

Universal, histórico, expresivo: tres niveles de apropiación de la obra de Dante en América Latina¹

JORGE WIESSE REBAGLIATI
Universidad del Pacífico (Lima)
wiesse_jr@up.edu.pe

RESUMEN:

Se propone una clasificación en tres niveles – universal, histórico, individual – de la producción dantesca latinoamericana. Como ejemplo del primer nivel, se discute el libro *Dante y la filosofía del Infierno*, de Leopoldo Chiappo (1983); como ejemplo del segundo, *La palabra deseada. La 'Divina Comedia' en el mundo contemporáneo*, de Mariano Pérez Carrasco (2021); y como ejemplo del tercero, la traducción de Claudia Fernández Speier de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri (2021).

PALABRAS CLAVE: universal, histórico, individual, Eugenio Coseriu, infernización, Leopoldo Chiappo, Mariano Pérez Carrasco, Claudia Fernández Speier.

¹ Una versión preliminar de este ensayo se presentó en la New College Conference on Medieval and Renaissance Studies (4 de marzo de 2022, Sarasota, Florida), en la mesa patrocinada por la Dante Society of America.

ABSTRACT:

A classification in three levels -universal, historical, individual- of the Latin American Dantesque production is proposed. As an example of the first level, the book *Dante y la filosofía del Infierno*, by Leopoldo Chiappo (1983) is discussed; as an example of the second, another book, *La palabra deseada. La 'Divina Comedia' en el mundo contemporáneo*, by Mariano Pérez Carrasco (2021); and as an example of the third, Claudia Fernández Speier's translation of Dante Alighieri's *Divine Comedy* (2021).

KEY WORDS: universal, historical, individual, Eugenio Coseriu, infernization, Leopoldo Chiappo, Mariano Pérez Carrasco, Claudia Fernández Speier.

¿Es posible cuestionar hoy la condición de autor mundial de Dante? Dante es, ciertamente, un autor mundial, si el valor de este predicativo se mide por las repercusiones de su obra en las literaturas nacionales de alrededor del globo y también por sus reinterpretaciones artísticas: en el dibujo, la pintura, la escultura, la música. En su *Encyclopedia*, Richard Lansing (2010) registra 300 composiciones musicales (entre madrigales, canciones, óperas, sinfonías, sonatas, operetas, poemas sinfónicos). Con seguridad, se queda corto. Por mencionar un solo caso, Daniel Cueto, un joven compositor peruano-estadounidense, escribió en 2016 la obra para conjunto de flautas *Due canti*, inspirada en el *Infierno* y en el *Paraíso* de la *Comedia*.² La popularidad de Dante ha entrado en la cultura popular, como lo muestra *Dante Today*, el sitio web curado por Elizabeth Coggeshall y Arielle Saiber. No solo lo han asumido *best-sellers* como *Inferno* de Dan Brown o *Hannibal* de Thomas Harris (o el filme de Ridley Scott, de 2001), sino también videojuegos, cómics y mangas. Virginia Jewiss (2008) ha reescrito con finura y pertinencia parte del *Infierno* (¡en

² Cueto estrenó la versión de su obra para orquesta completa en Lima, en julio de 2024. Fue el remate del simposio «*Il mondo sanza gente*». *Dante en las Américas. Visibilidad e invisibilidad*, realizado en Lima, del 10 al 12 de julio de 2024, y organizado por la Dante Society of America, el Instituto Italiano de Cultura de Lima, la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Universidad del Pacífico (Lima).

verso!) para niños. Aunque – hay que decirlo – esta aproximación quizás resulte demasiado empirista, demasiado basada en criterios cuantitativos. En realidad, Dante es autor mundial porque la *Comedia* se enraíza en las posibilidades vitales de todo ser humano.

Podríamos imaginar una explicación rápida a esta inundación: el aura – en el sentido que le da Walter Benjamin (2011: 15 ss.) – de una obra de prestigio que anima a creadores de distinto tipo a medirse con ella. Si esta puede considerarse el ápice del canon occidental como T. S. Eliot y Jorge Luis Borges (pero no Harold Bloom)³ parecen sugerirlo, mejor, pues la transformación del clásico en un nuevo medio le otorga novedad y visibilidad a la nueva obra.

Sin pretender resolver la cuestión, puede verificarse en las últimas décadas del siglo XX y en las primeras del siglo XXI una dinámica actividad dantesca en América Latina que abarca la crítica, la creación y la traducción literarias.⁴ Con el propósito de distinguir este material copioso, propongo ordenar las interpretaciones que se han dado acerca de la obra de Dante en América Latina (crítica, creación y traducción) en tres niveles: el nivel universal, el nivel histórico y el nivel individual o expresivo, siguiendo las categorías que el lingüista y filósofo rumano Eugenio Coseriu aplicó al saber lingüístico, al saber de las lenguas. Pienso que la recepción o la interpretación de una obra literaria – sobre todo una obra que ha generado tantos comentarios como la *Divina Comedia* – puede admitir este análisis, pues se trata de un objeto cultural, como lo es el lenguaje. Comenzaré por definir los términos y me referiré en primer lugar a estos tal como se aplican en la teoría lingüística. Luego los utilizaré para dis-

³ Bloom es absolutamente claro: el título del segundo capítulo de su libro *The Western Canon* es *Shakespeare, center of the Canon*. La famosa frase de Eliot (“Dante and Shakespeare divide the modern world between them, there is no third”) parece colocar a Dante en el mismo nivel de Shakespeare (Eliot 1965: 46). Según testimonio de Bioy Casares, conforme avanzaba en edad, Borges expresaba con más énfasis su preferencia absoluta por Dante (Bioy Casares 2006: 969).

⁴ Considérense al respecto, por poner dos ejemplos, lo recogido en Bottiglieri y Colque 2007, y lo registrado en Wiese Rebagliati, 2023.

tinguir los tres niveles en los que pueden dividirse las interpretaciones de la *Comedia* o de partes de ella tal como se ha hecho en América Latina.

Según Coseriu, si se considera el aspecto cultural del lenguaje, y no el aspecto biológico, al cual corresponde el saber psicofísico, es posible distinguir tres planos o niveles, a los que corresponden tres tipos de saberes lingüísticos: el plano universal (al cual corresponde el saber elocutivo o elocucional), el plano histórico (al cual corresponde el saber idiomático) y el plano individual (al cual corresponde el saber expresivo). En cualquier enunciado lingüístico dado, es posible reconocer estos tres planos. Un hablante sabe hablar en general (plano universal), sabe hablar una lengua (plano histórico) y sabe construir discursos (plano individual).⁵

Es rasgo de lo universal del lenguaje el expresar el pensamiento con coherencia o referirse congruentemente a nuestro conocimiento general de las cosas. Por ejemplo, un enunciado como “Los cinco continentes son cuatro: Europa, Asia y África” es incongruente, va contra las reglas generales del pensar, pues expresa un imposible lógico o lógico-matemático. Dice que cinco es cuatro y que cuatro es tres. Del mismo modo, en nuestro mundo sería incongruente el croquet de la reina, tal como se describe en *Alice in Wonderland VIII* (el palo de croquet es un flamenco y la bola es un erizo: Carroll 1932: 76). No corresponde a nuestro conocimiento general de las cosas. En síntesis, existe un plano universal del saber lingüístico que trasciende las lenguas. Decir “Los cinco continentes son cuatro: Europa, Asia y África” es incongruente, independientemente de la lengua en que se diga. Este saber va más allá del plano histórico o de las lenguas.

El saber idiomático corresponde al plano histórico del lenguaje, al saber hablar una lengua, que es una tradición histórica. Un hablante distingue lo que se distingue en su lengua y no distingue lo que no se distingue en su lengua. Así, por ejemplo, el italiano no distingue entre “nieto” y “so-

⁵ Consúltese principalmente Coseriu, 2019: 31-52; y también Coseriu 2007: 129-146 y Kabatek 2023: 47-52.

brino”. Tiene un mismo término – “nipote” – para los dos conceptos, que sí se distinguen en otras lenguas.

Al plano individual corresponde el saber expresivo, la capacidad para crear textos o discursos concretos, saber que integra los dos anteriores y que se manifiesta desde la redacción de un *tweet* hasta la creación de la *Divina Comedia*.

¿Sería posible trasladar el esquema propuesto por Coseriu a las interpretaciones que se han hecho de la *Divina Comedia* en América Latina? No veo por qué no: en ambos casos la clasificación se refiere a un producto cultural, a un producto de la cultura humana y, en tanto tal, susceptible de ser interpretado en estos tres niveles⁶. A continuación, me referiré a tres libros que proponen interpretaciones de la *Comedia*. No me atrevo a calificar estas interpretaciones como “latinoamericanas”, pues pienso que su rango trasciende la determinación geográfica, aunque una de ellas se refiere a una tradición específicamente latinoamericana: la argentina. Sí puede decirse de ellas que son interpretaciones “desde Latinoamérica”.

LEOPOLDO CHIAPPO: LA INFIERNIZACIÓN COMO CONGELAMIENTO (LO UNIVERSAL)

A principios de los años 80 del siglo pasado, Leopoldo Chiappo, filósofo y psicólogo peruano, profesor de la Universidades de San Marcos y Cayetano Heredia, ambas de Lima, y destacado dantista, escribió el que probablemente haya sido su mejor libro: *Dante y la psicología del infierno* (Lima, 1983). Chiappo propone representar el proceso de inferni-

⁶ En tanto actividad humana creativa, como parafrasea Kabatek: «Language is a creative activity and as such an infinite [porque su objeto es infinito] ‘cultural’ activity; but at the same time, it is a form of culture and the foundation of culture, in particular as cultural *tradition*» (Kabatek 2023: 26). Es algo que puede decirse de cualquier manifestación cultural, de la pintura, por ejemplo, cuando se enuncian leyes generales (plano universal) o se aventuran interpretaciones históricas, el caso del estudio de los estilos, por ejemplo (plano histórico) o se comentan obras particulares (plano individual).

zación como una condición negativa de lo humano (1979: 11-17).⁷ Si lo humano puede considerarse como el libre despliegue de las posibilidades de la existencia (de actuar, pensar y sentir), su negación consiste en la oclusión, en la cerrazón, en la petrificación, en el congelamiento de estas posibilidades. Chiappo aprecia en el *Infierno* de la *Divina Comedia* una poderosa expresión simbólica de esta condición negativa de lo humano. A diferencia de lo que suele pensarse, el fuego es un símbolo puntual en la *Divina Comedia* (la ciudad de Dite de *If VIII* y *IX*, la lluvia de fuego de *If XV*, las llamas que lamen los pies de los papas simoníacos de *If XIX*, las lenguas de fuego de *If XXVI* y *XXVII*). La verdadera condición infernal está manifestada por el hielo, a lo que apunta todo el *Infierno*. La visión de Lucifer como una máquina tonta y triste se complementa con su prisión en el lago helado del Cocito (*If. XXXIII*), situación a la que el demonio contribuye desplegando sus alas y desplazando el aire helado que solidifica el hielo que no lo deja salir. Es la cifra de la condición de todos los condenados: la frialdad, la prisión, la actividad inútil. El *Infierno* de Dante parecería inspirar – o la precede en la misma línea – la frase de Sartre que señala que el hombre es una pasión inútil (2004: 747). Eternamente prisioneros, la actividad improductiva y repetitiva – pétrea, gélida – clausura todo horizonte de creatividad y de libertad en los condenados.

Como puede observarse, el sujeto propuesto por Chiappo es un sujeto universal: se habla de la condición humana en general, sin determinación histórica particular, lo que no impide, por supuesto, aplicar esta condición a situaciones históricas particulares, como la abundante cantidad de apropiaciones dantescas lo demuestra. Hasta cierto punto, visiones universalistas como la exhibida por el psicólogo Rollo May (1992) o la aproximación junguiana a la *Vida nueva* intentada por Rosario Scrimieri (2005) comparten el mismo plano conceptual que la de Chiappo.

⁷ En realidad la tesis se despliega a lo largo de todo el libro. Chiappo se atribuye la creación del neologismo “infiernización” (1979: 17).

MARIANO PÉREZ CARRASCO: DANTE, LECTOR DE LA *DIVINA COMEDIA* (LO HISTÓRICO)

¿Qué pasaría si creyéramos en lo que dice Dante y asumiéramos que – como san Pablo y como Eneas – viajó positivamente al otro mundo? ¿Y que el poema no es una ficción lúdica, sino un poema sacro y que su autor es un profeta que proclama la renovación de la Humanidad? ¿No es esa la forma que Dante habría querido que leyéramos el poema al que han echado mano el cielo y la tierra?

A contracorriente del consenso hermenéutico actual, Mariano Pérez Carrasco defiende en un libro reciente – *La palabra deseada. 'La Divina Comedia' en el mundo contemporáneo* (2021) – la posibilidad de leer la *Divina Comedia* como Dante dice que debe leerse.

Según Pérez Carrasco, las clases dirigentes actuales son herederas y continuadoras de los revolucionarios triunfantes del siglo XIX. Aquellos revolucionarios se oponían abiertamente a casi toda la tradición del pensamiento y del arte occidentales. Esta Modernidad occidental se formaba, de hecho, sobre el rechazo del pasado de Occidente (en especial, de los aspectos cristianos de ese pasado), lo cual constituye, desde el punto de vista psicológico y existencial, un desprecio de sí mismo que está en la base del nihilismo contemporáneo. En palabras de Gregorio Piaia, un nihiluminismo (Pérez Carrasco 2021: 51-52).

Dentro de la crítica dantesca, este movimiento –sostiene Pérez Carrasco– está en la base de las ideas de Francesco De Sanctis y de Benedetto Croce. Así, De Sanctis desarrolla una filosofía de la historia construida explícitamente como una subversión de los valores cristianos, reducidos a símbolos de la emancipación humana. El pecado transformado en virtud; la rebelión a la autoridad, en acto fundacional de un nuevo orden; el abandono de Dios es interpretado como ambición del encuentro del hombre con la realidad verdadera, concreta (en un gesto similar, pero cuarenta años anterior, al de Nietzsche en *El ocaso de los ídolos*); y, a fortiori, el derecho divino es percibido ya no como modelo, sino en abierta contradicción con el derecho humano (Pérez Carrasco 59-60)

Sigue Pérez Carrasco (2021: 62-63):

El Infierno es también central en la crítica dantesca de *De Sanctis*. El punto clave de esta crítica reside en una doble identificación: entre el Infierno y la Modernidad: «en el reino de los muertos se siente por primera vez la vida del mundo moderno», sostiene, en un modo exquisitamente paradójico, *De Sanctis*, y, por otro lado, una identificación de la Modernidad con la verdadera realidad, que se opone al mundo medieval de las abstracciones escolásticas: en el Infierno, «huimos de las abstracciones místicas y escolásticas, y tomamos posesión de la realidad», motivo por el cual la heroína de esa cántica, Francesca da Rimini –y no Beatriz, «todavía fluctuante entre la idea y la realidad»– será considerada «la primera mujer del mundo moderno».

Mientras que el santo, ideal supremo del mundo medieval, aparece como un ser abstracto, los grandes condenados del Infierno son elevados a epónimos de la Modernidad: «El Infierno es el hombre completamente realizado como individuo, en la plenitud y en la libertad de sus fuerzas» (Pérez Carrasco 2021: 22-23). Esto es así porque, en realidad, se ha invertido la perspectiva dantesca, o sea, la cristiana. Si de los tres reinos, el Infierno es el que mejor reproduce la vida terrena, es porque la vida ha sido previamente concebida por el filósofo como una realidad esencialmente infernal. No es que el Infierno constituya una anticipación de la vida del mundo moderno, sino que la vida del mundo moderno ha sido previamente concebida o teorizada como un verdadero infierno, es decir, como una realidad cerrada sobre sí misma. La Modernidad es a su vez interpretada como aquel período en el que la vida terrena aparece como la única y exclusiva realidad accesible al hombre, para quien el Purgatorio – y sobre todo el Paraíso – de verdaderas realidades que eran para el hombre medieval se transforman en quimeras sin vida, en abstracciones insustanciales. En este movimiento consiste justamente la moderna infernización del mundo (Pérez Carrasco 2021: 64-65).

Así, se explican, por ejemplo, las reflexiones de Theodor Adorno en *Minima moralia*, cuando dice que «Hasta el árbol que florece miente en

el instante en que se percibe su florecer sin la forma del espanto» (Pérez Carrasco 2021: 91). Para él, en una especie de neognosticismo, el mundo es intrínsecamente malo (frente a la idea de san Agustín, quien sostenía que había personas malas, pero que el mundo es esencialmente bueno). Así, también, el aprecio de la fealdad, la ironía y el caos en el arte moderno. Dice Mallarmé, significativamente: «La destrucción fue mi Beatriz» (Pérez Carrasco 2021: 98).

En una suerte de inversión contracultural y asumiendo el punto de vista de los vencidos – que es el de Dante –, Pérez Carrasco se propone restituir la lectura que habría hecho Dante de su poema. Ahí están el mandato de Beatriz de *Pg* XXXII 104-105: «e quel che vedi,/ ritornato là, fa che tu scrive» y la declaración de la Epístola XIII a Can Grande de Verona donde afirma que el tema de su obra es la «*conversio anime de luctu et miseria peccati ad statum gratiae*» (*Ep* XIII 7). Una reducción de la obra al *Infierno* o una lectura superficial o meramente lúdica irían – según lo sostenido por Pérez Carrasco – por lo menos contra las declaraciones explícitas de Dante de cómo interpretar su poema.

Si regresamos a nuestro esquema de clasificación, estos dos horizontes de interpretación pueden considerarse “históricos”, en el sentido en que corresponden a universos de sentido que dependen de concepciones ideológicas a las que remiten y que se han manifestado históricamente (como ocurre con las lenguas, tradiciones lingüísticas): la de De Sanctis coincide con la desacralización del poema – y de la realidad – modernas, y la de Pérez Carrasco – que es la de Dante: la *Comedia* es un poema sacro – coincide con el cristianismo medieval.

CLAUDIA FERNÁNDEZ SPEIER: LA TRADUCCIÓN COMO ESPACIO DE LO INDIVIDUAL

Si bien se traduce a Dante en América Latina desde el siglo XIX⁸ y pueden exhibirse traducciones chilenas, brasileñas, venezolanas y mexi-

⁸ De 1843 es el *Ramalhete poético do parnaso italiano* ofrecido al emperador del Bra-

canas (una colombiana reciente es la de Jerónimo Pizarro y Norman Valencia, de 2019), lo cierto es que ninguna tradición de traducciones de la *Comedia* es tan importante para una literatura nacional latinoamericana como lo es para la literatura argentina. De la traducción del presidente Bartolomé Mitre en adelante, la *Comedia* de Dante forma parte de la literatura argentina.

Ciertamente, las elecciones de cada traductor se sustentan en un tratado ideológico previo y en este sentido pueden considerarse parte de lo histórico de la interpretación. Sin embargo, los traductores pueden ser fieles o no a sus presupuestos ideológicos y sus decisiones se juegan en el plano individual o expresivo del texto. Jorge Luis Borges, según lo ha detectado Claudia Fernández Speier (2019: 224 ss.), proclamaba una teoría de la traducción en la que tanto el original como las diferentes versiones de este estaban en el mismo nivel, de tal manera que no podía postularse la precedencia del original sobre las versiones, y hasta podía ocurrir que una versión fuera superior al original.⁹ Borges, sin embargo, no fue coherente con esa teoría y, sobre todo, no lo fue con la *Divina Comedia*, a la cual aplicó siempre un criterio literalista, como pensaba que debía hacerse con un libro sagrado (por eso, a pesar de la constante presencia de la *Comedia* en su obra, Borges nunca la tradujo, aunque se le haya ofrecido la oportunidad de hacerlo).

En su libro *Las traducciones argentinas de la Divina Comedia* (2019), Claudia Fernández Speier sostiene que, desde Mitre a Battistessa (y otros), la figura del traductor que regía la tradición de traducciones argentinas era la del traductor-intérprete (Fernández Speier 2019: 42). El traductor que corregía el texto según sus presupuestos ideológicos o según su idea de la traducción. Mitre cree que Dante escribe en un italiano preclásico y por lo tanto se permite corregirlo o arcaizarlo (Fernández Speier

sil don Pedro II de Luis Vicente De Simoni; en abril de 1850, el peruano Manuel Nicolás Corpancho tradujo el canto III del *Infierno*, que publicó en el número 37 del periódico *El Progreso* de Lima.

⁹ Considérese al respecto Kristal 2002: 87.

2019: 60) y Battistessa, normalmente literalista, se sale de su criterio por razones métricas y también ideológicas (Fernández Speier 2019: 132).

En su traducción de la *Divina Comedia* (2021), Claudia Fernández Speier – con una lucidez y una consecuencia admirables – escoge no continuar con la figura del traductor-intérprete y mantener las ambigüedades del texto, que en todo caso aclara en nota, como ocurre en la tradición de los comentaristas italianos del texto dantesco. Así, por ejemplo, Fernández traduce el verso (de la paráfrasis del Pater Noster del canto XI del *Purgatorio*) «di render grazie al tuo dolce vapore» (Pg XI 6) así: «que a tu dulce vapor se den las gracias». Tanto la versión francesa de Jacqueline Risset (versión oficial de la prestigiosa colección de la Pléiade de Gallimard desde 2021), que traduce «douce vapeur», como la reciente de Raffaele Pinto (2021) que traduce «tu dulce vapor», van en la línea, más literal, de la versión de Fernández. En cambio, «your sweet effluence» (Carlyle, 1932), «Thy sweet effluence» (Singleton, 1973), «your sweet breath» (Hollander, 2004), «your sweet forming power» (Kirkpatrick, 2007), y las españolas recientes: «tus dulces efusiones» (Micó, 2018), «dulce efluvio» (Gimeno, 2021) y «tu dulce efusión» (Barja, 2021) actualizan soluciones más interpretativas, más dirigidas. En efecto, Sabiduría 7:25 dice a la letra «Vapor est enim virtutis Dei, et emmanatio quedam est claritatis omnipotentis Dei» que Singleton traduce así: «For she [Wisdom] is an aura of the might of God and a pure effusion of the glory of the Almighty» (1973: 222). Como se trata de expresar la manifestación de lo divino en la Creación, se entiende que esa se vea como «effluence» o «forming power»; pero al ganar en claridad, se pierde la fuerza de la concreción dantesca, procedimiento en que el poeta florentino utiliza términos cotidianos para expresar conceptos abstractos (como se aprecia frecuentemente en el *Paradiso*). Además, el término coincide con su fuente: el Libro de la Sabiduría («vapor» = «vapór»). Cada solución resulta de una elección individual, situada en el plano expresivo o discursivo del texto (y de su interpretación).

Lo universal, lo histórico y lo individual constituyen tres planos donde puede hablarse de la *Divina Comedia*. He reseñado estudios o tra-

ducciones de autores latinoamericanos con el propósito de ordenar un material bibliográfico que podría eventualmente apreciarse como un conjunto significativo, pero esta es, en realidad, una clasificación que no tiene por qué presentar una determinación geográfica. Se trata, en realidad, de ubicar en cada caso, el plano en el que se pueden colocar los productos de esa invariante humana, la cultura, para poder comprenderlos mejor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, D. (1932): *The Divine Comedy*, the Carlyle-Wickstead translation, introduction by C. H. Grandgent, The Modern Library.
- ALIGHIERI, D. (1973): *The Divine Comedy, Purgatorio 2*: Commentary, translated with a commentary by C. S. Singleton, Bollingen Series LXXX, Princeton University Press.
- ALIGHIERI, D. (1988): *La divine comédie. Le purgatoire*. Traduction, introduction et notes de J. Risset, Paris, Flammarion.
- ALIGHIERI, D. (1996): *Opere minori*. Volume III, Tomo II, *Epistole. Egloge. Questio de acqua et terra*, a cura di A. Frugoni, G. Brugnoli, E. Cecchini, F. Mazzoni, Milano/Napoli, Riccardo Ricciardi.
- ALIGHIERI, D. (2003): *Purgatorio*, a verse translation by J. Hollander and R. Hollander, introduction and notes by R. Hollander, New York, Anchor Books.
- ALIGHIERI, D. (2007): *The Divine Comedy 2: Purgatorio*, translated and edited by R. Kirkpatrick, London, Penguin Classics.
- ALIGHIERI, D. (2018): *Comedia*, prólogo, comentario y traducción de José María Micó, Barcelona, Acantilado.
- ALIGHIERI, D. (2019): *Infierno*, traducción de J. Pizarro y N. Valencia, presentación, ensayos y notas de H. Ballesteros, Bogotá, Milserifas.
- ALIGHIERI, D. (2021a): *La divina comedia*, con las ilustraciones de S. Botticelli y un ensayo iconográfico de J. Calatrava, ed. J. Barja y P. Lanceros, Madrid, Abada.
- ALIGHIERI, D. (2021b): *Divina comedia. Purgatorio*, prólogo, traducción y notas de J. Gimeno, Bogotá, Penguin Random House.
- ALIGHIERI, D. (2021c): *Divina Comedia. Purgatorio*, ed. de R. Arqués Corominas, C. Cappuccio, C. Cattermole Ordóñez, R. Pinto, J. Va-

- rela-Portas de Orduña y E. Vilella Morató, traducción de R. Pinto, Madrid, Akal.
- ALIGHIERI, D. (2021d): *Divina comedia*. Volumen II, *Purgatorio*, traducción, notas, comentarios e introducción de C. Fernández Speier, Buenos Aires, Colihue Clásica.
- BENJAMIN, W. (2011): *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- Biblia sacra iuxta Vulgata Clementinam, nova editio logicis partitionibus aliisque subsidiis ordenata R.P. Alberto Colunga, O.P. et Dr. Laurentio Turrado, Biblioteca de Autores Cristianos, Matriti, MCMXLIIIVII
- BIOY CASARES, A. (2000): *Borges*, Buenos Aires, Destino.
- BLOOM, H. (1994); *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York/San Diego/London, Hartcourt, Brace & Company.
- BOTTIGLIERI, N. – COLQUE, T. (2007): *Dante en América Latina*, Cassino (FR), Università di Cassino.
- BROWN, D. (2013): *Inferno*, Lima, Editorial Planeta Perú.
- CARROLL, L. (1932): *Alice's Adventures in Wonderland, Through the Looking-Glass and The Hunting of the Snark*, Washington, National Home Library Foundation.
- CHIAPPO, L. (1983): *Dante y la psicología del Infierno*, Lima, Compañía de Seguros Atlas.
- COGGESHALL, E. - SAIBER A., eds., *Dante Today. Citings and Sightings of Dante's Works in Contemporary Culture*.
<https://dantetoday.krieger.jhu.edu>.
- COSERIU, E. (2007): *Lingüística del texto. Introducción a la hermenéutica del sentido*, ed. Ó. Loureda Lamas, Madrid, Arco/Libros.
- COSERIU, E. (2019): *Competencia lingüística y criterios de corrección*, ed. A. Matus y J. L. Samaniego, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- ELIOT, T.S. (1965 [1929]): *Dante*, London, Faber.

- FERNÁNDEZ SPEIER, C. (1919): *Las traducciones argentinas de la 'Divina Comedia'. De Mitre a Borges*, Buenos Aires, Eudeba.
- HARRIS, T. (2000): *Hannibal*, New York, Dell Publishing.
- JEWISS, V. (2008): *Il viaggio di Dante. Un'avventura infernale*, illustrazioni di A. Cantono di Ceva, da un'idea di C. Castenetto, Firenze, Mandragora.
- KABATEK, J. (2023): *Eugenio Coseriu. Beyond Structuralism*, Berlin/Boston, Walter De Gruyter.
- KRISTAL, E. (2002): *Invisible Work. Borges and Translation*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- LANSING, R. (ed.) (2019): *The Dante Encyclopedia*, New York, Routledge.
- MAY, R. (1992): *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*, Buenos Aires/México, Paidós.
- PÉREZ CARRASCO, M. (2021): *La palabra deseada. La 'Divina Comedia' en el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Mardulce.
- SARTRE, J.P. (2004): *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada.
- SCRIMIERI, R. (2005): *Despertar del alma. Estudio junguiano sobre 'La Vida Nueva'*, Madrid, Ediciones de la Discreta.
- WIESSE REBAGLIATI, J. (2023): *Dante y el Perú*, «Boletín de la Academia Peruana de la Lengua» 74, pp. 37-69.

