

## La *Commedia* roja: una lectura dantesca de Babel

1. La antología de relatos *Caballería roja* (1925) del escritor ruso nacido en Odesa Isaak Babel (1896-1940) Fue publicada por primera vez en forma de libro en 1925. El texto recopila estampas del frente soviético en Polonia y su unidad está dada por la presencia de un mismo narrador y protagonista de apellido Liútov que, según la crítica Galina Bélaya es un alter ego del propio Babel. Lo afirma señalando que “el dúo de sus voces (la de Liútov y el autor) se organiza de tal modo que el lector siempre percibe el eco de la voz real del autor.” (1999: 21). Para Bélaya, el texto se carga de la potencia autobiográfica que respalda el *Diario de 1920* que llevaba Babel, corresponsal del periódico *El jinete rojo* durante la campaña del Ejército Rojo durante la guerra ruso-polaca en 1920. La mayoría de los relatos que integran *Caballería roja* pueden leerse como breves escenas que signan la propia epopeya de Babel-Liútov, siendo su hilo conductor el paisaje dominado por los cosacos en su cruenta lucha contra los polacos. Gracias a esta estructura, el texto, que según Muñoz Molina “hace poner en duda las clasificaciones o las categorías de lo literario” (1999: 117) puede ser leído como un relato de viaje. Es posible, entonces, asimilarla a otro relato de viaje, el que dio forma a la literatura y al pensamiento occidental: el de Dante (1265-1321) por el Más Allá. El poema alegórico de la *Divina Commedia* (1321) narra la peregrinación del poeta por los tres Reinos del Más Allá: Infierno, Purgatorio y Paraíso, y dadas las características de la experiencia narrada por Babel, las similitudes entre ambos textos se cimentan esencialmente en el recorrido y la descripción dantescos del infierno en *Inferno* (1308). Para Babel-Liútov el paisaje polaco también es un paseo por el Reino de las almas condenadas. Y como le sucede al propio Dante, a medida que avanza en este camino, la condición de los pecadores empeora, puesto que “en el Infierno y también en el Purgatorio está en vigencia una ley según la cual los cuerpos terrestres son atraídos hacia el centro de la tierra como hacia su lugar natural, en cuanto están compuestos esencialmente de tierra.” (Lipparini, 1965: 29). También en *Caballería Roja* la estructura textual es un descenso por círculos cada vez más profundos, donde las almas con las que se encuentra el protagonista se encuentran cada vez en peor situación respecto de la esperanza divina. Esto se debe a que están cada vez más alejados del Cielo y más cerca del Reino del Malo.

Sin embargo, si bien las vidas (o muertes) de los personajes que se acercan al final del viaje y del texto cada vez se encuentran más caídas, para ambos peregrinos, Liútov y Dante, el camino es ascensional. A partir de presenciar la condición de los otros pecadores, ambos protagonistas pueden conocerse a sí mismos y redimirse: para ellos el viaje tiene una función

catártica y didáctica. Pero para poder realizarlo, necesitarán de un guía que los ayude a atravesar la topografía infernal. Al ser la antología de Babel una *Commedia* profana, sus guías ya no serán un poeta y una *donna angelicata*. Virgilio y Beatrice son guías sólo para el poeta florentino. Para el periodista soviético los cicerones son las criaturas que justamente no cuentan con un alma condenable por el pecado: los caballos, omnipresentes en el mundo de *Caballería roja*.

2. *Caballería roja* se inicia con “El paso de Zbruch” a través de “una calzada construida por Nicolas I con huesos de campesinos” (Babel, 1999: 33). La muerte y su olor y color asoman desde la primera página del texto. El corresponsal Liútov recorrerá estos pueblitos y campamentos con la impresión de estar en contacto con la muerte todo el tiempo. La seguridad de estar en una región habitada por condenados se intensifica a medida que van avanzando los relatos y se da a partir de la oposición entre su propia existencia y la de los otros. El ensayista Dmitri Bíkov en “El cuatro ojos y los centauros” señala que

Él cayó en un medio enfermo, en un espacio extraño, donde todos deben matarlo porque usa anteojos. (...) El mundo de *Caballería roja* es sucio, inveterado, de vendas de paño, vuelto del revés, de bienes sin dueño. Aquí *la gente no es gente*, sino extraños, centauros que han crecido junto con sus caballos, y sus leyes son leyes de centauros, inexplicables desde un punto de vista humano. Babel aquí es un extraño, no porque sea judío, sino porque *es un ser humano*. (...) Lo mataron y empezaron a quererlo del modo en que solo se quiere a los muertos. (2012: 5-6, el resaltado es nuestro).

La condición ilustrada de Liútov, y su incapacidad para montar un caballo o matar a un hombre lo convierten en un extranjero, un otro al que alternativamente despreciarán y confiarán sus penas. El desdén con que lo tratan se relaciona con las pocas probabilidades de supervivencia que el miope tiene en el terreno bélico. Otro tanto le ocurre a Dante en su llegada a los infiernos. Los condenados notan en seguida la diferencia del viajero con su propia condición que “dejó toda esperanza”. Dante es el único animal en los círculos infernales, porque aún mantiene su alma unida al cuerpo: no está muerto. También Liútov descubrirá en los sucesivos cuentos qué lo diferencia de los condenados que lo rodean, que se le aparecen como sombras de sí mismos, carentes de su esencia humana.

Cuando los pecadores descubren cuál es la diferencia entre ellos y estos peregrinos, enseguida les dan encargos para el Otro mundo. A Dante le piden noticias de la tierra y le encomiendan que se los recuerde allí, a Liútov le piden que escriba cartas para los que quedaron atrás y le piden consejo y ayuda, y él transcribe mensajes personales y documentos oficiales, describe fotos, incorpora discursos... Momentáneamente, Dante y Liútov encarnan el rol de mensajeros entre dos mundos, intermediarios entre dos realidades. Así, su viaje se tiñe del carácter de una ensoñación. Para el poeta florentino, el poema es el resultado de una visión

concedida por gracia de Dios. Para Bábel-Liútov se trata de una pesadilla de la que no logra despertarse. En “Zamostie” Liútov describe un sueño que tuvo, donde una mujer lo toma por un cadáver. En esta pesadilla, el propio Liútov intenta gritarle a Margot que “la tierra me arrastra sujeto a la cuerda de sus penalidades como un perro que se resiste a ello” (153-4). El sueño del corresponsal no es el único a lo largo de la antología, y enfatiza esta sensación de estar soñando despierto o parecer un muerto sin serlo. Su radical conciencia del valor de la vida y de que tanto él como las criaturas con las que se cruza todavía tienen aliento vital lo separa de las otras almas desesperadas.

También son notables las descripciones esencialmente líricas del paisaje de la Polonia devastada. En su destrucción evoca la desolación del mismo Infierno. Así se describe “Novograd-Volynsk, ciudad aplastada a toda prisa, entre las ruinas retorcidas”. (1999: 47). La guerra, para todos sus actores, adquiere las características del Reino que negó el Amor divino. A su vez se repite la estructura dantesca de este reino. Cuanto más profundo se adentren los viajeros en el texto y en la geografía, tanto más hondo caen en las garras de Lucifer, su rey y principal condenado. El mapa de este otro mundo invierte el del Paraíso. Así como el Ángel caído quiso ser como Dios, sus dominios son como el Empíreo, pero en sentido radicalmente opuesto. Del mismo modo, los habitantes perpetuos de esta prisión son malas copias de las almas salvadas. Como destruyeron en sí mismos la creación de Dios, se vuelven enemigos de toda Su obra. Los cuentos de Bábel no escatiman personajes herejes y blasfemos, judíos y apóstatas. Es el caso del *pan* Apolek, por ejemplo, o del propio Afonka Bidá, que profana la iglesia de San Valentín. En el Infierno de Dante estos delitos se pagan con *contrapasos* singulares a cada clase de pecado. En los personajes de Bábel también se hace carne esta justicia divina en los cuerpos de estas almas impenitentes.

3. Para descender los círculos del frente de batalla, Bábel-Liútov necesita un maestro. Dante cuenta con la guía de Virgilio, quien se le presenta en la selva oscura y le dice “yo seré tu guía, /y llevarte he de aquí a lugar eterno,/donde verás almas dolorosas,/ que la segunda muerte todas lloran” (2003, canto I, vv. 113-117, 69). El animal peregrino del Reino de Lucifer se abandona en el poeta romano, y la relación es cercana a la de un niño con su padre. El afecto entre ambos poetas va creciendo a medida que avanzan en su camino infernal. Del mismo modo, Liútov requiere de alguien que le explique aquellos conocimientos que le están vedados y que no cree poder comprender en las tierras polacas. La diferencia con la *Commedia* es que quienes ayuden al “Cuatro ojos” a atravesar este paisaje infernal no son hombres. Los caballos reemplazan a las almas vivas o muertas, “los caballos a los que él tan claramente no pudo aprender a dominar...” (Bíkov, 2012: 1). Los equinos, criaturas domesticadas para ser

compañeras y siervas del hombre guerrero, en el caso del jinete inexperto que es Liútov se convierten en las que lo guiarán en el viaje.

Desde los primeros cuentos, el caballo tiene un rol esencial en el texto. Armas de guerra, para los cosacos terminan convirtiéndose en seres más importantes que la propia vida. El cuidado y cariño que se les dispensa, los celos de que son objeto, el valor que tienen y la convicción es resumida en la aseveración del jefe de la remonta, “Si un caballo cae, pero se levanta sigue siendo un caballo” (45) realzan el valor simbólico de esta criatura en el mundo retratado en *Caballería roja*. Frente a un mundo de muertes sinsentido, la nobleza del animal es para todos una certeza. La mirada del caballo en muchos cuentos es un contrapunto de humanidad frente a tanta barbarie. El poeta alemán Rainer María Rilke (1875-1926) en la octava elegía a Duino explica la diferencia ontológica entre el hombre y el animal. El poema canta:

Pues, cerca de la muerte ya no se ve la muerte,/y se mira adelante, con fijeza,/quizá con una enorme mirada de animal. (...) *O, a veces, /ocurre que los ojos, mudos, de un animal/nos transverberan/con mirada inmutable. /A esto se le llama Destino: a estar enfrente /—y nada más que esto— y siempre enfrente.* (2019, 40-1, el resaltado es nuestro).

El animal vive con la certeza intuitiva de saberse inserto en un orden que lo trasciende. Indefectiblemente llegará la muerte, pero la bestia no está sujeta a esta conciencia. El hombre (y cuánto más los soldados) ante la posibilidad del fin se vuelve animal según la elegía. Los ojos se vuelven hacia fuera, y sólo miran su “ser infinito, sin límites”. El frente de batalla de *Caballería roja* desdibuja en los personajes los límites entre lo humano y lo bestial, y la muerte acechante convierte a estas almas en pena en casi animales-no-rationales, y a los caballos en los herederos de la nobleza y la “caballerosidad” perdida por los hombres.

Como explica Giorgio Agamben en el capítulo “Mysterium Disiunctionis” de *Lo abierto, el hombre y el animal*:

en nuestra cultura, el hombre ha sido siempre pensado como la articulación y la conjunción de un cuerpo y de un alma, de un viviente y de un *logos*, de un elemento natural (o animal) y de un elemento sobrenatural, social o divino. *Tenemos que aprender, en cambio, a pensar el hombre como lo que resulta de la desconexión de estos dos elementos y no investigar el misterio metafísico de la conjunción, sino el misterio práctico y político de la separación.* (2006: 35, el resaltado es nuestro).

La disociación entre aquello específicamente humano y lo puramente instintivo en las estampas de Babel-Liútov conduce a una inversión total de papeles dentro del paisaje infernal. En “Afonka Bidá”, quizá el cuento más emblemático de la antología para pensar el problema que nos convoca en estas jornadas, la animalidad, el protagonista (que había aparecido como un sanguinario en “La muerte de Dolgushov”, donde no titubea un segundo en darle el “golpe de gracia”, como si de un animal herido se tratase, a otro soldado) pierde la cabeza ante la muerte

de *Stepán*, su caballo. Parodiando los ritos funerarios de un hombre, Afonka se inclina ante el cadáver y llora “como una plañidera en un templo” (121). El comportamiento del jefe de escuadrón se compara con un ratón cazado, y la escena es realmente conmovedora: “Clavado en su amo el profundo y brillante ojo violeta, el caballo escuchaba el bramido ronco de Afonka.” (1999: 121). La mirada profunda de *Stepán*, “abierta”, expresa en un lenguaje no verbal aquello que siente. Su actitud resignada, propia del mártir, se llena de humanidad con el gesto que Bábel le pinta: *escucha*, es decir que entiende como un hombre. En cambio, su dueño brama como una bestia. Afonka niega el último rasgo humano que debería haberle quedado, hacer que el pobre animal deje de sufrir, y Maslak, el jefe de la brigada, es quien sacrifica a *Stepán*.

Afonka, luego de la muerte de su segundo cuerpo (Bíkov usa la imagen mitológica del centauro para describir a los cosacos) se entrega a la venganza y a las mayores crueldades. Profana una iglesia, “y sólo el rumor tenebroso que llegaba de las aldeas, la huella salvaje y sangrienta de las correrías de Afonka, nos indicaba su arduo camino.” (1999: 122). El peregrino Bábel-Liútov, ante este tipo de “hombres”, se vuelve a aquellas criaturas que encarnan algún gesto de humanidad. Justamente porque él no domina a los caballos, debido a su extracción letrada, las monturas se convierten en sus guías. Son otros Virgilio que, conocedores del terreno y de los quehaceres de la guerra llevan a Liútov hacia delante. En “Después de la batalla” el “Cuatro ojos” se abandona al instinto de su montura:

Mi destrozado amigo, el caballo, marchaba al paso. Yo seguía sin ver por dónde iba, marchaba sin darme la vuelta (...) Me sentía exhausto, y, doblado bajo la fúnebre corona, seguí adelante mi camino implorando al destino que me enseñara el más simple de los saberes: saber matar a un hombre. (1999: 169-171).

En esencia, Liútov requiere de la guía de la caballería porque él sí tiene conciencia de la muerte, a diferencia de las almas condenadas de los cosacos y los caballos. Bíkov añade que “se siente todo el tiempo por principios un ser de otro linaje.” (2012: 4). Bábel-Liútov no quiere morir, y tampoco quiere hacer morir a otros, sean hombres o animales. Para salir airoso de la prueba que le tienden sus compañeros (quienes nunca serán sus amigos) se decide a aprender a montar, puesto que no puede “sacrificar” a otro ser humano. Él siente “la muerte a la espalda” (80).

En “Argamak” le dan un caballo a Liútov: durante los primeros días lo destroza, pero igualmente sueña con ser uno más entre todos, en saber montar. El caballo encarna una leyenda épica para la soldadesca, y Liútov no es digno de él. Cuando el caballo es devuelto a su legítimo dueño, el cosaco queda enemistado con el corresponsal para siempre. Los cosacos descubren su secreto: él no quiere tener enemigos. Y se va solo, sin tampoco hacerse amigos. “Sea como sea, *Argamak* me enseñó a montar como lo hacía Tijomólov. Pasaron los meses. Mi sueño se

hizo realidad. Los cosacos dejaron de seguirme con la mirada, a mí y a mí caballo.” (1999:183, el resaltado es nuestro). Finalmente, Liútov puede mimetizarse entre estas almas caídas, y parecer uno más, aunque esencialmente no lo sea. Agamben señala que

la división de la vida en (...) animal y humana pasa entonces, sobre todo, por el interior del viviente hombre como una frontera móvil; y sin esta íntima cesura, probablemente no sea posible la decisión misma sobre lo que es humano y lo que no lo es. Sólo es posible oponer el hombre a los otros vivientes (...) porque *algo así como una vida animal ha sido separada en el interior del hombre* (2006: 35, el resaltado es nuestro).

Esta separación que describe el crítico es lábil, y en los personajes como Afonka está destruida. En cambio los caballos, para Bábel-Liútov, se vuelven más humanos en tanto les es quitado lo bestial por sus otras mitades, los cosacos.

En el Canto XVII del *Inferno*,

para llegar a las *male bolgie*, es necesario superar una hendedura de rocas, que el pie humano no puede franquear. En esta circunstancia Dante prueba la emoción de un viaje aéreo. (...) vemos salir del abismo, nadando en el aire, un monstruo, Gerión, quien persuadido por Virgilio los guía hasta el borde externo del octavo círculo. (Lipparini, 1965: 26-34).

Los dos viajeros montan a Gerión como si de un caballo se tratase, y la simbología que encarna este monstruo también es plausible de leerse en los caballos babelianos. Dante describe que “Su cara era cara de hombre justo,/ muy benigna la piel mostraba afuera” (vv. 10-11, 2003: 251). La bestia se compone de varias partes de cuerpos del bestiario medieval. Pero es su falsa imagen de hombre bueno la que representa al engaño y al fraude. Una bestia con cara de hombre. También los cosacos de *Caballería roja* se aparecen como hombres en tanto se comportan como animales. Pero los caballos, percibidos por Liútov como sus únicos compañeros y amigos tampoco dejan de ser lo que son: simples animales. La trampa que parece tenderse para el periodista, similar a la que se le presenta al propio Dante (creer que el fin último de su viaje es la amistad con Virgilio) queda resuelta en el cuento último de la antología, “El beso”. Allí se produce el cálido encuentro que Liútov tiene con otra Beatriz, Yelizaveta Alekséyevna, una persona de carne y hueso, cuerpo y alma.

4. El ciclo antológico de Bábel se cierra con la llegada a esta especie de Paraíso terrenal, donde finalmente Liútov logra la comunicación espiritual con otro ser humano vivo. La aventura de escaparse de las filas para encontrarse con Yelizaveta Alekséyevna lo lleva a afirmar que “allí, en aquella despensa, descubrí qué inevitable y funesto había sido el camino del beso iniciado junto al palacio de los príncipes Gasiorowski...” (1999: 189). A su vez, este camino se emprende porque “la conciencia del tiempo nos había abandonado.” (1999: 188). Las escenas familiares tienen para Liútov el reposo hogareño que tanto anheló durante toda la campaña. Finalmente conoce el porqué de su peregrinación: encontrar el calor humano, la compañía de otra persona en esta guerra sinsentido. Yelizaveta Alekséyevna -Beatriz, con la

sencillez propia de una señorita de la nobleza rural polaca le devuelve su fe en la humanidad. Hasta sus brazos lo llevaron los caballos de los cosacos, hasta otra alma que, como él, vive, y teme a la muerte. Para ellos, “el futuro nos parecía de nuestra indiscutible propiedad; la guerra, un tormentoso preparativo para nuestra felicidad; y la propia felicidad, un atributo de nuestro carácter.” (1999: 186). Yelizaveta y Liútov, en ese beso, son el resto de humanidad en este infierno de la guerra. El corresponsal, como Dante, llegó a casa. Aquí lo trajeron las bestias.

En su periplo, este héroe hubo de cruzarse con almas que nunca alcanzarán esta gloria terrenal. Estos condenados, como le sucede al propio Dante, le presentan una porción de su vida y de sus (des)gracias. La subversión del orden divino lleva a que los protagonistas de algunos relatos se constituyan en paradigmas de la caída moral, parodiando las vidas ejemplares presentadas como hagiografías que se insertan en los encuentros que tiene Dante en su recorrido por el Último Reino. El crítico y traductor Battistessa señala que los lectores medievales de la *Commedia* eran “gentes capaces de visión y para los cuales lo visible constituía algo así como la concreta metáfora de lo invisible. (...) El viaje de Dante “figura” el tránsito del alma de la selva oscura del pecado a las claridades de la esperanza y el goce de los bienaventurados.” (2003: 33). La lectura alegórica que *debe* hacerse del texto del Alighieri lleva a que, cuando cada alma cuenta su estado y su vida pasada en el Reino infernal, el lector y Dante duden si está diciendo la verdad. Los caídos, perdidos para siempre, tienden a manipular la verdad u ocultarla. Emblemáticos son los ejemplos de Francesca da Rimini y Ulises. Más preocupados por producirle una buena impresión al copista Dante, no dudan en apelar a su empatía humana, susceptible a los mismos pecados que a ellos los arrastraron al inframundo. Asimismo, las historias que Bábel recopila sobre otras almas perdidas cuentan con todos los artilugios retóricos para intentar convencerlo de que él también puede pacer entre ellos, e intentan introducir el atractivo de esta idea en su pobre alma.

Este es el caso del *pan* Apolek. Nuestro narrador escribe:

La espléndida y sabia vida de *pan* Apolek se me ha subido a la cabeza como el vino viejo. (...) el destino arrojó a mis pies un Evangelio que se había ocultado al mundo. (...) me hice la promesa de seguir el ejemplo de *pan* Apolek. Y todo, el dulce sabor de la ira soñadora, el amargo desprecio hacia los perros y los cerdos de la humanidad, así como el fuego de la muda y embriagadora venganza, todo lo sacrifiqué por aquella nueva fe. (1999: 47).

Las legendarias peripecias de este pintor de íconos, que toma como modelos para sus imágenes de santos a los pecaminosos y criminales vecinos del pueblo, tienen un encanto especial para el “Cuatro ojos” que está de paso en esta tierra. Según el sacerdote del lugar, *pan* Robacki, Apolek es un blasfemo: profana la imagen sagrada de Dios en cada uno de nosotros y la reverencia debida a los santos al retratar a hombres caídos, iguales en condición a él, como

figuras de las almas más cercanas a Dios. El corresponsal queda encandilado por este hereje empedernido, y también él se propone hacer estampas de estos no-santos con los que se cruza. Otros pecadores se constituyen en figuras principales de cuentos homónimos: Afonka, como ya vimos, asesino empedernido, es destructor de la imagen de Dios en su propia persona y en las personas que mata y mancilla y Sashka Cristo, quien es parodia del Cordero de Dios, porque se narra que debido a su mansedumbre se lo nombra como el Hijo de Dios. Hasta que, al final de la antología, aparecen las “Historia de un caballo”, “Continuación de la historia de un caballo” y “*Argamak*”, cediendo a los nobles animales la preeminencia narrativa.

5. Las almas caídas que se presentan como habitantes a perpetuidad del Infierno son puestas a la altura de las criaturas sin alma. Los caballos, subsumidos al orden natural creado por Dios, tienen más dignidad moral que las vidas desperdiciadas de estos hombres. Liútov juzga los actos que condenaron a estos muertos en vida. La falta de escrúpulos para matar a otro ser humano es, en Afonka esencialmente, aquello que lo arrastra a la perdición. Liútov (apellido derivado del adjetivo *liuty*, que significa “cruel”) no puede parecerse a él, por lo tanto, está salvado. No sabe matar, pero principalmente no puede hacerlo. Su viaje, guiado por los caballos a los que debe someterse como un discípulo a su maestro, lo llevarán a través de estos hombres que perdieron su humanidad, y le mostrarán que hay otra vía en este paisaje infernal. Para Liútov el camino sube, a pesar de que se interne más y más en los círculos del Infierno. Al final lo espera Yelizaveta, que le enseñará aquello que buscaba galopando incansablemente, y que desde el principio se encontraba como una semilla en su interior: la humanidad perdida. El “Cuatro ojos” ya conoce su Destino, que es diametralmente opuesto al de los centauros.

Así *Caballería roja* adquiere para los lectores la dimensión de un relato de viajes a la manera dantesca. La experiencia autobiográfica de Bábel en estos cuentos se entreteje con la progresión ascensional en el conocimiento de sí mismo frente a las adversidades de la guerra. Como al propio Dante, la misericordia frente al sufrimiento humano y animal será el rasgo que lo salvará de la condenación en la que caen los otros soldados. La representación de sus vidas y muertes es didáctica para su salvación. Los vericuetos del alma humana se le presentan con toda su crudeza, y gracias a los animales y al Amor logrará escapar de su seducción. La *Commedia* es tanto humana como divina, *Caballería roja* es tanto humana como animal. En tiempos en que los hombres han perdido a Dios, encontramos hombres que aún buscan la redención, aunque más no sea profana. Los caminos de la literatura para el Dante y Bábel son también un viaje hacia la belleza, que puede encontrarse, incluso, en el Infierno. Así, ambos escritores emprenden este viaje literario hacia “l'amor che move il sole e l'altre stelle”.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio. (2006) “Mysterium Disiunctionis” en *Lo abierto, el hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores.
- Alighieri, Dante. (2003) *Divina Comedia*, Ángel J. Battistessa (ed.), Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri.
- Bábel, Isaak. (1999) *Caballería roja*. Traducción de Ricardo San Vicente. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Bábel, Isaak. (1999) *Diario de 1920*. Traducción de Margarita Estapé. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Battistessa, Ángel J. (2003) “Introducción a la Divina Comedia” en *Divina Comedia* de Dante Alighieri, Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri.
- Bélaya, Galina. (1999) “Prólogo” en Bábel, Isaak. *Caballería roja*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Bíkov, Dmitri. (2012) “El cuatro ojos y los centauros” en *Literatura soviética. Breve curso*, Moscú, Prosaik. Pp. 65 – 71. Traducción de Fulvio Franchi. Material de la cátedra.
- Muños Molina, Antonio. (1999) “Epílogo” en Bábel, Isaak. *Caballería roja*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Lipparini, Lorenzo. (1965) *Vida y Obras de Dante Alighieri*. Cuadernos de la *Dante*, Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri.
- Rilke, Rainer María. “Elegía Octava” en *Las elegías de Duino*. Traducción de Juan José Domenchina. Edición digital: Titivillus, consultada en mayo 2019.