



Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales “Diálogos Culturales”

Dos perspectivas modernas del infierno dantesco en la poesía de Jorge Luis Borges y Amelia Biagioni

María Virginia Di Pietro
Universidad Nacional de La Plata
mv.dipietro@hotmail.com

Resumen

A setecientos cincuenta años del nacimiento de Dante Alighieri (1265-1321), el trabajo se propone cotejar la representación dantesca del Infierno con textos poéticos de Jorge Luis Borges y de Amelia Biagioni.

El infierno dantesco presenta múltiples correlaciones con el mundo ultraterreno virgiliano, aunque construido en clave medieval.

A su vez, las palabras introductorias de Borges anticipan la vigencia del clásico florentino en la literatura argentina. El texto medieval actúa como disparador de múltiples variaciones interpretativas en ambos poetas del siglo XX quienes construyen otros “infiernos”, más acordes a corrientes filosóficas contemporáneas.

Se realizará un análisis del poema borgiano “Del Infierno y del cielo” (1942), teniendo en cuenta el paulatino interés que en esos años expresa el escritor por la *Commedia* del escritor medieval. Amelia Biagioni en su poemario “El Humo” (1967), retoma los versos dantescos y construye asimismo otro infierno, un infierno personal, cerrado e íntimo que desintegra al sujeto, aniquilándolo.

El cotejo de ambos escritores argentinos con Dante, pone en tensión dialógica perspectivas muy diferentes como receptores y poetas de diversas épocas históricas.

Palabras clave: Infierno dantesco- Borges- Biagioni

La *Commedia* dantesca medieval ha funcionado como fuente inspiradora de obras literarias, pictóricas y musicales que surgen con variantes y recreaciones particulares según sea la perspectiva histórica, cultural y filosófica que la sustente, dado que el texto literario está en relación de permeabilidad y de interacción constante con la realidad del entorno.

Las representaciones infernales constituyen un tópico que se manifiesta mediante múltiples construcciones desde la antigüedad clásica hasta nuestros días. En todas ellas, la naturaleza es figurada de una manera especial, acorde a las diversas perspectivas, y cada una supo construir un nuevo escenario infernal, en consonancia con sus miradas.

Dante Alighieri no ha sido el primero en realizarlo, y existen diversas manifestaciones del mundo ultraterreno entre los que se encuentra el infierno de Virgilio, revisado por Dante en clave medieval. El tópico del mundo infernal ha suscitado nuevas interpretaciones, y desde este punto de partida, algunos críticos han reflexionado acerca de los escenarios dantescos infernales y sus reconstrucciones durante el siglo XX, tales como Bellini (1977), Luperini (2006), De Rogatis (2007) y Auerbach (2008), entre otros.

La propuesta de este trabajo consiste en cotejar la naturaleza-paisaje del infierno dantesco medieval con los escenarios que sirven de apoyo a los textos poéticos de Amelia Biagioni y de Jorge Luis Borges. Esta perspectiva comparatística aportará una nueva mirada sobre sus posturas poéticas, poniendo en tensión sus abordajes líricos, dado que en los tres escritores la naturaleza representa gráficamente las ideas que desean comunicar. De esta manera, los escenarios paisajísticos colaboran con el mensaje y enriquecen la propuesta creando en el lector- receptor una visión más acabada y rotunda de sus respectivas posturas.

1-

Dante Alighieri dibuja un infierno ordenado según la estructura moral aristotélica: los pecados de incontinencia, en los primeros círculos, y los de maldad, ubicados en los últimos, portan mayor gravedad. Todos ellos han sometido la inteligencia a fines ruines y miserables, han puesto el intelecto al servicio del mal.

Este orden ético- moral heredado de Aristóteles, se presenta en clave simbólica medieval por medio de los juegos de luces y sombras. La luz se transforma en símbolo del intelecto o de la gracia mientras que por el contrario, la ausencia de raciocinio hunde el escenario en un caos envuelto en frías tinieblas.

El orden moral coincide de esta manera con la gravedad de cada pecado en cuanto a la progresiva estrechez de los círculos y paulatina ausencia de luz, hasta llegar a la oscuridad total del último de los círculos donde sitúa a Lucifer.

Por otra parte, la ausencia de medida temporal no impide que existan puntos de contacto con la fugacidad del tiempo existencial humano, dado que en el mundo de ultratumba de la *Commedia*, el recuerdo de la vida terrenal une a las almas condenadas con lo eterno. El tiempo está todavía presente en sus recuerdos existenciales, aunque ya permanecen insertos en la atemporalidad infernal, tal como Paolo y Francesca recuerdan su amor. Son conscientes de su pecado y de su castigo.

Ahora bien, Auerbach interpreta el marco espacial de la *Commedia* como espejo moral de sus habitantes y así afirma el crítico:

“la naturaleza misma está ordenada moralmente conforme a su participación en el ser divino, y en cuanto lugar de residencia de los seres racionales se corresponde con su rango moral. Con ello queda determinada también su significación como paisaje. Los paisajes, en el gran poema, son de lo más variado y vivaz, pero jamás autónomos ni puramente líricos; se dirigen directamente al sentimiento del oyente y suscitan su embeleso o su espanto sensibles pero no permiten que estas emociones se diluyan exaltadamente en la imprecisión del sentimiento, sino que lo agrupan de nuevo vigorosamente, porque no son otra cosa que un escenario concordante o una simbolización metafórica del destino humano.” (Auerbach 158).

Efectivamente, la naturaleza es un escenario concordante que permanece unido a los castigos y condenas y el lector percibe el horror de la naturaleza que rodea a sus habitantes. Las almas condenadas se insertan eternamente en un paisaje que representa el espacio figurativo que les corresponde de acuerdo a sus propias faltas. De esta manera, la ley de contrapaso dantesca, mediante la cual el castigo es acorde al pecado, es también expresión de la naturaleza infernal que adapta sus paisajes según sea el castigo infligido: para la tormenta de la pasión, la naturaleza se transforma en una tempestad eterna, el suelo pantanoso sirve de alimento para los golosos y las lenguas de fuego son el ámbito donde sufren aquellos que dañaron con sus palabras falsas y engañosas.

Y de la misma manera que las luces y sombras invaden el terreno del infierno siguiendo la gravedad del pecado, la naturaleza también se va transformando del caos vertiginoso y dinámico de los primeros círculos donde habitan las almas condenadas por pecados más leves, hacia la estratificación, solidificación de la naturaleza infernal en un completo hielo estático.

Ahora bien, si realizamos un recorrido por los paisajes infernales, encontraremos selvas, lagos a veces pantanosos y otras veces sangrientos, lenguas de fuego, árboles que lloran, granizo y hielo. Todos ellos, siguen la misma perspectiva teológico-filosófica de Dante por medio de la cual la naturaleza se encuentra des- naturalizada, deformada y fuera de órbita por las acciones de las almas condenadas que la rodean. La naturaleza y los condenados conforman un todo ético- moral que despierta terror catártico en el lector por la ausencia de belleza y armonía. Porque el reino del pecado niega la creación bíblica asociada al paisaje paradisíaco del Génesis, y Dios no está presente en su creación.

El último aspecto a tener en cuenta para la elaboración del cotejo con Borges y Biagioni, es la perspectiva antropológica dantesca. Las almas condenadas se han transformado en bestias, en seres animalizados que mantienen su conciencia humana. Se describen como seres deformes, mutilados y carentes de integridad. Esta realidad se agrava a medida que se estrechan los círculos y cuanto mayor es la gravedad de la pena, mayor desarticulación comporta la figura humana. De esta manera, se comunica al lector la destrucción del hombre por el pecado.

2-

Todas estas cuestiones del mundo dantesco de ultratumba entran en diálogo con la poesía de Borges desde una perspectiva moderna. Italo Calvino reconoce en el escritor argentino la idea de literatura “como un mundo construido y gobernado por el intelecto” (Calvino 254). Desde esta afirmación, el poema *“Del infierno y del cielo”*(1942), presenta un universo puramente intelectual y abstracto. El poeta argentino abre el campo de las intertextualidades que van desde las imágenes bíblicas y musulmanas hasta Dante y Milton. Sin embargo, todo lleva a la evocación, a la sugerencia y a la construcción mental de un ámbito irreal. No existen en el poema descripciones concretas del escenario infernal: *“esplendor del fuego”, “nueve círculos/ de la montaña inversa”, “pálida pradera de perennes asfodelos”, “la loba de fuego”, “odiado laberinto de triple hierro y fuego doloroso”*

A partir de estas alusiones léxicas pertenecientes a diversos autores canónicos, reconocidas por el receptor culto, la voz poética va construyendo una representación infernal que no supera los límites de su imaginación, se aísla como objeto acabado y extraño a la naturaleza de la realidad. No existen en los versos borgianos ni lagos, ni hielos, ni selvas. Todo se concentra en la imagen mental, a una especie de naturaleza infernal *virtualizada*. Estas figuras infernales que toma prestadas de infiernos imaginados

por otros y que forman parte del imaginario cultural, orientan al lector a la negación de un infierno real y concreto.

Cinco negaciones describen las representaciones infernales borgianas:

*“El infierno de Dios **no necesita**
El esplendor del fuego.*

*Los ojos **no verán** los nueve círculos
De la montaña inversa; (...)*

***Ni la loba** de fuego que en el ínfimo
Piso de los infiernos musulmanes
Es anterior a Adán y a los castigos;*

***Ni violentos** metales,
ni siquiera la visible tiniebla de Juan Milton.*

***No oprimirá** un odiado laberinto
De triple hierro y fuego doloroso
Las atónitas almas de los réprobos”.*

Luego de una descripción similar referida al Paraíso, igualmente negado por el poeta y con alusiones al poema dantesco al referirse a la rosa, a la luz y musicalidad, éste ratifica la existencia de los mundos ultraterrenos únicamente dentro de los cerrados límites de la imaginación:

*“En el cristal de un sueño he vislumbrado
el Cielo y el Infierno prometidos”*

Lo ha vislumbrado a través del cristal de un sueño. Todo es evanescente y fugaz. No estamos en el plano de la realidad.

El escepticismo borgiano impregna cada una de las imágenes que conforman su Infierno. La única realidad posible pertenece al mundo de la fantasía del intelecto. El mundo moral dantesco inmerso en el escenario de una naturaleza que acompaña a las almas condenadas ha desaparecido por completo y resta sólo en sueños.

La esencia de su pensamiento se concentra en los últimos versos del poema, que denotan, para decirlo con palabras de Calvino, la economía de la expresión borgiana:

*“Cuando el Juicio retumbe en las trompetas
últimas y el planeta milenario
sea obliterado y bruscamente cesen
¡Oh Tiempo! Tus efímeras pirámides,
los colores y líneas del pasado*

**definirán en la tiniebla un rostro
durmiente, inmóvil, fiel, inalterable
(tal vez el de la amada, quizá el tuyo)
Y la contemplación de ese inmediato
rostro incesante, intacto, incorruptible,
será para los réprobos, Infierno;
y para los elegidos, Paraíso”.**

El relativismo filosófico de Borges cierra el poema con la figura de las caras de dos posibles verdades. Paraíso e Infierno se concentran en un rostro dudoso que carece de una identidad propia y que define al mismo tiempo los dos ámbitos.

Se llega así a la suma abstracción, la inexistencia real de los espacios ultraterrenos que habían sido tan claramente definidos en el poeta florentino. La representación del Infierno y del Paraíso que Borges plantea en estos versos son creados en la mente del lector a partir de negaciones que anulan las imágenes propias de la tradición literaria canónica, situándolas en un juego de tensiones e incertidumbres. Se acerca a una postura que, sin llegar a ser vanguardista, dado que sustenta el poema sobre las imágenes pertenecientes a la tradición, instala el escepticismo metafísico, posiblemente más emparentado con el mensaje revolucionario que el músico inglés John Lennon vuelca en los primeros versos de *Imagine*. Como ya afirmamos previamente, Infierno y Paraíso pertenecen a la pura imaginación evanescente que no se arraiga en el plano de lo real.

3-

La escritora santafecina Amelia Biagioni, quien vivió desde 1916 hasta el año 2000, realiza una relectura del infierno dantesco desde una propuesta más vanguardista de ruptura.

El poemario titulado *“El Humo”* publicado en 1967, marca un punto de crisis en su propio estilo poético que va paulatinamente desarraigándose de la tradición literaria para instalarse definitivamente, en sus poemarios posteriores, en la vanguardia. El lector se posiciona como testigo de la evolución que el yo poético va sufriendo al avanzar en la lectura de cada poema. La estructura general imprime un carácter de viaje interior hacia la desintegración total. El Yo poético, a diferencia del viaje ascensional dantesco, no llega a

la plenitud de la perfección sino a su aniquilación, a lo que la poeta denomina en el último poema (¡Oh, cielo!), *“fija, vaciada, ausente, / un agujero soy, / por donde pasa el mundo”*. Su viaje culmina con la pérdida vertiginosa de la identidad personal.

Ahora bien, orientados en el marco del mensaje vanguardista de Biagioni, el escenario de la naturaleza infernal acompaña el peregrinar hacia la nada testimoniando las luchas internas del yo poético tironeado por la tradición y por la ruptura. Cito:

*“No puedo más. Probar necesito el **ardor del espacio verídico-el cóncavo, el mutante-“Salir de esta perfecta, inmutable espesura”**”*

Quiere salir de la *“inmutable espesura”*, correlato de la selva oscura dantesca, para llegar a la nada, al vacío existencial.

Describe una naturaleza infernal con un léxico moderno como “rampas”, “vigas”, “monobloques”, “mirilla”. Los términos modernos sirven de apoyo al nuevo Yo para fortalecerse. Sin embargo, el poemario está transversalizado por imágenes de la naturaleza infernal dantesca pero ya reformuladas: *“tiniebla entre los dientes”, “manos de humo”, “crepúsculo de piedra que no cesa”, “desorden simétrico”*. Todo el escenario se sumerge en imágenes ciudadanas envueltas en humo, tormentas y crepúsculos, fulgores lejanos, caminos y tierras tumultuosas.

Pero la perspectiva filosófica es otra, porque son *“torres crecientes **de agonía”***, o *“monobloques casi **cráneos”***, *“ácido sendero”* y *“luces **siniestras”***, esa luz siniestra que: *“te lanza con graznidos/ y apocalipsis/ a fundar la ciudad cremada/ y la ciudad a fuego lento”*

La naturaleza expresa vacío e intemperie, y en este caso, acompaña las etapas poéticas de Biagioni con imágenes de rupturas antitéticas y carentes de sintaxis. La naturaleza rodeada de “intemperies” representa la crisis existencial de la escritora, coherente con la postura existencialista de Heidegger y de Sartre.

Amelia Biagioni, inmersa en la filosofía del siglo XX instala en su poesía la problemática de la angustia, tal como lo presentan filósofos y escritores de la época. Martín Heidegger en su tesis doctoral *Ser y Tiempo* (1927), plantea la cuestión del hombre que está “a la intemperie”. Después del “Dios ha muerto” de Nietzsche, la filosofía registró esa situación y es así cómo en Martín Heidegger encontramos las huellas del grito

nietzscheano. El hombre despojado de la certeza religiosa de Dios se siente desnudo, sin respaldo metafísico. Sin embargo, existe en *"El Humo"* una mayor presencia de cuestiones filosóficas más cercanas al pensamiento de Jean Paul Sartre que al del fenomenólogo alemán, dado que la escritora argentina se enmarca en el pesimismo nihilista del pensador francés. Si bien la apropiación del término heideggeriano "intemperie" es recurrente en paisajes de Biagioni, la poeta se afirma en el tópico sartreano de la disolución del ser.

Cabe destacar que la figura humana de los tres infiernos guarda ciertas similitudes, a pesar de las distancias culturales y temporales, sobre todo en los círculos infernales dantescos donde ya se dibujan figuras desarticuladas e incompletas; lo humano en el poeta medieval ha perdido su integridad. Así como Dante se anticipa en figuraciones pre-vanguardistas del hombre desintegrado, imágenes que recuerdan ciertas obras de Moore o de Picasso, entre otros artistas del siglo XX, el Infierno de Borges se define únicamente por un rostro que encierra todos los rostros individuales pero no representa a la divinidad. Por otra parte, en Biagioni el camino del "Yo" poético arriba al vacío y al aniquilamiento absoluto, un lugar donde la figura humana no tiene cabida como tal.

Curiosamente, la naturaleza infernal en Amelia Biagioni no es representación moral como en Dante, tampoco es la negación abstracta de los infiernos tradicionales presentes en Borges. El paisaje natural del infierno de la poeta se transforma en testigo y colaborador del yo poético en su viaje vertiginoso hacia la aniquilación de su identidad, hacia el vacío y la nada.

En conclusión, la naturaleza infernal que Dante fijó en los versos de su *Commedia* ha permitido dibujar nuevas representaciones más cercanas a nuestro tiempo. Los tres escenarios de la naturaleza infernal tradujeron gráficamente sus respectivos mensajes poéticos bien diferenciados.

Afirma el mismo Borges respecto de la multiplicidad de posibles lecturas que contiene en sí misma la obra dantesca:

"La idea de un texto capaz de múltiples lecturas es característica de la Edad Media, esa Edad Media tan calumniada y compleja que nos ha dado la arquitectura gótica, las sagas de Islandia, y la filosofía escolástica en la que todo está discutido. Que nos dio, sobre todo, la Comedia, que seguimos leyendo y que nos sigue asombrando, que durará más allá de nuestra vida, mucho más allá de nuestras vigiliyas y que será enriquecida por cada generación de lectores." (Borges 227-228).

Bibliografía

1. Alighieri, Dante. *Divina Comedia*. (trad. Angel Battistessa, ed. Bilingüe). Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2003.
2. Auerbach, Erich. *Dante poeta terrenal*. (Trad. Jorge Seca), Barcelona, Acantilado, p. 158, 2008.
3. Borges, Jorge L. *Obras completas 2 (1952-1972)* Buenos Aires, Sudamericana, pp 259-260, 2011.
4. Calvino, Italo. "Jorge Luis Borges". En: Calvino, Italo. Por qué leer a los clásicos. (Trad. Aurora Bernárdez), Madrid, Siruela, 2009, 253-260.