

# Héroes borgianos en el limbo dantesco

Claudia Fernández Speier

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

*lecturadantis@yahoo.com*

## Resumen

La fértil relación de Borges con la *Comedia* de Dante, emblemática de la apropiación argentina del canon europeo que postula en “El escritor argentino y la tradición”, se configura como una lectura heterodoxa que, prescindiendo de los aspectos más típicamente italianos y medievales, permite iluminar su propia poética. El presente trabajo intenta ilustrar esta operación en lo que concierne a la interpretación borgiana del Limbo dantesco, que se desarrolla en el ensayo “El noble castillo del canto cuarto” y es coherente con los demás artículos y conferencias sobre la *Divina Comedia*: allí Borges le atribuye a Dante actitudes humanistas en relación con las almas de los grandes espíritus paganos, que según emerge del análisis pertenecen en realidad a la poética borgiana. Así, elementos de su propia obra ficcional y ensayística son trasladados al poema medieval, en disidencia, por lo general implícita, con la tradición crítica italiana frecuentada por el mismo Borges.

## Palabras clave

Borges; Dante; Limbo; paganismo; cristianismo; humanismo; Beatrice

## Abstract

The fertile relation of Borges with the Dante's *Comedia*, emblematic of the Argentine adaptation of the European canon postulated in “El escritor argentino y la tradición”, is configured as a heterodox reading that, regardless of the most typical Italian and medieval aspects, allows to illuminate his own poetics. This paper attempts to illustrate this operation regarding the borgiana interpretation of Dantesque Limbo, developed in the essay “El noble castillo del canto cuarto” and is consistent with other articles and lectures on the *Divina Comedia*: there Borges attributes humanist attitudes to Dante in connection with the souls of the great pagan spirits which, according to the analysis, actually belong to his own poetics. Thus, elements of his fictions and essays are transferred to the medieval poem, in dissent, often implied, with the Italian critical tradition frequented by the same Borges.

## Keywords

Borges; Dante; Limbo; paganism; Christianity; humanism; Beatrice

## Borges lector de Dante

La *Divina Comedia* es una referencia que atraviesa toda la obra de madurez de Borges. Esta se inscribe en una tradición, particularmente productiva en nuestro país, en la cual el poema dantesco ocupa un lugar central: su presencia en los textos borgianos puede ser considerada, así, un punto de arribo de un derrotero que comienza con la generación romántica.<sup>1</sup> Además de ensayos, poemas y prosas poéticas que aluden explícitamente al poema, en numerosos textos se advierte la presencia implícita de Dante. En estos, Borges suele atribuirle a distintos episodios del poema dantesco elementos de su propia poética, a través de una actitud heterodoxa e irreverente que resulta emblemática del tipo de apropiación del canon occidental postulado en “El escritor argentino y la tradición”. Tal actitud, independiente de la crítica italiana que Borges ha frecuentado durante la composición de sus ensayos dantescos,<sup>2</sup> se manifiesta de manera paradigmática en su visión del Limbo, ya que los habitantes paganos que Dante ha destinado al primer círculo del Infierno son objeto de interpretaciones particularmente contrastantes, según se tenga en cuenta o no el horizonte de expectativas del lector medieval.

## Dante, Borges y las sombras antiguas

En la conferencia “La Divina Comedia”, dictada en 1977, Borges, ya anciano y ciego, recuerda la extraordinaria intensidad y verosimilitud del poema dantesco, resumiendo brevemente en estos términos la arquitectura del mundo de los muertos:

Fatalmente creemos que Dante se imaginaba que una vez muerto, se encontraría con la montaña inversa del Infierno o con las terrazas del Purgatorio o con los cielos concéntricos del Paraíso. Además, hablaría con sombras (sombras de la Antigüedad clásica) y algunas conversarían con él en tercetos en italiano (Borges, 1989: 207).

Este recuerdo tardío de la *Comedia*, más allá de las voluntarias imprecisiones que sin duda tienden a enfatizar lo “absurdo” de esta idea (que Borges enunciará en el pasaje siguiente), es una confirmación del lugar privilegiado que ocupan en su memoria los personajes antiguos del poema, cuya efectiva presencia en el libro de Dante es en realidad evidentemente minoritaria: como es sabido, más del 90 % de las almas que el peregrino encuentra en su viaje corresponde a italianos casi contemporáneos al poeta.

---

1. De tal centralidad son prueba no sólo las cinco traducciones argentinas de la *Commedia*, los numerosos cuentos y poemas de distintos autores inspirados en sus versos y personajes, sino también las reformulaciones y ensayos de los que la obra de Dante ha sido objeto durante todo el siglo XX. Acerca de la excepcional presencia en un canon formado sobre todo por la literatura francesa y anglófona, cfr. Battistessa, 1963; Marani, 1989; Blanco de García, 1996 y 2008; Patat, 2005; Cervera Salinas, 2006; VV.AA., 2007; Campanella, 2013; Fernández Speier, 2014.

2. Borges conoce no sólo la bibliografía dantesca y los principales comentarios a la *Commedia* del siglo XIX, sino también las consideraciones de Benedetto Croce, Guido Vitali, Attilio Momigliano, Carlo Steiner. Tanto en sus ensayos como en sus conferencias, se sirve oportunamente de las ideas de estos estudiosos, apartándose con notable independencia crítica para enunciar sus tesis más fuertes (Fernández Speier, 2013).

Esta preferencia de Borges no es excepcional en nuestro país: se inscribe coherentemente en una tradición lectora que vio en Dante un clásico universal y atemporal, cancelando su italianidad y soslayando sus innumerables rasgos medievales. Los *Nueve ensayos dantescos*, publicados en la prensa entre 1948 y 1951 (recogidos en volumen en 1982), muestran la predilección de Borges por episodios que puede integrar a su propia poética. En lo que concierne a las “sombras de la Antigüedad clásica”, recordemos que dos de los cuatro ensayos sobre el *Infierno* tratan, precisamente, de célebres paganos cuya condena conmueve al Dante personaje, y evidentemente también al Borges lector: Ulises, y los habitantes del castillo del Limbo.<sup>3</sup> Este último episodio es emblemático, ya que Borges esboza allí una interpretación heterodoxa de Dante que será particularmente productiva en su visión del poema: la *Comedia* como material onírico. A través de esta idea, que desarrolla también en “El falso problema de Ugolino” y “Encuentro en un sueño”, Borges le atribuye a Dante una concepción de la literatura especialmente fértil en relación con su propia obra ficcional.

### El sueño de Dante, sueño de Borges

Además del ensayo “El noble castillo del canto cuarto”, Borges le dedica al episodio del Limbo un extenso frangmento de la conferencia “La pesadilla” (dictada inmediatamente después de “La Divina Comedia”), en el que parafrasea la llegada de Dante y Virgilio al primer círculo infernal como un ejemplo de las “pesadillas de la literatura, que posiblemente fueron verdaderas también” (Borges, 1989: 225). En el ensayo sobre el Limbo, como se verá, esta hipótesis de Borges es central para su interpretación personal del episodio.

La concepción onírica de la literatura es, según Borges, una novedad introducida por Dante en la tradición:

Yo diría que si pensamos en el Infierno, el infierno no es una pesadilla; es simplemente una cámara de tortura. Ocurren cosas atroces, pero no hay el ambiente de pesadilla que hay en el “noble castillo”. Eso lo ofrece Dante, quizá por primera vez en la literatura (ibíd.: 229-230).

La relación de este aspecto con su propia poética se presenta en el mismo texto, más adelante: “¿Y si las pesadillas fueran estrictamente sobrenaturales? ¿Si las pesadillas fueran grietas del infierno? ¿Si en las pesadillas estuviéramos literalmente en el

3. En “El verdugo piadoso”, Borges justifica el protagonismo de Francesca (personaje italiano del siglo XIII) en estos términos:

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*) (Borges, 1989: 357).

Es evidente que en su recuerdo tardío, esta observación justifica la “sustitución” de los espíritus antiguos, cuya presencia parece obedecer, en la concepción de Borges, al más genuino interés de Dante.

infierno? ¿Por qué no? Todo es tan raro que aun eso es posible” (ibíd: 231).

Es interesante notar cómo, para enfatizar esta idea, la paráfrasis de Borges altera sutil pero significativamente los hechos narrados por Dante:

Refiere Dante cómo él, guiado por Virgilio, llega al primer círculo y ve que Virgilio palidece. Piensa: si Virgilio palidece al entrar al Infierno, que es su morada eterna, ¿cómo no he yo de sentir miedo? Se lo dice a Virgilio, que está aterrado. Pero Virgilio lo urge: “Yo iré delante”. Entonces llegan, y llegan inesperadamente, porque se oyen, además, infinitos ayes; pero ayes que no son de dolor físico, son ayes que significan algo más grave (ibíd.: 229).

Pueden observarse aquí algunos elementos que no están presentes en el texto dantesco. En primer lugar, en el poema la palidez de Virgilio se debe, según él mismo le aclara a Dante, a *l’angoscia* de los condenados, y no al miedo que Dante personaje le atribuyó:

E io, che del color mi fui accorto,  
dissi: “Come verrò, se tu paventi  
che suoli al mio dubbiare esser conforto?”.  
Ed elli a me: “L’angoscia de le genti  
che son qua giù, nel viso mi dipigne  
quella pietà che tu per tema senti (Inf IV, vv. 18-23).

La modificación de Borges, como es evidente, tiende a acentuar la atrocidad onírica que desea postular: si Virgilio excepcionalmente también tuviera miedo, éste implicaría la existencia de un indefinible elemento que excede la razón simbolizada por él. Además, Borges califica la llegada de los peregrinos de inesperada, rasgo que no posee en el texto fuente, en el cual todo el recorrido es deliberado y providencial. Por último, Borges confunde los ayes que percibe Dante al entrar al Infierno, que provienen de toda la cavidad infernal y por lo tanto de los distintos círculos donde los condenados sufren terribles penas físicas, con la ausencia de este dolor, que es propio sólo del Limbo: como se aclara en los versos 25-28, en el primer círculo no se oye ningún llanto, a causa, precisamente, de la excepcional falta de martirios:

Quivi, secondo che per ascoltare,  
non avea pianto mai che di sospiri,  
che l’aura eterna facevan tremare.  
Ciò avvenia di duol sanza martiri.

Atribuyendo en cambio los lamentos de la cavidad infernal a este primer círculo, la condición de las almas que lo habitan adquiere en el relato de Borges un carácter “más grave”, que sugiere una causa atroz del dolor: no pudiendo asociarse al sufrimiento justificado, en las demás zonas del Infierno, con la pena física de los condenados, esta causa desconocida parece propia de la pesadilla.

La paráfrasis continúa con el agregado de algunos elementos que tampoco tienen ninguna correspondencia en el texto dantesco: luego de restarle importancia a los posibles significados simbólicos de las siete murallas que rodean al castillo, Borges se

refiere a “un arroyo que desaparece y un fresco prado, que también desaparece”, (elemento inexistente en la *Comedia*), y transforma la metáfora “verde smalto” en literal: “ven, no el pasto, que es una cosa viva, sino una cosa muerta” (ibíd: 229). Una vez más, Borges acentúa el carácter onírico de la escena, introduciendo un elemento fantástico que contrastaría, si estuviera en el texto de Dante, con su intención general de verosimilitud.

Si estas inexactitudes pueden ser consideradas, como aquella acerca de la presencia de sombras de la antigüedad en la conferencia anterior, parte del recuerdo de la lejana lectura de la *Comedia* (según su propio relato, comenzada en 1939), el ensayo “El noble castillo del canto cuarto”, publicado en 1951, implica una apropiación del episodio dantesco seguramente más deliberada. Allí, el tema de la relación entre el material literario y el onírico es presentado desde el comienzo: “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” (Borges, 1989: 347).

En este ensayo, Borges apoya su tesis en un célebre y controversial pasaje del inicio del poema: cita el verso 11 del primer canto, integrándolo a su paráfrasis (“nos dice que no sabe cómo fue a dar en la selva oscura, *tant’era pien di sonno a quel punto*”) y atribuyéndole al término *sonno* (ambiguo en italiano antiguo como el español actual “sueño”) el valor unívoco de actividad onírica. Inmediatamente después, observa que la descripción de la loba que ocupa los versos 49-51 (“Ed una lupa, che di tutte brame / sembiava carca ne la sua magrezza, / e molte genti fe’ già viver grame”) no puede surgir, según el estudioso Guido Vitali, de la simple visión de la fiera: “Dante lo sabe como sabemos las cosas en los sueños” (ibíd.).<sup>4</sup>

Lo más notable es, también en este ensayo, la paráfrasis con que Borges “resume” la entrada de Dante y Virgilio al Limbo y su encuentro con los poetas paganos, en la que introduce elementos extrapolados entre interpretaciones simbólicas tradicionalmente aceptadas y la traducción casi literal del verso 109 de Inf IV: “que atraviesan como si fuera tierra firme” (*questo passammo come terra dura*). También la descripción de las almas que habitan el castillo responde casi puntualmente a la descripción del texto fuente: Borges les atribuye “mucho autoridad” (*grande autorità*) y agrega que “rara vez hablan y su voz es muy tenue; miran con grave lentitud”, traduciendo en distinto orden el verso 112 (*Genti v’eran con occhi tardi e gravi*) y el 114 (*parlavan rado, con voci soavi*). Más adelante, luego de una digresión y ya en plena exposición de su tesis, vuelve a parafrasear la lista de personajes que pueblan el Limbo, a la que le atribuye “algo de penoso museo de figuras de cera”;<sup>5</sup> en este fragmento, Borges se aleja sutil

4. La misma idea había aparecido en el artículo “Un libro de Paul Valery”, publicado en *El hogar* en 1937: “La hambrienta y flaca loba del primer canto de la *Divina Comedia* no es un emblema o letra de la avaricia: es una loba y es también la avaricia, como en los sueños” (Borges, 1986: 148). El ejemplar de la edición del *Infierno* con el comentario de Francesco Flamini y Arturo Pompeati (1925), que manejó Borges, según reza de su propia mano, a partir de 1951, tiene una nota manuscrita que, remitiendo a la nota a estos mismos versos, dice “valor anagógico”: esta anotación es signo del interés por el tema de los distintos planos de significado del poema, que vuelve en la conferencia “La *Divina Comedia*” de 1977: cfr. Rosato/Álvarez, 2010: 101-103.

5. También esta idea parece haberle sido sugerida a Borges por el comentario de Guido Vitali. En la edición que, según documenta el ya citado *Borges, libros y lecturas*, adquirió en 1948, Borges transcribe la siguiente nota, en relación con los habitantes del castillo:

pero significativamente del texto fuente: al verso italiano *Cesare armato con gli occhi grifagni* corresponde “Cesar armado y ocioso”; al sintagma *il re Latino / che con Lavinia sua figlia sedea*, “Lavinia eternamente sentada junto a su padre”. Como se ve, tanto el cambio del adjetivo *grifagno* (literalmente “rapaz, relativo a aves rapaces”), que en el original se refería a los ojos de César, por “ocioso” para referirse a César mismo, como el agregado del adverbio “eternamente” en el caso de Lavinia, que enfatiza la duración invariable de su condición, tienden a introducir un elemento de tedio o aburrimiento que el Limbo dantesco no posee al menos de manera explícita; es precisamente este rasgo el que le permite a Borges “preparar” la introducción de un elemento en la enumeración que no tiene ninguna correspondencia en el texto fuente: “la certidumbre de que el día de mañana será como el de hoy, que fue como el de ayer, que fue como todos” (Borges, 1989: 349). La pertenencia de esta última observación a la misma oración en que aparecen los personajes de César y Lavinia, evidentemente dantescos, sugiere su presencia en el texto de Dante. La innovación de Borges se desarrolla inmediatamente después, a través de la aparente paráfrasis de un episodio de por lo menos difícil identificación: “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” (ibíd.). La prohibición de escribir en el Infierno es un bello agregado de Borges, por cierto connotador si se piensa en la gravedad infernal que para un escritor tendría tal condición: no existe ningún pasaje de la *Comedia* en el que se enuncie algo similar. En cuanto al hábito de los personajes del Limbo de hablar de literatura, es indudable que Borges recuerda el episodio del *Purgatorio* en que Virgilio le da a Estacio algunas informaciones sobre el primer círculo, entre las cuales el hecho, precisamente, de que *spesse fiate ragioniam del monte / che sempre ha le nutrice nostre seco* (Pg XXII, vv. 104-105).<sup>6</sup> Lo que sin duda es una interpretación de Borges es el hecho de que estas conversaciones tengan como fin “distraer su eternidad”, interpretación que deriva precisamente de los elementos que él mismo había agregado a la paráfrasis.

## El silencio de las pesadillas

Un elemento central en la interpretación de Borges del Limbo como pesadilla es el “silencio [que] agrava el horror”; en base a su detenida observación, Borges propone una tesis según la cual Dante escritor, entre la redacción de este canto y el siguiente, descubrió la estrategia de hacer hablar a sus personajes: “En el canto V, Dante hizo hablar inmortalmente a Francesca da Rimini; en el anterior, qué palabras no habría dado a Aristóteles, a Heráclito o a Orfeo, si ya hubiera pensado en ese artificio” (Borges, 1989: 349).

---

L'enumerazione è un catalogo erudito, simili ad altri (geografici, storici, topografici, astronomici) che incontreremo nel poema. Non troviamo qui neppure quel poco di effusione lirica che era balenata nella presentazione dei quattro poeti; l'autore si lascia sfuggire l'occasione, che pur gli si offriva, di far sentire l'anima e il valore, umano e storico, dell'antichità classica in sé stessa, o almeno come egli la sentiva (Rosato/Álvarez, 2010: 108).

6. La atención que estos versos le merecieron a Borges emerge de una nota manuscrita que los cita al comienzo del tomo *Purgatorio* en la edición comentada por Francesco Torraca (Rosato/Álvarez, 2010: 112).

Es evidente que al hacer esta observación, atribuyendo las causas del silencio de los paganos a la inmadurez narrativa de Dante, Borges ha prescindido deliberadamente de los aspectos medievales de la *Comedia*: si en cambio se lo quisiera justificar textualmente, sería lícito formular hipótesis distintas, que Borges evidentemente desestima.

En primer lugar, además de la obvia consideración de que para Dante, dado el general desconocimiento del griego por parte de los italianos de su época, la mayoría de los personajes que encuentra en el Limbo son meros nombres, cabe recordar que todo el poema, según reza la epístola XIII a Cangrande della Scala que Borges conocía, tiene una finalidad edificante: “Finis totius et partis esse posset et multiplex, scilicet propinquus et remotus; sed, omissa subtili investigatione, dicendum est breviter quod finis totius et partis est remove vivere in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis” (Ep. XIII, XV).

Así, todo gesto, acto o palabra de los muertos que Dante transcribe en su libro cumple una función formativa, para el peregrino y, fundamentalmente, para el lector. Desde este punto de vista, es válido preguntarse qué mensaje edificante podrían haber tenido, en el poema cristiano, las palabras de Aristóteles, Heráclito y Orfeo que Borges anhela: como se sabe, el altísimo y sin embargo limitado valor del conocimiento pagano se presenta en el poema en la figura de Virgilio, dentro de una visión providencial que las incluye y supera.<sup>7</sup>

En segundo lugar, es posible que, no habiendo conocido directamente a los grandes sabios paganos, Dante haya querido evitar el hecho de otorgarles una voz errónea o inverosímil, o simplemente haya intentado representar el silencio que caracterizaba al mundo griego respecto de su propia cultura; si fuera así, la elección de “no hacer hablar” a los espíritus magnos del Limbo cumpliría una función análoga a la que cumple la mediación de Virgilio entre Dante y Ulises en el canto XXVI: allí, como se sabe, el hecho de que en lugar de Dante sea excepcionalmente Virgilio quien hable con los personajes, además de las posibles motivaciones psicológicas que mueven al maestro, es una ocasión de representar simbólicamente la efectiva mediación del mundo latino entre el mundo griego y el medieval, que no había leído directamente a Homero. Renunciando al análisis textual de este silencio, atribuyéndolo a la génesis del libro, Borges desplaza el problema literario al plano biográfico, operación frecuente en sus

7. El carácter voluntario, por parte de Borges, de desechar esta idea es innegable: esta es, de hecho, la posición que Guido Vitali expresa en el comentario que Borges leyó, y que cita precisamente como justificación de la “frialdad” de la enumeración de los paganos del Limbo:

Forse ha indotto il poeta a questa aridità sentimentale il desiderio di procedere oltre; ma è anche probabile che egli abbia a un certo punto sentito che l'insistere troppo sul mondo antico, che egli vuol rievocare ma non redimere, sarebbe stato in troppo stridente contrasto coi suoi propositi dottrinali; onde, dopo averlo esaltato, se lo lascia addietro, come quello che è stato superato dal pensiero e dalla civiltà del Cristianesimo (Rosato/Álvarez, 2010: 108).

En el ensayo examinado, en efecto, Borges atribuye esta idea a Vitali, asociándola a la suya según la cual, a través del contacto con los espíritus antiguos (según Borges central en la composición de la *Comedia*), Dante habría intentado alejarse de su propia Edad Media: “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” (Borges, 1989: 348).

estudios sobre Dante que también puede observarse en la motivación afectiva que le atribuye al episodio del Limbo. Como evidencia la selección de los cantos a los que Borges dedica estudios (y como declara al inicio de “El verdugo piadoso”), uno de los rasgos dramáticos de la *Comedia* que más lo atrae es el contraste entre la condena a la que Dante, como escritor, destinó a algunos personajes, y el dolor y la piedad que, como personaje, manifiesta en su contacto con ellos durante el viaje: es éste un elemento que caracteriza a todos los episodios infernales a los que dedica ensayos. También en este episodio, Borges le atribuye a Dante esta ambivalencia, como origen de la innovación que el castillo de los *spiriti magni* presenta en la tradición: “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” (Borges, 1989: 348). Como se lee en estas palabras, soslayando el carácter superador que para Dante posee la verdad cristiana respecto del conocimiento pagano, Borges asume que los griegos y los latinos del Limbo son los héroes de Dante. Desde esta perspectiva, el hecho de que no hable con ellos sólo puede ser justificado como producto, fundamentalmente, de la inmadurez técnica de Dante escritor.

Lo llamativo de la interpretación de Borges es la nostalgia con la que evoca las palabras no dichas: Borges, que sí conoce bien a los autores paganos, que prefiere olvidar la pertenencia de Dante al mundo cristiano medieval, que no se interesa por la voluntad de Dante de modificar su propia realidad a través de una obra política y un mensaje divino que supera las verdades de los clásicos, imagina inefables diálogos con quienes, nombrados como “los héroes de Dante”, son tal vez, en realidad, sus propios héroes. El anhelo de Borges parece ser el de conversar él mismo con los clásicos, a través de una lectura laica y moderna en la que Dante podría haber tenido su propia voz.

## Los héroes olvidados

Particularmente significativo, en relación con la idea que guía la visión global de Borges acerca de la trama del poema dantesco, es el heterodoxo final del ensayo sobre el Limbo: allí se afirma que los poetas paganos “son formas del incipiente sueño de Dante, apenas desligadas del soñador”, que hablan interminablemente de letras, que “han leído la *Farsalia* o escriben la *Comedia*” pero “están en el infierno porque los olvida Beatriz” (ibíd.: 350).

Como se ve, la misma prosa de Borges sugiere la fusión entre el soñador y lo soñado, para atribuirles a los poetas antiguos un sentimiento de pérdida amorosa que, según Borges, es la motivación íntima de toda la *Comedia*: Borges asume como un hecho cierto, aquí, que la *Comedia* es un sueño de Dante, y que el episodio del Limbo (que en la conferencia de 1977 “puede haber sido” una pesadilla real) contiene una confusión de planos. La idea de la literatura como sueño adquiere aquí un aspecto nuevo, postulado casi al pasar: como en los sueños aparecen, mezclados entre el material onírico, los íntimos deseos de quien sueña, del mismo modo las íntimas motivaciones de un autor pueden contagiar la materia de sus textos. Esbozando una interpretación que atravesará varios de sus ensayos, Borges se refiere metonímicamente a la biografía del Dante soñador a través de la anhelada Beatriz, que en su visión de la *Comedia* es la mujer ausente cuya recuperación es el verdadero motor del viaje y del poema. Para Borges es

irrelevante que Beatriz no aparezca en el episodio, como es irrelevante que para los poetas paganos Beatriz nunca haya existido: la tesis de que todo episodio de la *Comedia* es parte de un sueño le permite atribuirles la nostalgia que, también según su interpretación, es la verdadera y tácita justificación de todo el libro.<sup>8</sup>

Como su interpretación del silencio de los espíritus paganos, también la de su supuesto tedio prescinde deliberadamente del carácter cristiano del poema. Así, la trágica condición de exiliados de estos hombres, la dramática suspensión eterna de su deseo en la conciencia de que jamás gozarán de la contemplación, es reformulada por Borges en términos laicos: su pesar consiste en el olvido de una mujer. Desatendiendo los aspectos teológicos del poema, olvidando las inefables delicias del Paraíso que resignifican dramáticamente la exclusión de los condenados, Borges desplaza el dolor de los espíritus del Limbo a una dimensión humana y humanista. De este modo, el problema teológico de la insuficiencia de la sabiduría de los más grandes hombres para alcanzar la última Verdad sin el auxilio de la gracia, se transforma en la lectura de Borges en un dolor propio de su mundo: la calma tristeza con que el escritor genial se consuela, hablando eternamente de libros, por no haber sido amado.

---

8. Esta idea se explicita en el ensayo “La última sonrisa de Beatriz”: “Yo sospecho que Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz” (Borges, 1989: 373); el desarrollo del topos de Beatrice como mujer perdida en un ingente corpus textual ha sido examinado por Vicente Cervera Salinas (2006).

## Bibliografía

- ALIGHIERI, D. 1921. *Epistole e Questio de Aqua et Terra*, al cuidado de E. Pistelli. Florencia: Bemporad [todas las referencias a la *Epístola XIII a Cangrande della Scala* remiten a esta edición].
- . 1966-67. *Divina Commedia: La Commedia secondo l'antica vulgata*. Ed. crítica de G. Petrocchi. Milán: Mondadori.
- BATTISTESSA, A. J. 1963. "Presencia inicial de Dante en nuestras letras". *Cuadernos de Sur*. Vol. 1.
- BLANCO DE GARCÍA, T. 1996. *Italia en el imaginario de los escritores argentinos*. Córdoba: Garden Press.
- . 2008. *Repertorio bibliográfico de las relaciones entre las literaturas argentina e italiana*. Córdoba: Ediciones del Copista.
- BORGES, J. L. 1986. *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939)*. Barcelona: Tusquets.
- . 1989. *Obras completas II. 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé.
- CAMPANELLA, R. 2013. "Dante, Borges e l'Argentina". *Rivista di Studi Internazionali su Dante Alighieri*. Vol. 10.
- CERVERA SALINAS, V. 2006. *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Vuervuert.
- FERNÁNDEZ SPEIER, C. 2013. "Borges, traductor imposible de Dante". *1611. Revista de Historia de la Traducción*. Vol. 7.  
<[http://ddd.uab.cat/pub/1611/1611\\_a2013n7/1611\\_a2013n7a3.pdf](http://ddd.uab.cat/pub/1611/1611_a2013n7/1611_a2013n7a3.pdf)> [Consulta: 20 de noviembre de 2015].
- . 2014. "Dante in Argentina". *Revista Portales*. Vol. 14 [*Dipartimento di Filologia e Letterature Moderne dell'Università degli Studi di Cagliari*; en prensa].
- MARANI, A. N. 1989. *Dante en la Argentina*. Roma: Bulzoni.
- ROSATO, L. / ÀLVAREZ, G. 2010. *Borges, libros y lecturas*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.
- VV.AA. 2007. *Actas del Primer Congreso Internacional "Dante en América Latina"*. Cassino: Università degli Studi di Cassino-ICON.

---

### Claudia Fernández Speier

Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Docente de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad, del Instituto Superior del Profesorado "Joaquín V. González" y del Instituto Italiano de Cultura, donde dicta la *Lectura Dantis* en italiano. Ha publicado numerosos artículos sobre literatura italiana, la obra de Dante Alighieri y su relación con la cultura argentina.