

March 2020

Borges, el Escritor Italiano: Precursores Italianos en/desde Borges

Sara Boscagli
University of South Florida

Follow this and additional works at: <https://scholarcommons.usf.edu/etd>

 Part of the [Latin American Literature Commons](#), and the [Other Education Commons](#)

Scholar Commons Citation

Boscagli, Sara, "Borges, el Escritor Italiano: Precursores Italianos en/desde Borges" (2020). *Graduate Theses and Dissertations*.

<https://scholarcommons.usf.edu/etd/8163>

This Thesis is brought to you for free and open access by the Graduate School at Scholar Commons. It has been accepted for inclusion in Graduate Theses and Dissertations by an authorized administrator of Scholar Commons. For more information, please contact scholarcommons@usf.edu.

Borges, el Escritor Italiano: Precursores Italianos en/desde Borges

by

Sara Boscagli

A thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Master of Arts in Latin American, Caribbean, and Latino/a studies
School of Interdisciplinary Global Studies
College of Art and Science
University of South Florida

Co-Major Professor: Pablo Brescia, Ph.D.

Co-Major Professor: Bernd Reiter, Ph.D.

Madeline Camara, Ph.D.

Gabriele Bizzarri, Ph.D.

Date of Approval:

March 6, 2019

Keywords: Argentine literature, Italian literature, precursor, intertextuality, transatlantic literature.

Copyright © 2020, Sara Boscagli

A Constanza y Jorge,
mi razón para todo.

DEDICATION

Primero que todo quiero agradecerle a mi marido Jorge, que desde el principio me ha apoyado e incitado a seguir mis pasiones y mis sueños. Gracias por la contención en los momentos de dificultad y por escucharme hablar sobre mi trabajo dándome tus consejos. Sin tu amor y tu paciencia (y tu ayuda constante en la casa y en la vida) no hubiera podido embarcarme en este viaje. Este logro es de los dos. No puedo no agradecerle infinitamente también a mi pequeña Constanza, que nació durante el primer semestre y que me ha acompañado en todo momento. Espero que un día puedas reconocer el valor de haberte leído literatura en vez de cuentos de hadas. Volver a la casa y encontrarme con tu sonrisa y gestos tiene un valor inmenso y puede mejorar el peor día en un pequeño instante.

El segundo agradecimiento es para mis padres que desde siempre me han enseñado el amor por la lectura y nuestra hermosa cultura y literatura. Gracias en especial a mi padre que para poder entender mi trabajo leyó a Borges y que con dedicación me mandaba libros italianos que no pude encontrar en los Estado Unidos.

Gracias muy especiales al doctor Brescia que desde un principio creyó en mí y en mi escritura. Gracias para empujarme siempre a mejorar, tener paciencia con mis italianismos y por el apoyo constante durante este largo proceso. Quiero agradecerle también a la doctora Camara por los consejos y porque gracias a ella descubrí la poesía de vanguardia y la literatura caribeña.

Gracias también a Dr. Reiter y Dr. Bizzarri que aceptaron ser parte de mi comité y proporcionaron valiosos comentarios y puntos de vista. Gracias a los profesores de mis dos

maestrías; cada uno me enseñó algo y a través de sus clases pude aprender algo nuevo sobre mí y mis pasiones.

Gracias a mis amigas de siempre, que desde Italia me apoyan y comparten conmigo los momentos importantes, también a aquellas que encontré en este camino, no hubiera sido lo mismo sin ustedes.

Un agradecimiento particular a mi gran familia italiana (hermanos, sobrinos y primos) que siempre está presente a pesar de la distancia y a mi familia chilena por el apoyo con Constanza (en especial a Viviana) y el amor que nos transmiten cada día. Gracias por estar siempre conmigo; este es el regalo más grande y el logro más valioso, el amor de todos ustedes.

TABLE OF CONTENTS

| | |
|---|----|
| Abstract | ii |
| Introducción | 1 |
| Capítulo 1: Dante como Borgiano | 6 |
| 1.1 El innovador significado de la palabra “precursor” | 6 |
| 1.2 El Dantismo de Borges | 12 |
| 1.2.1 Paolo y Francesca: inspiración y símbolo..... | 15 |
| 1.2.2 Ulises y Dahlmann espejos de sus autores..... | 19 |
| 1.2.3 “La llama”, elementos del infierno de Dante..... | 24 |
| 1.3 Un tributo a Dante, “El Aleph” | 26 |
| 1.3.1 Luz y circunferencia | 27 |
| 1.3.2 Una nueva Beatrice | 33 |
| 1.4 Conclusiones: ¿Quién es precursor de quién? | 35 |
| Capítulo 2: Borges y Calvino: dos clásicos en discusión | 38 |
| 2.1 Borges como clásico | 39 |
| 2.1.1 <i>Lecciones Americanas</i> , donde Calvino nos explica a Borges..... | 39 |
| 2.1.1 La definición de clásico | 52 |
| 2.2 Borges en Calvino..... | 56 |
| 2.2.1 Una literatura universal..... | 61 |
| 2.3 Conclusión: de clásico en clásico | 64 |
| Capítulo 3: Borges y Eco en conversación | 67 |
| 3.1 Borges como “Opera Aperta” | 67 |
| 3.2 “Naturalmente” el precursor | 70 |
| 3.2.1 El manuscrito | 74 |
| 3.2.2 La rosa..... | 75 |
| 3.3 ¿Homenaje o plagio?..... | 77 |
| 3.4 La biblioteca símbolo de universalidad | 82 |
| 3.5 La versatilidad de la literatura: Eco precursor de Borges | 85 |
| Conclusión | 88 |
| Bibliografía | 94 |

ABSTRACT

The word precursor is a term that suggests something that comes before, that anticipates. However, what would happen if literature (beginning with Borges) would change this concept? The binary canons of before and after would disappear and with them the idea of a chronological literary temporality. As Borges suggests in the essay “Kafka and his precursors”, precursors can be identified due to the existence of Kafka who (as all writers) choose his literary “fathers”. What Borges suggests is that this choice not only modifies the future, but also the past.

To explore this literary and philosophical idea, Borges will be examined in comparison with three Italian authors (Dante Alighieri, Italo Calvino and Umberto Eco). These authors built literary relationships among them; for example, Borges wrote and spoke about Dante; and Calvino and Eco about Borges. The challenge of my project is to demonstrate how these cross-referenced readings can change the linearity of literature. First, Dante’s influence of Borges has been well studied but I contend also that Dante would be *borgesano* because in his *Divine Comedy* we can find Borges’ main ideas (such as the ones presented in his story “The Aleph”). Eco y Calvino, on the other hand, are Borges’ precursors because in their essays and conferences they talk of a way of doing literature or of speaking about it that becomes universal, without references to space or time. Calvino does it through his *Six memos for the next Millennium*, where his ideas about the literature to come (lightness, quickness, exactitude, visibility and multiplicity) are central in the Argentinian's work. Eco, through a series of articles and his book *The open work*, explains how a text can be interpreted by each reader and thus always subject to new understandings. Due to their

work, we can see how literature is flexible and can be studied not only in a temporal sense but also as a series of books that are in constant communication.

INTRODUCCIÓN

La relación entre Borges y Italia y los escritores italianos ya fue explorada por parte de Roberto Paoli un hispanista italiano en su libro *Borges e gli scrittori italiani*. Es interesante poder analizar, aunque brevemente, esta conexión antes de entrar en detalles sobre Borges y tres autores italianos (Dante Alighieri, Italo Calvino y Umberto Eco). Queremos entender por qué Borges queda fascinado con Italia y porque en Italia, después de la publicación de *Ficciones*, hay varios escritores que consideran al argentino como precursor.

El crítico nos informa de que entre Borge y Italia hay un intercambio recíproco en cuanto no solo hay textos de escritores italianos donde se encuentran elementos Borgeanos (Borges fue el autor extranjero más leído en Italia del siglo XX) (Paoli, *Borges e gli scrittori* 17) sino que también el argentino fue un estimador de la literatura italiana. Paoli en su libro explica también los viaje que el argentino hizo a Italia y de cómo los italianos lo reciben. Borges en Italia tenía muchos admiradores, pero también unos cuantos opositores. Entre estos Raboni que escribió un texto de crítica al argentino definiendo sus textos “a poco prezzo”, o sus ideas como “semplici, seppur magistrali, trovate” (Paoli, *Borges e gli scrittori* 22).

A pesar de todo, en sus viajes a Italia el escritor recibió principalmente elogios y premios: de la “fondazione internazionale Balzan”, el “premio novecento” y “la laurea *honoris causa* in Lettere” de la Universidad “La Sapienza” entre otros (Paoli, *Borges e gli scrittori* 8).

Una anécdota divertida que cuenta el crítico italiano sobre la gran popularidad de Borges en Italia es la de un escritor que escribe un cuento y lo publica haciéndose pasar por Borges mismo:

uno sconosciuto con ambizioni letterarie, stufo di vedersi puntualmente respingere i suoi racconti dalla rivista *Nuovi argomenti*, decise di vendicarsi col seguente brutto scherzo.

Manda alla rivista il racconto “il mistero della croce”, firmato da Borges, tradotto da Franco Lucentini, corredato dalla licenza dell’editore Ricci. Ma si tratta di un falso Borges perché il racconto è integralmente opera dell’aspirante scrittore. La rivista si fa ingannare dalla grande firma e pubblica il racconto. Cinque anni dopo, l’autore del falso, senza rivelare la propria identità, rende pubblico lo scherzo nella rubrica televisiva “Io confesso” (Paoli, *Borges e gli scrittori* 14).

Es interesante notar como la revista no consideró más el texto como bueno o malo, simplemente lo público por el nombre que traía puesto. Sin duda este episodio aclara dos cosas: la importancia de Borges en Italia para las revistas y los lectores y también la influencia del argentino en la manera de escribir de los italianos. Este anónimo escritor no hizo otra cosa que la que Borges describe en cuentos como el “Pierre Menard, autor del Quijote”.

Los italianos que dieron juicios favorable a Borges son escritores como Arpino, Bevilacqua, Calvino, Citati, Fruttero, Lucentini, Gramigna, Luzi, Magris, Manganelli, Milano, Piovene, Porzio, Saltini, Samonà, Sciascia, Sgorlon, Tabucchi, Vigorelli entre otros (Paoli, *Borges e gli scrittori* 17), las motivaciones de este interés son varias y comprenden “postmodernità, riscrittura, percezione labirintica, prodigiosa densità intellettuale” (Paoli, *Borges e gli scrittori* 17).

Paoli en su libro cita a un artículo escrito sobre Borges que dice: “Dietro i suoi occhi ciechi molti hanno veduto meglio, con più piacere, e tra questi anch’io, e sono lieto di testimoniarlo adesso. Borges, più che letterato, era la Letteratura; più che i libri, era il Libro. Avendo letto tutto, era il Lettore” (*Borges e gli scrittori* 19). En nuestra opinión no hay más que añadir para esta relación y la admiración que Italia tenía (y tiene) de Borges solamente que “il fatto è che Borges ha restituito alla letteratura la finzione, liberandola dalle pesanti incombenze che le erano estranee e che avevano finito per depauperarla” (Paoli, *Borges e gli scrittori* 23).

Por otro lado, Borges fue un admirador de algunos italianos. Entre estos Dante y su *Divina Comedia* son centrales juntos con diferentes prólogos que escribió sobre obras de autores italianos.

Entre estos: Buzzati, Papini y Momigliano. El prólogo, como dice Tallarini, “debe ser tanto un estudio crítico como un homenaje” (316) y esto significa una atención de Borges a la literatura italiana y de autores que en la península son considerados como “menores”.

“Es evidente que, para Borges imitar a los autores del pasado solo puede ser una fuente de orgullo y no una falta de originalidad” (Tallarini 317), el pasado es la base para construir lo que sigue y la literatura es toda una comunicación entre pasado, presente y futuro. Como sugiere Melis, “la empresa insensata de volver a escribir el Quijote procede de una sensación angustiada de agotamiento de la literatura. para el escritor contemporáneo parece quedar abierta solo la posibilidad de la repetición” (133), una repetición que no es de todo modo ni un plagio ni una reescritura sin significado más bien una nueva búsqueda sobre algo que pertenecía a otro autor y tiempo para poder llevar a cumplimiento algunos de los valores. “Queda latente la idea de que todo ha sido escrito ya la única solución practicable es la de escribir un palimpsesto¹” (Melis 134), de aquí parte nuestra búsqueda. ¿Es posible escribir algo nuevo? ¿Es posible no simplemente plagiar un trabajo anterior? Estas son algunas de las preguntas que guiarán nuestro trabajo.

La idea de esta tesis es explorar como Borges ha influenciado y se ha dejado influenciar por autores italianos yendo a descubrir el significado de la precursoriedad. El trabajo empezará descubriendo el valor de la palabra precursor, yendo a mostrar cómo en realidad ya no es necesaria una lectura de la literatura siguiendo la cronología sino más bien es posible encontrar también precursores sucesivos. En los siguientes capítulos se analizará la relación entre Borges y tres escritores italianos: Dante Alighieri, Italo Calvino y Umberto Eco. A través de estas relaciones literarias intentaremos descubrir si la visión de Borges de una atemporalidad de la literatura es

¹ Sobre este tema se puede explorar Gerard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*.

posible y sobre todo si un autor más antiguo puede realmente ser precursor de uno posterior y como. Buscaremos elementos que hacen de Dante un borgeano y de Calvino y Eco precursores de Borges. Descubriremos entonces que la literatura es posible transformarla porque no está compuesta de elementos fijos como la Historia. Las fechas pueden ser puesta a un lado y se pueden simplemente analizar los elementos claves de los autores para descubrir qué es lo que lo hace único y reconocibles en otros. La literatura se compone de conceptos que podremos definir como universales en cuanto se encuentran en “opere aperte” de las cuales es posible interpretar y cambiar los significados. Descubriremos que cada lector tiene su “biblioteca imaginaria” y que cada interpretación de una obra depende, en parte de lo que ya aprendió, leyó e investigó.

Antes de empezar a analizar cada relación literaria es necesaria una precisión sobre Borges; en este trabajo no acercaremos un poco a la idea que el argentino tiene del tiempo en su sentido filosófico y su posición hacia la religión. Empezando con el tiempo es importante subrayar que Borges escribió varios ensayos dedicados a este, y hasta un libro llamado *Historia de la eternidad* y es un tema importante y central en su trabajo. Cuando nos acercamos a él en nuestro análisis estamos considerando principalmente la idea que podemos encontrar en sus cuentos sin pero olvidarnos de toda la construcción que está detrás de ellos.

En cuanto a la religión Borges se definía agnóstico: “Being agnostic means all things are possible, even God, even the Holy Trinity. This world is so strange that anything may happen or may not happen. Being an agnostic makes me live in a larger, a more fantastic kind of world, almost uncanny. It makes me more tolerant” (Rowlandson citando a Shenker 79). Esta perspectiva nos ayuda a entender que el argentino estaba abierto a cualquier texto yendo a considerar todo como posible (veremos Dios en Dante y como Borges se acerca a la *Divina Comedia*) dejando abiertas muchas más posibilidades que negando la existencia.

Nuestro trabajo se divide en tres capítulos, cada uno dedicado a Borges y su relación con un escritor italiano. En el primero analizaremos la relación entre Borges y Dante, como el argentino leyó e interpretó al italiano y cómo podemos encontrar rasgos del italiano en sus textos. Se buscará también mostrar cómo Dante puede ser interpretado como borgiano.

En el segundo capítulo Borges se comparará con Italo Calvino para explorar la manera en la cuales un clásico es tal y porqué elementos que segundo el italiano se tienen que llevar a futuro en la literatura, reflejan en pleno el trabajo de Borges. Además, se observará como en la obra del italiano se pueden encontrar elementos borgeanos.

En el tercer y último capítulo, finalmente, nos acercaremos a Borges en relación con Umberto Eco y la idea que el italiano tiene de “opera aperta” y como esta es Borges. Analizaremos la novela *Il nome della rosa*, para encontrar elementos borgeanos y veremos cómo Eco puede ser precursor de Borges.

Para poder empezar a leer este trabajo es entonces necesario dejar de lado la idea de la literatura como cronológica o de los movimientos literarios (que no son parte de esta investigación) y dejarse llevar por las palabras de Borges y de los italianos para poder disfrutar de este viaje en la literatura.

CAPÍTULO 1: DANTE COMO BORGIANO

Jorge Luis Borges y Dante Alighieri pertenecen no solo a dos generaciones distintas sino tampoco comparten la misma nacionalidad. A pesar de esto, comparten la fama de ser escritores clásicos, conocidos (por lo menos de nombre) por muchos y leídos y estudiados por críticos y autores de toda nacionalidad. Por esta razón, Antes de entrar en concreto en el análisis es necesario precisar que muchos estudios fueron hechos sobre la relación literaria entre Jorge Luis Borges y Dante Alighieri porque el primero escribió varios textos que contienen referencias a Dante, cuando no habla directamente de él. La idea de este trabajo no es repetir nuevamente lo que ya algunos críticos han subrayado (aunque algunas ideas y contextos serán usados para reforzar las ideas aquí expresadas) sino descubrir cómo Dante puede ser analizado como Borgiano partiendo de la idea que el mismo Borges creó de la palabra “precursor”.

1.1 El innovador significado de la palabra “precursor”

Es importante entrar en detalles sobre la palabra “precursor” y su significado en el universo borgiano, subrayando que antes de llegar a su idea final en el ensayo “Kafka y sus precursores”, el escritor argentino ya se había acercado al tema en trabajos anteriores. En “La eternidad y T.S. Eliot” (1933) escribía: “El pasado es modificado por el presente, el presente es dirigido por el pasado” y “burlas a parte, el indefinido progreso hace de todo libro el borrador de un libro sucesivo: condición que, si linda con lo profético, da en lo insensato y embrionario también” (Borges, *Textos Recobrados* 50). En esta cita podemos ver como el argentino ya había empezado a trabajar con la idea que el pasado fuera modificado por el presente, que lo nuevo tiene algo que decir sobre lo que

ya existe. La segunda parte de la cita, por otro lado, se alinea a la perfección con la definición que se puede encontrar en la RAE sobre la palabra “precursor”: “Que precede a otra persona o cosa, generalmente anunciándola o haciéndola posible”. La definición natural y la que todos los hispanohablantes recuerdan es esta, el precursor como alguien que precede y de lo cual se puede tomar inspiración, seguir los pasos. Pero Borges no sería Borges si se conformara con esta definición y no le diera un tono completamente diferente revolucionando la entera historia de la literatura y la manera en la cual se puede entenderla.

Algunos críticos como Pellejero y Núñez dicen que todo este proceso fue hecho para sacarse de encima la sombra de la ansiedad de la influencia de otros autores. Quizás, pero creemos que la idea más interesante es una revolución en el pensamiento sobre la literatura eliminando el orden cronológico y también los autores. Lo que importa al final, son las palabras y lo que transmiten. Así se crean una infinidad de nuevas interpretaciones sobre lo que ya fue escrito y lo que todavía se puede escribir.

En el ensayo sobre Kafka, Borges muestra como este puede ser en realidad precursor de escritores anteriores a él.

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría (Borges, *Obras Completas* vol. 1, 65).

Estas palabras demuestran que la idea de precursor cambia totalmente ya que autores que antes no tenían nada en común se encuentran unidos en las ideas que los asimilan a Kafka. Se reconocen algunos aspectos de Kafka en estos autores y no se podría decir eso si Kafka no hubiera escrito. Todos estos autores, que se identifican como grupo solamente por la idiosincrasia de Kafka, hicieron el que Crolla llama un “plagio por anticipación” o sea “la mirada anacrónica consiste entonces en tomar conciencia de una llamada que reside en un gesto sin filiación conocida.

Otro tipo de arte que reside en el advenimiento de un conocimiento que venga a iluminarlo y a completar su explicación (Crolla 104). Quien viene después modifica lo anterior de una forma que llega a completar más plenamente el significado que tenía en otro autor por esto se puede hablar de plagio por anticipación porque el precursor completa el significado último del predecesor haciéndolo suyo. Lo mismo lo podemos encontrar con Borges.

En este capítulo veremos aspectos de Dante en Borges y viceversa. Es fundamental recordar que “no todos se parecen entre sí” no estamos hablando de un pegar y copiar sino de diferentes aspectos que en el autor designado (Kafka, pero también el mismo Borges) se juntan, toman nuevas formas y nuevos sentidos y por esto, como lectores, podemos reconocerlos en escritores antecedentes porque fueron asimilados totalmente y vueltos parte de un nuevo estilo, que de otra forma no hubiera existido. Como escribe Núñez: "la concepción borgiana de literatura supone una colaboración no antagónica que le permite al escritor recrear de manera positiva sus modelos artísticos. Más que ser asumida como una influencia dominante, la obra del predecesor se presenta como una forma “abierta” que ha de ser inventada (en cuanto adquiere un nuevo significado) por quien escribe" (419). En este momento entra la idea que será explorada más tarde en el capítulo sobre Umberto Eco y su idea de la “opera aperta” que da la posibilidad a quien sigue (y también a los lectores) de modificar el original en cuanto el resultado igualmente pertenece al pensamiento del autor.

Además, en el ensayo Borges utiliza las palabras “afina y desvía”. Estas dos palabras parecen ser fundamentales para entender el nuevo modo de hablar de un precursor. Afina en cuanto aumenta la atención sobre un determinado detalle, un tema, un nombre que fue integrado al nuevo estilo, pero al mismo tiempo “desvía” en cuanto ya no es más la idea que fue precedentemente tomada en consideración por un autor anterior es algo nuevo y personal.

En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, cómo ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres (Borges *Obras Completas*, vol 1, 65).

Esta frase concluyente del ensayo es tan fundamental como la precedente porque el mismo Borges no da las direcciones para entender este nuevo modo de hacer literatura. Primero que todo, es el escritor que escoge sus precursores, “cada escritor construye su propio horizonte de referencia al apropiarse e identificarse con aquellas producciones literarias, filosóficas, históricas, semióticas o discursivas previas” (Crolla 106). Borges quiere sugerir que cada autor tiene una lista de autores que le gustan, le llaman la atención, le intrigan, o sea, que le interesan, y empezando por estos los reutiliza en su obra. Este concepto nos abre a una nueva manera de ver el pasado y también el futuro. La literatura ya no es un estudio cronológico, sino que un *back and forth* continuo. Dependiendo del autor que se está estudiando, se pueden leer bajo nueva luz los que vinieron antes y después de este. Un texto no se puede leer poniendo de lado todo lo que ya se sabe, que ya se ha leído y aprendido en precedencia y por esto al fin, un texto es siempre nuevo con detalles nuevos por estudiar y comparaciones con otros autores por hacer. La literatura también hay que analizarla (según Borges) sin nombres, no importa quién escribió qué porque ya toda la literatura es de dominio público y las ideas y las imágenes vuelven y se analizan siempre como en un círculo. “Writers are not read in isolation, but as part of a living tradition in which the new alter the old, the present modifies the past and, as a result, texts are continually re-valued from the perspective of subsequent texts” (Novillo - Corvalán 60). Cada época lee la literatura con diferentes parámetros culturales que pertenecen a este periodo, y cada hombre lee además con su propia carga cultural que está compuesta por todo lo que ha leído y aprendido anteriormente (generalmente no en orden cronológico). Como escribió el mismo Borges en “La otra muerte” (1949): “Modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas. Dicho sea

con otras palabras; es crear dos historias universales” (*Obras completas* vol. 1, 575). Cuando miramos al pasado (a escritores pasados) desde esta nueva perspectiva estamos entonces creando dos posibles alternativas, la “lógica” según la cual Dante es predecesor de Borges y la nueva donde estos roles se invierten. La literatura permite esta inversión que fue prohibida por la historia “si la seule durabilité possible du passé est celle du souvenir d’un souvenir, modifier l’un des souvenirs de la chaîne c’est, en quelque sorte, modifier le passé. La littérature permet l’inversion de ce que l’histoire interdit²” (Almeida 75).

Si nos enfocamos en el término crear, es “an act that allows the writer to organize literary matter according to his own criteria and sensitivity” (Agheana 18) mientras recrear no tiene nada nuevo, sino que se acerca a una idea de copiar, no a una idea propia. Al fin y al cabo, los aspectos, las imágenes y las ideas pueden ser similares pero enmarcan, en los diferentes autores, diferentes efectos estéticos. Una imagen en Dante, aunque parecida nunca corresponde a una en Borges. Como describe Agheana refiriéndose a Borges y Cervantes: “Borges is to be found in Cervantes, but from Borges’ point of view [...] such a perspective allows him to create, rather than to recreate” (21). Se pueden encontrar aspectos de Borges tanto en autores precedentes como en autores posteriores, no importa la fecha de publicación más bien importa la manera en la cual leemos un texto.

Como dice Martínez: “no se trata de mostrar que Kafka leyera sus textos, sino de plantear que quien ha leído a Kafka se acerca a otras creaciones literarias, aunque sean anteriores, con una nueva mirada inimaginable sin la existencia de la narrativa kafkiana” (191). Este detalle resulta esencial para poder comparar a Dante y Borges. No se trata de querer ver lo que el argentino

² Si la única durabilidad posible del pasado es aquella del recuerdo de un recuerdo, entonces modificar uno de los recuerdos de esa cadena es, en cierto sentido, modificar el pasado. La literatura permite la modificación de todo aquello que la historia prohíbe cambiar”

escribió y comentó sobre el italiano, sino más en detalles leer nuevamente a la *Divina Comedia* con ojo borgiano. “Superadas las dificultades iniciales para entrar en el universo borgeano no es posible volver a restablecer las coordenadas previas y pretender leer el mundo como si Borges no existiera” (Crolla 106), no es posible leer algo sin la carga del conocimiento, olvidándose lo que ya se sabe.

Cajero, afirma:

El precursor no necesariamente representa un estado larvario del genio: tampoco implica la idea de perfección progresiva (...) Ni una línea unidireccional en el tiempo, del pasado sobre el presente o el futuro: el presente también puede modificar y afinar la concepción del pasado, cómo ha de modificar y afinar la concepción del futuro (135).

Precursor así es una palabra que toma significado atemporal cada escritor escoge quienes son sus precursores y los asimila completamente en su estilo tanto por hacer dudar quien es el verdadero precursor.

Todo lo que hemos dicho hasta ahora es importante en cuanto Borges a través de “Kafka y sus precursores” nos informa de que fue él el que “creó” y entonces de alguna forma decidió quien entre sus precursores iba a tener un rol importante para su trabajo. Pero al mismo tiempo, nos hace entender también que no podemos mirar a Borges como plagiador de Dante y ya no podemos leer al florentino sin considerar lo que hemos aprendido sobre Borges.

Lo propio de las obras es en última instancia funcionar y no simplemente existir, es decir, ejercer una actividad de tipo simbólico y tener implicaciones en la vida de los hombres. Las obras no reflejan el mundo, ni se agregan a él, lo reorganizan. Es por eso que el arte no es una simple traza a descifrar, es un pensamiento eficaz, la posibilidad para un fragmento del mundo de poner en movimiento el resto del mundo (Morizot citado en Pellejero 16).

Nos parece significativo terminar esta primera parte del capítulo con esta cita. Borges revoluciona el mundo literario a través de su obra. La hace funcionar con concepto e ideas que ya existían pero que asumen un significado totalmente nuevo e inimaginable antes de él. Borges da vida a una nueva literatura, y tanto como Dante, revoluciona todo lo que viene después, es una

rueda que pone en movimiento un entero engranaje y que llega a modificar la perspectiva que hasta el momento era considerada la correcta: el precursor como elemento cronológico.

La segunda parte del capítulo se enfocará con más detalles en el Dantismo de Borges yendo a explorar, a través de los escritos y conferencias del argentino, los aspectos de Dante que se encuentran en su obra. El trabajo se enfoca principalmente en dos episodios del infierno dantesco y en los personajes de Paolo e Francesca y Ulises. A seguir se explorarán las referencias en los cuentos y las poesías de Borges para poder demostrar como el argentino no copia al florentino más bien lo integra en su obra y lo transforma. Lo que se quiere lograr a través de este análisis es demostrar que Dante si es borgiano a pesar de haber vivido siglos antes.

1.2 El Dantismo de Borges

“Su infidelidad, su infidelidad creadora y feliz, es lo que nos debe importar” afirma Borges en “Los traductores de las 1001 Noches” (*Obras completas* vol. 1, 420) dejando a un lado la exactitud de una obra respecto al original y haciendo resaltar los logros propios de cada texto. No hay que olvidarse de este concepto a lo largo de la lectura ya que el argentino vuelve nuevamente a repetirnos que ya no hay un antes ni un después en literatura.

Para poder entender la relación entre los dos autores es importante entender el acercamiento de Borges a Dante y sus intereses. Como he sabido El argentino fue un gran admirador de la *Divina Comedia* de Dante (único texto que leyó del florentino) y dada la cantidad de veces que escribe, habla o cita a Dante podemos suponer que lo escogió como precursor. “La comedia - dice Borges - es un libro que todos debemos leer. No hacerlo es privarnos del mejor don que la literatura puede darnos, es entregarnos a un extraño ascetismo” (*Obras Completas* vol. 2, 208). Pero procedamos con orden: gracias a las palabras del mismo Borges sabemos que se acercó a la lectura del italiano

antes de la dictadura de José Félix Uriburu y “cuando leí por primera vez la *Comedia*, me dejé llevar por la lectura. He leído la *Comedia* como he leído otros libros menos famosos” (Borges *Obras Completas* vol. 2, 209) pero su interés lo llevó a leer las obras muchas veces en ediciones diferentes y se sabe que leía principalmente en el tranvía mientras iba a trabajar y que tenía una versión con la traducción en inglés al lado de forma que podía leer y volver al texto para entender mejor (Borges *Obras Completas* vol. 2, 209). Cuando llega al momento en que Virgilio deja a Dante, él deja la traducción de un lado y con su italiano (aprendido gracias a Dante) lee y vuelve a la traducción solo si necesario. Dante por Borges no es solamente un precursor, sino que también es un compañero de viaje, y cuando Dante se aleja de Virgilio (su precursor) Borges se queda con Dante hasta el final (Almeida 76). Borges se da cuenta leyendo de esta forma que “los versos son muchos más de lo que significan” (Borges *Obras Completas* vol. 2, 209). El hecho que haya vuelto más veces al texto y se haya acercado a diferentes comentaristas, implica que el texto llevaba siempre algo nuevo y algo que se podía profundizar además de un gusto estético.

Antes de seguir es necesaria una precisión porque la aproximación de Borges a Dante es puramente imaginativa y no académica. Es importante especificar que el conocimiento del argentino de esta obra y el análisis que él hace no incluyen todas las complejidades y los significados, sino son más orientados a una “aproximación imaginativa con la intención de cumplir una difusión pedagógica” (Núñez 422). Aunque Borges no sea un experto conocedor de todos los escritos de Dante lo que lo fascinaba era el interés que ambos tenían por el lenguaje y la habilidad del italiano de crear una “emoción estética carente de artificios retóricos” (Núñez 422). Borges no es y no intenta ser un medievalista italiano (Núñez 422). El interés de Borges además deja de lado los aspectos religiosos de la obra “the fact that I am not a Christian makes my judgment of Dante

to be simply an aesthetic one” (Cortinéz 86). La manera en que lee el italiano es ligada al interés no religioso sino de la forma, de las imágenes y también de algunos de los significados.

Sin duda el argentino tiene un cariño especial por la obra maestra del italiano porque veía a Dante como “el poeta arquetípico de Italia y, por ende, de todo Occidente, tal vez, el primer poeta del mundo” (Rodríguez 196), tanto que la *Divina Comedia* hubiera sido el primer libro que hubiera salvado: “Were I to save a whole book [...] I would save the Divine Comedy [...] I think of Dante as being the writer, as being the poet” (Cortinéz 87). Por estas razones el interés y la dedicación llevaron a Borges no sólo a usar a Dante como inspiración y referencia en algunos de sus cuentos o poemas sino también a escribir y hablar sobre su obra en diferentes momentos (*Nueve ensayos dantescos* y en el ciclo de conferencias “Siete noches” entre otros). El hecho que el argentino sentía la necesidad de difundir la obra del florentino es en sí muy significativo en cuanto muestra cómo la pasión que Borges tenía era para compartirla con otros, y no esconderla.

Borges se sirve de la *Divina Comedia* de tres diferentes formas; primero los versos de Dante son “ejemplos adecuados a sus teorías” (Rodríguez 196) porque Borges solía utilizar citas de algunos autores en varios de sus textos; en segundo lugar, la obra es un estímulo para hablar sobre temas para él importantes y la utiliza como “un punto de partida desde el cual se eleva una reflexión de tintes trascendentales” (Rodríguez 197). Por último, la utiliza como un símbolo porque “La *Comedia*, como todo libro verdaderamente clásico ha alcanzado su estatus según sentencia del tiempo” (Rodríguez 197). El carácter común que podemos encontrar en ambos autores es la “preocupación acerca de la condición humana” (Núñez 430).

Las referencias que Borges hace a Dante están presentes en muchos y diferentes textos y ya fueron enumeradas y explicadas por diferentes críticos. Por esta razón en este trabajo se tomarán

en consideración solamente las que juzgamos ser más importantes para poder respaldar y subrayar la visión de Dante como borgiano.

Como hemos dicho, el interés de Borges hacia la obra del florentino lo lleva a dar diferentes conferencias sobre su obra. En 1977 en Buenos Aires dicta unos ciclos de encuentros sobre diversos temas. El primer coloquio está enteramente dedicado a Dante y a la *Divina Comedia*. En esta charla se enfoca principalmente sobre dos episodios que postula como entre los más interesantes de toda la *Comedia*: Inferno V, con los personajes de Paolo y Francesca, e Inferno XXVI con el Ulises dantesco.

1.2.1 Paolo y Francesca: inspiración y símbolo

Durante las conferencias que Borges dictó y también en *Nueve Ensayos Dantescos*, el argentino puso énfasis en uno de los episodios más conocido de toda la *Comedia*: la historia de Paolo y Francesca. Estos dos personajes se encuentran en el quinto canto del Infierno donde están castigados los lujuriosos que “la ragion sottomettono al talento” (Inferno V, v 39).

Para poder entender lo que está pasando y la descripción de la pena y del lugar donde estos personajes se encuentran es necesaria una pequeña introducción al infierno dantesco y su estructura. El infierno tiene forma de un cono invertido situado bajo la ciudad de Jerusalén, y está dividido en nueve círculos decrecientes. En la parte inferior se encuentra Lucifer y más cerca de él, según Dante, peor fue el pecado cometido en vida. En el infierno, a diferencia del purgatorio, no hay posibilidad de salvación más bien los pecadores están obligados a quedarse en sus círculos cumpliendo una pena dictada por el *contrappasso*. Este es un principio que regula la condena por asimilación u opuesto del pecado por lo cual son identificados. En el caso de Paolo y Francesca como durante la vida se dejaron llevar por las pasiones amorosas en la muerte se encuentran arrastrados para unos fuertes vientos que nunca paran.

Dante quiere hablar con ellos porque andaban juntos, hechos raros para los pecadores y aunque se encuentren sacudidos por los vientos los asocia a dos palomas ligeras y libres. La razón por la cual estos dos amantes se encuentran castigados es porque fueron infieles (ella estaba casada) y la pasión tomó fuerza más que el uso de su propia inteligencia (el talento), es decir no tuvieron el auto control para entender que sus acciones estaban equivocadas. El amor, como escribe Dante, “ch'al cor gentil ratto s'apprende” (*Inferno* V, v100) se aprende rápidamente si el corazón está dispuesto y “Amor, ch'a nullo amato amar perdona” (*Infierno* V, v103), el amor solo sabe corresponderse con amor, por esto es necesario el talento, la inteligencia de analizar y entender la situación. Y el problema está aquí. Los dos amantes se dejan llevar por la pasión sin entender el verdadero significado del amor que no está constituido simplemente por el aspecto físico de los instintos (el error de Paolo y Francesca) sino también incluye el uso de la razón (ellos no comprenden que ella está casada, comprometida con otro y no le importa). Al final este mismo amor (hechos de instintos) lleva Paolo e Francesca a la muerte (Nembrini 141). Además, Francesca habla en forma plural como para subrayar que ella y Paolo, a pesar de todo, siguen juntos y será así por la eternidad.

Hablando de ellos en *Siete Noches*, Borges nota la diferencia de tono que el italiano usa para describirlos y aunque estén en el infierno donde no tienen esperanza alguna de salvarse se parecen a dos palomas, símbolo de pureza y paz. Dante siente curiosidad de descubrir lo que pasó y cuando Francesca cuenta siente empatía con ellos y hasta un poco de envidia. La razón de este sentimiento está conectada al hecho de que el poeta nunca pudo estar con Beatrice Portinari (su amor e inspiración para su obra) porque ella murió muy joven. Además, el amor que ella sentía por él nunca fue más que un amor caritativo y nunca Dante logró conquistarla (ella se casa con otro hombre) ni estar con ella, tanto que él se casó con otra mujer pero Beatrice quedó su amor

imposible y deseado. El florentino siente envidia por la forma en que Francesca (la única que habla) se refiere a los dos, envidia por no haber alcanzado el amor de la mujer que amaba. Entonces, aunque se encuentren en el infierno (y es el mismo Dante que los pone ahí) lo que importa no es el adulterio sino descubrir el origen de aquel amor que los une y que nunca más lo separará (Borges, *Obras Completas* vol. 2, 215). Es importante mencionar lo que Borges evidencia sobre este canto: Dante, aunque se sienta ligado de alguna forma a Francesca y Paolo no puede no condenarlos porque existe otra fuerza mayor, Dios que “está más allá de todo juicio humano y para ayudarnos a comprenderlo” (Borges, *Obras Completas* vol. 2, 216). Dante, aunque sienta empatía para la pareja no puede no condenarlos porque está contando del infierno donde la justicia que manda es la divina. Agrega Borges: “Se ha dicho que Dante es cruel con Francesca, al condenarla. Pero esto es ignorar al tercer Personaje. El dictamen de Dios no siempre coincide con el sentimiento de Dante” (*Obras Completas* vol. 2, 216). Como recuerda Borges citando a Croce en “El verdugo piadoso”, Dante condena como creyente y como hombre ético, pero sentimentalmente lo absuelve tanto que al final del canto se desmaya por las cantidades de emociones compartidas, Dante “comprende y no perdona” (*Obras Completas* vol. 2, 359). Dante no puede perdonarlo, ni disculparlos. Esta tarea la deja abierta para Borges.

El argentino no se limita solamente a hablar de este episodio, sino que partiendo de él escribe un poema que se titula “Inferno, V, 129” una referencia específica a la obra de Dante y al verso “soli eravamo e sanza alcun sospetto”.

Dejan caer el libro, porque ya saben
que son las personas del libro.
(Lo serán de otro, el máximo,
pero eso qué puede importarles.)
Ahora son Paolo y Francesca,
no dos amigos que comparten
el sabor de una fábula.
Se miran con incrédula maravilla.

Las manos no se tocan.
Han descubierto el único tesoro;
han encontrado al otro.
No traicionan a Malatesta,
porque la traición requiere un tercero
y sólo existen ellos dos en el mundo.
Son Paolo y Francesca
y también la reina y su amante
y todos los amantes que han sido
desde aquel Adán y su Eva
en el pasto del Paraíso.
Un libro, un sueño les revela
que son formas de un sueño que fue soñado
en tierras de Bretaña.
Otro libro hará que los hombres,
sueños también, los sueñen
(Borges, *Obras Completas* vol. 2, 323).

El argentino parte de este momento específico del texto de Dante y lo profundiza, lo transforma en algo diferente y más detallado (y no ausente de juicio). Tenemos a los dos amantes que justo en el momento están empezando a entender lo que sienten. Antes de este instante no tenían idea del amor de uno para la otra. Como nos dijo Dante también, estaban leyendo, pero en este caso “ya saben\que son las personas del libro.\lo serán de otro” aunque estén leyendo de Ginebra y Lancelot y de su amor prohibido (Ginebra también estaba comprometida como Francesca) saben que ellos también están en la misma situación y su historia será contada (probablemente se estaba refiriendo directamente a la *Comedia*). Por asimilación son los personajes del libro en cuanto enfrentan el mismo amor prohibido. En el momento en que toman conciencia de este amor, y lo demuestran a través del beso que se dan, se transforman de amigos en amantes. “Se miran con incrédula maravilla” el amor pasa por la mirada como el amor de Dante por Beatrice, pero ellos “las manos se tocan” no paran, van más allá del puro mirarse. “L’attrazione iniziale è buona ma loro sonó andati oltre” (Nembrini 145), Dante respeta el espacio de Beatrice y

su amor no corresponde a pecado, pero Paolo y Francesca no se mantienen a este nivel y en cuanto el amor se vuelve carnal y pecan.

Borges nos describe lo que sienten, el acto de la traición que a Dante no interesaba. El argentino se imagina algo que Dante no quiso profundizar ni justificar porque, aunque simpatizaba con los amantes, no da un juicio. Borges por otro lado si, casi escribiendo las palabras que Dante no quiso: “No traicionan a Malatesta, /porque la traición requiere un tercero/ y sólo existen ellos dos en el mundo”. Borges los convierte en símbolo de “todos los amantes que han sido”.

Es importante subrayar que el poema es posterior a la conferencia y se nota que Borges hizo un trabajo más profundo para escribirlo. No es solamente un ir más allá en uno detalles que la obra de Dante había dejado más abiertos, sino en los últimos versos demuestra que sabe que toda la *Divina Comedia* nació de un sueño y por esto concluye escribiendo: “que son forma de un sueño que fue soñado” y “Otro libro hará que los hombres, \sueños también, los sueñen”.

1.2.2 Ulises y Dahmann espejos de sus autores

El otro episodio amado por Borges y que con sus palabras es “el más alto de la *Comedia*” (*Obras Completas* vol. 2, 217) es el Ulises dantesco. Nos encontramos todavía en el Infierno, Canto XXVI donde están castigados los que engañaron en vida. Aquí los pecadores no tienen parecido humano, sino que se encuentran dentro de llamas. Virgilio le aconseja a Dante dejarlo hablar a él y Ulises cuenta su historia. La interpretación de Borges nos indica que esto pasa porque Dante aún no es nadie, aún no ha publicado la *Comedia* y no tiene ninguna importancia mientras su maestro ya tiene un nombre (Borges, *Obras Completas* vol. 2, 218). En realidad, es también importante subrayar que Virgilio es la guía de Dante y en el Infierno el florentino depende mucho de él, aunque a medida que pasa el tiempo (y los cantos) Dante aprende y crece.

La historia que Ulises narra no es la conocida contada en la *Ilíada* o en la *Odisea*. Aquí Dante crea su propia historia de cómo Ulises murió. Después de volver de Troya, invitó sus compañeros a empezar un nuevo viaje porque “fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguire virtute e canoscenza” (Inferno XXVI, v119-120) han nacido para conocer y comprender no para vivir como bestias. Pero lo que realmente importa de este canto es la razón por la cual Ulises fue castigado, y no fue como muchos piensan por la estratagema del caballo porque el momento que cuenta en su historia es otro. Lo que hace este canto tan famoso es “l’infinitá del Desiderio” (Nembrini 157), Ulises es profundamente humano y como tal tiene el “ardore a divenir del mondo esperto”, experimentar la realidad, entender la vida y en frente a este ardor nada pudo retenerlo de su viaje, ni el amor de su esposa o el calor del hogar. Y cuando llega al Estrecho de Gibraltar ya el Mediterráneo lo sentía pequeño y ahí toma la decisión de seguir este deseo, pero cuando ve la montaña del Purgatorio ahí su aventura llega a su fin. Ulises no logró completar su viaje porque no lo hizo con los medios correctos. Toda su inteligencia y toda su voluntad no son suficientes para vencer la pesadez del límite, del pecado original, sin la ayuda de Dios sus fuerzas no son suficientes (Nembrini 168). Borges también se acerca a esta interpretación comentando que

Dante sintió que Ulises, de algún modo, era él. No sé si lo sintió de un modo consciente y poco importa. En algún terceto de la Comedia dice que a nadie le está permitido saber cuáles son los juicios de la Providencia. No podemos adelantaros al juicio de la Providencia, nadie puede saber quién será condenado y quien será salvado. Pero él había osado adelantarse, por modo poético, a ese juicio. No podía ignorar que estaba anticipando a la indescifrable providencia de Dios (*Obras Completas* vol. 2, 219-220).

Al fin y al cabo, Ulises carece de humildad (característica necesaria para poder acceder al Purgatorio) y esto lo diferencia del florentino, Ulises cree que puede todo solo. No está en el Infierno por el deseo infinito de descubrir e ir más allá de sus límites (hecho profundamente humano y entendible) sino porque traicionó este deseo intentando lograrlo por sí solo. La humildad es el opuesto del orgullo, la presunción del hombre de poder salvarse solo (Nembrini 173).

Si queremos ser objetivos podríamos decir que lo que hace Dante con el personaje de Ulises es algo que veremos más adelante con Borges y Beatriz. Dante toma un personaje conocido e inventa su muerte, crea algo nuevo a partir de un mito existente y lo hace para dar un sentido a lo que escribe y para dar nueva luz a Ulises con una nueva vida, completando un ciclo que no se había cerrado.

Borges como crítico de la *Divina Comedia* quiere sobreponer el personaje de Ulises a Dante, como si este último fuera el nuevo Ulises en cuanto a través de la *Divina Comedia* está intentando algo que nadie había hecho antes, se está poniendo en el lugar de Dios juzgando. Está pasando el límite entre el deseo de describir algo que nadie antes se había atrevido a hacer y el realizarlo con sus propios medios, sus ideas (y hasta pecadores que a veces solo tiene la culpa de no gustarle al escritor no siempre pecados dignos del infierno). Si consideramos esta interpretación como verdadera podemos entonces comparar también con la idea de que el Ulises dantesco se encuentre en el cuento “El Sur” en el personaje de Dahlmann.

Ambos personajes son víctimas de su propia temeridad, el Sur “es causa de su perdición” (Rodríguez 201). Para el personaje de la *Divina Comedia* navegar al sur era ir en búsqueda de su destino, la posibilidad de descubrir y ser realmente hombre. Dahlmann de la misma manera ve en el sur la idealización de una vida que podría vivir, una vida aventurada y vivida en pleno. Además, en ambos personajes se narra el final de su vida como momento clave en el cual podría aparecer un cambio. Y la muerte es de alguna forma elemento clave para entenderlos en sus contextos. Para ambos la forma en que mueren es esencial para entender el significado del cuento o canto (Paoli, *Borges percorsi* 107).

Si tenemos en consideración la interpretación que Borges hace de Ulises como espejo de Dante, se encuentra otro paralelismo con su personaje que puede ser comparado con el mismo

Borges. Ambos trabajan en una biblioteca, tienen el nombre de familia (Juan como el abuelo y Jorge como el padre) y tienen en la sangre el conflicto entre los diferentes linajes (armas y letras) que crea la discrepancia entre vida y sueño (Paoli, *Borges percorsi*, 71). Además de esto, en Dahlmann se refleja la misma herida y el mismo recorrido que llevó a Borges al hospital. Una herida a la cabeza causada por el apuro, una septicemia y el riesgo de la muerte (para Dahlman realidad). Pero el momento de la herida es en realidad el momento esencial el que produce un cambio en ambos. Borges empezará a escribir cuentos y Dahlman tomará la decisión (¿ficticia?) de ir al sur y empezar la vida que siempre quiso.

La diferencia esencial entre Ulises y Dahlmann es que en la *Divina Comedia* el personaje es un aventurero. Dahlmann después de haber estado en el sanatorio (el infierno), recupera la libertad (real o ficticia) y toma un tren hacia el sur (Purgatorio). En el sur, en la llanura hay una gran llamada a su destino. Pero la vida en vez de vivirla prefiere escribirla o soñarla. Sin embargo, Dahlmann se da cuenta que para vivir está dispuesto a morir (como Ulises) (Stefanini 59). Pero Dahlmann es un poco como Dante ya que sueña este viaje con dirección al deseo más profundo (una vida llena en el Sur y reencontrarse con Beatrice en la *Comedia*). “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” (D’Angelo 172).

Volvemos nuevamente a la idea de “plagio por anticipación” por parte de Dante. Si consideramos a Borges como Dahlmann y a Dante como Ulises entonces podemos también decir que Dante escribió en fin sobre un Ulises que representa a Borges y el argentino escribió sobre un Dahlmann que en realidad es el florentino. Este análisis es posible en cuanto como hemo visto en la parte introductoria del capítulo, podemos eliminar la linealidad de la literatura y suponer que

sea posible que Dante en su obra representa a un Ulises que es Dahlmann (y Borges a la vez). Dante plagia por anticipación en cuanto el trabajo del argentino va a completar a través del personaje de Dahlmann al de Ulises, pero siendo único en sí.

Empezando con el personaje de “El Sur”, él como Dante sueña algo que es fundamental en su vida. Como el personaje borgiano quiere lograr algo y ser quien realmente quiere. De la misma forma Dante sueña y este sueño es la manera para poder hablar nuevamente de Beatrice (después de su muerte Dante deja de escribir sobre ella hasta poder hacerlo de una forma elevada y así poder reflejar el espíritu de su amada). Su sueño es el cerrarse de un círculo, el cambio en su forma de escribir (para Dahlmann cambio en su vida) y en su forma de hablar del universo y del bien y mal. Todo por su amada Beatrice. Para Dahlman el sueño es la realización de su fantasía, vivir en el Sur y morir como quiere.

Pasando a Dante y a su Ulises, encontramos a Borges como un desafiador de la literatura, este hombre que por su voluntad de devenir experto del mundo revoluciona los cánones literarios y supera lo que impone la lógica (la idea de una literatura linear) no se confirma con el ser un “bruto” sino sigue el deseo de conocimiento. Ulises es Borges porque ambos fueron más allá de los límites impuesto por otros, no se conforman con la idea de que no pueden saber más, no pueden ir más en profundidad y revolucianan la forma de pensar y ver al mundo.

1.2.3 “La llama³”, elementos del Infierno de Dante

³ Esta llama se podría también interpretar como una influencia del oriental en Borges. Ya que el argentino tenía un interés hacia la religión budista en donde la “Doble llama” tiene un significado central. De todo modo este no es el enfoque de nuestro trabajo, pero parece importante considerar la posibilidad de otra interpretación.

Bajo la larga urna del cielo los mástiles de invierno que se alzan sobre las aguas sin ruidos y las luces verdes del puerto que en amplia inmóvil procesión, anilladas de rojo en la penumbra lo ciñen, una llama torva ondula en el aire pardo y pesado a ras de la tierra en el derrumbamiento de las cosas visibles, en la angustiada espera de la tormenta cercana...

La llama roja salta y chisporrotea. Yo paso junto a la llama; yo escucho lo que quiere proclamar su lengua de fuego, yo doy palabras y voz a lo que susurra esa llama.

Yo latente bajo todas las máscaras, nunca apagada y eternamente achechando, hermana de la abierta herida de luí en el desnudo flanco del aire hermana de lares y piras hermana de astros que arden en los jardines colgantes cuya serenidad enorme yo envidio, desterrada de las selvas del sol hace abismos de siglos encarno la grande fatiga, la sed de no ser de todo manto en esta tierra poluta vibra, y sufriendo vive.

Te siento y paso, sigo a lo largo de la tarde lenta y medito el significado de tu roja palabra y veo que en verdad eres símbolo de nosotros que inevitablemente sufrimos uncidos al gris yugo del día o al enjoyado yugo de la noche y ansiamos como tú la alta serenidad y el desdén claro de la felina noche..

Espoleados deseando deslumbrarnos y perdernos en los pasionales festines en la crucifixión de cuerpos tremantes (y pienso que tal vez no es otra cosa la vida que el ascua de una hoguera muerta hace siglos que él último eco de una voz fenecida que arrojó el azar a esta tierra algo lejano a este orden de cosas del espacio y del tiempo. Y la llama se hunde en el gran crepúsculo enfermo que en girones desgarran los grises vientos. (Borges, *Textos Recobrados*, 22).

Un elemento muy interesante para nuestro análisis es la poesía “la llama” o “llamarada” que Borges publicó por primera vez en 1920 y que ahora se puede encontrar en el libro *Textos recobrados*. Por la fecha en la cual fue escrito se puede suponer que todavía no estaba totalmente familiarizado con la *Comedia* pero es lícito asumir que tenía algún conocimiento por lo menos de los episodios principales (Núñez 423).

Este poema incluye algunos elementos escondidos del infierno de Dante exactamente con referencia a los dos episodios que hemos citados en precedencia. Núñez ya ha subrayado que la inicial descripción del paisaje proyecta el estado del poeta, aunque a medida que el poema avanza se puede notar como este incluya todo “el drama de la pasión erótica que aboca al ser humano a sufrir el ciego impulso del deseo carnal” (Núñez 423). Esta idea es la esencia de los pecados cumplidos por parte de los lujuriosos. Al mismo tiempo la idea de la crucifixión es el acto de inmolación y que lleva a la vez a la ruina espiritual tal como pasa en el canto V del Infierno: “che

la ragon sottomettono al talento”. Los pecadores no usan la inteligencia, se dejan llevar por las pasiones. Además, Borges utiliza un adjetivo clave por la obra de Dante, “tremantes” como Paolo que besa a Francesca temblando, sintiendo todo el deseo, toda la ansiedad, el miedo y la pasión en un solo adjetivo. De la misma forma la llama se mueve despacio para evidenciar las pasiones que representa (Núñez 424).

El último elemento que Núñez considera importante es la descripción de los vientos. En su análisis este elemento es muy importante en cuanto también en el círculo de los lujuriosos había fuertes vientos como pena del contrapaso. “Si Dante concibe el amor concupiscente como un impulso destructivo que lo arrasa todo, el poema de Borges percibe lo carnal como un aspecto enfermizo de la existencia humana en el que se pierden la autodeterminación y libertad propia” (Núñez 425).

Al mismo tiempo Núñez acerca el elemento de la llama a la descripción que Dante hace de Beatrice en el Purgatorio XXX. Si tenemos en consideración que estaba al principio de su lectura de Dante parece más lógico comparar la llama del poema con la llama en donde Ulises y los otros pecadores del canto XXVI se encuentran en cuanto el episodio es seguramente más famoso. Las llamas del infierno se mueven y no es posible mirar dentro de ellas y ver quién se esconde. En Borges es “una llama torva ondula en el aire pardo y pesado” y “la llama roja salta y chisporrotea” Mientras que en Dante:

Lo maggior corno de la fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando
pur come quella cui vento affatica; (Inferno XXVI v85 - 87)

Los pecadores en las llamas se mueven, y hablan. En la Comedia literalmente mientras que en Borges “yo doy palabras y voz a lo que susurra”. Si entramos además en lo que la llama borgiana dice, sabemos que es una llama que nunca se apaga y que siempre tiene que seguir acechando como las llamas del infierno que a causa de sus pecados siguen encendida por la eternidad

esperando, pero sin poder alcanzar la salvación. La llama de Borges susurra las palabras: “cuya serenidad enorme yo envidio”, y podemos relacionar estas palabras a Dante en cuantos los pecadores saben de su destino y de que la paz y la serenidad no le pertenece más bien la eterna pena. Sin duda nuevamente Borges logra dar voz a las llamas de Dante, porque las palabras del poema podrían encontrarse fácilmente en el Infierno de Dante.

En el final de su poema Borges escribe: “y la llama se hunde en el gran crepúsculo enfermo que en girones desgarran los grises vientos”. Ya hemos hablado de los vientos, pero también la palabra “girones” parece ser muy interesante data la organización del infierno dantesco. Como subrayar una última referencia a un ambiente parecido al infierno donde los pecadores son condenados, pero al mismo tiempo la llama se hunde casi como él mismo Ulises que según Dante pierde la vida en el mar “infin che 'l mar fu sovra noi richiuso”.

Ahora que hemos explorado dos aspectos del infierno de Dante de los cuales Borges ha escrito en *Nueve ensayos dantescos* podemos analizar en detalle lo que hace en el cuento “El Aleph” en donde se encuentran nuevamente ideas dantescas.

1.3. Un tributo a Dante, “El Aleph”

Aunque Borges a lo largo de su vida escribió y comentó varias veces la obra más importante de Dante, uno de sus textos que más hace pensar en el italiano es el cuento “El Aleph” que temporalmente se encuentra antes de sus conferencias. Este cuento fue definido por Stefanini “la più geniale ‘parodia’ della Divina Commedia in cui il lettore moderno possa imbattersi” (Stefanini 57) teniendo en consideración la acepción positiva del término parodia.

1.3.1 Luz y circunferencia

Los aspectos que pueden hacer pensar en el florentino son varios, pero antes de analizarlos es necesario recordar que no todo el cuento de Borges se puede conectar con la obra de Dante.

El primer aspecto que muestra una alusión a Dante Alighieri es el apellido de uno de los personajes: Carlos Argentino Daneri. Esto podría simplemente ser un homenaje al italiano, pero en realidad hay un poco de Dante escondido en todo el cuento. Algunos críticos como Montano piensan que este personaje en realidad representa a un joven Borges en sus años como vanguardista y por la referencia al trabajo en una biblioteca. Por otro lado, Borges autor pone también un Borges personaje un poco como Dante lo hizo en su *Comedia* (Montano 310). Este alter ego es en realidad su “Dante”, como si el poeta florentino lo estuviera mirando y se muestra “como el pretencioso Argentino Daneri un poeta con una increíble ambición, pero con escaso talento” (Montano 316). Esta idea de un “precursor” dentro de la obra tampoco es una novedad del argentino más bien es otro aspecto que aparece también en la *Divina Comedia* donde vemos la devoción de Dante para Virgilio. Recordar a un precursor en su propia obra es un símbolo de respeto, de admiración y hasta de cariño para alguien que vino antes y que dejó un rastro. Dante en el infierno muestra su admiración para Virgilio (el más grande de los poetas latinos) siguiendo sus pasos, dejándolo hablar, escuchando sus consejos hasta que lentamente cobra seguridad en sus capacidades y confianza con el entorno. El ápice de estos eventos es el momento en que Virgilio deja a Dante solo en el Purgatorio porque no puede seguir más allá, este es el instante en que el poeta supera metafóricamente a su precursor. Borges hace algo totalmente diferente, y si queremos ver en el homónimo personaje del cuento la persona de Dante, entonces miramos como éste critica la obra de Daneri. En este caso la función podría ser la de una *captatio benevolentiae* en el sentido que Borges se humilla a sí mismo en realidad por exaltarse o también podría ser simplemente una crítica a sus años de juventud y a su poesía, etapa que ya había superado.

En este último caso entonces el cuento entero podría ser analizado como una especie de *Divina Comedia*, porque Dante esperó años antes de poder escribir sobre Beatrice para poder alabarle de la forma que le correspondía, y termina de elevar su forma de escritura. De la misma manera Borges, pasa a los cuentos y a los ensayos y se da cuenta que este pasaje es para algo para poder escribir y profundizar de la mejor forma.

Además, los críticos ven en el personaje de Beatriz Viterbo la Beatrice Portinari de Dante.

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios: el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita (Borges, *Obras Completas* vol. 1, 617).

Beatriz era una mujer de la cual el yo narrador se había enamorado, y aunque fue rechazado, después de su muerte este amor se convierte en una especie de devoción. Esta Beatriz es en realidad una versión nueva de la Beatrice de Dante que también murió muy joven y por la cual el poeta tenía una gran admiración. Ambas son hermosas, frías, pero a la vez gentiles y no sienten nada por nuestros héroes sino un amor casi caritativo.

En *Nueve ensayos dantescos* Borges nos dice que el florentino juega con la idea de volverse a encontrar con Beatrice en la *Comedia*, y en el momento en que sus miradas se encuentran ya no serán necesarias palabras porque la santificación de la joven es completa. Por otro lado, en “El Aleph”, Beatriz es desmitificada porque rechazó a Borges - personaje para casarse con otro hombre del cual igualmente se separó, dejando tras de sí solamente sus retratos (Montano 315). Ambas Beatrices hacen bajar a sus pretendientes (al infierno o al sótano) para que puedan después tener un conocimiento más profundo del mundo. La diferencia se encuentra en que la Beatrice de Dante lo eleva, le hace cumplir un viaje hasta ver la gloria de Dios, un viaje que Dante puede empezar y completar solamente porque su estilo y su escritura lo llevaron a un nivel a través

del cual él puede escribir de ella y del mundo ultraterreno. Por otro lado, cuando Borges mira dentro del Aleph se da cuenta de quién es realmente Beatriz, de sus cartas al primo y esto la desmitifica mayormente, no importa lo bueno que sea como escritor, siempre Daneri lo superará. Cuando Dante mira a Dios está completo. No necesita nada más por estar perfectamente feliz.

En “El aleph”, esta “pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor” (*Obras Completas* vol. 1, 618) en la cual está encerrado todo el espacio y el tiempo cósmico, “vi la noche y el día contemporáneo”, hay una yuxtaposición de tiempo y espacio, es como si fuera posible ver todo de una perspectiva atemporal y aespacial porque está en todos los tiempos y todos los espacios a la vez. Pero todo esto, aunque quizás parezca una novedad, tiene algo que la descripción que Dante hizo de Dios y del universo en la *Divina Comedia*:

Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna:
sustanze e accidenti e lor costume
quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch'i' dico è un semplice lume
(Dante, Paradiso XXXIII v 85-90).

Según Dante, Dios no se puede describir porque faltan las palabras adecuadas para hacerlo; pero en él se junta todo el universo que está como reflejado en su entidad. El poeta tiene la visión como de una luz y en ella todo el mundo y los espacios. El Aleph es luz “todas las luminarias, todas las lámparas, todos los veneros de luz” y Dios también “A quella luce cotal si diventa” (Paradiso XXXIII v100). “El Aleph è la rappresentazione borghesiana dell'Empireo dantesco di quel luogo dove tutto è perfetto, vicino e lontano, al contempo presente e passato perchè lì il tempo e lo spazio non esistono ma sono” (Sabatini). Como explica Sabatini el Aleph es como Dios, en una misma imagen se pueden encontrar todos los tiempos y espacio porque desde ahí comienza la creación.

Para un correcto análisis parece importante reportar la descripción del Aleph de Borges (casi) completa de forma de poder ver los elementos (en negrita) que más adelante vamos a encontrar en Dante.

¿**Cómo transmitir** a los otros el infinito Aleph, que mi **temerosa memoria** apenas abarca? Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe **quedaría contaminado de literatura, de falsedad.**

Por lo demás, el problema central es irresoluble: La **enumeración**, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese **instante gigantesco, he visto millones de actos** deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que **todos ocuparan el mismo punto**, sin superposición y sin transparencia. 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 a un tiempo cada letra de cada página** [...] 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 (Borges, *Obras Completas* vol. 1, 625-626)

En las palabras de Borges lo que resalta es lo siguiente: la forma esférica del Aleph, la luz que este emana, la yuxtaposición del tiempo y del espacio dentro de él, la dificultad en poder describir lo que mira y de poder hacerlo de la forma correcta y la idea que en el momento en que ve todo se le va de su memoria y en fin la conmoción que prueba en el ver algo que nadie antes pudo mirar.

Todo esto lo podemos encontrar en Dante en los siguientes versos:

O **somma luce** che tanto ti levi
da' concetti mortali, a la mia mente
ripresta un poco di quel che parevi,
e **fa la lingua mia tanto possente**,
ch'una favilla sol de la tua gloria
possa lasciare a la futura gente;
ché, per tornare alquanto a **mia memoria**
e per sonare un poco in questi versi,
più si conceperà di tua vittoria (Paradiso XXXIII v 67 - 75).

Ne la profonda e chiara sussistenza
de l'alto lume parvermi **tre giri**

di tre colori e d'una contenenza;
e l'un da l'altro come iri da iri
parea riflesso, e 'l terzo pareo foco
che quinci e quindi igualmente si spiri.
Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto! e questo, a quel ch'i' vidi,
è tanto, che non basta a dicer 'poco'. (Paradiso XXXIII v115 - 123)

dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta **de la nostra effige:**
per che 'l mio viso in lei tutto era messo. (Paradiso XXXIII v130 -132)

A l'alta fantasia **qui mancò possa;**
ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
sì come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre stelle. (Paradiso XXXIII v142 -145)

Estos aspectos como hemos visto, los podemos encontrar en la descripción de ambos autores, junto a la idea que dentro de Dios o del Aleph se ven a sí mismos y no pueden comprender profundamente y completamente lo que está pasando. La diferencia principal entre Dante y Borges es que este último no tiene la profundidad religiosa del italiano, aunque en sus escritos se puede ver una búsqueda de significado que Dante conecta con Dios y con su fe. Dante logra entender que ya tuvo la posibilidad de ver a Dios y aunque no pueda comprender todo respeta el juicio divino. Borges niega su visión en frente de Daneri para no darle ninguna satisfacción. Queda impresionado con su visión, pero a la vez casi decepcionado que no puede tener el objeto, que él no es dueño ni está cerca de serlo. Y al mismo tiempo vuelve a precisar que este Aleph no era el original, sino una copia.

Volviendo a las palabras de Borges, pero en la introducción de sus *Nueve ensayos dantescos*:

Imaginemos, en una biblioteca oriental, una lámina pintada hace muchos siglos. Acaso es árabe y nos dicen que en ella están figuradas todas las fábulas de las Mil y una noches; acaso es china y sabemos que ilustra una novela con centenares o millares de personajes. En el tumulto de sus formas, alguna -un árbol que semeja un cono invertido, unas mezquitas de color bermejo sobre un muro de hierro- nos llama la atención y de esa pasamos a otras. Declina el día, se fatiga la luz y a medida que nos internamos en el grabado, comprendemos

que no hay cosa en la tierra que no esté ahí. Lo que fue, lo que es y lo que será, la historia del pasado y la del futuro, las cosas que he tenido y las que tendré, todo ello nos espera en algún lugar de ese laberinto tranquilo... He fantaseado una obra mágica, una lámina que también fuera un microcosmo, el poema de Dante es esa lámina de ámbito universal (*Obras Completas* vol. 2, 343).

De nuevo podemos notar cómo esta descripción que él hace de la *Comedia* en sí se parece a la que antes hemos recordado del “Aleph”. Gracias a esto podemos darnos cuenta (como nos recuerda Almeida) de la admiración de Borges para Dante. Pero no obstante esto, “El Aleph” no puede ser considerado una imitación sino más bien una reelaboración de la *Comedia* y de la imagen de Dios. Primero que todo es un viaje hacia el fondo del sótano, no hacia los altos de los cielos. En segundo lugar, no estamos como con Dante dentro de un sueño sino en una realidad, en claridad. Y por último Beatriz no aparece como una persona real sino solamente en cartas (Almeida 89).

Nosotros estamos de acuerdo con esta interpretación según la cual el Aleph no puede ser leído como una copia de la obra de Dante, aunque algunos elementos sean parecidos. El uso que los dos autores hacen de las imágenes de tiempo y espacio en una única luz brillante es el mismo pero lo que cambia es el contexto no tanto histórico, sino que más bien de la obra. Dante personaje hace un viaje o sueño que sea, entre tres dimensiones de la vida ultraterrena empezando por el infierno y en el momento en que logra ver a Dios es el último instante prima de volver a la realidad. Durante este recorrido se purificó de todos sus pecados y fue guiado por alguien que respetaba y admiraba. Por otro lado, Borges en el cuento llega al sótano guiado por Daneri su enemigo y con el cual tenía una relación de rivalidad (amorosa y literaria) entonces no le queda que negar la existencia de tal objeto con tanto de no valorar el otro. Aunque los dos contextos sean opuestos el centro es Dios\el Aleph que deja posible entender el resto de la historia es el centro alrededor del cual todo se construye. Sin Dios no habría *Comedia* y sin Aleph la rivalidad entre escritores no existiría y tampoco el cuento.

1.3.2 Una nueva Beatrice

Si queremos encontrar a este Aleph de Borges en Dante, podemos pensar que en realidad el momento supremo “in cui l'uomo può finalmente conoscere il suo destino è in fondo un caso di rivelazione alephica” (Stefanini 54), y ¿Qué es Dios si no el destino último del hombre? Dios es uno de los Aleph posibles que describe Borges en el final de su cuento.

Según la opinión de Almeida, hay algo más en el cuento de Borges, podemos considerar que quiere poner un punto final a la *Comedia* “sa tentative consiste à mettre un point final à la *Commedia*, en donnant au personnage de Béatrice un achèvement que la pudeur de Dante n'aurait jamais pu concevoir⁴”(85) y “On peut risquer l'hypothèse que, en écrivant “L'Aleph”, Borges a mis, à sa manière créatrice et irrespectueuse, un “point final” à la *Commedia*⁵” (90). Dante no hubiera nunca podido imaginar esta versión de Beatrice, pero Borges lo hace, y además intenta crear una cura para sanarse de esta obsesión convirtiendo esta mujer en alguien que es bien olvidar (Almeida 86). Esta idea del crítico deriva de algo que Borges escribió sobre la Beatrice dantesca

Enamorarse es crear una religión cuyo dios es falible. Que Dante profesó por Beatriz una adoración idolátrica es una verdad que no cabe contradecir; que ella una vez se burló de él y otra lo desairó son hechos que registra la *Vita nuova*. Hay quien mantiene que esos hechos son imágenes de otros, ello, de ser así, reforzaría aún más nuestra certidumbre de un amor desdichado y supersticioso. 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. Le ocurrió entonces lo que suele ocurrir en los sueños, manchándolo de tristes estorbos. Tal fue el caso de Dante. 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). Tales hechos pueden prefigurar una pesadilla: ésta se fija y se dilata en el otro canto. Beatriz desaparece; un águila, una zorra y un dragón atacan el carro; las ruedas y el timón se cubren de plumas; el carro, entonces, echa siete cabezas (Transformato così'l dificio santo / mise

⁴ Su tentativa consiste en establecer un punto final en la *Commedia*, dándole al personaje de Beatrice una conclusión que el pudor de Dante jamás habría podido concebir.

⁵ Podemos arriesgarnos a plantear que, al escribir “El aleph”, Borges estableció, en su estilo creativo e irrespetuoso, un “punto final” a la *Commedia*.

fuor teste...); un gigante y una ramera usurpan el lugar de Beatriz (*Obras Completas* vol. 2, 371).

De esto podemos entender que la posición de Almeida no es tan incorrecta, Borges leía en el personaje de Beatrice no solo la admiración, sino que el dolor que Dante podía haber sentido por este amor no correspondido. Por ella Dante construye su gran obra y por ella Borges escribe su cuento, casi tomando venganza en nombre del florentino. Y quizás es propio gracias a estas palabras de Borges que ahora podemos encontrar un poco de Beatriz en la Beatrice divina, porque en fin su desinterés amoroso para Dante sigue vigente hasta en el paraíso.

Nuevamente Borges quiere cerrar el círculo de Dante, quiere poder terminar esta relación entre el poeta y su Beatrice y para poder hacerlo llega a dimistificarla dándole un rol en un cuento en el cual ya no es la hermosa dama del paraíso, sino que una mortal pecadora. El argentino decide por Dante que había en su obra anticipado a La Beatriz de Borges pero que nunca llegó a terminarla como lo hizo él.

Es cierto que leyendo sobre la Beatriz de Borges la original de Dante queda en segundo plano y casi desaparece. Beatrice era mucho más que una simple mujer de la cual Dante estaba enamorado, más bien símbolo en la *Comedia* se convierte en un símbolo de la teología y de la fe. A pesar de esto decidimos poner nuestra interpretación porque el enfoque sigue siendo como Borges transforma e interpreta este personaje. El escrito argentino, partiendo de la Beatrice del florentino la modifica y le atribuye un nuevo significado volviéndola borgeana.

1.4 Conclusiones: ¿Quién es precursor de quién?

¿Pero porque Borges sigue a Dante? ¿Qué es lo que tanto llamó su atención para insertarlo tanto en su propio trabajo? Borges no veía solamente en el grande poeta italiano la habilidad de usar palabras perfectas, las cortas pero eficaces descripciones. Borges se veía a sí mismo en Dante. Veía esta búsqueda de significado profundo de la vida (más allá de su creencia religiosa o no). Quizás Borges nunca escribió algo tan largo como la *Comedia* pero igualmente escribió sobre los deseos y los sentimientos humanos (como hemos visto antes en el capítulo). Escribió sobre la vida y sobre la muerte, y sobre el mismo significado de la existencia humana. La *Comedia* era según el argentino un libro que todo tendría que leer y que nunca se termina de analizar. Lo mismo podríamos decir de la obra de Borges una obra que esconde en cada línea algo nuevo algo profundo y que nunca acaba. Borges se encuentra en Dante porque ya no podemos separar los dos autores no podemos leer como si uno o el otro no existen o como si no lo hubiéramos leídos. “Questo è legittimo perchè la letteratura e l’arte funzionano così, hanno la capacità di entrare nella vita, e così una terzina, un verso, un’immagine, Icaro, Ulisse illuminano l’esistenza, e ti capitano delle cose che senti descritte da quelle tre righe in un modo in cui tu non avresti mai saputo descriverle, ed è giusto che sia così!” (Nembrini 169). La literatura no se puede separar de la vida, el conocimiento de la obra de Dante por parte de Borges se debe a su pasión, su interés está conectado con lo que él es. “La obra literaria subsiste no en virtud de las intenciones políticas del autor, sino por la profundidad de pensamiento y emoción que el autor logra plasmar en ella, junto con su capacidad para producir un goce estético de carácter universal” (Núñez 420). Ambas obras tienen estos aspectos.

Borges hace suyos los recursos que toma de Dante, los adapta a su estilo los utiliza a su manera. No es un copiar y pegar. Es un entender profundamente al autor y utilizar sus ideas en un estilo completamente nuevo. Por esto el argentino no puede ser definido como un mero imitador

de Dante en cuanto no se limita solamente a sacar ideas literarias e imágenes, sino que transforma estos elementos y los usa en su estilo, tanto para hacernos preguntar quién es precursor de quien y si tal vez en realidad Dante no fuera borgeano. Dante “plagia por anticipación” como ya hemos dicho antes, usa unas imágenes que Borges vuelve a incorporar en su obra y que asumen un significado que de alguna forma completar el primero. “Borges, cada escritor construye su propio horizonte de referencia al apropiarse e identificarse con aquellas producciones literarias, filosóficas, históricas, semióticas o discursivas previas, que les son operativas y le permiten generar una estética propia y original” (Crolla 106).

Como hemos visto en lo largo del capítulo, Borges puede ser encontrado en la obra del florentino. Lo podemos encontrar en Ulises y en su no conformarse con los límites impuestos, lo encontramos en los amantes Paolo y Francesca y en el porque nos sentimos cerca de ellos, en las llamas del infierno que toman nuevas palabras que Dante no les dió, y en fin en Beatrice y en la idea que ella no sea tan perfecta.

Volviendo a la idea de los precursores, cada autor tiene algo de lo que lo precedieron, y Borges se dejó inspirar en algunos detalles. Todo esto no cambia su originalidad, sus ideas innovadoras para el periodo ni su grandeza. Borges fue, es y será uno de los autores más reconocidos en el mundo a pesar de sus precursores o quizás gracias a ellos también.

C'est là que Borges nous fait intervenir nous, lecteurs. Il nous est accordé à nous aussi, ne fût-ce que le temps de la lecture le pouvoir d'accorder des variations à notre passé. Borges et Dante nous prêtent des souvenirs que nous aurions voulu avoir, et, en quelque sorte, avec la magie de tout poème, changent l'histoire de nos vies. Il n'y a pas de discours plus heureux que celui qui accomplit ce qu'il raconte⁶. (Almeida 98).

⁶ Es aquí donde Borges nos hace intervenir a nosotros, los lectores. Se nos concede a nosotros también, aunque solo sea durante la lectura, el poder de realizar variaciones en nuestro pasado. Borges y Dante nos prestan los recuerdos que habríamos querido tener y que, de alguna manera, con la magia que tiene todo poema, cambian la historia de nuestra vida. No hay discurso más feliz que aquel que lleva a cabo lo que cuenta.

Borges puede cambiar el pasado porque logra cambiar la manera en que nosotros miramos hacia este y Dante toma nueva forma, nuevo sentido y se vuelve borgiano.

CAPÍTULO 2: BORGES Y CALVINO: DOS CLÁSICOS EN DISCUSIÓN

Este capítulo quiere ser una guía para acercarse al estudio de Borges y Calvino, explorar la manera a través de la cual se influenciaron y las razones de tal relación literaria. Se empezará con el último texto de Calvino, lo que muchos críticos definen ser su testamento literario, *Lecciones americanas, seis propuestas para el próximo milenio* que usaremos para explorar como el italiano usa a Borges como uno de los ejemplos de sus teorías, y donde no lo hace directamente seremos nosotros los que juntarán el trabajo de estos escritores.

Después de este análisis veremos la explicación de Calvino sobre la palabra clásico y como el argentino se ubica en esta definición. Al mismo tiempo podremos también analizar la definición de Borges del mismo término y como esta se parece o aleja de la del italiano. Este párrafo quiere mostrar lo que ya hemos mencionado de que en la literatura ya no hay nada nuevo, y los escritores retoman ideas (ejemplo la definición de clásico) y la reinterpretan, la elaboran nuevamente partiendo, esto sí, de la realidad en la cual se encuentran y sin dejar a lado lo que ya existe. Definir a estos dos autores como clásicos nos ayudará a entender, más adelante, los valores universales de la literatura y las razones por la cuales todavía hoy sus obras son claves para la literatura italiana, hispanoamericana y por ende mundial.

Después de esta primera parte más teórica analizaremos al Calvino borgiano y especialmente su novela *Si una noche de invierno un viajero*. Entre los muchos trabajos del italiano escogimos esta novela en cuanto se pueden encontrar muchas ideas y recursos que son típicos de Borges y hasta veremos como la estructura se parece a la que el argentino propuso en el cuento “Examen de la obra de Herbert Quain”.

En todas estas diferentes secciones intentaremos encontrar al Calvino precursor de Borges. Por esto retomaremos en consideración todas las ideas expresada en el capítulo anterior sobre “plagio por anticipación” y “precursor” en términos borgeanos. Como también hemos mencionado anteriormente, esta comparación entre los dos autores no es y no intenta ser inclusiva de todos los aspectos comunes en cuanto no sería posible comprenderlos en unas pocas páginas. Muchas veces se hará referencia a otros críticos que ya han trabajados con las mismas ideas y se considerarán sólo fragmentos de textos y/o obras que nosotros consideramos importantes para nuestro análisis. Hay siempre que acordar que literatura es también interpretación por parte de quien la trabaja y aquí se puede encontrar nuestra visión sobre Borge y Calvino.

2.1 Borges como clásico

2.1.1 *Lecciones americanas*, donde Calvino nos explica Borges

Parece interesante empezar con el último texto que Italo Calvino escribió antes de morir. Nos referimos a *Lecciones americanas seis propuestas para el próximo milenio*, un grupo de conferencias escritas para poderlas presentar en la universidad de Harvard pero que desafortunadamente nunca fueron hechas dada la inesperada muerte del escritor. En este texto el italiano ofrece seis ideas distintas que para él son fundamentales para el futuro de la literatura. Se trata de *leggerezza* (ligereza), *rapidità* (rapidez), *esattezza* (exactitud), *visibilità* (visibilidad), *molteplicità* (multiplicidad) y *coerenza* (consistencia) (esta última solo proyectada). Cada una de estas seis ideas contiene diferentes ejemplos de autores (de varias nacionalidades y épocas) que sirven para explicar de manera más clara la idea que el italiano propone. Entre los autores citados podemos encontrar a Borges en dos de las cinco lecciones. Partiendo de esta idea el siguiente

párrafo analizará como Calvino habla del argentino en su conferencia y también cuando no lo hace hubiera podido referirse a él (y aquí seremos nosotros a exponer porque y ejemplos de textos).

Empezaremos con rapidez y multiplicidad ya que en estos dos puntos es el mismo Calvino quien cita al argentino en su trabajo, mostrándonos que realmente existe una relación literaria entre los dos y que fue construida conscientemente. En nuestra opinión el italiano hubiera podido escribir sus lecciones usando como ejemplo solo a Borges. El argentino puede encajar en todos los conceptos y hasta cuando no es nombrado directamente un lector conocedor de su obra (o también solo de unos cuentos) se acordaría de él.

Cuando Calvino habla de “*rapidità*” en la literatura, se refiere a un proceso que se determina a través de diferentes momentos: se pueden encontrar (en cuentos y novelas) elementos extraños, casi irreales en succession y conectados entre ellos, además se pueden descubrir conexiones verbales y narrativas (Calvino, *Lezioni* 30). Lo que importa es la “economía del racconto” (Calvino, *Lezioni* 32) y como explica el italiano, esta no consiste en eliminar o negar la lentitud; habla de velocidad mental que tiene un valor en sí misma, que evoca un placer único, no por su utilidad específica (Calvino, *Lezioni* 40). Calvino quiere subrayar la importancia que para él los textos cortos tienen (él también fue principalmente cuentista). El hecho es que no es necesario detallar cada descripción, cada objeto ni cada tiempo, sino que hay un enfoque en lo que realmente vale. Como él escribe “sono convinto che scrivere prosa non dovrebbe essere diverso dallo scrivere poesia; in entrambi i casi è ricerca di un’espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile” (Calvino, *Lezioni* 43). La densidad de la que habla el autor se puede encontrar también en las novelas, pero igualmente tendría su enfoque en una página o poco más, en cuanto no es posible mantenerla en textos demasiados largos.

Por esta razón el italiano cita a Borges y a sus escritos, ya que el argentino esconde en sus breves textos un espacio más grande a través del uso, por ejemplo, de sus bibliotecas (Calvino, *Lezioni* 45). La literatura de Borges es una literatura potencial; en ella se esconden muchos más espacios: como reseñas de libros imaginarios y explicaciones de escritores inexistentes. Borges, según Calvino, es el máximo ejemplo de este tipo de escritura rápida ya que sus cuentos son siempre relativamente cortos, pero no por esto simples o sin significado. Todo lo contrario. En Borges el desafío es construir significado, buscar las palabras correctas sin necesidad de alargarse en la escritura. Un ejemplo que hemos analizado en el capítulo anterior es el cuento “El Sur”. En pocas páginas el argentino logra crear dos mundos paralelos y abiertos creando elementos que se repiten en el hospital y en el sur y dejando al lector la tarea de buscar los indicios que él dejó en el texto. El cuento abre la posibilidad de dos existencias para Dahlmann. Leyendo el cuento con superficialidad se podría decir que simplemente trata de un hombre que se hiere a la cabeza, pero sobrevive para ir más tarde a morir al sur. En realidad, en pocas páginas Borges hace mucho más y sin necesidad de explicar con largas descripciones lo que está pasando. Con pocas palabras claves nos hace entender que a lo mejor Dahlmann nunca salió del sanatorio y que solamente soñó su muerte en el sur. Todo esto se puede sacar de las expresiones: “en sus sueños estaba el ímpetu del tren”, “creyó reconocer al patrón; luego comprendió que lo había engañado su parecido con uno de los empleados del sanatorio”, “Dahlmann no se extrañó de que el otro, ahora, lo conociera” y “si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte” (Borges, *Obras Completas* vol. 1, 525-530). Todas estas frases son solo algunas de la que Borges usa para llamar la atención del lector sobre la posibilidad de que lo que se está leyendo en realidad sea más complejo que su significado literal. Vemos entonces cómo economía del cuento se vuelve clara en “El sur” de Borges donde

no es necesario explicar todos los detalles, sino que con las palabras correcta deja indicios para que el lector los entienda por sí mismo.

Además, en el prólogo al *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), Borges escribe: “desvarío y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que estos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario” (*Obras completas* vol. 1, 429). A través de estas palabras podemos entender como el argentino comparte la idea de Calvino y cree también que no sirvan muchas páginas escritas para poder llegar a un significado profundo, por esto uno de sus procedimientos favoritos es inventar los libros y simplemente resumirlo o comentarlo. Los dos autores tienen la misma idea y Calvino, como veremos más adelante, sigue la sugerencia de Borges y no escribe en *Si una noche de invierno un viajero* diez novelas diferentes, sino que solo diez comienzos de libro “ya existentes”.

El quinto aspecto que Calvino subraya es la multiplicidad. Al solo nombrar esta palabra, en la mente de un lector de Borges aparece el autor argentino en toda su magnitud. Calvino habla de “molteplicità” en el sentido de “romanzo contemporaneo come enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo” (Calvino, *Lezioni* 91). Esta frase encierra la esencia del discurso del italiano ya que quiere fortalecer la idea que partiendo de cualquier elemento del texto, el discurso puede largarse llegando a incluir espacios siempre mayores y podría incluso incluir el universo entero. Calvino agrega:

La letteratura vive solo se si pone degli obiettivi smisurati, anche al di là d’ogni possibilità di realizzazione. Solo se poeti e scrittori si proporranno imprese che nessun altro osa immaginare la letteratura continuerà ad avere funzione (..) la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici di una visione plurima, sfaccettata del mondo (Calvino, *Lezioni* 97).

Esta cita es fundamental para nuestro trabajo en cuanto nos da una dirección de donde la literatura, y de consecuencia el estudio de esta tienen que apuntar. Las ideas de “imprese che

nessuno osa immaginare” y de “tessere insieme i diversi saperi” son lo que él hace con su *Lecciones* y su novela y que Borges también busca a través de sus cuentos. Literatura es también poder juntar diferentes conocimientos no sólo el literario. Además, como ya no hay nada nuevo que escribir, se pueden juntar diferentes saberes, e intentar cosas nuevas (el precursor en sentido borgiano, por ejemplo) que nadie había imaginado. La literatura tiene la flexibilidad para poder hablar de estos aspectos sin ser considerada irracional.

Entonces, el mundo y en consecuencia la literatura, puede ser leído a través de diferentes puntos de vista, cada persona tiene su perspectiva, pero se pueden juntar estas visiones del mundo en un texto donde el mundo se representa en sus diferentes ángulos. “La conoscenza come molteplicità è il filo che lega le opere maggiori” (Calvino, *Lezioni* 100) es lo que ayuda a definir una obra como mayor, como importante y única. “Una letteratura che abbia fatto proprio il gusto dell’ordine mentale e dell’esattezza, l’intelligenza della poesia e nello stesso tempo della scienza e della filosofia” (Calvino, *Lezioni* 103). Borges en el cuento “El jardín de los senderos que se bifurcan” encaja este ideal perfectamente. El argumento de este texto es la historia de un espía chino que necesita escaparse de su enemigo que lo quiere capturar y a la vez encontrar la manera de hacer llegar a su superior el mensaje de la ciudad que hay que destruir. En un solo cuento se reflejan muchos estilos diferentes, en un principio la trama es del género de espionaje, pero más adelante el lector se da cuenta que hay más, un cuento de lógica metafísica que encaja dentro de una novela china y todos en unas pocas páginas. El tiempo es el corazón del cuento, un tiempo puntual, determinado y al fin un tiempo no único que es lo que da sentido al cuento entero (Calvino, *Lezioni* 104). Entrando un poco más en detalle, la multiplicidad se puede hasta ver en la idea de “tessere insieme diversi saperi” para esto es suficiente pensar en los temas que toca el cuento. El cuento de espionaje con todos los caracteres de suspenso, crimen y protagonista-antagonista es

simplemente el marco narrativo de un discurso que lleva el personaje principal a reconectarse con su pasado. Este marco es como una excusa para poder llegar a hablar de lo que realmente importa, el laberinto. Veamos en las palabras de Borges como ya desde un principio nos deja rastros de su intención de no quedarse solamente con un cuento policiaco. Ya en la primera página sabemos que el protagonista está destinado a morir (y esto hecho hace perder parte del suspenso):

me pareció increíble que ese día sin premoniciones ni símbolos fuera el de mi muerte implacable. A pesar de mi padre muerto, a pesar de haber sido un niño en un simétrico jardín de Hai Feng ¿yo, ahora, iba a morir? después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y solo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí... (Borges, *Obras Completas* vol. 1, 472-473).

En esta cita podemos ver cómo en realidad el aspecto que le interesa a Borges es el del tiempo. y como se nota más adelante en el cuento es el laberinto de la vida, y los senderos que nos proporcionan infinitas alternativas entre las cuales escoger. Stephan Albert (el hombre que Yu Tsun necesita asesinar para que sus superiores sepan que ciudad bombardear) es el mismo hombre que ha sabido descifrar el libro de su antepasado Ts'ui Pen. Albert es el personaje a través del cual, toda la explicación del tiempo toma forma y al mismo tiempo puede realizarse:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pen, opta – simultáneamente – por todas. Crea, así diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí, las contradicciones de la novela. [...] En la obra de Ts'ui Pen, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen: por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo. (Borges, *Obras Completas* vol. 1, 478).

Como se puede notar, entonces Borges logra en un solo cuento incluir ideas que aparentemente no tienen nada en común si no fuera que Yu Tsun, no solo es espía chino, sino que es el descendiente del famoso creador del laberinto. Borges logra en unas pocas páginas, diferentes ideas, diferentes temas y hasta diferentes visiones. Policial y filosófico se juntan y se conectan creando un cuento único. La misma idea, como se verá más adelante, se puede encontrar en la novela de Calvino *Se*

una notte d'inverno un viaggiatore, donde en cada capítulo los protagonistas se encuentran con un comienzo de novela diferentes que abarca diferentes argumentos (los saberes de Calvino) y que a pesar de esto logra una unidad central a través del *Letttore* y de la *Lettrice* que se dejan guiar por ellos en una búsqueda casi fantástica de libros que siguen desapareciendo.

Siguiendo la lógica que hasta el momento hemos delineado, podemos entonces demostrar cómo también las otras propuestas de Calvino representan a Borges y sus trabajos, aunque no sea el italiano a indicarlo directamente. Procediendo en orden la primera es “leggerezza”, ligereza: “la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio” (Calvino, *Lezioni 5*), de esta manera comienza Calvino su lección con un elogio a lo que es y que se puede volver liviano, entendido como un mérito, no un defecto. “La leggerezza per me si associa con la precisione e la determinazione, non con la vaghezza e l’abbandono al caso” (Calvino, *Lezioni 17*).

La ligereza, sugiere Calvino, se puede analizar a través de su opuesto, la pesadez. Esto es importante porque en muchos autores que Calvino cita (como los latinos Lucrecio y Ovidio) se puede ver claramente esta oposición. Volviendo una vez más a Borges, podemos nuevamente referirnos al cuento “El Sur” en el cual la oposición entre ligereza y pesadez es clara en la comparación entre el hospital y el sur. El sanatorio es el emblema de la pesadez, las inyecciones, los enfermeros, el odio y la comparación con el infierno se vuelven livianas cuando Dahlmann puede salir del lugar y vuelve a las luces de la ciudad, a la alegría y finalmente al sur donde hasta la muerte es considerada “una felicidad y una fiesta” (Borges, *Obras Completas* vol. 1, 530). Vemos estos ejemplos en detalles.

Se despertó **con náuseas, vendado**, en una **celda** que tenía algo de pozo y, en los días y noches que siguieron a la operación pudo entender que apenas había estado, hasta entonces,

en un **arrabal del infierno**. El hielo no dejaba en su boca el menor rastro de frescura. En esos días, Dahlmann minuciosamente **se odió; odió su identidad, sus necesidades corporales**, su **humillación**, la barba que le erizaba la cara. **Sufrió** con estoicismo las curaciones, que eran muy **dolorosas** (Borges, *Obras Completas* vol. 1, 526).

Las negritas son de nosotros para enfatizar los puntos importantes que explican nuestras ideas. En esta primera cita, que asociaremos con la pesadez, la esfera semántica es completamente negativa, todos los sentidos que el argentino despierta en el lector son de dolor, asco y sufrimiento. El odio en estas pocas líneas es el protagonista de una existencia que es insoportable por el protagonista del cuento que siempre soñó con una vida diferente de la que está viviendo en el hospital.

La primera **frescura** del otoño, después de la opresión del verano, era como un símbolo natural de su **destino rescatado** de la muerte y la fiebre. La ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de **casa vieja** que le infunde la noche; las calles eran como **largos zaguanes**, las plazas como patios. Dahlmann la reconocía con **felicidad** y con un **principio de vértigo**; unos segundos antes de que las registraran sus ojos, recordaba las esquinas, las carteleras, las modestas diferencias de Buenos Aires. En la luz amarilla del nuevo día, **todas las cosas regresaban a él**" (Borges, *Obras Completas* vol. 1, 526).

Esta segunda cita es el primer momento en que Dahlmann sale supuestamente del hospital y se va hacia la estación de trenes para irse al Sur. Las palabras de este párrafo se vuelven más livianas, la descripción de la ciudad es asociada con una vieja casa, como un recuerdo bonito, algo conocido y que transmite serenidad. Borges escribe las palabras felicidad y vértigo que se oponen firmemente al odio del párrafo precedente. Pero es solo en la conclusión del cuento que encontramos el choque directo entre las dos realidades y al fin entre ligereza y pesadez.

Salieron, y si en Dahlmann **no había esperanza, tampoco había temor**. Sintió, al atravesar el umbral, que **morir en una pelea a cuchillo**, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una **liberación** para él, una **felicidad y una fiesta**, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, **ésta es la muerte que hubiera elegido** o soñado (Borges, *Obras Completas* vol. 1, 530)

La muerte que en el hospital era símbolo de la pesadez de vivir su situación de enfermo odiada y del temor, aquí cambia su significado, se vuelve ligera y se vuelve liberación porque es morir como al protagonista le hubiera gustado, en el sur de manera casi romántica. Esta oposición que el argentino subraya es también parte del famoso binarismo entre ciudad y campo, espacios cerrados y espacios abiertos. La ciudad es, para Dahlmann, un lugar donde no se siente cómodo, donde solo hay muerte, dolor y tristeza. Por otro lado, el campo es su vida soñada, hay muerte, pero es una muerte de héroe y su vida solo tiene significado en este espacio. No habiéramos podido sentir el párrafo final como tan liberador si no existiera el contraste con el hospital y el odio y tristeza que encierra. Hemos visto que ligereza y pesadez verdaderamente van juntas, como sugiere Calvino, y Borges las usa para fortalecer la diferencia entre la vida impuesta y la deseada. Finalmente, ambas opciones llevan a la muerte. De todo modo pudimos ver este contraste solamente gracias a las palabras de Calvino que nos explicó esta relación entre ligereza y pesadez. Por esta razón podemos decir que Borges hizo un plagio por anticipación del italiano usando en sus cuentos una fórmula que es Calviniana.

El tercer punto de Calvino es “esattezza”, exactitud. Esta palabra según el italiano tiene tres significados

1) un disegno dell’opera ben definito e ben calcolato; 2) l’evocazione d’immagini visuali nitide, incisive, memorabili; in italiano abbiamo un aggettivo che non esiste in inglese, “icastico” 3) un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell’immaginazione (Calvino, *Lezioni* 50).

Esta atención de Calvino sobre el lenguaje nace de su observación personal de cómo este sea usado, por la mayor parte, de forma casual. Su palabras se enfocan también en la geometría y en el cristal porque este “é il modello di perfezione che ho sempre tenuto come emblema, e questa predilezione è diventata ancor più significativa da quando si sa che certe proprietà della nascita e della crescita dei cristalli somigliano a quelle degli esseri biologici più elementari, costituendo quasi un ponte

tra il mondo minerale e la materia vivente” (Calvino, *Lezioni* 61) y nuevamente “il giusto uso del linguaggio è quello che permette avvicinarsi alle cose (presenti o assenti) con discrezione e attenzione e cautela, col rispetto di ciò che le cose (presenti o assenti) comunicano senza parole” (Calvino, *Lezioni* 67). Borges también tiene un cariño especial por el lenguaje, la manera en que escoge las palabras y la forma precisa no casual de estas. Como escribe Percas: “Borges siente la palabra como medio de asir y limitar la vaguedad de la emoción o de la idea, es decir, de darle realidad” (121). En el ensayo “Profesión de fe literaria” de 1926, Borges define el uso de sus palabras describiéndolas como una conquista; una palabra hay que usarla solo después de haberla vivida, no es importante la variedad que se pueda mostrar en el uso del léxico si no la unicidad de la experiencia que se transfiere a través de ellas. En sus palabras:

Pienso que las palabras hay que conquistarlas, viviéndolas, y que la aparente publicidad que el diccionario les regala es una falsía. Que nadie se anime a escribir suburbio sin haber caminado largamente por sus veredas altas; sin haberlo deseado y padecido como a una novia; sin haber sentido sus tapias, sus campitos, sus lunas a la vuelta de un almacén, como una generosidad. Yo he conquistado ya mi pobreza; ya he reconocido, entre miles, las nueve o diez palabras que se llevan bien con mi corazón; ya he escrito más de un libro para poder escribir, acaso, una página. La página justificativa, la que sea abreviatura de mi destino, la que sólo escucharán tal vez los ángeles asesores, cuando suene el Juicio Final (Borges, *El tamaño de mi esperanza* 146).

En este párrafo, entonces, nos muestra la idea de Borges sobre las palabras y a la vez se puede conectar con la idea que ya hemos analizado de rapidez. El escritor argentino nos comunica como él no usa palabras solamente para poder escribir de más. Usa palabras que tengan el significado perfecto y que él ha podido experimentar personalmente. Todo esto lleva a que sus textos no sean demasiados extenso pero preciso y con nada dejado al azar. Siguiendo esta misma idea el argentino en “El idioma analítico de John Wilkins” (1952), sugiere que cada palabra “se define a sí misma” (Borges, *Obras Completas* vol. 1, 706) nuevamente desvalorizando el trabajo de los diccionarios. Borges subraya cómo las palabras inventadas por Wilkins asuman su propio

valor en cuanto cada letra tiene significado y las palabras están construidas de significados. Gracias a esta visión, podemos entonces suponer que las palabras que usa en sus cuentos, poesía o ensayos son vividos y escogidos por la importancia que esconden dentro de sí.

Volvemos al ejemplo del cuento “El sur”. Cada palabra de los párrafos que hemos analizados anteriormente tiene un valor y una importancia única y vivida por el autor. Si por ejemplo analizamos el momento en el cual Dahlmann se encuentra muy enfermo y dice que estaba como en el infierno, no podemos no acordarnos que este personaje y su experiencia con la septicemia nacen de la realidad vivida por Jorge Luis Borges que también se hiere la cabeza, aunque finalmente logró recuperarse. Borges vivió cada una de las palabras, el infierno, las náuseas el odio y la humillación. Sabiendo de este episodio de su vida y sabiendo de la importancia que el argentino da al “vivir las palabras” no podemos desconectar no considerar que cada una de las palabras de “El sur” fue vivida intensamente y llenamente.

El último punto es el de la visibilidad que resulta ser un interesante tratado sobre la idea de la imaginación (origen y desarrollo) según Calvino y algunos ejemplos reales de sus ideas. Podemos decir, sin dudas, que Borges ejercitando la literatura fantástica tenía una férvida imaginación. En su breve ensayo “Los caminos de la imaginación” (1984) escribe: “Actualmente, la literatura fantástica oscila entre dos caminos. Uno, el onírico, el de Henry James, el de Arthur Machen y el de Kafka; otro el científico, el de Wells y el de Ray Bradbury, que prefiere atribuir sus maravillas a invenciones mecánicas” (Borges, *Textos recobrados* 243) y agrega al final que él se reconoce en el primero el de “onírico, mágico, tal vez real”. Estas afirmaciones son importantes porque reflejan el camino que Calvino nos hace seguir en sus *Lecciones americanas*. Ninguno de los dos impone una visión, sino que nos explican sus ideas. El italiano se reconoce en la definición “l'immaginazione come repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né è stato né forse

sarà ma che avrebbe potuto essere” (Calvino, *Lezioni* 80). Y nos explica que en su opinión la fantasía es una máquina que no se olvida de ninguna posibilidad, pero escoge las que tienen una finalidad, o son más interesantes o divertidas. En una conferencia sobre la literatura fantástica del año 1967 Borges pregunta y contesta las razones que hacen interesante un cuento fantástico:

¿En qué reside el encanto de los cuentos fantásticos? Reside, creo, en el hecho de que no son invenciones arbitrarias, porque si fueran invenciones arbitrarias su número sería infinito; reside en el hecho de que, siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida y todo esto nos lleva de la literatura a la filosofía. (Borges, *Anales* 15)

En sus palabras aparece el centro de su idea, lo fantástico no es algo completamente inventado, sino que está hecho de detalles reconocibles, cotidianos. Recordamos nuevamente el cuento “El Sur”, en donde lo fantástico se esconde detrás de la imposibilidad de tener dos destinos diferentes, el hecho que Dahlman logre salir del hospital y que en el sur alguien llame su nombre y lo involucra en una pelea de cuchillos. El límite a la literatura fantástica nos explica Borges es solamente el límite de la imaginación (Borges, *Anales* 18).

Un aspecto aún más interesante sobre la imaginación es pensar que en un momento de su vida Borges se volvió ciego, es decir, no tenía más la visión de los ojos sino solo la de sus pensamientos. Nunca habló de la ceguera como una maldición o algo negativo sino como un don y en una conferencia dedicada a la ceguera y que se encuentra en *Siete Noches* explica; “Tomé una decisión. Me dije: ya que he perdido el querido mundo de las apariencias, debo crear otra cosa: debo crear el futuro, lo que sucede al mundo visible que, de hecho, he perdido” (Borges, *Obras Completas* vol. 2, 279). La imaginación le sirve de medio para alcanzar lo que la vista ya no le puede dar y de esta forma recuperar el mundo de “sus lejanos mayores”. La ceguera es un instrumento “todas las cosas le han sido dadas para un fin y esto tiene que ser más fuerte en el caso de un artista. Todo lo que le pasa, incluso las humillaciones, los bochornos, las desventuras, todo

eso le ha sido dado como arcilla, como material para su arte; tiene que aprovecharlo” (Borges, *Obras Completas* vol. 2, 281). También en su poema “Elogio de la sombra” Borges se acerca al tema

De las generaciones de los textos que hay en la tierra
sólo habré leído unos pocos,
los que sigo leyendo en la memoria,
leyendo y transformando (v26-29)

Borges muestra la fantasía a través de la palabra “transformando”, a partir de lo que ya ha leído de los recuerdos que tiene, crea su nuevo mundo que se parece mucho a lo del pasado, pero al mismo tiempo sigue siendo nuevo. No puede ver más las novedades, el paisaje o las personas entonces la imagina, la crea de nuevo.

Esta penumbra es lenta y no duele;
fluye por un manso declive
y se parece a la eternidad.
Mis amigos no tienen cara,
las mujeres son lo que fueron hace ya tantos años,
las esquinas pueden ser otras,
no hay letras en las páginas de los libros.
Todo esto debería atemorizarme,
pero es una dulzura, un regreso (v17-25).

La ceguera es “una dulzura”, algo que le permite volver solamente a su imaginación a usar sus ojos interiores. Como escribe Calvino “l’immaginazione come repertorio del potenziale, dell’ipotetico, di ciò che non è né è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere” (*Lezioni* 80). Borges no puede ver, pero crea lo que podría ser. Fantasía significa también, según el italiano escoger las imágenes más representativas, interesantes también divertidas que sirvan para crear lo que queremos (Calvino, *Lezioni* 81). Borges está obligado a esta postura a causa de su defecto, pero no deja que esto sea de obstáculo sino lo usa como ventaja y como medio para su escritura.

Ahora que hemos explorado como Borges puede ser leído en clave Calviniana, antes de proseguir es necesaria una clarificación. Cuando Calvino escribió sus *Lecciones* en el final de su

vida, tenía un cierto conocimiento de la obra de Borges. Como hemos visto hasta ahora, el italiano usa al argentino para explicar sus teorías literarias (y donde no lo hizo él lo hicimos nosotros). A esta altura es entonces necesario preguntarnos como podemos leer a Borges como calviniano aunque temporalmente el argentino se coloca antes que el italiano. Recordamos entonces el concepto de “plagio por anticipación” que hemos explicado en el primer capítulo. Calvino, aunque no fue el primero en usar los conceptos de ligereza, multiplicidad, rapidez, exactitud y visibilidad, fue, sin embargo, quien pudo explicar estas ideas de una forma nueva. El italiano decidió juntar estos cinco conceptos y representarlos como ideas valiosas para el futuro de la literatura. A pesar del hecho que sus ideas nacen de la realidad literaria que él conocía, logra explicar con sus palabras el valor que tienen estos conceptos y deja al lector con una idea clara de su crítica. Después de haber conocido a sus lecciones, ya no es posible leer a Borges sin tenerlas en consideración, porque, aunque el argentino ya había escrito e involucrado en sus obras estas ideas, es Calvino quien la hace visible a todos, quien nos habilita para que podamos reconocerlas y comentarlas. No podremos referirnos a las palabras de Borges sin decir que esta exactitud es finalmente Calviniana.

En la próxima sección, seguiremos trabajando con las ideas de los dos autores, yendo a explorar cómo los dos clasifican a una obra clásica. Este acercamiento es interesante en cuanto ambos, actualmente, son leídos como tales y nos puede ayudar a comprender el valor de sus trabajos y de su importancia hoy en día.

2.1.2 La definición de clásico

Otros textos fundamentales para entender la visión del italiano son los que hoy se encuentran bajo el título de *Perchè leggere i classici*, que reúne varios ensayos sobre diversos autores (Borges incluso) y que empieza con un artículo del cual el libro toma el nombre publicado

por el *L'Espresso* en 1981. En este texto se encuentran catorce definiciones del significado de un libro clásico según el italiano. Para Calvino la principal razón para leer uno de los textos que se puede definir como tales es “leggere i classici é meglio che non leggere i classici” y citando a Cioran añade “Mentre veniva preparata la cicuta, Socrate stava imparando un'aria sul flauto. "A cosa ti servirà?" gli fu chiesto. "A sapere quest'aria prima di morire" (Calvino, *Perchè leggere* 13). Esta cita deja abierta la idea de que leer es un placer que lleva un placer personal. A pesar de todas las definiciones que el italiano propone, no queda claro a través de sus palabras quién o porqué un libro se puede encontrar bajo la categoría de clásico. El italiano nos dice que generalmente estos tipos de libros implican más de una lectura ya que en cada una se puede encontrar nuevos significados. Son libros que esconden una riqueza inagotable y que tienen el rasgo de lecturas anteriores y de lo que dejaron en las diferentes culturas.

Borges también escribe un ensayo que tiene el mismo tema “Sobre los clásicos” (1966) en el cual nos deja una definición de lo que en su opinión puede ser definido como tal: “Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. Previsiblemente, esas decisiones varían” (Borges, *Obras Completas* vol. 1, 773). A diferencia del italiano, el argentino busca encontrar más en profundidad por qué un libro se vuelve clásico, y en su opinión es la decisión, bastante arbitraria, de un grupo de lectores que le confiere a un libro esta importancia.

Esta descripción nos da el origen de un clásico, algo que depende de una decisión podríamos decir humana, porque en sus páginas se encuentran significados profundos, pero están también sujetos al pasar del tiempo y lo que ahora es clásico podría no serlo para las generaciones futuras. Sigue Borges: “Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales

méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad” (*Obras completas* vol. 1, 773) y en *Siete Noches* hablando de los clásicos Borges agrega que es un libro “eminente en su género”, podríamos decir un ejemplo, una guía por otros. La idea de Borges incluye el posible cambio de los clásicos, que pueden ser diferentes de generación en generación. Esto podríamos considerarlo como cierto, aunque tendríamos que preguntarnos porqué todavía hoy en día seguimos leyendo a Dante después que pasaron varias generaciones. La idea de Borges es justa pero quizás no tan completa en cuanto deja de un lado la idea que hay libros que sobreviven a esta lealtad y fervor. El hecho que agregue en *Siete noches* la necesidad de ser “eminente” subraya otro aspecto más. Estos libros tienen que tener valores que puedan ser atemporales y universales.

El hecho que un clásico incluya un valor profundo como el mundo se une también con la idea de que gracias a este valor adquiere su posición en la historia y la profundidad implica la necesidad de variadas lecturas para poder empezar a desenvolver sus diferentes significados y sus valores. Como sugiere Pastormerlo, “todo libro sí leído devotamente podría convertirse en un clásico” (3).

Gracias a las definiciones que los dos autores hacen de un clásico podemos entonces hablar de Borges como tal no solo en los tiempos modernos, sino que también en la contemporaneidad de Calvino. Borges ya en estos años era un personaje de fama mundial y reconocido como clásico. En sus textos, como ya hemos visto en las palabras de Calvino anteriormente, se encierra el valor de una búsqueda más profunda de significado. Una primera lectura del argentino no es suficiente para entender el significado más profundo de sus textos. Es necesaria una relectura, que siempre volverá a traer nuevos significados y nuevas ideas. Sin embargo, leer a Borges siempre implica un leer de nuevo o por lo menos, como sugiere Pastormerlo, “la primera vez es ya la segunda, puesto

que los emprendemos sabiéndolos. La precavida frase común de releer a los clásicos resulta de inocente veracidad” (3). Los clásicos implican relecturas, por los significados más profundos que esconden. El clásico según Borges no necesariamente tiene méritos particulares, pero por alguna razón sigue siendo leído y aunque los gustos cambian permanecen en el tiempo (Pastormerlo 4). Al fin y al cabo, son estas re-lecturas las que confieren profundidad al texto y que le dan valor (Pastormerlo 4). Son estas que permiten también encontrar la obra en relación con otras y no aislada de todo. Una primera lectura es casi siempre ligada a la estética y lo que transmite al lector. Es solo volviendo al texto y buscando las conexiones literarias, la forma en que está constituido y los elementos principales que se podrá ir más a fondo e interpretarlo como clásico.

Borges y Calvino, finalmente, caen bajos sus definiciones, siguen siendo leídos después de décadas, siempre tienen que decir, se releen, y siguen sorprendiéndonos. Por esto nuestro trabajo puede tener valor aún hoy día después de sus muertes. Con las *Lecciones* Calvino nos dejó unas ideas precisas de los valores literarios que para él eran fundamentales y Borges en sus cuentos y ensayos nos muestra como la buena literatura sea atemporal. Este párrafo, aunque breve, nos sirvió para explorar una vez más como los escritores muchas veces, retoman ideas parecidas y la analizan a su manera. Con la definición de clásico hemos visto cómo los dos se posicionan y como a un lector moderno ayuden para entender que ellos mismos son clásicos. Esto también nos permite también incluir la posibilidad de diferentes interpretaciones y siempre nuevos significados que cambian a segunda del lector (el concepto de “opera aperta” que leemos bajo la palabra clásico será explorado más en detalles en el siguiente capítulo).

2.2 Borges en Calvino

Diferentes críticos hablaron de las similitudes entre los dos autores y aunque Calvino nunca habló de estas, al contrario, siempre ha negado tales conexiones, es posible encontrarlas en diferentes textos (Polacco 997). Calvino en el prólogo de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* habla de “echi di memoria di tanti libri letti” (vi) como reconociendo que, aunque no existan relaciones construidas es posibles que algunas expresiones, construcciones y hasta ideas se parezcan a otras ya precedentemente encontradas en otros autores, porque como ya mencionamos en el capítulo sobre Dante, la literatura se construye sobre literatura.

Teniendo presente esta idea que sigue siendo esencial en nuestro estudio, y recordando que Calvino leyó a Borges ya que lo cita en diferentes ocasiones (*Lecciones americanas*, por ejemplo) empezamos con el acercamiento de las ideas literarias en estos dos autores. El texto que será utilizados por Calvino es *Se una notte d'inverno un viaggiatore* en el cual se buscarán ideas que Borges expresó principalmente en sus cuentos “Examen de la obra de Herbert Quain” y “Tlon,Uqbar, Orbis Tertius”. Nuevamente este trabajo quiere ser un acercamiento a estos dos autores y no intenta cubrir todas las similitudes ni todos los detalles comunes. Simplemente se utilizarán las ideas que nos parecieron más interesantes y que nos sirven para explorar la idea de la precursariedad.

Supuestamente, según Segre y Stoka entre otros y nosotros nos unimos a sus ideas, la novela de Calvino está estructurada a partir principalmente de uno de los libros escritos por el ficticio Herbert Quain, *April March*. El pasaje del cuento al cual nos referimos es el siguiente:

La obra total consta, pues, de nueve novelas; cada novela, de tres largos capítulos. (El primero es común a todas ellas, naturalmente.) De esas novelas, una es de carácter simbólico; otra, sobrenatural; otra, policial; otra, psicológica; otra, comunista; otra, anticomunista, etcétera. (Borges, *Obras Completas* vol. 1, 462-463)

Borges acompaña la descripción literaria con un dibujo en el cual muestra este orden ternario agregando que “Quain se arrepintió del orden ternario y predijo que los hombres que lo imitarán optarían por el binario y los demiurgos y los dioses por el infinito: infinitas historias, infinitamente ramificadas” (*Obras Completas*, vol 1, 463). Lo mismo se nota en la novela de Calvino. Procedamos con orden: el trabajo de Calvino consiste de dos partes que se intercalan, la primera es la historia del *Letto* y de la *Lettrice* que hace de marco narrativo a diez diferentes cuentos que corresponden a diez comienzos de novela (que los protagonistas nunca logran terminar de leer por diferentes razones). Este *Letto* (siempre escrito con mayúscula) es en realidad la representación de cualquier lector, tanto que Calvino se refiere a nosotros desde el principio en la forma del “Tu”: “stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo Se una notte d’inverno un viaggiatore di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero” (*Se una notte* 3). Los capítulos en los cuales encontramos los comienzos de las diferentes novelas hacen referencia a diferentes géneros de “literatura trivial y siguen una técnica de trama relativamente sencilla” (Stoka 80). Por esta razón el análisis de la obra *April March* de Herbert Quain y el comentario de Borges como sistema binario nos hace recordar a Calvino tanto que

Se supone, pues, que precisamente Borges con su idea de un cuento que es comentario de una obra literaria inexistente inspiró a Calvino a la hora de concebir la novela que tiene la forma más extravagante de toda su obra. En Borges la idea de un cuento o una novela no tiene la necesidad de realizarse, es suficiente imaginarse el libro, presentarlo, describirlo con detalle y comentarlo (Stoka 81).

Siguiendo la idea de Polacco, la intertextualidad en Calvino parece estar ausente de la parte donde más se esperaría encontrarla (los diez comienzos de novelas) pero se vuelve elemento importante en la construcción general del texto (998). Como ya hemos citado en precedencia la relación entre la obra borgiana y Calvino es fundamental y empieza con la estructura misma de la novela que parece desarrollar la idea de *April March* de Herbert Quain hasta incluye las sugerencias que el mismo Borges hace de la obra ficticia. Sin embargo, antes de continuar con el

análisis de Calvino-Borges es necesario recordar que esta idea de poder leer un libro de diferentes formas (la posibilidad de leer a la novela de Calvino como solo la historia del *Lettore* separada de las diez novelas o las dos intercaladas) ya había estado utilizado por Julio Cortázar en *Rayuela* (1963). En esta novela Cortázar rompe con la idea tradicional de la narrativa en cuanto el lector del texto puede escoger (como en un juego) la forma en la cual seguir la lectura. Se puede continuar de manera lineal siguiendo los capítulos del 1 al 56 o siguiendo una tabla que nos entrega el autor empezado por el capítulo 73 y saltando de un fragmento a otro.

Volviendo al eje central de nuestro capítulo podemos ver otra idea compartida entre Borges y Calvino: la invención de escritores y países imaginarios (véase la idea de literatura potenciales expresada por Calvino en *Lecciones Americanas*). Consideramos los siguientes fragmentos de “Tlon, Uqbar, Orbis tertius” e *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (las negritas fueron agregadas por nosotros):

Debo a la conjunción de un espejo y **de una enciclopedia** el descubrimiento de Uqbar (...) la enciclopedia falazmente se llama The Anglo-American Cyclopaedia (...) pero ni una palabra sobre Uqbar. Bioy, un poco azorado, interrogó los tomos del índice. Agotó en vano todas las lecciones imaginables: **Ukbar, Uqbar, Ookbar, Oukbahr...** Antes de irse, me dijo que era **una región del Irak o del Asia Menor**. Confieso que asentí con alguna incomodidad. Conjeturé que ese país indocumentado y ese heresiarca anónimo eran una ficción improvisada por la modestia de Bioy para justificar una frase. El examen estéril de uno de los atlas de Justus Perthes fortaleció mi duda. (Borges, *Obras Completas* vol. 2, 431).

Hai un buon atlante molto dettagliato: vai a cercare nell’indice dei nomi: **Petkwo**, che dovrebbe essere un centro importante, e **Aagad** che potrebbe essere un fiume o un lago. Li rintracci in una remota pianura del Nord che le guerre e i trattati di pace hanno assegnato successivamente a stati diversi. Forse anche **alla Polonia?** Consulti **un'enciclopedia, un atlante storico**: no, la Polonia non c'entra. Questa zona nel periodo tra le due guerre costituiva uno stato indipendente: **La Cimmeria, capitale Orkko**, lingua nazionale il cimmerico, appartenente al ceppo botno-ugrico (Calvino, *Se una notte 49*).

Estos dos ejemplos se parecen en algunos aspectos, no solo por el uso de nombres ficticios sino también por el usar a lugares existentes (Irak, Asia Menor y Polonia) y la búsqueda en un Atlante o enciclopedia para fortalecer la existencia. Lo fantástico, exótico de estos lugares nuevos

se compara a lugares verdaderos para darle un valor real y al mismo tiempo dejar el lector en la duda. Sin embargo, los dos párrafos se parecen también en la necesidad del protagonista de encontrar el significado y la ubicación del lugar que podría dar valor a su búsqueda.

Otro aspecto en el cual los dos autores se parecen es el tema de la copia. Según Polacco y Segre, Calvino podría haber pensado en el Pierre Menard de Borges y en su reescritura del Quijote.

Escribe Borges en el cuento “[Menard] No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes” (*Obras Completas* vol. 1, 446). Y de la misma forma se encuentra a Silas Flannery en la novela de Calvino, un escritor que a causa de un momento de falta de inspiración empieza a copiar los primeros párrafos de *Crimen y Castigo* “per vedere se la carica di energia contenuta un quell’avvio si comunica alla mia mano, che una volta ricevuta la spinta giusta dovrebbe correre per conto suo” (Calvino, *Se una notte* 207), y un párrafo se vuelve dos y más hasta que el escritor para

prima che si impadronisca di me la tentazione di copiare tutto *Delitto e Castigo*. Per un istante mi sembra di capire quale dev’essere stato il senso e il fascino d’una vocazione ormai inconcepibile: quella del copista (..) poteva scrivere senza l’angoscia del vuoto che s’apre davanti alla penna; leggere senza l’angoscia che il proprio atto non si concreti in alcun oggetto materiale (Calvino, *Se una notte* 208).

La diferencia queda pero que en el cuento de Borges el apócrifo es interpretado con un sentido positivo (por lo menos como sugiere Polacco a nivel irónico) mientras que en Calvino es negativo (1009).

Para poder entender bien este concepto es importante poder analizar qué es la reescritura, un concepto que fue analizado por Michel Lafon y recuperado por diferentes críticos más tarde. Como escribe Vecchio, “Al principio estaba, no el Uno como pretende la aritmética, sino el Dos,

es decir, la repetición. El dos es dos veces uno. Aplicado a la literatura: al comienzo estaba no la escritura sino la reescritura, es decir, una serie” (1). Un concepto maravilloso y difícil de entender a la vez ya que la literatura, de alguna forma, empieza como reescritura de los cuentos orales y de conceptos del mundo, si queremos, reproducción de la realidad. Y a medida que el tiempo pasa, más y más escritores retoman ideas ya utilizadas en precedencia e intentan darle nuevos sentidos y nuevas formas reescribiéndolos. Pierre Menard de Borges había leído el Quijote, pero igualmente desde su posición quiere poder casi olvidarlo para poder escribirlo de nuevo. “Pierre Menard es una ficción que exhibe abiertamente desde el título su carácter ficticio: Pierre Menard escribe un libro que ya fue escrito y que para colmo de males es un clásico de la literatura española. Hasta los que nunca leyeron el Quijote saben perfectamente que Pierre Menard no fue el autor de Quijote” (Vecchio 5). Esta clara ironía del cuento esconde algo mucho más profundo en cuanto en esta idea se esconde una profunda contradicción: “la producción de un texto que ya fue escrito, como si este texto no hubiera sido escrito” (Vecchio 6). Una idea maravillosa e innovadora de Borges en cuanto puede dar a la literatura nuevo sentido. El escritor argentino, como ya hemos recordados en varias ocasiones, estaba convencido que no hay nada nuevo en la literatura y por esta razón son necesarias otras formas de mirar a esta. “No existen para Borges dos textos que puedan ser absolutamente diferentes y la literatura, en consecuencia, no puede verse sino como un continuum de escritores, formas lingüísticas, figuras retóricas, secuencias temas, personajes, estilos, obras” (Cortijo 117). La idea de Lafon, explicada por Cortijo es que el hipotexto de Borges desdobra la producción de otros autores y la de él mismo dejando difícil la distinción entre hipotexto e hipertexto: “Borges, en definitiva, se reescribe en ocasiones a sí mismo al reescribir a otro autor, difuminando las nociones de obra y autor” (Cortijo 118). Además, dos historia iguales se pueden analizar mediante dos diferentes proceso. El primero es la transposición transmotivadora o sea dos historias iguales

están motivada por diferentes ideas, y la segunda es transvocalizadora en la cual las dos historias se cuentan con maneras narrativas diferentes (Cortijo 118). Entonces el proceso de reescritura es interpretado como “una estrategia textual y como una necesidad imperativa biográfico-textual para quien, como Borges, ve el devenir vital como devenir literario y este como la participación en una empresa textual común y anónima” (Cortijo 118).

Este concepto se puede también aplicar a Calvino en cuanto a través de su novela, muestra diferente función transmotivadora y transvocalizadora en cuanto el contexto, y la forma de narrar son diferente de los de Borges. Podríamos hasta decir que, sin duda, el italiano no quiere plagiar al argentino, más bien ofrecerle una especie de homenaje y en hacerlo logra realizar de alguna manera la novela *April March* de Herbert Quain, y Borges está describiendo a *Si una noche de invierno un viajero*. La flexibilidad de la literatura nos permite este tipo de ideas y en el próximo párrafo podemos analizar cómo estos conceptos pueden volverse universales exactamente por esta flexibilidad para encontrarlos en diferentes autores y tiempo.

2.2.1 Una literatura universal

En el anteúltimo capítulo del libro Calvino esconde el verdadero significado de la lectura. El protagonista de su historia llega a la biblioteca de su ciudad y se encuentra envuelto en una discusión sobre el placer de leer y el acto de la lectura en general. Con él siete lectores, identificados solamente por la pasión, sin nombres personales como indicando nuevamente que podrían representar a diferentes personas en el mundo que tienen la pasión de la lectura. Cada una de ellas tiene su manera de leer, tiene algo que le gusta más o menos y está en búsqueda de algo en los libros que lee (un recuerdo, una emoción.). En las palabras de uno de ellos encontramos una idea interesante y no completamente nueva: “Ogni nuovo libro che leggo entra a far parte di quel

libro complessivo e unitario che è la somma delle mie letture. Questo non avviene senza sforzo: per comporre quel libro generale, ogni libro particolare deve trasformarsi, entrare in rapporto coi libri che ho letto precedentemente, diventare il corollario o lo sviluppo o la confutazione o la glossa o il testo di referenza” (Calvino, *Se una notte* 300). Esto nos recuerda las ideas expresadas por Borges en su ensayo “Kafka y sus precursores” que ya hemos explorado en profundidad en el capítulo anterior. Nuevamente la idea que la literatura no puede seguir un orden temporal, sino que se constituye de todo lo que leemos y, como sugiere Calvino, en la mente del lector crea una composición única que existe por la unión de diferentes lecturas que construyen un libro nuevo y único. Esta idea Calvino la había expresada también en *Perché leggere I classici* donde decía “non resta che inventarci ognuno una biblioteca ideale dei nostri classici; e direi che essa dovrebbe comprendere per metà libri che abbiamo letto e che hanno contato per noi, e per metà libri che ci proponiamo di leggere e presupponiamo possano contare. Lasciando una sezione di posti vuoti per le sorprese, le scoperte occasionali” (*Perchè leggere* 13). Esta idea de Calvino es muy interesante en cuanto biblioteca ideal y biblioteca física corresponden a nuestros conocimientos y a lo que como lectores nos queda de una lectura. Es lo que nos permite descubrir que la literatura es algo universal, no hay antes y después, sino que es algo único.

En *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, finalmente todos los títulos de las novelas ficticias que el *Letto* no había podido terminar, crean el *incipit* de otro libro más, o lo que podría ser un nuevo libro sobre la necesidad de escuchar un cuento (que fue la necesidad de los protagonistas desde el principio de la historia):

se una notte d'inverno un viaggiatore, fuori dall'abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa senza temere il vento e la vertigine, guarda in basso dove l'ombra s'addensa, in una rete di linee che s'allacciano, in una rete di linee che s'intersecano sul tappeto di foglie illuminate dalla luna, intorno a una fossa vuota - quale storia laggiù attende la fine? - chiede, ansioso di ascoltare il racconto (Calvino, *Se una notte* 303).

En este sentido, entonces, no podemos no citar al cuento “La biblioteca de Babel” de Borges, donde encontramos la biblioteca descrita como un universo que se compone de libros. Esta podría ser la biblioteca ideal de Borges donde hay un lector “en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos” (Borges, *Obras Completas* vol. 1, 465). Esta idea de búsqueda es la misma de Calvino, donde los lectores insaciablemente quieren encontrar lo que le corresponda y quizás si el catálogo que comprenda todo. Una biblioteca ideal en cuanto infinita en donde se encuentran todos los libros del mundo y que seguirá existiendo más allá de la vida del hombre. Borges y Calvino no han dejado sus bibliotecas ideales con sugerencias en sus trabajos. Y estas siguen existiendo aún hoy en día.

Los autores al final pierden su centralidad y como dice Borges en “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”:

En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro **que los libros estén firmados. No existe** el concepto del **plagio**: se ha establecido que todas las obras son **obra de un solo autor**, que es **intemporal y es anónimo**. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles -el Tao Te King y las 1001 Noches, digamos-, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante homme de lettres (*Obras Completas* vol. 1, 439).

La misma idea expresada en dos formas diferentes, a través de la ficción, es la necesidad de volver más profundamente no al autor, teoría o estilo sino que a lo que la literatura quiere decir, lo que quiere transmitir a través de las palabras. Es suficiente pensar lo que nos comunica Calvino con palabras de uno de los lectores en la novela: “Lei crede che ogni storia debba avere un principio e una fine? Anticamente un racconto aveva solo due modi di finire: passate tutte le prove l’eroe e l’eroina si sposavano oppure morivano. Il senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti ha due facce: la continuità della vita, l’inevitabilità della morte” (*Se una notte* 304). La continuidad de la vida y la inevitabilidad de la muerte son los dos temas que unen todos los lectores porque todos

viven e irán a morir. Cómo define Segre, entonces, la mayor felicidad que la literatura nos trae es la invención (163). Y la relación entre Borges y Calvino es profunda:

L'opera letteraria è insomma un Aleph, per dirla come Borges, cioè “il luogo dove si trovano senza confondersi tutti i luoghi della terra, visti da tutti gli angoli”, si confronti con “la letteratura non è esauribile, per la sufficiente e semplice ragione che un solo libro non lo è. Il libro non è un ente privo di comunicazioni: è una relazione è un asse di innumerevoli relazioni” (Segre 163).

2.3 Conclusión: de clásico en clásico

Calvino y Borges, podemos decirlo con certidumbre, son ahora considerados como clásicos, estudiados en las escuelas, con muchas reediciones de sus libros y conocidos (por lo menos de nombre) por la mayoría de la gente. Sin duda este reconocimiento es, como diría Borges, nacido de generaciones de hombres que los han escogido como tales. Pero es mucho más que esto. Su continua búsqueda de un significado de la vida a través de la literatura, de una visión universal de esta hace posible que sus obras siempre tengan un nuevo significado, un nuevo descubrimiento con cada lectura.

Los dos son críticos, no solo en textos específicos, sino que también en su literatura, del mundo que los rodea y comparten con el lector sus ideas sobre este. En conclusión, los dos pueden ser analizados y comparados. Calvino es Borgeano porque para él Borges es un precursor, un clásico y de él toma ideas, imágenes que podemos encontrar en su obra. Como hemos visto a lo largo del capítulo, la novela *Se una notte d'inverno un viaggiatore* parece nacer de unos de los cuentos de Borges “Examen de la obra de Herbert Quain” por su estructura no lineal sino de diferentes posibilidades. Además, el italiano considera relevante seguir el consejo que Borges da en la introducción a *El jardín de los senderos que se bifurcan* y no escribir muchas y diferentes novelas, sino que resumirlas y en el caso de Calvino dejar solo el primer capítulo de cada una de

ellas. Al mismo tiempo la idea de reescritura que hemos analizado no ha ayudado a entender que reescribir no es considerado como una mera copia, sino que aunque dos textos sean parecidos, las razones que lo constituyen y la forma literaria siempre cambia y no es posible plagiar completamente. Por esto interpretar a Calvino como borgeano no es quitarle mérito a su trabajo sino reconocer que en su escritura Borges tuvo una influencia profunda que cambió su visión del mundo.

Por otro lado, Borges también podría ser clasificado como Calviniano porque en sus cuentos y en sus ensayos se pueden encontrar los puntos que Calvino explica en sus *Lecciones Americanas*, unas ideas que hacen de la literatura algo universal y único que pueda quedarse en el futuro: ligereza, rapidez, exactitud, visibilidad y multiplicidad. Los cinco aspectos descritos por el italiano se encuentran en la obra de Borges y por lo tanto lo hacen clasificar como clásico, sin tiempo. Gracias a estos consejos de Calvino sobre la literatura, hemos podido explorar como Borges encaja perfectamente en los puntos antes enumerados. A través de las palabras de Calvino hemos explorado la rapidez de los cuentos de Borges y la multiplicidad de tiempo y espacios que estos incluyen. Pudimos ver también la ligereza y la pesadez del cuento “El Sur” que aparece a través de la contraposición entre ciudad y campo. Hemos descubierto cómo la exactitud de las palabras de Borges nace de la idea del argentino de vivir cada palabra. Y finalmente, a través de la imaginación, hemos podido explorar como la ceguera de Borges nunca fue obstáculo a su trabajo sino una manera para poder ver de otra forma. El argentino es Calviniano porque ejemplo último del “testamento literario” del italiano. Es también universal en cuanto estos cinco criterios no se refieren solo a él, pero él los representa a todos.

Explorando la idea del precursor, una vez más hemos descubierto que la flexibilidad de la literatura nos permite analizar a Calvino como precursor de Borges y en hacerlo hemos podido ver cómo los conceptos que se encuentran en los dos autores son finalmente universales.

CAPÍTULO 3: BORGES Y ECO EN CONVERSACIÓN

La relación que une Umberto Eco con Jorge Luis Borges es particular porque, aunque nunca se conocieron personalmente, el escritor italiano quedó fascinado con la primera traducción italiana de *Ficciones* que un amigo de él (Sergio Solmi) le recomendó. Desde este momento “I first fell in love with Borges, and I remember going to friends’ houses and reading them excerpts” (Eco “Borges and my anxiety” 122). Eco fue uno de los primeros italianos en leer la obra de Borges y no niega la influencia que esta tuvo en sus obras siguientes. Esta es solo una de las razones que hacen la comparación entre los dos interesante. Otra que es apropiada agregar es que ambos tienen un interés por la filosofía tanto que Eco mucho antes de ser conocido por su primera novela (*Il nome della rosa*) era conocido como crítico y por *Opera Aperta*.

3.1 Borges como *Opera Aperta*

Nuestro trabajo sobre los dos autores comienza exactamente aquí, con esta obra del italiano no específicamente relacionada con Borges pero que habla de una manera interesante de las obras de arte (no solo artísticas sino musicales y literarias también) y que nos ayuda a entender la visión del italiano sobre la literatura y como el argentino se coloca en este cuadro. Además, esta obra fortifica el marco teórico de nuestro trabajo.

El libro fue publicado por primera vez en 1962 y trabaja con la idea de intentar definir una obra abierta. Es un libro que contiene una serie de ensayos sobre el arte y los artistas. Eco a través de sus páginas explica una idea que ahora es difundida y reconocida por todos pero que por siglos había estado ligada a otro valor. El italiano demuestra que cuando analizamos una obra de arte

podemos expresar una idea que puede cambiar dependiendo del momento, el gusto y otros factores. Y más allá de esta idea subraya también cómo las obras contemporáneas permiten al que observa (o lee o escucha) de entrar en la obra y hasta participar libremente de ella. El artista tiene la tarea de guiar al espectador en este viaje. La obra abierta entonces toma forma y cambia constantemente y no se encierra alrededor de un solo significado más bien una “Serie di significati che si approfondiscono ad ogni sguardo, così che in quelle parole mi pare di scoprire, contratto ed esemplato, tutto l’universo” (Eco, *Opera Aperta* 66). Esta idea del universo es interesante, y como se verá al final de este capítulo, es en realidad central en cuanto las obras (los libros) incluyen en sí mismas ideas universales.

Eco subraya la importancia de este trabajo en la introducción que hace de la obra, en donde enfatiza lo que el arte está haciendo, y los cambios que toman forma mientras escribe:

L’arte contemporanea sta tentando di trovare- in anticipo sulle scienze e sulle strutture sociali- una soluzione alla nostra crisi, e la trova nell’unico modo che le sia possibile, sottospecie immaginativa, offrendoci delle immagini del mondo che valgono quali metafore epistemologiche: e costituiscono un nuovo modo di vedere, di sentire, di capire e accettare un universo i cui i rapporti tradizionali sono andati in frantumi e in cui si stanno faticosamente delineando nuove possibilità di rapporto (*Opera Aperta* 3).

Todo su análisis sobre la idea de apertura es posible en cuanto el italiano considera el arte como algo con una pluralidad de significaciones, aunque el significante sea uno solo (Eco, *Opera Aperta* 16) y además la autonomía que se le da al que interpreta que puede y tiene que “intervenire sulla forma della composizione” (Eco, *Opera aperta* 31). Es necesaria una participación activa del espectador que termina la obra mientras disfruta estéticamente de esta (Eco, *Opera aperta* 33). A pesar de todo, la obra no queda lastimada por estas diferentes modalidades de interpretación porque cada reproducción hace revivir de todo modo la perspectiva original que ayuda a promover una libertad consciente en el intérprete (Eco, *Opera aperta* 35). Este podría ser interpretado como una colaboración en el hacer la obra. La manera en la cual un lector se acerca a la obra y la analiza y

la interpreta le da un valor adicional a la misma. El hecho que exista un espacio para poderla interpretar comunica la apertura de la misma que ayuda a que la obra se vuelva universal porque es posible que sea interpretada y leída por más de un pueblo, en más de un idioma y todos puedan vivirla a pesar del tiempo o el espacio en el cual se encuentran. Esta obra entonces nunca será igual a sí misma por “le risonanze vaghe o precise di alcune tendenze della scienza contemporanea” (Eco, *Opera aperta* 51), el momento histórico también influye en la interpretación. “L’autore offre insomma al fruitore un’opera da finire: non sa esattamente in qual modo l’opera potrà essere portata a termine, ma sa che l’opera portata a termine sarà pur sempre la sua opera, non un’altra, e che alla fine del dialogo interpretativo si sarà concretata una forma che è la sua forma, anche se organizzata da un altro in modo che egli non poteva completamente prevedere” (Eco, *Opera Aperta* 58-59). Esta cita es particularmente importante porque permite una interpretación que a pesar de todo siempre será la interpretación correcta de la obra y llevará la obra a su máxima expresión, aunque el autor mismo no lo hubiera pensado. Esta idea es la que nos ha guiado a lo largo de este trabajo investigativo, descubrir un significado, un elemento que aunque nuevo sea profundamente borgiano. “In essa il singolo palpita della vita del tutto e il tutto è nella vita del singolo; ed ogni schietta rappresentazione artistica è se stessa e l’universo, l’universo in quella forma individuale, e quella forma individuale come l’universo” (Eco, *Opera Aperta* 66).

En el capítulo dedicado a la poética de la obra abierta Eco profundiza aún más esta idea de la apertura, enfatizado como “L’apertura è quindi la condizione di ogni fruizione estetica e ogni forma fruibile in quanto dotata di valore estetico è aperta” (Eco, *Opera Aperta* 89). Y también que la condición para que una obra sea expresiva viene directamente de los significados que se le atribuyen y que resultan de experiencias anteriores y que mergen con lo que la obra misma presenta (Eco, *Opera Aperta* 69). En conclusión y para decirlo con las palabras de Eco:

lo spettatore potrebbe avere la sensazione, sia pure vaga, che la vita non si esaurisce nella vicenda che esso segue con avidità, e che egli quindi non si esaurisce in quella vicenda. Allora l'annotazione diversiva, capace di sottrarre lo spettatore alla fascinazione ipnotica cui l'intreccio lo sottopone, agirebbe come motivo di "straniamento", rottura improvvisa di una attenzione passiva, invito al giudizio - o comunque stimolo di liberazione (*Opera Aperta* 209).

La literatura, el arte en general, es este viaje donde el lector descubre en la obra algo que le fascina pero que no se agota ahí. La universalidad de la "opera aperta" hace que sea posible un trabajo investigativo sobre ella donde se puedan atribuir diferentes significados en cuantos todos volverán a ser parte del significado último de la obra.

Esta incursión en uno de los trabajos más importante de Umberto Eco era necesaria para mostrar cómo la obra de Borges (y del mismo italiano) son obras abiertas en cuanto dejan un espacio para las interpretaciones y crean también un lugar en donde el lector pueda posicionarse y crear algo nuevo qué, pero sigue perteneciendo al significado mismo de la obra primaria. Nosotros como estudiantes y críticos de la literatura nos posicionamos en este espacio donde nuestras interpretaciones dependen de nuestro trasfondo cultural, de lo que aprendimos y de lo que leímos. Este capítulo enfatizará aún más la idea del precursor y la pérdida de la temporalidad literaria interpretando primero a Eco como Borgiano (tarea obvia porque mucho se ha escrito sobre *Il nome della rosa*) analizando aspectos del laberinto/biblioteca, de los personajes y del título y por último se intentará leer al italiano como precursor de Borges. Es necesario entonces acordarnos una vez más que estamos analizándonos obras abiertas que dejan espacios para interpretaciones y diferentes significados y no se convierten en un único y universal sentido.

3.2 Naturalmente el precursor

El título de este párrafo nace de una nota anterior al prólogo de *El nombre de la rosa* que se titula "naturalmente un manuscrito". Como ya otros críticos como McGrady y Corry han

reconocido, el uso literario del manuscrito es mucho anterior a Eco. Se encuentra ya en el *Don Quijote* de Miguel de Cervantes y también en la literatura italiana con *I promessi sposi* de Alessandro Manzoni. Eco está bien consciente de esta similitud y no la niega, la enfatiza. Antes de entrar en detalle sobre este pre-prólogo es interesante ir a descubrir, a través de las palabras del mismo Eco, en “Borges and my anxiety of influence⁷”, cómo él vive la relación con sus precursores.

En sus palabras podemos ver cómo su idea de influencia se parece a la que ya hemos visto de Borges en el primer capítulo. Escribe Eco:

One cannot speak of influence in literature, in philosophy, or even in scientific research, if one does not place an X at the top of the triangle [entre A entendido como escritor que viene ante y B como sucesor que está afectado por él]. Shall we call this X culture, the chain of previous influences? To be consistent with our exchanges let's call it the universe of the encyclopedia” (“Borges and my anxiety” 119).

Esta relación entre A, B y X puede existir de diferentes maneras: primero que B encuentre algo en el trabajo de A, que le interese y no se dé cuenta que X está detrás de este, la segunda manera es que B encuentre algo en el trabajo de A y gracias a esto logre descubrir lo que estaba en X y la última manera es que B se refiera a X sin saber que ya estaba en el trabajo de A (Eco, “Borges and my anxiety” 119). Eco no se refiere directamente a qué tipo de relación él tiene con Borges, aunque lo nombre, y así construye unas infinidad de relaciones entre los dos dejando a los lectores y críticos reconstruir los puentes que existen en esta elección de precursor. Lo que el italiano hace es subrayar la importancia, sobre todo en este tipo de correlaciones, y nos avisa de cómo la memoria es incierta y no siempre deja que un escritor se dé cuenta de las referencias que hace a otro conscientemente si no en un segundo momento, aunque se reconozca que un libro o

⁷ El texto de Eco es una clara referencia al libro de Harold Bloom *The anxiety of influence: A theory of Poetry* que nosotros no hemos analizado en nuestro trabajo pero que es importante recordar.

concepto fue leído en precedencia, pero simplemente olvidado en el momento de la escritura. Además el italiano subraya también que en esta relación entre A, B y X existe también un cuarto factor definido como el “Zeitgeist” o sea “a chain of reciprocal influences, but what is extraordinary about it is that it can work even in the mind of a child” (Eco, “Borges and my anxiety” 120).

El italiano considera tres tipos de relaciones que él puede tener con Borges. La primera es en la que está completamente consciente de la influencia que el argentino tiene en su trabajo, la segunda considera que alguien (críticos, lectores) nota esta correlación y Eco aunque no estaba consciente tiene que admitir que fue influenciado inconscientemente y la última en donde “the debts Borges owed to the universe of culture, so that we cannot attribute to Borges what he always proudly declared he took from culture” (Eco, “Borges and my anxiety” 121). Esta última idea es también fundamental en cuanto ya hemos hablado de cómo ya no hay nada nuevo en la literatura y esto significa que todos los libros se comunican entre ellos porque están influenciados por otros precedentes.

Hablando del laberinto, Eco pregunta: “would I have been able to catalyze all these elements without Borges? Probably not. But would Borges have written what he wrote if the texts I have mentioned had not been behind him?[...] Borges’s work also consisted in taking from the immense territory of intertextuality a series of themes that were already whirling around there, and turning them into an exemplary pattern” (“Borges and my anxiety” 128). Borges es el hilo que conecta una idea ya existente y la hace ejemplar tanto que hablar de laberinto no puede ser sin hablar de él. “Borges is a writer who has mentioned everything” enfatiza Eco; no hay escritor después de él que no pueda no mencionarlo, aunque inconscientemente.

Eco pone el ejemplo de cuando uno abre un libro y le parece que ya lo ha leído, esto pasa porque un poco uno lee párrafos sueltos en orden diferente y un poco porque “we have read other books in which there was something that was said by that first book, and so, at the end of this long intertextual journey you realize that even that book you had not read was still part of your mental heritage and perhaps had influenced you profoundly” (Eco, “Borges and my anxiety” 131). Casi justificando el hecho que en su obra se puedan encontrar referencias a Borges u otros autores, el italiano sugiere nuevamente que no existen ideas nuevas ya que se escribió de todo. Sigue Eco:

It is very difficult to escape the anxiety of influence, just as it was very difficult for Borges to be a precursor of Kafka. Saying that there is no idea in Borges that did not exist before is like saying there is not a single note in Beethoven that had not already been produced before. What remains fundamental in Borges is his ability to use the most varied debris of the encyclopedia to make the music of ideas” (Eco, “Borges and my anxiety” 33).

Todo esto significa que, una vez más, central no es tanto la idea “robada” de otro sino más bien el hecho que ya de todo se ha escrito, pero hay autores, como Borges, que construyen sobre estos temas y construyen algo único, una obra maestra. Nuevamente Eco reconoce la necesidad de los precursores y la existencia de estos; claro, cronológicamente Borges no puede ser precursor de Kafka, pero la literatura es más que una sucesión de autores e ideas. Cada uno escoge (dice Eco retomando la idea de Borges) sus modelos (Eco, “Borges and my anxiety” 20). El italiano reconoce también que “if someone asks me the source of the quotations or where one ends and another begins, I cannot answer” (Eco, “Borges and my anxiety” 45). ¿Y cuál es el significado de esta afirmación? Nuevamente la idea que todos tienen alguien a quien miran, de las cuales las ideas le gustan y no es esto lo que importa de verdad. Se reconoce este detalle y se sigue porque, aunque las ideas no sean nuevas por sí mismas, pueden serlo en la forma o las ideas que se juntan. Después de esta corta introducción y del valor del precursor según Eco, podemos entrar en más detalle sobre los elementos que nos recuerdan al escritor argentino.

3.2.1 El manuscrito

Como hemos dicho anteriormente, el prefacio fue escrito por Eco como una anécdota sobre el descubrimiento de un manuscrito que llevaba la historia que él decidió contar. Este truco literario es bien conocido por todos y aunque Eco lo haga de forma diferente (el manuscrito era en realidad un libro impreso en francés), este enredo de libros “inventados, ediciones, volúmenes y autores jamás existentes” (McGrady 789) recuerda a Jorge Luis Borges. En el cuento que ya en otro capítulo hemos citado “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius” en donde Borges personaje y un amigo se interesan por un artículo de la *Anglo-american Cyclopedia* sobre el país de Uqbar se encuentran ideas parecidas. El hecho interesante es que como en Eco también en Borges este escrito es el único ejemplar de esta obra y son necesarias varias y diferentes etapas para poder llegar a una solución del misterio (McGrady 792). Las similitudes entre los dos autores se pueden hallar también en la forma autobiográfica de la escritura, los amigos que consultan para avanzar en la búsqueda y hasta el hecho de ir a una biblioteca intentando encontrar respuestas. La pregunta que tenemos que hacernos es entonces por qué Eco decide utilizar la historia del manuscrito y las razones de tal decisión. Como escribe McGrady, Eco sabía que “es imposible escribir nada nuevo, pues todo se ha dicho desde hace tiempo” (794). Esta idea se encuentra también en *Reflections on the name of the rose* del mismo autor italiano que sugiere “While a work is in progress, the dialogue is double: there is the dialogue between that text and all other previously written texts (books are made only from other books and around other books)” (Eco, *Reflections* 47). Lo mismo que podemos encontrar en el prólogo de *Ficciones* donde Borges alude a esta idea un par de veces: “no soy el primer autor de la narración” y “he leído hace poco *The sacred fount* (1901) cuyo argumento general es tal vez análogo” (*Obras completas* vol. 1, 429). La idea que hemos visto explicada por

Eco anteriormente sugiere que es posible que dos obras se parezcan pero que se descubra solo más tarde y que no necesariamente un autor lo hizo a propósito. ¿Y de qué nos sirve esta idea? Para entender que en realidad es imposible decir algo nuevo, “él se ha aprovechado lindamente del trabajo ajeno y que nos convida a cogerlo de las manos en la mesa, descubriendo sus fuentes” (Mcgrady 796). Eco hasta pone unas importantes palabra en la boca de su narrador Adso que al final del libro *Il nome della rosa* afirma “ho quasi l’impressione che quanto ho scritto su questi fogli altro non sia che un centone, una carne a figura, un immenso acrostico che non dice e non ripete altro che ciò che quei frammenti mi hanno suggerito, nè so più se io abbia parlato di essi o essi abbiano parlato per bocca mia” (Eco, *Il nome* 575). Como el italiano subraya en *Reflections*, sabía que los ecos de las intertextualidad lo iban a seguir “so I wrote the introduction immediately setting my narrative on a fourth level of encasement, inside three other narratives: I am saying what Vallet said that Mabillon said that Adso said” (Eco, *Reflections* 20). Lo que diferencia a Eco y lo hace particular, no es tanto el uso que hace de la intertextualidad y de sus precursores sino más bien declararlos abiertamente sin miedo a que lo descubran en cuanto sabe que estas relaciones existen y no merece la pena esconderlas.

3.2.2 La rosa

El mismo Eco en “Borges and my anxiety of influence” nos informa que nunca había pensado que el título podía ser una referencia consciente a la poesía de Borges titulada “El Golem”. Como hemos visto en el párrafo precedente esto no significa que una relación no consciente no exista en general. Sin duda, se pueden encontrar unas similitudes entre las dos obras. El título *El nombre de la rosa*, recuerda unos versos de la poesía en el cual Borges escribe

Si (como el griego afirma en el Cratilo)
El nombre es arquetipo de la cosa,

En las letras de rosa está la rosa
Y todo el Nilo en la palabra Nilo
(Borges, *Obras Completas* vol. 1, 885 v1-4).

Eco nos informa que al escoger la rosa como parte del título está aludiendo a una figura simbólica (y que más que una rosa haría este efecto) porque es “so rich in meanings that by now it hardly has any meaning left” (*Reflections* 3). De hecho, el título está hecho para desorientar al lector que se encuentra con muchos significados de la tradición pero sin poder atribuir uno específico. Esta idea podría ser satisfactoria si las palabras conclusivas de la novela no fueran “stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus” que en una traducción simple podría ser algo como “de la rosa solo queda el nombre”. Pues bien, aunque esta frase en latín sea una variación de un verso de Bernardo de Cluny, la variación es particularmente significativa porque lo que está en el original es la palabra Roma en vez de rosa. Como explica Eco, el original es parte de un *contemptu mundi* donde todas las cosas desaparecen y solo quedan los nombres. Nos parece que esta explicación se pueda encontrar también en el poema de Borges donde rosa se encuentra en la palabra rosa, o sea solo queda el nombre y más adelante “al fin pronunció el Nombre que es la clave”. Solo queda la rosa entonces, no sobrevive el monasterio, ni la biblioteca/laberinto y tampoco el villano de la historia. Quedan unos monjes que no tienen nada más que una solución (¿completa de verdad?) que fue construida por ellos y no basada en los hechos, pero todo se perdió solo queda el nombre. Borges en su poesía “El Golem” hace referencia al secreto nombre de Dios y la búsqueda de significado a través de las palabras comunes (Deppner 130). “La palabra tiene un gran poder de evocación: hace que podamos reproducir mentalmente la imagen del objeto que se nombra” (Labastida). Entonces se entiende porque se pueda acercar el poema al título del autor; en ambos casos rosa evoca algo, el nombre de la rosa en cuanto tal evoca unos sentidos que quizás

desvíen el lector, como Guglielmo y Adso fueron desviados en la solución del misterio, pero al final lo que queda son los significados, los que nos guiaron en la lectura y la rosa.

Para poder entender un poco mejor esta idea, escribimos un breve resumen de la novela de Eco. La historia empieza en 1327 en un monasterio benedictino de Italia. Adso y su maestro Guglielmo de Baskerville llegan al lugar para investigar lo que parece ser un asesinato. Toda la historia se desarrolla en siete días y está dividida en capítulos siguiendo los horarios para rezar de la regla benedictina. Mientras se encuentran en el monasterio llegan a morir otros frailes y todos los delitos parecen tener algo que ver con la biblioteca en la cual nadie (excepto el bibliotecario) puede acceder. La investigación de los dos frailes llegara a descubrir la razón detrás de estos eventos y la persona que planeo todo. Aunque resuelvan el misterio la manera en que llegan a la solución es en realidad basada en falsas pistas.

3.3 ¿Homenaje o plagio?

Hay una línea sutil entre el homenaje y el plagio, entre recordar un concepto que alguien ya usó en pasado y copiarlo. Eco se encuentra con su obra en esta línea y sin duda el elemento que más recuerda al escritor argentino es el del personaje casi homónimo de Jorge de Burgos. Muchos han especulado sobre las razones de su presencia y sobre todo de su maldad. A todos Eco en su *Reflections* ha contestado con franqueza: “I cannot say. I wanted a blind man who guarded a library (it seemed a good narrative idea to me), and library plus blind man can only equal Borges, also because debts must be paid” (Eco, *Reflections* 28). El italiano no contesta claramente y deja abierta la posibilidad de interpretaciones sobre las deudas que se tienen que pagar. Como ya hemos visto el italiano nunca negó haber leído y amado el trabajo de Borges, y quizás las deudas de la que

habla son exactamente relacionadas al interés que tuvo y al hecho que conscientemente fue su precursor.

Jorge de Burgos es “curvo per il peso degli anni, bianco come la neve, non dico per il pelo, ma pure il viso, e le pupille. Mi avvidi che era cieco, la voce era ancora maestosa e le membra possenti anche se il corpo era rattrappito dal peso dell’età. [...] il tono della voce era invece di chi possieda solo il dono della profezia” (Eco, *Il nome* 98). La verdad es que esta descripción se junta con el conocimiento de este personaje tiene como lengua madre el español, y esto llama la atención y afianza aún más a la idea de que sea efectivamente parecido al autor argentino.

Lo que es cierto que, aunque se puedan encontrar alusiones a Borges y su obra, ni su nombre ni sus libros están mencionados directamente (Corry 427). Como nos recuerda Corry, “literary allusions are characteristic of Borges’s style: his stories are allusions to other stories, his characters are allusion to other characters and their lives are allusions to other lives” (427). La pregunta que nace espontánea es entonces ¿por qué si el italiano estaba en deuda con el argentino el personaje de Burgos es el antagonista de la historia? Quizás podría parecer que tenía esta “anxiety of influence” de la cual hemos hablado anteriormente y al no lograr superarla decidió hacer de Borges el malo de la situación. Algunos críticos como Corry prefieren pensar que Eco ya había usado otro de sus precursores en el personaje de Guglielmo de Baskerville (referencia a Arthur Conan Doyle) y en la idea que fuera una especie de investigador muy agudo y capaz de analizar los detalles y descubrir la verdad. Esto dejaba a Borges sin un espacio de protagonista y ponerlo como antagonista igualmente hacía el mismo efecto de elevarlo y reconocer su importancia en el trabajo del italiano.

Podemos presumir que si el personaje de Jorge de Burgos, gracias a las palabras de Eco, es un puro homenaje al autor argentino, lo mismo no se puede decir de las varias referencias a

cuentos de Borges que se encuentran en la novela. Una de los más visibles e interesantes a la vez, es la estructura entera del crimen y del trabajo de fraile Guglielmo. Esta estructura se parece bastante a la que se encuentra en “La muerte y la brújula” donde Lönnrot construye sus hipótesis sobre los asesinos basándose en que otras explicaciones no son interesantes “la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis. En la que usted ha improvisado interviene copiosamente el azar. He aquí un rabino muerto; yo preferiría una explicación puramente rabínica, no de los imaginarios percances de un imaginario ladrón” (Borges, *Obras completas* vol. 1, 500). La misma idea la encontramos en *Il nome della rosa* en cuanto el detective de la historia se convence que los crímenes están relacionados con la Apocalipsis y comienza a mirar la realidad buscando pistas que apoyen su teoría. “Eco takes an actual Borges plot and introduce some variations to it in order to present an epistemological picture that differs from Borges’s” (Corry 428). Ambos detectives intentan resolver los crímenes (notar el plural en las dos historias) reconstruyendo sus hipótesis basándose en el misticismo judío (en Borges) o del cristianismo (Eco) (Corry 429). El aspecto que une los dos autores es sobre todo el interés que dan al lado filosófico de los crímenes, el marco narrativo de una historia de investigación es solo lo que aparece en una primera lectura, pero uno de los temas que se encuentran es sin dudas “the philosophical issues entailed in such formulation of conjectures” (Corry 429). En el cuento de Borges el detective es capaz de predecir el lugar y la hora exacta del último crimen; desafortunadamente no logra darse cuenta que en realidad la víctima era él y que todo fue construido por mano del asesino basándose en sus teorías para lograr asesinarlo y de esta forma vengar la captura de su hermano por culpa de Lönnrot años atrás. Antes de cumplir este último acto, Scharlach (el asesino) y el detective tienen una pequeña charla en la cual todas las dudas y las construcciones de los crímenes vienen explicadas. Lo mismo pasa en los últimos capítulos de *Il nome della rosa*, cuando Guglielmo y

Jorge tienen una discusión donde se explican las razones que llevaron a los crímenes y nuevamente las teorías del investigador son en realidad mera casualidad.

Dice Corry: “Any attempt at knowing the universe is hopeless, claims Borges, and every theory is arbitrary and no more than a conjecture” (431). Otro aspecto subrayado por el crítico es la idea que víctima y ejecutor se encuentren en el centro de un laberinto (o una casa que recuerda un laberinto en el caso de Borges). Los asesinos logran conocer los planes de los detectives en ambos casos y de consecuencia construyen el resto de su plan basándose en esto y Jorge de Burgos logra hasta creer que todo fue por un plan divino y que era su deber completar el plan (Corry 433). “A causa tua. Alinardo mi aveva comunicato la tua idea, poi avevo udito da qualcuno che anche tu l’avevi trovata persuasiva. Allora mi sono convinto che un piano divino regolava queste scomparse di cui io non ero responsabile. E annunciai a Malachia che se fosse stato curioso sarebbe perito secondo lo stesso piano divino, come infatti è avvenuto” (Eco, *il nome* 541). Jorge de Burgos cree que él es el mero ejecutor y por esto no culpable de las muertes de los frailes, sino que cada uno murió como estaba escrito en su destino.

Aunque los detectives dicen querer construir sus teorías basándose en la realidad, lo que queda es que para conectar sus teorías dejan de lado otros detalles. Pero nuevamente todas las conjeturas no pueden explicar el universo. Importante es también el hecho que las teorías que los dos investigadores proponen, a pesar de ser derivadas de la religión, son principalmente sacadas de libros (McGrady 798). En McGrady se explican los aspectos comunes a los dos autores, pero al fin de nuestra investigación es interesante enfocarnos sobre sólo algunos de ellos que nos puedan ayudar a entender las implicaciones sobre los precursores y la universalidad de la literatura. Como explica McGrady, Lönnrot y Guglielmo, aunque tengan la misma tarea de investigar los asesinatos, son en realidad personalidades opuestas y por esto su final es también diferente. Mientras el

personaje de Borges muere por mano del asesino (víctima de su soberbia) en Eco quien muere es el asesino, víctima nuevamente de su soberbia (McGrady 803). En *Il nome della rosa*, aunque el hilo conductor siga siendo el mismo de “La muerte y la brújula” hay un cambio radical de algunos de los aspectos centrales. Las razones pueden solamente ser presumida imaginando que Eco quizás hubiera podido basarse en la idea expresada en “Pierre Menard autor del Quijote” en cuanto el mismo italiano escribe: “The real Borgesian influence on *The Name of the Rose* does not lie in having imagined a labyrinthine library; after all the universe is full of labyrinths [...] it lies rather in the fact that i knew i was rewriting a medieval story, and that this rewriting of mine, however faithful to the original, would have a different meaning for contemporary readers” (Eco, *Reflections* 126). En este pasaje el escritor se refiere a otras de sus influencias literarias y su interés por el medioevo, pero también se podría aplicar a su interés en Borges y la influencia del cuento ya anteriormente citado. Pierre Menard quiere “ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo por —consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard” (Borges, *Obras Completas* vol. 1, 447). Eco recupera a Borges siendo Eco, siguiendo con sus ideas, sus cambios, pero sin olvidarse de quién está detrás (lo mismo que hizo el argentino con Dante). Por esto podemos olvidarnos del plagio (que ya a lo largo de este análisis hemos considerado como inexistente en literatura en cuanto ya no hay nada nuevo) y hablar simplemente de homenaje y de estilo o ideas parecidas pero que nunca logran ser exactamente iguales en cuanto el pasado de los dos autores nunca va a poder ser el mismo, las experiencias, las lecturas, los estudios no son iguales y así los textos.

3.4 La biblioteca símbolo de universalidad

Otro elemento de Borges que se puede encontrar en Eco pero que el mismo escritor de *El nombre de la rosa* en sus *Reflections* no atribuye directamente a Borges ya que el universo está lleno de ellas (126) es la biblioteca. Es cierto, Borges no es el único ni el primero escritor que se dedicó a ellas, pero es sin duda es uno de los más influyentes en este sentido. Sobre todo, si se considera el cuento “La biblioteca de Babel” en el cual la descripción del laberinto de la biblioteca es muy parecida al laberinto de la novela del italiano. Veamos unos fragmentos de textos (las negritas son de nosotros para enfatizar algunos detalles):

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un **número indefinido**, y tal vez infinito, de **galerías hexagonales**, con vastos **pozos de ventilación** en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. **Veinte anaqueles**, a cinco largos anaqueles por lado, **cubren todos los lados menos dos**; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades finales. Por ahí pasa la **escalera** espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán **hay un espejo**, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito... **La luz** procede de unas frutas esféricas que llevan el nombre de lámparas. Hay dos en cada hexágono: transversales. La luz que emiten **es insuficiente, incesante** (Borges, *Obras Completas* vol. 1, 465).

Póngase atención a los elementos que se subrayan de los dos textos que por asimilación o contradicción serán examinados más adelante.

La biblioteca è un gran labirinto, segno del **labirinto del mondo**. Entri e non sai se ne uscirai. Non bisogna violare le colonne d’Ercole. [...] Una sala a **sette lati**, non molto ampia, **priva di finestre**, in cui regnava, come del resto in tutto il piano, un forte odore di stantio o di muffa. La sala, dissi, aveva sette pareti, ma **solo su quattro di esse si apriva**, tra due colonnine incassate nel muro, un varco, un passaggio abbastanza ampio sormontato da un arco a tutto sesto. Lungo le pareti chiuse si addossavano enormi armadi, carichi di libri disposti con regolarità. Gli armadi portavano un cartiglio numerato e così pure ogni loro singolo ripiano: chiaramente gli stessi numeri che avevano visto nel catalogo. In mezzo alla stanza un tavolo, anch’esso pieno di libri. Su tutti i volumi un velo abbastanza

leggero di polvere, segno che i libri venivano puliti con una certa frequenza (Eco, *Il nome* 200).

Passiamo per uno dei varchi. Ci trovammo in **un'altra stanza** dove si apriva una finestra, che in luogo dei vetri portava lastre di alabastro, con **due pareti piene e un varco**, dello stesso tipo di quello da cui erano appena passati, che dava su un'altra stanza, la quale aveva due pareti piene anch'esse, una con finestra, e un'altra porta che si apriva davanti a noi. Nelle due stanze due cartigli simili nella forma al primo che avevamo visto, ma con altre parole (Eco, *Il nome* 201).

Cinque stanze quadrangolari o vagamente trapezoidali, con una finestra ciascuna, che girano intorno a una stanza eptagonale senza finestre a cui sale la scala. Mi pare elementare. Siamo nel torrione orientale, ogni torrione dall'esterno presenta cinque finestre e cinque lati. Il conto torna. La stanza vuota è proprio quella che guarda a oriente, nella stessa direzione del coro della chiesa, la luce del sole all'alba illumina l'altare, il che mi sembra giusto e pio (Eco, *Il nome* 201).

Uno specchio, che ti rimanda la tua immagine ingrandita e distorta. [...] vidi le nostre due immagini, grottescamente deformate, che mutavano di forma e di altezza a seconda di quanto ci approssimassimo o ci allontanassimo (Eco, *Il nome* 203).

Como podemos ver, las dos bibliotecas/laberintos son iguales en algunos sentidos y diferentes en otros. Nuevamente tendríamos que acordarnos que en ningunos de los ejemplos de esta tesis hemos encontrados párrafos completamente iguales en dos autores, son referencias a imágenes, o algunas palabras, pero detalles que un observador y conocedor de los dos autores puede reconocer aunque no siempre después de sólo una lectura. El aspecto más interesante que se encuentra en ambas descripciones es la idea que ambas bibliotecas sean en realidad representaciones del universo, en donde se encuentra una copia de cada libro existente y sin ninguna repetición de estos. Cada uno es original y como subraya Borges, aunque las letras y los símbolos de puntuación sean los mismos que se repiten, cada libro difiere por lo menos de una letra de los otros (Borges, *Obras completas* vol. 1, 466). En ambos autores, además, se encuentra la búsqueda de un libro que parece esencial para entender algo pero que al mismo tiempo no resulta nada fácil de hallar dentro de esta vasta disposición de obras (Corry 428).

Una interesante diferencia es la descripción física de la biblioteca en los dos autores. En Borges las salas son hexagonales e infinitas mientras en Eco son cincuenta y seis, cuatro octogonales y las otras más o menos cuadradas. Nuevamente, pero aunque las dos estructuras no sean parecidas, encontramos la idea que a través de esta máxima confusión de salas, se logra el orden máximo en ambas. “All lives in a sense are a labyrinth. Borges is the ideal blind guide” (Collmer 217). Eco ha estudiado a Borges y su biblioteca en cuanto escribe un artículo sobre esto y un ensayo. ¿Qué significa esto para nuestro trabajo? Simplemente que es posible trabajarlos juntos en cuanto Eco no tenía un conocimiento superficial de la biblioteca de Borges, sino que la estudió. El escritor italiano es consciente de la existencia de muchas y diferentes bibliotecas: “There are many stories of libraries. Lost libraries, like the library of Alexandria. Libraries one enters and leaves at once, realising they contain nothing but absurd stories and ideas, like the library of Saint Victor, visited by Pantagruel some decades before Don Quijote was born” (Eco, “Between La Mancha..” 52). Pero el trabajo de Borges, la huella que el argentino dejó a futuro es que “Borges however, had transcended intertextuality and anticipated the era of hypertextuality, where not only one book tells about another but it is also possible to penetrate one book from inside another” (Eco, “between la Mancha” 61). Libros que hablan de otros libros; se puede conocer de un autor también sin haberlo leído directamente sino más bien porque otro libro nos llevó ahí (la misma idea que Eco expresa en “Borges and my anxiety of influence”).

En los ejemplos que hemos puesto aparece también la idea del espejo, aunque no entramos en detalle sobre esto es interesante ver cómo otro de los símbolos más característicos de Borges aparece en la obra del italiano.

3.5 La versatilidad de la literatura: Eco precursor de Borges

¿Es posible leer a Eco como precursor de Borges? Esta es la pregunta que ha guiado nuestro análisis desde el primer capítulo sobre la relación entre el argentino y el poeta italiano Dante. Para poder llegar a este análisis es necesario volver una vez más a la idea de literatura que Borges tiene y que ya hemos explicado anteriormente. Si consideramos la literatura sin autores y sin fechas entonces nos encontraríamos sin la cronología que nos indica a los relatos de Borges como anteriores a Eco. Al mismo tiempo, nuestra manera de pensar y relacionar nos obliga de alguna forma a un antes y un después, a un causa y efecto, y leyendo a la novela de Eco sin su fecha de escritura nos parecería ambientada en el medioevo (como indican las fechas que nos da el narrador) y por esto anteriores a los cuentos de Borges (más modernos en las descripciones de las ciudades o por ejemplo de las armas como en “la muerte y la brújula”) por esto Eco podría ser precursor de Borges en su idea de literatura como universal sin fechas ni autores.

“I do not know how faithful I remained to this purpose. I do not believe I was neglecting it when I disguised quotations from later authors, passing them off as quotations from the period” y “I knew very well that it was not my medieval men who were being modern; if anything, it was the moderns who were thinking mediievally” (Eco, *Reflections* 76). El trabajo del escritor es encontrar estos espacios donde es posible trabajar y afirmar que en realidad son los modernos que pensaban de forma medieval, son las ideas de Borges por ejemplo que tienen algo con raíces en el pasado, los frailes y el trabajo sobre los libros y las bibliotecas que vuelven de forma moderna en la obra del argentino. “But I believe a historical novel should do this, too: not only identify in the past the causes of what came later, but also trace the process through which those causes began slowly to produce their effect” (Eco, *Reflections* 76). Eco a través de su obra “anterior” recupera ideas pero que puedan explicar también el proceso de los efectos provocados por la historia.

Además, nuevamente no podemos olvidar la idea de que los libros se comunican entre ellos, es posible conocer a un libro sin haberlo leído. Y si se llegara a leer a Eco antes que a Borges (cómo es posible suceda para la mayoría de los italianos) parecería que las ideas de Eco son las “originales”. Como escribe Eco en *Reflections*: “The past, since it cannot really be destroyed, because its destruction leads to silence, must be revisited” (Eco 67). El pasado, lo que anticipa, el precursor se modifica para que se pueda conservar y las ideas (que podríamos entonces llamar universales en cuanto son reconocidas y entendidas en diferentes siglos y culturas) no se pierden para que la literatura siga su camino. El italiano es consciente de sus precursores y de cuáles ideas en realidad no son originales pero comunica que “At this point, having avoided false innocence, having said clearly that is no longer posible to speak innocently, he will nevertheless have said what he wanted to say” (Eco, *Reflections* 67), al final él o cualquier escritor aunque usa una idea no original confesándolo la expresa igualmente pero sin caer en el plagio porque sus intenciones eran claras desde el principio. “Moral: there exist obsessive ideas, they are never personal; book talk among themselves, and any true detection should prove that we are the guilty party” (Eco, *Reflections* 81). La literatura esconde conceptos universales que nos permiten encontrar las mismas ideas a lo largo del tiempo y nos permiten analizar autores como precursores de alguien que vino antes de ellos.

En conclusión, entonces, nos ayudó a entender que los clásicos (Borges, pero también los otros autores de nuestro trabajo) son obras abiertas. Pueden ser interpretados por los lectores y esto nos permite poder trabajar sobre su obra y comparar diferentes autores de varias maneras. Pudimos ver algunos ejemplos de cómo Eco sea borgeano (y lo reconozca) y sobre todo de como el italiano pudiera ser interpretado como precursor de Borges. Una vez más hemos visto como en la literatura

hay conceptos universales que se pueden encontrar en varios autores y que permanecen a pesar del tiempo.

CONCLUSIÓN

La presente tesis tuvo como objetivo investigar (comprobar) si es posible analizar la palabra precursor y sus significados no de manera cronológica más bien como un elemento definido por cada autor. Hemos empezado el trabajo con una cita de Jorge Luis Borges sobre los precursores que es bien repetir para que se pueda observar lo que se descubrió con la presente investigación.

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. [..]

En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres (Borges, *Obras Completas* vol. 1, 65).

Gracias a esta cita hemos entonces descubierto como, empezando con Borges, es posible analizar la literatura no de manera cronológica más bien partiendo de un autor y descubriendo sus precursores para poder más tarde comprobar que la literatura no necesita cronología para ser analizada.

Nuestro trabajo se enfocó principalmente en Borges y en su relación con tres escritores italianos. Como hemos visto en la introducción esta relación entre Italia y Argentina y más específicamente entre Borges y los italianos nace es fundamental por los dos lados en cuanto Borges influenció los italianos, pero también se dejó influenciar.

En el primer capítulo hemos analizado la relación literaria entre Jorge Luis Borges y Dante Alighieri. Hemos dejado de lado la diferencia temporal que hay entre ellos y tampoco hemos

considerado las diferencias que nacen por el diferente periodo histórico en el cual ellos viven. En un primer momento nuestro enfoque se detuvo sobre la existencia del dantismo de Borges ya ampliamente analizado antes por medio de otros críticos. Hemos explorado los escritos del argentino sobre la *Divina Comedia*, y gracias a sus palabras hemos podido ver como Dante fue uno de sus precursores y como su obra lo influenció profundamente. Dos fueron los textos de Borges que hemos analizados buscando esta relación con el florentino y las ideas de precursor. La poesía “Infierno V, 129” y el cuento “El sur”. En ambos encontramos elementos dantianos (los personajes de Paolo e Francesca y Dahlmann como Ulises) pero sobre todo hemos visto como el escritor argentino no se ajusta solamente en retomar estos elementos, sino que los transforma haciéndolos plenamente suyos y a la vez agregando más al escrito original. Con el poema “la llama” hemos visto una repetición de imágenes usadas por el poeta florentino (la llama, los vientos y los girones) pero nuevamente utilizados de una nueva manera, vueltos borgeanos.

De todo modo es con el cuento de Borges “El Aleph” que hemos podido de verdad dar vuelta a la concepción temporal de precursor en cuanto no solo en este cuento se encuentra un personaje-homenaje a Dante, Argentino Daneri sino que también encontramos a elementos parecidos al universo dantesco como el Aleph (parecido en la descripción a Dios) y Beatriz. Es justo este último personaje que se vuelve el más interesante en cuanto a través de una parodia de la obra de Dante, el argentino logra llevar a conclusión el amor de Dante para Beatrice, desmitificando y haciéndola humana y llena de defectos. Borges (personaje) que puede representar a Dante en el cuento logra verla por lo que es y en fin cerrar la obsesión del italiano para esta mujer. Volviendo al “plagio por anticipación” entonces, Borges completa la idea de Dante y va más allá, logrando terminar esta admiración que el italiano tenía para Beatrice y que lo llevó a escribir las tres cánticas. De este modo puede poner un punto final a la *Comedia*.

En el segundo capítulo hemos analizado la relación literaria entre Borges y Calvino. El análisis de esto dos autores en nuestro trabajo empezó por la última obra del italiano *Lecciones Americanas* en donde Calvino explica cinco ideas para él fundamentales y que hay que conservar en el futuro en cuanto centrales para la literatura. De esta cinco dos (rapidez y multiplicidad) son típicas de Borges tanto que el italiano usa ejemplos del argentino para explicarlas. En las otras Calvino lleva ejemplos de otros autores, pero nosotros hemos logrado encontrar igualmente ideas típicas del argentino. En ligereza hemos llevado como ejemplo “El sur” mostrando la oposición entre ligereza y pesadez y entre la ciudad (y en particular el hospital) y el campo (representación de la voluntad del personaje protagonista). En exactitud nos hemos enfocado en la importancia de las palabras para los dos autores y hemos observado como para ellos ningún detalle es dejado al azar, más bien las palabras, como sugiere Borges, hay que vivirla y estas son las que encontrarán un espacio en sus textos. El último aspecto subrayado por Calvino es la visibilidad y la imaginación. En este punto hemos querido explorar la imaginación de Borges y su interés para la literatura fantástica también cuando se vuelve ciego y hemos podido ver cómo a pesar de la falta de vista, el autor conquista aún más su imaginación, yendo a recuperar su pasado. Hemos también explorado las ideas que ambos tienen sobre un libro clásico y las razones que lo llevan a evaluarlos de tal manera. Lo hicimos para poder mostrar cómo en realidad no hay nada nuevo bajo el sol, todos vuelven las mismas ideas, conceptos, simplemente a veces explorados de manera diferente. En la segunda parte del capítulo nos hemos dedicado a descubrir los aspectos que de Calvino nos recuerdan a Borges en particular en su novela *Si una noche de invierno un viajero*. Hemos visto cómo la novela del italiano es una ejecución mejorada (en cuanto sigue los consejos del binarismo) del cuento “Análisis de la obra de Herbert Quain” de Borges y a la vez tiene elementos del cuento “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”. El aspecto más interesante de todos es sin lugar a duda el

descubrimiento de cómo los personajes de los lectores en el capítulo final y sus palabras se puedan conectar con el ensayo sobre Kafka del argentino. Aparece en Calvino también, la idea que la literatura se basa y crece arriba de otra literatura y que en nuestra carga cultural construyamos una biblioteca imaginaria de todos los libros que hemos leído o que queremos leer volviendo así a interpretar la Biblioteca de Babel de Borges en acción moderna y cerrando el cuento en cuanto la biblioteca de Calvino es una por cada uno de los lectores mientras la del argentino, aunque también imaginaria, era una para el mundo en donde se comprenden todos los libros en todos los idiomas. A través de este capítulo hemos entonces podido analizar como Calvino es precursor de Borges en cuanto logra identificar una serie de ideas que son fundamentales para la literatura (y para Borges también) y la explica haciéndola clara en el argentino. Además, con su novela nos muestra también cómo las ideas sean universales y puedan volver de formas diferentes en diferentes autores (i.e. la biblioteca imaginaria).

En el último capítulo hemos analizado la última de nuestras relaciones literarias, la que une Borge a Umberto Eco. El aspecto interesante de este análisis es sobre todo el hecho que Eco escribe un libro llamado *Opera Aperta* en el cual analiza algunos aspectos del arte que son interesante y recuerdan un poco a Borges. Eco describe una obra abierta como algo del cual el lector puede participar libremente de ella en el sentido que puede crear una serie de significados que finalmente contemplan a todo el universo. No siempre el autor original había contemplado todos los significados, pero, sin embargo, todos estos representan el significado último de la obra. Esta idea es interesante porque permite un análisis no cronológico de la literatura como el que había sugerido Borges en el ensayo de Kafka y sus precursores. Además, el italiano analiza también su relación con el argentino reconociendo la influencia que este último tuvo en su obra y especificado que se pueden encontrar ideas borgianas en sus escritos, aunque algunas de estas son en realidad

universales y no específicas del argentino. En la segunda parte del capítulo hemos entonces explorado como en la primera novela de Eco, *Il nome della rosa* se pueden encontrar elementos borgeanos como el personaje de Jorge de Burgos, pero sobre todo la estructura del cuento “La muerte y la brújula”. La pregunta que nos hacemos es entonces como Borges podría ser Borgiano y hemos llegado a la conclusión que, si en el mundo de la literatura no importan las fechas o los autores, entonces el trabajo de Eco podría ser anterior a Borges en cuanto ambientado en el Medioevo.

En los tres capítulos hemos entonces intentado mirar no tanto el precursor cronológico, sino que el precursor en términos Borgeanos. Hemos descubierto que, a pesar de todo, la literatura se compone de diferentes elementos que tienden a volver en el tiempo y que aparecen en diferentes autores. No se puede negar que Borges fue uno de los escritores que enfatizan algunos aspectos (biblioteca, precursor, laberintos) y lo hacen únicos, pero a la vez no se puede negar que estos ya existían antes de él. Gracias a estas consideraciones podemos entonces hablar de una universalidad de la literatura que tiene la posibilidad de ver replicado en diferentes autores, aspectos parecido que, de todo modo, nunca serán iguales ya que cada uno tiene en su biblioteca imaginaria (para usar uno de los términos que hemos analizados en este trabajo) diferentes libros que componen nuestra carga cultural. A la vez, además, no podemos olvidarnos que los autores que hemos analizados en este trabajo son unos clásicos y por esto encajan sus obras como obra abierta, aceptando diferentes interpretaciones.

Lo que no hemos logrado hacer en este trabajo pero que sería interesante agregar es como los tres italianos (gracias a los elementos borgeanos) podrían ser relacionados entre ellos en cuanto en sus textos es presente la idiosincrasia de Borges y si él no hubiera escrito no podríamos reconocerla (como el argentino nos explica en “Kafka y sus precursores”).

Borges cambió la literatura, nos hizo ver cómo es posible comparar obras de diferentes periodos e igualmente mostrarnos al más modernos como precursor en cuanto la literatura no es Historia no es un canon fijo que necesita un antes y un después. Son los valores universales los que quedan a futuro: La relación de Paolo y Francesca, la temeridad de Ulises y Dahlmann, las imágenes del Aleph y de Dios, las bibliotecas imaginarias de los lectores y los cinco puntos de las *Lecciones* de Calvino, la obra abierta, el manuscrito y la rosa, la biblioteca y sobre todo el precursor.

BIBLIOGRAFÍA

- Agheana, Ion. "Borges, 'creator' of Cervantes; Cervantes precursor de Borges". *Revista de Estudios Hispánicos*, 1982, pp. 17 - 22.
- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*. Vol I, II, III, Milano, Le Monnier, 2002.
- Almeida, Ivan. "Borges, Dante et la modification du passé". *Variaciones Borges*, num. 4, 1997, pp 74 - 98.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Vol. 1, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.
- . *Obras completas*. Vol. 2, Buenos Aires, Emecé editores, 1989.
- . "Profesión de fe literaria". *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires, Editorial Proa, 1926.
- . "La literatura fantástica". *Anales*. Instituto libero americano, Universidad de Gotemburgo, N.E.11, pp. 11-24.
- . "La eternidad y T.S. Eliott". *Textos Recobrados (1931 - 1955)*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2001 -2002.
- . "Los caminos de la imaginación". *Textos Recobrados (1956 – 1986)*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2004.
- . "La llama". *Textos Recobrados (1919 -1929)*. Ediciones Nepeus, 2007.
- Cajero Vazquez, Antonio. "Del concepto de precursor al manuscrito de 'Kafka y sus precursores'". *Variaciones Borges* num. 38, 2014, pp. 121- 136.
- Calvino, Italo. *Lezioni Americane*. 1988. Online version, https://kolonistuga.files.wordpress.com/2018/11/paolomogliazza_20170402172235_italo-calvino-lezioni-amicane.pdf

---. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Milano, Oscar Mondadori, 2006.

---. *Perché leggere i classici*. Milano, Oscar Mondadori, 2017.

Cortijo Ocaña, Antonio. "Borges ou la réécriture by Michel Lafon". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol 18, núm 1, 1993, pp. 117-118.

Corry, Leo. "Jorge Borges, author of *The Name of the Rose*". *Poetics Today*, num. 13, 1992, pp. 425-445.

Cortínez, C. *Borges, the poet*. Fayetteville, AK, the University of Arkansas Press, 1986.

Crolla, Adriana Cristina. "Procedimientos de 'extrañamiento' en y desde la constelación literaria borgeana". *Literatura e Sociedade*, núm. 20, 2015, pp. 98 -106.

D'Angelo, Biagio. "Borges en el laberinto de Dante". *Cuadernos literarios*, Fondo Editorial UCSS, vol. 1, 2003, pp. 38-49.

Eco, Umberto. *Reflections on the name of the rose*. Secker and Warburg, London, 1985.

---. *Opera Aperta*. Bompiani, Milano, 1997.

---. "Between *La Mancha* and *Babel*". *Variaciones Borges* Aarhus, Dinamarca, núm. 4, 1997, pp.51-62.

---. "Borges and my anxiety of influence". *On literature*. Harcourt, Inc, 2002, pp. 118-136.

---. *Il nome della rosa*. Bompiani, Milano, 2017.

Labastida, Jaime. *Lección de poesía*. Siglo veintiuno, 2019.

Martin Ortega, Elisa. *La paradoja como forma literaria de la innovación. Jorge Luis Borges entre la tradición judía y el hipertexto*, 2018.

Martínez Salazar, Elisa. "Kafka, precursor de Borges: la recepción borgeana de Franz Kafka". *En teoría hablamos de literatura*, Actas del III congreso Internacional de Aleph, 2007, pp. 191-197.

- Maselli, Matteo. “Le vie oblique dell’allusione: Borges, Dante e il dialogo sull’eterno”.
Variaciones Borges, num. 45, 2018, pp. 61-78.
- McGrady, Donald. “Sobre la influencia de Borges en Il nome della rosa de Eco”. *Revista iberoamericana*, Vol LIII, num 141, 1987.
- Melis, Antonio. “Pierre Menard, traductor de Borges”. *Vanderbilt e-journal of Luso-Hispanic Studies*, vol 3, 2006, pp. 131-137
- Montano, Rafael “El Aleph”: Dante y los dos Borges”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2003, pp. 307-325.
- Muñoz Molina, Teodosio. “Las cuentas pendientes entre Eco y Borges”. *Espéculo, revista de estudio literario*, Universidad Complutense de Madrid, 1999.
- Nembrini, Franco. *Dante, poeta del Desiderio, Conversazioni sulla divina Commedia*. Vol 1 - Inferno, Milano, Itaca, 2011.
- Núñez Faraco, Humberto R. “Dante, precursor de Borges”. *Neophilologus: An International Journal of Modern and Mediaeval Language and Literature*, num. 99, 2015, pp. 419 - 432.
- Paoli, Roberto. *Borges percorsi di significato*. Messina, Firenze: D’Anna, 1977.
- . *Borges e gli scrittori italiani*. Liguori Editori, Napoli, 1997.
- Pastormerlo, Sergio Carlos. “Sobre la lectura del adorable catálogo Borges crítico de los clásicos”.
Orbis Tertius, 1997, pp.1-4.
- Pellejero, Eduardo. “Borges y Kafka. La alegría de la influencia”. *Philologia Hispalensis*, núm. 23, 2009, pp.7-16.
- Percas, H. “Algunas observaciones sobre la lengua de Borges”. *Revista iberoamericana*, 1958, pp. 121-128.

- Polacco, Marina. "Se una notte d'inverno un viaggiatore: il testo e i suoi modelli". *Annali della scuola normale di Pisa*, Classe di lettere e Filosofia, Serie III, vol. 21, 1991, pp. 995-1029.
- Rodríguez Risquete, Francisco J. "Borges: Fervor de Dante". *Quaderns d'Italià*, num. 10, 2005, pp. 195 - 218.
- Rowlandson, William. "Borges's reading of Dante and Swedenborg: Mysticism and the real". *Variaciones Borges*, no. 32, 2011, pp. 59-85.
- Sabatini, Paola. "Tra Dante e Borges: El Aleph". *Tre Racconti*. Online resource <https://treracconti.it/dante-borges-el-aleph/>
- Segre, Cesare. "Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un Aleph di dieci colori". *Strumenti critici*, 1979, pp. 177-214.
- Stefanini, Ruggiero. "Dante in Borges: l'Aleph, Beatriz e il Sud". *Italica*, vol. 57, No. 1, 1980, pp. 53-65
- Stoka, Tea "Borges y Calvino: la génesis de la novela si una noche de invierno un viajero", *Verba Hispánica*, vol. 13, 2005, pp.79-86.
- Tallarini, Nicola. "Jorge Luis Borges Lector y prologuista de autores italianos". *Verba Hispánica*, vol. 25, 2017, pp. 309 - 321.
- Vecchio, Diego. "La ficción como falsificación: Michel Lafon, Une vie de Pierre Menard". *Variaciones Borges*, núm. 28, 2009, pp. 1-10.