

PENSAMIENTO Y PARODIA EN LAS PÁGINAS DANTESCAS DE BORGES

Francisco Javier Rodríguez Barranco¹
Universidad de Málaga

Dante Alighieri y su colosal obra la *Divina Comedia* constituyen temas recurrentes de reflexión y recreación dentro de las letras hispanoamericanas, como es bien sabido. A modo de ejemplo, si nos limitamos al pensamiento argentino, y nos ceñimos al círculo de proximidades personales a Borges y Bioy Casares, podemos mencionar el estudio de las dos principales mujeres del poema de Dante en *De Francesca a Beatrice*, de Victoria Ocampo, en cuya casa de San Isidro se conocieron esos dos escritores en 1932. Señala Ocampo que la principal diferencia entre Francesca y Beatriz radica en el carácter carnal o espiritual del amor: “Lo que hace girar inexorablemente a las almas en el segundo círculo del Infierno es el sufrimiento apasionado de los que quieren alcanzar por la carne aquello que sólo por el espíritu se alcanza: la fusión absoluta”; lo que induce, en opinión de esta autora, una diferencia trascendente en cuanto a la naturaleza de la separación, porque puede perder Dante a Beatriz en el Empíreo, pero allí “donde el espíritu señorea y gobierna sin intermediarios, la distancia no existe”, mientras que en el caso de Francesca y Paolo: “No serán separados, pero no serán confundidos uno en otro, y ése es su suplicio”². Supremacía, por lo tanto, de lo inmaterial sobre lo material; y así, Paolo besa a Francesca “?Pero los labios sólo alcanzan los labios, pobre Paolo!”³; situación que alcanza su instante excelso en el caso de Dante y Beatriz, aunque ésta permanezca en la Rosa divina, y aquél regrese a la tierra: “Este humilde amor, que no imagina su propia belleza sino como reflejo de dones otorgados, ¿no es acaso el más alto grado de amor?”⁴

Victoria Ocampo, que se convertiría luego en la cuñada de Bioy, se fija, pues, en Francesca de Rímíni y Beatriz Portinari, heroínas del *Infierno* y del *Paraíso* de la *Commedia*, respectivamente, para llevar a cabo un planteamiento maniqueo y catequista, que no gozó desde luego de la conformidad de Ortega y Gasset: “Se ha partido de una falsa abstracción, se ha disociado arbitrariamente el cuerpo del espíritu como si ambos fuesen separables. Pero el cuerpo vivo no es

¹ Adscrito a una línea de investigación dentro del Departamento de Filología Griega, Estudios Árabes, Lingüística General y Documentación en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga. Correo electrónico: fjazzvier@yahoo.es

² OCAMPO, Victoria, *De Francesca a Beatrice*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1924, p. 113. Las tres citas en la misma página.

³ *Ibidem*, p. 115.

⁴ *Ibidem*, p. 114.

como el mineral, pura materia. El cuerpo vivo es carne y la carne es sensibilidad y expresión [...] ?Por qué desdeñar lo terreno? [...] Lo cierto es que los inquilinos del otro mundo se agolpan presurosos, como insectos a la luz, en torno de Dante a fin de beber en él un poco de vida y se atropellan para preguntarle noticias sobre la tierra”⁵; e ilustra su razonamiento con unos versos de la *Commedia* en los que el asceta Pedro Damiano no se olvida del aceite cuaresmal con que había ganado el cielo:

tan bien de Dios me di al servicio,
que en parvedades con licor de oliva
pasando alegre fui calor y hielo,
feliz con vida tal contemplativa.

(*Paraíso*, XXI, 114-117)⁶

En lo que a Borges se refiere, ya en el conjunto de ensayos que integran *Discusión* (1932) podemos descubrir referencias a Dante y a su obra. Sirvan para justificarlo este ejemplo: “El mismo Dante, en su gran tarea de prever en modo anecdótico algunas decisiones de la divina Justicia relacionadas con el Norte de Italia, ignora un entusiasmo igual”⁷; así como una cita de la *Commedia* en nota a pie de página: “Cesare armato, con li occhi grifani (*Infierno*, IV, 123)”⁸. Pero donde incuestionablemente la reflexión borgiana sobre el poema de Dante conoce su principal expresión es en los *Nueve ensayos dantescos*, de los que el primero es el dedicado a “El noble castillo del Canto Cuarto”, donde el objeto del análisis son cuatro altas sombras que saludan a Dante: “no hay 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”⁹. Borges se pregunta por qué ese castillo es tan espantoso, y su respuesta llega por la vía de la apreciación estética: “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 las sombras de grandes poetas de la antigüedad que reciben al florentino en su seno:

[...] pasé a engrosar su compañía,
y así entre tanto genio fui yo el sexto.

(*Infierno*, IV, 101-102)

Donde el quinto de los seis poetas, evidentemente, es Virgilio. No es creación lo que les falta, como señala Borges, “son magistrales en el ejercicio de su arte”; por lo que la tristeza obedece a otra causa: “están en el infierno porque los olvida Beatriz”.

El siguiente ensayo está dedicado a “El falso problema de Ugolino”, que se refiere a una escena recreada por Dante en dos momentos del *Infierno*: en el Canto XXXII, versos 124 a 139, y en

⁵ ORTEGA Y GASSET, José, “Epílogo” a OCAMPO, Victoria, *De Francesca a Beatrice*, op. cit., pp. 171-172.

⁶ Cito por ALIGHIERI, Dante, *Divina Comedia*, Madrid, Alianza, 2000.

⁷ BORGES, Jorge Luis, “La duración del Infierno” en *Discusión*, dentro de *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 235. El entusiasmo que no observa Borges en Dante es la lasitud que sí advierte en gran número de predicadores para abordar la cuestión de que los sufrimientos del infierno son eternos y, por ello mismo, inacabables.

⁸ *Ibidem*, p. 227. La nota a pie en el libro de Borges se refiere a un pasaje de arqueros en el libro de William Morris *The Life and Death of Jason* (1867), y ha sido traducida así por Abilio Echeverría en la edición de la *Divina Comedia* que estoy siguiendo: “y armado, César de ojos halconeros”.

⁹ BORGES, Jorge Luis, “El noble castillo del Canto Cuarto” en *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982. Pertenece esta cita a la página 98, y las posteriores de este ensayo a la 103.

el Canto XXXIII, del 1 al 90, con particular intensidad entre los versos 70 a 75, donde el autor florentino reproduce la desesperación de un padre que ve morir de hambre a sus hijos, de los que el primero cae a los cuatro días de encierro:

Murió allí; y al igual que me estás viendo,
vi caer a los tres uno por uno
los días quinto y sexto; el trance horrendo
me hizo a ciegas buscar, ciego, a cada uno:
llamé dos días más a los ya muertos...
Luego, más que el dolor, pudo el ayuno.

Un episodio que ha inspirado uno de los poemas de Borges: “El hambre”, perteneciente a *El otro, el mismo* (1964):

En la Torre del Hambre de Ugolino de Pisa
Tienes tu monumento y en la estrofa concisa
Que nos deja entrever (sólo entrever) los días
Últimos y en la sombra que cae las agonías.⁷

Enfatiza Borges el verbo “entrever” porque en “El falso problema de Ugolino” analiza la cuestión de si Ugolino se come o no a sus hijos: ¿Qué significa que después más que el dolor pudo el ayuno? ¿Cuál es el sentido de esa elipsis? ¿Que Ugolino murió de hambre antes que de dolor? ¿O que le dolía más la carne que el alma hasta el punto de cometer canibalismo con sus hijos? En palabras de Borges: “¿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 los sospechemos. La incertidumbre es parte de su designio”¹¹. Y si retomamos “El hambre”, lo más significativo es reseñar que el pasaje del poema de Dante induce una reflexión sobre el paso del tiempo en Borges:

Una de tus imágenes es aquel silencioso
Dios que devora el orbe sin ira y sin reposo,
El tiempo. Hay otra diosa de tiniebla y de osambre;
Su lecho es la vigilia y su pan es el hambre.¹²

El hambre, pues, como metáfora del paso del tiempo en una imagen de marcado carácter saturnino, pues alude muy directamente a Crono, devorador de sus hijos.

El tercer ensayo se sitúa también en el *Infierno* y considera “El último viaje de Ulises” para establecer un paralelismo entre el viaje suicida de Ulises y el periplo de Dante por las tres regiones místicas del infierno, el purgatorio y el paraíso, si bien conviene matizar la cuestión, puesto que “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”. Interesa no confundir las dos actitudes aunque ambas acciones guardan entre sí una relación particularmente grata a Borges: “Esta acción [la de Ulises] pare-

¹⁰ BORGES, Jorge Luis, “El hambre” en *El otro, el mismo*, dentro de *Obras completas, op. cit.*, p. 921.

¹¹ BORGES, Jorge Luis, “El falso problema de Ugolino” en *Nueve ensayos dantescos, op. cit.*, p. 108.

¹² BORGES, Jorge Luis, “El hambre” en *El otro, el mismo*, dentro de *Obras completas, op. cit.*, p. 921.

ce el reverso de aquélla [la de Dante]”¹³, por lo que nos hallamos en un contexto de oposición especular de índole teológica.

Hemos de profundizar un poco más en los aspectos que diferencian y aproximan ambos viajes. Y lo que advertimos es que Ulises no es una persona de carne y hueso, sino el producto de la creación de Homero, mientras que Dante sí lo fue, circunstancia ésta que tiende a olvidarse tras el Dante ficticio que acompaña a Virgilio en su sueño. “Había osado equiparar a Beatriz Portinari con la Virgen y con Jesús”, dice Borges del Dante escritor. “Había osado anticipar los dictámenes del inescrutible Juicio Final que los bienaventurados ignoran”. De esta manera, el viaje de Dante no es un viaje, sino la ejecución de un libro, y en eso se separa de Ulises, pero sus postulados fueron tan arriesgados que “Dante fue Ulises y de algún modo pudo temer el castigo de Ulises”.

El último de los ensayos de Borges referido al *Infierno* debate la cuestión de “El verdugo piadoso” acerca del personaje Francesca de Rímimi, asesinada por su marido por la relación que mantuvo con Paolo, su cuñado, un pasaje de amor y celos que quedó plasmado en “el admirable lienzo *Francesca da Rimini*”¹⁴, de Ingres; y dentro del arte francés en el romanticismo de la pintura *La barca de Dante*, de Delacroix, conservada en el Museo del Louvre de la capital francesa; y en el impresionismo de la conocidísima escultura de Rodin, *El beso*, que se guarda en el Museo Rodin de París. Y cuando Borges se acerca a Francesca, su planteamiento es esencialmente diferente del de Victoria Ocampo, pues opina el escritor que “Dante (nadie lo ignora) pone a Francesca en el Infierno y oye con infinita compasión la historia de su culpa”¹⁵; lo que para el escritor argentino induce un conflicto de contrarios en la *Divina Comedia* entre la condena y la conmiseración.

Para suavizar la discordia, articula Borges cuatro conjeturas posibles, siendo la primera de índole técnica, puesto que del poderoso aliento poético de Dante cabía esperar mucho más que una mera enumeración de nombres propios, situaciones históricas, o descripciones topográficas. Necesitaba que las confesiones de las almas perdidas amenizaran el poema, y este “pensamiento le hizo alojar en cada uno de los círculos de su infierno a un réprobo interesante y no demasiado lejano”. Considera Borges que esta posibilidad es la más verosímil, pero le desagrada su ingrediente de mezquindad, además de su simpleza.

Plantea así una segunda conjetura, según la cual, y de acuerdo con la doctrina de Jung, se pueden equiparar las invenciones literarias a las invenciones oníricas, y en este sentido, para Borges, “Dante, que es nuestro sueño ahora, soñó la pena de Francesca y soñó su lástima”, y podemos argumentar también que el pensador argentino comparte con Schopenhauer que, “en los sueños, puede asombrarnos lo que oímos y vemos, aunque ello tiene su raíz en última instancia en nosotros”. Con arreglo a esta opción, Dante podría haberse apropiado de lo soñado o inventado por él, y Francesca sería una proyección del poeta, lo que parece falaz al autor de “El Aleph” porque “una cosa es atribuir a libros y sueños un origen común y otra tolerar en los libros la inconexión y la irresponsabilidad de los sueños”.

La tercera conjetura es de índole técnica, como la primera, y consistiría en que el poeta florentino hubo de anticipar las decisiones de Dios en el Juicio Final, sin otra ayuda que su mente

¹³ BORGES, Jorge Luis, “El último viaje de Ulises” en *Nueve ensayos dantescos*, op. cit. Pertenece esta cita a la página 116 y las posteriores de este ensayo se hallan entre la 116 y la 118.

¹⁴ GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, “Pia di Tolomei” en *Cuentos completos y otras narraciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 75.

¹⁵ BORGES, Jorge Luis, “El verdugo piadoso” en *Nueve ensayos dantescos*, op. cit. Pertenece esta cita a la página 119 y las posteriores de este ensayo se hallan entre las páginas 119 y 123.

de hombre. Para disimular esa operación, definió a Dios por su justicia “y guardó para sí los atributos de la comprensión y de la piedad. Perdió a Francesca y se condeció de Francesca”.

La cuarta y última clave de interpretación consistiría de alguna manera en una refutación implícita del libre albedrío, porque “Dante refiere con tan delicada piedad la culpa de Francesca que todos la sentimos como inevitable”, y así hubo de sentirla el poeta, por lo que sería injusto premiar el bien y castigar el mal. Pero “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 acarrearán”. Menciona Borges en su apoyo las teorías deterministas de Spinoza, los estoicos y, ni que decir tiene, Calvino, también un discurso preliminar del *Alkoran* de Sale, donde se habla de una secta islámica que defiende esa opinión.

Obtiene entonces su propia conclusión: “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”.

Dentro del *Paraíso*, y concretamente en el Canto X, donde se destaca una ardiente corona con doce espíritus, reflexiona Borges en “Dante y los visionarios anglosajones” sobre uno de los teólogos que forman parte de la corona, es decir, Beda el Venerable, diácono del monasterio de Jarrow y autor de la *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, quien se apartó del camino cronológico para registrar “visiones ultraterrenas que prefiguran la obra de Dante”¹⁶. En opinión de Borges, es rechazable que Dante hubiera leído la *Historia ecclesiastica*, de Beda, entre otras cosas, porque una “historia de la entonces vaga Inglaterra no tenía por qué atraer especialmente a Dante”. En todo caso, lo verdaderamente importante es que Beda considerara dignas de figurar en su libro una serie de visiones, de dudoso rigor histórico, porque eso nos permite conjeturar que 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”.

Borges también se aparte del orden poético de Dante en sus ensayos, pues tras el anterior en que trata sobre una figura del *Paraíso*, retrocede al *Purgatorio*, concretamente a un verso del Canto I: “*Purgatorio*, I, 13”, que dice:

Un color dulce de oriental zafiro

El zafiro es una piedra preciosa de color entre celeste y azul, muy agradable a la vista; y el zafiro oriental es una variedad que se encuentra en la región asiática de Media, lo que para Borges significa que “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”¹⁷, como el que se produce en los cuartos de espejos, podemos apostillar nosotros.

Regresa Borges al *Paraíso* en “El Simurgh y el Águila”, donde se comentan las similitudes entre ambas figuras, pertenecientes a culturas bien distintas. El Águila de Dante está compuesta por millares de reyes justos, símbolo manifiesto del Imperio romano, y habla mediante una sola voz en singular:

sonando en voz plural el “yo” y el “mío”
(*Paraíso*, XIX, 11)

¹⁶ BORGES, Jorge Luis, “Dante y los visionarios anglosajones” en *Nueve ensayos dantescos*, op. cit. Pertenece esta cita a la página 128 y las posteriores de este ensayo se hallan entre las páginas 133 y 134.

¹⁷ BORGES, Jorge Luis, “*Purgatorio*, I, 13” en *Nueve ensayos dantescos*, op. cit., p. 136.

El Simurgh (Treinta Pájaros) fue concebido un siglo antes que el Águila por Farid al-Din Attar, persa de la secta de los sufíes, que abandonó su tienda y se entregó con fervor a la contemplación de Dios y a la composición literaria. Lo esencial de esta figura es que en el Simurgh están los treinta pájaros y en cada pájaro, el Simurgh.

Pues bien, estima Borges que la diferencia entre el Águila y el Simurgh es menos evidente que el parecido: “El Águila no es más que inverosímil; el Simurgh imposible. Los individuos que componen el Águila no se pierden en ella (David hace de pupila del ojo, Trajano, Ezequías y Constantino, de cejas): los pájaros que miran el Simurgh son también el Simurgh. El Águila es un símbolo momentáneo, como antes lo fueron las letras, y quienes lo dibujan no dejan de ser quienes son; el ubicuo Simurgh es inextricable. Detrás del Águila está el Dios personal de Israel y de Roma; detrás del mágico Simurgh está el panteísmo”¹⁸.

Los dos últimos ensayos se refieren a Dante y a Beatriz: “El encuentro en un sueño” y la separación en “La última sonrisa de Beatriz”. En el primero se resume cómo Dante ve a Beatriz en los cantos finales del *Purgatorio*, una vez superadas sus cornisas: “En el umbral de la Gloria siente el amor que tantas veces lo había traspasado en Florencia”¹⁹. En ese punto, Virgilio lo abandona:

Mas Virgilio no estaba ya a la espera
mía: Virgilio, el cariñoso padre;
Virgilio, al que ella colocó a mi vera.
(*Purgatorio*, XXX, 49-51)

Y es necesario que así sea porque “Virgilio es la razón y Beatriz la fe”. Ahora bien, enamorarse “es crear una religión cuyo dios es falible”. Dante veneró a Beatriz hasta extremos idolátricos, pero ella una vez se burló de él y otra lo desairó, como “registra la *Vita nuova*”, y así, “Dante, muerta Beatriz, perdida para siempre Beatriz, jugó con la ficción de encontrarla, para mitigar su tristeza”. Pero Borges va más lejos: “yo tengo para mí que edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro. [...] Tal fue el caso de Dante. Negado para siempre por Beatriz, soñó con Beatriz”. Obtiene de esta manera su conclusión el escritor argentino: “Infinitamente existió Beatriz para Dante. Dante muy poco, tal vez nada, para Beatriz”. Lo que permite a Borges conjeturar la ansiedad, la admiración, la envidia de Dante por uno de los episodios descritos en su *Commedia*:

Leo y releo los azares de su ilusorio encuentro y pienso en dos amantes que el Alighieri soñó en el huracán del segundo círculo y que son emblemas oscuros, aunque él no lo entendiera o no lo quisiera, de esa dicha que no logró. Pienso en Francesca y en Paolo, unidos para siempre en su Infierno.

Porque ciertamente Paolo sí existió para Francesca.

Llegamos de este modo al último de los *Nueve ensayos*, “La última sonrisa de Beatriz”, donde Borges pretende comentar “los versos más patéticos que la literatura ha alcanzado”²⁰, quizá también los más excelsos. Es éste el más importante de los ensayos que dedica Borges a la *Divina Comedia*, pero por ello mismo merecerá una atención más detenida en su lugar. Baste señalar ahora que reitera Borges la idea fundamental que articula el ensayo anterior: “Yo sospecho que

¹⁸ BORGES, Jorge Luis, “El Águila y el Simurgh” en *Nueve ensayos dantescos*, op. cit., p. 143.

¹⁹ BORGES, Jorge Luis, “El encuentro en un sueño” en *Nueve ensayos dantescos*, op. cit. Pertenece esta cita a la página 146 y las posteriores de este ensayo se hallan entre las páginas 149 y 153.

²⁰ BORGES, Jorge Luis, “La última sonrisa de Beatriz” en *Nueve ensayos dantescos*, op. cit. Pertenece esta cita a la página 155 y las posteriores de este ensayo se hallan entre las páginas 158 y 161.

Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz””. Sucede, sin embargo, que Dante puede soñar otras realidades, no menos reales que las verdades convencionales, pero no puede cambiar los hechos históricamente acaecidos. Se logra así la suprema intensidad de un terceto que condensa el sentido último de la *Commedia*:

Así imploré; y aquella que lejana
como parecía, envolvióme en su sonrisa;
luego volvióse a la eternal Fontana.
(*Paraíso*, XXXI, 91-93)

Beatriz mira a Dante, le sonrío, pero regresa a su puesto en el Empíreo. La muerte física le había arrebatado a Beatriz, en el poema es la eterna luz quien le priva de ella, y por esto el juicio de Borges: “De ahí las circunstancias atroces, tanto más infernales, claro está, por ocurrir en el empíreo la desaparición de Beatriz”. El sueño de Dante, felizmente para los siglos que lo leerían, le permitió intuir un paraíso junto a su amada, desgraciadamente para él, no fue suficiente para cambiar la sucesión de hechos físicos, y por ello su desesperado anhelo de recuperarla en una región inmaterial.

Cabe dejar aquí los ensayos dantescos de Borges, que son nueve, como los nueve círculos del *Infierno*, las nueve cornisas del *Purgatorio*, o las nueve esferas del *Paraíso*. Y observamos además que, para mayor similitud, los *Nueve ensayos* están precedidos de un “Prólogo”, de la misma manera que el Canto I del *Infierno* puede considerarse un prólogo a la *Comedia*, y de ahí que los Cantos de ese *Infierno* sean treinta y cuatro, y no treinta y tres, que son los del *Purgatorio* y *Paraíso*, y corresponden al protagonismo absoluto del número tres con que Dante concibió su poema.

Puede, así, proseguir este análisis hacia la narrativa, donde no creo descubrir nada nuevo si afirmo que la principal pieza de inspiración dantesca es “El Aleph”, dentro del libro de cuentos publicado en 1949 que lleva ese título. Nada más clarificador para comprender la traslación borgiana de la *Commedia* que el apelativo de la joven muerta: Beatriz, cuyo apellido, Viterbo, es el nombre de una ciudad italiana en la Etruria. Y cuando se alude tan directamente al poeta florentino, no parece extraño que la presencia del número tres sea crucial en el cuento borgiano, lo que se comprueba fácilmente subrayando las apariciones de este número, bien directamente, bien dentro de sus múltiplos. Así, los cuatro primeros versos de la obra que está componiendo el personaje Danieri en “El Aleph” acumulan: “tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura”²¹; tres son los nombres que empiezan por “Zun”: Zunino, Zungri y Zunni; y treinta son los años que hace que Borges visitó determinada finca: “vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos”.

Existe aún una forma mucho más sutil de evocar la estructura tripartita del poema de Dante en el relato de Borges, y consiste en las menciones literarias que acompañan a cada uno de los pasajes principales del relato. Corresponde el primero a la lectura de la primera estrofa de la obra de Danieri, donde se alude expresamente a Homero y Hesíodo, y dicen así los dos primeros versos:

He visto, como el griego, las urbes de los hombres,
Los trabajos y los días de varia luz, el hambre;

²¹ BORGES, Jorge Luis, “El Aleph” en *El Aleph*, dentro de *Obras completas, op. cit.* Pertenece esta cita a la página 619 y las posteriores de este relato se hallan entre la 617 y la 628.

Lo que luego motiva el siguiente comentario de Carlos Argentino:

El primer verso granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable de la opinión; el segundo pasa de Homero a Hesíodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica).

Eruditos a la violeta que remite a la obra de Cadalso, pero que vuelve sobre el personaje de Borges, pues anuncia inequívocamente el talante ripioso de Danieri. No tardaremos en ocuparnos de ello, pero debe comentarse ahora que en la segunda sesión de lectura se menciona, si bien por alusión a su obra, más que directamente al autor:

el inevitable tedio inherente a las faenas pastoriles y agrícolas, tedio que ni las geórgicas ni nuestro ya laureado *Don Segundo* se atrevieron jamás a denunciar así, al rojo vivo.

La tercera vez que se encuentran motiva la referencia al Quijote a causa del Prólogo que Danieri pretende para su obra: “Carlos Argentino observó, con admiración rencorosa, que no creía errar en el epíteto al calificar de sólido el prestigio logrado en todos los círculos por Álvaro Melián Lafinur, hombre de letras, que, si yo me empeñaba, prologaría con embeleso el poema”.

Han sido tres los encuentros, digamos que, literarios de Borges y Danieri, en que se mencionan, por su orden temporal, tres de los grandes hitos de la Literatura Universal, tres intuiciones canónicas: la literatura helena, Virgilio, compañero de Dante en la *Commedia*, y Cervantes; de donde se sigue la trascendencia implícita del número tres. Podríamos también rastrear la contrafactura borgiana de las tres regiones del poema de Dante, pero aunque parece claro que la segunda sesión de lectura se refiere al purgatorio, puesto que en ella se versifica la isla de Australia (“Me leyó ciertos laboriosos pasajes de la zona australiana”), siendo así que el purgatorio de Dante se sitúa precisamente en el hemisferio austral; y parece más claro aún que el sótano donde se sitúa el Aleph alude al paraíso, porque el Aleph equivale al Punto del poema dantesco, y porque “el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior”. No encuentro, sin embargo, una disposición tan explícita para el infierno, al que lógicamente correspondería ser el primero de la relación. Podemos, aun así, leerlo en la actitud del escritor ante la muerte de Beatriz: “muerta, yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación”, lo que es similar a la decisión de Dante, al final del Canto II del infierno de la *Commedia*, de adentrarse en la ciudad doliente, una vez conocido el apoyo de Beatriz:

Para el viaje a tal punto me has dispuesto
con palabra animosa y oportuna
que vuelvo al plan original propuesto.
(*Infierno*, II, 136-138)

Con otras palabras, Borges puede ya dedicarse a la memoria de Beatriz Viterbo, de la misma manera que Dante se atrevió a seguir a Virgilio en su viaje al infierno, lo que al final de la obra le permitirá contemplar a Beatriz en el paraíso. También el escritor argentino halla ante el Aleph las imágenes de Beatriz: “Baja, muy en breve podrás entablar un diálogo con *todas* las imágenes de Beatriz”. Lo que se logra gracias al Aleph, que Danieri guarda en el sótano de su casa, porque el Aleph es el Punto, así como el nombre de “la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada. Su aplicación al círculo de mi historia no parece casual. Para la Cábala, esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad”; y coincide ello con el Punto en el poema del florentino, por lo que la propia dinámica del relato permite cerrar el círculo cabalístico, pues junto a esa primera letra se sitúa la última, fuertemente evocada por los nombres de tres de los personajes aludidos, aunque no inter-

vinientes en la acción: Zunino, Zungri y Zunni. “¿El microcosmos de alquimistas y cabalistas, nuestro concreto amigo proverbial, el *multum in parvo!*”, explica Danieri a Borges.

Pero antes de que Borges acceda al Aleph, existe un momento que sitúa este relato junto a “los versos más patéticos que la literatura ha alcanzado”, anteriormente ya citados:

Así imploré; y aquella que lejana
como parecía, envolvióme en su sonrisa;
luego volvióse a la eternal Fontana.

(*Paraíso*, XXXI, 91-93)

Lo que en el cuento se recrea como sigue:

Junto al jarrón sin una flor, en el piano inútil, sonreía (más intemporal que anacrónico) el gran retrato de Beatriz, en torpes colores.

Borges apela entonces desesperadamente al retrato sonriente de Beatriz, como Dante implora a Beatriz que también sonrío justo antes de perderse en la eternidad, lo que ha movido al pensador y escritor argentino a manifestar que “los círculos del castigo y el purgatorio austral y los nueve círculos concéntricos y Francesca y la sirena y el Grifo y Bertrand de Born son intercalaciones; una sonrisa y una voz que él sabe perdidas, son lo fundamental”²². Una sonrisa y una voz que Dante sabe perdidas son lo fundamental, con la misma angustia que Borges reclama la atención del retrato de Beatriz Viterbo en “El Aleph”:

– Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges.²³

Tan sólo luego en la contemplación del Aleph en el sótano de la casa de Carlos Argentino Danieri, logrará el escritor recuperar esa imagen (“vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo”²⁴), pocos días antes que el edificio sea derruido, mientras que Dante está en el empíreo con Beatriz a su lado. Sobre ellos, la bóveda inasible de la Rosa de los justos, y Beatriz que de pronto ya no está junto a él, porque un anciano ha tomado su lugar. “El anciano le muestra uno de los círculos de la altísima Rosa. Ahí, aureolada, está Beatriz; Beatriz cuya mirada solía colmarle de intolerable beatitud. [...]. Beatriz entonces lo mira un instante y sonrío, para luego volverse a la eterna fuente de luz”²⁵.

Como señala Borges en su ensayo, esta escena ha sido imaginada por Dante, pero para nosotros es muy real; para él no lo fue tanto (“La realidad para él, era que primero la vida y después la muerte le habían arrebatado a Beatriz”²⁶). Cuando ya no está Beatriz y queda solo, intuye esa imagen.

Una imagen de sobrecogedora profundidad, equiparable a la pérdida de Beatriz Viterbo en el relato de Borges, que se acerca respetuosamente a Dante, lo que no obsta para que evoque la figura del poeta florentino desde un tratamiento paródico, lo cual constituye mi principal objeto de comentario en las páginas que continúan, y que puede apreciarse principalmente a través del personaje de “El Aleph” en que se “re-encarna” literariamente Dante Alighieri: Carlos Argentino

²² BORGES, Jorge Luis, “La última sonrisa de Beatriz” en *Nueve ensayos dantescos*, *op. cit.*, p. 158.

²³ BORGES, Jorge Luis, “El Aleph” en *El Aleph*, dentro de *Obras completas*, *op. cit.*, p. 624.

²⁴ *Ibidem*, p. 626.

²⁵ BORGES, Jorge Luis, “La última sonrisa de Beatriz” en *Nueve ensayos dantescos*, *op. cit.*, p. 159.

²⁶ *Ibidem*, p. 161.

Danieri, cuyo apellido se construye precisamente con las tres primeras letras del nombre de Dante y las cuatro finales de su apellido.

Observamos así que básicamente el abundantísimo material paródico del relato de Borges puede clasificarse en tres categorías fundamentales: elección de elementos cotidianos por el narrador; los comentarios de Borges hacia Carlos Argentino Danieri o su obra; y las transcripciones directas de las palabras de Danieri.

A la primera de esas categorías pertenecerían, por ejemplo, las primeras líneas del cuento: “La candente mañana de febrero en que Beatriz viterbo murió, [...], noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios”²⁷; lo que equivale a que el narrador utilice algo tan intrascendente como un anuncio publicitario de unos cigarrillos para informar al lector de la muerte de la mujer que evoca a otra Beatriz, la que inspiró a Dante su *Divina Comedia*, y acredite con ello un cierto distanciamiento paródico del poema del florentino. Puede observarse además que, dentro de ese mismo contexto cotidiano, la imprecisión con que inicia la mención de Beatriz muerta recuerda la consagrada y conocida imprecisión con que Cervantes da principio a su *Quijote*.

Disponemos de otros momentos en que el narrador parece querer rebajar conscientemente la dimensión sublime del poema de Dante, como en la relación de retratos de Beatriz, ninguno de los cuales parece particularmente sugerente, y de los que cito sólo uno: “Beatriz con el pekinés que le regaló Villegas Haedo”; donde se adivina un rasgo de frivolidad decadente junto a la evocación fonética del Hades, o región de los muertos en la mitología griega, que es donde se encuentra ya Beatriz Viterbo. Y ante el fallecimiento de Beatriz, Borges, autor y personaje del relato, inicia por ello una serie de luctuosas conmemoraciones anuales de la fecha en la casa de Carlos Argentino, pero estos “aniversarios melancólicos y vanamente eróticos” tampoco están exentos del tratamiento “iconoclasta” del autor, pues a una celebración tan especial corresponden una ofrenda y una actitud muy a ras de tierra: “en 1934, aparecí ya dadas las ocho, con un alfajor santafecino; con toda naturalidad me quedé a comer”. Por otro lado, el éxtasis se relaciona con la torpeza: “Beatriz era alta, frágil, muy ligeramente inclinada; había en su andar (si el oximoron es tolerable) una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis”. Graciosa, pero torpe, Beatriz en sus ademanes.

La literatura tampoco escapa a las opiniones raseras de Borges, bien referidas a la actividad de Danieri (“Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura”), bien a la propia incapacidad de Borges para describir el Aleph que contempla (“Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad”). Pero quiero cerrar las menciones acerca de esta primera categoría parodiante de “El Aleph”, mediante una comparación directa con las opiniones que el autor argentino vertería luego en sus ensayos, dado que en “el principio de la *Vita nuova* se lee que alguna vez enumeró en una epístola sesenta nombres de mujer para deslizarse entre ellos, secreto, el nombre de Beatriz. Pienso que en la *Comedia* repitió ese melancólico juego”²⁸; sin embargo, el contexto de que se vale el autor para intercalar el nombre de Beatriz en “El Aleph” es bastante menos lírico, pues se trata del momento en que Danieri le pide que interceda ante Álvaro Melián Lafinur para que prologue su poema. Reflexiona entonces así Borges:

²⁷ BORGES, Jorge Luis, “El Aleph” en *El Aleph*, dentro de *Obras completas, op. cit.* Pertenece esta cita a la página 617 y las posteriores de este relato se hallan entre la 617 y la 628.

²⁸ BORGES, Jorge Luis, “La última sonrisa de Beatriz” en *Nueve ensayos dantescos, op. cit.*, p. 158.

Nos despedimos; al doblar por Bernardo de Irigoyen, encaré con toda imparcialidad los porvenires que me quedaban: a) hablar con Álvaro y decirle que el primo hermano aquel de Beatriz (ese eufemismo explicativo me permitiría nombrarla) había elaborado un poema que parecía dilatar hasta lo infinito las posibilidades de la cacofonía y del caos; b) no hablar con Álvaro. Preví, lúcidamente, que mi desidia optaría por b.²⁹

Con otras palabras: a Borges le provoca mayor pudor el identificarse como mentor de Danieri, que placer el pronunciar el nombre de Beatriz, lo que es evidente que ofrece una buena prueba del recurso a la atenuación de la Belleza que utiliza Borges en este relato, pinceladas cómicas de que se vale el escritor para incorporar una posibilidad de lectura divertida de la *Divina Comedia*.

Podemos pasar ahora a la segunda de las categorías parodiantes mencionadas, es decir, la referida a la comentarios sobre Danieri, de quien se afirma ya en los primeros párrafos del relato que su “actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante”. Resulta difícil expresar con mayor elocuencia la incapacidad de un fantoche, que es la imagen que se transmite de Carlos Argentino, sobre todo cuando ese tipo de comentarios tan desfavorecedores se potencia en páginas posteriores, referidos a la creación (“Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable”), tanto como a la exposición (“La dicción oral de Danieri era extravagante”), y, por supuesto, a la obra, a la que se refiere con adjetivos de inequívoca interpretación: “Comprendí, entonces, la singular invitación telefónica; el hombre iba a pedirme que prologara su pedantesco fárrago”. Un fárrago pedantesco es el sintagma elegido por Borges para referirse a lo que en pureza se trata de una re-escritura de la *Divina Comedia* en un relato tan importante dentro de la obra del autor porteño como “El Aleph”, lo cual resulta bastante desconcertante para el lector, pero es que la gestación del poema abunda en oquedades fonéticas, en las que lo subrayado consta ya en el original: “donde antes escribió *azulado*, ahora abundaba en *azulino*, *azulenco* y hasta *azulino*. La palabra *lechoso* no era bastante fea para él; en la impetuosa descripción de un lavadero de lanas, prefería *lactario*, *lacticioso*, *lactescente*, *lechal*”. No resulta por ello extraño un fragmento como el que sigue, profundamente ridiculizante:

Una sola vez en mi vida he tenido ocasión de examinar los quince mil dodecasílabos del *Polyolbion*, esa epopeya topográfica en la que Michael Drayton registró la fauna, la flora, la hidrografía, la orografía, la historia militar y monástica de Inglaterra; estoy seguro de que ese producto considerable, pero limitado es menos tedioso que la vasta empresa congénere de Carlos Argentino. Éste se proponía versificar toda la redondez del planeta; en 1941 ya había despachado unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle Once de Setiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton.

Observamos así que el supuesto lirismo de la empresa se asocia a unas casas de comercio, a unos baños turcos, o a un gasómetro. Se trata de una grotesca desmesura, tras la que asoma la palabra regocijada de Borges, que sorprende al lector por descomponer humorísticamente un poema que para el propio Borges significa un objeto de veneración en numerosas otras páginas: “el mejor libro que la literatura ha alcanzado”, según ha sido citado ya de los *Nueve ensayos dantescos*.

²⁹ BORGES, Jorge Luis, “El Aleph” en *El Aleph*, dentro de *Obras completas*, op. cit. Pertenece esta cita a la página 622 y las posteriores de este relato se hallan entre la 617 y la 628.

Y si los comentarios de Borges no pueden ser más claros con respecto a la incapacidad creativa del insoportable Carlos Argentino Danieri, los comentarios que pone en boca de éste terminan de perfilar a un figurón versificante. Repasemos algunos momentos particularmente nítidos, como cuando Danieri defiende a Paul Fort: “En vano te revolverás contra él; no lo alcanzará, no, la más inficionada de tus saetas”; pero sobre todo cuando se refiere a su descomunal obra, titulada *La Tierra*, donde no faltan “la pintoresca digresión y el gallardo apóstrofe”. Uno de los versos se inicia con “Se aburre una osamenta”; lo que para Danieri significa un “enérgico prosaísmo”, que “el melindroso querrá excomulgar con horror pero que apreciará más que su vida el crítico de gusto viril”. Con todo, Carlos Argentino conseguirá el Segundo Premio Nacional de Literatura, y por tal motivo escribe a Borges:

“Recibí tu apenada congratulación”, me escribió. “Bufas, mi lamentable amigo, de envidia, pero confesarás –?aunque te ahogue!– que esta vez pude coronar mi bonete con la más roja de las plumas; mi turbante, con el más *califa* de los rubíes.”

No parece que sea necesario insistir en la ramplonería del personaje, cuyos atildados adjetivos (“donosa prefacción”) llegan incluso a los objetos más sencillos, como en “el décimonono escalón de la pertinente escalera”; o en “La almohada es humildosa”. Lo que no impide que en otras ocasiones se muestre extremadamente coloquial en los verbos (“burilar el poema”; “te zampuzarás en el sótano”; “Repantinga en el suelo ese corpachón”), tanto como en los adjetivos, porque “Tarumba habrás quedado de tanto curiosear donde no te llaman” es el paupérrimo comentario de Danieri tras la inefable contemplación del Aleph. Fuera de lugar, en todo caso, los calificativos utilizados, bien por exceso, bien por defecto, y un soporte más del que se vale Borges para construir la vacuidad de su personaje.

Y la imagen paródica del inmenso poeta florentino, hallará eco en el escritor que más cerca estuvo de Borges, Adolfo Bioy Casares, quien puso el nombre de Dante a uno de los personajes secundarios de una novela con tan gran aliento fáustico como *Diario de la guerra del cerdo* (1968), y ofreció de él una imagen bastante poco airosa, pues dice que se trata de “un anciano que nunca se distinguió por la rapidez y que ahora, con la sordera y la miopía, vivía retirado en su caparazón de carne y hueso”³¹. Comentario empequeñecedor, que se extiende a otros momentos de la narración:

Dante los miró con aire compungido, como chico a punto de llorar.³²

Mientras tanto, Dante se refregaba la dentadura y se olía el dedo.³³

-Quiero irme –gimió Dante–. Por favor, Rey, venite conmigo. Acompañame. Yo estoy muy viejo, créanme, y si pienso en un ataque, el miedo me descompone.³⁴

Y no puede pasarse por alto, en último lugar, que ese recurso a denostar a los autores que se valoran se halla en otros momentos de la actividad conjunta de Borges y de Bioy, como el burlesco catálogo *En literatura hay que evitar*, compuesto por veintinueve “preceptos” y escrito en una tarde de 1939, entre las páginas en blanco de *An Experiment with Time*. Transcribo sólo algu-

³⁰ Ha de observarse que introduce Borges este texto mediante el recurso de una nota a pie de la página 627 de la edición que estoy manejando. Subrayado en el original.

³¹ BIOY CASARES, Adolfo, *Diario de la guerra del cerdo*, Madrid, Alianza, 1973, p. 11.

³² *Ibidem*, p. 168.

³³ *Ibidem*, p. 171.

³⁴ *Ibidem*, p. 177.

nos de ellos, donde podemos comprobar que ni sus propios autores escapan a la ironía, puesto que consideran que, entre otras cosas, en literatura hay que evitar:

- Parejas burdamente disímiles: Quijote y Sancho, Sherlock Holmes y Watson.
- En el desarrollo de la trama, vanidosos juegos con el tiempo y con el espacio. Faulkner, Prietsly, Borges, Bioy, etcétera.
- La vividez en las descripciones. Mundos ricamente físicos. Cf.: Faulkner.
- Novelas en las que la trama guarda algún paralelismo con otro libro. *Ulysses* de Joyce.
- La censura o el elogio en las críticas (según el precepto de Ménard). Basta con registrar los efectos literarios. Nada más candoroso que esos *dealers in the obvious* que proclaman la inepticia de Homero, de Cervantes, de Milton, de Molière.³⁵

De lo que se trata, en definitiva, es de mantener viva la reflexión sin auto-limitaciones acerca de esos autores que verdaderamente interesan a Borges y a Bioy, aunque esa reflexión implique aparentes descalificaciones.

Conclusiones

Dante viaja de la Península Itálica, en el corazón del Mediterráneo, hasta América y se arraiga aquí firmemente. Por esta razón he querido rastrear las huellas del poeta florentino en el ensayo y en la narrativa de Borges, guiado por la idea de que si son dos los géneros literarios mediante los que el autor porteño se acerca a la *Divina Comedia*, dos son también los posibles enfoques: meditativo y paródico; lo cual no hace más que subrayar una de las líneas fundamentales de la personalidad borgiana: el juego de espejos, o la coincidencia de contrarios. Sobradamente conocida es esta inquietud, casi angustia, de Borges, y numerosísimas son las páginas que dedica a los espejos, como si quisiera acceder por fin al secreto último de estos desconcertantes objetos. Puede bastar por ello aludir a un sólo relato, “El Sur”, dentro de *Artificios* (1944), un libro que junto a otro anterior *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), constituiría en 1944 el volumen *Ficciones*. Pues bien, en “El Sur”, Juan Dahlmann, hombre eminentemente de letras, y por ello secretario de una biblioteca municipal en la calle Córdoba, decide sin ninguna causa racional que lo motive, viajar al sur del país; mientras se dirige a su destino, se detiene a descansar en un almacén de víveres y bebidas, donde sufre la provocación de unos obreros gauchos; al final decide entrar en la pelea, a sabiendas de que ello le conduce a la muerte, pero una muerte eminentemente romántica, que era con la que siempre había soñado. Acaba así el relato:

Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiéndolo, hubiera sido una liberación para él; una felicidad y una fiesta, [...]. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado.

Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura.³⁶

El hombre de pensamiento y el hombre de acción se funden en uno sólo. Dahlmann piensa ser dos hombres (“*Mañana me despertaré en la estancia*”, pensaba, y era como si a un tiempo fuera

³⁵ Véase en BIOY CASARES, Adolfo, *Memorias*, op. cit., pp. 81-84. Señalar que Menard es el nombre del personaje principal de uno de los cuentos de Borges: “Pierre Menard, autor del Quijote”; y que, en relación al argumento de evitar novelas en las que la trama guarda algún paralelismo con otro libro, nada más alejado de la estética de Borges que eludir el magisterio de libros canónicos, según había dejado dicho en “El acercamiento a Almotásim”, dentro del volumen *Historia de la eternidad* (1936): “Se entiende que es honroso que un libro actual derive de uno antiguo” (véase en *Obras completas*, op. cit., p. 417).

³⁶ BORGES, Jorge Luis, “El Sur” en *Ficciones*, dentro de *Obras completas*, op. cit., p. 530.

dos hombres³⁷), y sueña el tren que ha de llevarle hasta su destino de muerte en un lance gauchesco en el sur de la República Argentina (“alguna vez durmió y en sus sueños estaba el ímpetu del tren³⁸). Realidad física y realidad soñada, como los dos grandes polos de la tensión ontológica, que se articulan en esta ocasión alrededor de otro de los libros canónicos de Borges, las *Mil y Una Noches*: “Los de la otra mesa parecían ajenos a él. Dahlmann se dijo que nada había ocurrido y abrió el volumen de las *Mil y Una Noches*, como para tapar la realidad. Otra bolita lo alcanzó a los pocos minutos, y esta vez los peones se rieron³⁹.”

Bueno, pues ésa es exactamente la actitud de Borges cuando se aproxima a una de las mayores creaciones de la literatura universal: la *Comedia*, de Dante Alighieri, a cuyo título añadió Bocaccio el adjetivo *Divina*; porque la obra del autor florentino es para Borges un contexto adecuado para la convivencia simultánea de opuestos: la reflexión sesuda en los *Nueve ensayos dantescos*, y la parodia descarnada en “El Aleph”, dos piezas ciertamente cenitales dentro de la producción borgiana, que sirven para comprender la dimensión metafísica de la identidad de contrarios en el escritor argentino.

Y se puede comprobar que también los *Nueve ensayos dantescos* participan de esa acusada polaridad, pues cuatro de los ensayos (“El noble castillo del Canto Cuarto”, “El falso problema de Ugolino”, “El último viaje de Ulises” y “El verdugo piadoso”) se refieren a *Infierno*, y cuatro (“Dante y los visionarios anglosajones”, “El Águila y el Simurgh”, “El encuentro en un sueño” y “La última sonrisa de Beatriz”) al *Paraíso*, entre los que parece ejercer un punto de simetría especular el dedicado al *Purgatorio* (“*Purgatorio*, I, 13”). Cumple así el purgatorio una función de plano simétrico, o un mero punto de tangencia, si se observa que el análisis de Borges en ese ensayo se refiere a un sólo verso, que, para mayor abundamiento, sugiere al escritor un comentario acerca de la infinitas posibilidades de reflexión. El purgatorio, por otro lado, es una región que, con arreglo a la mística desarrollada por Dante en su poema, se sitúa entre dos grandes eternidades (el infierno y el paraíso), pero constituye el espacio donde se advierten aún las tensiones de la caducidad temporal⁴⁰. En el purgatorio todavía es posible conocer el paso del tiempo, pero es el juego de opuestos en las dos grandes, aunque opuestas, regiones inmortales lo que interesa a Borges: el paraíso y el infierno, quizá porque esta dicotomía reproduce la diferencia esencial entre Dios y los hombres: “El infierno no es obra de Dios, sino del hombre⁴¹.”

Así pues, el Aleph es “la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada”, según constata Borges en su relato, a la que se opondría la última de nuestro abecedario en tres de los nombres que se dan en ese cuento: Zunino, Zungri y Zunni. Se configura de esta manera un alfa y omega, como hemos señalado en su lugar. Pero es que éste es exactamente el modo de proceder de Borges en su obra, en la que es posible descubrir la supervivencia de dos actitudes antitéticas, principio y fin de todas las posibles lecturas de una obra como la *Divina Comedia* de Dante: estoy refiriéndome, claro, a la veneración y a la parodia.

³⁷ *Ibidem*, p. 527. Subrayado en el original.

³⁸ *Ibidem*, p. 527.

³⁹ *Ibidem*, p. 529. Obsérvese además la simetría perfecta del título del libro elegido por Borges cuando se pasa de la letra al guarismo: 1001; lo que desde luego no escapa a la aguda observación borgiana que utiliza esa cifra con toda la intención en, por ejemplo, “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”: “El libro [*The First Encyclopaedia of Tlön*] estaba redactado en inglés y lo integraban 1001 páginas” (J. L. Borges, “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” en *Ficciones*, dentro de *Obras completas*, *op. cit.*, p. 434).

⁴⁰ En este sentido, y referido a “cuando yo, que de Adán mucho guardaba/ rendido al sueño, me acosté en la hierba” (*Purgatorio*, IX, 10), anota Abilio Echeverría lo siguiente: “Yo, que conservaba muchas de las debilidades y flaquezas de nuestro primer padre. Dorothy L. Sayers hace la aguda observación de que Dante duerme en el Purgatorio, que está situado en el *tiempo*; no en el Infierno o Paraíso, que son *eternos*”. Subrayado en el original.

⁴¹ BORGES, Jorge Luis y BIOY CASARES, Adolfo, *Libro del cielo y del infierno*, Buenos Aires, Sur, 1970, p. 50. Toman la cita Borges y Bioy de JOUHANDEAU, Marcel, , si bien no facilitan ningún otro dato bibliográfico.