

Kruse, Elisabeth

Borges y su lectura subversiva de la Divina Comedia

Études romanes de Brno. 2023, vol. 44, iss. 1, pp. 295-310

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2023-1-17>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.77940>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20230504

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Borges y su lectura subversiva de la *Divina Comedia*

Borges and his Subversive Reading of the *Divine Comedy*

ELISABETH KRUSE [Elisabeth.Kruse@romanistik.uni-muenchen.de]

Ludwig-Maximilians-Universität München, Alemania

RESUMEN

En el presente trabajo analizaremos las proyecciones borgeanas sobre la *Divina Comedia*, bajo la premisa de que la intertextualidad es un proceso deconstructivo en sí mismo, al que se suman los criterios del análisis de la subversión de los centros o anclajes de pensamiento dantescos y un proceso de autoproyección, mediante el cual Borges, con un acento marcadamente posmoderno, resemantiza y subvierte los pasajes más célebres de la *Comedia*, eclipsando la faceta medieval de la obra, en vistas a destacar sus propios presupuestos, vaciándola previamente de su contenido original. Las relaciones intertextuales entre Borges y Dante muestran cómo el argentino instrumentaliza y transforma la *Comedia* en pos de sus recurrentes ideas filosófico-literarias, sometiéndola a una especie de alquimia poética, arrojando como resultado un verdadero compendio de sus ideas filosóficas, dejando en evidencia que toda jerarquía y todo orden pueden ser subvertidos.

PALABRAS CLAVE

Borges; Dante; Posmodernidad; Subversión

ABSTRACT

In this paper we will analyse Borges' projections on the *Divine Comedy*, under the premise that intertextuality is a deconstructive process in itself, to which are added the criteria of the analysis of the subversion of the Dantesque centres or anchors of thought and a process of self-projection, by means of which Borges, with a markedly postmodern accent, resemanticises and subverts the most famous passages of the *Comedy*, eclipsing the medieval facet of the work, with a view to highlighting his own presuppositions, previously emptying it of its original content. The intertextual relations between Borges and Dante show how the Argentinean instrumentalises and transforms the *Comedy* in pursuit of his recurrent philosophical-literary ideas, subjecting it to a kind of poetic alchemy, resulting in a veritable compendium of his philosophical ideas, making it clear that all hierarchy and order can be subverted.

KEYWORDS

Borges; Dante; Post-modernity; Subversion

RECIBIDO 2022-10-06; ACEPTADO 2022-12-01

1. Borges y la posmodernidad

El nombre de Jorge Luis Borges se ha convertido en un sinónimo de precursor y modelo de la literatura posmoderna. Su obra, así como sus ecos en otros autores, detonaron un incesante avance en los estudios artístico-culturales. En efecto, más allá de su etapa vanguardista, la literatura borgeana fue evolucionando de manera tal, que resultaría difícil –si no imposible– catalogarla desde los parámetros o cánones previos, debido a la característica originalidad de sus recursos y perspectivas.

Los abordajes de la posmodernidad como movimiento artístico y cultural resultan hasta hoy numerosísimos y no pretendemos abarcarlos íntegramente aquí. No obstante, trazaremos algunos rasgos fundamentales, siguiendo las directrices delineadas por Wolfgang Iser (1988), para luego insertar, en el marco de ciertos preceptos posmodernos, la cosmovisión y los procedimientos literarios borgeanos en relación con una dilucidación de la recepción de Dante por parte de Borges, tema central del presente trabajo.

Un rasgo primordial de la posmodernidad lo constituye la radical pluralidad, según la cual el antiguo “modelo sol” para definir el mundo y la moralidad ya no se antoja válido. En consecuencia, se rechaza una visión única acerca de la realidad y, por el contrario, se postula como criterio la “luz propia” (*Eigenlicht*) de cada individuo.

Por otro lado, esta negación de las “hegemonías de la verdad” sostenidas por las religiones y las filosofías de Occidente puede resultar en un pluralismo radical y conlleva el riesgo de caer en un confuso e inaccesible espacio cognoscitivo, encarnado en la obra de Borges por uno de sus tópicos más célebres: el laberinto, símbolo de la irresolución de los conflictos existenciales. Para el argentino, la búsqueda de la verdad o de una teleología resulta una tarea sin sentido. Es a causa de esto que siempre rechazaría ser considerado un filósofo: “No soy ni filósofo, ni metafísico; lo que he hecho es explotar o explorar [...] las posibilidades literarias de la filosofía” (Vázquez 1977: 107)¹. Sin embargo, paradójicamente, termina ciñéndose a una teoría absoluta, el agnosticismo, concluyendo que el hombre jamás hallará una respuesta única y veraz a las preguntas fundamentales de la existencia, debido al límite del conocimiento que se revela como un estado imposible de superar. En muchos de sus relatos y poemas con temas dantescos esto se traduce en un escepticismo radical que permea todos los aspectos de la existencia (Núñez-Faraco 2015: 430).

En esta misma línea, adecuadamente postula J. Arana que en Borges lo que se constata es el “ejercicio de la filosofía de la sospecha” (2007: 88). Si bien el argentino no se inclina explícita y definitivamente más que por el agnosticismo, rechaza sin embargo algunos credos e ideologías categóricamente (como el cristianismo a causa de su dogmatismo), manteniéndose en una pluralidad intelectual, que a menudo implica el caos. En este sentido, sostiene B. Sarlo que la admiración borgeana por las ficciones filosóficas y metafísicas complicadas constituye un intento fallido de ordenar ese desorden (2019: 209). También C. Gamarro propone que la *Divina Comedia* representa para el argentino el intento de crear un orden en el universo a través de las palabras (2016: 53).

¹ Para C. Gamarro, “Borges es el mejor filósofo del mundo de habla hispana [...] es lo más parecido a un filósofo original que la cultura hispánica haya producido hasta ahora (2019: 278).

Intentaremos ilustrar más adelante lo antes desarrollado teóricamente, tomando los *Nueve ensayos dantescos* y otros textos borgeanos como corpus de análisis principal, seleccionados de acuerdo a los siguientes criterios: su relación intratextual con *Nueve ensayos dantescos* y los que ponen de manifiesto de manera más contundente las estrategias subversivas borgeanas detectadas en sus ensayos dantescos, como se observa en sus relatos “El Aleph” y “Los teólogos” (1949) o en el poema “Del infierno y del cielo” (1942).

2. Dante, su credo y su época

Trazaremos a continuación las líneas de pensamiento fundamentales en las que se enmarca Dante y sobre las que se construye su *Comedia*. La filosofía realista (aristotélico-tomista) así como la teología le proporcionan al hombre medieval sólidos amarres existenciales. En la *Comedia*, el origen, la realidad y la meta de la vida humana están firmemente definidos. En este mismo sentido, J. Le Goff sostiene que la cristiandad, unida bajo esa doble cabeza [imperio y papado], representa el mayor anhelo de Dante (1995: 78) y que la *Divina Comedia*, testamento poético del siglo XIII, expresa toda la ciencia, toda la especulación política, toda la experiencia moral y espiritual de la época. El propio Borges en sus *Nueve ensayos dantescos* se refiere a Dante como a un teólogo y, más allá de los elementos añadidos por la fantasía del florentino, este prácticamente no subvierte sus convicciones filosófico-teológicas² y sobre estas construye su edificio artístico³. Todo este ideario será literaturizado, a partir de que Dante *agens* obtiene el permiso de recorrer los reinos ultraterrenos estando vivo.

En la *intentio auctoris* dantesca está claro que el florentino intenta expresar una alegoría trascendental y manifestar poéticamente el ascenso, en primera instancia, del alma a través de la belleza y bondad de la creatura, cuando el hombre aún no se ha despojado de la sensorialidad; luego, tras avanzar en ese despojamiento, será la razón natural (Virgilio) su guía y, por último, (Beatriz) solo la teología (González Ruiz 1994: 10–11) o la gracia (Pérez Carrasco 2021b: 257).

A pesar de la presencia de estas guías, Dante pone el acento en el libre albedrío, por el cual cada hombre puede caer temporalmente o bien perseverar en el mal y acabar en el infierno o bien en el purgatorio. Si bien existe un plan providencial divino, el libre albedrío permanece intacto (Núñez-Faraco 2015: 30; González Ruiz 1994: 448), como se desprende del concepto de premio-castigo escatológico y de numerosos pasajes de la *Comedia*, donde se aborda específicamente este asunto⁴. En el mismo sentido, M. Pérez Carrasco considera que “la libertad es el tema filosófico central de la *Divina Comedia*” (2021b: 88). El propio Borges tematiza este asunto en su conferencia “Emanuel Swedenborg”: “En la *Divina Comedia* de Dante –esa obra tan hermosa

2 Una excepción célebre es la del canto V, donde los condenados se aman a pesar de encontrarse en el infierno. Asimismo la presencia de ciertos musulmanes en el limbo, Saladino, Avicena y Averroes, en lugar de estar en el infierno, resultó polémica (Guerrero 2020: 143).

3 Si bien se le recriminaron en un primer momento ciertos errores doctrinales ocasionales, la encíclica *In praeclara summorum* de Benedicto XV de 1921–escrita en ocasión del 600° aniversario de la muerte del poeta florentino– lo coloca entre “las glorias de las que se puede ufanan la Iglesia” (González Ruiz 1994: 5) y como “maestro de doctrina cristiana” fiel a la Iglesia (Benedicto XV 1921: en línea).

4 Purgatorio, XXVII, 130–142; Paraíso XVII, 37–42.



literariamente– el libre albedrío cesa en el momento de la muerte. Los muertos son condenados por un tribunal y merecen el cielo o el infierno” (Borges 2011a: 189).

3. Borges, ¿Falsificador de la *Comedia*?

En un célebre prólogo a *Historia universal de la infamia*, Borges afirma que “[estas páginas] son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias” (2009: 343). Bien podríamos aplicar estas palabras a los *Nueve ensayos dantescos* y al procedimiento de alquimia poética que postulamos que Borges utiliza en su obra. En este mismo sentido, acertadamente sostiene J. Nuño que “sin los libros y sin Occidente, Borges no podría crear” (1986: 15) e I. Stratta, por su parte, define sus relatos fantásticos como ligados “a la falsificación y a la producción de artefactos verbales provocadores, que tienden trampas al lector [...] sobre el carácter verdadero o falso de sus informaciones” (2014: 56).

Borges transmuta a los canónicos, como se constata en su relectura y resemantización de la obra de Dante. En esa “transmutación” radica el rasgo fundamental de su actividad literaria. A. De Toro resume el abordaje de la literatura canónica por parte de Borges llamándolo “un anticánónico o un canónico posmoderno, que hace desaparecer el referente literario, produciendo un nuevo texto” (2007: 26). El autor argentino crea como un “falsificador” o, como preferimos llamarlo, como el gran alquimista de la literatura canónica, ya que funde en su crisol personal las obras canónicas con sus propios criterios estético-filosóficos.

3.1. La *Comedia*, vehículo de las obsesiones borgeanas

Dante compone su obra artística con un carácter fundamentalmente metafísico-moral y no solo con fines estéticos (Galindo Esparza 2015: 258; Pérez Carrasco 2021a: 37; 2021b: 89). Su *Comedia* debía ser “como una amonestación a los hombres por haberse alejado de las enseñanzas de Cristo, señalando el camino correcto a seguir” (Capano 2021: 55). Borges, en cambio, representa al esteta puro. En su obra, todo es calculado y el autor reelabora constantemente recurrentes ideas, como el eterno retorno, la objeción idealista a la posibilidad del conocimiento y del ser, entre otras. Borges cuestiona el concepto de “identidad” y esto afecta, en lo moral, la posibilidad de una culpabilidad en las acciones humanas y, en lo literario, el concepto de autoría, ya que cada obra sería susceptible de ser “reescrita” por una sucesión de lectores a lo largo del tiempo. En *Otras inquisiciones* afirmaba: “El acto de lectura es lo que modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación, de nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres” (2009: 109).

Esta idea se ve plasmada en su planteo acerca del propio Dante, quien no sería sino un sueño de los lectores. En este mismo sentido, en su ensayo “Dante y los visionarios anglosajones”, Borges indaga acerca de la creación artística como fenómeno colectivo, es decir, como si cada obra no fuera solamente un palimpsesto de otras, sino de toda una sociedad, a la que denomina “precursores”. En este sentido, el argentino afirma en este ensayo: “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” (2009: 436). La *Comedia* es en sus manos, no solo un producto de Dante, sino la proyección mental de sus lectores (Rodríguez Risquete 2005: 197). Por su parte, H. Bloom postula acerca de este asunto: “Borges began to favor the view that canonical literature is more than a continuity, is indeed one vast view poem and story composed by many hands through the ages” (1995: 437).

L. Terracini define la exégesis borgeana sobre la *Comedia* como “una filología fantástica” (1988: 64), ya que Borges no ejerce en sus ensayos una crítica literaria rigurosamente científica, sino que aplica una alquimia para lograr un sincretismo entre la obra dantesca y sus propias reflexiones, o más bien para asimilar las ideas que desde su propia interpretación podrían coincidir con su poética y su pensamiento. Acertadamente afirma L. Silvestri que “todas las reflexiones de Borges sobre el poeta italiano podrían ser leídas como el manifiesto de su poética. Lo que Borges ensalza en la *Divina Comedia*, en efecto, constituye también la característica de su propia obra” (1999: 26). Más extrema se antoja la tesis de M. Pérez Carrasco, quien afirma que el único tema de los comentarios de libros que realiza Borges es Borges mismo y que este no habla de los textos, sino de sus reacciones frente a estos (2021a: 40). El autor argentino llega incluso en ocasiones a forzar los textos ajenos para que confluyan con sus propios pensamientos, puesto que para él, ningún texto es susceptible de una interpretación unívoca, de modo que resulta lícito y conveniente releer y así reescribir los textos del pasado, enriqueciéndolos y hasta convirtiéndose él como lector en “precursor” del autor del pasado. Borges hace uso de este derecho y, con su *intentio lectoris*, resemantiza la *Divina Comedia*, libro para él infinito, característica en la que reside su susceptibilidad a innumerables interpretaciones.

Acertadamente afirma Z. Gertel que “la relación de identidad recíproca entre autor y lector como un intercambio quísmico es un principio inherente a la filosofía y estética de Borges” (1999: 85), como se cristaliza en sus *Nueve ensayos dantescos* y en otros abordajes de sus autores favoritos.

3.2. Relectura y resemantización de la *Comedia*

Borges afirmaba en su “Nota sobre (hacia) B. Shaw” que “[...] un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria” (2009: 151). El autor argentino no tiene la intención de mantener el sentido original de los textos, sino volcar lo que él llama “diálogo” acerca de lo que determinado texto desata en sus pensamientos a través de la experiencia estética vivida. Ese diálogo para él se torna infinito porque también habría, si se quisiera, infinitas reescrituras (De Toro 2007: 28) detonadas por ese mismo texto.

En el contexto de su pensamiento, al argentino no le interesa la *intentio auctoris* dantesca, ni siquiera la –en palabras de W. Welsch– “luz propia” dantesca, sino que tras el goce estético de cada lectura de la *Comedia*, se suscitan una red de nuevas lecturas, de resemantizaciones y a menudo de subversiones del poema dantesco. A la vez, para I. Almeida, este fenómeno tiene lugar también en sentido inverso, por el hecho de que Borges toma a Dante como precursor,



con lo cual ingresa él mismo en el universo literario, convirtiendo a Dante en su propio Virgilio, como compañero y guía de viaje y como legitimación poética para su propia obra (Almeida 1997: 76).

La diferencia fundamental entre Dante y Borges y una de las claves para comprender la resemantización de la obra dantesca radica en que el contenido de la *Comedia* es para Dante una *realidad literaturizada* –de hecho, el florentino se considera un profeta y a su poema lo considera sagrado (Paraíso XXIII, 62; XXV, 1)–. “Dante pergeñó la *Comedia* como una obra profética de acuerdo con el sentido que se le otorga al término en el Antiguo Testamento” (Capano 2021: 55). En cambio, para Borges tanto la *Comedia* como sus pilares filosófico-teológicos pertenecen a la literatura fantástica. Asimismo, sostenía el argentino que “las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte” (2009: 68). Desde esta perspectiva, además de otros aspectos que nos ocuparán más adelante, hará Borges una lectura nueva de la *Comedia*.

3.3. Proyecciones borgeanas en la *Divina Comedia*: ¿Sueño, realidad o literatura?

El sueño constituye un tema de larguísima tradición, que ha variado a lo largo del tiempo y de las culturas en su tratamiento, interpretación y simbolismo. Cuenta además con un destacado protagonismo en todas las culturas y, concretamente, en los autores que ahora nos ocupan, en su función develadora. J. Chevalier habla del sueño profético o didáctico, advertencia más o menos disfrazada sobre un acontecimiento crítico, pasado, presente o futuro; el origen de estos sueños se atribuye a menudo a una fuerza sobrenatural (1988: 964). En esta corriente se inserta Dante, quien también habla del sueño iniciático, más habitual en el budismo, cargado de eficacia mágica y encargado de introducir en otro mundo a través de un conocimiento y de un viaje imaginarios. Aquí, en esta corriente, encontramos más frecuentemente a los personajes borgeanos, a quienes, en ocasiones, en sueños se les revelan misterios o ingresan en dimensiones desconocidas, inexploradas, donde las nociones espaciotemporales se desdibujan.

En los *Nueve ensayos dantescos* el tema del sueño enmarca las reflexiones borgeanas acerca de la *Comedia*, pero con un sentido muy diferente: en el ámbito de lo onírico, donde justamente las barreras entre lo real y lo falso, lo pasajero y lo definitivo se diluyen. Borges plantea la obra literaria como un sueño de alguien, pero cuya vida a su vez –la vida del soñador/autor– resulta ser un sueño de otro, generándose de este modo, una sucesión infinita de espejos. La importancia del sueño y sus diferentes funciones narrativas en la obra borgeana ya fueron analizadas antes de la publicación de los *Nueve ensayos dantescos*, por J. Alazraki en una precisa descripción, donde analiza el tema en diferentes textos del escritor. Allí destaca que Borges recordaba que para C. Jung las invenciones literarias son como las invenciones oníricas (1975: 9). Él adhiere a esta doctrina y por ello envuelve además los *Nueve ensayos dantescos* en un ambiente onírico, jugando constantemente con el término. De esta manera, intenta borrar los límites entre el sueño y la realidad. Mientras que, en Dante, los sueños solo pueden, en algunos casos, (como el sueño del conde Ugolino) contener un mensaje descifrable que inspire un accionar determinado o comunique un acontecimiento puntual necesario para el desarrollo de la Providencia o para la vida

particular de un hombre, de acuerdo a la tradición bíblica, como en el Libro de Samuel o en los Evangelios con José⁵.

En “El noble castillo del canto cuarto”, Borges reelabora su concepción acerca de la obra literaria como un sueño de su autor, quien –a su vez– no es más que el sujeto del sueño y es soñado por otro. El sueño del canto I del “Infierno”, símbolo del ofuscamiento del alma pecadora, es resemanizado por Borges, para quien este sueño sugiere el indefinido comienzo del acto de soñar y es vaciado del sentido simbólico que le otorga Dante. Todos los personajes del noble castillo “son formas del incipiente sueño de Dante, apenas desligadas del soñador” (2009: 419). Es menester tener presente que para Borges en el mundo todo resulta engañoso, dado que ni siquiera podemos saber si este existe o si conforma solo una representación, en términos schopenhauerianos. De modo que la metáfora del sueño resulta muy acertada como medio para transmitir esta sensación de *interregno* entre lo real y lo aparente, donde ambos se entrecruzan sin poder ser distinguidos plenamente.

3.4. Escatología

Para abordar este tema y analizar cómo Borges lo reelabora, recurriremos al relato contenido en *El Aleph*, “Los teólogos”, donde analizando el tema del premio y castigo a las obras tras la muerte, nuestro autor introduce y subvierte la tradicional concepción del tema. Como acertadamente observa Ortega, el espacio de la literatura es para Borges “un mundo desprovisto de moral: lo bueno y lo malo no pueden ser distinguidos” (1982: 422). M. Pérez Carrasco concluye que el argentino niega en sus textos la existencia real de todo crimen, basándose en el pensamiento nominalista (2021a: 40). Al morir, los dos teólogos, Aureliano y Juan de Panonia, el ortodoxo y el hereje, terminan en el mismo sitio porque para Borges ellos son “el mismo”, dos facetas del ser humano, y no dos seres diferentes, insistiendo en la anulación de la identidad, como ya lo observaba E. Rodríguez Monegal (1978: 411) acerca de varios relatos de *El Aleph*. Dios, por su parte, en el más allá, ni siquiera los distingue.

Tal vez cabría decir que Aureliano conversó con Dios y que Éste se interesa tan poco en diferencias religiosas que lo tomó por Juan de Panonia. Ello, sin embargo, insinuaría una confusión de la mente divina. Más correcto es decir que en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona (2018: 253).

El argentino presenta a un Dios diametralmente opuesto al de Dante; el borgeano es un Dios que crea, se olvida de su creación y no se interesa por ella. Mientras los hombres se afanan en sus obras, no existe nadie superior que las contemple. Declaró Borges en una entrevista a J. Milleret: “la aspiración de ser contemplados o recompensados por una voluntad sobrenatural me parece una mera vanidad de los hombres” (Rest 2009: 49).

5 Mt 1, 20–25; Mt 2, 19–21.



Asimismo, en el poema “Del infierno y del cielo” en su libro *El Otro, el mismo* (1942) aparecen numerosas alusiones a la *Comedia*: los réprobos sufriendo, la rosa, los nueve círculos, la montaña inversa, orbes de luz, ángeles, etc. y se alude, además de al Paraíso, a la topografía del ultramundo dantesco.

Cuando el Juicio Universal retumbe [...]

los ojos no verán los nueve círculos

de la montaña inversa; [...]

Dios no requiere

para alegrar los méritos del justo,

orbes de luz, concéntricas teorías

de tronos, potestades, querubines,

ni el espejo ilusorio de la música

ni las profundidades de la rosa [...] (2011b: 173).

Sin embargo, todo es subvertido, planteando una visión heterodoxa, en la que el premio o el castigo en el más allá consisten en la visión de un rostro conocido; visión gozosa o atormentado-
ra de un rostro humano y no en la visión beatífica de la teología dantesca.

cuando el Juicio retumbe [...]

¡oh Tiempo! Tus efímeras pirámides,

los colores y líneas del pasado

definirán en la tiniebla un rostro

durmiente, inmóvil, fiel, inalterable

(tal vez el de la amada, quizá el tuyo)

y la contemplación de ese inmediato

rostro incesante, intacto, incorruptible,

será para los réprobos, Infierno;

para los elegidos, Paraíso. (2011b: 174).

E. Durante define el tratamiento del tema en este poema como paródico: “Borges construit son poème comme un sorte de parodie des mythologies infernales et célestes occidentales qu’il s’amuse à puiser dans ses lectures” (2008: 289). Consideramos que en este poema el yo lírico más que parodiar, se erige en visionario, transmutando –en este caso– a Dante y a John Milton, a través de la ya mencionada alquimia poética a la que Borges somete la obra de los canónicos.

En los *Nueve ensayos dantescos* Borges plantea como inevitable el relativismo moral, considerando el accionar de Paolo y Francesca, en su ensayo “El verdugo piadoso”, al que titula con un oxímoron. Así el argentino anula el concepto de libre albedrío y, en consecuencia, no habría castigo sin injusticia, porque en la vida de los hombres prevalece el determinismo, un inexorable papel que jugar en el devenir de la historia, independientemente de su valoración moral, igual que en “Tres versiones de Judas” o en “El inmortal”. En este relato, el hombre actúa como un sueño de otro y como un eslabón más de una cadena que pertenece al gran engranaje del universo, en el cual no se dispone de otra opción que jugar el papel que la circularidad infinita adjudica

y volverá a adjudicar en otro tiempo: “las acciones humanas importan en sí mismas independientemente de su autor, dado que sucederán tarde o temprano en algún punto de ese círculo [la existencia]” (García González 2007: 217).

Borges realiza una relectura del canto V en el que se aprecia la piedad dantesca ante el espectáculo infernal que contempla Dante frente a los cuñados adúlteros, pero reinterpreta esa piedad y endilga a Dante la doctrina calvinista de la predestinación, así como su convicción acerca del determinismo ontológico, quitando, en el fondo, toda responsabilidad moral a los actos humanos. Como queda manifiesto, Borges tergiversa la causa de donde provendría la piedad de Dante hacia los pecadores. Sin embargo, Dante *agens*, en el círculo de los pródigos y de los avaros, también afirma “tener el corazón traspasado de piedad”⁶, de modo que se constata cómo frente a otras historias, Dante expresa la misma piedad (expresada por las lágrimas y el desmayo, aunque los reconoce responsables de su desdicha) y no solo frente a Francesca y Paolo, cuyo pecado quiere Borges presentarnos como inevitable. Acertadamente M. Menocal postula un “Borges’s Dante” (1991: 133), haciendo referencia al Dante que sueña Borges, desde sus relecturas.

Por último, habría que agregar que el concepto de infierno para Borges no se separa de su idea de la realidad como un laberinto en el que el hombre se encuentra sin Alfa ni Omega. De este modo, la misma existencia es el infierno, como sostiene en *Discusión*: “Pensé ¿quién soy? y no me pude reconocer. El miedo creció en mí. Pensé: esta vigilia desconsolada ya es el Infierno, esta vigilia sin destino será mi eternidad” (2009: 279). El infierno borgeano, entonces, no posee una dimensión sobrenatural, sino que resulta de la falta de teleología de la vida humana, que la vuelve desdichada.

3.5. El mundo clásico

Durante la Edad Media, la herencia de la Antigüedad no solo no fue olvidada, sino que “se cultivó con una viva reverencia y a veces con pasión, y fue inspiración de numerosos escritos, obras literarias y de actitudes intelectuales” (Heers 1995: 84). Dante es un ejemplo de esta fructífera recepción del mundo antiguo e incorpora el mundo clásico a su obra, con el que no solo está familiarizado, sino que el bagaje literario y filosófico de figuras como Virgilio, Ovidio, Homero y Aristóteles le son imprescindibles (Risset 2018: 287) y, del mismo modo que otros poetas medievales, el florentino funde ese mundo con la ideología y cosmovisión cristianas del universo (González Ruiz 1994: 10). La Antigüedad es considerada portadora del arte y de la razón –como bien lo representa Virgilio– y de la verdad (aunque incompleta en la economía dantesca, dado que no hubo conocimiento de Cristo)⁷. Borges, por su parte, instrumentaliza los personajes del mundo antiguo y los funde en su crisol personal para resemantizarlos y convertirlos en metáfo-

6 “E io, ch’avea lo cor quasi compunto” (Inferno VII, v. 36).

7 “Así entró y me hizo entrar en el círculo primero de los que rodean el abismo. Allí, según lo que pude escuchar, no había llanto, sino suspiros que temblaban en el aura eterna. Procedían del dolor sin martirio que soportaban grandes multitudes de niños, mujeres y hombres. El buen maestro exclamó: ‘¿No preguntas qué espíritus son estos que ves? Quiero que sepas, antes de pasar adelante, que no pecaron; pero, si tienen algún mérito, no basta, porque no recibieron el bautismo, puerta de la fe en la que tú crees. Vivieron antes del cristianismo y no adoraron debidamente a Dios. Yo mismo [Virgilio] soy uno de ellos’” (Inferno IV, vv. 118–151, 36).



ras de sus ideas. Así, el minotauro de “La casa de Asterión” agradece morir, huir de su destino; y Teseo, ya no será su asesino, sino su “redentor”, subvirtiendo el referente. Dante, en cambio, se vale de los personajes míticos, no subvirtiéndolos, sino adjudicándoles, poéticamente, un lugar en la economía de la *Comedia*, en aras de enriquecer estética y culturalmente ese mundo total, esa –en palabras de Borges– “lámina universal” donde el presente, el pasado y el futuro se reúnen. “He fantaseado una obra mágica, una lámina que también fuera un microcosmo; el poema de Dante es esa lámina de ámbito universal” (2009: 409).

En “El último viaje de Ulises”, Borges proyecta la *hybris* o el pecado de soberbia del héroe aqueo, al propio Dante. El afán desordenado de conocimientos que caracteriza a Ulises y que prefigura a los héroes renacentistas (Risset 2018: 287) fascina a Borges, quien desea abarcar el conocimiento de todo el universo, buceando para ello por diferentes caminos místico-filosóficos.

Dado que las aproximaciones borgeanas a la *Divina Comedia* son de naturaleza imaginativa y no académica (Núñez-Faraco 2006: 20), desde la perspectiva del argentino, Dante también comete *hybris*, al intentar entrar, al menos con la imaginación, en reinos vedados al hombre y al “anticiparse a los dictámenes del inescrutable Juicio Final [...] había juzgado y condenado [...]” (2009: 426). Pero Borges también casi lúdicamente procura reemplazar a Dante: en el recordado poema “Baltasar Gracián” nuestro autor –como un nuevo Dante– coloca al poeta en el infierno, pero no a causa de sus faltas morales, sino que Borges, el esteta, lo condena por sus fallas literarias. Es por eso que M. Iglesias, entre otros, percibe además en este episodio una metáfora del problema del acto de escritura: “para Borges, la acción de Ulises que es su viaje es equiparable a la acción de Dante que es la escritura de la *Divina Comedia*” (2012: 296).

Para el argentino, los personajes del florentino constituyen proyecciones de sí mismo, así como el Dante *agens* también lo es. Lo mismo podemos afirmar de Ulises desde la perspectiva borgeana, desde la cual Dante se proyecta en Ulises, así como es factible que Borges se proyectara en Dante cuando este se encuentra en el castillo con los otros poetas de la Antigüedad, considerándose también parte de aquel ilustre parnaso.

3.6. Conocimiento del universo a través del viaje visionario

Existe en la literatura borgeana un continuo afán por abarcar todo el conocimiento y los secretos del universo. La *Comedia*, por su parte, presenta un mundo total y el Dante *agens*, en su viaje visionario, logra vislumbrar en la visión beatífica el universo entero, como se presenta en Paraíso XXXIII, 85–90: “En sus profundidades vi que se contiene, ligado por el amor en un todo, lo que por el universo esparcido está; sustancias y accidentes y sus cualidades unidas por tal modo, que lo que digo no es más que un débil reflejo” (1994: 532). Pero ese universo entero no consiste, como en “El Aleph”, en la representación del caos del universo (Alazraki 1978: 61) mediante una caótica sumatoria de elementos existentes, fuera de las barreras del tiempo y del espacio, sino que Dante contempla el Sumo Bien en Paraíso XXXIII, 100–105: “Aquella luz causa tal efecto, que apartarse de ella para mirar otra cosa no es posible que se consienta jamás, porque el bien, que es objeto de la voluntad, está todo en ella, y fuera de ella es defectuoso lo que allí es perfecto” (1994: 532–533).

Borges intenta en su relato “El Aleph”, a través de esa “pequeña esfera tornasolada, cuyo nombre es la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada” (2009: 753), concentrar el espacio cósmico completo, sin disminución de tamaño. “Todo está ahí visto desde todos los puntos del universo: cada letra de cada página [...] lo que ha existido y lo que existe, la cara de Borges y las vísceras del mismo Borges. La visión inmediata y simultánea del inconcebible universo” (Zsch-nir 2004: 300).

El autor pretende “secularizar” la *Comedia*, reelaborando la visión beatífica en el canto XXXI-II del Paraíso en “El Aleph” con la visión del universo entero, elevándose el narrador a categoría de místico del conocimiento:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor [...] ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas (2018: 340).

Esta incapacidad de expresar lo inefable remite a Paraíso XXX, 121, donde Dante expresa la insuficiencia de la palabra para describir las visiones celestiales, de carácter inefable: “Oh quanto è corto il dire”. En el relato borgeano se manifiesta su ansiada búsqueda de un conocimiento total del universo, pero no en Dios, sino en la inmanencia, en el universo, cuya existencia, paradójicamente, pone en duda constantemente, reeditando posturas idealistas. Dios es en la obra de Borges “un postulado gnoseológico cuya función fundamental es dar la medida del desconocimiento humano” (Gamerro 2016: 53).

3.7. Panteísmo

Como hemos mencionado en nuestra introducción, para Dante uno de los pilares de la cristiandad es el imperio. A la necesidad y justificación de una autoridad suprema dedicó Dante su tratado *De Monarchia*, donde expone que el imperio representa la forma de gobierno que mejor garantizaría la paz entre los hombres, a través de una apropiada administración de la justicia. Además, sostiene que el emperador no debe subordinarse al papado, ya que su autoridad deriva directamente de Dios y no del Sumo Pontífice y, en consecuencia, tanto la Iglesia como el imperio deben ser autónomos y ocuparse de sus propios ámbitos. En la *Comedia*, Dante vierte este aspecto de su ideario político a través de la espléndida imagen del águila que nos presenta en el canto XVIII del Paraíso, donde se encuentran los gobernantes justos. Esta representa por un lado a Dios y, al mismo tiempo, al imperio. Dante está buscando una justificación sobrenatural, divina, a su ideario político pro-imperio, por lo que fraguó esta águila parlante que, formada por una multitud de almas beatas, dará voz a Dios, quien con autoridad infalible defenderá la figura del buen único y supremo gobernante.

En su ensayo “El Simurgh y el águila”, Borges vaciará este canto dantesco de su contenido y de la *intentio auctoris*, conservando apenas la artificiosa y simbólica figura del águila, pero resemantizándola para convertirla, a través de su alquimia poética, en una imagen –aunque imperfecta– del panteísmo, motivo filosófico tan caro al argentino. Dado que en la literaturización dantesca el águila se forma con las almas de numerosos reyes beatos, que encarnarán la voz de Dios, Borges aprovecha esta figura literaria para transformar el ensayo en un comentario sobre el



panteísmo oriental y la disolución de la identidad personal. En vistas a esto, recurre a la figura oriental del Simurgh, rey de los pájaros, compuesto a su vez por numerosos pájaros, que a la vez son el Simurgh en sí mismos.

Treinta, purificados por el trabajo, pisan la montaña del Simurgh. La contemplan al fin: perciben que ellos son el Simurgh y que el Simurgh es cada uno de ellos y todos. En el Simurgh están los treinta pájaros y en cada pájaro el Simurgh (2009: 441).

El argentino nos conduce nuevamente al campo de sus motivos filosóficos más recurrentes, al de la anulación de la identidad personal y al del panteísmo oriental, no quedando del ensayo dantesco sino el recuerdo de la espléndida imagen del águila imperial, sometida a la relectura borgeana.

3.8. Intratextualidad borgeana

Los ensayos “El encuentro en un sueño” y “La última sonrisa de Beatriz” más que una interpretación de esos pasajes de la *Comedia* parecen reflejar un análisis de su relato “El Aleph”. Borges establece un paralelismo entre los amantes Paolo-Francesca y Dante-Beatriz. Aquí se plantea un tercer paralelismo, con Beatriz Elena Viterbo y Borges *agens*. Este siente envidia hacia Carlos Argentino Daneri, ya que él y Beatriz, aunque pecaminosamente, consumaron una relación amorosa. Por lo tanto, el Borges *agens*, movido por envidia y despecho, concibe su venganza. En el ensayo dantesco “El encuentro en un sueño”, el autor proyecta esa envidia de su personaje sobre Dante, pensando en Paolo y Francesca en su infierno, “con espantoso amor, con ansiedad, con admiración, con envidia habrá forjado Dante ese verso” (2009: 446). Para Borges, Paolo y Francesca son emblemas de una dicha no lograda (2009: 446), para Dante, en cambio, dos desdichados, que le inspiran una profunda conmiseración.

Otro paralelismo intratextual que podemos establecer entre “El Aleph” y su ensayo “El encuentro en un sueño” parte de la afirmación de que “Dante edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro [con la perdida Beatriz]” (2009: 446). En realidad, se trata de otra proyección borgeana: en “El Aleph” es Borges *agens* quien crea el edificio de una relación con la familia de la amada para intercalar encuentros, ya no con la amada fallecida, pero sí con su recuerdo, con sus espacios, con sus fotografías. Entre la *Comedia*, “El Aleph” y “El encuentro en un sueño” se establece una relación intertextual y a la vez metatextual. Pero lo más interesante es que la relación metatextual de Borges hacia Dante se convierte en una relación intratextual de Borges hacia Borges. La relación entre los textos que reescribe el argentino y su propia producción es hartamente compleja. Así lo explicita M. Lafon:

Il m'apparaît nécessaire [...] de distinguer une pratique de la réécriture en intertextualité borgesienne d'une pratique de la réécriture en intertextualité non borgesienne ou extraborgesienne [...] cette bipartition entre ce que Borges « reprend » de la production d'autres scripteurs et ce qu'il reprend de sa propre production textuelle n'est pas satisfaisante. [...] dès lors que Borges réécrit un texte qui n'est pas de lui, il en découle l'avènement d'un phénomène d'intertextualité et d'un intertexte dont il est impossible de dire qu'ils sont strictement extraborgesiens (ou non borgesiens) [...] Ceux où Borges réécrit un matériau qui a été produit à l'origine par un autre scripteur,

mais qu'il a lui-même déjà réécrit dans sa propre production – et où il serait vain pour l'exégète de décider si Borges se réécrit lui-même en réécrivant un autre (1990: 108–109).

Borges ofrece su versión secularizada de la visión total en Dios que Dante presenta en la *Comedia*, cuyo medio para alcanzarla es la virtud, la caridad. En “El Aleph”, en cambio, se subvierte el medio y también la visión, ya que en ella se contemplan asimismo las miserias humanas: Beatriz Viterbo se antoja todo lo contrario a una *donna angelicata*, puesto que es altiva y obscena, una de las causas por las que E. Rodríguez Monegal considera este relato una parodia de la *Comedia* (1978: 414) al igual que R. Montano –quien además lee el cuento como un ensayo de las tensiones literarias del Borges de entonces (2003: 308)–. Por su parte, J. Ortega destaca el contraste entre la vida llena de sentido que presenta Dante, con la instalación de un sinsentido, a través de la ausencia de Beatriz, en la versión borgeana (Ortega 1982: 416) o, más que ausencia, se presenta una desfiguración de su figura, cuya “naturaleza divina, angelical y mediadora se rebaja, altera y desvirtúa” (Cervera Salinas 2006: 140). Carlos Daneri y Borges se encuentran inmersos en el odio y la envidia, en este sentido, afirma acertadamente C. Gamarro que Borges en este texto ofrece una versión totalmente degradada de Dante (2016: 64), sin intención de burlarse de él, sino creando un “Dante argentino, un Dante chapucero”, lleno de “ciertas ambiciones argentinas” (2016: 74). Finalmente, Carlos, que hace las veces de un Virgilio, en cuanto a que guía a Borges hacia la visión “pseudomística” (Catelli 2020: 165), carece de su virtud y sabiduría, y lo que los une son el desprecio y la falsía. Borges, en definitiva, subvierte los medios y los fines de esa búsqueda: en Dante, es Dios; en Borges, en cambio, es la búsqueda desmesurada del conocimiento, una suerte de “*hybris* intelectual”. Búsqueda que persigue un conocimiento que aparentemente supera a los hombres, pero que tiene lugar en la esfera de lo inmanente, ignorando el plano trascendente. El argentino aspira no solo al conocimiento, sino luego a la plasmación artística, a la formulación de la totalidad del cosmos en la literatura, deseo que atraviesa gran parte de su obra y que despierta su interés por diversas y osadas teorías.

4. Conclusiones

En el entramado intertextual de Borges y la *Divina Comedia* quedan manifiestos muchos de sus rasgos de pensamiento posmoderno y de la propia poética borgeana: la pluralidad, el rechazo a las “apropiaciones hegemónicas” de la verdad de los presupuestos dogmáticos, su fragmentariedad, el concepto de creación colectiva del arte, la disolución de la identidad, el idealismo, sus originales relecturas y reescrituras de los clásicos, y su concepto de la lectura como acto creador más que receptivo.

Luego de lo desarrollado en el presente trabajo, podemos constatar que Borges somete a la *Comedia* no solo a un proceso de apropiación a través de su relectura, sino a un proceso de deconstrucción, donde se la vacía de su contenido semántico original, volviéndola una creación de todos sus lectores y desmantelando los centros de pensamiento dantescos: la existencia de un Dios ordenador del mundo, la dicotomía bien-mal, la inversión en la valoración de determinados conceptos, la eternidad como visión divina. La *intentio auctoris* dantesca es desplazada, de modo que la poesía, la filosofía y la teología se subordinan a los universos borgeanos para some-



terse a su alquimia poética, transformándola en una nueva obra. Borges deconstruye la *Divina Comedia* e inventa una nueva, en la que de la dantesca “no queda más que una historia de amor desdichado” (Pérez Carrasco 2021a: 39).

Los *Nueve ensayos dantescos* conforman un ejemplo contundente del interés de Borges por destacar la posibilidad de diferentes abordajes y lecturas de un texto canónico, instalando un puente entre la Edad Media y la posmodernidad, como se desprende de sus propias palabras en *Siete noches*:

La idea de un texto capaz de múltiples lecturas es característica de la Edad Media tan calumniada y compleja que nos ha dado la arquitectura gótica, la saga de Islandia, y la filosofía escolástica en la que todo está discutido. Que nos dio sobre todo la *Comedia*, que seguimos leyendo y que nos sigue asombrando, que durará más allá de nuestra vida, mucho más allá de nuestras vigiliyas y que será enriquecida por cada generación de lectores (2009: 250).

Cabe destacar también que Borges logró convertirse él mismo en un autor canónico⁸, a través, en gran parte, de sus originales relecturas, fusionadas con sus propias ideas estéticas y filosóficas. La pluralidad, la universalidad, la ambigüedad, los conflictos existenciales unidos a su originalidad en vehicularlos a través de subversiones y de perspectivas literarias han hecho de Borges un verdadero maestro y modelo de la posmodernidad.

Referencias bibliográficas

- Alazraki, J. (1975). Estructura y función de los sueños en los cuentos de Borges. *Iberoromania*, 3, 9–38.
- . (1978). Jorge Luis Borges. In J. Roy (Comp.), *Narrativa y crítica de nuestra América* (pp. 34–75). Madrid: Castalia.
- Alighieri, D. (1994). *Obras Completas*. Madrid: B.A.C.
- Almeida, I. (1997). Borges, Dante et la modification du passé. *Variaciones Borges*, 4, 74–99.
- Arana, J. (2007). Borges y el canon filosófico. In A. de Toro (Ed.), *El laberinto de los libros, J.L. Borges frente al canon literario* (pp. 89–100). Hildesheim: OLMS.
- Benedicto XV (1921). *Lettera enciclica In praeclara summorum*. <https://www.vatican.va/content/benedict-xv/en/encyclicals/documents/hf_ben-xv_enc_30041921_in-praeclara-summorum.html>
- Bloom, H. (1995). *The Western canon*. New York: Harcourt Brace.
- Borges, J. L. (2009). *Obras Completas (tomo III)*. Buenos Aires: Emecé.
- . (2011a). *Obras Completas (tomo IV)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- . (2011b). *Poesía completa*. New York: Vintage Español.
- . (2018). *Cuentos completos*. Barcelona: Penguin Random House.

8 No hay duda de que Borges encarna el canon, no solo de las letras hispanoamericanas, sino sin duda de las universales. El interesante estudio de J. M. Micó (2008) acerca del canon occidental, en el que intenta superar el estudio de H. Bloom (1995) –quien pone el acento en la literatura inglesa– comienza su propuesta de canon con Dante y culmina con Borges.

- Capano, D. (2021). *El camino de Dante. Introducción, comentarios de cantos del Infierno y temas de la Divina Comedia*. Buenos Aires: Biblos.
- Catelli, N. (2020). *Desplazamientos necesarios. Lecturas de literatura argentina*. Paraná: Eduner.
- Cervera Salinas, V. (2006). *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana.
- Chevalier, J. (1988). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- De Toro, A. (Ed.) (2007). *El laberinto de los libros: J.L. Borges frente al canon literario*. Hildesheim: OLMS.
- Durante, E. (2008). *Poétique et écriture: Dante au miroir de Valéry et de Borges*. Paris: Honoré Champion.
- Galindo Esparza, A. (2015). *El tema de Circe en la tradición literaria: de la épica griega a la literatura española*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia.
- Gamero, C. (2016). *Borges y los clásicos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- . (2019). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- García González, J. (2007). El inmortal. Retorno al origen en un texto de Borges. *Ciencia Ergo Sum*, 14, 217–221.
- Gertel, Z. (1999). Paradojas de la identidad y la memoria de “El acercamiento a Almotasim” a “La memoria de Shakespeare”. In A. de Toro (Ed.), *El siglo de Borges, II, Literatura. Ciencia. Filosofía* (pp. 85–100). Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- González Ruiz, N. (1994). Introducción general. In D. Alighieri, *Obras completas* (pp. 1–16). Madrid: B.A.C.
- Guerrero, R. (2020). Dante y Alfarabi. ¿Maimónides mediador? In M. Pulido, & C. Morujão (Eds.), *Pensar la Edad Media cristiana, concilios, conciliarismo y teología en la Edad Media (y otros estudios)* (pp. 139–157). Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- Heers, J. (1995). *La invención de la Edad Media*. Barcelona: Crítica.
- Iglesias, M. (2012). Borges y sus tres interpretaciones del canto de Ulises en el “Infierno de Dante”. *MLN*, 127, 2, 282–301.
- Lafon, M. (1990). *Borges ou la réécriture*. Paris: Editions du Seuil.
- Le Goff, J. (1995). *La baja Edad Media*. Madrid: Siglo veintiuno editores.
- Menocal, M. (1991). *Writing in Dante's Cult of Truth from Borges to Boccaccio*. London: DUP.
- Micó, J. M. (2008). *Las razones del poeta. Forma poética e historia literaria de Dante a Borges*. Madrid: Gredos.
- Montano, R. (2003). “El Aleph”: Dante y los dos Borges. *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, 27, 2, 307–325.
- Núñez-Faraco, H. (2006). *Borges and Dante: Echoes of a Literary Friendship*. Oxford: Peter Lang.
- . (2015). Dante, precursor de Borges. *Neophilologus*, 99, 419–432.
- Nuño, J. (1986). *La filosofía de Borges*. México: FCE.
- Ortega, J. (1982). La primera letra. *Revista Iberoamericana*, XLVIII (118–119), 415–423.
- Papini, G. (1935). *Dante vivo*. New York: The Macmillan Company.
- Pérez Carrasco, M. (2021a). Borges lector de sí mismo en *La Divina Comedia*. *Insula*, 895–896, 36–41.
- . (2021b). *La palabra deseada. La Divina Comedia en el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Mardulce.
- Rest, J. (2009). *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

- Risset, J. (2018). Dante Alighieri. In J. Le Goff (Coord.), *Hombres y mujeres de la Edad Media* (pp. 283–287). México: FCE.
- Rodríguez Monegal, E. (1978). *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*. New York: E. P. Dutton.
- Rodríguez Risquete, F. (2005). Borges: fervor de Dante. *Quaderns d'Italiá*, 10, 195–218.
- Sarlo, B. (2019). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Silvestri, L. (1999). Borges y Dante o la superstición de la literatura. In A. de Toro (Ed.), *El siglo de Borges, I, Retrospectiva. Presente. Futuro* (pp. 385–408). Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- Stratta, I. (2014). Documentos para una poética del relato. In N. Jitrik (Ed.), *Historia crítica de la literatura argentina 9* (pp. 39–63). Buenos Aires: Emecé.
- Terracini, L. (1988). *I codici del silenzio*. Torino: Dell Orso.
- Vázquez, M. E. (1977). *Borges: imágenes, memorias, diálogos*. Caracas: Monte Ávila.
- Welsch, W. (1988). *Unsere Postmoderne Moderne*. Weinheim: VCH.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.