

## BORGES EN EL LABERINTO DE DANTE\*

En un sueño, Dios le reveló el secreto propósito de su vida y de su labor; Dante, maravillado, supo al fin quién era y qué era y bendijo sus amarguras.

(J. L. BORGES, *El hacedor*, «Inferno 1, 32»)

Borges, como sabe la mayoría de los críticos y lectores borgianos, fue un infatigable lector y admirador de Dante. Sus recuerdos, a propósito, están descritos en una conmovedora prosa autobiográfica introducida por el nombre general y genérico de «historia de mi comercio personal con la Comedia». Es una referencia curiosa, señal de un compartir con el lector que participa así de la experiencia de un maestro. Merece la pena escudriñar otra vez en la memoria del escritor argentino en «La Divina Comedia»:

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 casualidad) 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... Eran libros muy cómodos, editados por Dent. Cabían en mi bolsillo. En una página estaba el texto italiano y en la otra el texto en inglés, vertido literalmente. Imaginé este *modus operandi*: leía

\* Una primera versión de este trabajo fue publicada en «Borges en el laberinto de Dante». *Cuadernos literarios*, Fondo Editorial UCSS, Lima, 2003-1, pp. 38-49.

primero un versículo, un terceto, en italiano; iba siguiendo así hasta llegar al fin del canto. Luego leía todo el canto en inglés y luego en italiano. [...] Leí así los tres volúmenes en esos lentos viajes de tranvía. Después leí otras ediciones. (*Siete noches* —2005: III, 228-229)

Lo que nos deja sin palabras (y es una afonía de maravilla y estupor que el mundo de Borges nos ofrece) es que el texto citado es de 1980. Borges anota los mínimos detalles, confirmando la reiteración de la lectura de la *Comedia*, en distintas ediciones, y gozando de los comentarios, de que, aun más, se distraía. No es un *savant* que nos está académicamente derramando encima su sabiduría intelectual, su amplitud de conocimiento, sino un hombre que ha aprovechado la lectura, se ha emocionado, como repetirá a lo largo de sus ensayos dantescos.

Borges se pierde en el laberinto de Dante, como si fuera un nuevo Teseo que ha ganado el Minotauro, como en «La casa de Asterión». Sin embargo, hay algunas diferencias sustanciales que permiten al escritor una humilde toma de conciencia del interlocutor que Dante representa. Parafraseando a Carlyle, Borges reconoce que el poeta italiano pertenece a un mundo que su literatura intenta recrear ya que, definitiva y nostálgicamente, ha sido fragmentado en una miríada de visiones. Dante, en cambio, es habitante «de un mundo riguroso» en «que hay un orden. Ese orden corresponde al Otro», a Dios (2005: III, 234).

Para Borges, el placer que emana la lectura del poema dantesco está relacionado con el placer de una confrontación casi místico-espiritual con una obra que «durará más allá de nuestra vida», que «encierra infinitos sentidos y que puede ser comparado con el plumaje tornasolado del pavo real» (2005: III, 228), afirma citando a Escoto Erígena. Lore Terracini ha escrito que los ensayos de Borges sobre Dante:

Están relacionados en su propio interno por relaciones circulares. Se trata de varias intervenciones (conferencias, artículos periodísticos, entrevistas, etc.) que tienen —la una con las otras— múltiples encrucijadas, se entrecruzan casi infinitamente en re-

impresiones, aparecen, entre lo hablado, lo escrito y lo reescrito, desaparecen, se reconstruyen de modo infinito [...]. El dantismo de Borges constituye, entonces, un discurso continuo, cuya fragmentación en unidades discretas es, a menudo, ocasional, y se vuelve un terreno seduciente, aunque si accidentado, para la reconstrucción biográfica y editorial. (TERRACINI 1985: 126)<sup>41</sup>

Aunque sea justificado el juicio de Terracini, confirmado también por Roberto Paoli, no cabe duda de que se trata de un Borges distinto, no dividido, otro tallado peculiar de su personalidad, que sirve para completar su inmensa figura. Es un Borges más cerca de su lírica poética, más familiar, intenso y, quizá, más atento a un discurso que pueda llegar a un público amplio que podría no conocer los escritos que le han dado celebridad. Este Borges se nos presenta de una forma particular, afabulatorio, deseoso de comunicación por medio de un *pathos* vívido y re-vivable:

En Dante, como en Shakespeare, la música va siguiendo las emociones. La entonación y la acentuación son lo principal, cada frase debe ser leída y es leída en voz alta [...]. El verso siempre recuerda que fue un arte oral antes de ser un arte escrito, recuerda que fue un canto. (2005: III, 229-230)

A Borges le impresionan dos factores teóricos de la poética dantesca. El primero es que Dante no pretende ofrecernos una imagen *real* del mundo de ultratumba, ni horrorosa ni negra, ni dichosa ni perfecta, sino una experiencia de conocimiento íntimo, personal, directo, espontáneo, así como lo es el clima de relación que establece el poeta con su lector. Se diría, más bien, que Dante nunca se presenta como visionario, en el sentido estrecho del término, porque «una visión es breve», afirma Borges, «es imposible una visión tan larga como la de la *Comedia*». El segundo factor que Borges destaca es que el rasgo principal y característico de toda la obra consiste en la «delicadez»: «la obra está llena de delicias, de deleites, de ternuras», dice Borges en una amorosa y amistosa conversación (2005: III, 230). Amistosa, ya que uno de los temas

<sup>41</sup> Ahora también en TERRACINI, *I codici del silenzio*. Alessandria, 1988, pp. 53-69. La traducción es nuestra.

que Borges reconoce en la poesía de Dante es la amistad. Se obtiene la impresión de que Dante representa para Borges el autor máximo, el autor de los autores, el poeta que logra profundizar los misterios humanos. Si Borges oscila entre la piedad y la admiración hacia Virgilio, «alma perdida», «réprobo», «figura esencialmente triste», en realidad está contemplando la misteriosa elección de Dios, que ha elegido, para salvarlo, a un hombre cualquiera, a un hombre-poeta a quien le es permitido ver a Dios mismo y comprender el universo.

En la biblioteca de Borges, el «divino poema» parece, algunas veces, el «libro», en que se encuentran multiplicados todos los libros posibles y las tentativas humanas de alcanzar la Verdad, como si la fórmula equivalente fuera *Comedia* = biblioteca. No es casual la descripción de la visión de todos los objetos del mundo, de todas las citas y de todos los libros en «El Aleph», que ha sido curiosamente considerado como el texto que más difusamente contiene algunas interesantes referencias intertextuales con la *Divina Comedia*. Los nombres de los personajes de este cuento son Beatriz Viterbo y Carlos Argentino Daneri. No es difícil percibir e individualizar los motivos que establecen un sutil juego de identificación entre el yo poético, que se presenta bajo la identidad de Borges y el otro escritor del cuento, Daneri, ganador del «Segundo Premio Nacional de Literatura». Es irónico el descubrimiento del Aleph por mano del personaje Borges y no por Daneri (en cuyo apellido se esconde el principio del nombre de Dante); ni siquiera se puede evitar la referencia a la mujer amada por Dante mismo. En lugar de referencia, sería más correcto recordar aquí las poéticas expresiones de Lisa Block de Behar, según la cual la palabra «cita» en español contiene una dualidad especial y muy significativa, ya que no sólo designa un encuentro textual, sino también una reunión sentimental, amistosa, en que se funden otras pasiones. La repetición, también fónica, de palabras y sonidos, que podrían haber existido tiempo atrás como un poema, es un fenómeno esencial en la poética borgiana:

Si para Borges las citas revelan que los autores son lectores que vuelven a escribir lo que ya ha sido escrito, esas vueltas que fundan y conforman su poética, se aproximan a la doctrina que Borges compartía, según la cual el Paraíso exista bajo especie de biblioteca. (1999: 15)

La contemplación de este Paraíso tiene dos elementos que se entrelazan en el texto borgiano: de un lado, la lectura del «Paraíso» dantesco, al que Borges dedica los últimos tres de los *Nueve ensayos dantescos*: «El Simurgh y el Águila», «El encuentro en un sueño» y «La última sonrisa de Beatriz»; del otro, la visión del Aleph, versión moderna de la contemplación de Dios y de su empíreo. Como Dante, Borges ve el Aleph después de la muerte de Beatriz Viterbo, su amada; como Dante, él ni siquiera logra describir la tensión suscitada por esta milagrosa visión de un momento, ni siquiera la sensación de perfección y bienestar que la contemplación del Aleph deja en su alma:

Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, [...] vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. (2005: I, 666-667)

Este largo pasaje representa, a nuestro parecer, la transcripción en prosa de la visión divina de Dante; las semejanzas son notables. La escritura parece vaciarse o casi perder todo el sentido de existencia en la contemplación de una imagen tan inalcanzable como la imagen del fuego en Génesis. Sin embargo, la escritura no puede callarse e intenta una casi imposible representación mimética de un puro espíritu. Borges se identifica, de una cierta forma, con Dante, abarcando toda la imaginación de Dante como suya, considerando la *Comedia* un libro cristalino, así como el *Aleph* y el *Cristal Egg* de Wells, uno de los textos que más ha influido, según el autor, en la composición de su cuento. Además, consideramos toda la serie de objetos reales, concretos, que forman parte del imaginario borgiano, en este caso, relacionado con el mundo medieval, época hacia la que tenía una predilección particular, sobre todo por su experiencia cultural nórdica: la escalera, que simboliza la presumida salvación; la esfera que muta, cambia (y no olvidemos que son representadas bajo forma de esferas los cielos en que está dividido el paraíso dantesco); un «intolerable fulgor», que produce un movimiento casi celestial, ilusión producida por «los espectáculos que encerraba». La fantasmagórica serie de «vi» con que el protagonista admira y contempla «el objeto secreto [...] que los hombres usurpan» termina con los mismos argumentos con que se concluye el poema dantesco: Borges, alter ego de Dante, siete siglos después, deforma y pierde los elementos vitales, olvidando las imágenes eternas y transformando su experiencia liminar en una auténtica visión.

Dante es el maestro con quien Borges puede dialogar en una especie de aprendizaje humilde, manso, y al mismo tiempo rico, proficuo. Dante es el compañero de un viaje metafórico y espiritual cuyo tema de fondo es la amistad. Justamente, Roberto Paoli ha subrayado cuán importante resulta el motivo de la amistad en la literatura borgiana y cuánta influencia receptiva existe en la obra de Borges a partir de parejas de amigos en la literatura universal, sobre todo inglesa, americana y argentina. Son éstos los ámbitos culturales en los que Borges se mueve fácilmente y, según Paoli, la

recepción de literaturas que han preferido el realismo objetivo, detallado, minucioso, al lirismo subjetivo, contemplativo, en él ha favorecido el merito «di non aver scambiato Dante per un visionario» y de haber interpretado el Infierno dantesco como «un luogo dove avvengono fatti atroci, non un luogo propriamente atroce» (1992: 15).

Toda la obra de Borges está invadida por un espíritu dantesco, no sólo cuando presenta infiernos, laberintos y sueños que son siempre pesadillas, sino también cuando intenta reproducir estilísticamente unos rasgos típicos de Dante. Como en el «Poema conjetural», donde a partir del monólogo dramático, a la manera de Robert Browning, presenta, *sub specie poesiae*, las últimas reflexiones sobre la vida, la guerra y el mal del mundo, de Francisco Laprida, antepasado del poeta, asesinado «el día 22 de septiembre de 1829 por los montoneros de Aldao». A través de Browning, Borges se fija sobre el procedimiento dantesco de presentar unas almas ya fallecidas o en punto de muerte que cuentan sus propias vicisitudes existenciales, especialmente aquellas relativas a las últimas horas antes del deceso. El «Poema conjetural» forma parte del «fervor» de Borges hacia el poeta de la *Comedia*; Borges ni siquiera esconde referencias intertextuales evidentes, como en las primeras líneas, cuando parangona la vida de su antepasado (el yo narrante poético): «aquel capitán del Purgatorio / que huyendo a pie y ensangrentando el llano, / fue cegado y tumbado por la muerte / donde un oscuro río pierde el nombre, / así habré de caer. Hoy es el término» (2005: II, 261). El héroe del Purgatorio, aquí citado, no es de difícil reconocimiento: se trata de Buonconte da Montefeltro («Purgatorio» v, 85-129), comandante del ejército argentino en la guerra contra Florencia, asesinado durante la batalla de Campaldino, cuyo cuerpo «gelato in su la foce / trovó l'Archian rubesto, e quel sospinse / nell'Arno, e sciolse al mio petto la croce / ch'i' fe' di me quando 'l dolor mi vinse» (v, 124-27). Y los dos personajes reencuentran en la hora fatal «la recóndita clave de mis años [...] la letra que faltaba, la perfecta / forma que supo Dios desde el principio» (2005: II, 262). Si para el antepasado de Borges

se trata del descubrimiento del «secreto latinoamericano» (es decir, de la lucha por la independencia y de la unidad intrínseca de las tierras del continente), para Buonconte, la experiencia no es disímil: el secreto de su propia vida terrena se le desvela gracias a otra «letra que faltaba» y que correspondía al pronunciamiento de la palabra de «perdón» que le será extraordinariamente salvífica: «quivi perdei la vista e la parola; nel nome di Maria fini', e quivi / caddi e rimase la mia carne sola» (v, 100-102). La muerte revela, entonces, para ambos un «insospechado rostro eterno» que se da a quien percibe que todo ha sido ya decidido y tejido «desde un día de la niñez». Es una experiencia posible también sólo «per una lacrimetta» que rescata el coraje perdido, la voluntad heroica manifestada durante la batalla, la derrota por obra de la muerte. El poema de Borges es ejemplar por la unión casi milagrosa del mundo ético y de la concepción política y metafísica de Borges y Dante, como si el poeta argentino reencontrara su propia identidad en una imagen especular de Dante.

Más allá de la abierta intertextualidad con el «Purgatorio», naturalmente, otros momentos de la *Divina Comedia* atraen el interés y el comentario borgiano, revelando así interpretaciones originales y especiales actitudes poéticas que ofrecen una nueva luz para los exegetas de la obra de Borges. El episodio de Paolo y Francesca es uno de los más famosos y más poéticos.

Borges inmortaliza dicho episodio en un poema y en un comentario de los *Nueve ensayos dantescos*. El poema, intitulado «Inferno, v, 129» (2005: III, 353), empieza con una lectura típicamente borgiana, en la que Paolo y Francesca se identifican con los personajes del libro que están leyendo, porque son ellos mismos. En la repercusión especular que el libro provoca en los lectores, «han encontrado al otro». Borges está de acuerdo con Dante, piadoso con el destino infeliz de Francesca: los dos amantes «no han traicionado a Malatesta, / porque la traición requiere un tercero / y sólo existen ellos dos en el mundo». La fascinación de Borges por estos dos personajes consiste en el juego de espejos que puede revelar la literatura: ensimismarse con Tristán e Isolda es, al mismo

tiempo, ser los dos antiguos amantes, repitiendo así el mismo camino áspero y trágico. En la mirada de Borges, Paolo y Francesca son «formas de un sueño que fue soñado / en tierras de Bretaña», pero se trata de espejos infinitos, de ecos de la imaginación que se entrelazan con la realidad: «Otro libro hará que los hombres / sueños también, los sueñen». También Borges está siendo reflejo de «un libro tan infinito como la Comedia» (2005: III, 390); a su vez, él se ve sumergido en el proceso de identificación intertextual con la obra dantesca e interpreta la postura de Dante, viajero infernal, como una lectura poética y filosófica de su propia *weltanschauung*:

Dante comprende y no perdona, tal es la paradoja insoluble. Yo tengo para mí que la resolvió más allá de la lógica. Sintió (no comprendió) que los actos del hombre son necesarios y que asimismo es necesaria la eternidad, de bienaventuranza o de perdición, que éstos le acarrearán. (2005: III, 392)

Para Borges, Dante comprende y no perdona, siente y no comprende. Esta conjetura ilógica le parece la verdadera porque él considera a Dante como un libro o una hipóstasis de Dios. Dante, entonces, no puede perdonar por su misma naturaleza humana y no divina, pero puede percibir que cada acto sea indiscutiblemente eterno y precisamente necesario porque en esto acepta, como buen discípulo criado por la filosofía tomista, la lógica *ilógica*, es decir, misteriosa, de Dios.

Que Borges admire a Dante es destacable también en la personalización del motivo dantesco del viaje y del sueño: «excesivamente» borgiana es la noción de que los personajes y el viaje a ultratumba representen formas del incipiente sueño de Dante donde figuras como Homero, Horacio, Ovidio, Lucano, que Dante mismo encuentra en el IV canto del *Infierno*, no son sino «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» (BORGES 2005: III, 382).

Dante posee la bendición celeste de ver a quienes, por voluntad de Otro, no han podido reconocer a Cristo y seguir sus hue-

llas; es decir, que, con su obra, él percibe en un acto mágico y milagroso la intersección entre la causalidad y el destino, y desde este momento, se le otorga el conjunto de las posibilidades de lo que habría podido ser en una hipótesis remota pero *posible*.

En los *Nueve ensayos dantescos* existe otro problema enfrentado por Borges entre hermenéutica textual y reflejo de su propia poética: la actitud de Dante (de cada lector y de Borges mismo) frente al conde Ugolino. La lectura de Borges es fascinante; él afirma que, considerando la narración dantesca, el problema histórico del canibalismo del conde queda insoluble, enigmático. Sin embargo, el problema estético tiene «otra índole». El genio de Borges, que escandalla todas las posibilidades de la razón humana en un vórtice caleidoscópico, nos convence de que Ugolino della Gherardesca no comió la carne de sus hijos, pero que Dante quiso «sí que lo sospechemos». Borges nos advierte, además, que la sospecha que Dante provoca en sus lectores es en realidad la misma que el poeta tuvo ya que, según la lectura borgiana, «Pienso que Dante no supo mucho más de Ugolino que lo que sus tercetos refieren» (2005: III, 385).

En definitiva, afirma Borges, Dante *soñó* la imagen nefanda, cruel de los prisioneros en la Torre del Hambre, pero sobre todo *soñó* la «ondulante imprecisión», es decir, la incertidumbre del hecho ocurrido.

En otro ensayo, Borges se plantea el problema de que Dante conociera o no las visiones del diácono Beda el Venerable, autor de la *Historia Eclesiástica Gentis Anglorum*, y que se encuentra en el canto X del «Paraíso» (X, 130-132) y en la «Epístola» XI (parte 7), dedicada a los cardenales de Florencia.<sup>42</sup> En este caso Borges se revela, una vez más, como autor universal, un «Pastor del Ser», para decirlo con las palabras de Heidegger, que concibe la forma

<sup>42</sup> Dante cita a Beda como uno de los teólogos más apasionados de la fe cristiana y lamenta su olvido en la nueva tendencia cardenalicia a preferir la avaricia y la usura en lugar de la caridad, «madre de la piedad y de la justicia». Así: «Iacet Gregorius tus in telis aranearum; iacet Ambrosius in neglectis clericorum latibulis; iacet Augustinus abiectus, Dionysius, Damascenus et Beda». Véase ALIGHIERI 1965: 339.

de la literatura como la metáfora de la sabiduría y revelación divina (léase también el maravilloso cuento «La Biblioteca de Babel»). Borges cree que Dante nunca tuvo la oportunidad de leer la obra monumental de Beda y, aún más, que nunca pudo sentirse atraído por la historia de un país como Inglaterra, lejano y poco estimulante desde el punto de vista cultural. El tipo de trabajo que cuestiona Borges es un acto literario comparatista, es la defensa de la literatura como espíritu puro; por lo tanto, «[i]nvestigar 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» (2005: III, 397).

Así, las investigaciones de Borges son el ejemplo de un cuestionamiento auténtico frente a la lectura, una invitación al trabajo intelectual como operación saludable y terapéutica. En Borges, la experiencia inalcanzable, mística de la lectura puede, de hecho, provocar una extraordinaria felicidad mental que no es fácil revivir dentro de los actos imperfectos bajo los que subyace la existencia. Cada texto (o en este caso, cada verso de la *Comedia*) reenvía a otro, en una dinámica universal que es la perspectiva de curiosidad e inteligencia que caracteriza a Borges. Un breve itinerario fantástico, por ejemplo, nos concede Borges comentando el celebrado verso «Dolce color d'oriental zafiro» («Purgatorio», I, 13); después se detiene en la consideración del «águila» como una de las figuras memorables de la literatura occidental y oriental. Borges nos hipnotiza revelando la extraordinaria coyuntura de dos culturas consideradas ajenas: el águila como emblema común a ambas culturas (y al mundo) compuesto de un ser que contiene otros seres. Borges describe que un siglo antes de que Dante concibiera este emblema, símbolo manifiesto del Imperio (véase «Paraíso», XVIII, 106-108 y XIX, 1-12), un persa, Farid al-Din Attar, inventó el extraño Simurgh, un pájaro hecho de treinta pájaros, que son el Simurgh mismo, que a su vez es en cada pájaro. Hay una similitud entre el águila y el Simurgh: ambos emblemas representan a los hombres que, «peregrinos buscan una meta ignorada» (BORGES 2005: III, 403). La belleza, la complejidad y la enigmicidad de los emblemas prefiguran que «esa meta,

que sólo conoceremos al fin, tiene la obligación de maravillarse y no ser o parecer una añadidura» (2005: III, 403).

«Los buscadores son lo que buscan», concluye Borges, por eso Dante logra contemplar a Dios y perderse en la mirada de Beatriz. Esta figura, junto con su «adoración idolátrica, se presenta a los ojos de Dante como castigadora, en el sentido etimológico del término, purificadora. Es bastante obvio subrayar el carácter severo de Beatriz, sin embargo, en Borges, la explicación se debe a lo que registró Dante en la *Vita nuova*:

Dante, muerta Beatriz, perdida para siempre Beatriz, jugó con la ficción de encontrarla, para mitigar su tristeza; yo tengo para mí que edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro [...]. Negado para siempre por Beatriz, soñó con Beatriz, pero la soñó severísima, pero la soñó inaccesible, pero la soñó en un carro tirado por un león que era un pájaro y que era todo pájaro o todo león cuando los ojos de Beatriz lo esperaban («Purgatorio, xxxi, 121). [...] Infinitamente existió Beatriz para Dante. (BORGES 2005: III, 406-407)

Según Borges, Dante viajó y soñó con el triple y fatigosísimo viaje, y creó todo el excepcional andamio geográfico y formal-estructural de la *Comedia* por una mujer (signo real de otra y más profunda realidad) a quien él «reza como a Dios, pero también como a una mujer anhelada» (2005: III, 410) —véase el maravilloso pasaje «Paraíso», xxxi, 79-93. Beatriz, que aparece en los dos últimos ensayos, es percibida por Borges como protagonista de una escena imaginaria. Afirma Borges que mientras que a nosotros la figura de Beatriz parece y permanece real, para Dante desaparece en la rosa dichosa de los santos. La imaginación poética rinde este encuentro paradigmático y eterno.

Hemos dejado para el final el análisis de Ulises. Este personaje ocupa un lugar muy peculiar en los escritos y poemas de Borges; Ulises retorna incesantemente en el imaginario-cosmos del poeta argentino y funciona como imagen especular y arquetípica del hombre y de su deseo de *conoscenza* y de su sed implacable de saber. Este tema en Borges es tan vasto que merece, sin duda, un estudio particularmente detallado. Intentamos en este lugar ofre-

cer un breve *excursus* de las composiciones más significativas en que Dante y Ulises se mezclan, ya que Borges es uno de los autores del siglo pasado que ha elaborado una relectura del mito odiseico filtrándolo del complejo mundo dantesco, más que de la figuración original homérica.

En el ensayo «El último viaje de Ulises», Borges plantea una equivalencia entre Dante y Ulises: ambos son aventureros y pretenden, como sugiere Ruegg, citado por Borges, alcanzar «las metas más difíciles y remotas». Escribe Borges:

La acción de Ulises es indudablemente el viaje de Ulises, porque Ulises no es otra cosa que el sujeto de quien se predica esa acción, pero la acción o empresa de Dante no es el viaje de Dante, sino la ejecución de su libro [...]. Dante era teólogo: muchas veces la escritura de la *Comedia* le habrá parecido no menos ardua, quizá no menos arriesgada y fatal, que el último viaje de Ulises. (2005: III, 387-388)

Borges quiere decir, en una lectura apasionante y moderna del mito de Ulises, que Dante se identifica con el temerario desafiador del universo, aquel que había superado las columnas de Hércules; Dante, de una cierta forma, no condena a Ulises porque no puede, ya que sería condenarse a sí mismo, a su viaje y a su operación textual e intelectual. La carga emocional que el *fandi factor* Ulises transmite en Dante observador es la de verse reflejado y condenado si hubiera nacido en otros tiempos, en otra época. Concluye Borges que «Dante fue Ulises y de algún modo pudo temer el castigo de Ulises» (2005: III, 388). Sin embargo, si él temió el castigo divino por tan grande atrevimiento, habría contradicho su profunda fe religiosa y el mandamiento de purificación de los bienes materiales terrestres. Dante compone un poema donde mística y poesía, filosofía y teología se entrelazan, pero su fin altamente religioso y social no podía dejar de ser sellado por la voluntad divina, cuyo objeto era revelar lo que Dios ha dispuesto para la salvación de todo el género humano. Es inevitable que Borges no sienta una afinidad electiva con Dante. También su obra es un conjunto de mística y poesía, filosofía y teología: sólo Beatriz, mujer de la cual Dante pudo decir lo que nunca se había dicho de ninguna

mujer, está ausente en el camino del poeta argentino, como hemos ya considerado tratando *El Aleph*.

Con el episodio de Ulises, Borges esconde artísticamente sus propios datos biográficos y psicológicos: afloran experiencias secretas, íntimas reflexiones. Ulises representa uno de los subtemas del vasto mundo imaginativo borgiano. Recordaremos algunas líricas como «Proteo», «El desterrado», de *La rosa profunda* (1975); «Un escolio», de *Historia de la noche* (1977); «Reliquias» y «Alguien soñará», de *Los conjurados* (1985).

Borges acoge en su poética la versión odiseica de Dante como si fuera la propia. Ulises es perseverante, permanentemente exiliado, proteico, orgulloso desafiador del conocimiento, laberíntico él mismo; en toda su multiforme personalidad, Ulises es Dante para Borges, y es él mismo reflejado en un mito antiguo regenerado, nuevamente inventado y poseído. Dante no sólo se pierde, sino también se reencuentra en el laberinto de Dante, porque él mismo siente ser espejo de Dante, juego de la realidad divina, casi alegoría dantesca.

Por otro lado, Borges profetiza que la *Comedia* «durará más allá de nuestra vida, mucho más allá de nuestras vigiliyas y que será enriquecida por cada generación de lectores» (2005: III, 228).

Para Borges la lectura de un libro, y aun más, del poema dantesco, es inagotable, así como se pensaba en la Edad Media: lo testimonia la constante utilización del escolio, un método de estratificación hermenéutica que también el poeta argentino apreciaba y del que algunas veces se había apropiado en su poesía. A este propósito, las primeras páginas de *Siete noches*, dedicadas a la *Comedia*, son una auténtica apología a la Edad Media:

La idea de un texto capaz de múltiples lecturas es característica de la Edad Media, esa Edad Media tan calumniada y compleja que nos ha dado la arquitectura gótica, las sagas de Islandia y la filosofía escolástica en la que todo está discutido. (2005: III, 228)

Quizá sería posible considerar a Borges como un verdadero hombre de letras medieval, un hermano de Dante, perdido en un siglo que, por un juego del destino o por una ficción divina, no era el suyo.