

Cartografía, eternidad y terror en el Infierno de Dante

Antonio Joaquín Baeza- Henríquez*
Universidad de Chile
ajbaeza@u.uchile.cl

Fecha de recepción: 06/07/23

Fecha de aceptación: 04/10/23

RESUMEN

El presente artículo explora *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, en su versión traducida al español y comentada por Narciso Bruzzi (1994), en diálogo con la lectura que Jorge Luis Borges hace de ella y con algunos desarrollos del autor argentino respecto a la eternidad y la escritura cartográfica. Se incluye también una revisión de la bibliografía crítica que aborda la relación intertextual entre ambos escritores universales. En la primera parte se explora la relación entre verbalización y cartografía en la obra mayor de Dante, para distinguir ambos fenómenos como dos niveles de racionalización de la experiencia visionaria, la que es definida como oniroide, en tanto es parecida al sueño en su temporalidad, pero no coincidente con este en la permanencia del mapa de los lugares entre distintas secciones visionarias. Luego, en torno a la función punitiva del espacio infernal, revisada por Borges, se examina la noción de eternidad, con énfasis en su carácter de repetición y de tortura. Finalmente, teniendo en cuenta la función social de *La Divina Comedia* como texto profético y apocalíptico, así como su contexto de producción, se caracteriza el “Infierno” de Dante como herramienta de terror político, precursora de sus manifestaciones en los siglos siguientes.

Palabras clave: Borges. Comedia. Alighieri. Visión. Apocalipsis.

Cartography, eternity, and terror in Dante's Inferno

ABSTRACT

This paper explores Dante Alighieri's *Commedia*, in the Spanish version, translated and annotated by Narciso Bruzzi (1994), in dialogue with Jorge Luis Borges' reading of it and with some developments by the Argentine author regarding eternity and cartographic writing, including a review of the critical bibliography that addresses the intertextual relationship between both universal writers. The first part explores the relationship between verbalization and cartography in Dante's major work, in order to distinguish both phenomena as two levels of rationalization of the visionary experience, which is defined as oneroid, in that it is similar to the dream in its temporality but not coincident with it in the permanence of the map of the places between different visionary sections. Then, around the punitive function of the infernal space, reviewed by Borges, the notion of eternity is examined, with emphasis on its character of repetition and torture. Finally, taking into account the social function of the *Commedia* as a prophetic and apocalyptic text, as well as its context of production, Dante's Inferno is characterized as a tool of political terror, a precursor of its manifestations in the following centuries.

Keywords: Borges. Commedia. Alighieri. Vision. Apocalypse.

* Psicólogo por Universidad de Chile (2013), Magíster en Literatura Latinoamericana de la Universidad Alberto Hurtado (2021). Doctorando en Literatura, mención Literatura Chilena e Hispanoamericana de la Universidad de Chile.

1. Verbalización y cartografía: Dos niveles de racionalización de la experiencia visionaria oniroide

El presente artículo aborda las características experienciales de la visión apocalíptica de Dante en *La Divina Comedia*. Es preciso conocer las maneras específicas en que la subjetividad ve aparecer, procesa y comunica la revelación. Dante construye y representa, basándose en Virgilio, un infierno reeditado que se nutre del Juicio Final cristiano, expresado en el “Apocalipsis” de Juan y que consiste en el paso ulterior de la experiencia ultraterrena, instancia que se encuentra un paso más allá de la eternidad. El infierno de Dante, en ese sentido, corresponde al lugar de la espera eterna del juicio final. Este trabajo desarrolla, desde la revisión de *La Divina Comedia*, una conceptualización sobre el carácter racionalizante de la cartografía del infierno y la relación entre tormento, espera y terror, vínculo que puede volver eterna la contemplación de un final que se deja ver sin ocurrir. El suplicio, en tales términos, se basa en las características de la expectativa del fin.

Resulta interesante que el panorama de los padecimientos de quienes esperan eternamente el juicio aparece ante Dante a modo de visión, tal como se le apareció a Juan ese momento posterior a la eternidad. La armonización entre amasar la noción de eternidad y visualizar, quizá de manera contradictoria, aquello que ocurre cuando la eternidad finaliza, cuando ella deja de ser tal, necesita que el dominio experiencial que le da soporte admita puntos de referencia fuera de lo empírico. La experiencia vivida como interna es la gran alternativa y así se ha visibilizado claramente durante la historia. Una de las características

representativas de los escritos apocalípticos es el contraste entre su modo experiencial y el que se da en las situaciones de la esfera exterior de la experiencia humana. La revelación de Juan en el “Apocalipsis”, así como la de Hildegard en las *Scivias* y la de Dante en la *Comedia*¹, implica el paso al dominio de la mirada interior enmarcada en la *mandorla* en objetos de arte simbólico como el Beato de Liébana -versión explicativa e ilustrada del Apocalipsis bíblico producida en el siglo XIII. Esto entraña una sustracción respecto al curso de los objetos y los momentos del plano profano, la linealidad de sucesos como hilo de sentido se difumina. Dante, en particular, inscribe sobre su visión una cartografía que, de algún modo, es una racionalización -en un marco cristiano- del deslizamiento de sentido propio del carácter oniroide² de la narración de la visión. El vocablo propuesto es necesario para poder liberar -sin sustraer necesariamente- al relato apocalíptico de las categorías y supuestos sobre las que se trabaja al tratar sobre el discurso onírico. Se necesita desarrollar el parecido, pero también la diferencia, entre visión y sueño.

Es necesario, en ese sentido, tomar como punto de partida de la argumentación la dificultad de los esfuerzos de racionalización de lo visionario y la ausencia en la célebre recepción de la obra por parte de Jorge Luis Borges de la distinción de tal fenómeno con los sueños, probablemente síntoma de su aproximación no erudita ni filológica a la *Comedia* que denuncia la crítica

¹ En adelante y a los fines de abreviar, nos referiremos a *La Divina Comedia* de Dante como la *Comedia*.

² Se refiere a lo parecido al sueño, pero que no corresponde a tal, a diferencia de “lo onírico”.

actual. Dice el crítico italiano Mateo Maselli:

*Ciò è dimostrato dall'assenza di un approccio di studio puramente filologico dell'opera di Dante. Questa posizione giustifica, ad esempio, l'evidente mancanza di riflessioni sul De Vulgari Eloquentia essendo un testo che per connotazione propria favorisce ricerche filologiche e linguistiche. Che gli interventi danteschi di Borges non siano di sola natura studiosa è confermato dal fatto che "anche quando sono più tenui, [tendono] alla composizione di una pagina sul genere di quelle di Altre inquisizioni. Infatti [...] egli si comporta come in generale nelle sue pagine saggistiche: [...] preferisce intarsiare giudizi altrui, confrontarli minuziosamente, proporre le sue riflessioni quasi dando l'impressione di celarle, introducendole per mezzo di formule garbate e pudiche [...] o con mini-poetiche della sua pagina saggistica" (Paoli 93); H. Núñez-Faraco scrive: "he was neither an Italianist nor a medievalist, and his approach to Dante is always imaginative, not academic" [Esto se demuestra por la ausencia de un enfoque de estudio puramente filológico de la obra de Dante. Esta posición justifica, por ejemplo, la evidente falta de reflexiones sobre *De Vulgari Eloquentia* siendo un texto que por su propia connotación favorece la investigación filológica y lingüística. Que las intervenciones sobre Dante por parte de Borges no son únicamente de carácter erudito*

lo confirma el hecho de que "aun cuando son más tenues, [tienden] a la composición de una página similar a las de las *Otras Inquisiciones*. De hecho, él se comporta como lo hace en general en sus páginas de no ficción: [...] prefiere incrustar juicios ajenos, compararlos en detalle, proponer sus reflexiones casi dando la impresión de ocultarlas, introduciéndolas mediante fórmulas corteses y modestas [...] o con minipoéticas de su página de ensayo" (Paoli 93); Escribe H. Núñez-Faraco: "no era ni italianista ni medievalista, y su acercamiento a Dante es siempre imaginativo, no académico"] (Maselli, 2018: 61)

Probablemente es demasiado drástico el juicio de Maselli, entendiendo que la que Núñez-Faraco llama respuesta 'imaginativa' cuenta con mayores permisos de acceso a la profundidad de las obras visionarias, si se le compara con el abanico de métodos racionales y académicos propios de la crítica. La aproximación racional misma encuentra campo agreste en lo apocalíptico y, por cierto, no todas las empresas de racionalización de los fenómenos visionarios han llegado a buen puerto ni han tomado las rutas con mejor pronóstico. Respecto al tiempo eterno y a modo de ejemplo: Carl Gustav Jung, quien por cierto configura un propio infierno -documentado en el *Libro Rojo*, escrito entre 1914 y 1930, donde desarrolla el género profético y la tradición visionaria-, llega a una noción específica de tiempo eterno que llama *sincronicidad* (cfr. Jung, *Synchronicity: An Acausal Connecting Principle*). Jung recurre, en un registro ensayístico, a la referencia poco fructífera de Wolfgang Pauli, físico de partículas, pero no logra

en su época -ni después- encontrar validación en la comunidad física científica. Era demasiado ambicioso hacer comprensible el dominio de la visión a la racionalidad de la ciencia. Asumir el tiempo eterno -o sospecharlo- lleva a crisis ese sistema de comprensión. En contraste, el mismo Jung llegó a abordar tal tópico de modo mucho más fructífero y profundo en su *Recuerdos, sueños y pensamientos* (1960), un símil de diario de vida que fue tanto crónica como bitácora intelectual al modo en que Dante también lo hizo.

Es Borges, de todos modos, quien flota en una capa más lejana hacia el polo racionalizante -recálquese el carácter de mecanismo de defensa psicoanalítico de la expresión- vestido de la crítica como herramienta de la modernidad que, comparada con la ciencia, es más sensible metodológicamente al tratamiento de la suspensión del tiempo físico, lejos de la presión por la corroboración científica de la calidad de una experiencia. Incluso, el argentino ensaya esfuerzos narrativos de racionalización de algo similar a una visión, más hacia el plano de la imaginación creativa. Por ejemplo, en “La biblioteca de Babel” se desarrolla una racionalización que no es geográfica sino arquitectónica -estructurante de lugares, de todos modos- de una visión ya no atribuida a la iluminación, sino a la pregunta creativa del siglo XX, de referente indeterminado, secular en ello. A diferencia de los textos de Juan, Hildegard y Dante, que adscriben al valor de verdad de lo que narran, lo que revela la visión en el cuento mencionado es una ficción que lleva incrustada cierta verdad y que, retroactivamente, portará otras verdades en la medida que su recepción lo provoque. Esta suerte de principio general para toda ficción aspira a

escapar de la vaguedad y a adquirir mayor fundamento si se considera la densidad de la recepción de Dante por Borges, quien cuenta con los antecedentes suficientes como para hacerse consciente, en contenido y forma, de la sucesión desde el momento de la iluminación al de la racionalización que implica la escritura. Este elemento es distinguido por el autor argentino en “El noble castillo del Canto IV”, uno de los *Nueve ensayos dantescos* (1982), donde se alude directamente al carácter de “sueño” de la *Comedia*:

El examen del texto confirmó la rectitud de ese recuerdo tardío. Hablo del canto IV del Infierno, uno de los más afamados. Alcanzadas las páginas finales del Paraíso, la *Comedia* puede ser muchas cosas, quizá todas las cosas; al principio, es notoriamente un sueño de Dante, y éste, por su parte, no es más que el sujeto del sueño. Nos dice que no sabe cómo fue a dar en la selva oscura, “tant, era pieno di sonno a quel punto”; el *sonno* es metáfora de la ofuscación del alma pecadora, pero sugiere el indefinido comienzo del acto de soñar. Después escribe que la loba que le cierra el camino hace que muchos vivan tristes; Guido Vitali observa que esta noticia no podría surgir de la simple visión de la fiera; Dante lo sabe cómo sabemos las cosas en los sueños (Borges, 1982: 25)

Sin embargo, hemos de debatir con Borges su conclusión, pues lo que vive Dante se parece a un sueño, pero no lo es. O invirtiendo el adversativo: no es un sueño, pero se parece a tal. Se puede entender, en ese sentido, *lo oniroide* como lo referido a que, en la experiencia, ocurre un tránsito de objetos, hechos y voces mediante el

deslizamiento de sentido -condensación y desplazamiento, de acuerdo con la tradición psicoanalítica- de una manera *similar* al sueño pero distinta a tal en el grado de conciencia, la disponibilidad del detalle y el grado de coherencia entre las imágenes y escenarios que se suceden ante la experiencia. Se trata de una vigilia aumentada, en la que el hilo racional puede suspenderse o no. En el caso de que no lo haga, resulta interesante preguntarse cómo ocurre el paso desde el estado de deslizamiento al enrolamiento racional, tal como Dante pasa de aparecer de manera oniroide en el bosque “a mitad de la carrera de nuestra vida” (Alighieri, 1994: 3) a entramar una cartografía del espacio ultraterreno. La racionalidad aparece progresivamente en este acto precisamente solidificando lo que inicialmente es un escenario líquido. Cartografiar implica asumir la permanencia de los parajes, la finitud de estos -los mapas indican el límite de finitud de lugares o accidentes geográficos- y la existencia de relaciones y comparaciones físicas entre ellos, tomando sentido en ello conceptos como distancia y posición, aunque no así el tiempo que, como se revisará más adelante, persiste en su eternidad. Por supuesto, esta cartografía busca representar una geografía fuera de la realidad positiva, que transcurre en lo que Corbin llama *mundus imaginalis*, un conjunto organizado de lugares que es condición de necesidad para la ocurrencia de “los acontecimientos del alma” (Alighieri, 1994: 41) y que, entendido como *imago terrae*, no corresponde solo a las características de estos, sino que al órgano inmaterial mediante el que se les percibe.

La cartografía ocurre en un momento posterior al del primer acto de racionalización de la visión oniroide, que es el de comunicar tal experiencia mediante el lenguaje y la imagen en uno

u otro soporte. Escribir y pintar la visión son modos de hacer visible ese contenido a otras personas con la máxima fidelidad posible. Dado su carácter profético, el género apocalíptico habla a una comunidad de creyentes con la que se tiene una significativa coincidencia en la relación cognitiva, emocional, conductual y civil con determinados símbolos. Transferir lo intransferible, narrar la experiencia de lo sublime, podría no ser estrictamente necesario, si no fuera por la atadura al deber indicado por los preceptos religiosos, entre los que se destaca la misión profética, de orientación pública, la que Juan de Patmos cumple al escribir y enviar el texto a las siete iglesias del Asia Menor. En esta socialización está implicada una transformación de la experiencia de origen mediante su ingreso al registro con el que se comunicará, ajustando su expresión a sistemas coherentes que construyan sentido a un otro con quien no se puede compartir la visión. Desde luego, las palabras no son suficientes materialmente en ello y ningún detalle en la redacción será satisfactoriamente fiel (cfr. Lacan, 1982). No obstante, la narración de la visión sí logrará inspirar a la comunidad de creyentes que lee e incluso a múltiples lectores fuera de ella. Como sucede en la experiencia con la pantera que - buen ejemplo de cómo ocurre el deslizamiento de sentido- deviene león y luego da lugar a la loba, al inicio del “Infierno” en la *Comedia*:

Reposado que hubo el cuerpo de su fatiga, comencé a subir por la colina solitaria, de modo que el pie que afianzaba más, era el más bajo; y no bien estaba al principio de la pendiente, salió una pantera veloz y en extremo suelta, toda ella cubierta de manchada piel, que si apartásemme de la vista, de tal manera me embarazaba el paso,

que muchas veces me volví para retroceder.

Estaba próximo a rayar el día y el sol iba descendiendo con las mismas estrellas que le acompañaban cuando el Amor divino puso por vez primera en movimiento todos aquellos hermosos astros; de suerte que me hacían confiar en que no recibiría daño alguno de la fiera de piel pintada lo temprano de la hora y lo dulce de la estación. Mas no fue así, pues vino a darme nuevo espanto el aspecto de un león que de improviso se me presentó, figurándoseme que venía contra mí, erguida la cabeza y rabioso de hambre; como que hasta el aire pareció que se estremecía de verle.

Y enseguida una loba, que a pesar de su demacración, mostraba estar henchida de deseos insaciables, y ha sido causa de que tantos vivan miserablemente (Alighieri, 1994: 4-5).

Si un lector en vigilia común lee el texto apocalíptico en ese primer momento de racionalización, logra acceder mediante la imaginación y la evocación a una sensación lo suficientemente parecida al deslizamiento de sentido que Dante cuenta. Es una vía larga -necesaria, para nuestros fines- de referirse a la eficacia simple de un relato. La cartografía, en ese sentido, funda luego un segundo nivel de racionalización: aquel donde incluso en los registros de lenguaje e imagen se ha salido del deslizamiento de sentido. La narración ha mermado su indefinición y ha dado paso a un mapa acerca de lo que sobrevive al cambio de escena y de los espacios mismos que contienen tales escenas. Esto puede corroborarse, por ejemplo, en el paso

del canto III al IV, donde se podría ubicar el fin del primer “sueño” y el inicio del segundo, dado que Dante allí reporta un paso a negro:

Esto diciendo, tembló tan fuertemente la sombría llanura, que todavía se me inunda en sudor la frente al recordar mi espanto. De aquella tierra de lágrimas se alzó un viento que despidió un rojizo relámpago; y trastornados por él todos mis sentidos, caí como un hombre aletargado de sueño (Alighieri, 1994: 17)

Una situación similar ocurre al final del canto V, cuando luego de ser replicado por Francisca, que se encontraba en el segundo círculo pagando por su lujuria, Dante vuelve a negro, finalizando el segundo “sueño”: “Mientras el espíritu de ella decía esto, el otro se lamentaba de tal manera, que de lástima estuve a punto de fallecer: y caí desplomado, como cae un cuerpo muerto” (Alighieri, 1994: 28). Se insiste aquí en poner entre comillas la palabra “sueño” para hacer presente la noción como tal, dada la utilidad de su grado de similitud con la visión, más allá del contraste que nos esforzamos por destacar. En el reciente ejemplo, es una sensación demasiado insoportable o terrible la que lleva al florentino al desmayo; eso es un punto en común entre la visión -al menos, la de Dante- y el sueño. El enfrentarse a elementos lo suficientemente perturbadores en la escena oniroide lleva a la supresión total de la misma, tal como ocurre al despertar con sobresalto de una pesadilla. No obstante, luego de ambos momentos despierta, cambio de canto mediante

-barrera estilística de separación de instancias experienciales; expresión de rotura de cierta continuidad-, en lugares que, como en el sueño, no señalan directamente cómo se podría haber

llegado allí y no tienen indicios directos de sucesión con lo ocurrido antes del paso a negro. La racionalización cartográfica, no obstante, conserva las propiedades geográficas de lo ultraterreno, uniendo los “sueños” en un terreno común. El recorrido por los círculos del Infierno persiste en los distintos momentos oniroides, así como la compañía de Virgilio en parte importante del tramo. Incluso, Dante se pregunta, al inicio del Canto IX, por lo que habría permitido al poeta romano llegar tan abajo en el viaje y, de acuerdo con la interpretación comunicada en los comentarios de Narciso Bruzzi a la edición revisada de Océano (1994), si acaso sabe el camino de vuelta al limbo, donde paga el haber nacido antes del mesías cristiano, pese a la virtud que rescata Dante. Coincidiendo en este artículo con tal interpretación, la duda por el camino de vuelta, sugerida por el sobresalto de Dante al ver dubitativo y algo inquieto a Virgilio, expresa la conservación del deslizamiento de sentido de carácter no lineal que se hace presente también en los sueños. Puede resultar inquietante pensar en cómo volver atrás en un camino que incluye desmayos o donde las escenas presentan cambios súbitos, como cuando, ya pasando del Canto IV al V, Dante va saliendo del castillo del primer círculo para entrar al segundo, guiado por su poeta referente: “La compañía de seis se reduce a dos; condúceme mi sabio Maestro por otro camino, saliendo de aquella tranquila atmósfera a otra temblorosa; y entro en un lugar donde no se divisa ninguna luz” (Alighieri, 1994: 23). Si bien, en este caso, el paso de un círculo a otro, más allá de la barrera de cambio de canto ya mencionada, no implica cambiar de escena onírica sino que un paso por una zona oscura -lo que no deja de tener un grado significativo de indefinición-, sí ocurre una salida súbita de los otros

poetas mayores, probablemente porque se quedan en el limbo sin avanzar junto a Dante y Virgilio, lo que solo queda al campo de la especulación y de la recepción creativa del texto, o bien, lo que resulta más convincente literariamente, porque simplemente desaparecen del campo experiencial dada la finalización del tramo del canto IV. Y respecto a otra dimensión de la racionalización que excede la cartografía, es precisamente en el ya mencionado ensayo “El noble castillo del canto IV” donde Borges expone una hipótesis tan interesante como contradictoria:

Para mitigar el horror de una época adversa, el poeta buscó refugio en la gran memoria romana. Quiso honrarla en su libro, pero no pudo no entender - la observación pertenece a Guido Vitali- que insistir demasiado sobre el mundo clásico no convenía a sus propósitos doctrinales. Dante no podía, contra la Fe, salvar a sus héroes; los pensó en un Infierno negativo, privados de la vista y posesión de Dios en el cielo, y se apiadó de su misterioso destino [...] Los comentaristas han denunciado el contraste de la fábrica medieval del castillo con sus huéspedes clásicos; esa fusión o confusión es característica de la pintura de la época y agrava, ciertamente, el sabor onírico de la escena (Borges, 1982: 28-29)

No obstante, salvar a los clásicos en el castillo es una decisión racional, una operación en la que Dante no sólo hace referencia a la ley cristiana sino que, además, elabora un trastoque movido por la necesidad moral de no castigar de manera tan dura a seres humanos cuyo único pecado habría sido no conocer a

Cristo debido a haber nacido algunos siglos antes. Se trata de una racionalización que, en este caso, no ocurre como cartografía sino como acomodación moral del destino específico de tales personajes. No se “agrava [...] sabor onírico” sino lo opuesto: se instala la sospecha respecto al mismo. Nuevamente, es la racionalización la que permite diferenciar lo onírico de lo oniroide.

2. Eternidad como repetición y tortura

En la experiencia oniroide, en contraste a los dos niveles de racionalización arriba expuestos -el de la narración de la visión y el de la cartografía-, el tiempo permanece eterno. Suspende las propiedades de tener fin e inicio. Sin embargo, la experiencia humana, dentro de este escenario condicionado por la eternidad, es finita, limitada, demarcada por vacíos al diferenciarse respecto a lo inmenso y desconocido. Es aquí donde sí nos ayuda la similitud entre sueño y visión; en ambos ocurre que no es posible explicar cómo se llegó allí y también sus desenlaces son abiertos e indefinidos. Son escenas aisladas elementalmente, porque no contemplan la posibilidad de enlace con algún precedente ni consecuente, sino que manifiestan los contenidos que pasado y futuro tendrían en un tiempo simultáneo que no es presente, pues está constantemente fugándose de la subjetividad y, además, no ocurre de modo fugaz sino persistente, solo apagándose cuando el ojo interno se va a negro. Es precisamente la noción de simultaneidad la que resulta orientativa para al menos imaginar las condiciones de vivencia de la temporalidad a las que nos referimos. Es este aspecto el que domina las aproximaciones a la eternidad que, en gran medida a partir

de la lectura de la *Comedia* y de las *Enéadas* de Plotino, desarrolla Borges. En el ensayo “Historia de la Eternidad”, incluido originalmente en el libro homónimo de 1936 (contenido en las *Obras Completas* de 1974) se puntualiza caracterizaciones del fenómeno:

Ninguna de las variadas eternidades que planearon los hombres -la del nominalismo, la de Ireneo, la de Platón- es una agregación mecánica del pasado, del presente y del porvenir. Es una cosa más sencilla y más mágica: es la simultaneidad de esos tiempos [...] *Los objetos del alma son sucesivos, ahora Sócrates y después un caballo* -leo en el quinto libro de las *Enéadas*-, *siempre una cosa aislada que se concibe y miles que se pierden; pero la Inteligencia Divina abarca juntamente todas las cosas. El pasado está en su presente, así como también el porvenir. Nada transcurre en ese mundo, en el que persisten todas las cosas, quietas en la felicidad de su condición* (Borges, 1974: 354)

Las cursivas son de origen. Se denuncia, asimismo, en “Nathaniel Hawthorne”, dentro de *Otras Inquisiciones* de 1952 -también consultadas para este estudio desde las *Obras Completas* antes mencionadas- una merma de detención y profundidad al respecto en la tradición teológica:

Los manuales de teología no se demoran con dedicación especial en la eternidad. Se reducen a prevenir que es la intuición contemporánea y total de todas las fracciones del tiempo, y a fatigar las Escrituras hebreas en pos de fraudulentas confirmaciones, donde parece que el Espíritu Santo dijo muy

mal lo que dice bien el comentador (Borges, 1974: 670)

Borges busca, en ese sentido, una definición de eternidad que sea impecable racionalmente ante su criterio. Halla en la filosofía secular, mayoritariamente, el terreno para poder concluir de manera confiable sobre el asunto. Cuesta, de todos modos, encontrar en la lectura del argentino una noción que escape lo suficiente del asunto de lo simultáneo y, además, de lo abstracto, dado que se asocia la eternidad a la perfección de la divinidad, expresada ella también en la existencia de los absolutos abstractos formales que bien son plausibles en sistemas filosóficos idealistas como los de Platón o de Kant, quizá incluso con origen en Parménides de Elea. Lo que permanece es lo que tiene el grado suficiente de perfección como para no necesitar la variación. En resumen, lo que preocupa a Borges es la eternidad como condición, como cualidad y quizá como paisaje, pero no lo explora significativamente como escenario de la experiencia, incluso contando con la lectura de Dante como antecedente directo para eso, como se verá un poco más adelante. La obsesión de Borges por la perfección le sesga de manera considerable en sus consideraciones acerca de la eternidad. Maselli llega un poco más allá en el sentido de esta crítica y acusa cierta pereza intelectual producto de su desconfianza en la exégesis:

Borges non si pone il problema di individuare contesti alternativi che possano permettere una tale sostanzialità temporale, ma l'omissione volontaria di ricerche così strutturate non esclude la non sussistenza di alternative altrettanto valide all'intelligibile mente del

Creatore. È una presupposizione fondata soprattutto su un non dichiarato ma percepibile allontanamento dell'argentino dalla convenzione del credo religioso, scomposti in idee e pratiche diversificate. Ciò che rimane inoppugnabile è la compresenza degli stati posteriori, anteriori e contemporanei dal cui informe impasto fuoriesce compatta l'atemporalità di cui sopra e che, invalidando successioni gerarchiche di istanti sincronici, è registrata da Borges, in linea con le più ataviche enunciazioni metafisiche, sotto il nome di "eternità". [Borges no plantea el problema de identificar contextos alternativos que pudieran permitir tal sustancialidad temporal, pero la omisión voluntaria de tal investigación estructurada no excluye la inexistencia de alternativas igualmente válidas a la mente inteligible del Creador. Es un presupuesto basado sobre todo en un alejamiento no declarado pero perceptible del argentino de la convención de creencias religiosas, descompuestas en ideas y prácticas diversificadas. Lo que permanece incontrovertible es la co-presencia de los estados posteriores, anteriores y contemporáneos de cuya mezcla informe emerge compacta la referida atemporalidad y que, invalidando sucesiones jerárquicas de instantes sincrónicos, es consignada por Borges, en la línea de los enunciados metafísicos más atávicos, bajo el nombre de "eternidad"] (Maselli, 2018: 65)

El tratamiento de la eternidad, en atención a ello, requiere desarrollar también otras dimensiones complementarias a la cronológica, la que agrupa el problema de las líneas del tiempo y el de los momentos simultáneos. El asunto de la *repetición*, por ejemplo, es un implicado indeseado, aguafiestas, en la contemplación de lo ominoso que se manifiesta en la eternidad. Tanto en la visión como en el sueño aparece la duda respecto a la unicidad de los momentos, una persistencia de lo que en la conciencia experimentamos como *déjà vu*. Se asiste allí al dominio de la repetición como condición de la que las escenas no pueden desprenderse. La rueda de la repetición mantiene en pie la eternidad, ciclo activo que permite la postergación del fin cual Penélope tejiendo y destejiendo. No obstante, desde la repetición emerge otra propiedad de la eternidad que resulta incluso menos bienvenida: su carácter de *tortura*. Que ocurra ello es posible y no necesario. Esta aclaración lógica invita a no olvidar que no se trata de un color exhaustivo que tome toda repetición, pero sí de una posibilidad que viene contenida dentro del fenómeno. La tortura viene incrustada a la repetición como una manifestación posible que, cuando no se desencadena, opera como fantasma, mientras que si se arroja al ocurrir, funda un infierno, un estado en el que sólo se anhela el fin. En este caso, la eternidad resulta un emergente no solo de la repetición en cuanto iteración sino del infinito y desolado deseo del fin del suplicio por parte de la víctima, sensación que sustrae a los instantes de su brevedad. En los apocalipsis coloniales, nucleares, dictatoriales, pandémicos, medioambientales y de pobreza, han sido los infiernos, en tanto escenas eternas de espera del fin -sea la salvación o la muerte- y padecimiento

de tortura -literal y de varias maneras-, los que han sido centrales en la generación del trauma histórico y psicosocial en las poblaciones. Lo punitivo efervesce en lo infernal y lo apocalíptico; el suplicio encuentra así un asidero moral que lo justifica. De este modo se configura el infierno, tal como Virgilio se lo explica a Dante en el canto VI, cuando visitan el tercer círculo, donde pagan culpas quienes incurren en el pecado capital de la gula, entre ellos un conocido de Florencia, Ciaccio, traducible como “puerco” en tanto apelativo según Narciso Bruzzi, quien de todos modos instala la duda respecto a si es nombre propio:

Vosotros los florentinos me llamabais Ciaccio. Por el perjudicial pecado de la gula, estoy expuesto a la lluvia, como ves; y no está aquí sola mi triste alma, sino que todas éstas sufren la misma pena por la misma culpa [...]

[Ciaccio] torció entonces a un lado los ojos, que tenía derechos; miróme un poco; después inclinó la cabeza y fue a confundirse con los otros desalumbrados.

Y mi guía [Virgilio] me dijo: - No la levantará ya hasta que se oiga la trompeta del ángel. Cuando venga el poder que les es contrario, cada cual hallará su triste sepulcro, recobrará su carne y figura, y oirá la sentencia que ha de resonar por toda una eternidad (Alighieri, 1994: 30-32)

Sin graficarlo explícitamente, el texto aquí sugiere que Ciaccio, en cuanto ‘puerco’ -atribuye a los florentinos el apelativo, lo que refuerza la tesis del apodo-, asume un castigo similar al que puede extraerse de la ergonomía del cerdo, tal como lo expone un dicho popular de los sectores rurales del sur

de Chile, que se burla de que no puede ‘hablar de estrellas’ -lo que se suele extender como reclamo a quienes hablan de lo que no viven-. Básicamente, el cuello del cerdo está orientado hacia abajo, siéndole prácticamente imposible mirar hacia el cielo, resultando su foco generalmente en el suelo o en lo que está inmediatamente al frente. De alguna manera, eso le aleja de la virtud, de la posición de lo divino, viéndose condenado a fijar su experiencia en lo profano y lo sucio. En su *Diccionario de Símbolos*, Juan Eduardo Cirlot se refiere brevemente a este animal como “Símbolo de los deseos impuros, de la transformación de lo superior en lo inferior y del abismamiento amoral en lo perverso” (Cirlot, 1964: 126). La tradición con raíz en lo judaico -islam, cristianismo, judaísmo- aborrece al cerdo en tales términos y, como se puede observar, resulta todo este constructo muy coincidente con la propiedad de no poder levantar cabeza. Este suplicio, de acuerdo con lo explicado por Virgilio a Dante, debe ser padecido por Ciaccio durante una primera eternidad para que, recién cuando los ángeles se dignen a tocar sus trompetas, el juicio final le restituya su aspecto original, para luego estar, además, una segunda eternidad padeciendo el oír la sentencia de la divinidad. Lo eterno no solo es un emergente de la repetición sino que a la inversa: para colmo, el vástago ominoso de la repetición osa a su vez repetirse. La repetición haciendo sátira de sí misma vuelve más empalagosa la tortura.

Resulta, por cierto, interesante que un componente importante del castigo infernal para Ciaccio sea la animalización. La cosmovisión occidental en la época de Dante -y hoy-, más allá de las diferencias en cuanto al lugar de la divinidad, sitúa al ser

humano en un escalafón superior respecto al resto de las especies animales. Ese componente de degradación en el castigo, sin embargo, es insuficiente por sí solo para comprender el carácter de la pena infligida a quien cayó en la gula. Es necesario considerar la especificidad del símbolo mencionada en el párrafo anterior y, por cierto, cuáles son las condiciones en las que se presenta el castigo ante la observación oniroide de Dante. Ciaccio no aparece mencionado como cerdo ni transformado en tal. No es posible aseverar con base en el texto que eso ocurra. La animalización, en estricto rigor, se hace presente apenas como una frase, un momento fugaz previo a seguir continuando el camino. Además, esa interpretación requiere sí o sí el soporte del nombre o apodo del malogrado glotón florentino. No obstante, la aglomeración de elementos simbólicos en el espacio de dos páginas dona una cantidad de sentido superior a la que se puede ignorar. Por ahora, nos comprometemos con la siguiente hipótesis local: dado el régimen de deslizamiento de sentido, propio de lo onírico y de lo oniroide, en el que se encuentra inmerso Dante, la animalización de Ciaccio ocurre mediante desplazamientos; el foco de la conciencia se mueve entre contenidos que se encadenan ante sí por asociaciones de contigüidad o similitud. Del apodo al castigo, de ahí a la restitución de la forma original; esta restitución es respecto a un estado anterior que no se detalla, pero que aparece en ese mismo instante, contenido dentro de la semántica.

Ahora, ¿cuáles son las aristas políticas que pueden extraerse de tales configuraciones de castigo? Michele Curnis, entrevistado por Mario Campaña (2021), recalca la creencia en la predestinación de Dante, condición en la que incluye el curso histórico y

sobre lo que se basa para profetizar sobre el destino de los enfrentamientos por el *dominium mundi*, entendido por el florentino, en tanto güelfo blanco, como una lucha contra los enemigos de Dios. La predestinación sostiene, por cierto, la revelación, pues la idea misma de destino requiere que los hilos causales de la temporalidad no queden arrojados al influjo del presente, como en el libre albedrío. Es posible revelar el futuro porque está tan disponible a la experiencia como el presente y eso es porque lo que ahora ocurre no tiene la capacidad de influir en lo que acontecerá más adelante. La simultaneidad de los tiempos que ocurre en la eternidad subordina a estos a la experiencia, dejando desprovistos al pasado, el presente y el futuro de influirse mutuamente. Esto funciona muy bien como artimaña moral con posibilidades de extensión política. El acceso a la información sobre el porvenir de determinados personajes o colectivos -como Farinata o los gibelinos en el caso de Dante- permite al sujeto visionario comunicar la que sería una consecuencia inevitable del comportamiento considerado como virtuoso o pecaminoso. No se requiere recurrir a tesis filosóficas ni a argumentos consistentes para explicar el devenir de los conflictos políticos, porque todo ya está escrito por la voluntad divina y, en cambio, conviene entrar mediante el éxtasis visionario al dominio donde eso se revela, tal como lo hizo Juan en la isla de Patmos. El mapa del infierno es una amenaza ejemplificadora. El apocalipsis, por su parte, es el fantasma que se esconde tras las cortinas de la eternidad. Puede representar tanto el escarmiento supremo definitivo como una esperanza del fin de la repetición en cuanto tortura, quizá de este modo constituye otra espina del mazo que golpea a los malogrados habitantes del infierno.

Dante establece, así, un precedente del terror político en base al supuesto de la predestinación. La eternidad se contrapone a la filosofía política en cuanto su racionalización no persigue explicar, sino retratar. Quien realiza la operación de explicar en la *Comedia*, de hecho, es Virgilio, quien no tiene entrada al Paraíso precisamente por no poder tener la visión de la divinidad, pese al extraordinario valor que Dante asigna a su legado. El poeta romano le explica efectos, no procesos. En la visión de Dante hay consecuencias para los actos, pero no razones para ellas, pues los efectos ya están escritos de antemano. La racionalización actúa, por su parte, como mecanismo de defensa psíquica frente a lo ominoso y lo incomprendible, pero no da como resultado un juicio racional tal como Descartes y Leibniz lo sugerirían siglos más tarde. Es preciso tomar lo “racional”, en cambio, como lo “operativo”, lo que se vuelve asible y usable. Para ser instrumento de la voluntad divina, por tanto, es necesario dar ese paso.

Dante reeditó el infierno de Virgilio y resultó de ello la entrega de una representación de ese espacio que hasta nuestros días persiste tanto en el pensamiento secular, como en la creación literaria, la crítica y, por supuesto, en la cultura popular. La organización de símbolos en la narración del viaje visionario persiste durante los siglos, de acuerdo con Curnis (Campaña, 2021), no por su contenido moral ni ético sino por la notable puesta en práctica de la imaginación, pese a no ser considerado Dante un gran lírico por quienes lo leyeron en el siglo XVI y XVII, puesto en un orden inferior con respecto a Petrarca en cuanto a la perfección de la estructura poética. Fue principalmente desde el Romanticismo -Blake, fundamentalmente, y luego en la lectura

de Borges- que se hizo andamiaje de su obra hacia arriba en los siglos. Se necesitó un repliegue del fervor racionalista y purista para que la obra de Dante floreciera en otras épocas. Esto, ha sido reconocido, de acuerdo con la revisión de Curnis, como anti-moderno, en tanto papista, fundamentalista cristiano y también anticapitalista, entendiendo que tal modelo económico recién nacía de la mano de los gremios y la clase burguesa, de ascendente poder en comparación al del Sacro Imperio Romano Germánico. Su valor imaginativo, de todos modos, encuentra en Borges su adscripción al fenómeno del sueño, aunque no hay interés del argentino en aproximarse a ello con herramientas como el psicoanálisis. Sí lo hizo el mismo Lacan en *Televisión*, quien encontró en Dante cierta relación entre melancolía y pecado en tanto la primera sería resultado de la cobardía moral. También, el psicoanalista argentino Mauricio Abadi, en la década de 1960 trabajó el concepto del ‘complejo de Edipo’ en Freud aplicado a la lectura de la *Comedia*. Estas aproximaciones consisten más bien en hacer a Dante funcional a la clínica, pero no esperan utilizar la teoría psicoanalítica como insumo para la crítica literaria. El tratamiento de lo que Borges llamó sueño y que aquí hemos planteado más arriba como carácter oniroide de la experiencia visionaria no presenta antecedentes directos fáciles de hallar. Se ha aceptado aquí, en ese sentido, la oportunidad de contribuir a la lectura de las características experienciales que se plasman en un texto del género profético. Es en ellas que se puede dar sostén a la comprensión del ánimo y función apocalíptica.

3. Conclusiones

Se han planteado para la *Comedia* los siguientes atributos a la visión: a) la racionalización de la experiencia oniroide bruta en dos niveles: el primero, la escritura en cuanto transcripción de la misma, asumiéndose en ello la existencia de al menos un instante previo en que la visión escapa del dominio verbal; y el segundo, la cartografía del espacio ultraterreno, que hace posible la supervivencia de escenarios entre sueños que van a negro y, asimismo, permite el operar de un sentido que da orden y coherencia al mapa del Infierno; b) la eternidad manifestada como indiferenciación de pasado, presente y futuro, y también como emergente de la repetición que tiene carácter de tortura, cumpliendo así su función punitiva.

Metodológicamente, se ha abordado la pregunta de por qué un texto profético es escrito y no queda simplemente como un recuerdo en quien experimentó el éxtasis. Se asume, en la *Comedia* como en el *Apocalipsis*, que lo revelado no concierne solo al visionario, sino a un colectivo, lo que funda la necesidad de la socialización, mencionada al inicio del documento. Eso llama a Dante a escribir y a dar arquitectura a las faenas del suplicio de la espera. El fin implica juicio y el infierno es la prisión preventiva. El mensaje inspirado implica un terror que ya viene predestinado para las distintas facciones de la historia. Así, su carácter visionario y sus funciones develadora, social y disuasiva permiten considerar la *Comedia* como texto profético y apocalíptico.

Referencias bibliográficas

- Abadi, Mauricio (1977). *Renacimiento de Edipo: la vida del hombre en la dialéctica del adentro y del afuera*. Buenos Aires: Editorial Trieb.

- Alighieri, Dante (1994). “El Infierno”. En *La Divina Comedia*. Barcelona: Océano.
- Borges, Jorge Luis (1982) “El noble castillo del Canto IV”. *Nueve ensayos dantescos*. Buenos Aires: Emecé, 23-32.
- Borges, Jorge Luis (1974). “Historia de la eternidad”. En *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 353-367.
- Borges, Jorge Luis (1974). “Nathaniel Hawthorne”. En *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 670-685.
- Borges, Jorge Luis (2001). *Nove saggi danteschi*. Milán: Adelphi.
- Campaña, Mario (2021). “Dante Antimoderno: Entrevista a Michele Curnis, Comisario de La Exposición de Manuscritos de La *Divina Comedia* En La Biblioteca Nacional de España”. Barcelona: *Guaragua*, 25, 68, 11–25.
- Cirlot, Juan Eduardo (1969). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Corbin, Henry (2006). “Geografía visionaria”. En *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*. Madrid: Siruela.
- Di Patre, Patrizia (2021). “L’itinerario borgesiano della commedia”. En Perassi, Emilia. *Dante nelle letterature straniere: Dialoghi er percorsi*. Turín: Ledizione, 38, 253-267.
- García, Mariano (2019). “Borges y sus fuentes teóricas del género alegórico”. Pittsburgh: *Variaciones Borges*, 48, 79–100.
- Jung, Carl Gustav (1966). *Recuerdos, sueños y pensamientos*. Barcelona: Seix Barral.
- Jung, Carl Gustav (2010). “Liber primus”. En *The Red Book*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Jung, Carl Gustav (2010). *Synchronicity: An Acausal Connecting Principle*. Princeton: Princeton University Press.
- Lacan, Jacques (1982). *Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques (1990). *Television: A Challenge to the Psychoanalytic Establishment*. Nueva York: W. W. Norton and Company.
- Maselli, Matteo (2018). “Le Vie Oblique Dell’allusione: Borges, Dante e Il Dialogo Sull’eterno”. Pittsburgh: *Variaciones Borges*, 45, 61–78.
- Puig, Arnau (2021). “Sobre unas imágenes posibles acerca de la Divina Comedia: Manolo Belzunce”. Barcelona: *Dante e l'Arte*, 8, 203-224.
- Quintana Tejera, Luis (2021). *La Comedia de Dante a la luz de la interpretación borgeana*. Ciudad de México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Tambling, Jeremy (1998). “Illustrating Accusation: Blake on Dante’s ‘Commedia’”. Baltimore: *Studies in Romanticism*, 37, 3, 395–420.

