y, quizás justificar, las acciones que este “verdugo piadoso” lleva a cabo.

En esta dirección ofrece cuatro presunciones posibles. La primera es técnica y se circunscribe en el marco de la poética dantista: no quiere que su obra quede reducida a un vano catálogo de seres condenados y, para ello, introduce el diálogo con almas perdidas que, de un modo u otro, son representativas del pecado que se castiga en el círculo que visitan. Este diálogo es otro de los factores que vienen a justificar el título de *Commedia* como obra destinada a ser representada con las naturales limitaciones de una creación tan llena de contenidos, escenarios y alternativas diversas.

SEGUNDA HIPÓTESIS

La segunda equipara, según la doctrina de Jung las invenciones literarias a las invenciones oníricas. Dante, que es nuestro sueño ahora, soñó la pena de

Francesca y soñó su lástima. Observa Schopenhauer que, en los sueños, puede asombrarnos lo que oímos y vemos, aunque ello tiene su raíz, en última instancia, en nosotros; Dante, parejamente, pudo apiadarse de lo soñado o inventado por él. También cabría decir que Francesca es una mera proyección del poeta, como, por lo demás, lo es el mismo Dante, en su carácter de viajero infernal. Sospecho, sin embargo, que esta conjetura es falaz, pues una cosa es atribuir a libros y a sueños un origen común y otra tolerar en los libros la inconexión y la irresponsabilidad de los sueños (1989: 357-358).

EL MUNDO ONÍRICO

Hay una interconexión entre el mundo de lo onírico y el universo literario. De la misma forma en que nosotros soñamos hoy a Dante, el poeta también idealizó y se proyectó en Francesca. La soñó y en ese ensueño se apiadó de ella. Pero, al estilo de Borges, niega lo que afirma, es decir, borró con el codo lo que escribió con su mano. Esta hipótesis es engañosa, dice Borges, porque no es posible tolerar en los libros la arbitrariedad de los sueños.

TERCERA FIGURACIÓN

La tercera, como la primera, es de índole técnica. Dante, en el decurso de la Comedia, tuvo que anticipar las inescrutables decisiones de Dios. Sin otra luz que la de su mente falible, se lanzó a adivinar algunos dictámenes del juicio Universal. Condenó, siquiera como ficción literaria, a Celestino V y salvó a Siger de Brabante, que defendió la tesis astrológica del Eterno Retorno. Para disimular esa operación, definió a Dios, en el Infierno, por su justicia (*Giustizia mosse il mió alto fattore*) y guardó para sí los atributos de la comprensión y de la piedad. Perdió a Francesca y se condolió de Francesca. Benedetto Croce declara: “Dante, como teólogo, como creyente, como hombre ético, condena a los pecadores; pero sentimentalmente no condena y no absuelve (*La poesía de Dante*, 78) (1989: 358).

EL JUEZ UNIVERSAL

Equipara el autor, esta tercera conjetura con la primera, porque ambas poseen un carácter técnico, es decir, poético. El narrador se vio obligado

a adelantar las insondables decisiones de la divinidad sin contar con otro elemento que el de su “mente falible”, porque él es un juez parcial y equívoco. En su imaginación condenó por razones meramente subjetivas al papa Celestino V y redimió a Siger de Brabante a pesar de ser uno de los máximos representantes del averroísmo y del aristotelismo radical y extremo. En resumidas cuentas, como lo señala, Benedetto Croce, el florentino no condena ni absuelve; simplemente pone en ejercicio su controvertida naturaleza que lo lleva a sancionar y perdonar a un mismo tiempo a Francesca da Rímimi, a la bella pecadora víctima de la seductora lujuria.

CUARTA CONJETURA

La cuarta conjetura es menos precisa. Requiere, para ser entendida, una discusión liminar. Consideremos dos proposiciones: una, los asesinos merecen la pena de muerte; otra, Rodion Raskolnikov merece la pena de muerte. Es indudable que las proposiciones no son sinónimas. Paradójicamente, ello no se debe a que sean concretos los asesinos y abstracto o ilusorio Raskolnikov, sino a lo contrario. El concepto de asesinos denota una mera generalización; Raskolnikov, para quien ha leído su historia, es un ser verdadero. En la realidad no hay, estrictamente, asesinos; hay individuos a quienes la torpeza de los lenguajes incluye en ese indeterminado conjunto. (Tal es, en último rigor, la tesis nominalista de Roscelín y de Guillermo de Occam). En otras palabras, quien ha leído la novela de Dostoievski ha sido, en cierto modo, Raskolnikov y sabe que su “crimen” no es libre, pues una red inevitable de circunstancias lo prefijó y lo impuso. El hombre que mató no es un asesino, el hombre que robó no es un ladrón, el hombre que mintió no es un impostor; eso lo saben (mejor dicho, lo sienten) los condenados; por ende, no hay castigo sin injusticia. De acuerdo con la ficción jurídica el asesino bien puede merecer la pena de muerte, no el desventurado que asesinó, urgido por su historia pretérita y quizá —¡oh marqués de Laplace!— por la historia del universo. Madame de Staël ha compendiado estos razonamientos en una sentencia famosa; *Tout comprendre c'est tout pardonner*. (Entender todo es perdonarlo todo). Dante refiere con tan delicada piedad la culpa de Francesca que todos la sentimos inevitable. Así también hubo de sentirla el poeta, a despecho del teólogo que argumentó en el Purgatorio (xvi, 70) que, si los

actos dependieran del influjo estelar, quedaría anulado nuestro albedrío y sería una injusticia premiar el bien y castigar el mal.

Dante comprende y no perdona; tal es la Paradoja insoluble. Yo tengo para mí que la resolvió más allá de la lógica. Sintió (no comprendió) que los actos del hombre son necesarios y que asimismo es necesaria la eternidad, de bienaventuranza o de perdición, que éstos le acarrearán. También los espinosistas y los estoicos promulgaron leyes morales. Huelga recordar a Calvino, cuyo *Decretum Dei Absolutum* predestina a los unos al infierno y a los otros al cielo. Leo en el discurso preliminar del *Alkoran* de Sale que una de las sectas islámicas defiende esa opinión.

CONCLUSIÓN DE BORGES

La cuarta conjetura, como se ve, no desata el problema. Se limita a plantearlo, de modo enérgico. Las otras conjeturas eran lógicas; ésta, que no lo es, me parece la verdadera (1989: 358-359).

Borges remata diciendo que, contra toda lógica, esta cuarta suposición es la verdadera, a pesar de ser la menos precisa. Si en la tierra predomina la entropía de la existencia, en el infierno domina el caos organizado por Dios para castigar al pecador. Dante es a modo de una divinidad pequeña y caprichosa —el dios de Beckett en *Esperando a Godot*— que distribuye castigos y dolorosas reprimendas con el objetivo de demostrar que el mundo está hecho de una concatenación de injusticias que en el satánico espacio virtual se vuelven más deplorables aún.

Entre los intertextos que resaltan se halla *Crimen y castigo* de Dostoiévski en donde la controvertida decisión del castigo a Raskolnikov sigue poniéndose en controversia, aunque el propio ensayista no lo considere de este modo.

V. “EL ÚLTIMO VIAJE DE ULISES”

NOSTALGIA POR EL INFINITO

Comienza diciendo el ensayista:

Mi propósito es reconsiderar, a la luz de otros pasajes de la *Comedia*, el enigmático relato que Dante pone en boca de Ulises (Infierno, xxvi, 90-142). En el ruinoso fondo de aquel círculo que sirve para castigo de los falsarios, Ulises y Diomedes arden sin fin, en una misma llama bicorne. Instado por Virgilio a referir de qué modo halló la muerte, Ulises narra que después de separarse de Circe, que lo retuvo más de un año en Gaeta, ni la dulzura del hijo, ni la piedad que le inspiraba Laertes, ni el amor de Penélope, vencieron en su pecho el ardor de conocer el mundo y los defectos y virtudes humanos. Con la última nave y con los pocos fieles que aún le quedaban, se lanzó al mar abierto; ya viejos, arribaron a la garganta donde Hércules fijó sus columnas. En ese término que un dios marcó a la ambición o al arrojío, instó a sus camaradas a conocer, ya que tan poco les restaba de vida, el mundo sin gente, los no usados mares antípodas. Les recordó su origen, les recordó que no habían nacido para vivir como los brutos, sino para buscar la virtud y el conocimiento. Navegaron al ocaso y después al Sur, y vieron todas las estrellas que abarca el hemisferio austral. Cinco meses hendieron el océano, y un día divisaron una montaña, parda, en el horizonte. Les pareció más alta que ninguna otra, y se regocijaron sus ánimos. Esa alegría no tardó en trocarse en dolor, porque se levantó una tormenta que hizo girar tres veces la nave, y a la cuarta la hundió, como plugo a Otro, y se cerró sobre ellos el mar. Tal es el relato de Ulises. Muchos comentadores —desde el anónimo Florentino Raffaele Andreoli— lo estiman una digresión del autor. Juzgan que Ulises y Diomedes, falsarios, padecen en el foso de los falsarios (*e dentro dalla lor fiamma si geme / l'agguato del caval*), y que el viaje de aquél no es otra cosa que un adorno episódico. Tommaseo, en cambio, cita un pasaje de la *Civitas Dei*, y pudo citar otro de Clemente de Alejandría, que niega que los hombres puedan llegar a la parte inferior de la tierra; Casini y Pietrobono, después, tachan de sacrílego el viaje.

En efecto, la montaña entrevista por el griego antes que lo sepultura el abismo es la santa montaña del Purgatorio, prohibida a los mortales (Purgatorio, I, 130-132). Acertadamente observa Hugo Friedrich: “El viaje acaba en una catástrofe, que no es mero destino de hombre de mar sino la palabra de Dios” (*Odyseus in der Hölle*, Berlín, 1942). Ulises, al referir su empresa, la califica de insensata (*folie*); en el canto XXVII del Paraíso hay una referencia al varco *folle d’Ulisse*, a la insensata o temeraria travesía de Ulises. El adjetivo es el aplicado por Dante, en la selva oscura, a la tremenda invitación de Virgilio (*temo che la venitta non sia folle*) su repetición es deliberada. Cuando Dante pisa la playa que Ulises, antes de morir entrevió, dice, que nadie ha navegado esas aguas y ha podido volver; luego refiere que Virgilio lo ciñó con un junco, *com’Altrui piacque*: son las mismas palabras que dijo Ulises al declarar su trágico fin. Cario Steiner escribe: “¿No habrá pensado Dante en Ulises, que naufragó a la vista de esa playa? Claro que sí. Pero Ulises quiso alcanzarla, fiado en sus propias tuerzas, desafiando los límites decretados a lo que puede el hombre. Dante, nuevo Ulises, la pisará como un vencedor, ceñido de humildad, y no lo guiará la soberbia sino la razón, iluminada por la gracia.” Itera esa opinión August Rüegg (*Jenseitsvorstellungen vor Dante*, II, 114): “Dante es un aventurero que, como Ulises, pisa no pisados caminos, recorre mundos que no ha divisado hombre alguno y pretende las metas más difíciles y remotas, pero ahí acaba el parangón, Ulises acomete a su cuenta y riesgo aventuras prohibidas; Dante se deja conducir por fuerzas más altas”. Justifican la distinción anterior dos famosos lugares de la *Comedia*. Uno, aquel en que Dante se juzga indigno de visitar los tres ultramundos (io non Enea, io non Paolo sono), y Virgilio declara la misión que le ha encomendado Beatriz; otro, aquel en que Cacciaguیدا (Paraíso, XVII, 100-142) aconseja la publicación del poema. Ante esos testimonios resulta inepto equiparar la peregrinación de Dante, que lleva a la visión beatífica y al mejor libro que han escrito los hombres con la sacrílega aventura de Ulises, que desemboca en el Infierno. Esta acción parece el reverso de aquélla. Tal argumento, sin embargo, importa un error. La acción de Ulises es indudablemente el viaje de Ulises, porque Ulises no es otra cosa que el sujeto de quien se predica esa acción, pero la acción o empresa de Dante no es el viaje de Dante, sino la ejecución de su libro. El hecho es obvio, pero se propende a olvidarlo, porque la *Comedia* está redactada en primera persona, y el hombre que murió ha sido oscurecido por el protagonista inmortal. Dante era teólogo; muchas veces la escritura de la *Comedia* le habrá parecido no menos ardua, quizá no menos arriesgada y fatal, que el último viaje de Ulises. Había osado fraguar los arcanos que la pluma del Espíritu Santo apenas indica; el propósito bien podía entrañar una culpa, había osado equiparar a Beatriz Portinari con la Virgen y con Jesús. Había osado anticipar los dictámenes del inescrutable Juicio Final

que los bienaventurados ignoran; había juzgado y condenado las almas de papas simoníacos y había salvado la del averroísta Siger, que enseñó el tiempo circular. ¡Qué afanes laboriosos para la gloria, que es una cosa efímera! *Non é ü mondan romore altro ch'un fiato // di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi, e muta nome perché muta lato*. Verosímiles rastros de esa discordia perduran en el texto. Cario Steiner ha reconocido uno de ellos en aquel diálogo en que Virgilio vence los temores de Dante y lo induce a emprender su inaudito viaje. Escribe Steiner: “El debate que, por una ficción ocurre con Virgilio, de veras ocurrió en la mente de Dante, cuando éste no había aún decidido la composición del poema. Le corresponde aquel otro debate del canto XVII del Paraíso, que mira a su publicación. Compuesta la obra, ¿podría publicarla y desafiar la ira de sus enemigos? En los dos casos triunfó la conciencia de su valor y del alto fin que se había propuesto” (*Comedia*, 15). Dante, pues, habría simbolizado en tales pasajes un conflicto mental; yo sugiero que también lo simbolizó, acaso sin quererlo y sin sospecharlo, en la trágica fábula de Ulises, y que a esa carga emocional ésta debe su tremenda virtud. Dante fue Ulises y de algún modo pudo temer el castigo de Ulises. Una observación última. Devotas del mar y de Dante, las dos literaturas de idioma inglés han recibido algún influjo del Ulises dantesco. Eliot (y antes Andrew Lang y antes Longfellow) ha insinuado que de ese arquetipo glorioso procede el admirable Ulysses de Tennyson. No se ha indicado aún, que yo sepa, una afinidad más profunda: la del Ulises infernal con otro capitán desdichado: Ahab de *Moby Dick*. Éste, como aquél, labra su propia perdición a fuerza de vigiliias y de coraje; el argumento general es el mismo, el remate es idéntico, las últimas palabras son casi iguales. Schopenhauer ha escrito que en nuestras vidas nada es involuntario; ambas ficciones, a la luz de ese prodigioso dictamen, son el proceso de un oculto e intrincado suicidio (1989: 354-356).

TEMAS CENTRALES DEL PRESENTE ENSAYO

Los personajes rescatados por Dante y redivivos en la prosa de Borges son dos falsarios de acuerdo con el contexto axiológico del autor de la *Commedia*. Se trata de Ulises y Diomedes, amigos inseparables que arrojaron juntos innumerables peligros. Nuevamente el texto homérico llama la atención del escritor porteño y se dispone a llevar a cabo una serie de digresiones que no sólo imitan el estilo de Homero, sino que también ponen en su lugar el gran tema de los viajes y los consecuentes peligros.

Particularmente centra su atención crítica en Ulises, quien enfrentó en la ira de la naturaleza, la ira de Poseidón.

Nos permitimos referir a los temas centrales de este ensayo de la siguiente manera.

1. Los dos mitómanos caudillos griegos arden ahora a la luz de una incansable flama. En la tierra lucharon constantemente por alcanzar la gloria que no les fue esquiva. En el infierno, esa flama que los consume y castiga es reflejo y trasunto de su indomable condición. La llama de su gloria arderá por siempre en el recuerdo de sus actos heroicos.

2. Ulises habla, al igual que lo hiciera en la tierra. Él es “el varón de multiforme ingenio” como lo definiera el poeta helénico en la *Odisea*. Relatar lo que dijo sería ocioso y reiterativo y nunca alcanzaríamos la línea de erudición que definiera a Borges. Sólo rescatemos su condición de viajero incansable que desea conocer el mundo y sus riesgos que lo tienen sin cuidado y que lo retan para ser mejor. Dante se proyecta en él como lo ha hecho en muchos de los personajes de su *Commedia*, se proyecta porque él también es un viajero peculiar por universos paralelos en donde el hombre es castigado, redimido o elevado a la categoría angélica del paraíso. Odiseo fue también elegido por el sino trágico para vagabundear por un cosmos que le fue hostil o aburridamente halagador como lo fuera en los brazos de Calipso.

3. Insistamos en que Dante es un aventurero al igual que Ulises y aquél pretende alcanzar las metas más arduas y remotas. Pero hay una gran diferencia entre ambos: Ulises va por su cuenta y riesgo tras aventuras peligrosas que lo colocarán en el rango que su propia *areté*¹ le reserva. Dante ha sido seleccionado por un destino cristiano —llamémosle así— para representar en su propia figura la imagen del hombre que va tras su salvación mientras la divinidad, representada por Beatriz, lo espera con los brazos abiertos.

4. Es lícito comparar a Dante y a Homero por la perfección de estilo alcanzada por uno y otro en sus respectivos momentos; pero no lo es esta-

¹En griego antiguo, ἀρετή *areté* significa ‘excelencia’, o prominencia en el cultivo de la elocuencia.

blecer un parangón igualitario entre Dante personaje y Ulises aventurero. Dos famosos lugares comunes de la *Commedia* nos permiten entenderlo mejor a la luz de las aportaciones del ensayista aquí estudiado. Uno, aquel pasaje en el que Dante se juzga indigno de encarar la misión que las fuerzas de su propio sino le han encomendado: “No soy ni Eneas ni Pablo” dice. Otro, aquel en que Cacciaguida —tatarabuelo de Dante a quien confronta en los cantos XV al XVII del Paraíso— le aconseja la publicación del poema. Ante estos hechos, resulta inadecuado comparar la peregrinación de Dante que lo lleva al encuentro del Paraíso y las burdas aventuras de Ulises que lo conducen al infierno. Esta afirmación del escritor argentino puede pecar de subjetiva, desde el momento en que se está juzgando a uno y a otro personaje desde la óptica del cristianismo. Posiblemente la interpretación pagana ofrezca otro punto de vista.

5. Por último, el texto concluye con una reflexión en la que nuevamente se recurre al intertexto. En este sentido Longfellow, Andrew Lang y Eliot, desde el territorio de la literatura inglesa, han sugerido que de ese arquetipo glorioso procede el *Ulysses* de Tennyson. Además, falta mencionar, dice Borges, otra comparación: la del Ulises infernal con otro capitán con poca suerte; se trata de Ahab de *Moby Dick*.

El verbo sublime de Jorge Luis Borges concluye con un texto ajeno propiamente al desarrollo conceptual de su ensayo: es una nota o acotación.

POSDATA DE 1981:

Se ha dicho que el Ulises de Dante prefigura a los famosos exploradores que arribarían, siglos después, a las costas de América y de la India. Siglos antes de la escritura de la *Comedia*, ese tipo humano ya se había dado. Erico el Rojo descubrió la isla de Groenlandia hacia el año 985; su hijo Leif, a principios del siglo XI, desembarcó en el Canadá. Dante no pudo saber esas cosas. Lo escandinavo tiende a ser secreto, a ser como si fuera un sueño (1989: 356).

VI. “EL FALSO PROBLEMA DE UGOLINO”

RECREACIÓN DEL HORROR Y EL CANIBALISMO EN CONTROVERSA

Las reflexiones de Borges se centran en la reticencia con que concluye el discurso de Ugolino: “Hasta que al fin pudo en mí más que el dolor, el hambre”. Podemos dividir este ensayo en, al menos, dos momentos. En el primero recoge la opinión de destacados críticos de su época y lo expresa de la siguiente manera:

No he leído (nadie ha leído) todos los comentarios dantescos, pero sospecho que, en el caso del famoso verso 75 del canto penúltimo del Infierno, han creado un problema que parte de una confusión entre el arte y la realidad. En aquel verso Ugolino de Pisa, tras narrar la muerte de sus hijos en la Prisión del Hambre, dice que el hambre pudo más que el dolor (*Poscia, piú che'l dolor, poté il digiuno*). De este reproche debo excluir a los comentaristas antiguos, para quienes el verso no es problemático, pues todos interpretan que el dolor no pudo matar a Ugolino, pero sí el hambre. También lo entiende así Geoffrey Chaucer en el tosco resumen del episodio que intercaló en el ciclo de Canterbury. Reconsideremos la escena. En el fondo glacial del noveno círculo, Ugolino roe infinitamente la nuca de Ruggieri degli Ubaldini y se limpia la boca sanguinaria con el pelo del réprobo. Alza la boca, no la cara, de la feroz comida y cuenta que Ruggieri lo traicionó y lo encarceló con sus hijos. Por la angosta ventana de la celda vio crecer y decrecer muchas lunas, hasta la noche en que soñó que Ruggieri, con hambrientos mastines, daba caza en el flanco de una montaña a un lobo y sus lobeznos. Al alba oye los golpes del martillo que tapia la entrada de la torre. Pasan un día y una noche, en silencio. Ugolino, movido por el dolor, se muerde las manos; los hijos creen que lo hace por hambre y le ofrecen su carne, que él engendró. Entre el quinto y el sexto día los ve, uno a uno, morir. Después se queda ciego y habla con sus muertos y llora y los palpa en la sombra; después el hambre pudo más que el dolor. He declarado el sentido que dieron a este paso los primeros comentaristas. Así, Rambaldi de Imola en el siglo XIV; “Viene a decir que el hambre rindió a quien tanto dolor no pudo vencer y matar”. Profesan esta opinión entre los modernos Francesco Torraca,

Guido Vitali y Tommaso Casini. El primero ve estupor y remordimiento en las palabras de Ugolino; el último agrega: “Intérpretes modernos han fantaseado que Ugolino acabó por alimentarse de la carne de sus hijos, conjetura contraria a la naturaleza y a la historia”, y considera inútil la controversia. Benedetto Croce piensa como él y sostiene que, de las dos interpretaciones, la más congruente y verosímil es la tradicional. Bianchi, muy razonablemente, glosa; “Otros entienden que Ugolino comió la carne de sus hijos, interpretación improbable pero que no es lícito descartar”, Luigi Pietrobono (sobre cuyo parecer volveré) dice que el verso es deliberadamente misterioso. Antes de participar, a mi vez, en la inútil controversia, quiero detenerme un instante en el ofrecimiento unánime de los hijos. Éstos ruegan al padre que retome esas carnes que él ha engendrado: [...] tu ne vestisti queste misere carni, e tu le spoglia.

Sospecho que este discurso debe causar una creciente incomodidad en quienes lo admiran. De Sanctis (*Storia della Letteratura Italiana*, IX) pondera la imprevista conjunción de imágenes heterogéneas; D’Ovidio admite que “esta gallarda y conceptuosa exposición de un Ímpetu filial casi desarma toda crítica”. Yo tengo para mí que se trata de una de las muy pocas falsedades que admite la *Comedia*. La juzgo menos digna de esa obra que de la pluma de Malvezzi o de la veneración de Gracián. Dante, me digo, no pudo no sentir su falsa, agravada sin duda por la circunstancia casi coral de que los cuatro niños, a un tiempo, brindan el convite famélico. Alguien insinuará que enfrentamos una mentira de Ugolino, fraguada para justificar (para sugerir) el crimen anterior. El problema histórico de si Ugolino della Gherardesca ejerció en los primeros días de febrero de 1289 el canibalismo es, evidentemente, insoluble (1989: 351-352).

En el segundo momento ya anunciado, Borges expresa su propia opinión:

El problema estético o literario es de muy otra índole. Cabe enunciarlo así: ¿Quiso Dante que pensáramos que Ugolino (el Ugolino de su *Infierno*, no el de la historia) comió la carne de sus hijos? Yo arriesgaría la respuesta: Dante no ha querido que lo pensemos, pero sí que lo sospechemos.¹ La incertidumbre es parte de su designio, Ugolino roe el cráneo del arzobispo; Ugolino sueña con perros de colmillos agudos que rasgan los flancos del lobo (*e con l’agute scane/mi pareva lor veder fender li fianchi no lijiancht*). Ugolino, movido por el dolor, se muerde las manos; Ugolino oye que los hijos le ofrecen inverosímilmente su carne; Ugolino, pronunciado el ambiguo verso, torna a roer el cráneo del arzobispo.

Tales actos sugieren o simbolizan el hecho atroz. Cumplen una doble función: los creemos parte del relato y son profecías, Robert Louis Stevenson (*Ethical Studies*, 110) observa que los personajes de un libro son sartas de palabras; a eso, por blasfematorio que nos parezca, se reducen Aquiles y Peer Gynt, Robinson Crusoe y don Quijote. A eso también los poderosos que rigieron la tierra: una serie de palabras es Alejandro y otra es Atila. De Ugolino debemos decir que es una textura verbal, que consta de unos treinta tercetos. ¿Debemos incluir en esa textura la noción de canibalismo? Repito que debemos sospecharla con incertidumbre y temor. Negar o afirmar el monstruoso delito de Ugolino es menos tremendo que vislumbrarlo. El dictamen de *un libro es las palabras que lo componen*, corre el albur de parecer un axioma insípido. Sin embargo, todos propendemos a creer que hay una forma separable del fondo y que diez minutos de diálogo con Henry James nos revelarían el “verdadero” argumento de otra vuelta de tuerca. Pienso que tal no es la verdad; pienso que Dante no supo mucho más de Ugolino que lo que sus tercetos refieren, Schopenhauer declaró que el primer volumen de su obra capital consta de un solo pensamiento y que no halló modo más breve de transmitirlo. Dante, a la inversa, diría que cuanto imaginó de Ugolino está en los debatidos tercetos. En el tiempo real, en la historia, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina y pierde las otras; no así en el ambiguo tiempo del arte, que se parece al de la esperanza y al del olvido. Hamlet, en ese tiempo, es cuerdo y es loco.² En la tiniebla de su Torre del Hambre, Ugolino devora y no devora los amados cadáveres, y esa ondulante imprecisión, esa Incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho. Así, con dos posibles agonías, lo soñó Dante y así lo soñarán las generaciones (1989: 353).

EL TERRIBLE MANJAR DE UGOLINO

En este contexto, Borges ya lo ha dicho todo en cuanto a lo que al argumento refiere. Pero él centra su preocupación crítica, como ya lo dijimos antes, en la frase con que se cierra el discurso de Ugolino: “Hasta que al fin pudo en mí más que el dolor, el hambre”. El autor argentino piensa como inconcebible que el personaje hubiera llegado a comer las carnes de sus propios hijos. Prefiere dar una interpretación acorde con la misma reticencia señalada y deja establecido que, para un lector promedio, es mucho más terrible el hecho de pensar que hubiera sido viable, en lugar de detenerse a analizar la posibilidad que el texto dantesco sugiere.

Discrepo con Borges, porque el hombre enfrentado a la temible situación que padecía Ugolino es capaz de hacer cualquier cosa para calmar su hambre, aunque el banquete sea tan fiero como lo fue en la tradición griega el banquete de Tiestes. Pienso en los uruguayos que en 1972 cayeron en la Cordillera de los Andes en el vuelo 571 de la Fuerza Aérea Uruguaya. Los sobrevivientes se vieron obligados a alimentarse de algunos de los cuerpos de sus familiares; los que no se atrevieron a hacerlo, murieron víctimas del hambre.

No quiero decir con esto que haya sido posible la consumación de los hechos como lo sugiere la reticencia de Ugolino, sólo subrayo que no podemos descartar tal hecho como posible.³

Por esta razón he recurrido a los textos borgeanos para analizar los cantos v y xxxiii del Infierno; pero el lector puede consultar los archivos de *Crítica.cl* para tener un panorama complementario.

³En un texto publicado por la revista *Crítica.cl* de Chile analizo este canto bajo el título de “La torre del hambre”. El link es <https://critica.cl/literatura/la-torre-del-hambre-ugolino-y-ruggiero-el-intertexto-clasico-en-la-comedia-de-dante-alighieri>. También comento el canto v del infierno en la liga: <https://critica.cl/literatura/paolo-y-francesca-en-el-infierno-dantesco-canto-v>.

ANEXO I. EL PURGATORIO I, 13

REFLEXIONES SIMBÓLICAS Y METAFÓRICAS

Como todas las palabras abstractas, la palabra *metáfora* es una metáfora, ya que vale en griego por traslación. Consta, por lo general, de dos términos. Momentáneamente, uno se convierte en el otro. Así, los sajones apodaron al mar camino de la ballena o camino del cisne. En el primer ejemplo, la grandeza de la ballena conviene a la grandeza del mar; en el segundo, la pequeñez del cisne contrasta con lo vasto del mar. Nunca sabremos si quienes forjaron esas metáforas advirtieron esas connotaciones. En el verso 60 del canto I del Infierno se lee: *mi ripigneva la dove'l sol tace*. “Donde el sol calla”, el verbo auditivo expresa una imagen visual. Recordemos el famoso hexámetro de *La Eneida*: a Tenedo, tacitae per amica silentia lunae. Más allá de la fusión de dos términos, mi propósito actual es el examen de tres curiosas líneas. La primera es el verso 13 del canto I del Purgatorio: *Dolce color d'oriental zaffiro*. Buti declara que el zafiro es una piedra preciosa de color entre celeste y azul, muy deleitable a la vista y que el zafiro oriental es una variedad que se encuentra en Media. Dante, en el verso precitado, sugiere el color del Oriente por un zafiro en cuyo nombre está el Oriente. Insinúa así un juego recíproco que bien puede ser infinito. En las *Hebrew melodies* (1815), de Byron, he descubierto un artificio análogo; *She walks in beauty, like the night*. “Camina en esplendor, como la noche”; para aceptar este verso, el lector debe imaginar una mujer alta y morena que camina como la Noche, que es a su vez una mujer alta y morena, y así hasta el infinito. El tercer ejemplo es de Robert Browning, Lo incluye la dedicatoria del vasto poema dramático *The ring and the book* (1868): *O lyric love, half ángel and haif bird [...]*. El poeta dice de Elizabeth Barret, que ha muerto, que es mitad ángel y mitad pájaro, pero el ángel ya es mitad pájaro, y se propone así una subdivisión, que puede ser interminable.

No sé si puedo incluir en esta antología casual el discutido verso de Milton (*Paradise Lost*, IV, S23): *[...] the fairest of her daughters, Eve*. “La más hermosa de sus hijas, Eva”; para la razón, el verso es absurdo; para la imaginación, tal vez no lo sea (1989: 364-365).

ANEXO II. EL PARAÍSO

“DANTE Y LOS VISIONARIOS ANGLOSAJONES”. CANTO X. LA ESFERA DEL SOL

En el canto x del Paraíso, Dante refiere que ascendió a la esfera del sol y que vio sobre el disco de ese planeta —el sol es un planeta en la economía dantesca— una ardiente corona de doce espíritus, más luminosos que la luz contra la cual se destacaban. Tomás de Aquino, el primero, le declara el nombre de los demás; el séptimo es Beda. Los comentadores explican que se trata de Beda el Venerable, diácono del monasterio de Jarrow y autor de la *Historia eclesiástica centis anglorum*. Pese al epíteto, esa primera historia de Inglaterra, que se redactó en el siglo VIII trasciende lo eclesiástico. Es la obra conmovida y personal de un investigador escrupuloso y de un hombre de letras. Beda dominaba el latín y conocía el griego y a su pluma suele acudir espontáneamente, un verso de Virgilio. Todo le interesaba: la historia universal, la exégesis de la *Escritura*, la música, las figuras de la retórica, la ortografía, los sistemas de numeración, las ciencias naturales, la teología, la poesía latina y la poesía vernácula. Hay, sin embargo, un punto sobre el cual deliberadamente guarda silencio. En su crónica de las tenaces misiones que acabaron por imponer la fe de Jesús a los reinos germánicos de Inglaterra, Beda pudo haber hecho para el paganismo sajón lo que Snorri Sturluson, unos quinientos años después, haría para el escandinavo. Sin traicionar el piadoso propósito de la obra, pudo haber declarado, o bosquejado, la mitología de sus mayores. Previsiblemente no lo hizo. La razón es obvia: la religión, o mitología, de los germanos estaba aún muy cerca. Beda quería olvidarla; quería que su Inglaterra la olvidara. Nunca sabremos si a los dioses que adoró Hengist los aguarda un crepúsculo y si en aquel día tremendo en que el sol y la luna serán devorados por lobos, partirá de la región del hielo una nave hecha de uñas de muertos. Nunca sabremos si esas perdidas divinidades formaban un panteón o si eran, como Gibbon sospechó, vagas supersticiones de bárbaros. Fuera de la sentencia ritual *cujus pater Voden*, que figura en todas sus genealogías de linajes reales, y del caso de aquel rey precavido que tenía un altar para Jesús y otro, menor, para los demonios, poco hizo Beda para satisfacer la futura curiosidad de

los germanistas. En cambio, se apartó del recto camino cronológico para registrar visiones ultraterrenas que prefiguraron la obra de Dante. Recordemos una. Fursa, nos dice Beda, fue un asceta irlandés que había convertido a muchos sajones. En el curso de una enfermedad fue arrebatado por los ángeles en espíritu y subió al cielo. Durante la ascensión vio cuatro fuegos que enrojecían el aire negro, no muy distantes uno de otro. Los ángeles le explicaron que esos fuegos consumirán el mundo y que sus nombres son Discordia, Iniquidad, Mentira y Codicia. Los fuegos se agrandaron hasta juntarse y llegaron a él; Fursa temió, pero los ángeles le dijeron; *no te quemará el fuego que no encendiste*. En efecto, los ángeles dividieron las llamas y Fursa llegó al paraíso, donde vio cosas admirables. Al volver a la tierra, fue amenazado una segunda vez por el fuego, desde el cual un demonio le arrojó el alma candente de un réprobo, que le quemó el hombro derecho y el mentón. Un ángel le dijo: “Ahora te quema el fuego que has encendido. En la tierra aceptaste la ropa de un pecador; ahora su castigo te alcanzará”. Fursa conservó los estigmas de la visión hasta el día de su muerte.

Otra de las visiones es la de un hombre de Nortumbria, llamado Drythelm. Éste, al cabo de una enfermedad que duró varios días, murió al anochecer y repentinamente resucitó cuando rayaba el alba. Su mujer estaba velándolo; Drythelm le dijo que en verdad había renacido de entre los muertos y que se proponía vivir de un modo muy distinto. Después de orar, dividió su hacienda en tres partes, y dio la primera a su mujer, la segunda a sus hijos y la última y tercera a los pobres. A todos dijo adiós y se retiró a un monasterio, donde su vida rigurosa era testimonio de las cosas deseables o espantables que le fueron reveladas aquella noche en que estuvo muerto y que contaba así; quien me guio era de cara resplandeciente y su vestidura fulgía. Fuimos caminando en silencio, creo que hacia el Noreste. Dimos en un valle profundo y ancho y de interminable extensión; a la izquierda había fuego, a la derecha remolinos de granizo y de nieve. Las tempestades arrojaban de un lado a otro una muchedumbre de almas en pena, de suerte que los miserables que huían del fuego que no se apagaban en el frío glacial y así infinitamente. Pensé que esas regiones crueles bien pudieran ser el infierno, pero la forma que me precedía me dijo: No estás aún en el Infierno. Avanzamos y la oscuridad fue agravándose y yo no percibía otra cosa que el resplandor de quien me guiaba. Incontables esferas de fuego negro subían de una sima profunda y en ella recaían. Mi guía me abandonó y quedé solo entre las incesantes esferas que estaban llenas de almas. Un hedor subió de la sima. Me detuve poseído por el temor y al cabo de un espacio de tiempo que me pareció interminable, oí a mi espalda desolados lamentos y ásperas carcajadas, como si una turba se burlara de enemigos cautivos. Un feliz y feroz tropel de demonios

arrastraba al centro de la oscuridad cinco almas hermanas. Una estaba tonsurada, como un clérigo, otra era una mujer. Fueron perdiéndose en la hondura; las lamentaciones humanas se confundieron con las carcajadas demoníacas y en mi oído persistió el informe rumor. Negros espíritus me rodearon surgidos de las profundidades del fuego y me aterraron con sus ojos y con sus llamas, aunque sin atreverse a tocarme. Cercado de enemigos y de tiniebla, no atiné a defenderme. Por el camino vi venir una estrella, que se agrandaba y se acercaba. Los demonios huyeron y vi que la estrella era el ángel. Éste dobló por la derecha y nos dirigimos al Sur, salimos de la sombra a la claridad y de la claridad a la luz y vi después una muralla, infinita a lo alto y hacia los lados. No tenía puertas ni ventanas y no entendí por qué nos acercábamos a la base. Bruscamente, sin saber cómo, ya estuvimos arriba y pude divisar una dilatada y florida pradera cuya fragancia disipó el hedor de las infernales prisiones. Personas ataviadas de blanco poblaban la pradera; mi guía me condujo por esas asambleas felices y yo di en pensar que tal vez ése era el reino de los cielos, del que había oído tantas ponderaciones, pero mi guía me dijo: *No estás aún en el cielo*. Más allá de tales moradas había una luz espléndida y adentro voces de personas cantando y una fragancia tan admirable que borró a la anterior. Cuando yo creí que entraríamos en aquel lugar de delicias, mi guía me detuvo y me hizo desandar el largo camino. Me declaró después que el valle del frío y del fuego era el purgatorio; la sima, la boca del infierno; la pradera, el sitio de los justos que aguardan el Juicio Universal, y el lugar de la música y de la luz, el reino de los cielos. “Y a ti —agregó— que ahora regresarás a tu cuerpo y habitarás de nuevo entre los hombres, te digo que, si vives con rectitud, tendrás tu lugar en la pradera y después en el cielo, porque si te dejé solo un espacio, fue para preguntar cuál sería tu futuro destino. Duro me pareció volver a este cuerpo, pero no me atreví a decir palabra, y me desperté en la tierra.” En la historia que acabo de transcribir se habrán percibido pasajes que recuerdan — habría que decir que prefiguran — otros de la obra dantesca. Al monje no lo quema el fuego no encendido por él; Beatriz, parejamente, es invulnerable al fuego del infierno (*né fiamma d'esto incendio non m'assale*), a la derecha de aquel valle que parece no tener fin, tempestades de granizo y de hielo castigan a los réprobos; en el círculo tercero los epicúreos sufren la misma pena, al hombre de Nortumbria lo desespera el abandono momentáneo del ángel; a Dante el de Virgilio (Virgilio a cui per mía salute die' mi). Drycthelm no sabe cómo ha podido subir a lo alto del muro; Dante cómo ha podido atravesar el triste Aqueronte. De mayor interés que estas correspondencias, que ciertamente no he agotado, son los rasgos circunstanciales que Beda entreteje en su relación y que prestan singular verosimilitud a las visiones ultraterrenas. Básteme recordar la perduración de las quemaduras, el hecho de que el ángel adivine el silencioso

pensamiento del hombre, la fusión de las risas con los lamentos y la perplejidad del visionario ante el alto muro. Quizá una tradición oral trajo esos rasgos a la pluma del historiador; lo cierto es que ya encierran esa unión de lo personal y de lo maravilloso que es típica de Dante y que nada tiene que ver con los hábitos de la literatura alegórica. ¿Leyó Dante alguna vez la *Historia ecclesiastica*? Es harto probable que no. La inclusión del nombre de Beda (convenientemente bisílabo para el verso) en un censo de teólogos, prueba, en buena lógica, poco. En la Edad Media la gente confiaba en la gente; no era preciso leer los volúmenes del docto anglosajón para admitir su autoridad, como no era preciso haber leído los poemas homéricos, reclusos en una lengua casi secreta, para saber que Homero (*Mira colui con quella spada in mano*), bien podía capitanear a Ovidio, a Lucano y a Horacio. Otra observación cabe hacer. Para nosotros, Beda es un historiador de Inglaterra; para sus lectores medievales era un comentador de las Escrituras, un retórico y un cronólogo. Una historia de la entonces vaga Inglaterra no tenía por qué atraer especialmente a Dante. Que Dante conociera o no las visiones registradas por Beda es menos importante que el hecho de que éste las incluyó en su obra histórica, juzgándolas dignas de memoria. Un gran libro como la *Divina comedia* no es el aislado o azaroso capricho de un individuo; muchos hombres y muchas generaciones tendieron hacia él. Investigar sus precursores no es incurrir en una miserable tarea de carácter jurídico o policial; es indagar los movimientos, los tanteos, las aventuras, las vislumbres y las premoniciones del espíritu humano. (1989: 360-363).

CONCLUSIONES

En el marco de una serie de reflexiones generales sobre la relación de los tres reinos de ultratumba a los que se refiere la imaginación dantista, podemos llegar a las siguientes conclusiones.

1. El Infierno es concebido como el lugar del castigo eterno en donde la esperanza no tiene presencia alguna. La ausencia de Dios representa otra forma de suplicio aparte del tormento físico, puesto que las almas conservan su cuerpo para ser mutiladas por toda una eternidad. En el Infierno rige la ley inflexible; todo está legislado y nadie puede escapar a la tortura implacable y sin fin. Se tiene memoria de la tierra asociada con una profunda nostalgia por todo lo que tuvieron que abandonar al morir.
2. El Purgatorio es el sitio del castigo temporal que tiene como finalidad borrar las manchas que el pecado ha dejado en las almas de los penitentes. La esperanza es la luz que ilumina el camino de estos personajes. Se desea a Dios de manera constante, aunque se tiene la certeza de que en algún momento llegarán hasta él. Es también el reino de la ley, porque mientras existe el Purgatorio, habrá un código que lo gobierne. Hay en estos seres una memoria parcial de la tierra y el lugar en el que viven su propia muerte es transitorio; cuando ya no haya más hombres y la tierra desaparezca, el Purgatorio dejará de ser también.
3. El Paraíso representa el deleite espiritual que se alcanza con la contemplación de la divinidad. La esperanza es innecesaria, puesto que se vive en el marco del placer que da la realización de todo lo soñado. Prevalece la libertad como la gran norma que rige los días eternos de estos seres elegidos por Dios. Quienes aquí habitan han

roto su lazo con la tierra y el alma goza, sólo goza sin añoranza alguna. Aquí “se puede todo lo que se quiere” como le dijo Virgilio a Caronte en el canto III. En resumen, el alma es luz que busca y contempla a la luz divina.

REFERENCIAS

BORGES Y TEORÍA LITERARIA

- Barrenechea, Ana María (1967). *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Paidós, Buenos Aires.
- Borges, Jorge Luis (1989). *Obras completas*, 2 t, Buenos Aires, Emecé.
- Block de Behar, Lisa (1999). *Borges. La pasión de la cita sin fin*, México, Siglo XXI Editores.
- Bulacio, Cristina (2004). *De laberintos y otros Borges*, Buenos Aires, Victoria Ocampo.
- _____ (2003). *Los escándalos de la razón en Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Victoria Ocampo.
- Cittadini, María Gabriela (2003). *Vindicaciones del infinito*, Buenos Aires, Fundación Internacional Jorge Luis Borges.
- Dubatti, Jorge (1999). *Acerca de Borges*, Buenos Aires, Belgrano.
- Duvignaud, Jean (1982). *El juego del juego*, trad. de Jorge Ferreiro Santana, FCE, México.
- Genette, Gérard (1989). *Figuras III*, trad. de Carlos Manzano, Lumen, Barcelona.
- _____ (1989). *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, (Teoría y crítica literaria. Director: Darío Villanueva).
- _____ (2001). *Umbrales*, trad. De Susana Lage, México, Siglo XXI Editores
- Goloboff, Mario (2006). *Leer Borges*, Buenos Aires, Catálogos.
- _____ (1999). *Borges: Desesperaciones aparentes y consuelos frecuentes*, México, El Colegio de México.
- Oviedo, José Miguel (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza.
- Pastormello, Sergio (2007). *Borges crítico*, México, FCE, 2007.
- Zagal Arreguín, Héctor (1999). *Ocho ensayos sobre Borges* México, Cruz.

FUENTES DE INTERNET

Rivera de la Cruz, Marta (1997). “Intertexto y autotexto. La importancia de la repetición en la obra de Gabriel García” en *Espéculo*. Revista de Estudios Literarios. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=274613>, consultado el 20 de abril de 2018

DANTE ALIGHIERI Y TEXTOS CRÍTICOS

- Alighieri, Dante (1959). *La divina commedia*, con l’Introduzione e il commento di Eugenio Camerini, Milano, Casa Editrice Sonzogno.
- _____ (2017). *La divina comedia*, edición de Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra.
- _____ (2003). *La divina comedia*, México, Océano/Gandhi.
- _____ (2005). *La divina commedia*, commentata da Eugenio Camerini, ilustrata da Gustavo Doré, Milano, Mediasoft, autentica Edizione di pregio, 867 de 1000 ejemplares.
- Aristóteles. (1992). *Poética*, trad. Valentín García Yebra, Aguilar, Madrid, Gredos.
- _____ (1981). *El arte poética*, Trad. de José Goya y Muniain, México, Espasa Calpe (Col. Austral 803).
- Arregui, P. (1965). *La literatura italiana*, trad. de Marta Mercader, Buenos Aires. Eudeba.
- Asín Palacios, Miguel (1919). *La escatología musulmana en La divina comedia*, Madrid, Imprenta de Estanislao Maestre.
- Bordoli, Domingo Luis (1965). *Los clásicos y nosotros*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- Crespo, Ángel (1999). *Dante y su obra*, Barcelona, El Acantilado.
- Llovet, Jordi (ed). *Lecciones de literatura universal*, pról. de Martín de Riquer y epílogo de José María Valverde, Madrid, Cátedra. (“Dante” por Raffaele Pinto).
- Minois, George (1991). *Historia de los infiernos*, trad. de Godofredo González, Barcelona, Paidós.
- Pazos Fernández, María Valeria (2010). *La catarsis: una lectura desde la poética de Aristóteles*, tesis presentada en la Universidad Panamericana, Facultad de Filosofía.

- Petronio, Giuseppe (1990). *Historia de la literatura italiana*, trad. de Manuel Carrera y Ma. de las Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra.
- Sanctis, Francesco de (1970). *Las grandes figuras poéticas de la Divina comedia*, síntesis y adaptación por Ana María Chiesa de Rama, Montevideo, Síntesis.
- _____ (1919). *En torno a la Divina comedia. Ensayos críticos*, versión de Álvaro A. Vasseur, Madrid, América (Biblioteca de Autores Célebres).
- Villaseñor Calderón, Federico (1989). *Dante visto por sus contemporáneos*, México, Harla (Col. Literatura Contemporánea).



La Comedia de Dante a la luz de la interpretación borgeana
de la autoría de Luis Quintana Tejera se terminó de editar
en enero de 2021.

Iván Pérez González
Diseño de portada e interiores
y corrección de estilo

Patricia Vega Villavicencio
Coordinación editorial

Por disposición del Reglamento de Acceso Abierto de la
Universidad Autónoma del Estado de México, se publica
la versión pdf de este proyecto académico en el Repositorio
Institucional de la Máxima Casa de Estudios Estatal.