

Alfredo Rodríguez López-Vázquez

**LUCIANO DE SAMÓSATA, BORGES
Y LAS VASTAS GEOGRAFÍAS DE ARIOSTO**

RESUMEN. En el presente estudio se analiza la recepción e influencia en el Borges de *Fervor de Buenos Aires*, *Ficciones* y *El hacedor* del *Orlando furioso* de Ariosto de varias obras de Luciano de Samosata, especialmente la *Historia verdadera*, I. Se analizan los temas borgianos del aleph, la luna y los espejos en varios poemas de distintas épocas y en los relatos incluidos en *El hacedor* y *Ficciones* y se rastrea la probable cronología de la influencia de Luciano, detectable en *Otras inquisiciones*. Se sostiene que la influencia de Ariosto es constante y la de Luciano probablemente puede situarse a partir de la traducción hecha por Émile Chambry en 1933 y 1934 y que su influencia en Borges alcanza distintos estratos de composición.

PALABRAS CLAVE: Borges, Luciano, Ariosto, Aleph, espejos, Luna.

El propio Jorge Luis Borges reconoce y asume su deuda de fantasía con Luciano, el gran ironista griego de origen sirio. En el prólogo a las *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury alude a sus dos precursores en la invención del *aleph*: Luciano y Ariosto, a su vez ambos enlazados por sus diversos viajes a la luna; Luciano para situar en ella el espejo en donde se reflejan todos los objetos de la tierra y Ariosto para ubicar el lugar fantástico a donde van a parar los entes, reales o imaginarios, que desaparecen del ámbito terráqueo, como la perdida razón del paladín Orlando, que Astolfo debe ir a recuperar en su asombroso hipogrifo.

En realidad Luciano y su extraordinaria *Historia verdadera* es a la vez antecedente del *aleph* de Borges y también del lugar lunar en “las vastas geografías de Ariosto”¹, que comprenden los mundos lunares y sublunares. En la corte de Ferrara, en los años en los que Ludovico crea su mundo mágico, dispone de las primeras ediciones solventes y anotadas de la verídica historia imaginada por Luciano de Samosata.

Para indagar sobre la importancia que estos dos autores clásicos tienen en la formación del universo literario borgiano conviene empezar por Ariosto, porque es el primero al que Borges cita, en «La rosa», uno de los poemas de *Fervor de Buenos Aires* (1923). El verso es: “la rosa de los persas y de Ariosto”, con lo que sabemos que en su temprana juventud Borges conocía su obra pero no la resaltaba especialmente, salvo para relacionarla con un símbolo poético, la rosa, que apunta seguramente al poeta persa por excelencia Omar Jayam. Muchos años más tarde, en el prólogo que le antepone a las *Crónicas marcianas* (1955) asume a Luciano y a Ariosto como precursores de la idea del *aleph*, esa

¹ El rotundo sintagma ‘las vastas geografías de Ariosto’ está ideado, repetido y fechado en 1955, en la Clínica Devoto, en donde Borges escribe su «Parábola de Cervantes y Don Quijote», de la que entresaco el comienzo y el pasaje final: “Harto de su tierra de España, un viejo soldado del rey buscó solaz en las vastas geografías de Ariosto, en aquel valle de la Luna (...) la Mancha y Montiel y la magra figura del caballero serían, para el porvenir, no menos poéticas que las etapas de Simbad o las vastas geografías de Ariosto. Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin.” (EH:51-2). Curiosamente este texto es el que sigue a la mención a Luciano de Samosata en *El Hacedor*.

breve esfera que refleja el universo en el sótano de la casa de Carlos Argentino Daneri. En este caso, si Luciano proporciona el objeto homólogo y precursor del *aleph*, el espejo de cristal suspendido sobre un pozo lunar, Ariosto le sugiere a Borges el contenido conceptual de ese ‘lugar’: todas nuestras sensaciones, vivencias y emociones están guardadas en algún lugar de la luna, como sucede con la razón perdida de Orlando, que Astolfo tiene que ir a rescatar montado en su hipogrifo. La luna es el lugar misterioso en donde se acumula lo que huye de nuestras memorias. El espejo de metal ideado por Luciano refleja todas las memorias terrestres y de esa manera anula el olvido; lo que no se guarda en la memoria se traslada a algún punto de la vasta geografía lunar, que Luciano describe con verdadera minucia, ya que su viaje ha sido muy reciente y puede catalogar todos los paisajes, los varios hombres y las peculiares costumbres de sus lunáticos o lunarios habitantes. Para un lector atento, el Ariosto de *Fervor de Buenos Aires* es una mención esporádica (no vuelve a reaparecer en todo el poemario), mientras que el Ariosto aludido en el prólogo a Bradbury procede de la reflexión y de una lectura muy reposada del *Orlando*. Esto explica que en un libro publicado en 1960, *El hacedor*, Borges le dedique un extenso y meditado poema, en donde podemos entrever la importancia del mundo creado por Ariosto para el universo literario creado por Borges. El poema se llama “Ariosto

y los árabes” y consta de 24 estrofas en cuarteto clásico (ABBA) lo que hace un total de 96 versos. Un número muy cercano al de los 99 nombres de Alá, que tanto fascina a Borges. El cuarteto que abre el poema propone un enigma fascinante, una paradoja semejante a la que Luciano de Samosata usaba para describir su *Historia verdadera*: «Lo único verdadero es que es todo mentira.»

En el poema de Borges se afirma:

Nadie puede escribir un libro. Para²
Que un libro sea verdaderamente
Se requieren la aurora y el poniente³,
Siglos, armas y mar que une y separa.

Una vez expuesta la imposibilidad eleática⁴ de escribir un libro (salvo cumpliendo esos cinco requisitos: aurora, poniente, siglos, armas y mar), en el comienzo de la segunda estrofa Borges sostiene que “Así lo pensó Ariosto”. Por

² La orfebrería técnica de este verso, inusual en su estructura rítmica, consiste en acentuar los dos primeros pies en sílaba impar [10] [10], colocar un anfibraco intermedio [010] y oponer los dos últimos pies en sílaba par [10] [10]. Los dos primeros pies son antirrítmicos y los dos últimos rítmicos. Un verso métricamente paradójico, como lo es el concepto aporístico que propone. En todo el primer canto del *Furioso* sólo he encontrado un ejemplo de esta llamativa estructura acentual en I, XLVII, 5: “Questa è dunque la trista e ria novella”. La innovación de Borges está en la pausa anterior a la última sílaba tónica, que conlleva el encabalgamiento inmediato. Parece claro que en la técnica del endecasílabo de este Borges maduro está el conocimiento del original italiano de Ariosto.

³ Este verso parece inspirado por el pasaje ariostesco: “venuto era dal capo d’Oriente; / che seppe in India con suo gran dolore, / come ella Orlando sequitò in Ponente” (I, xlvi, 2-4).

⁴ Una neo-aporía de Zenón de Elea.

lo tanto la primera estrofa introducía el pensamiento de Ariosto como prefacio al desarrollo de la *aporía*. En consecuencia, para salvar la aparente contradicción, el texto nos informa de que Ariosto se dio “a volver a soñar lo ya soñado”. Parece claro que Borges presenta a Ariosto con una perspectiva lucianesca, en tanto que dos de los escritos de Luciano, una *prolalia* y un diálogo, se intitulan *El sueño*. Y que otro de los textos de *El hacedor* se llama “Diálogo sobre un diálogo”, título que evoca de forma clara los conocidos *Diálogos* de Luciano de Samosata, donde se aplica la ironía al modelo de los diálogos platónicos. Según la voz poética de «Ariosto y los árabes», una voz de atisbos irónicos, “El aire de su Italia estaba henchido / de sueños”, lo cual provoca la guerra (‘armas y mar’) y un entrelazamiento de “la memoria y el olvido”. La mención a la memoria y al olvido conlleva, en el universo literario de Borges, el subtexto lunar, ya que el olvido corresponde a la Luna y en el mismo libro *El hacedor*, hay un largo poema llamado «La luna», homólogo al de «Ariosto y los árabes», en tanto que usa el mismo modelo estrófico y el mismo tipo de voz poética irónica. Hay una relación evidente entre ambos poemas, según podemos deducir de las tres primeras estrofas:

Cuenta la historia que en aquel pasado
Tiempo en que sucedieron tantas cosas
Reales, imaginarias y dudosas,

Un hombre concibió el desmesurado

Proyecto de cifrar el universo
En un libro, y con ímpetu infinito
Erigió el alto y arduo manuscrito
Y limó y declamó el último verso.

Gracias iba a rendir a la fortuna
Cuando al alzar los ojos vio un bruñido
Disco en el aire y comprendió, aturdido,
Que se había olvidado de la luna.

La ironía, tan típica de Borges, actúa aquí tomando como pretexto un olvido, pero un olvido clamoroso, especialmente desde la perspectiva de un autor cuyo segundo poemario se llama *Luna de enfrente* (1925). La voz poética, presentada con distancia irónica por Borges, incluye una reflexión sobre la imposibilidad de cifrar el universo, de condensarlo en una cifra, habida cuenta de que precisamente, si en la Luna se han acumulado todos los olvidos que suceden en la Tierra, el olvido de la Luna es el olvido por excelencia. La ironía del texto, de raíz lucianesca, continúa al explicar en el verso inmediato que “La historia que he narrado, aunque fingida / bien puede figurar el maleficio / de cuantos ejercemos el oficio / de cambiar en palabras nuestra vida”. El poema, en su penúltima estrofa, juega con el postulado de base del nominalismo, la diferencia o identidad entre la palabra y la cosa designada, pero introduce una

(¿irónica?) novedad: considerar la ‘luna’ al mismo tiempo como una palabra y como una letra:

Sé que la luna, o la palabra *luna*
Es una letra que fue creada para
La compleja escritura de esa rara
Cosa que somos, numerosa y una.

El planteamiento filosófico – o sofisticado – es que al objeto le corresponde una palabra ‘luna/lune/moon/φεγγάρι...’, y a la palabra le corresponde una letra, es decir, un signo gráfico que se convierte en símbolo de la escritura en la que se puede cifrar el ser humano, “esa rara cosa que somos”. La última estrofa, colofón y cumbre del poema, deja clara esta propuesta filosófica: «Es uno de los símbolos que al hombre / da el hado o el azar». Cumple decir que en *Fervor de Buenos Aires* ya aparece, expresado de forma nítida, el problema filosófico que acucia a Borges y que deriva, en primera instancia, de Schopenhauer y, al fondo, de Berkeley. Aparece, concisamente, en el poema «Amanecer»:

revivir la tremenda conjetura
de Schopenhauer y de Berkeley
que declara que el mundo
es una actividad de la mente,
un sueño de las almas
sin base, sin propósito, sin volumen (OC: 38)

La conjetura corresponde a la postura extrema del idealismo neoplatónico del obispo Berkeley y desemboca en la idea de Schopenhauer, heredada de las filosofías orientales, del mundo como voluntad y representación. El conflicto de la ‘realidad’ del mundo observado o representado alcanza su punto culminante en la percepción del mundo soñado, del mundo como un sueño de la mente individual o de la mente de un Dios. En esa ‘tremenda conjetura’ el ‘otro Borges’ que habita en *El hacedor* formula varias posibilidades lógicas (o sofisticadas, como el argumento ornitológico⁵) y en el caso concreto de «Los espejos velados», una oración filosófica necesaria para aceptar el mundo como realidad: “Uno de mis insistidos ruegos a Dios y al ángel de mi guarda era el no soñar con espejos. Yo sé que los vigilaba con inquietud (...) He sabido que ese temor está, otra vez, prodigiosamente en el mundo” (EH: 23-4).

A partir de estas ideas sobre la luna podemos volver a indagar en el texto y en los subtextos que configuran el poema «Ariosto y los árabes».

⁵ Vale la pena recordar el texto completo, que en EH está situado justo después de «Los espejos velados»: “Cierro los ojos y veo una bandada de pájaros. La visión dura un segundo o acaso menos; no sé cuántos pájaros vi. ¿Era definido o indefinido su número? El problema involucra el de la existencia de Dios. Si Dios existe, el número es definido, porque Dios sabe cuántos pájaros vi. Si Dios no existe, el número es indefinido, porque nadie pudo llevar la cuenta. En tal caso, vi menos de diez pájaros (digamos), y más de uno, pero no vi nueve, ocho siete, seis, cinco, cuatro, tres o dos pájaros. Vi un número entre diez y uno, que no es nueve, ocho, siete, seis, cinco, etcétera. Ese número entero es inconcebible; *ergo*, Dios existe.” Como se ve, se trata de una *aporía* que pertenece al linaje de Zenón de Elea.

Quién sabe si de Persia o del Parnaso
Vino aquel sueño del corcel alado
Que por el aire el hechicero armado
Urge y que se hunde en el desierto ocaso.

El corcel alado es un híbrido que, efectivamente, podemos localizar en el Parnaso que nos presenta a Belerofonte montando a Pegaso en pos de la mítica Quimera. Pero es, sin duda, el antecedente de los Hipogypos que describe Luciano en su *Historia verdadera*, caballos alados al ser montura de caballo y guía de buitre trifauce. La pregunta que se formula el poema es si el Hipogrifo que monta Astolfo para rescatar la razón perdida de Orlando es un animal mítico procedente de la tradición griega o de la tradición persa, con sus híbridas figuras aladas del zoroastrismo. En el poema se apuntan las tres armas con las que Ariosto triunfa en su empresa de escribir un libro: “ni el amor ignoró, ni la ironía / y soñó así, de pudoroso modo / el singular castillo”. El amor, la ironía y el sueño. Sin embargo, si Borges detecta certeramente la ironía (palpable en la memorable historia de Fiammetta) y los distintos grados del amor, desde Angélica hasta Fiammetta pasando por Brandimarte y Dalinda, lo que realmente forma la materia del libro ariostesco es el sueño, los sueños y la vivencia del sueño. Un análisis cuantitativo y cualitativo de las variantes léxicas que adquiere el sueño en este poema, como sustantivo en singular o en plural, y como formas

verbales, nos proporciona el dato somero de que en las 20 estrofas del poema hay 16 usos de ‘sueño/s’ o ‘soñar’: Ariosto vuelve a soñar lo ya soñado, el aire de Italia está henchido de sueños y de “una legión que se perdió en los valles / de Aquitania (...) nació aquel sueño de una espada”. Luego hay más sueños: Arturo, una virgen dormida, un corcel alado, el castillo, y algo más.

No es sólo Ariosto el que sueña; el ‘sueño, en sí, es un sujeto de acciones, como revela la estrofa “otros dones / dio el vasto sueño a la famosa gente / que habita los desiertos del Oriente”; de tal manera que los sueños de los legendarios orientales acaban reviviendo en la literatura occidental a través de Ariosto. La estrofa es inequívoca:

Esto soñó la sarracena gente
Que sigue las banderas de Agramante;
Esto, que vagos rostros con turbante
Soñaron, se adueñó del Occidente.

El resultado del sueño literario que el libro de Ludovico Ariosto provoca es una mecánica que comienza en Oriente y termina en el propio quehacer de Borges, habitante de la vasta y ‘risueña región’ creada por el sueño de Ariosto: “Y el Orlando es ahora una risueña / región que alarga inhabitadas millas / de inocentes y ociosas maravillas / que son un sueño que ya nadie sueña”. Pero que, además de ocupar el espacio de la fantasía soñada, viaja en el tiempo hasta

llegar a la biblioteca del propio Borges que por fin se revela en el último verso del poema: “y mi vida, este sueño presuroso”. ¿Qué es lo que Borges aprende de Ariosto? Lo dice él mismo en el poema «La luna», en la única estrofa en donde aparece la palabra ‘sueños’:

Ariosto me enseñó que en la dudosa
Luna moran los sueños, lo inasible,
El tiempo que se pierde, lo posible
O lo imposible, que es la misma cosa.

Una estrofa que, en la poética de Borges, parece responder a esta otra estrofa de «Ariosto y los árabes»:

Como a todo poeta, la fortuna
O el destino, le dio una suerte rara;
Iba por los caminos de Ferrara
Y al mismo tiempo andaba por la luna.

Las ‘vastas geografías de Ariosto’ no son, ciertamente, los caminos de Ferrara, sino las ‘historias verdaderas’ de Orlando y el hipogrifo de Astolfo. Las que Luciano de Samosata propuso en el espejo de metal de la primera de sus dos *Historias verdaderas*:

Y aun presencié en el palacio real otra maravilla: un inmenso espejo colocado sobre un pozo no muy profundo. Cuando se baja a éste, se oye todo cuanto se dice en la Tierra, y si se mira en el espejo, se ven todas las ciudades y

pueblos como si se estuviera en medio de ellos. En aquella ocasión pude ver a mi familia y a mi patria entera, pero si aquellos me vieron también, no puedo decirlo con seguridad. El que no crea que aquello es cierto, si algún día llega allá, verá cómo digo verdad⁶.

La estupenda ironía de Luciano, que tras haber avisado de que lo único verdadero de esta historia es que es todo mentira, reaparece en este párrafo final en donde asume la posible comprobación de su informe por un futuro viajero. Es la ironía que apuntaba Borges en su estrofa, como complemento de los sueños y del amor. La misma ironía que le hace describir a los Hipogypos, fabulosa montura de las gentes lunares, que sin duda es el precedente del hipogrifo de Astolfo. La ironía que observa y resalta Borges en Ariosto, y que todos los críticos y editores⁷ han puesto de relieve en el *Furioso*, parece entroncar con la obra de Luciano, caracterizado por la ironía, la parodia y el humor, rasgos comunes de las literaturas de Luciano, Ariosto y Borges. Como se sabe, el

⁶ Luciano de Samosata, *Historia verdadera. Diálogos de las hetairas. Prometeo o el Cáucaso. Timón o el misántropo*, Barcelona, Labor, 1974, traducción de José Alsina, p. 38.

⁷ Es el caso de Cesare Segre, que en la introducción a su edición milanesa del *Furioso* observa: «L'ironia esercita un richiamo continuo all'equilibrio, non solo sottolineando i voli della fantasia, ma anche attenuando le punte dell'idealizzazione. L'ironia è insomma il segno della saggezza, ma d'una saggezza che sa anche il valore dell'illusione e dell'immaginazione.» (L. Ariosto, *Orlando furioso*, Milano, Mondadori, 1964).

Furioso está terminado en 1515, y Ludovico Ariosto conoció, sin duda, la obra de Luciano, que se había editado varias veces entre 1494 y 1504 en Milán, Venecia y Bolonia. No es cosa de detallar la deuda que el genio de Ferrara tiene con Luciano, especialmente con sus dos *Historias verdaderas*, sino la que Borges tiene con el samosatense, a quien cita explícitamente en *El hacedor*, y que no se limita al espejo lunar, sino que aparece de forma clara en un título de EH como «Diálogo de muertos», que es leve variante del *Diálogo de los muertos* de Luciano y está construido a la manera de un diálogo lucianesco, del mismo modo que el «Diálogo sobre un diálogo», en donde los personajes interlocutores son A y Z, pero en filigrana están Macedonio Fernández y el propio Borges, o, más exactamente, ‘el otro Borges’. La técnica de construir un diálogo en el que un interlocutor cuenta, con voz irónicamente distanciada, algo de lo que ha sido testigo, y se ve inmerso en la ironía de segundo grado del otro personaje ya había sido llevada a la perfección por Luciano en varios diálogos muy conocidos. El final de este metadiálogo incluido en EH no deja lugar a dudas sobre la ironía (o metaironía) de raigambre lucianesca:

A.- (...) Yo le propuse a Macedonio que nos suicidáramos, para discutir sin estorbo.

Z (burlón).- Pero sospecho que al final no se resolvieron.

A. (ya en plena mística).- Francamente no recuerdo si esa noche nos suicidamos. (EH: 20)

Este es el final del diálogo que, en teoría, trata acerca de la inmortalidad, otro de los temas objeto de ironía por parte de Luciano, que usa a Pitágoras⁸ como interlocutor objeto de su ironía. La proyección de la perspectiva irónica sobre el tema de la inmortalidad alcanza su momento culminante en *El hacedor* cuando el narrador cuenta el diálogo en el que Dios se encuentra con el alma de Shakespeare. El párrafo final, como en un juego de espejos o de caleidoscopio, mezcla un supuesto poema de Gaspar Camerarius, un guiño odiseico y dos alusiones bíblicas, con el tema que Luciano ha utilizado para su *Zeus actor trágico*:

La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: *Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo*⁹. La voz de Dios le contestó desde un torbellino¹⁰: *Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como*

⁸ Pitágoras es precisamente el protagonista de uno de los cuartetos del poema «La Luna», en EH: “Pitágoras con sangre (narra una / Tradición), escribía en un espejo / Y los hombres leían el reflejo / En aquel otro espejo que es la luna.” (EH: 93).

⁹ En EH, el conciso poema «Le regret d’Héraclite» dice así: “Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca Aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach”, atribuido por Borges a Gaspar Camerarius en *Deliciae Poetarum Borussiae*, VII, 16.

¹⁰ La alusión a la voz de Dios contestando a Moisés desde la zarza ardiente es obvia. La respuesta ‘Yo tampoco soy’ es paródica respecto a la voz bíblica que contesta a Moisés: “Yo soy el que soy”.

*tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie*¹¹.

Este relato irónico, en donde dialogan Dios y la sombra de Shakespeare, ambos bajo la perspectiva de Schopenhauer del mundo como ilusión o sueño, recuerda notoriamente al diálogo lucianesco Ζεὺς Τραγῳδός (que Lionel Casson traduce, sin pelos en la pluma, como “Zeus the Opera Star”) en donde el deseo real de Zeus es triunfar en el teatro recitando a Eurípides y finalmente asiste, inquieto e invisible, al debate unamuniano entre dos sofistas, Timocles y Damis, que debaten sobre la realidad de los dioses y la imagen que los hombres tienen de ellos.

En el relato «Mutaciones», anterior al relato sobre Cervantes y Don Quijote, es donde Borges introduce la mención a Luciano, una mención con cierto grado de ambigüedad:

Esa cruz apretada y limitada figuraba la otra, de brazos libres, que a su vez figura el patíbulo en que un dios

¹¹ Detrás se esconde la añagaza de Ulises frente al Cíclope; en este juego de citas metaliterarias, el final del poema «Arte poética» alude, de forma clara, a Ulises (“cuentan que Ulises, harto de prodigios”, EH: 142) y también a Heráclito, citado precisamente en el título del falso poema de Gaspar Camerarius: “También es como el río interminable / que pasa y queda y es cristal de un mismo / Heráclito inconstante, que es el mismo / y es otro, como el río interminable.” (EH: 142).

padeció, la «máquina vil» insultada por Luciano de Samosata. (EH: 50)

Aludir a la cruz y al dios que padeció en ella puede llevar a la confusión en el ámbito occidental cristiano y hacer creer al lector que se alude a la pasión de Jesús de Nazaret; el texto en realidad se refiere a la crucifixión de Prometeo en el Cáucaso, que Luciano aborda en su diálogo *Prometeo o el Cáucaso*, donde se insiste en el suplicio de la cruz y los padecimientos proporcionados por los 16 buitres que le devoran el hígado al dios.

Las deudas literarias de contenido y técnica no acaban aquí: la técnica del elogio paradójico, en donde se da la palabra a un personaje para que haga su propio elogio, de modo que el lector, por vía irónica, se percata de la estupidez del que se autoelogia, corresponde a la técnica que usa Borges para deteriorar la imagen de Carlos Argentino Daneri en el cuento «El Aleph». Es la técnica que Luciano usa ya en el primer diálogo de Fálaris y en varios más; lo mismo sucede con la constante broma lucianesca sobre la teoría de la metempsícosis de Pitágoras, objeto de jolgorio en las narraciones y diálogos, como sucede en la segunda *Historia verdadera* párrafo 21): “Vers le même temps, arriva Pythagore de Samos, qui avait subi sept métamorphoses, vécu dans sept corps et venait d’achever les migrations de son âme.” (Lucien, OC: 143). Una de esas

migraciones por las que pasa, según el diálogo *El gallo o el sueño*, es como gallo del zapatero Micilo.

La vía de investigación sobre la influencia de los escritos de Luciano en Borges, no sólo en «El Aleph», sino, como vemos, en bastante aspectos de retórica de la ironía, requiere una indagación sobre la cronología borgiana. En el libro compilatorio *Otras inquisiciones* encontramos dos apuntes interesantes. El primero de ellos es la mención a una obra de Luciano muy poco transitada por la crítica y que revela que Borges conocía una buena cantidad de escritos suyos. La cita está en una nota a pie de página del apartado «El primer Wells» y resulta muy interesante: “Wells (1931) en *The outline of History* exalta la obra de otros dos precursores: Francis Bacon y Luciano de Samosata” (OC: 697). Precursores en el viaje a la Luna, lo que nos sitúa en dos obras de Luciano; el diálogo *Icaromenipo* y la primera de las *Historias verdaderas*, en donde se encuentra el célebre pasaje del espejo sobre el pozo. Más adelante, en el texto «Del culto de los libros», encontramos la siguiente cita: “El diálogo de Luciano de Samosata «Contra un ignorante comprador de libros» encierra un testimonio de esa costumbre en el siglo II” (OC: 714). Esto nos asegura que Borges leyó una edición muy completa de obras de Luciano, ya que este diálogo sólo se encuentra en ediciones de *obras completas*. El libro de H. G. Wells, editado en

1931, puede haber sido leído por Borges, previsiblemente entre 1932 y 1934. Bien, el propio Borges admite que el griego es una lengua desconocida para él (no así el latín), con lo que ha tenido que leerlo en traducción. La mejor traducción en lengua francesa es la de Émile Chambry, que edita la obra lucianesca en dos volúmenes, el primero impreso en 1933 y el segundo en 1934. Todos los escritos lucianescos que podemos detectar en sus lecturas, las dos *Historias verdaderas*, el *Zeus actor trágico*, el *Gallo o el sueño*, el *Icaromenipo* y *Contra un ignorante comprador de libros* están en el primer volumen de la traducción de Chambry (llevan los números de orden 13, 14, 21, 24 y 31). La hipótesis más solvente es que Borges manejó al menos ese primer volumen de Luciano en la traducción francesa de Chambry después de 1933 y antes de la redacción de «El Aleph», que debe ser anterior a 1942. Algunos de los escritos de *Otras inquisiciones* están fechados en 1945, lo que se ajusta a esta propuesta de cronología. Parece razonable concluir que el pasaje del espejo lunar de la *Historia Verdadera*, I, no debe considerarse un antecedente casual, sino una fuente de composición del elemento central del cuento más célebre de Jorge Luis Borges. Se puede afinar un poco más las fechas y situar esta lectura de Luciano por Borges después de 1935, ya que el *Libro de los seres imaginarios* (1936), escrito en colaboración, registra al Hipogrifo de Ariosto, pero no da

«AGON» (ISSN 2384-9045), n. 12, gennaio-marzo 2017

cuenta de ninguno de los fantásticos seres imaginarios que aparecen en la primera de las *Historias Verdaderas* de Luciano.

BIBLIOGRAFÍA

ARIOSTO, Ludovico (1964), *Orlando furioso*, Milano, Mondadori, intr. Cesare Segre.

BORGES, Jorge Luis (1972), *El hacedor*, Madrid, Alianza Emecé.

— (1972), *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé.

— (2005), *Prólogos, con un prólogo de prólogos*, Madrid, Alianza.

CERVERA SALINAS, Vicente, *Borges en la ciudad de los inmortales*, Sevilla, Renacimiento, MMXIV.

LUCIAN (1962), *Selected Satires of Lucian*, New York-London, translated and annotated by Lionel Casson.

LUCIANO DE SAMÓSATA (1974), *Historia verdadera. Diálogos de las hetairas. Prometeo o el Cáucaso. Timón o el misántropo*, Barcelona, Labor, edición de Eulalia Vintrò, traducción de José Alsina y Eulalia Vintrò.

LUCIEN DE SAMOSATE (2015), *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, traduction Émile Chambry, révisée et annotée par Alain Billault et Émeline Marquis.

LUCIEN (2012), *Œuvres*, Tome I, Paris, *Les Belles Lettres*, texte établi par Jacques Bompaire.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (2000), *Ariosto, Cervantes y Calderón: códigos y géneros del Renacimiento al Barroco*, «Lenguaje y textos», 16.