

## ALGO MÁS SOBRE DANTE Y LA NARRATIVA EN LENGUA ESPAÑOLA\*

Por Ángeles Arce

Parece imposible a estas alturas del siglo XX tener todavía algo que decir sobre el tan manido tema de Dante en la literatura española. Y, sin embargo, con los datos que aquí pretendo mostrar puede verse cómo un autor como Dante, perteneciente a una época tan lejana y a una cultura extranjera, siga estando presente en algunos novelistas y poetas que publican en la década de los setenta<sup>1</sup> y que continúan embriagándose, aunque sea inconscientemente, de la magia que emana de la *Commedia*<sup>2</sup>.

Como a los poetas españoles ya me he referido en otra ocasión<sup>3</sup>, me voy a limitar en este artículo a presentar algunas alusiones dantescas diseminadas aquí y allá en las obras en prosa de algunos escritores, aún vivos o recientemente fallecidos, que tienen presente la grandiosa obra del toscano en libros publicados a partir de 1970. Aún siendo consciente de que los nombres pudieran ser más, me centraré por el momento en los de Alejo Carpentier, Juan Gil-Albert, Gonzalo Torrente Ballester y Luis Goytisolo en el plano de la narrativa, y en Jorge Luis Borges y Angel Crespo en el campo del estudio o del ensayo.

Teniendo en cuenta que el dantismo hispánico ha pasado por muy diferentes fases desde su aparición en el siglo XV hasta nuestros días<sup>4</sup>, muy a

---

\* En memoria de Joaquín Arce que ha colaborado, indirectamente, en parte de este artículo con unas notas que he encontrado casualmente en su biblioteca.

<sup>1</sup> La presencia de Dante en autores italianos contemporáneos también ha sido motivo de estudio. Entre los muchos trabajos que podrían citarse señalo, como ejemplo, Aldo Vallone, «Dantismo di Gozzano» en *Aspetti della poesia italiana contemporanea*, Pisa, Nistri-Lischi, 1960, págs. 172-177; V. Locatelli, *Note sulla fortuna di Dante nel Novecento*, Varese, Magenta, 1968 o un congreso monográfico de título muy similar *Dante nella letteratura italiana del Novecento*, (Roma, 6-7 de mayo de 1977).

<sup>2</sup> La bibliografía sobre el dantismo hispánico es muy abundante. A la visión de conjunto de Werner Paul Friederich *Dantes's Fame Abroad (1350-1850)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, siguieron, entre otros, las dos decenas de monografías de Joaquín Arce que, al tratar el tema desde muy distintos puntos de vista, recogen, a su vez, todos los trabajos existentes hasta ese momento. Para no dar una lista demasiado larga remito a Ángeles Arce, «Publicaciones de Joaquín Arce» en *Filología Moderna. En memoria del Prof. D. Joaquín Arce*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 77 (1985), págs. 13-19.

<sup>3</sup> Ángeles Arce, «¿Y todavía Dante en algunos poetas vivos?», en *Actas del V Congreso de Italianistas españoles. El Novecento*, (Oviedo, abril 1990), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, I, 1992, págs. 7-16.

<sup>4</sup> Cfr. Joaquín Arce, «Situazione attuale degli studi danteschi in Spagna» en *Dante in Francia. Dante in Spagna. Atti degli Incontri Internazionali Danteschi* (Universidad de Bari, 1974 y 1975), Bari, Oceania, 1978, págs. 99-119. Aquí el autor presenta una dimensión diacrónica de la actividad hispanodantesca y para ello trata de hacer «un rapido excursus del dantismo ispanico dall'iniziale momento quattrocentesco fino ad oggi» (pág. 99).

grandes rasgos y con riesgo de caer en el simplismo, podríamos decir que la actitud adoptada por la lírica y la narrativa española en este tema es netamente diferente. Así, mientras los poetas parecen estar más cerca de lo meramente formal con leves alusiones a un verso, a un pasaje o a un motivo estructural significativo<sup>5</sup> más cercanos a lo que Bàrberi Squarotti llama «ecolalia»<sup>6</sup>, los novelistas o ensayistas —evidentemente no de una manera uniforme— suelen complacerse con una mención mucho más directa y sugestiva, con una devoción y admiración por la figura de Dante no simplemente cultural sino fruto, en muchas ocasiones, de un conocimiento más hondo y profundamente asimilado de lo que realmente significó para ellos el contacto con la filosofía dantesca<sup>7</sup>.

No nos debe parecer extraño que entre los seis autores a los que voy a referirme haya un cubano, un argentino y dos españoles ligados al mundo hispanoamericano: Gil-Albert, que estuvo bastantes años exiliado en México con motivo de la guerra civil y Angel Crespo, residente en Puerto Rico durante casi veinticinco años. No es extraño, repito, porque la sugestión por Dante y por su obra se extiende también a la poesía y a la prosa que se escribe en tierras americanas.

Alejándome ligeramente de la época a la que voy a dedicar este estudio y a modo de introducción<sup>8</sup>, me gustaría recordar a Rubén Darío —considerado por muchos como el representante del Decadentismo europeo en América— y al colombiano José Eustasio Rivera que en su novela *La vorágine* (1924) recuerda la selva de los suicidas y los párpados cosidos de los envidiosos<sup>9</sup>. Fuera ya de la mención literaria y dentro de los muchísimos es-

<sup>5</sup> A modo de ejemplo, véase la actitud de algunos poetas en los títulos de sus libros o de composiciones más breves: *A mitad del camino* de Luis Fernández de Ardevín, *Papé Satán. Primer círculo terrestre* de Manuel Padorno, *Los círculos del infierno* de Justo Jorge Padrón, *En medio del camino* de Angel Crespo, *Nel mezzo del cammin* de Eloy Sánchez Rosillo y *Un alto en el camino* de José Luis García Martín. En el caso de Antonio Machado se trata de una inserción textual: «*Nel mezzo del cammin* pasóme el pecho», endecasílabo con el que comienza uno de los sonetos que aparecen en *De un Cancionero Apócrifo*. Remito para datos más concretos a mi artículo citado en la nota 3.

<sup>6</sup> El crítico italiano se refiere al «uso della citazione o dell'allusione dantesca come ecolalia» (pág. 265) dentro del ámbito de la literatura italiana de la posguerra (Giorgio Bàrberi Squarotti, «L'ultimo trentennio» en *Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Bonacci Editore, 1977, págs. 245-277).

<sup>7</sup> Como todo autor admirado, no se libra Dante de la parodia. Recuerdo simplemente como obra de creación el poema *O divino sainete* (1880) del gallego Curros Enríquez y una breve nota sobre Valle Inclán de Leda Schiavo, «La parodia de Dante en *Luces de Bohemia*» en *Filología*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, XIV (1970), págs. 181-184.

<sup>8</sup> Más datos sobre Dante y el siglo XX en España pueden verse en J. Arce, «Dante nel Novecento spagnolo» en *Il Veltro*, Roma, Società Dante Alighieri, XII (1968), págs. 543-554, y posteriormente en «Dante y la lírica de Rubén, Unamuno y Machado» en *Literaturas Italiana y Española frente a frente*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, págs. 335-344.

<sup>9</sup> Ambos fragmentos pueden leerse en las págs. 35 y 157, respectivamente, de la edición de *La Vorágine*, México, 1958.

tudios y congresos que se hicieron en todo el mundo con motivo del centenario de 1965, son varios los trabajos que se publicaron también en la América hispana<sup>10</sup>.

Y ya que estoy en el ambiente latinoamericano voy a comenzar en primer lugar con el esteticista y musicólogo *Alejo Carpentier* (1904-1980), quizás el menos significativo por lo que al dantismo se refiere. Este cubano, comprometido con la revolución castrista, se caracteriza por un estilo refinado y lleno de citas y alusiones literarias en las que Dante estará presente sólo en dos ocasiones<sup>11</sup> y ambas del mismo episodio del *Infierno* dantesco: el conocido canto V dedicado a los lujuriosos.

En *El derecho de asilo*, cuento publicado en 1972<sup>12</sup>, nos da Carpentier una curiosa visión de un culto y refinado dictador de aquellas tierras. Presenta además una relación amorosa que recuerda, al menos en la forma, el móvil de la lectura —concretamente de una novela de caballerías (*Inf.*, V, vv.127-128)— que arrastró al adulterio a Paolo y Francesca<sup>13</sup>. Una sola línea, con comillas incluidas:

«...y aquel día, a fuer de parecer pedante, 'diré que no leímos más allá...'»

sirve para que tengamos presente el endecasílabo al que hace referencia: «*quel giorno più non vi leggemmo avante*» (*Inf.*, V, 138).

Siete años más tarde el cubano vuelve a recordar el mismo episodio —uno de los más utilizados de la *Commedia* por imitadores o comentaristas— en *El arpa y la sombra*<sup>14</sup>, si bien se trata de un contexto completamente diferente. Habla en esta novela de la personalidad histórica de Cristóbal Colón y en un determinado momento, cuando éste observa una representación del martirio de San Sebastián<sup>15</sup>, Carpentier nos dice

<sup>10</sup> Como ejemplo entre los muchísimos que podrían citarse, mencionaré a A. J. Battistessa, «Dante y las generaciones argentinas» en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XXX (1965); V. Silva «Bibliografía sobre Dante en Colombia» en *The-saurus*, Bogotá, XXI (1966) y un congreso bajo el título de *Dante Alighieri. Estudios reunidos en conmemoración del VII centenario de su nacimiento (1265-1965)*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1966.

<sup>11</sup> Cfr. M.<sup>a</sup> Teresa Navarro Salazar «Alejo Carpentier o la modernidad de Dante» en *Nueva Estafeta*, Madrid, Ministerio de Cultura, 20 (1980), págs. 80-83. En este breve artículo se indicaban ya los episodios que citaré a continuación.

<sup>12</sup> *El derecho de asilo*, Barcelona, Lumen, 1972, pero recogido posteriormente en *Cuentos completos*, Barcelona, Bruguera, 1979, págs. 181-219.

<sup>13</sup> Carpentier utiliza en su caso varios libros de Caballería (pág. 207) que volverán a aparecer en otra novela *El reino de este mundo* (dentro de *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1983, págs. 13 y 15).

<sup>14</sup> La obra se publicó en La Habana, Letras Cubanas. 1979.

<sup>15</sup> Una alusión similar —«el reiterado morir de San Sebastián traspasado por dardos» (pág. 271)— vuelve a utilizarla el cubano en *Los pasos perdidos* (dentro de *Obras completas*, ob. cit.), novela en la que el personaje se adentra en la selva para buscar unos instrumentos musicales primitivos.

«...desde los tiempos mitológicos, fatídicamente hieren a sus electos, dejándolos en la inefable agonía de quienes son arrojados al 'huracán infernal' que por siempre arrastrará a los Paolo y Francesca de ayer, de hoy y del futuro».

Contemporáneo a la Generación del 36 es el siguiente escritor, *Juan Gil-Albert* (Alcoy, 1906), exiliado en México durante casi diez años después de haber pasado la guerra civil defendiendo la causa republicana como secretario de la revista *Hora de España* que tenía como subtítulo «Ensayos. Poesía. Crítica. Al servicio de la causa popular». Y a pesar de darse a conocer inicialmente como poeta<sup>16</sup>, el alicantino siempre se consideró a sí mismo como un prosista y, como tal, es un cronista nada despreciable como puede verse en *Crónica general* (1974), en los ensayos recogidos en un libro que lleva por título *Mesa revuelta*, del mismo año, y en unas cuantas narraciones breves reunidas en 1975 como *Memorabilia*.

Pues bien, es precisamente en estas obras en prosa donde se encuentran una gran cantidad de citas literarias, con menciones directas y con explicaciones culturales que caracterizan su estilo intimista y reflexivo.

Si bien es cierto que el nombre de Dante no es el único que aparece<sup>17</sup>, hay que reconocer que las reminiscencias dantescas en su obra son las más numerosas. Y para que no nos quepa ninguna duda éstas son sus palabras en una entrevista realizada a sus casi ochenta años al también poeta Luis Antonio de Villena:

«Luego estaría Dante, uno de mis autores predilectos. A Dante lo leí en italiano, en México, y fue una revelación. Luego lo he seguido releendo siempre. No sé si me habrá influido, pero creo que ha sido muy importante en mi vida. Si pensamos en Dante —que en eso acertó— sería inexacto el dicho español de que el mundo es un infierno. El mundo es exactamente un purgatorio; ése es el único momento humano en la obra de Dante»<sup>18</sup>.

Y después de esta clarificadora confesión sólo nos resta analizar su obra y sacarle de dudas cuando decía a su interlocutor «no sé si [Dante] me habrá influido».

Empezaré por *Ploutos o del dinero*, uno de los ensayos de *Mesa revuelta* (1974). En él Gil-Albert no encuentra mejor fuente para sus comentarios sobre los avaros y la fortuna que el canto VII del *Infierno*, y lo encabeza precisamente con el último verso del canto anterior:

«quivi trovammo Pluto, il gran nemico» (*Inf.* VI, 115).

Páginas más adelante añade:

«La *Comedia* de Dante nos ilustra como nada, y con nuevo ardor clásico, sobre las condiciones de aquella vida anhelante, ruda y delicada a

<sup>16</sup> En 1936 publicó una colección de sonetos *Misteriosa presencia* y mucho más tarde la antología *Fuentes de la constancia* (Barcelona, Colección Ocnos, 1972).

<sup>17</sup> Como autores italianos hay alusiones a Machiavelli y Leopardi y también aparecen algunos autores franceses.

<sup>18</sup> Luis Antonio de Villena, *El razonamiento inagotable de Juan Gil-Albert*, Madrid, Arjona Ediciones, 1984, pág. 83.

la vez. El dinero tiene allí, también, su imperio, como una concupiscencia, la del oro. No por eso la explicación que se le da al poeta, en el canto VII del *Infierno*, donde se purgan inútilmente avaros y pródigos, resulta menos 'liberal'. Allí nos enteramos como dice el poema

«*Perché una gente impera ed altra langue*»<sup>19</sup>.

La fortuna lanza su revés, como los cielos la luz, al afán de los hombres, y el contenido aéreo que se escapa de su urdimbre, se distribuye, al parecer de arbitraria manera sin responder a ningún mandato fijo más que al de la misteriosa desigualdad que lleva en sí la varia condición de la vida... Por eso la Fortuna aparece como tornadiza en la elección de sus protegidos. Como leemos allí: «*necessità la fa esser veloce*»<sup>20</sup>. Un ignoto poder exige de ella que cambie de manos...» (pág. 114).

Es evidente que el alicantino tenía muy presente en 1974 el canto VII del *Infierno*, porque el mismo endecasílabo y con la misma interpretación, vuelve a aparecer en *Crónica general*:

«Dante dice que la fortuna, así personificada, es tornadiza, y que constantemente cambia de lugar y de gente. «*Necessità la fa esser veloce*», son sus palabras, o sea que un ignoto poder exige de ella que cambie de mano» (pág. 57).

Es ésta una de las varias citas dantescas —esta vez de las tres cánticas— que se encuentran en *Crónica general*, obra en la que con mayor claridad Gil-Albert muestra su profunda preocupación por el hombre y su destino con abundantes recuerdos personales. Son, quizás, estos recuerdos autobiográficos de exiliado político los que le hacen sentirse unido al más famoso exiliado italiano. Y, así, refiriéndose a la trágica situación española de la guerra civil y de la posguerra, tiene presente el *Paraiso*:

«Llegado el día, los que hubieran de salir ya no serían grupos ni personalidades; miles de españoles abandonaron su hogar, para comprobar en el exilio, con paladar propio, el verso de Dante: '*Come sa di sale lo pane altrui*'<sup>21</sup> —Qué amargo sabe el pan ajeno—» (págs. 128-129).

En la misma obra, pero un poco más adelante, el escritor menciona un conocido y hermoso endecasílabo del *Purgatorio*, la última cántica que le faltaba por citar, en un fragmento en el que se identifica con una experiencia similar a la sentida por el poeta florentino:

«A aquella altura, y repentinamente, se ofrecía a la vista del viajero, de modo que no por más esperado menos sobrecogedor, el mar azul. La primera vez que leí la *Divina Comedia*, en el italiano del siglo XIV, se me reprodujo esta impresión inmensa, y a la vez dulcemente temblorosa, cuando salido del infierno y sus miasmas, y devueltos los ojos a la placidez de la creación, Dante nos dice, con uno de esos versos que, a partir de allí, nos acompañarán la vida entera: *Conobbi il tremolar della marina*<sup>22</sup>» (pág. 227).

<sup>19</sup> *Infierno*, VII, v. 82.

<sup>20</sup> *Ibid.*, v. 89.

<sup>21</sup> En realidad Gil-Albert funde dos versos dantescos: «tu proverai sì come sa di sale / lo pane altrui...» (*Paradiso*, XVII, vv. 58-59).

<sup>22</sup> *Purgatorio*, I, v. 117.

Lo que quizás llama más la atención de estas dos últimas citas, es que no dan la impresión de ser meras notas retóricas, meras citas literarias o culturales, sino que parece que el melancólico y solitario Gil-Albert tenga completamente asumidos estos versos del italiano y los sabe evocar, casi como sentimientos propios, en el momento oportuno.

No ocurre lo mismo, sin embargo, en las dos ocasiones en las que cita en *Crónica general* el último verso de la *Commedia*: «*L' Amor che move il sole e l'altre stelle*» (*Paradiso*, XXXIII, v. 145). Con este endecasílabo Dante quiso terminar el poema haciendo una suprema invocación a Dios, que es Amor y Creador en sí mismo, pero el español no supo interpretar en este caso el sentido original<sup>23</sup> y utiliza el verso dentro de un contexto completamente diferente:

«Todo estaba movido por el dinero, pero yo apenas reparaba mientes en la existencia de aquella circulación invisible e intrincada que constituía la ocupación única de tanto caballero respetable, acrecentar aquel fuego metálico que lo movía todo y que... dejaba ver el intrínquilis de la cuestión, es decir, aplicado a nuestro tiempo: '*L' Amor che muove il sole e l'altre stelle*', cuando, traída una bandeja de plata, se dejaban caer en ella:... unos simples papeles doblados,... a los que había que unir el tintineo de algunas monedas» (págs. 318-319).

Y nuevamente en otra ocasión:

«...al sorprender en mí, como un personaje que irrumpe de noche, supongamos que con un rayo lunar, y que nos baña sin saberlo y nos deja impregnados, para siempre ya, de su beneficio —el instinto, ese poderío central, *l'amor che move il sole e le altre stelle*, y saber que este sentir mío, pegado a mi piel, me configuraba distinto a los otros..., mutabilicé mi condición, de precaria en egregia...» (pág. 507).

Y ya para terminar con Gil-Albert nos quedan otras alusiones, esta vez en unas narraciones breves. De los cuatro cuentos que aparecen en el volumen de *Memorabilia* (1975), nada menos que tres tienen presente a Dante: uno como recuerdo general, otro del canto VII del *Infierno* y el tercero repite un verso del *Purgatorio* ya utilizado en *Crónica general*.

En *La trama inextricable* (Valencia, 1968), en plena discusión sobre la capacidad que tiene un personaje de fundir lo real con lo imaginario, añade el alicantino:

---

<sup>23</sup> La interpretación errónea de este verso es relativamente frecuente porque su significado es completamente distinto fuera de su contexto. Volverá a equivocarse Jorge Guillén que, en una explicación cosmológica de dos de sus obras, —*Cántico* y *Clamor*— dice: «Debería todo ascender hasta el amor. Y no porque el amor sea el principio que mueve el sol y las otras estrellas». En cambio, al comienzo de un volumen que engloba una trilogía —*Aire nuestro*—, Guillén se siente «hacedor» y utiliza correctamente los versos del *Paradiso*: «legato con amore in un volume / ciò che per l'universo si squaderna» (XXXIII, vv. 86-87), con los que Dante aludía a la unidad del universo.

Para el paralelismo entre la obra de Guillén y la *Comedia*, Cfr. Francisco del Pino, «*Aire nuestro*, comedia urbana» en *Cuadernos para el diálogo*, n.º 130, julio 1974 págs. 49-50.

«Es lo que sucede en la obra de Dante. ¿Quién sería capaz de dilucidar, dentro del espeso cañamazo de la creación dantesca, si Beatriz es una diosa, una mujer o una sombra? Dante habla de los misterios del más allá con la sencillez más hermosa de este mundo, pero, *en el mismo tiempo*, le confiere, a las cosas de aquí abajo, un sentido trascendental que las eleva y singulariza» (pág. 109).

En una alusión ligada a la experiencia personal encontramos un nuevo recuerdo dantesco en *Concierto en mi menor* (Valencia, 1964):

«...y haciendo, por tanto, de mí uno de aquellos que, por otros motivos, dicen en uno de los primeros círculos del infierno:

...tristi fummo  
nell'aer dolce che dal sol s'allegra (págs. 47-48)<sup>24</sup>

Y, por último, en *No salir de mi asombro*, utiliza por primera vez el verso del *Purgatorio* que repetirá en *Crónica general*:

«Y, con los inevitables tropezones, desemboqué en la luz. Dante me lo diría después, con un rigor, y una pristinidad, de las que nadie me había hablado:

*Conobbi il tremolar della marina»* (págs. 103-104).

El siguiente autor es el prolífico crítico, ensayista, dramaturgo y novelista *Gonzalo Torrente Ballester* (El Ferrol, 1910), colaborador de una de las revistas del bando nacional, *Jerarquía* («Revista negra de la Falange»), dirigida en Pamplona por el sacerdote Fermín Yzurdiaga. El escritor gallego pertenece a la generación que comenzó a escribir en los años cuarenta junto con Cela y Delibes, cuando los grandes novelistas del 98 aún vivos, como Azorín o Baroja, ya publicaban escasas obras.

Dentro de su extensa producción literaria, en la que siempre se muestra con un profundo dominio del lenguaje, la década del setenta va a suponer un cambio importante en su trayectoria: además de ser públicamente reconocido como un novelista valioso que sabe utilizar con la imaginación el humor y la ironía, fue nombrado en 1975 académico de la Lengua<sup>25</sup>.

Es precisamente en estos años cuando publica en Barcelona su novela *Fragmentos de Apocalipsis*<sup>26</sup> que es donde se encuentran varias menciones al poeta italiano<sup>27</sup>. Por supuesto que Dante no es el único citado en la obra de un intelectual que sabe utilizar la técnica narrativa y el uso del tiempo, mezclando lo real con lo imaginado, lo vivido con lo recordado. *Fragmentos de Apocalipsis* está concebida como «un diario de trabajo» —finalizado en «Salamanca, 14 de diciembre, 1976»—, narrada en primera persona y en la que se intercalan hasta cinco «secuencias proféticas».

<sup>24</sup> *Infierno*, VII, vv. 121-22.

<sup>25</sup> Este hecho, sin embargo, no le impide utilizar reiteradamente, como puede verse en las citas que inmediatamente señalaré, el nombre de Dante acompañado del artículo —(«el Dante»)—, costumbre desgraciadamente extendida entre muchos intelectuales hispanos que desconocen su uso en la lengua italiana, sólo aceptado en determinadas circunstancias.

<sup>26</sup> *Fragmentos de Apocalipsis*, Barcelona, Ed. Destino, 1977.

<sup>27</sup> No descarto la posibilidad de que en otras obras de Torrente Ballester hubiera también alusiones a Dante.

En una auténtica maraña de complicadas situaciones y personajes<sup>28</sup>, Torrente Ballester tiene presente el poema italiano en tres casos diferentes pero siempre en conexión con un motivo temático que justifica su presencia.

En el primer caso, el protagonista se siente acosado por políticos de nacionalidades diversas que intentan rescatar unas notas eróticas que él posee y que podrían comprometerles. Uno de ellos las cree escondidas en un libro:

«El doctor Rudolf Klein busca en las páginas de la *Divina Comedia*, en la que cree encerrada la clave que le conduzca a mi detención y acaso a mi ejecución» (día 16 de junio, pág. 42).

El segundo caso se encuentra ya bastante avanzada la novela, el 24 de octubre. El protagonista decide salir en busca de su amada, Lénutchka, que se había extraviado en el laberinto de la catedral. Con ayuda de Don Procopio, canónigo de la misma, encuentran la clave de entrada al laberinto<sup>29</sup> y, lleno de miedo, emprende su búsqueda entre huesos y ratas como si penetrase en un mundo de ultratumba:

«Si dejo que el temor me dispare la fantasía, veré más cosas en este viaje, y más horribles, que las que vio Dante en condiciones parejas, con la agravante de que voy solo y no tengo con quien comentarlas. Además, llevo prisa. Su Beatriz podía esperarle siglos: la mía quizás sólo horas, o minutos, ¿quién sabe?» (pág. 265).

Y he dejado para el final el episodio más significativo. Se narra la curiosa historia de una monja que, influida por su «director de conciencia», tiene visiones infernales. A pesar de su extensión, reproduzco las citas de este episodio porque me parecen muy clarificadoras. Comienza Don Procopio:

«Andamos divididos [los clérigos] a causa de la Madre Transfiguración... del Monte Tabor, para los íntimos Transfi,... se nos va al infierno todos los fines de semana y, a su regreso, trae la lista de los que encuentra allí; no muertos, sino vivos... Esa es su originalidad... y los interesados quedan en la peor situación imaginable... Transfi tiene muy eminentes agarraderas: nada menos que el Padre Casto Almanzora..., secretario del obispo auxiliar... y estoy persuadido de que también la inspira y hasta de que la hipnotiza» (págs. 46-47).

Con el juego intelectual e irónico que caracteriza la obra y en una constante mezcla de realidad y ficción, el protagonista-narrador piensa cómo seguir el argumento de «su» novela y así lo resume anticipadamente a su novia:

---

<sup>28</sup> A veces un mismo personaje aparece con varios nombres. Esto ocurre, por ejemplo, con la monja que finje la visión y el viaje de origen dantesco: en la novela se la menciona como Madre Transfiguración —irónicamente Transfi— (p. 46), y en el espacio de pocas líneas como madre Sinforosa (p. 183), madre Filomena (p. 183), sor Polentina (p. 184) y madre Clementina (p. 184).

<sup>29</sup> En otra ocasión me gustaría ver las posibles similitudes entre lo que nos dice T. Ballester en 1977 en esta novela (págs. 261-65) y lo que Umberto Eco cuenta en *Il nome della rosa* (1980): laberinto en un lugar religioso, búsqueda de la clave en unos manuscritos y reconstrucción del plano del laberinto a través de unas palabras escritas que Don Procopio transforma en dibujo.

«Ahora se me está ocurriendo... Creo que es divertido: la monja recibe del padre Almanzora los datos que necesita para dar a sus viajes un poco de verosimilitud fantástica, y el padre Almanzora, a su vez, los toma de la *Divina Comedia*. Don Procopio lo descubre. Don Procopio se reúne con el director del periódico, que es su amigo, y entre los dos proyectan un artículo señalando las coincidencias. ¿Qué te parece?» (día 2 de julio, pág. 104).

Y en efecto, con fecha 22 de julio todo se desarrolla según lo previsto: en el periódico sale un artículo sin firma en el que se cotejan las descripciones de la visionaria con pasajes de la *Commedia* y se llega a la conclusión de

«...que el Dante estuvo también en los infiernos... sor Polentina dice: 'Unos yacían tendidos sobre el vientre; otros, se apoyaban en las espaldas de sus vecinos, y alguno se arrastraba por el triste camino', lo cual coincide casi textualmente con estos versos del Dante:

*'Qual sopra il ventre, e qual sopra le spalle,  
l'un dell'alto giacea, e qual carpone  
si trasmutava por lo tristo calle'*<sup>30</sup>

Estos versos, en una versión española que tengo a mano, se traducen con estas palabras:

*'Cuál yacía tendido sobre el vientre  
cuál sobre las espaldas unos de otros,  
y alguno andaba a rastras por el triste camino'*  
(págs. 183-184)<sup>31</sup>

Y de esta manera el perspicaz sacerdote «con el triunfo del erudito que acaba de descubrir un gazapo ajeno» sigue con sus pruebas para acusar al padre Almanzora del engaño:

«Si fuera sólo ésta, podría tratarse de una inexplicable coincidencia; pero no hay uno solo de sus viajes donde no aparezcan... textos dantescos... No es que [el padre Almanzora] sea un especialista en literatura italiana, pero un hombre como él... sabe a qué fuentes debe recurrir. Contando, como él cuenta, con que nadie lee *La Divina Comedia* y nadie va a descubrir el subterfugio. Pero yo he leído *La Divina Comedia*, casi la sé de memoria. Mi único trabajo ha consistido en repasar las traducciones españolas... Se trata de la versión de M. Aranda Sanjuán, publicada en Barcelona por Editorial Ibérica, Paseo de Gracia 62, edición sin fecha»<sup>32</sup>. (Págs. 184-185).

Y, por fin, la acusación directa al padre Almanzora a pesar de sus negativas con fecha 6 de noviembre:

«...¿reconoce que los famosos viajes al infierno de la hermana... son parruchas de su invención?... ¿Qué me dice de los textos del Dante del

<sup>30</sup> *Infierno*. XXIX, vv. 67-69. Se trata de la Bolsa X del círculo VIII donde están los falseadores.

<sup>31</sup> Aunque en la novela aparece transcrito como verso, la traducción a la que Don Procopio se refiere y de la que nos dará inmediatamente una completa ficha bibliográfica, es en prosa.

<sup>32</sup> La versión de Aranda y Sanjuán a la que se refiere, es de 1968 y, a pesar de su prosa prosaica e insufrible, será una de las más reeditadas durante las décadas siguientes, junto con la traducción en verso, poco lograda, del Conde de Cheste (1879).

que hablaba *El Día* no hace mucho tiempo?... ¿Por qué esconde detrás de aquellos libros una *Divina Comedia*, con señales de papel en ciertas páginas? ¿Por qué, desde que se descubrió el pastel, la monja se ha quedado en casita durante el fin de semana? ¿Y por qué anda usted a la búsqueda de textos escatológicos de los que nadie lee para sacar de ellos sus descripciones del infierno?... Le pregunto por qué no los inventa usted: sería menos comprometido» (págs. 306-307).

El novelista al que me referiré en cuarto lugar es el más joven de los aquí mencionados, *Luis Goytisolo*. Nacido en Barcelona en 1935 pertenece a la generación que empieza a publicar en torno a los sesenta. Como narrador pasó de una postura crítico-social a «una compleja indagación de la realidad nacional» representada en una original tetralogía, *Antagonía*, comenzada en 1963. A lo largo de casi dieciocho años de intenso trabajo fueron apareciendo los cuatro títulos que la conforman: *Recuento* (México, 1973), *Los verdes de mayo hasta el mar* (1976), *La cólera de Aquiles* (1979) y *Teoría del conocimiento* (1981) novelas que «pese a ser complementarias, no se hallan ligadas por una continuidad argumental y podrán leerse... de modo independiente»<sup>33</sup>.

En *Antagonía* Goytisolo nos presenta la biografía de Raúl Ferrer Gaminde, protagonista de *Recuento*, hasta que en la última novela hace una «reflexión sobre el proceso y el arte de la escritura». En una narración llena de citas intelectuales (Sartre, Pavese, Baudelaire, A. March, Martorell...), no falta Dante que, además de reforzar en muchos casos sus razonamientos filosóficos, parece también estar presente —posiblemente por mera casualidad— cuando el autor divide en nueve partes o secciones dos de las novelas de la tetralogía, *Recuento* y *La cólera de Aquiles*, como si tuviera presente la mágica simbología del número dantesco.

Por lo que se refiere a las citas me centraré en las tres primeras novelas de *Antagonía* en las que Dante va perdiendo presencia sucesivamente: frente a las casi diez veces que aparece aludido en *Recuento*, en la segunda obra se reducen a dos y sólamete a una cita —y además repetida— en la tercera novela.

La primera edición española de *Recuento* (1973) fue secuestrada por el Juzgado de Orden Público hasta dos años después. Es una compleja novela que «demanda un esfuerzo mental» porque su «aparente oscuridad responde a símbolos numéricos, procedimiento caro también a Alejo Carpentier (y a Dante y hasta al Pitágoras de los poemas...)»<sup>34</sup>. El tono inicial de crónica objetiva se va complicando de forma gradual y es precisamente en el capítulo IX donde aparece reiteradamente el nombre de Dante cuando el autor quiere aclarar —aunque es difícil saber si lo consigue— alguna de sus oscuras explicaciones metafísicas:

«¿Por qué Dante se detuvo en la descripción del décimo cielo, más allá de los nueve cielos móviles y hasta de los nueve coros angélicos, por

<sup>33</sup> La primera publicación conjunta de los cuatro volúmenes de *Antagonía* es la de Barcelona, Alfaguara, 1983. De ella serán todas las citas. Quisiera aclarar que no he podido consultar la *Teoría del conocimiento*.

<sup>34</sup> Luis de Paola, «Un recuerdo para los recuerdos de Luis Goytisolo» en *Informaciones*, Suplemento n.º 417 del jueves 8 de julio de 1976, págs. 1-2.

qué le faltó la fuerza a su elevada fantasía para darnos una imagen de la culminación del Empíreo, por qué la palabra ‘poco’ es poco para explicarnos lo que vio en el centro de la Luz, cómo era el fuego del tercer círculo, reflejo de un iris reflejado en un iris, por qué no pudo, igual que un ‘*fante che bagni ancor la lingua alla mammella*?<sup>35</sup>. Porque en el fondo de este fuego descubrió la pupila del Infierno, y entonces comprendió que este último círculo del Paraíso era a la vez el noveno círculo del Infierno o, si se prefiere, el punto de unión entre ambos; que, centro contra centro, eran de hecho una misma cosa, como ante un espejo donde realmente uno no supiera de qué lado queda, donde lo más próximo toca con lo más próximo... Algo que, bien pensado, era de suponer para el lector atento del canto número 34, último del Infierno, este canto que como sobrante, al igual que el décimo cielo, parece romper o entrar en contradicción con la simetría y estructura ternaria de la obra, 3 veces 33. ¿Cómo ningún crítico o erudito ha caído todavía en la necesidad de investigar más a fondo el sentido de ese canto sobrante, de ese canto añadido, de ese canto que tiene de más el Infierno sobre el Purgatorio y el Paraíso y que quizá, con más justeza, debiera llevar el número cien, en cuanto nexo de unión o puente entre Paraíso e Infierno, en cuanto que cierra el círculo»<sup>36</sup>.

El novelista barcelonés utiliza en su compleja sintaxis los símiles y comparaciones que tanto gustaban al poeta italiano. Separa exageradamente los dos términos de la comparación y hace unos períodos larguísima que dificultan la comprensión del fragmento:

«¿Número? Así como Dante, en la exposición de su periplo por las zonas más oscuras de la conciencia, bajo la guía del genial pederasta, cuya personalidad se sublima, conforme progresa el ascenso, hasta transformarse en la pureza inalcanzable de una niña muerta—, no hace sino proyectar sus propias represiones y perversiones venéreas o sádicas y, articulándolas en un sistema, inmortalizar sus rencores y frustraciones con la delectación que le es característica, con el mismo espíritu vengativo que le permite juzgar y condenar no sólo al mundo en general, sino, sobre todo, a su más inmediato contorno, así, de la reclusión y de la soledad, puede también extraer quien las soporta el máximo de libertad y clarividencia concebibles» (pág. 596).

Y otro texto similar:

«Ya que así como en Dante resulta obviamente insincera la mística cristiana de la que hace gala y, en la *Commedia*, la escolástica es una ideología superpuesta, así, en Raúl, la interpretación marxista del mundo como clave de la realidad más que en una evidencia racional —aunque voluntarista— se había basado desde el principio en una indisimulada voluntad de liberación y aún de terror, lejos de propósito constructivo alguno» (pág. 601)<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> *Paradiso*, XXXIII, vv. 107-108.

<sup>36</sup> Luis Goytisolo, *Recuento*, Barcelona, Alfaguara, 1983, págs. 479-80.

<sup>37</sup> Comparaciones de ese tipo son constantes en la sintaxis del barcelonés. Como ejemplo pueden verse las págs. 501, 572, 600 o 606.

Las otras citas de *Recuento* son de características distintas ya que no se alude al simbolismo de la *Commedia* sino a personajes concretos. En un caso se compara a un presidiario ante su celda

«...como un Farinata puesto de pie en su llameante fosa. Pero a diferencia de Farinata, aunque igualmente agujoneado por la curiosidad o el tedio,... obligado a asistir... a la ceremonia» (pág. 481).

En otro, el conductor de un autocar es

«...como un Virgilio degradado, convertido en remero auxiliar de Carón, en su total incapacidad de guiar a nadie a cualquier punto que no fuera la otra orilla del Aqueronte» (pág. 564).

Se alude también a una concepción del más allá

«Un mundo como un monte cuya cima debemos alcanzar, puesto que, como en lo alto del Purgatorio, allí se encuentra todavía el paraíso terrenal, del que nada más nos separa el cauce cristalino del Leteo, el río del olvido, cuyas aguas ponzoñosas será preciso beber. De modo que, cuando uno ha cumplido su condena, muere. Y el cielo será la inexistencia del infierno y el infierno la inexistencia del cielo» (pág. 599)<sup>38</sup>.

Las citas que he rastreado en las otras dos novelas de la tetralogía son inferiores en número y en importancia. Son dos las ocasiones en las que Dante aparece en *Los verdes de mayo hasta el mar*, dividida en seis capítulos<sup>39</sup>.

En una ocasión hace una vaga alusión a la localización del paraíso, en relación con la actitud adoptada por Sócrates como interlocutor del *Fedro* de Platón:

«La imposibilidad para el poeta de celebrar las regiones celestes pudo espolear a Dante, en la culminación de la *Comedia*, a afrontarse a la amplia aridez del Paraíso [sic], en tanto que hombre capacitado para contemplar el conjunto y los detalles al igual que un dios, sería más que aventurado ignorar que debajo del Paraíso está el Purgatorio y debajo el Infierno y, sobre todo, las ambiguas satisfacciones que semejante composición suscitaba en Dante a un nivel inferior al de su conciencia, bajo las crípticas simetrías de un plan donde, como en la Creación misma, no tiene cabida el azar» (pág. 160).

En la otra cita, en un mismo párrafo no demasiado largo, alude a un pasaje del *Purgatorio* y a otro del *Paradiso*, aunque en este caso, no lo sabe interpretar correctamente:

«No tienes el atractivo de Ganimedes para seducir a un dios (*Purgatorio*, IX, 19-24) ni un guía con un águila en la mirada que te transporte (*Paradiso*, I, 46-54) aparte de diversas inscripciones...» (págs. 247-48)<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Y ya para terminar con *Recuento*, el nombre de Dante aparece en dos ocasiones más (págs. 537 y 597).

<sup>39</sup> Aunque publicada por primera vez en 1976, cito por la edición de Alfaguara de 1983 ya citada.

<sup>40</sup> Lo que Dante quiere decir con estos versos:  
«quando Beatrice in sul sinistro fianco  
vidi rivolta e riguardar nel sole:  
aquila si non gli s'affisse unquanco» (vv. 46-48)  
es que Beatriz, cuando aparece como guía, es capaz de mirar al sol tan fijamente como ningún águila podría hacerlo.

Y, por último, en *La cólera de Aquiles*<sup>41</sup>, vuelve a repetir el episodio del *Purgatorio* de la novela anterior pero, en este caso, con un mayor detenimiento:

«Nada más engañoso al respecto, nada más falaz,... que la trampa que Dante nos tiende al equiparar el rapto de Ganimedes por Júpiter... al no deseado rapto de Aquiles por su madre, mucho más a gusto como se encontraba Aquiles... junto a ese hombre medio caballo que fue el sabio Quirón (*Purgatorio*, IX, 19 y ss.)» (pág. 230)<sup>42</sup>.

Si hasta ahora me he dedicado a obras de creación, los dos nombres que me quedan por presentar van a ocupar la faceta del dantismo como comentario, como ensayo o como crítica literaria. Y, sin embargo, ambos ocupan un lugar destacado en la historia de la literatura en campos perfectamente definidos: Crespo como poeta y traductor, y Borges fundamentalmente como novelista, aunque también se haya dedicado a la poesía.

Si desde Carpentier a Goytisolo, Dante podía aparecer como un escritor al que se le puede y debe citar para ilustrar un pasaje más o menos culto, para aclarar un párrafo más o menos intelectual, para Borges o Crespo el poeta florentino es como un compañero al que, después de estudiarlo en profundidad, se tendrá siempre presente.

A *Angel Crespo* (Ciudad Real, 1926) ya le he dedicado un apartado en mi estudio sobre Dante y la poesía española<sup>43</sup>, pero ahora le corresponde una mención como estudioso en prosa de la obra del italiano.

Después de entusiasmarse con la cultura y literatura italianas, vivió desde tierras americanas el séptimo centenario del nacimiento de Dante. A partir de ese momento y ya como profesor de la Universidad portorriqueña de Mayagüez, comienza a publicar trabajos que irán preparando el camino para su traducción de la *Divina Comedia*<sup>44</sup>.

La década del setenta —que es el punto de unión entre los autores de este artículo— será clave en la trayectoria del dantismo de Crespo: en el 71 escoge para su antología poética el emblemático título de *En medio del camino*<sup>45</sup>, inicia y perfecciona su traducción del poema italiano que va apareciendo progresivamente y se dedica a varios estudios relacionados con problemas inherentes al texto<sup>46</sup>.

<sup>41</sup> Publicada en 1979, pero también cito por la edición de Alfaguara.

<sup>42</sup> Dante había aludido al episodio de Aquiles en el *Infierno*, XXVI, vv. 61—63, donde Ulises y Diomedes pagan su culpa como malos consejeros.

<sup>43</sup> Cfr. nota 3.

<sup>44</sup> Dante Alighieri, *Comedia*, edición bilingüe y traducción de A. Crespo: I *Infierno*, Barcelona, Seix Barral, 1973; II *Purgatorio*, ibidem., 1976 y III *Paraíso*, ibidem., 1977. A pesar de algunos fallos —Cfr. J. Arce, «Dante en castellano. (Sobre la última traducción poética del *Infierno*)», en *Arbor*, Madrid, n.º 345-346 (1974), págs. 95-108—, su traducción sigue siendo, sin duda, la mejor y más fiel de las versiones castellanas hechas hasta el momento.

<sup>45</sup> A. Crespo, *En medio del camino*, (poesía 1949-1970), Barcelona, Seix Barral, 1971.

<sup>46</sup> Hago una relación de los aparecidos sólo en esa década: A. Crespo, «Notas sobre el *Infierno* de Dante» en *Revista de Letras*, Universidad de Puerto Rico en Mayagüez, n.º 8 (1970), págs. 478-529; «Las metamorfosis de la especie humana en la *Divina Comedia*» en *ibidem.*, n.º 17 (1973), págs. 25-74; «¿Calestina o Celestina? (Nota sobre una sierpe de micer Francisco Imperial)» en *ibidem.*, n.º 20 (1973); y *Conocer Dante y su obra*, Barcelona, Dopesa, 1979.

Y he dejado para el final al autor que, por fecha de nacimiento, podía haber sido el primero: el argentino *Jorge Luis Borges* (1899-1986), ligado inicialmente a un vanguardismo ultraísta que va dejando paso a visiones más crepusculares.

Las primeras alusiones a Dante pueden remontarse al año 1929<sup>47</sup>, y la referencia que se rastrea en su lírica, concretamente en *Poema conjetural*, llega incluso a la traducción literal<sup>48</sup>, pero quizás la primera vez que Borges dedica un trabajo completo al poema italiano es en la conferencia titulada *La Divina Comedia*<sup>49</sup>.

En efecto, el 1 de junio de 1977, Borges lee la conferencia en el Teatro Coliseo de Buenos Aires y, si bien en ella no se pueden buscar datos de un gran especialista, no se le puede negar la visión íntima y personal que da a los oyentes, en este caso lectores, sobre «la historia de mi comercio personal con la *Comedia*» (pág. 11) deteniéndose en los puntos más significativos de la obra.

Y comienza su maravillosa confesión: aprovechando los «lentos viajes en tranvía» mientras se dirigía a su trabajo de bibliotecario, cayeron en sus manos «tres pequeños tomos... eran los tomos del Infierno, del Purgatorio y del Paraíso vertidos al inglés por Carlyle» (págs. 11-12); y con esta versión bilingüe Borges entró en contacto con la lengua italiana: «La verdad es que no sé italiano, no sé otro italiano que el que me enseñó Dante,... después Ariosto... y el más fácil de Croce» (págs. 12-13)<sup>50</sup>.

Sigue el conferenciante diciendo que leyó la obra «en distintas ediciones y pude gozar de los comentarios» (pág. 13), hasta que se detiene en dos versos: uno del *Purgatorio* que «está siempre en mi memoria... *'dolce color d'oriental zaffiro*'<sup>51</sup>» (pág. 15), y otro «el famoso verso final del canto V del *Infierno*

<sup>47</sup> Bastantes datos al respecto pueden encontrarse en las páginas iniciales de J. L. Borges, *Nueve ensayos dantescos*. Introducción de Marcos Ricardo Barnatán y Presentación de J. Arce, Madrid, Espasa Calpe, 1982. Cfr. también Roberto Paoli, *Borges. Percorsi di significato*, Messina-Firenze, D'Anna, 1977 y Ruggiero Stefanini, «Dante in Borges: *L'Aleph, Beatriz e Il Sud*», en *Italica*, vol. 57, n.º 1, (1980), págs. 53-65. Cuando estaba en prensa este artículo, llegó a mis manos la ponencia de R. Paoli «Borges y Dante» en *Actas de las 5.ªs Jornadas de Literatura italiana*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1991, I, págs. 37-57.

<sup>48</sup> Cfr. J. Arce, «Dante nel Novecento spagnolo», ob. cit., pág. 553. y del mismo autor la Presentación de *Nueve ensayos dantescos*, ob. cit. págs. 77-81.

<sup>49</sup> Esa conferencia con otras seis más fueron publicadas posteriormente en J. L. Borges, *Siete noches*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, págs. 7-32.

<sup>50</sup> La misma idea vuelve a repetirla en un artículo periodístico, «Los diálogos de Borges. La fe poética del Dante» en *Sábado cultural del ABC*, n.º 63, Madrid, 12-II-82, págs. I-II. (Sobre el uso «del Dante» remito a la nota 25).

<sup>51</sup> Esta afirmación es completamente cierta porque por lo menos, en cuatro ocasiones más, lo recuerda. En 1932 menciona el mismo endecasílabo en un ensayo sobre *La metáfora*, recogido en *Historia de la eternidad*: «Su virtud y flaqueza está en las palabras, el curioso verso en el que Dante (*Purg.*, I, 13), para definir el cielo oriental, invoca una piedra oriental...». Nuevamente, en la tercera de las *Siete noches*, «Las mil y una noches», vuelve a recordarlo (ob. cit. pág. 63). En tercer lugar en 1982, en el artículo periodístico del *ABC*, que resume prácticamente lo dicho en la conferencia bonaerense, repite: «Hay en mi memoria un verso que no se borra... Allí Dante, que ha salido de la tristeza, del horror del infierno... en verso, él nos dice que acaba de purificarse... y lo hace describiendo la aurora: compara el color de la aurora con un zafiro oriental» (art. cit., pág. II). Y, por último, en ese mismo año, 1982, dedica al endecasílabo un ensayo titulado «*Purgatorio*, I, 3» en *Nueve ensayos dantescos* (ob. cit., págs. 135-138).

no: *'e caddi come corpo morto cade'*. ¿Por qué retumba la caída? La caída retumba por la repetición de la palabra 'cae'» (pág. 16).

En el plano estilístico despierta su interés la utilización de la primera persona gramatical porque «significa que Dante es uno de los personajes de la *Comedia*» y consigue el realismo porque está «aterrado con el infierno» (pág. 18).

Opina Borges que en el poema italiano hay tres personajes: Dante, Virgilio —«que se sabe condenado a habitar para siempre en el *nobile castello*<sup>52</sup> lleno de la ausencia de Dios» (pág. 20)— y un tercer interlocutor: el Juez, la Divinidad. Sin embargo, «hay un personaje que falta en la *Comedia*, y que no está porque hubiera sido demasiado humano... el humano Jesús de los Evangelios» (pág. 26). Y siguiendo con los personajes, Borges dedica un recuerdo cariñoso a Ulises, del que dice que es el protagonista del episodio «más alto de la *Comedia*, y añade «yo escribí una vez un artículo titulado 'El enigma de Ulises'. Lo publiqué, lo perdí después y ahora voy a tratar de reconstruirlo» (pág. 26) y vuelve con el mismo personaje al final de la conferencia porque «Ulises es un espejo de Dante» (págs. 27-31)<sup>53</sup>.

La conclusión final a la que Borges llega es que

«La *Comedia* es un libro que todos debemos leer. No hacerlo es privarnos del mejor don que la literatura puede darnos... (pág. 27). Al principio debemos leer el libro con fe de niño, abandonarnos a él; después nos acompañará hasta el fin. A mí me ha acompañado durante tantos años, y sé que apenas lo abra mañana, encontraré cosas que no he encontrado hasta ahora. Sé que ese libro irá más allá de mi vigilia y de nuestras vigiliass» (pág. 32).

Y aunque me salga del compromiso inicial de hablar de los recuerdos dantescos en la prosa de los años setenta, no quiero terminar sin aludir a un librito del argentino ya mencionado anteriormente, *Nueve ensayos dantescos*, publicado en 1982. Borges es consciente del mágico número utilizado y los nueve ensayos —precedidos de un *Prólogo* que suma un perfecto decálogo—, están dedicados a los episodios que más le llamaron la atención como lector, punto en el que todos ellos coinciden.

Así Barnatán termina su *Introducción* diciéndonos que «Borges... ingresa de una manera original a la vasta nómina de comentaristas que la *Comedia* tuvo y tendrá. Pero lo hace como un lector más, no como un profesional de la literatura,... como un lector hedonista que disfruta y quiere que sus lectores disfruten con él» (pág. 73). Mientras que Joaquín Arce, que escribió estas líneas pocos días antes de su muerte, puntualiza: «No sorprende... que la más moderna crítica... le sea ajena [a Borges]. Y no hay por qué echarlo de menos, cuando lo que interesa son sus reacciones de lector, su literaria y personal reconstrucción de escenas dantescas» (pág. 81).

<sup>52</sup> En la segunda de las *Siete noches*, dedicada a «La pesadilla», Borges vuelve a aludir a este «nobile castello» (ob. cit. págs. 48-50) y uno de los capítulos de *Nueve ensayos dantescos*, lleva por título «El noble castillo del canto cuarto» (ob. cit., págs. 95-103).

<sup>53</sup> Es evidente que el tema le seguía interesando porque en *Nueve ensayos dantescos* uno lo dedica a «El último viaje de Ulises» (ob. cit., págs. 113-118).

Recordar finalmente, como curiosidad, que el compositor catalán Enrique Granados, preocupado en que su música fuera internacional, dedicó a la *Divina Comedia* un hermoso poema sinfónico con el título de *Dante Op. 21*, a la manera de la *Sinfonía Dante* de Listz. Sólo se conservan completas dos de las cuatro partes de las que debía constar la obra: *La entrada de Dante y Virgilio en el infierno* y *Paolo y Francesca*. La tercera, *La laguna Estigia*, quedó inacabada a la muerte del compositor. Destacar que en la segunda parte una voz femenina de soprano canta, en italiano, algunos versos del canto V: 91-106, 121-123 y 127-138<sup>54</sup>.

Una vez vistos todos estos ejemplos creo que no se puede poner en duda la existencia del dantismo hispánico. Y aún más, creo que se podría hablar de «dantofilia», ya que muy pocos autores han despertado como Dante un amor y una devoción que superó su época y permitió ser revivido y recreado, en campos tan diferentes, por sus incondicionales seguidores<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> Cfr. Andrés Ruiz Tarazona, «El poema sinfónico de Enrique Granados sobre *La Divina Comedia*» en *El País* (sábado 14-III-1981).

<sup>55</sup> Por desgracia, también podría hablar de «danticidas» que se encuentran fundamentalmente —salvo honrosas excepciones— entre los traductores.