

DANTE ALIGHIERI, COSTUMBRE Y
RECOMENDACIÓN DE JORGE LUIS BORGES.

Imaginemos, en una biblioteca oriental, una lámina pintada hace muchos siglos. Acaso es árabe y nos dicen que en ella están figuradas todas las fábulas de las Mil y una noches; acaso es china y sabemos que ilustra una novela con centenares o millares de personajes. En el tumulto de sus formas, alguna -un árbol que semeja un cono invertido, unas mezquitas de color bermejo sobre un muro de hierro- nos llama la atención y de ésa pasamos a otras. Declina el día, se fatiga la luz y a medida que nos internamos en el grabado, comprendemos que no hay cosa en la tierra que no esté ahí. Lo que fue, lo que es y lo que será, la historia del pasado y la del futuro, las cosas que he tenido y las que tendré, todo ello nos espera en algún lugar de ese laberinto tranquilo... He fantaseado una obra mágica, una lámina que también fuera un microcosmos; el poema de Dante es esa lámina de ámbito universal.¹

Hace cien años, el 24 de agosto de 1899, en la ciudad de Buenos Aires, nacía Jorge Luis Borges, uno de los escritores más inquietantes y sorprendentes. Con este motivo se realizan en todo el mundo diversos homenajes, harto merecidos. La celebración se impone, hace memoria de lo célebre.

Nosotros queremos participar en este acontecimiento con un propósito muy modesto, que consistirá en acercar a los lectores una recomendación sobre la que Borges volvió muchas veces: releer la *Divina Comedia*, no prescindir de Dante Alighieri. Este homenaje indirecto, esta celebración oblicua, acaso no le hubiera parecido mal a Borges.

*“Que otros se jacten de los libros que les ha sido dado escribir; yo me jacto de aquellos que me fue dado leer, dije alguna vez. No sé si soy un buen escritor; creo ser un excelente lector o, en todo caso, un sensible y agradecido lector”.*² Es cierto. Pero además Borges fue particularmente generoso al comunicar esas lecturas y su amor por ellas de muy diversas maneras: comentándolas dentro de sus obras, en sus clases en la Universidad de Buenos Aires, en sus entrevistas y conferencias, y en la extraordinaria cantidad de reseñas publicadas en varias revistas. Era capaz de una percepción estética impar. Y desde allí, desde esa sensibilidad, cuando ofrecía el texto de algún autor querido por él, era capaz de mejorar también la lectura de los demás, de iluminar y de aumentar la mirada de cualquier lector.

En cuanto a su lectura de Dante Alighieri, y particularmente acerca del gran poema del florentino, Borges ha dejado dos testimonios principales: los

¹ OC.II, pág.343. Citamos las obras completas de Jorge Luis Borges en el formato de la primera edición en dos volúmenes, y las obras completas en colaboración las citamos también en el formato de la primera edición, en un volumen: OC.I, OC.II, OCec, respectivamente. (Emecé Editores. Buenos Aires, Argentina).

² *Biblioteca personal (prólogos)*, pág.III. (Alianza Editorial. Buenos Aires, 1988).

Nueve ensayos dantescos (1982) y el primer capítulo de su libro *Siete noches* (1980) titulado precisamente *La Divina Comedia*.³ Además hay poemas y otros textos referidos a Dante dispersos a lo largo de su obra, y una gran cantidad de referencias en sus múltiples conversaciones y reportajes.

El encuentro:

“Quiero confiarles, ya que estamos entre amigos,⁴ y ya que no estoy hablando con todos ustedes sino con cada uno de ustedes, la historia de mi comercio personal con la *Comedia*. Todo empezó poco antes de la dictadura.⁵ Yo estaba empleado en una biblioteca del barrio de Almagro. Vivía en Las Heras y Pueyrredón, tenía que recorrer en lentos y solitarios tranvías el largo trecho que desde ese barrio del Norte va hasta Almagro Sur, a una biblioteca situada en la Avenida La Plata y Carlos Calvo. El azar (salvo que no hay azar, salvo que lo que llamamos azar es nuestra ignorancia de la compleja maquinaria de la causalidad) me hizo encontrar tres pequeños volúmenes en la Librería Mitchell, hoy desaparecida, que me trae tantos recuerdos. Esos tres volúmenes (yo debería haber traído uno como talismán, ahora) eran los tomos del Infierno, del Purgatorio y del Paraíso, vertidos al inglés por Carlyle, no por Thomas Carlyle, del que hablaré luego. Eran libros muy cómodos, editados por Dent. Cabían en mi bolsillo. En una página estaba el texto italiano y en la otra el texto en inglés, vertido literalmente. Imaginé un *modus operandi*: leía primero un versículo, un terceto, en prosa inglesa; luego leía el mismo versículo, el mismo terceto, en italiano; iba siguiendo así hasta llegar al fin del canto. Luego leía todo el canto en inglés y luego en italiano... en aquel momento en que Dante está abandonado por Virgilio y se encuentra solo y lo llama, en aquel momento sentí que podía leer directamente el texto italiano y sólo mirar de vez en cuando el texto inglés. Leí así los tres volúmenes en esos lentos viajes de tranvía. Después leí otras ediciones. He leído muchas veces la *Comedia*. La verdad es que no sé italiano, no sé otro italiano que el que me enseñó Dante”.⁶

Este párrafo autobiográfico, principalmente descriptivo y anecdótico, que está al comienzo de la conferencia de Borges sobre la *Divina Comedia*, no es una mera confidencia personal, sino la confesión de un hecho fundamental, ocurrido en un momento crucial de su vida, que debe haber quedado albergado en su espíritu como un centro, como un profundo refugio en medio de otras situaciones que le fueron “de firme infelicidad”. Todo ocurrió en torno del año 1938. La biblioteca del barrio porteño de Almagro a la que hace referencia es la biblioteca *Miguel Cané*, biblioteca de la Municipalidad, en la que consiguió, en 1937, un puesto muy modesto de asistente, y en la que permaneció trabajando (y sobre todo leyendo) hasta que en el año 1946, (ya que este cargo era municipal) el nuevo intendente de la Ciudad de Buenos Aires lo nombró como inspector de pollos, gallinas y conejos en las ferias municipales, con el fin de humillarlo y ridiculizarlo dada la pública y decidida oposición de Borges al gobierno. Él presenta entonces su renuncia como empleado de la Municipalidad. En 1938 muere su padre, que

³ OC.II, pág.343; OC.II, pág.207, respectivamente.

⁴ El texto *La Divina Comedia* (como los demás textos de *Siete noches*) ha sido recogido de una conferencia.

⁵ Se refiere al primer gobierno de Juan Domingo Perón, con quien Borges nunca estuvo de acuerdo.

⁶ OC.II, págs.208-209. En el primer volumen que reproduce las conversaciones radiales que mantuvieron Borges y el escritor y periodista Osvaldo Ferrari (*Borges en diálogo*, Grijalbo. Buenos Aires, 1985) se lee (pág.240): “Yo tenía en casa doce, diez o doce ediciones de *La Divina Comedia*, ya que me gustaba releer el poema, y para eso buscaba cada vez una edición distinta, porque cada vez leía el texto y los comentarios”.

influyó significativamente en la personalidad intelectual de Borges. Muere también ese mismo año, suicidándose con arsénico, el poeta Leopoldo Lugones, a quien Borges no quería parecerse, a quien temía y admiraba, y con quien rivalizó y por quien quiso ser aceptado siempre. El mismo Jorge Luis Borges, internado durante un mes con una septicemia, se debate ese año entre la vida y la muerte, alucinando y temiendo la pérdida de su salud mental, de su memoria y de su capacidad de escribir. Se le debilita notablemente la vista. En medio de todas estas circunstancias desgraciadas por las que Borges tiene que atravesar, otra travesía difícil lo sostiene: la de los círculos, terrazas y cielos de la *Comedia*.⁷

El Dante de Borges:

Por supuesto que aquí es imposible señalar, por razón de espacio, todos los juicios que Borges hizo acerca de Dante y, sobre todo, la originalidad con la que los hizo; pero podemos subrayar algunos.

Por lo pronto, para Jorge Luis Borges, la *Divina Comedia* es el libro más importante que se haya logrado.⁸ Dice el escritor argentino: "Soy un hombre de letras y creo que el ápice de la literatura y de las literaturas es la *Comedia*." "Es muy difícil, tratándose de cumbres, saber cuál es la más alta, y la *Comedia* está hecha de cumbres." "La *Divina Comedia* es el libro más justificable y más firme de todas las literaturas." "La peregrinación de Dante, que lleva a la visión beatífica y al mejor libro que han escrito los hombres." "Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado." "Ya que Dante era esencialmente un hombre de letras, por qué no suponer que se le ocurrió, o mejor dicho, que descubrió, que entrevió un argumento para otro poema. Si pudiéramos llegar a esa idea, habríamos hecho algo... seríamos casi Dante; porque, ¿qué puede escribirse después de haber escrito la *Divina Comedia*? Parecería que en ese libro ya está todo."⁹

Pero para Borges el poema del florentino no sólo es el mejor y más alto libro, sino además el más vasto y variado. En el ya mencionado libro *Borges en diálogo*, en un momento determinado, Osvaldo Ferrari le propone hablar acerca de Dante. Borges contesta: "Ah, desde luego, y... es un tema infinito." Y cuando Ferrari le recuerda los *Nueve ensayos dantescos* Borges dice: "Ese libro sólo encierra parte de lo que puede sugerirme una lectura infinita como la lectura de Dante."¹⁰ Estas afirmaciones se corresponden con lo que poéticamente desarrolla en la página que hemos citado al comienzo de esta nota: se trata de un infinito que, misteriosamente, existe dentro de un límite, "una lámina de ámbito universal"; por eso es "mágica". En efecto, la *Divina Comedia* es una obra de límites formales estrictísimos pero que, a la vez, acoge en su interior una plasticidad y movimiento de tal intensidad de matices y de detalles que dan la inmediata sensación de lo ilimitado. Conviven sin escándalo el más extremo rigor formal y la más absoluta libertad expresiva.

⁷ Una profunda modificación se produciría en Borges después de estos acontecimientos. "Yo creo -diría más tarde su madre- que desde entonces algo cambió en su cerebro". Y si bien todo lo que Borges escribió a lo largo de su vida, se tratara del tema que se tratara, llevó el sello de la ficción, es en torno de estos años que se decide por una formulación explícita de su vocación de autor de literatura fantástica. Son los años a través de los cuales se van escribiendo y organizando los materiales de *Ficciones* (1935-1944) y *El Aleph* (1949). Algunos de los mejores textos de estas dos grandes obras revelan indudablemente la influencia de Dante Alighieri.

⁸ Hay que exceptuar, en este juicio, a la Biblia. Las Sagradas Escrituras, especialmente los evangelios, fueron para Borges (por decirlo de alguna manera) *metaliteratura*. (Aquí sólo podemos enunciar esta cuestión, que sería tema de otro estudio diferente).

⁹ Respectivamente: OC.II, pág.217 (las dos primeras citas); OC.I, pág.731; OC.II, pág.355; OC.II, pág.373; *Borges en diálogo*, pág.239.

¹⁰ Págs.237 y 240, respectivamente.

Entre muchos otros, dos rigores se impone Dante. El primero está referido al destino de cada uno de sus personajes, y esto se corresponde con un personaje omnipresente: la Divina Justicia, el Otro. Pero el personaje más vívido, el protagonista de la aventura, Dante, que habla en primera persona, no siempre parece coincidir con las decisiones de la Justicia, y dentro de ese límite predeterminado, lo que parece infinito es la variedad de sus reacciones y la multiplicidad de sus emociones diversas, que a veces están en discrepancia con el personaje anterior.¹¹ El segundo se refiere a una cuestión estrictamente estética. Dante construye un poema que tiene tres partes perfectamente definidas (*Infierno*, *Purgatorio* y *Paráiso*), compuesta cada una por treinta y tres cantos, salvo la primera, que suma un canto que es una introducción (pero que también alude a la idea cabalística del centésimo nombre de Dios, que es, como corresponde a la estructura dantesca, signo de perfección y plenitud). Todo esto escrito en tercetos endecasílabos, con una cantidad promedio de versos semejante en cada canto. Y es dentro de esta estructura férrea que Dante se mueve con una libertad y creatividad inauditas, sin amedrentarse ante ningún tema o consideración. Son dos, sobre todo, los elementos que se multiplican hasta el vértigo: la constante *invención de imágenes* de una belleza y eficacia extraordinarias, y la proliferación precisa y sorprendente de *rasgos psicológicos*. En la época de Dante esto no es frecuente. Es más, el poeta florentino, que es una suerte de compendio de la antigüedad y un resumen culto del medioevo, resulta, en lo que se refiere a los aspectos que acabamos de enunciar, *moderno*; son aspectos que lo caracterizan y en los que quizás no ha sido superado hasta hoy.

La desventaja de formular con exceso todas estas genialidades y de insistir mucho acerca de ellas, recargadas como están además por el solemne prestigio que el tiempo va acumulando sobre una obra de arte de esta fama, es el desaliento y temor reverencial que espontáneamente surge en el potencial lector, sobre todo si éste ha sido amenazado con la lectura obligatoria durante su época de estudiante. Ante esto, Borges recomendará, sencillamente, una lectura inocente y placentera, como lo hizo siempre con todos los libros. Una vez citó a Montaigne: "No hago nada sin alegría"; y prosiguió: "Montaigne apunta a que el concepto de lectura obligatoria es un concepto falso. Dice que si él encuentra un pasaje difícil en un libro, lo deja; porque ve en la lectura una forma de felicidad... Yo diría que la

¹¹ Así, por ejemplo, en el Canto V del *Infierno*, la compasión que le despiertan los condenados Paolo y Francesca es extrema: "de tal modo que de piedad sentí un desfallecimiento de muerte y caí como los cuerpos muertos caen" (V,140-142). Impresiona y conmueve especialmente en este canto el hecho de que Dante (aunque no quiera significar exactamente lo mismo), para referirse al amor que se tienen en el infierno Paolo y Francesca, utilice términos semejantes a los que le van a servir a él cuando trate de referirse al amor que le tiene en el paraíso a Beatriz. (Es interesante comparar estos dos párrafos: Inf. V,108-142 y Par. XXX,1-33. Hay un pasaje de un libro que obliga a Paolo y a Francesca a dejar de leer porque aparece el amor con toda su intensidad. En el extremo de la intensidad del amor de Dante, hay un pasaje que lo convence de dejar de escribir. V,132: *ma solo un punto fu quel che ci vinse*. XXX,22: *Da questo passo vinto mi concedo*. Pero hay episodios, términos y afirmaciones, que permitirían poner a los dos párrafos enteros en sinopsis). Así, dentro de una estructura aparentemente inmovible, la poesía de Dante, con sus innumerables alusiones, abre un abanico de posibilidades inauditas hasta entonces, incluso con consecuencias teológicas inéditas, completamente nuevas. (Ver, a este respecto, *Gloria, una estética teológica*, vol.III, págs.13-114. Ediciones Encuentro. Madrid, 1986. En esa parte el Cardenal von Balthasar desarrolla la teología que se desprende de la poética de Dante).

(Referencias, en Borges, a este primer tipo de rigor: OC.II, págs.214-215. Acerca de las discrepancias de Dante como personaje con la Divina Justicia como personaje: OC.II, págs.216-217.357-359. También en otro de los libros de conversaciones con Osvaldo Ferrari -*Reencuentro, diálogos inéditos*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1999- aunque no se refiere a los condenados de la *Divina Comedia*, está el concepto -pág.131-: "Sus vidas pueden haber sido infames, pero ellos no lo fueron". En cuanto a este tema en la *Divina Comedia* la idea central de Borges es que Dante mantiene muchas veces esta *tensión*: hay un infierno para pecados que merecen ese castigo; a la vez, los pecadores que allí están *por ese pecado preciso* no son imputables necesariamente *por otra cosa*: "...Dante no se goza con el dolor. Sabe que hay pecados imperdonables, capitales. Para cada uno elige una persona que ha cometido ese pecado, pero que en todo lo demás puede ser admirable o adorable. Francesca y Paolo sólo son lujuriosos. No tienen otro pecado, pero uno basta para condenarlos". OC.II, pág.216).

literatura es también una forma de la alegría. Si leemos algo con dificultad, el autor ha fracasado... Yo he sido profesor de literatura inglesa, durante veinte años, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Siempre les he dicho a mis estudiantes que tengan poca bibliografía, que no lean críticas, que lean directamente los libros; entenderán poco, quizá, pero siempre gozarán y estarán oyendo la voz de alguien".¹² En la conferencia que ya hemos citado acerca de la *Divina Comedia*, Borges afirma, primero en general, la importancia de una lectura ingenua para que el relato le resulte creíble al lector, y luego lo aplica a Dante: "Creo, sin embargo, en la conveniencia de ese concepto ingenuo, ese concepto de que estamos leyendo un relato verídico. Sirve para que nos dejemos llevar por la lectura". "Yo aconsejaría al lector el olvido de las discordias de los güelfos y gibelinos, el olvido de la escolástica, incluso el olvido de las alusiones mitológicas y de los versos de Virgilio que Dante repite, a veces mejorándolos, excelentes como son en latín. Conviene, por lo menos al principio, atenerse al relato. Creo que nadie puede dejar de hacerlo. Entramos, pues, en el relato, y entramos de un modo casi mágico porque actualmente, cuando se cuenta algo sobrenatural, se trata de un escritor incrédulo que se dirige a lectores incrédulos y tiene que preparar lo sobrenatural. Dante no necesita eso".¹³

Luego, Borges, tanto dentro de su obra como fuera de ella, señalará diversos detalles y características que prefiere en Dante: intensidad, delicadeza, rigor, ternura, credibilidad. Le interesa especialmente también el aspecto eufónico, la entonación de Dante.

Pero si hay que reconocerle a Borges un mérito sobresaliente cuando propone que la *Divina Comedia* es la obra superior, es el de haber valorado a Dante *estéticamente*. Esto, que puede parecer una perogrullada, no lo es. Borges enfrentó dos obstáculos que parecen no haber sido sorteados por nadie de manera cabal y completa. El primer obstáculo es estrictamente argentino; el otro no tiene fronteras.

"Italianizante" es un calificativo que en Argentina sirve, en general, para señalar algo más o menos vulgar en términos culturales. No pasa lo mismo con Francia, Alemania, Inglaterra u otras vertientes culturales. Al contrario, existen términos como "francófilo", "germanófilo"... ¡pero a nadie se le ocurriría ser "italianófilo"! Todos estos términos son usados más o menos despectivamente. Pero cuando se dice (por ejemplo) que alguien es "anglófilo", lo que se está queriendo hacer es estigmatizarlo ideológicamente. Se entiende que el así calificado es afecto a una cultura que amenaza la identidad cultural argentina, no se entiende que sea inculto.¹⁴

En este contexto (y sin que esto signifique un menoscabo de los esfuerzos de valoración hechos en estas tierras en favor de la *Divina Comedia*, desde la

¹² *Borges oral* (Editorial Bruguera. Barcelona, 1980), págs.22-23. En este mismo sentido se expresa en *Reencuentro, diálogos inéditos*, pág.184: "Basta con el hecho de que un estudiante se enamore de un autor y busque sus libros para que yo me sienta justificado".

¹³ OC.II, págs.208; 211.

¹⁴ Es sabido que las modalidades culturales están determinadas por raíces y causas complejísimas. De todos modos, podemos apuntar dos aspectos condicionantes del origen del fenómeno argentino que venimos señalando. Es innegable la influencia española en estas tierras; sea que se la sobrevalore, sea que se la niegue, ella es fundante aquí de una lengua, de una serie de valores, de una modalidad y estilo. Pero, a la vez, cuando Argentina se independiza, es lógico que buena parte de su pueblo se interprete en la obligación de diferir de España. Y, puestos a elegir un modelo, muchos dirigentes e intelectuales elegirán (como ocurrió en tantas otras naciones) a Francia. Más tarde se sumará otro fenómeno: llega a la Argentina una cantidad extraordinaria de inmigrantes, cuya mayor parte está compuesta por italianos, muchos de ellos campesinos y trabajadores, que no siempre supieron ser los exponentes adecuados de la mejor cultura de su país. Estos dos hechos, que de por sí no tienen por qué ser valorados negativamente, ya que son simplemente hechos que se suman a otros y que van a producir una textura singular, que en Argentina se caracteriza por una síntesis que no excluye una marcada pluralidad, cuando se instalan en el territorio de las ideologías, se transforman sí en un fenómeno que tiende a la reducción, el prejuicio y la superstición.

traducción de Bartolomé Mitre hasta la de Ángel Batistesa, pasando por la de Francisco Montes de Oca) no es curioso que hasta el mismo Borges, que nos deja la sensación de haber leído todos los libros del mundo, encuentre “de casualidad” el poema (¡con traducción inglesa!) y lo lea y lo descubra, sorprendido, casi a los cuarenta años. A partir de aquí, siempre habrá de proponer la superioridad estética de la obra de Dante, para lo cual, en algunos ambientes argentinos, se requería valor.

Borges es el poeta que descubre y reconoce al poeta. Y aquí pasamos al segundo obstáculo, al que no tiene fronteras. Traducciones, comentarios, interpretaciones de la *Divina Comedia*, no faltan. Pero, en general, se inclinan por subrayar la dimensión mística, política, topográfica... El texto parece no ser *sentido* por estos comentarios, que desestiman el mérito poético, la esencia de la obra, olvidando que todos sus temas y verdades han quedado en la memoria de los hombres por la capacidad de Dante de instalarlos a través de una palabra que dice cosas que sólo ella puede decir: la belleza. Incluso los textos académicos de crítica literaria o de análisis estético proceden a la manera de las ciencias exactas con sus exégesis. Parece mentira, pero es así.¹⁵ Borges, en cambio, se centra en la perfección y vigor estéticos de Dante. No pregunta en primer lugar *qué quiso decir* el poeta, sino *cómo hizo para decirlo así*, de tal manera que lo que quiso decir, aunque el lector no termine de entenderlo cabalmente, penetra de manera irresistible en su espíritu. Los admirables versos de Dante se imponen, y no pueden ser reducidos sólo a “temas”, “interpretaciones”, “significados unívocos”, “alegorías”. En esto, Dante está de acuerdo con Borges.¹⁶

¹⁵ La misma Iglesia Católica produjo un hecho curioso, aunque perfectamente emparentado con el momento en el que lo produjo. En el sexto centenario de la muerte de Dante Alighieri, en 1921, en medio de un homenaje universal, el Papa Benedicto XV editó una Carta Encíclica dedicada al poeta (cosa sin precedentes). El Papa trasunta un profundo afecto por Dante. La Encíclica es laudatoria. Pero lo llama “poeta” sólo cuatro veces: “sumo Poeta”, “altísimo Poeta”, “divino Poeta” (dos veces). Luego es: “excelso genio”, “lustre y decoro de la humanidad”, “preclaro nombre”, “gran genio”, “preclaro ingenio”... Y, en definitiva, recomendará el estudio de Dante porque ha sido un admirable difusor de la fe católica, predilecto hijo de la Iglesia, y “el cantor más elocuente del pensamiento cristiano”. Es cierto, y Dante se hubiera sentido feliz por esto. Pero lo que es desconcertante es que la Encíclica, que tiene unas diez largas citas del florentino, sólo tenga una cita menor de la *Comedia*, una pálida alusión al lado de la preferencia por *La Monarquía*, las *Epístolas* y, por fin, *El Convite*.

Debería llegar Pablo VI, que no en vano el 7 de mayo de 1964, públicamente, pidió perdón a los artistas. El atrevido Pablo VI que, contemplando el arte de Dante, dice: “ese arte que sólo posee Dios”. El final del Concilio Vaticano II coincidió con el séptimo centenario del nacimiento de Dante. Pablo VI, como recuerdo, les entregó a los participantes del Concilio un breviario de poesía dantesca, con una dedicatoria escrita por él en latín lapidario: “DIVINI POEMATIS VATICANI SUMMI VEREQUE OECUMENICI QUOD VERITATEM NOS TAM EXTOLLENTEM MIRUS MIRE CONCINIT”. Lo cual, malgrado en castellano, significa algo más o menos así: (esto es) “del divino poema de un poeta supremo verdaderamente ecuménico, admirable, porque canta admirablemente la verdad que tanto nos exalta”.

¹⁶ En el medioevo es común, a partir de la interpretación de la Biblia, pensar los textos en cuatro sentidos: literal, moral, anagógico y alegórico. Esto lo había desarrollado Filón de Alejandría, lo incorpora al mundo cristiano Orígenes, y sobre todo a través de San Agustín lo va a recoger la escolástica. Dante tomará esto casi al pie de la letra de San Buenaventura, a excepción de la poesía, en lo que se diferenciará de Tomás de Aquino. Para los teólogos, abocados a su ciencia y a las Sagradas Escrituras, el sentido literal significa que lo que el texto dice es verdadero literalmente. Para Dante con la poesía ocurre otra cosa: el sentido literal es una textura verbal que conmueve, una verdad emocional, y de ahí su eficacia. En su opúsculo *De Vulgari Eloquentia* (2,IV) dice: “La poesía no es otra cosa que ficción retórica adornada con música”. Esto no significa que no sea verdad, sino que es otra manera de hacer presente la verdad. Proponemos un ejemplo explícito que aparece en el canto X del *Purgatorio*: Dante tiene su primer encuentro con los soberbios, que caminan inclinados por el peso que soportan, y él los compara con cariatídes. Éstas, que no son una verdad, sino una ficción del arte (aquí de la poesía que se vale de la arquitectura; es decir, dos artes), provocan justamente la verdad que se pretende: la sensación de soportar un gran peso, que angustia al que mira (133): *la qual fa del non ver vera rancura*. Es decir, “de lo no verdadero, verdad”.

Por supuesto que Dante quiere ser interpretado alegóricamente, y así lo expresa constantemente. Pero advierte reiteradas veces que los sentidos aludidos en su poema tienen relación directa con la perfección del sentido literal, al que él da precedencia. Leemos en *El Convite* (2,I,14-15): “Y por esto, si los demás sentidos son más difíciles de entender que el literal -como en realidad sucede- sería irracional pasar a su explicación sin antes demostrar el sentido literal. Por estas razones, yo en cada canción expondré primero el sentido literal y después explicaré su alegoría, esto es, la verdad oculta”. Es decir, en suma, que la historia o narración literal debe ser viva y creíble para realmente significar algo.

Al referirse Borges a la despedida de Beatriz, a su última sonrisa, en el canto XXXI del *Paraíso*, anota: “Los alegoristas nos dicen: la razón (Virgilio) es un instrumento para alcanzar la fe; la fe (Beatriz), un instrumento para alcanzar la divinidad; ambos se pierden, una vez logrado su fin. La explicación, como habrá advertido el lector, no es menos intachable que frígida; de aquel mísero esquema no han salido nunca esos versos”.¹⁷ Y hablando con Ferrari acerca del sentido teológico, de la posibilidad de trascendencia y elevación que la *Divina Comedia* encierra, Borges, que expresa su agnosticismo acerca de algunos de esos temas, vuelve sobre el centro, y aclara que si todo eso se acepta en Dante es gracias a la perfección, en primer lugar, de su arte. Dice: “Sí, y además la belleza estética, que para mí es lo esencial de la *Divina Comedia*... mientras leemos la *Divina Comedia*, nuestra imaginación acepta, sin la menor dificultad, el concepto de castigo y de premio”.¹⁸ Borges siempre hace referencia a que lo que importa es lo que surge de la emoción poética que Dante despierta, y no de los temas previos o de las interpretaciones posteriores, para cuya consideración directa no haría falta el poema dantesco (ni ninguna obra de arte). Es lógico que Dante mismo -insistirá Borges- no se haya preocupado tanto por la verdad literal de sus afirmaciones, que apuntan a algo mucho más alto, verdadero y real, que quiere ser comunicado justamente a través de la ficción literaria: la riqueza de Dios; y “nadie sintió como Dante la insondable riqueza de Dios”.¹⁹

El Borges de Dante:

“Una novela contemporánea requiere quinientas o seiscientas páginas para hacernos conocer a alguien, si es que lo conocemos. A Dante le basta un solo momento. En ese momento el personaje está definido para siempre. Dante busca ese momento central inconscientemente. Yo he querido hacer lo mismo en muchos cuentos y he sido admirado por ese hallazgo, que es el hallazgo de Dante en la Edad Media, el de presentar un momento como cifra de una vida. En Dante tenemos esos personajes, cuya vida puede ser la de algunos tercetos y sin embargo esa vida es eterna. Viven en una palabra, en un acto, no se precisa más; son parte de un canto, pero esa parte es eterna. Siguen viviendo y renovándose en la memoria y en la imaginación de los hombres”.²⁰ En esa misma imaginación y memoria perdurará la obra de Borges, cuya mejor parte lleva una honda influencia de Dante Alighieri, que va desde pequeños detalles hasta algo mucho más amplio, estructural y espiritual.²¹

¹⁷ OC.II, pág.372. Es notable ver cómo, desde el punto de vista estético, en la ya citada obra teológica del Cardenal von Balthasar, la opinión es exactamente la misma (vol.III, pág.39): “El hecho de que la figura de la mujer amada aparezca en este caso adornada con aditamentos simbólicos, no da pie a considerarla como mero símbolo o simple alegoría. Afirmarlo sería ridículo. Porque ¿símbolo y alegoría de qué?, ¿de la fe?, ¿de la teología?, ¿de la visión de Dios? Sólo eruditos trasnochados son capaces de incurrir en semejante absurdo. Beatriz es evidentemente una doncella florentina de carne y hueso, y ¿por qué no podrá un cristiano amar a una mujer con amor eterno y dejarse introducir por ella en esa plenitud que se llama ‘eternidad’? ¿Por qué razón ha de ser extraño que semejante amor implique con miras a su consumación toda la teología, el Paraíso, el Purgatorio y el Infierno? Al contrario, ¿no debiera ser esto lo más presumible?”.

¹⁸ *Borges en diálogo*, pág.244.

¹⁹ *Borges, sus días y su tiempo*. María Esther Vázquez. Javier Vergara Editor. Buenos Aires, 1984, pág.152.

²⁰ OC.II, pág.213.

²¹ En cuanto a los pequeños detalles, son muchos los lugares en los que hay, no sólo una semejanza de concepción o de idea, sino un parecido formal.

En el famoso canto IV del *Infierno* (130-144) Dante anota una breve “historia de la filosofía” enunciando grandes nombres de los que se predica un solo rasgo intelectual, su elemental aporte al pensamiento. Borges utilizó este recurso infinidad de veces.

En Par. IV,130-132 se lee una idea cara a Borges: la duda como instrumento intelectual, como posesión y riqueza.

Es decisiva la influencia de los últimos cantos del *Paraíso*. Allí Dante anota reiteradas veces algo que ocupó a Borges de manera creciente: los límites expresivos del lenguaje para decir lo último o más profundo de la realidad, el centro desde el que ella surge y depende, los secretos vínculos que la reúnen y manifiestan como una revelación en la que se vislumbra y adivina la causa de la belleza. Justamente ese centro, que es misterio impronunciado, es lo que el poeta debe tratar de decir, o mejor dicho, de aludir, sin privarlo de su carácter inefable. Surge aquí la pregunta por una Palabra que fuera capaz de contener y pronunciar la totalidad de la realidad simultáneamente, sin perder nada de su esplendor; Palabra vedada a los hombres, pero acerca de la cual se guarda esperanza. En el poema *Mateo XXV,30* Borges dice: "...desde el invisible horizonte / y desde el centro de mi ser, una voz infinita / dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras, / que son mi pobre traducción temporal de una sola palabra)".²² La idea y la búsqueda de esa "voz inconcebible" atraviesa toda la obra de Borges y es uno de los elementos vertebradores de su poesía y de su narrativa. Esta Palabra Única, desde la que se exploran las posibilidades creadoras del Verbo, pero que también coincide con el momento en que el hombre debe hacer silencio, está ya bosquejada en *El acercamiento a Almotásim*, y se prolonga y concentra progresivamente en *El milagro secreto*, *El espejo y la máscara*, *Undr*, *Tigres azules*, y *La rosa de Paracelso*, entre otros.²³

Esto mismo, pero desde una perspectiva más visual, aparece bajo la idea de un libro infinito que pudiera cifrar el universo. En el canto XXXIII del *Paraíso* (85-87), Dante, cuando fija la mirada en la luz eterna, dice: "En sus profundidades vi que se contiene, ligado por el amor en un solo volumen lo que en el universo está desencuadrado". Borges escribirá *El libro de arena*, que es la otra cara de la moneda de *La biblioteca de Babel*.²⁴

Sin duda la imagen más intensa, tanto en Dante como en Borges, que resume estas preocupaciones de síntesis, es la idea de la visión del Todo en un punto, punto que es un círculo vertiginoso de luz en el que están contenidas todas las cosas y los tiempos en un solo lugar y momento. "Así ves las cosas contingentes antes de que sean en sí mirando el punto en el que todos los tiempos están presentes", dice Dante en el *Paraíso* (XVII,16-18). Borges labrará con esta imagen dos de sus cuentos más admirables: *El Aleph* y *La escritura del Dios*.²⁵

Un tema sobre el que Borges volvió muchas veces, el del bárbaro que, llegado a la ciudad, y capaz de asolarla y destruirla, a la vez la respeta, la teme y, secretamente, la admira, está en el canto XXXI del *Paraíso* (31-40). En Borges: OCec, págs.867-868; OC.II, págs.36-37.338; OC.I, págs.557.788.

(Podrían multiplicarse muchos ejemplos de este tipo, acerca de detalles semejantes en Borges y Dante).

²² OC.I, pág.874.

²³ Respectivamente: OC.I, págs.414; 508; OC.II, págs.45; 48; 381; 389.

²⁴ Respectivamente: OC.II, pág.68; OC.I, pág.465.

²⁵ Respectivamente: OC.I, págs.617; 586. También estos dos cuentos son, análogamente con *El libro de arena* y *La biblioteca de Babel*, dos caras de una moneda. En *El Aleph* Borges ha consignado todo lo que no debiera ser la poesía. Hacia el final del cuento afirmará: "yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph". El cuento tiene tres protagonistas, en los que la alusión a la *Comedia* es clarísima: Borges, Beatriz, la mujer amada, ya muerta, y Carlos Argentino Daneri (*Dan -te Alighi- eri*) que es un poeta mediocre, petulante, que entiende a la poesía como propiedad privada, surgida de su "genialidad" y del Aleph, al que entiende también como inajenable, como revelación de la que uno se puede apropiarse para subordinarla a la fama y a la gloria que se esperan obtener de su uso. Muy otra es la situación de Tzinacán, el sacerdote mago de la pirámide de Qaholom en *La escritura del Dios*, que se olvida de sí hasta el extremo de la ofrenda y sacrificio absolutos de la propia vida en favor de una revelación que pertenece a nadie y a todos. En ambos casos, en el momento central de cada relato, Borges utilizará, de manera anafórica, como Dante en los últimos cantos del *Paraíso*, la primera persona del singular del verbo *ver*: *vi*. Se trata de una *visión*. Así ocurre en la *Divina Comedia* y así ocurre también en el centro de estos dos relatos borgeanos, en los que, deliberadamente, ambos textos centrales son parecidos y remiten el uno al otro. Cada párrafo, en los dos, empieza con *vi*, y se va enumerando a continuación cada elemento de la visión simultánea. Pero hay una diferencia esencial, que hace auténtica a la visión de Tzinacán y falso al Aleph: en este último no hay ni *un texto* ni *un dios*, como sí los hay en *La escritura del Dios*. El Aleph es, pues, "ateo" y "alinguo"; no posee palabras, de modo que no

Dante representa una época, Borges otra. Son dos mundos, pero una misma y hermosa obsesión: peregrinar hasta un silencio significativo a través del camino de la palabra límite. Palabra humana que, después de hacer su mejor y más alto esfuerzo, debe callar ante la certeza de que, o contesta un Dios, o no hay respuesta. Borges entendió a Dante, que parece haber entendido todo. No es imposible pensar que, andando el tiempo, también Borges será entendido como el poeta que abrió un ámbito nuevo e insuperable en su género: ya no una topografía del cielo, capaz de superar cualquier infierno, sino la construcción inaudita de un texto que deja en el umbral de aquel silencio significativo, desde el que debiera surgir una palabra que ya no depende del esfuerzo humano, pero que lo presupone. En este sentido, Borges es el gran poeta de la postmodernidad: sintió la indigencia de su tiempo, entendió sus formas y su lenguaje, y labró con ellos, desde dentro, una figura poética que hace volver, desde una época que no parecía capaz, a los grandes temas de siempre y a una belleza que, una vez que ha expropiado al que ha tenido la osadía de contemplarla, ya no deja volver atrás, no retira la esperanza que ha fundado.

“Aquella luz causa tal efecto, que apartarse de ella para mirar otra cosa no es posible que se consienta jamás”, escribió Dante en el canto XXXIII del *Paraíso* (100-102). También acerca de lo inolvidable que se ha visto de una vez para siempre, ha dicho Borges en *El Zahir*: “Para perderse en Dios, los sufíes repiten su propio nombre o los noventa y nueve nombres divinos hasta que éstos ya nada quieren decir. Yo anhelo recorrer esa senda. Quizá yo acabe por gastar el Zahir a fuerza de pensarlo y de repensarlo; quizá detrás de la moneda esté Dios”.²⁶

Conclusión:

“Somos todo el pasado, somos nuestra sangre, somos la gente que hemos visto morir, somos los libros que nos han mejorado, somos gratamente los otros”.

“Si leemos un libro antiguo es como si leyéramos todo el tiempo que ha transcurrido desde el día en que fue escrito y nosotros”.

“La *Comedia* es un libro que todos debemos leer. No hacerlo es privarnos del mejor don que la literatura puede darnos, es entregarnos a un extraño ascetismo. ¿Por qué negarnos la felicidad de leer la *Comedia*? Además, no se trata de una lectura difícil”.

“He llegado al fin. Quiero solamente insistir sobre el hecho de que nadie tiene derecho a privarse de esa felicidad, la *Comedia*, de leerla de un modo ingenuo. A mí me ha acompañado durante tantos años, y sé que apenas la abra mañana encontraré cosas que no he encontrado hasta ahora. Sé que ese libro irá más allá de mi vigilia y de nuestras vigiliass”.²⁷

IGNACIO J. NAVARRO.
(Buenos Aires).

puede haber poesía, ni hay un dios que pudiera hacer prever que en algún momento surgirá desde su silencio la Palabra Única, como sí ocurre en *La escritura del Dios*.

(Acerca de estos dos cuentos, aunque las conclusiones son discutibles, hay observaciones muy lúcidas, minuciosas y precisas en *Borges: una estética del silencio*. Gabriela Massuh. Editorial de Belgrano. Buenos Aires, 1980, págs.94-138).

²⁶ OC.I, pág.589.

²⁷ Respectivamente: OCec, pág.977; *Borges oral*, pág.26; OC.II, pág.217; 220.