

Purgatorios

Πυλῶνες

Jacqueline Risset

Eduardo Arens / Nicola Bottiglieri

Giuliana Contini / Cesare Del Mastro

Ricardo Espejo / Carlos Gatti

Harold Hernández / Efraín Kristal

Luis Landa / Ángel Pérez

Giovanna Pollarolo / Donatella Stocchi-Perucchio

Elio Vélez / Martina Vinatea / Jorge Wiese

Jorge Wiese editor



**UNIVERSIDAD
DEL PACÍFICO**



Purgatorios

Πηδᾶσφοι

Jacqueline Risset

Eduardo Arens / Nicola Bottiglieri

Giuliana Contini / Cesare Del Mastro

Ricardo Espejo / Carlos Gatti

Harold Hernández / Efraín Kristal

Luis Landa / Ángel Pérez

Giovanna Pollarolo / Donatella Stocchi-Perucchio

Elio Vélez / Martina Vinatea / Jorge Wiese

Jorge Wiese editor



**UNIVERSIDAD
DEL PACÍFICO**



© Universidad del Pacífico
Av. Salaverry 2020
Lima 11, Perú
www.up.edu.pe

PURGATORIOS. PURGATORI

Editor: Jorge Wiese

1ª edición: mayo 2015

Diseño de la carátula: Beatriz Ísmodes Garcés

Ilustración de la carátula: *Principal Fortress of Ollantaytambo* En: Squier, George Ephraim. *Peru: Incidents and Explorations in the Land of the Incas*. New York: Harper and Brothers, 1877, p. 495

ISBN: 978-9972-57-325-5

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú: 2015-06365

Este libro se publicó con el auspicio del Instituto Italiano de Cultura de Lima.

La Universidad del Pacífico agradece vivamente la gentileza del R.P. Enrique Rodríguez, S. J., párroco de la Iglesia de San Pedro (Lima), de la British Library (Londres), de la Fondazione Giorgio e Isa De Chirico (Roma) y del Sr. Florentino Laime, personas e instituciones que autorizaron la reproducción de las imágenes incluidas en este libro.

BUP

Purgatorios, purgatori / Jorge Wiese, editor. -- 1a edición. -- Lima : Universidad del Pacífico, 2015.

340 p.

1. Dante Alighieri, 1265-1321. Purgatorio -- Crítica e interpretación
2. Dante Alighieri, 1265-1321. Divina Comedia -- Congresos
3. Literatura italiana -- Hasta 1400
4. Literatura comparada
5. Religiones -- Historia

I. Wiese, Jorge, editor.

II. Universidad del Pacífico (Lima)

858.11

Miembro de la Asociación Peruana de Editoriales Universitarias y de Escuelas Superiores (ApeSu) y miembro de la Asociación de Editoriales Universitarias de América Latina y el Caribe (Eulac).

La Universidad del Pacífico no se solidariza necesariamente con el contenido de los trabajos que publica. Prohibida la reproducción total o parcial de este texto por cualquier medio sin permiso de la Universidad del Pacífico.

Derechos reservados conforme a Ley.

e canterò di quel secondo regno
dove l'umano spirito si purga
e di salire al ciel diventa degno.
(Purg. I, 4-6)

Índice

Introducción

El Purgatorio, los Purgatorios

Jorge Wiese Rebagliati..... 9

† Jacqueline Risset

Dante e l'invenzione del Purgatorio..... 15

Eduardo F. Arens

Purgatorio, ¿mito o realidad? 23

Nicola Bottiglieri

El eterno Purgatorio 35

Giuliana Contini

El atractivo que mueve la libertad..... 65

Cesare Del Mastro Puccio

Cuando todo proviene del exterior: la fenomenología levinasiana

del sonido en el *Purgatorio* de Dante Alighieri 73

† Ricardo Espejo Reese

Purgatorios: ¿lugares de sufrimiento o de perfeccionamiento?

Una visión desde las cinco grandes religiones..... 121

Carlos Gatti Murriel

El *Purgatorio* de Dante, espacio de encuentro de poetas de lengua vulgar..... 145

Harold Hernández Lefranc

La vida post mórtem en la sociedad quechua del Sur Andino peruano:

testimonio de una experiencia 159

Efraín Kristal

El sueño de la sirena y la calibración del amor en el *Purgatorio* 207

Luis Enrique Landa Rojas

Purgatorio, Infierno y Paraíso como espacios narrativos resemantizados
en la novela latinoamericana moderna 217

Ángel Pérez Martínez

«... me parecía ir más ligero por ella que por el camino llano...»
(*Purgatorio*, XII, 116-117): el concepto de movimiento en el
Purgatorio y en el *Quijote*..... 231

Giovanna Pollarolo

El *Purgatorio* dantesco en *Rosa Cuchillo* 247

Donatella Stocchi-Perucchio

«Liberi soggiacete»: amore e politica tra *Purgatorio* e *Monarchia*..... 261

Elio Vélez Marquina

Pilares épicos del cristianismo: Virgilio y Estacio
en el *Purgatorio*..... 295

Martina Vinatea Recoba

«Todo el purgatorio sobre sus hombros»: María Bautista y la expiación
de las almas 309

Jorge Wiese Rebagliati

Microscopia de la traducción: algunas versiones españolas de *Purg.* I, 13;
Purg. I, 117; y *Purg.* V, 134 323

Introducción

El Purgatorio, los Purgatorios

In memoriam
Jacques Le Goff (1924-2014)

Probablemente, como lo exponen en las páginas que siguen Eduardo Arens y Ricardo Espejo, el cristianismo sea la única religión que haya desarrollado de manera sistemática la creencia en un lugar (o en un estado) transitorio luego de la muerte en donde el alma se purifica de sus pecados antes de ingresar al Paraíso. Dentro del mismo cristianismo, el Purgatorio aparece como un dogma específicamente católico, no compartido por el protestantismo –Lutero lo llamaba muy críticamente «el tercer lugar» (Le Goff 1981a: 9)– ni por el cristianismo oriental. ¿Será, entonces, el Purgatorio católico una curiosa singularidad?

Como lo explica Jacques Le Goff en *El nacimiento del Purgatorio*, la noción de Purgatorio como un espacio determinado del más allá es relativamente tardía en la teología cristiana (aunque sus precedentes parten de la tardía latinidad). En efecto, si se considera el término *purgatorio*, la palabra *purgatorio*, como señal, antes del siglo XII no existía el Purgatorio como *lugar* de purgación (Le Goff 1981a: 12). Surge de la transformación de «*ignis purgatorius*» (un adjetivo) en «*purgatorium*» (un sustantivo). Los usos más antiguos de *purgatorium* se documentan poco después de 1170 en los escritos del cisterciense Nicolás de Clairaval, el benedictino Nicolás de Saint-Albans y el maestro secular de la escuela de Notre-Dame de París,

Pedro El Comedor (Le Goff 1981b: 420). Una de las representaciones pictóricas más añejas de este lugar es un fresco de la catedral vieja de Salamanca, del siglo XIV (Le Goff 1981b: 423).

Según Le Goff, se trata de un fenómeno de la mayor importancia para la historia de las ideas y de las mentalidades. Supone un proceso de *espacialización* del pensamiento (Le Goff 1981a: 13), la proyección de un sistema de justicia y de un sistema penal muy sofisticados (1981a: 15) y la sustitución de un modelo binario por uno ternario para la representación del otro mundo (1981a: 17-18). Este último rasgo se vincula con el aprecio y el respeto debidos a los santos (*dulía*) y a la Virgen María (*hiperdulía*) en tanto intermediarios privilegiados entre Dios y los fieles, a los rasgos más humanos de las manifestaciones plásticas de Cristo y la Virgen, y a un concepto menos estático, más dinámico, de la Iglesia Universal, pues los fieles, la Iglesia militante, pueden influir en la condición de las almas –salvadas, pero aún no totalmente perdonadas– que los han precedido en el más allá, o sea, en la Iglesia purgante.

Este «Nuevo Mundo del más allá», como lo llama Le Goff (1981a: 17), no quedó totalmente especificado: su condición es tensa, en tanto resulta siempre atraída por los polos del Infierno y el Paraíso (1981a: 16), y los concilios nunca definieron ni la localización del Purgatorio ni la naturaleza de sus penas, que fueron dejados a la libertad de opinión de teólogos y aun de fieles (la literatura de visiones – una de las cuales, la de la monja toledana María Bautista [s. XVII], es estudiada por Martina Vinatea– documenta ampliamente el fenómeno). Por ello, resulta absolutamente propio decir con Le Goff que el mejor teólogo de la historia del Purgatorio es Dante Alighieri (Le Goff 1981a: p. 26), quien le otorgó al concepto la plasticidad generada por su poderosa imaginación y le quitó el carácter de «Infierno rebajado» con el que frecuentemente se lo asociaba. Le Goff insiste en la importancia de considerarlo un lugar, y aunque Dante afirma en la carta XIII a Can Grande de Verona, que las realidades ultraterrenas de las que habla son, más bien, estados («el estado de las almas después de la muerte» [Alighieri 1973: 816]),

su imaginación es, necesariamente, espacial (esta condición y la conceptualización del movimiento son estudiadas por Ángel Pérez, quien las compara con las correspondientes del *Quijote* de Miguel de Cervantes). En este sentido, puede sostenerse que Dante inventó el Purgatorio, como lo sostiene Jacqueline Risset en el primer ensayo de este volumen colectivo.

No sabemos si, como lo sugiere Barbara Reynolds (2006: 243), Dante llegó a suspender la redacción de la *Divina Comedia* desde 1310 hasta 1313. El proyecto político que lo hizo abrazar la causa del emperador Enrique VII acabó en 1313, con la muerte del monarca. Podría haber ocurrido que, luego de este fracaso político, Dante empezara a escribir nuevamente (si dejó de hacerlo) o a dedicarle más tiempo a su obra (si hubiera disminuido su ritmo de escritura). No resulta arriesgado, entonces, afirmar que en 2013 se cumplieron setecientos años del inicio de la redacción del *Purgatorio*.

Con esta coincidencia temporal en mente, el Centro de Ética Aplicada y el Departamento de Humanidades de la Universidad del Pacífico, y el Instituto Italiano de Cultura de Lima organizaron el congreso internacional *Purgatorios. Purgatori*, que convocó a cerca de una veintena de especialistas, quienes se reunieron el 20 y el 21 de agosto de 2013 en una de las aulas magnas de esa casa de estudios¹. Este libro es fruto de las intervenciones, debidamente revisadas y ampliadas, de los participantes del congreso. Por lo ya expuesto, resultó natural que la mitad de las comunicaciones (ocho de dieciséis: las de Jacqueline Risset, Giuliana Contini, Cesare Del Mastro, Carlos Gatti, Efraín Kristal, Donatella Stocchi-Perucchio, Elio Vélez y Jorge Wiesse) se refiriera al Purgatorio en singular, es decir, al *Purgatorio* de Dante.

Visto desde Europa y desde el centro de los actuales estudios dantológicos, aparentemente este es el único que existe (sobre todo considerando la poderosa conjunción de imaginación y doctrina del *Purgatorio* dantesco). Sin embargo, el presente libro muestra cómo es posible hablar de Purgatorios, en plural. Nicola Bottiglieri y Luis Landa prueban el rendimiento del concepto en la literatura

hispanoamericana: Bottiglieri, en la obra de Jorge Luis Borges, Tomás Eloy Martínez, Gabriel García Márquez, Eduardo González Viaña y Jorge Wiese; Landa, en la de Juan Rulfo y Óscar Colchado, cuya novela *Rosa Cuchillo* es también estudiada por Giovanna Pollarolo.

Rosa Cuchillo presenta interesantes vínculos con el testimonio de una experiencia sobrenatural sufrida por una profesora de colegio cesante, natural del Cuzco, experiencia analizada con categorías antropológicas andinas por Harold Hernández. El perro psicopompo –personaje de función análoga al asno Virgilio de *El corrido de Dante* de González Viaña–; la montaña Ausangate (que corresponde al monte Auquimarca de *Rosa Cuchillo*); la referencia al río, al *mayu*, en el testimonio y en la novela son elementos de un paisaje y una situación ya establecidos por Dante (el guía Virgilio, la montaña del Purgatorio, los ríos Leteo y Eunoé).

De todos los elementos del paisaje purgatorial, probablemente el determinante sea la montaña. Es la gran invención dantesca, la que distingue su Purgatorio de las versiones que lo figuraban en el mundo inferior (el *inferus*), como un pequeño Infierno. Solo así, como montaña, se puede pensar en él como el espacio de una anábasis, de un ascenso. Resulta verdaderamente notable que coincida, de manera casi natural, con los *apus* andinos. La ilustración de la portada de este volumen –un apunte de la montaña de Ollantaytambo recogido en el libro de E. G. Squier (1877: 16)– intenta evocar esta analogía².

Así, las corrientes secretas señaladas sugieren que más que una extraña singularidad, el Purgatorio es la expresión de una invariante de lo humano. Jacqueline Risset recuerda a sus lectores que fue en el Concilio de Lyon de 1274, y a instancias de San Buenaventura, cuando se sancionó el dogma del Purgatorio, justificado como una aspiración al perdón. A este anhelo podría agregarse una aguda conciencia existencial de la naturaleza humana, en tensión entre el dolor que ancla en el pasado y la esperanza que impulsa al futuro. Visto de esta manera, el Purgatorio resulta el modelo, el paradigma, de todos los procesos terapéuticos que orientan al ser humano –

Introducción

desde su límite y su menesterosidad— a lo bueno, a lo bello y a lo justo (en este mundo o en el otro).

Entre la realización del congreso internacional *Purgatorios. Purgatori* y la publicación del presente libro, dos colegas nos dejaron, súbitamente: los profesores Jacqueline Risset y Ricardo Espejo. Vaya a ellos nuestro recuerdo y nuestra nostalgia.

Lima, noviembre de 2014
Jorge Wiese Rebagliati

Notas

¹ Pueden apreciarse las sesiones filmadas del congreso en el canal de You Tube de la Universidad del Pacífico:

<<https://www.youtube.com/watch?v=3UmhAmavhuM>>,

<<https://www.youtube.com/watch?v=hF2bKHEk2fo>>,

<<https://www.youtube.com/watch?v=3UmhAmavhuM>>.

² Arnold Toynbee evoca otra: la de la gran montaña de arena de Pasamayo, al norte de Lima.

Bibliografía

Alighieri, Dante, 1973. *Carta XII [Al Can Grande de la Scala de Verona]*.
En: *Obras completas de Dante Alighieri*. Traducción de José Luis
Gutiérrez García. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Le Goff, Jacques, 1981a. *La naissance du Purgatoire*. Paris: Gallimard.

_____, 1981b. *El nacimiento del Purgatorio*. Traducción de
Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid: Taurus.

Reynolds, Barbara, 2006. *Dante. The Poet. The Thinker. The Man*. London
y New York: I. B. Tauris.

Squier, Ephraim George, 1877. *Peru: Incidents and Explorations in the
Land of the Incas*. New York: Harper and Brothers.

Dante e l'invenzione del Purgatorio

† Jacqueline Risset
Centro di studi italo-francesi
Università di Roma Tre

Fu nel 1274, al Congresso di Lione e per l'iniziativa di San Bonaventura, che il Purgatorio venne dichiarato dogma della Chiesa. Allora Dante aveva nove anni, ed era l'anno in cui incontrò Beatrice. Il 1274 fu dunque la data dell'istituzione ufficiale di un terzo regno dell'altro mondo, tra l'Inferno e il Paradiso. Tuttavia, prima di quella data, la genesi del Purgatorio era stata lunghissima, come ha dimostrato Jacques Le Goff, descrivendone le tappe fondamentali, dalla tarda latinità al quattordicesimo secolo (1981).

Il desiderio di purgatorio esprimeva in quei secoli *un'aspirazione al perdono*, e si fondava sul Vecchio Testamento, in particolare sul racconto del sacrificio ordinato da Giuda Maccabeo per il riscatto dei soldati caduti in battaglia, e anche sul Nuovo Testamento – sul testo di Matteo che evoca la remissione dei peccati nell'altro mondo, e sul passo della prima epistola di Paolo ai Corinzi, che descrive la purificazione dopo la morte di alcune categorie di peccatori; e ancora, nel vangelo di Luca, sulla storia di Lazzaro e del ricco malvagio (Le Goff 1985: 84-85). A partire dal settimo secolo in Europa appaiono diversi racconti che descrivono il nuovo regno. Si tratta generalmente di visioni che proseguono la tradizione antica delle discese agli Inferi, e anche la tradizione dei viaggi nell'aldilà nella scia apocalittica giudeo-cristiana.

In tutti questi racconti, le ombre subiscono supplizi inflitti da diavoli, come nell'*Inferno*, ma soltanto a termine. Intanto è in gestazione qualcosa di nuovo accanto alla legge della dannazione che Dante icasticamente enuncia nel terzo canto dell'*Inferno*:

Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.

[...]

Lasciate ogni speranza voi ch'intrate.

(*Inf.* III, 1-3, 9)

Parole il cui senso è «duro», come osserva il viaggiatore.

La nascita del Purgatorio istituisce dunque la speranza fino ad allora esclusa dalla concezione dell'altro mondo. E Dante coglie immediatamente tutto il peso di questa nuova prospettiva.

La lentezza secolare della genesi del Purgatorio si deve senz'altro alla difficoltà di ammettere un terzo regno tra *Inferno* e *Paradiso*. Interrogandosi su tale lentezza, Jacques Le Goff evoca ragioni «logiche quanto ideologiche». Sorgono, in effetti, rifiuto o imbarazzo di fronte all'idea di un aldilà vicino all'aldiqua, cioè alla vita terrena; di un aldilà non eterno ma di passaggio. Difficoltà che portano la Chiesa a una quasi identificazione tra *Inferno* e *Purgatorio*, a «un'infernalizzazione del purgatorio» (Le Goff 1985: 118). In effetti, la maggior parte dei racconti che precedono la *Commedia* descrivono una sorta di inferno, con demoni e supplizi transitori.

Nel lungo periodo in cui si costituisce e si viene precisando la nozione di purgatorio –sia dal punto di vista della teologia, sia da quello dell'immaginario–, cultura popolare e cultura alta si sovrappongono. Per Bonaventura, il Purgatorio dava un senso e un potere effettivi sull'altro mondo alla preghiera dei vivi e al

pentimento dei morenti, poiché i peccatori che si pentono in punto di morte acquisiscono la possibilità di entrare nel terzo luogo, nel luogo intermedio e quindi, di accedere al Paradiso. E Dante riprende tutti gli elementi precedenti, aggiungendone molti altri.

Benché la nozione di purgatorio esista prima di lui, Dante la riprende e la sviluppa nel grande poema in modo tale che si può parlare di vera e propria «invenzione del Purgatorio». In effetti, quella seconda cantica è, a tutti gli effetti, la prima vera rappresentazione letteraria di quel regno. E non se ne conoscono altre degne di questo nome, se non quelle che ho potuto scoprire grazie a questo convegno dal titolo per me sorprendente, «Purgatorios». Di Purgatori ne conoscevo uno soltanto, degli altri ignoravo l'esistenza. Finché qui, nelle giornate di questo convegno, compresi che in America del Sud ce n'erano diversi, e che tutti, grandi poemi o grandi romanzi, erano nati in una prospettiva vicina a quella di Dante: Purgatorio come affermazione della libertà umana, in questi casi come liberazione da una dominazione straniera o da un regime dittatoriale.

Mentre nel Trecento l'atto di libertà espresso dall'invenzione compiuta da Dante prendeva la forma di una montagna in mezzo all'oceano e coronata da una «divina foresta spessa e viva», il Paradiso terrestre, i moderni Purgatori dell'America del Sud (e dei quali questo presente convegno dà informazioni così vaste) mostrano rappresentazioni diverse, e tuttavia vi aleggia un'ispirazione dantesca nella stessa scelta del luogo mitico: un'isola in mezzo all'immenso oceano dell'emisfero australe. Si percepisce una sorta di identificazione tra questi paesi, nel momento della narrazione della loro storia recente, e il terzo regno, quello della salvezza e della libertà conquistata.

E in particolare, ascoltando, presso l'Universidad del Pacifico, le relazioni dei colleghi, avvertivo una speciale sensibilità alla vicinanza tra realtà e mito. Come se chi abita in questi luoghi speciali avesse la facoltà (effetto della discendenza da mitiche civiltà?) di situarsi tra questi due universi mentali e di farli incontrare a piacimento...

Tornando alla *Commedia*, ciò che colpisce da sempre i lettori è il fatto che, con la forza che le è proprio, essa afferra e sviluppa tutte le possibilità simboliche che appaiano nel corso della narrazione. Dante le interroga a partire dalla sua esperienza poetica, le compone e le fa interagire con gli altri elementi della visione, amalgamandole in un racconto globale, articolato e sorprendente. Ad esempio, per narrare la caduta di Lucifero, Dante costruisce una spazializzazione totale. Cacciato dal Cielo, l'angelo ribelle va a conficcarsi nel centro della Terra, aprendo l'imbuto che forma l'Inferno; la massa di terra così spostata fuoriesce nel mare immenso dell'emisfero australe e forma una montagna che è il Purgatorio alla cui cima si trova il Paradiso terrestre, base di volo per le sfere del Paradiso.

L'ascensione della montagna, di cornice in cornice (ognuna è il luogo di una pena diversa secondo il peccato delle anime che vi soggiornano), costituisce la purgazione delle ombre. Ascensione ardua, ma che diviene sempre più leggera, quando la metamorfosi interiore si fa effettiva. Le anime approdate all'imbocco del Tevere sbarcano alla base della montagna, sulla spiaggia dell'Antipurgatorio, punto di attesa e di preparazione all'ascensione, che è pura invenzione di Dante. Ma non è nuovo solo l'Antipurgatorio. Nel testo di Dante, tutto è nuovo, perché tutto è ripensato a partire dalla nozione di terzo luogo, cioè a dire intermediario e problematico. La nuova istituzione non costituisce un'aggiunta all'edificio religioso del tempo. Per mezzo del passaggio da uno schema binario a uno schema ternario, il Bene e il Male vengono presi nella logica dialettica di una nuova ripartizione. Avviene in questo caso, secondo le parole di Le Goff, «una modificazione profonda delle forme simboliche». Nella *Divina Commedia*, che può definirsi insieme somma teologica del Medioevo ed esperienza poetica d'avanguardia, il nuovo spazio instaura una vera «rivoluzione sociale e umana». Rivoluzione resa possibile dal fatto che il Purgatorio, luogo dell'intermediario, è in rapporto con la problematica dell'Incarnazione, e di conseguenza, con i campi in cui l'uomo si manifesta come creatura incarnata,

duplice, in cammino verso Dio e verso la verità svelata, depositario di un sapere precisamente intermedio e velato: il campo dell'arte.

Salendo di cornice in cornice, Dante e Virgilio contempiono i bassorilievi che vi sono scolpiti e che rappresentano esempi di virtù (una virtù ogni volta, che corrisponde al vizio punito nella stessa cornice). Il tempo del Purgatorio ha bisogno di essere «tempo di exemplum» (l'exemplum, venuto dall' Antichità greca e romana, si presenta come un aneddoto di carattere storico che vale come argomento in un discorso di persuasione). Le ombre che salgono vengono aidate dai bassorilievi e dalle voci che ricordano episodi dai quali ispirarsi nel passaggio verso la purificazione.

Dante, intermediario egli stesso –«vir mercurialis» per la sua appartenenza rivendicata al segno dei Gemelli– si interessa agli angeli, creature messaggere, che popolano il Purgatorio (mentre nell'Inferno non potevano che essere che estranei di passaggio: «pieni di disdegno» appariva l'arcangelo Gabriele, non nominato, quando «passava Stige con le piante asciutte» [*Inf.* IX, 81,87]).

Altre manifestazioni dell'intermediario, e come tali presenti nel Purgatorio, sono i sogni, che portano una conoscenza indiretta e oscura. I sogni sono presenti nel *Purgatorio* di Dante, e soltanto lì. Nel *Purgatorio* Dante sogna tre volte. Il secondo sogno, quello della sirena, vicino al centro del canto e quindi al centro della *Commedia*, fa pensare a uno sogno di Freud che egli stesso descrive come decisivo per la *Traumdeutung*, il sogno dell'iniezione a Irma, nel quale Freud coglie il nucleo oscuro dell'esperienza, analogamente e curiosamente a quanto Dante fa nel sogno della sirena (Risset 2003).

Ma il Purgatorio, più ancora che delle altre arti, più che dei sogni, è il luogo della poesia. Lo dichiara l'inizio del primo canto: «Ma qui la morta poesi' resurga» (*Purg.* I, 7). Spenta nell'Inferno perché vi cantava la «morta gente» (morta spiritualmente), la poesia rinasce, la grande poesia, degna degli Antichi, e che Dante non scorgeva nei «rimatori» suoi contemporanei. I poeti che Dante incontra nel *Purgatorio* sono per lui poeti fraterni: Stazio, Guinizelli, Arnaut Daniel; e nel canto XI egli prefigura il proprio futuro nella cornice

degli orgogliosi, insieme a Guinizelli e Cavalcanti. Poeti e artisti sono in effetti gli intermediari tra umano e divino. È per questo che si può definire il *Purgatorio* che Dante inventa «una metafora della condizione poetica» (Sollers 1965).

L'aspetto più nuovo e più audace del *Purgatorio* di Dante è certamente la sua componente preparadisiaca. Appare già nel primo canto, e manifesta la forza della sua creazione e anche la distanza, il *décalage* che pone rispetto alla nozione del secondo aldilà inteso fino a lui come spazio di passaggio, doloroso e sostanzialmente passivo, sul modello dell'Inferno. In effetti, il senso di felicità, quasi di euforia, che emana dai primi due canti fa dell'inizio del *Purgatorio* un'anticipazione del Paradiso. Non si tratta più di un Inferno ulteriore, soltanto esente dall'eternità della pena, diversamente dai racconti che lo precedono.

Lo si comprende fino in fondo dall'apertura del primo canto:

Per correr miglior acque alza le vele
omai la navicella del mio ingegno
che lascia dietro a sé mar si crudele;
e canterò di quel secondo regno
dove l'umano spirito si purga
e di salire al ciel diventa degno.

(*Purg.* I, 1-6)

La navicella alza le vele (la metafora della navigazione tornerà più forte nel *Paradiso*: la «picciotta barca» sarà allora quella dei lettori che tenteranno di seguire «il mio legno che cantando varca» (*Par.* II, 1, 3). Ma l'inizio della traversata suscita già una felicità assoluta che si esprime con il verso:

Dolce color d'oriental zaffiro.

(*Purg.* I, 13)

A Borges sembrava il più bel verso mai scritto. Esso contiene, e Borges lo spiega magistralmente, elementi simbolici venuti da mondi diversi: ricchezza orientale, ricchezza dell'immaginario, delle *Mille e una notti*, ma anche di quell'Oriente che alba, sole nascente – siamo all'alba della domenica di Pasqua, in un momento in cui l'alba coincide con la nascita di Cristo.

In questo primo canto, l'atmosfera liturgica è chiaramente indicata negli ultimi versi, con il primo rito, ma è già presente nell'apertura, con la sospensione silenziosa e solenne che prelude alla visione. Il Purgatorio è luogo dei riti, e il rito qui è insieme riconciliazione e partenza. L'umile pianta scelta sulla riva da Virgilio per cingere il suo discepolo, «o meraviglia!» (*Purg.* I, 134), rinasce subitaneamente.

Bibliografia

Alighieri, Dante, 2000. *Commedia*. Volume secondo. *Purgatorio*.
Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Arnoldo
Mondadori.

Borges, Jorge Luis, 1986. *Siete noches*. México: Fondo de Cultura
Económica.

Le Goff, Jacques, 1985. *L'imaginaire médiéval*. Paris: Gallimard.

_____, 1981. *Naissance du Purgatoire*. Paris: Gallimard.

Risset, Jaqueline, 2003. «Colui che sognando vede». En: *Scene del sogno*; a
cura di A. Mazzarella e J. Risset. Roma: Artemide.

Sollers, Philippe, 1965. «Dante et la traversée de l'écriture». En: *Logiques*.
Paris: Seuil.

Purgatorio, ¿mito o realidad?

Eduardo F. Arens

La existencia de un purgatorio, como la de un cielo y un infierno, es una de las creencias firmes en el Catolicismo (no así entre ortodoxos y protestantes). Ha sido reafirmado en el Catecismo de 1992 (Santa Sede 1992). Pero, si leemos con un mínimo sentido crítico lo que al respecto se dice y se piensa, con toda honestidad, surgen una serie de interrogantes. ¿Vida humana después de la muerte? ¿Un lugar? ¿Cuerpo material sensible o «alma»? ¿Tiempo y mutación después de la muerte? ¿Qué imagen y qué idea de Dios está en juego?

En el habla popular, «vivir un purgatorio» denota un momento de penurias que es transitorio porque se tiene la convicción de que *después* viene la bonanza. Es la idea básica de purgatorio.

Purgar es purificar. Purgatorio es el lugar donde se purga o purifica. Se presupone que queda algo pendiente que debe ser saldado, eliminado o limpiado. Es una idea netamente jurídica. Establece una diferencia entre pecado (que se perdona) y pena (castigo que debe cumplirse para así cancelar la «deuda»).

1. Puesto que, como bien dicta la razón y lo afirma 1*Pdr.* 3,15, *debemos dar cuenta razonable de nuestra fe*, en esto me centraré.

Para empezar, quede claro que el purgatorio no es un dogma de fe ni la creencia en él es obligatoria.

Si creo que existe, o que no existe, y si creo que tiene tales o cuales características distintivas, tengo que «dar cuenta razonable» de mis afirmaciones. No valen argumentos *ad hominem* ni *ad baculum*

—estos deben pasar por la criba de la razonabilidad—. La fe (mejor dicho: la creencia en algo) no suople ni anula la razón, ni al revés. ¡Por eso hacemos *teología!*

2. Al hablar del purgatorio, entramos en el campo de la escatología, centrado en el «más allá último». De él no tenemos experiencia humana directa e inequívoca. Todos nuestros conocimientos nos vienen del contacto con el exterior a través de nuestros sentidos. Fuera de la existencia corporal no hay «sentidos». Por eso, el discurso escatológico, como lo es todo discurso sobre el «más allá», se basa en extrapolaciones y suposiciones. Ya que no existe un saber directo acerca del más allá, de los conocimientos posibles y accesibles, solo podremos sacar conclusiones tentativas, aproximativas, sobre la base de nuestras intuiciones y nuestra lógica. No hay certezas, sino creencias. Aquí tocamos un problema epistemológico (sobre el conocimiento) y un problema de lenguaje (cómo expresar y comunicar esas conclusiones), que debo dejar en suspenso para no rebasar los límites de esta presentación.

Doctrina

3. La tradicional doctrina del purgatorio asume que las almas sufren «allí» las mismas penas que quienes están en el infierno. En el fondo tiene sabor a castigo. Pero, a diferencia de estos y de los que están en el limbo, aquellos tienen la esperanza de que el horror terminará alguna vez. O sea, se postula que en el más allá *se puede cambiar de estatus*. Es una etapa de «purificación», haciendo eco a que nada impuro puede estar ante Dios (*Apoc.* 21,27). Se refina como el oro con el fuego... para ser digno de entrar al banquete celestial en «la casa del Señor» (*Zac.* 13,9; *1Cor.* 3,13; *1Jn.* 3,2 ss.).

Para algunos Padres de la Iglesia, como Tertuliano, Justino y Orígenes, la purificación se daría el día del juicio, no en un estadio intermedio. San Agustín primero pensaba que todos los justos entran de inmediato al paraíso; luego opinó que habría una

etapa purificatoria intermedia. Con el tiempo se fue afirmando la idea de un purgatorio, asociada siempre a una purificación penosa, por fuego. La idea fue refinada por Pedro Lombardo y Tomás de Aquino –del mismo tiempo que Dante, que le dio colorido–. Fue declarado doctrina de la Iglesia en los concilios de Lyon (1274) y de Florencia (1439). Finalmente fue definido como doctrina católica por el concilio de Trento, en respuesta a su negación por parte de los reformadores, que afirmaban que la sola fe salva, por pura gracia, sin etapas intermedias. Trento reafirmó el valor de las indulgencias y además exhortó a orar por los que están en el purgatorio, es decir a interceder por ellos, especialmente en Misa, para que Dios se apiade y los saque del purgatorio o al menos acorte sus penas.

Para sustentar la creencia en el purgatorio se apela, además, a una sutil diferencia entre ser perdonado y haber expiado, purgado las consecuencias de la falta perdonada. Esto se asocia a la idea de tener que dar satisfacción a Dios, que (supuestamente) ha sido ofendido por mis pecados. De aquí que san Atanasio introdujo la idea de que Jesús murió para pagar a Dios nuestras deudas, hacer reparación por la ofensa desde el pecado original, y que nadie podía satisfacer tremenda ofensa sino alguien de su altura: el Hijo.

4. No pocas veces la teología se ha desarrollado partiendo, como los platónicos, que mucha influencia tuvieron, de una idea (el *logos*), considerada como la realidad pura; por tanto debe demostrarse que esa idea es real... lo que sea que se entienda por «real». Partiendo de la *idea* de que no pueden ir al cielo los niños no bautizados, pero tampoco al infierno, se pensó que debería haber un lugar neutral, y así se concibió la *idea* del limbo. Lo siguiente fue buscar fundamentar esa *idea* como si fuera una *realidad* incuestionable. Y se propagó la creencia en el limbo, realidad «inventada» a partir de una idea.

Es así que es tradicional asumir *como una realidad* el purgatorio, como un lugar o estado transitorio, sala de espera que tiene el fin de purificar al individuo. No es suficientemente puro y bueno como para entrar en el cielo, ni tan malo como para ser arrojado al infierno. Por tanto, hay una antesala de purificación. Esta

idea corresponde al deseo íntimo de una justicia retributiva absoluta. Los absolutamente santos no pasan por el purgatorio. Como sea, no pueden ir por igual al cielo los santos y los no tan santos. A partir del sentir de que «*tiene* que haber» ese estadio intermedio (premisa), se deduce que *por tanto* (conclusión)... el purgatorio existe. El que así piensa no está consciente de la cosmovisión que está manejando, de cuáles son sus paradigmas religiosos y cósmicos, etc. (ver *infra*). Se mueve en un trasfondo mitológico.

Premio-castigo es el paradigma de base, en virtud de una cierta justicia concebida a la manera humana que se proyecta sobre Dios. Refleja un sentir jurídico del momento, por ejemplo, la ley del talión, la correspondencia exacta entre acción y recompensa de otros tiempos, la justicia retributiva.

5. La imaginación popular, como la ejerció sobre el tema Dante Alighieri en su *Divina Comedia*, se encargó de darle forma visual al purgatorio –como también al infierno (sobre lo que se basa la reciente novela de Dan Brown)–. La influencia de *la iconografía* en las creencias ha sido impresionante –pensemos en los ángeles y demonios–. No se nos ocurren ángeles sin alas, ni demonios sin cuernos y cola, ni infierno y purgatorio sin fuego. Así, terminamos creyendo que son realidades tan ciertas como una mesa o una manzana o, si se quiere, como la depresión o el dolor de muela. Por supuesto, no estamos obligados a creer en esos cuadros, ni en supuestas visiones tampoco. Lo sensible, (por tanto, cuestiones como el dolor, entre otras), solo se da en el mundo de los sentidos, con nervios, músculos, neuronas, etc.

6. Puesto que el purgatorio se asocia con sufrimientos, aunque transitorios –al fin, sufrimientos–, se apela a la misericordia de Dios para que tenga compasión, y se le reza por los que (supuestamente) están sufriendo en el purgatorio. Es así que la idea del purgatorio se asocia estrechamente a la idea de las indulgencias, que nos librarían o aliviarían anticipadamente de sufrimientos en el purgatorio (por equis cantidad de tiempo). Estas, además, se pueden transferir a «las almas benditas del purgatorio».

Supuestos

7. En todo esto, adquiere especial importancia *la imagen de Dios* que se tenga o la idea que de Él se sostenga, pues atañe a la esfera de la divinidad. Es Dios quien decide sobre el purgatorio. En general, al hablar del purgatorio no se menciona la misericordia, el amor inclusivo de Dios, el sentido salvífico de la muerte expiatoria de Jesucristo, etc., sino la *severa* justicia divina. Ya no es Dios Padre, sino Dios Rey y Juez. Del purgatorio solo los santos se librarían, pues estos pueden contemplar con ojos puros a Dios. La imagen común de Dios que justifica el purgatorio es la de un dios *justiciero*, que exige expiación a pesar del perdón y que exige absoluta purificación antes de «ingresar a su casa».

Otras suposiciones sobre el purgatorio, brevemente expuestas porque hablan por sí mismas, son las siguientes:

- que hay vida después de la muerte y en ella la persona sufre... como en la Tierra;
- que hay una suerte de lugar y hay tiempos, pues no es eterno y no es el cielo. El lugar se basa en la cosmovisión primitiva *cielos-tierra-inferos*;
- que tras la muerte hay una mutación entre antes y después del purgatorio/purificación; por lo que es tan transitorio como la reencarnación, con su cuota de purificación;
- que hay un juicio inmediato a la muerte para decidir adónde va «el alma».

Está de más resaltar la importancia de tomar conciencia de esos supuestos para no confundir realidad con suposición. Los más importantes son aquellos referidos a la imagen de Dios y a la transitoriedad del espacio y del tiempo de la vida humana.

8. ¿Qué decir al respecto? Todo esto responde a una idea religiosa mitológica. Con lo que sabemos por las ciencias, y por

nuestras reflexiones filosóficas críticas (menos metafísicas y más pragmáticas), especialmente sobre la cuestión de Dios y las imágenes sobre él, el purgatorio como realidad, al igual que el limbo, son proyecciones subconscientes de deseos humanos de no ir al infierno, y contar con la misericordia de Dios, previo «pago de derecho de piso». Son afines a la idea de reencarnación (por eso tantos cristianos abrazan esta creencia).

De hecho, el cristianismo se alimentó de mitos e ideas mitológicas religiosas, asumidos en su evangelización del mundo con sus diversas culturas, hasta que la teología fue tomando forma y «endureciéndose». Conocidos son los mitos –base de las creencias sobre el más allá–, como aquellos de «el libro de los muertos» en el mundo egipcio, de lugares adonde van los muertos, el Hades, el Olimpo, y la idea popular de espíritus (*apus* y *tunches*) que vagan hasta encontrar su paz, etc.

Sin embargo, las formas escatológicas de existencia carecen de *temporalidad y espacialidad*, ligadas estas a la materialidad o corporeidad. Quien muere, pierde ambas cosas: la sujeción a las coordenadas del espacio y a las del tiempo. La teoría del lugar de las almas en el tiempo intermedio presupone una cosmología mitológica.

9. Valga añadir que la idea de un purgatorio no tiene sustento alguno en la Biblia, a menos que hagamos lecturas alegóricas de algunos pasajes. Aquellos a los que se suele apelar han sido todos sacados de sus contextos, tanto literarios como culturales, como son *Lc.* 12,58; *Mat.* 18,34 ss. y especialmente *2Mac.* 12,38-46.

En sentido contrario se podría citar la promesa de Jesús al «buen ladrón», de que, a pesar de todo, «Estarás conmigo hoy mismo en el paraíso». Se dirá que es excepción (¿lo es?). En *Jn.* 3,15-18.36 y 5,24 ss. 29 se reitera que el que cree en Jesús «ya tiene vida eterna y no va a juicio», al igual que las repetidas afirmaciones de Pablo en el mismo sentido, de que la fe justifica, salva, sin mayor preámbulo. El que cree en Jesucristo está ya salvo. O la idea en *1Tes.* 4,15 ss. de que cuando venga el Señor los vivos serán

raptados sin más trámite. Si se apela al *sheol*, como en *Lc.* 16,19-31, debe recordarse que allí no se refiere a un estado transitorio, sino definitivo –por supuesto, es una visión tradicional mítica–. La idea de que los muertos esperen ser rescatados no va acompañada de una purgación. ¿Y qué decir del juicio final? Una idea de la naturaleza de las concepciones al respecto se observa en el contraste entre la visión en *Mat.* 25,31 ss. y en *Apoc* 20.

Por cierto, Jesús ni siquiera insinuó un purgatorio, idea por demás ausente en el judaísmo. La única etapa intermedia se da en el Hades, lugar de sombras donde reposan en letargo los muertos (no confundir con el infierno, la Gehena) hasta el día del juicio final.

El consenso en las Escrituras es que *post mortem* se está con Dios (vida eterna) o se está excluido de ello. No hay términos medios ni etapas de rectificación o purificación. La vida humana, como las opciones, se dan aquí y ahora, en la vida terrena. Con la muerte todo llega definitiva e irreversiblemente a su fin en cuanto a la vida como proceso en evolución. Como se observará, existe por medio un problema de antropología teológica, que por espacio no podemos tocar aquí.

Hoy

10. Lo que hoy se dice oficialmente, se puede leer en el *Catecismo de la Iglesia Católica* (Santa Sede 1992: n. 1030-1032). Allí se afirma que el purgatorio es «una *purificación*, a fin de obtener la *santidad* necesaria para entrar en la alegría del cielo». Para sustentarlo, refiere a *1Cor.* 3,15 y *1Pdr.* 1,7 («fuego purificador»), además del clásico *2Mac.* 12,46 (orar por los difuntos), y remite a los concilios de Florencia y de Trento. Concluye invocando que «no dudemos en socorrer a los que han partido y en ofrecer nuestras plegarias por ellos».

Por su parte, la Pontificia Comisión Teológica Internacional, en sus estudios sobre escatología (Pontificia Comisión Teológica

Internacional 2007), presenta el purgatorio como un lugar de dolorosa «maduración posterior», pero sin penas sensibles –ya no como un lugar exactamente paralelo al fuego del infierno–. Pero su «realidad» sigue siendo considerada un componente de la doctrina católica.

Consideraciones por incluir y reflexionar

El amor de Dios se concreta en su voluntad de salvar a todos los hombres (*cf.* *Jn.* 3,15 ss.; 3,36; 10,10; 12,47). «El que oye mi palabra y cree al que me envió tiene vida eterna, y no vendrá a condenación, sino que ha pasado de muerte a vida» (*Jn.* 5,24). No se prevén excepciones –al menos por parte de Dios–. Dios quiere la salvación de todos, y lo que quiere se hace realidad y es bueno. ¿Cómo va a seguir siendo Dios el señor soberano de la historia si en la eternidad algunas de las criaturas van a eludir su soberanía (no les alcanza la salvación)? Si Dios es «padre», ¿cómo va a querer el sufrimiento, menos aún la perdición, de alguno de sus hijos? Me temo que a menudo sostenemos ideas contradictorias sobre Dios...

Por otro lado, se podría pensar en un proceso que purificaría al individuo de los remanentes de egoísmo para poder llegar a ser uno con aquel que es puro amor. Se trataría de remover lo que impidiera la sintonía plena con Dios *amor*. Pero esto, una vez más, supone hablar en términos de tiempo. En cuanto al supuesto sufrimiento, no sería producido por un agente externo (que supondría espacio, lugares), por pecados cometidos, sino el «sufrimiento» propio del deseo de estar con el amado y todavía no lograrlo, o propio del que debe desprenderse de su egocentrismo para ser absorbido por el Amor puro. En ese sentido, es un morir para resucitar, como en *Rom.* 6,3-5. Esto supone emociones, afectos, neuronas y nervios.

Al fin de cuentas, ¿qué dios es ese que quiere vernos sufrir antes de aceptarnos en su casa? Esas «condiciones previas» de

pureza, las suponemos/inventamos *nosotros*, no Dios. Repito: ¡Está en juego la imagen de Dios que tenemos! Pareciera que no salimos del paradigma de pureza, tan importante en muchas religiones, incluido el judaísmo, pureza que discrimina y excluye. Pureza que definimos los humanos, no Dios –nosotros determinamos quién puede ingresar y comulgar con nosotros... los puros o pretendientes a puros–.

La *idea* de un purgatorio, sospecho, es una suerte de alternativa cristiana (no existe en el judaísmo, que yo sepa) a la reencarnación oriental, dando vueltas en un circuito de purificaciones hasta llegar al nirvana. Purgatorio supone tiempo y espacio, y una etapa intermedia, supone mutabilidad. También conlleva la idea escatológica que se tenga de la vida o de la existencia después de la muerte. Si no hay un modo de existencia circunscrito y mutable como el humano nuestro, no hay purgatorio...

En la base, la idea de un purgatorio está ligada a una visión moralista de la vida, no integral: se trata de *conductas*, no de la fe ni de la justificación; se trata de culpas, perdón y remisión. En todo ello se está considerando la vida en clave de cumplimiento de mandatos: no es purificación por haber tenido una *fe* limitada o deficiente, sino purificación por acciones limitadas, deficientes o negativas. No se juzga la fe, sino la praxis. Estamos ante una visión netamente judicial de la vida y su trascendencia. Y esa es la imagen de Dios que subyace: el dios rey y juez soberano, no el *abba* (padre) de Jesucristo.

De lo dicho, queda claro que al hablar del más allá entran en juego una serie de *suposiciones*, ya mencionadas, especialmente determinadas imágenes e ideas de Dios. No en vano, en su libro *The God Delusion*, Richard Dawkins puso de relieve, entre otros argumentos para sustentar el ateísmo, la idea católica de purgatorio y su asociación con las indulgencias (2006: 358 ss.). Lo que más le ha llamado la atención –con toda razón– es «la evidencia que han propuesto teólogos para ello: evidencia tan espectacularmente débil que hace tanto más risible el aire de confianza con el que

se afirma». La evidencia que Dawkins destaca, tomada de la *Catholic Encyclopedia*, es el «argumento del consuelo», un evidente *non sequitur*: oramos por los difuntos para proporcionar consuelo a los aún excluidos de la visión de Dios, *por lo tanto* –se afirma–, el purgatorio *tiene* que existir. ¿Es *realmente* así? ¿Certeza, creencia o proyección? ¿Mito o realidad? Al final de cuentas, ¿qué imagen de Dios, del cosmos y de la trascendencia manejamos?

Bibliografía

Alighieri, Dante, 1973. *La Divina Comedia*. En: *Obras completas de Dante Alighieri*. Versión castellana de Nicolás González Ruiz sobre la interpretación literal de Giovanni M. Bertini. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Biblia de Jerusalén, 1975. Bilbao: Desclée de Brouwer.

Dawkins, Richard, 2006. *The God Delusion*. New York: Bantam Books.

Pontificia Comisión Teológica Internacional, 2007. «La esperanza de la salvación para los niños que mueren sin bautismo». La Santa Sede. <http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/cti_documents/rc_con_cfaith_doc_20070419_un-baptised-infants_sp.html>.

Santa Sede, 1992. *Catecismo de la Iglesia Católica*. Getafe, Madrid: Asociación de Editores del Catecismo.

El eterno Purgatorio

Nicola Bottiglieri
Università di Cassino e del Lazio Meridionale

Años después, Dante se moría en Ravena, tan injustificado y tan solo como cualquier otro hombre. En un sueño, Dios le declaró el secreto propósito de su vida y de su labor; Dante, maravillado, supo al fin quién era y qué era y bendijo sus amargas. La tradición refiere que, al despertar, sintió que había recibido y perdido una cosa infinita, algo que no podría recuperar, ni vislumbrar siquiera, porque la máquina del mundo es harto compleja para la simplicidad de los hombres.

J. L. Borges, «Inferno, I, 32» (*El hacedor*)

1. Releyendo el canto V del *Purgatorio*

Quisiera iniciar esta reflexión releyendo el canto V del *Purgatorio*, donde se habla de las personas muertas con violencia. Estas murieron sin sacramentos pero se arrepintieron de sus pecados poco antes de expirar. Las almas de estos negligentes permanecerán en la playa la misma cantidad de años que duró el tiempo de sus vidas. Ellos se encuentran al pie de la montaña, en el segundo giro del Antepurgatorio, después de los excomulgados y antes del valle de los príncipes.

Noi fummo tutti già per forza morti
e peccator infino a l'ultim'ora;
quivi lume del ciel ne fece accorti

si che pentendo e perdonando, fora
di vita uscimmo a Dio pacificati
che del disio di se veder n'accora

Muertos fuimos allá con violencia
todos, y hasta última hora pecadores,
mas el cielo alumbró nuestra conciencia
y, arrepentidos y perdonadores,
en paz con Dios dejamos la otra vida
y de verle consúmenenos ardores.

(*Purg.* V, 53-58)

El canto está flanqueado por varios temas: en primer lugar, el asombro de las almas al ver un cuerpo vivo. Dicha acción provoca la salida del grupo de dos de ellas para preguntar la razón de su presencia. El asombro hace que se acerquen todas las demás, de manera que algunas hablan y es así que se reafirma la importancia del ser recordado entre los vivos. En el coloquio, ellas se revelan y se dan a conocer como dos hombres y una mujer, los cuales relatan las modalidades de su violenta muerte, desconocida a los vivos. Se trata de Iacopo del Cassero, Bonconte de Montefeltro y, finalmente, la célebre Pía di Siena o Pía de Tolomei.

Leer este canto en el Perú, es decir, en un lugar situado en las antípodas geográficas de donde fue escrito, no puede dejar de traernos a la mente el modo con el cual el escritor argentino Jorge Luis Borges propone leer la *Comedia*¹ en Argentina e, inmediatamente después, comprobar cómo es recordado este canto en su «Poema conjetural».

El «Poema conjetural»² relata la muerte de un antepasado de Borges, el prócer Francisco Narciso de Laprida (cuya voz declaró la Independencia) asesinado por los montoneros de Aldao el 23 de septiembre de 1829. En el poema se transcriben las palabras, pronunciadas o solo imaginadas, de Laprida antes de que los gauchos le cortasen la garganta. Pues bien, esta

muerte es paragonada por Borges a aquella de Bonconte de Montefeltro, fallecido en la batalla de Campaldino (en la que participó también Dante) ocurrida el 11 de junio de 1289. El asombro que se experimenta al leer esta proximidad entre dos textos tan lejanos entre sí podría justificarse rápidamente por el hecho de que, siendo Laprida un hombre de letras, en algún lugar o de algún modo pudo haber leído la historia de Bonconte de Montefeltro. Pero la proximidad entre el canto V y el «Poema conjetural» nos lleva a resultados aun más sorprendentes. Se nota inmediatamente que ambas batallas fueron realmente «guerras civiles»: entre unionistas y federales la primera, y entre güelfos y gibelinos la segunda. Además, ocurrieron en fechas reflejas: 1829 y 1289. A estas repercusiones de la historia, es necesario añadir aquellas del texto: ambos protagonistas relatan la propia muerte, ambos fueron asesinados mientras buscaban salvarse en la fuga. De hecho, Laprida dice «sin esperanza ni temor perdido huyo hacia el sur en los arrabales últimos», mientras que Bonconte ya en fuga, dice:

arriva'io, forato ne la gola
fuggendo a piede e nsanguinando il piano.

llegué con la garganta traspasada,
huyendo a pie y ensangrentando el llano.

(*Purg.* V, 98-99)

Para completar finalmente las convergencias es necesario añadir que los cuerpos nunca fueron encontrados y, por lo tanto, las circunstancias de la muerte que ellos presentan al poeta pueden ser consideradas como verdaderas revelaciones.

La poesía de Borges y el canto V del *Infierno* se posicionan, a través de los siglos, a modo de espejo la una con el otro, pero así como sucede con los espejos, frecuentemente el reflejo es distorsionado, especialmente si el espejo es muy antiguo. De hecho,

algunas fases de la muerte de Laprida corresponden más a aquella de Iacopo del Cassero que a aquella de Bonconte, por lo tanto, como ha señalado Roberto Paoli (1997: 109-118), para encontrar una correspondencia aun más perfecta entre ambos episodios, es necesario «hibridar» la figura de Bonconte con aquella de Iacopo del Cassero, que habla con Dante apenas algunos versos antes en el mismo canto V. Si aceptamos la distorsión del reflejo entre dos textos así lejanos, entonces las analogías se vuelven perfectas: tanto que podemos decir cómo la muerte de Laprida parece ya escrita en los versos del *Purgatorio* y viceversa.

¿Qué significa aproximar dos personajes que vivieron en siglos diferentes, descubrir el juego de la casualidad o romper las categorías tradicionales de espacio y tiempo que han dominado la literatura y la crítica literaria? Beatriz Sarlo nos ayuda a responder estas preguntas. En su ensayo sobre Evaristo Carriego, Borges pone en acción algo que seguirá haciendo toda su vida: leer de manera desviada, buscando solo lo que le sirve, sin ningún respeto por los sentidos establecidos (Sarlo 2007: 54).

«Leer en manera desviada [...] sin ningún respeto por los sentidos establecidos» significa sobre todo saber que la lengua no es en absoluto una barrera entre las obras literarias (aunque Borges desconfía mucho de las traducciones), que los temas de una literatura pueden vagar a través de los siglos, a través de las obras, permaneciendo siempre los mismos, pero cambiando cada vez de sentido según los tiempos en los cuales son releídos. Por lo tanto, leer la *Comedia* en Argentina significa descubrir que este lugar remoto, en el momento en que separa mundos, al mismo tiempo los une. Que dicho margen de Europa no puede ser definido tal porque esté en contraposición a un centro, ya que él es centro y periferia, al mismo tiempo, cosmopolita y provincial, europeo y americano. Que pasado y presente se pueden reflejar no solo y en modo cíclico, sino también en modo lineal, aceptando todas las distorsiones de los espejos. En fin, el margen puede convertirse en lugar donde se elabora una nueva estética. Una nueva modalidad de hacer y leer la literatura.

2. La lectura como oración

Hoy no sabemos si entre los antepasados de Borges haya estado una Pía de Tolomei criolla, asesinada por un marido gaucho en un oscuro lugar de la pampa, en un año salido de la combinación de los números de la fecha de su muerte acaecida en 1297, como podría ser el 1729 o el 1792. Sabemos que, en todo caso, en sus ensayos dantescos no se hace mención de uno de los personajes más populares de la *Comedia*. Así, queremos partir de los tercetos dedicados a Pía para iniciar una lectura personal de este canto, haciendo también una «lectura ingenua», simple, libre, sin rigor metodológico.

Iniciemos estas lecturas con una observación. El Purgatorio es un lugar de tránsito para las almas, mientras que el Infierno y el Paraíso son los lugares donde permanecen por siempre. Consecuentemente, en el Purgatorio el tiempo y el espacio son percibidos como lo hace un peregrino, en modo provisorio, apresurado. De hecho, las almas allí se detienen por un periodo de tiempo limitado, al contrario del Infierno y del Paraíso, que terminan por convertirse en el tiempo-lugar inmóvil de la desesperación o de la beatitud eterna. Siendo provisoria su presencia, el Purgatorio acabará por ser un escenario donde los actores relatan a Dante su vida, y justo como sucede en el teatro, nosotros los lectores-espectadores escuchamos lo que ellos se dicen apoyando ora a uno, ora al otro. Se establece así una complicidad afanosa y emotiva entre los actores y los lectores-espectadores, porque si el Purgatorio es similar a una peregrinación, del mismo modo se puede representar la vida como un fatigoso peregrinaje hacia la muerte. Y si la vía es el lugar del cambio, la metamorfosis de las almas tendrá muchos aspectos en común con aquella de los cuerpos, pero al contrario, ya que las almas se liberan de las culpas, mientras que nosotros, viviendo, no hacemos más que acumular culpas y pecados, en espera de purificarlos en algún lugar.

Parece entonces que los diálogos de las almas no solo se dirigen a Dante, sino también a nosotros mismos, quienes

compartimos con Dante el escuchar y el cuerpo viviente. En consecuencia, las palabras de las almas estarán entretrejidas de esperanzas, de expectativas, sentido del tiempo, transformación, cosas todas que nos son familiares. Para confirmar lo apenas dicho, es fácil constatar cómo en este canto existe una petición continua para ser escuchados. Esto lo harán las almas juntas en un primer momento y, luego, individualmente Iacopo de Cassero, Bonconte da Montefeltro y, finalmente, de manera aun más sentida, Pía de Tolomei.

«O anima che vai per esser lieta
con quelle membra con le quai nascesti»
venian gridando «un poco il passo queta.
Guarda s'alcun di noi unqua vedesti
sì che di lui di là novella porti:
deh, perchè vai? deh, perchè non t'arresti?»

«Alma que viajas hacia dulce meta
llevando el cuerpo aquel con que naciste»,
venían gritando, «el paso un poco quieta.
Mira si a alguno de nosotros viste
del que puedas allá dar evidencia:
¿mas por qué el pie a parar se te resiste?»

(*Purg.* V, 46-51)

La súplica, como sabemos, no deriva solo del deseo de ser recordados entre los vivos sino, y sobre todo, de la posibilidad de que Dante, una vez que haya regresado al mundo, pueda rezar por ellos y, entonces, acortar su salida del Purgatorio.

E uno incominciò: «Ciascun si fida
del beneficio tuo sanza giurarlo
pur che 'l voler non possa non ricida».

El eterno Purgatorio

Y uno dijo: «No jures, pues confía
cada uno en que tu voto no le engaña,
si al querer la impotencia no desvía».

(*Purg.* V, 64-66)

Y es justo gracias a esta tensión suplicante que los diálogos no son simples intercambios de información, sino que se convierten en demandas explícitas, hasta transformarse en oraciones. A través de estas demandas la función de Dante cambia de naturaleza: si en el Infierno es un simple cronista, aquí se convierte en mediador, portador de mensajes y recomendaciones, similar a un ángel, función que, como ha recordado Jacqueline Risset en su texto, se confirma en su mismo nombre, Alighieri, «portador de alas». Aunque en este caso es un ángel de los hombres, ya que lleva los mensajes a Dios, y no viceversa.

Las súplicas de atención que las almas hacen se manifiestan con matices muy diferentes: conservan una actitud humilde, usan fórmulas de cortesía para obtener el «favor» de una misa, de una indulgencia. De tal manera habla Iacopo del Cassero a Dante:

che tu mi sie di tuoi prieghi cortese
in Fano, sì che ben per me s'adori
pur ch'io possa purgar le gravi offese.

que seas cortés en Fano, y adorado
sea Dios, a instancia tuyas, de manera
que de mis culpas pueda ser purgado.

(*Purg.* V, 70-72)

Las oraciones tienen como finalidad el perdón por parte de Dios, con el cual, una vez obtenido, podrán entrar en el Paraíso.

Si Iacopo del Cassero pide a Dante una oración, y Bonconte de Moltefeltro le suplica que haga saber a los vivos que él murió cristianamente («Io diró vero, e tu'l ridí tra i vivi») [«Entre los vivos

di la historia mía»], *Purg.* V, 103), quien más invoca la atención de Dante, y en un segundo momento la nuestra, es Pía de Tolomei, la cual se presenta con un conmovedor epitafio:

«Deh, quando tu sarai tornato al mondo
e riposato de la lunga via»,
seguitò 'l terzo spirito al secondo,
«ricorditi di me, che son la Pía;
Siena mi fé, disfecemi Maremma:
salsi colui che' nnanellata pria
disposando m'avea con la sua gemma».

«Ah, cuando tú te encuentres en el mundo
y descansado de la larga vía»,
siguió el tercer espíritu al segundo,
«acuérdate de mí, que yo soy Pía:
me hizo Siena, deshízome Marema;
lo sabe quien, si anillo yo tenía,
me desposó poniéndome su gema».

(*Purg.* V, 130-136)

Este misterioso personaje femenino inmediatamente inspira piedad, no solo por el nombre Pía, sino porque fue asesinada por el hombre que la había desposado y al que ella quizá amaba. A diferencia de Iacopo del Cassero y de Bonconte de Montefeltro, hombres de armas, acostumbrados a matar y a morir, Pía murió no por mano de sus enemigos, sino de su marido. De un hombre que ella no consideraba enemigo, como sucede con los guerreros, sino aquel que pensaba más cercano a su corazón.

Esta muerte está envuelta por la sombra y el silencio. Ella, Pía, aparece y desaparece velozmente, justo cuando terminamos de leer los dos tercetos que Dante le ha dedicado. Esta precaria condición es agravada por las circunstancias históricas de su

muerte: murió de muerte violenta y probablemente no tuvo un funeral. Ahora sabemos que en el Medioevo, la condición de todos aquellos que morían de muerte repentina y violenta –como los ahogados, los asesinados, los muertos a traición, etc.– era agravada por dos cosas: haber muerto sin confesión y, frecuentemente, sin tener un funeral religioso. Por lo tanto, estas personas, aunque no están más vivas, no están tampoco muertas del todo. Ellas se encuentran, por así decir, en un penar entre la vida y la muerte. Son los indigentes del más allá, aquellos que piden la limosna de un funeral para morir de verdad, sea frente a los vivos, sea frente a los muertos.

Y es exactamente eso lo que Pía demanda al poeta: recordarla cuando regrese a la Tierra de manera que pueda morir de una vez por todas. La verdad es que también Bonconte pide a Dante el ser recordado, pero él es un guerrero y sabe que antes o después tendría que hacer las cuentas con la muerte. Además, con los numerosos tercetos que el poeta le dedica se le ha construido ya un monumento a su personaje. Lo mismo sucede con Francesca da Rimini, quien tuvo modo de relatar todo acerca de su amor en el canto V del *Infierno*. Al contrario, Pía vive en la sombra de la historia y en los dos tercetos que Dante le dedica.

Estos pocos versos son su vida y su funeral. Leerlos parecerá como una ceremonia que le permitirá morir finalmente, una ceremonia hecha con el corazón, porque «recordar» significa precisamente «llevar en el corazón», que en el pasado era considerado la sede de la memoria. A ella, asesinada por el marido –es decir, la mitad de su corazón– la hace vivir el poeta con el corazón, o sea, él la pone en su corazón a través del recuerdo y la entrega a nuestro corazón cuando, leyendo, la recordamos.

Imaginemos la escena: Dante es el sacerdote que celebra el funeral escribiendo los dos tercetos; el cadáver es este fantasma piadoso que responde al nombre de Pía; y nosotros, leyendo los versos, uniendo las palabras de Dante a la historia de Pía, nosotros los lectores, nos convertimos en los familiares que presencian el

ritual. Pía, por su parte, permanece a la espera de que Dante cumpla su deseo (porque ella sabe que ninguno de su familia rezará por ella) mientras consuma la más larga espera de subir al paraíso. Si, como dice San Agustín, leer las escrituras es como rezar, al final de las lecturas hemos cumplido con una de las prerrogativas del Purgatorio (de acuerdo con los cánones del Concilio de Lyon de 1274) en la que los vivos pueden aliviar el sufrimiento y las penas de las almas, recordándolas con los rezos. Nosotros, leyendo los dos tercetos, nos convertimos un poco en Dante, echamos luz sobre su misteriosa muerte (de Pía), celebramos aquel funeral que no tuvo en vida, la llevamos al paraíso del recuerdo, al contrario de su marido que la quiso dejar en el infierno del olvido.

Existen muchos modos de leer. Sabiendo que leer no es nunca un gesto inocente, leer en voz alta puede convertirse también en trasgresión, o bien en una antigua práctica para promover su libro, como hacía Virgilio cuando leyó la *Eneida* en el refectorio de Augusto. Podemos, además, distinguir entre la calidad de la lectura (si es lúdica, académica o religiosa como lo es la *lectio divina* cuando leemos la *Biblia*) y la función y los efectos que esa produce sobre la realidad. Como veremos en el caso de *Cien años de soledad*, ella puede desencadenar un huracán que destruye la ciudad. El mismo Borges, en el célebre cuento «Pierre Menard, autor del Quijote»³ nos dice cómo cambia el significado de un párrafo si es leído o copiado en siglos diferentes.

No sabemos si el Purgatorio sea un estado de ánimo, una condición del hombre, o una montaña en medio del océano como lo era para Dante. Pero sabemos que el Purgatorio es un espacio transitorio, un lugar que se puede solo visitar, pero no habitar, que no se puede configurar como un hogar, sino solo como lugar de pasaje, de peregrinaje por las misteriosas vías del más allá. Además, a diferencia del Infierno y del Paraíso, sabemos que es un lugar donde el tiempo se mide, donde el tiempo es una inversión como lo es el dinero, por eso es un lugar moderno, como lo son la esperanza o la desesperación o las dos cosas fundidas.

En este sentido, el *Purgatorio* es el canto más cercano al mundo del lector moderno, aquel que mejor favorece la «acción cooperativa» de la lectura de la cual nos habla Eco⁴.

Releyendo el *Purgatorio*, sabemos que esta operación posee una calidad diferente de la lectura del *Infierno* o del *Paraíso*, porque el primer y el tercer canto hablan, respectivamente, de sufrimientos inmutables, de sublimes bellezas, en fin, de Dios, o bien de su tremenda ausencia. Todas estas cosas recuerdan la tragedia y/o la lírica, ambas lejanas de la dimensión del hombre moderno, que vive en esa mediocridad, característica de la sociedad de masas. Esa mediocridad en la que vive el mundo de la novela.

3. El Purgatorio sin esperanza en la narrativa

Continuando el juego combinatorio presente en el «Poema conjetural» —es decir cuán vivo pueda estar un texto del siglo XIII en la literatura contemporánea y viceversa— la lectura del canto V del *Purgatorio* nos revela aun más sorpresas. Este canto se puede leer como un mapa antiguo, donde no aparecen nombres de ciudades, sino temas literarios que como ríos subterráneos reaparecerán en el siglo XX. Es decir, que muchos temas dantescos se pueden encontrar en varias novelas de la literatura hispanoamericana del siglo XX: el cuerpo desaparecido de Bonconte da Montefeltro nos trae a la mente los *desaparecidos* argentinos del *Purgatorio* de Tomás Eloy Martínez (2008); el viajero vivo entre los muertos nos recuerda a *Pedro Páramo* del mexicano Juan Rulfo (1955); la lectura como gesto para llevar a la luz lo que está escondido, a *Cien años de soledad* del colombiano Gabriel García Márquez (1967); finalmente, la condición eternamente transitoria, al «espacio purgatorial» de *El corrido de Dante* del peruano Eduardo González Viaña (2006).

Comencemos con el tema de la desaparición del cuerpo. En los años de la dictadura argentina, cuando desaparecieron decenas de miles de personas, la búsqueda de sus cuerpos tuvo

connotaciones dantescas. Esta identificación con Dante por parte de los familiares de las víctimas es un fenómeno inevitable en los pueblos del Río de la Plata, ya que se hallaron en la condición de representar en la realidad el papel que había sido solo imaginado en la poesía. De hecho, si el «sumo poeta» se hacía relatar por los difuntos mismos la modalidad de sus muertes, es exactamente el tipo de verdad que los familiares de las víctimas querían conocer. Y se movieron como sombras a la búsqueda de sombras. Cada uno de ellos escribió o simplemente relató a los amigos el propio y desesperado descenso a los infiernos justo para saber con qué tormento fueron maldecidos sus familiares, en qué aguas fueron sepultados, en el río, en el océano, o bien abandonados en alguno de los fosos del Infierno.

Pero no todos descendieron al Infierno. Algunos se detuvieron en el Purgatorio, a la espera de un Paraíso que no llegaría jamás. La novela de Eloy Martínez, *Purgatorio*, publicada en 2008, recuerda la segunda cántica. Los capítulos llevan títulos sacados de los versos del *Purgatorio* y al interior de ellos hay citas y evocaciones a Dante. La novela habla de una mujer que relata su vida al escritor, Emilia Dupuy, hija de un poderoso hombre argentino que apoya a la dictadura. Emilia se casó con un cartógrafo, Simón Cardoso, quien en el invierno de 1976, por causa de su trabajo, es obligado a recorrer territorios peligrosos en donde es confundido con un insurrecto por la policía de la dictadura y desaparece sin dejar huella. Emilia Dupuy sigue, desesperada, las posibles rutas del marido desaparecido, desde Brasil hasta Venezuela, en México y finalmente en los Estados Unidos, hasta que a la edad de sesenta años se establece en una pequeña ciudad universitaria en Nueva Jersey, donde accidentalmente encuentra al marido. Han pasado treinta años, pero Simón continúa siendo un hombre joven, de la misma edad y con los mismos vestidos que llevaba cuando desapareció. Este Simón, real o imaginario, afirma que no se ha movido jamás de allí y que no ha estado en ninguno de los lugares en que Emilia lo ha buscado.

Un relato paradójico, pero que ahonda en los laberintos de la mente provocados por la imprevista desaparición de un hombre, al cual no se le hizo jamás un verdadero funeral y, por lo tanto, no se puede saber si está todavía vivo o no, si en el Paraíso de la vida o en el Infierno de la muerte bajo tortura. La novela relata las fases de este tiempo envenenado. El campesino que planta el grano de trigo bajo tierra sabe que al final del invierno este germina y crece, pero ¿qué valor puede tener la espera cuando no sabemos dónde ha sido plantada la semilla y, al final, ni siquiera si aquel es el terreno justo para esperar su florecimiento?

Una novela sobre el tiempo vacío, quizás una más dramática reescritura de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, donde aquel que debe llegar deberá salir del reino de los muertos. Queremos citar una escena donde, incluso, se llega a vivir una espera en la espera.

Emilia, después de haber sido capturada y cargada en una Ford Falcon, es llevada lejos del lugar del secuestro, ya que deberá ser liberada en un lugar donde supuestamente encontrará a su esposo. Durante el trayecto en auto, ella imagina que recorrer la calle significa acercarse de verdad al tiempo y al lugar de la liberación, pero a un cierto punto es dejada bajo un puente donde espera por largo tiempo la llegada de un tren. Y cuando este finalmente llega, la sorpresa es enorme. Emilia ve desfilar frente a sus ojos no una escena extraída del *Infierno* de Dante, porque aquí la doctrina aristotélica valora con justicia la calidad de la culpa y la intensidad de la pena, sino más bien observa por un largo periodo lo que puede convertirse en un Infierno sin ley: la sociedad moderna de la que es expulsada la justicia de Dios. El tren que desfila delante de sus ojos viene cargado de cadáveres amontonados y cubiertos con plástico que el viento descubre.

Al caer la tarde los detuvo la barrera de un tren. El convoy se acercaba con movimientos lentos y torpes. Sobre los vagones lisos como balsas trasladaba cadáveres con indiferencia comercial. Salvo en los tres que seguían a la locomotora, los cuerpos viajaban a la intemperie,

indiferentes a la obscenidad de la muerte. Los de adelante estaban cubiertos con plásticos negros que el viento henchía, dejando al descubierto manos, cabezas, piernas. (Martínez 2008: 63)

En el *Purgatorio* dantesco, el tiempo está ligado al espacio, porque la purificación del alma está representada por una montaña hecha con gradas que es necesario subir. En nuestra novela la relación tiempo-espacio está rota de manera caprichosa: el tiempo de la pena es desconocido y el espacio no será ni una montaña ni un embudo, sino que se dilatará hasta identificarse con el continente americano. En este punto, Emilia, después de años y años de esperas infructuosas, de viajes que no conducen a nada, decide abandonar la geografía real de los hombres y avanzar hacia una especie de «inframundo», un tiempo-espacio imaginario, que pertenece al mundo de los desaparecidos, el cual no es similar a una montaña, sino a un hoyo negro que aspira todos los horrores de la espera:

Los mapas, me dije. Si entro en el mapa donde está él, en algún momento nos vamos a encontrar. Dicha así parece una idea desatinada, pero a mí me parecía infalible. Si el tiempo es la cuarta dimensión del espacio, quién sabe cuántas cosas que no vemos caben en el espacio del tiempo, cuántas realidades invisibles. Los mapas son casi infinitos pero a la vez son incompletos [...]. Para ver a Simón era preciso que yo bajara (o que subiera) a un mapa, si era posible a todos los mapas. (Martínez 2008: 110)

A un tiempo incierto y sin medida corresponde un espacio aun más incierto y sin medida, es decir, Latinoamérica. A este punto, la búsqueda se convierte en vagabundeo y la espera raya en la locura, la cual lleva a creer que el tiempo nunca hubiera pasado. Emilia, al final de una espera de treinta años, encuentra a su esposo idéntico a como lo había dejado.

Si *Purgatorio* de Tomás Eloy Martínez hace referencia a una historia real, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo es una metáfora de cómo la realidad ha sido liquidada por la historia, es decir, por los hombres mismos. La novela habla de un joven, Juan Preciado, que empujado por su madre va en busca de su padre al pueblo de Comala, donde descubre que sus habitantes son muertos vivientes, almas en pena que lo asedian para dar y obtener noticias del mundo de los vivos, pero que al final lo sofocan con sus murmuraciones. En este viaje fuera del tiempo, él no tiene un Virgilio que lo ayude, ni encontrará jamás aquello que busca, sin embargo explorará todos los confines que existen entre la vida y la muerte, entre voces y murmuraciones, entre cuerpos y almas:

Y esa es la cosa por la que está lleno de ánimas; un puro vagabundear de gente que murió sin perdón y que no lo conseguirá de ningún modo. (Rulfo 1955: 112)

Juan Preciado comprende que llegó a un pueblo fantasma, donde sus habitantes buscan ayuda en el viajero; como las almas del *Purgatorio* de Dante piden al poeta la caridad de una oración para aligerar las propias culpas. Morirá muy pronto también él, consumado por las murmuraciones de sus habitantes, y por lo tanto a Comala ninguna ayuda podrá venir del exterior, ningún perdón del Cielo y ningún rezo llevará las almas del Purgatorio olvidado al Paraíso de la historia y de la vida. Así, Juan Preciado relata a sus vecinos en la tumba cómo murió:

Me mataron los murmullos... Eran voces de gente; pero no voces claras, sino secretas... Vi que no había nadie, aunque seguía oyendo el murmullo como de mucha gente en día de mercado. Un rumor parejo, sin ton ni son, parecido al que hace el viento contra las ramas de un árbol en la noche, cuando no se ven ni el árbol ni las ramas, pero se oye el murmurar. Así. Ya no di un paso más... hasta que alcancé a distinguir unas palabras casi vacías de ruido: «Ruega a Dios por nosotros». (Rulfo 1955: 123)

La muerte del pueblo acaeció gracias al poder invencible de su patrón-caudillo, Pedro Páramo, quien creó un desierto donde antes había vida. Pero en la destrucción participó de diferentes maneras el mismo pueblo, el cual, justo por eso, no podrá jamás resurgir.

Cien años de soledad, del colombiano Gabriel García Márquez, relata una historia similar, pero muy diferente al mismo tiempo. En este caso no es ni la violencia de los caudillos ni la presencia de los numerosos muertos-vivientes que pueblan Macondo lo que destruye el pueblo, sino la misma historia que presenta una estructura circular, donde el fin coincide con el inicio según reglas desde siempre escritas por una divinidad sensual y burlona que quizá habita en un circo hípico a las orillas de la selva tropical.

La familia Buendía primero vive feliz en un Paraíso terrestre, del cual huye pronto cuando el patriarca mata a un rival en amores de la propia esposa. Aureliano Buendía, como Caín después de haber matado a su hermano Abel, es obligado a huir, y después de un largo peregrinar por selvas y pantanos, llega a un lugar predestinado, donde, como Caín (según cuenta la Biblia), funda una ciudad. El signo de pasaje entre el espacio arquetípico del Paraíso terrestre y aquel de la historia quizá está representado por el galeón que se ve entre los árboles. Cercano a un río, los Buendía fundan el pueblo de Macondo, metáfora de un continente y de una historia más grande de la cual estarán siempre excluidos. Aquí el espíritu humano no se purifica (*Purg.* I, 5), sino que sus habitantes cometerán siempre los mismos pecados, lo que, con el pasar del tiempo, sienta las bases de su implosión. Uno de estos pecados capitales, además del caudillismo, es la soledad: «las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra», dicen las palabras finales de la novela.

¿De dónde proviene esta soledad? No tanto de la geografía cuanto de una relación equívoca con el tiempo. El tiempo, es decir los cien años asignados en la historia a los habitantes de Macondo, no viene siendo usado para purificarse de la culpa de estar fuera del progreso, sino para reproducir al infinito las mismas situaciones: la

guerra entre unionistas y federales, las treinta y dos revoluciones de Aureliano Buendía, los hombres que fabrican siempre los mismos pececillos de oro, los nombres que se repiten iguales (cinco veces Aureliano, tres veces Remedios, etc.) y con los nombres siempre los mismos destinos, como los incestos, los amores equivocados, las vidas infructuosas, los viajes que terminan en el vacío, etc.

Si «estar en la historia» significa usar el tiempo en modo productivo, aquí se sufre un despilfarro constante de todo. En el *Purgatorio* de Dante las almas, para ganar méritos, suben la empinada montaña del Paraíso terrestre. En compañía de Matelda se dirigen hacia el río del olvido, Leteo, y el de la purificación, Eunoé, donde luego emprenderán el vuelo para alcanzar el Paraíso. En Macondo sucede todo lo contrario. Los habitantes inician su vida en el Paraíso terrestre, del cual huyen para perderse entre selvas y pantanos, hasta detenerse cerca de un río. Luego, cuando han establecido una verdadera relación con la geografía, es decir, cuando se detienen en un punto fijo, empiezan a empantanarse en su relación con el tiempo. De hecho, consumen el tiempo que les es dado no para quitarse de encima lo «selvático» que los empapa, y que por lo demás circunda su mundo, sino haciendo trabajos laboriosos pero inútiles, desatando guerras feroces pero sin resultados, practicando pecados que no darán ningún fruto.

De las generaciones que pasarán en Macondo parece justo que deriven todos los recuadros de este caprichoso Purgatorio aislado en la selva, donde practican rigurosamente todos los siete pecados capitales. Si para Dante la montaña es un camino de penitencia, en *Cien años de soledad* la montaña está representada por la historia, por la idea del progreso, por la capacidad de salir de la selva y vivir en sintonía con el resto del mundo. Los habitantes se encuentran al vencimiento de los cien años en las playas del Antepurgatorio para contemplar aquella montaña que una vez habían habitado, pero que ahora, al contrario, pueden solo ver desde abajo. Sin poder salir más, porque no tienen una segunda oportunidad sobre la Tierra.

La sorpresa de esta aventura es el descubrimiento final. Macondo, como había sido escrito en los pergaminos, no tenía posibilidad de salvación. Esto estaba escrito y esto sucedió. Pero así como la escritura para volverse viva necesita de un lector, apenas las palabras son leídas, es decir en el momento en que la profecía es revelada, el mundo se destruye por sí mismo. El lector ha iniciado ese proceso por el cual la tinta se vuelve vida. Las palabras escritas en los pergaminos no resultan ser *flatus voci*, sino cuerpos muertos que son resucitados por el aliento de un dios-lector.

El *Purgatorio* no está marcado solo por la medida del tiempo (que opaca el valor del dinero), sino también por el espacio, el cual, cuando no tiene una meta y una medida precisas termina por convertirse en errante. En la novela *El corrido de Dante* de Eduardo González Viaña –una picaresca novela del escritor peruano que desde hace muchos años reside en Salem, Oregon, donde dirige un periódico *online* por él fundado, *El Correo de Salem*, (crónica satírica de la sociedad americana y de sus costumbres)–, el mexicano Dante Celestino, emigrado a los Estados Unidos, busca a su hija Emmita, huida o raptada por una banda de jóvenes durante su fiesta de quince años, su quinceañera. En esta búsqueda, que ocurre a través de los estados del sur, vendrá aconsejado por su mujer Beatriz ya muerta, y por el asno Virgilio que sabe leer, pero no sabe hablar, quien apareció de improviso en la fiesta sin que nadie lo hubiese invitado. Luego se descubrirá que había sido Beatriz quien lo había mandado a la fiesta, sabiendo ya lo que había sucedido.

Este viaje no es relatado en primera persona, sino a través de la investigación que hace un reportero del periódico *El Latino de Hoy*.

La gente de *El Latino de Hoy*, el periódico en español más leído, había oído contar la historia, pero el director no sabía qué había de cierto en toda ella. Los diarios en inglés de San Francisco y Portland habían hecho mucho ruido con la historia del mexicano que se perdió en el mapa de Estados Unidos buscando a su hija, y no

estaba bien que *El Latino de Hoy* ignorara esa información. Por eso me pidieron que escribiera lo que los periodistas llaman una «nota humana» sobre Dante Celestino. Cuando pregunté por el espacio que me darían, me ofrecieron todo el que quisiera, e insinuaron que tal vez sacarían un especial dedicado totalmente al asunto. (González Viaña 2006: 15)

El periodista entrevista al padre de Emmita en el pueblo de Mount Angel, donde vive. Consecuentemente, la historia es relatada de vez en cuando por un personaje o por el narrador externo a la historia misma. Este es, precisamente, el reportero, el cual habla en primera persona y no solo escucha la voz de los personajes que entrevista, sino también interviene con juicios sobre sus acciones, informándoles acerca de las cosas que no saben, dialogando con el lector para explicar los eventos más confusos de la investigación. El reportero realiza, entonces, la «función *testimoniab*» del relato justo como Dante lo hace en la *Comedia*. Al final de la lectura nos damos cuenta de que hemos asistido al desarrollo de varias tipologías de viaje: la *búsqueda* de la hija Emmita con el asno Virgilio por parte del padre Dante Celestino; el *tránsito*, el viaje clandestino a través de la línea, la frontera entre México y los Estados Unidos, viaje realizado por los amos del asno, la familia Espino; la *transición* de Beatriz, es decir, el viaje de la vida a la muerte; finalmente, el *viaje mental*, mediante la feroz nostalgia de la patria lejana.

Estas formas de errar se desarrollan todas alrededor de la frontera, el tercer espacio, el que media entre el Infierno de México y el Paraíso de los Estados Unidos. La geografía de la frontera será entonces el Purgatorio de esta alma que busca librarse de todos los pecados de un pobre migrante: no contar con documentos, no tener dinero, no poseer un buen auto, no saber inglés, etc. Todos los pecados que Dante Celestino logra superar uno por uno, con la ayuda de Virgilio. Logra también alcanzar a su hija, y así gozar del pequeño Paraíso terrenal de la familia reunida. El paso siguiente será la subida al cielo, es decir la obtención de la *green card*, que

le dará derecho al trabajo legal, o encontrar el último estadio del Paraíso, convertirse en ciudadano americano. Cuando esto sucede, un verdadero terremoto da la señal de la nueva llegada.

Las fronteras son lugares de tránsito (como el Purgatorio), pero la que separa a México de los Estados Unidos puede ser un espacio aislado del mundo, un Purgatorio sin Paraíso, donde los hombres caen continuamente en el Infierno, pero muy raramente suben al Paraíso. En este tercer espacio, Dante Celestino añora su Infierno natal, es decir México (el Infierno de la pobreza), y ve muy arriesgada su subida al Paraíso de los Estados Unidos (el lugar de la riqueza), por eso mezcla a menudo las aguas del olvido y de la limpieza, del río Leteo y del río Eunoé, porque su Purgatorio no tiene un límite temporal, y aparece como un «eterno Purgatorio» que nunca va a terminar.

La novela comparte muchas características con la narrativa picaresca. Siendo pobre Dante Celestino, de hecho, el suyo no puede ser sino un viaje desesperado, muy similar a aquel de un pícaro, aunque con estos no comparte el cinismo ni el robo, ni mucho menos la prostitución. Pícaro pues, sin ser ni un *Lazarillo* ni un *Buscón*, descrito este como: «Ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños»⁵. Nuestro pícaro es un campesino ingenuo, que mantiene la firme convicción de que el amor es la única fuerza que mueve al mundo («l'amor che move il sole e l'altre stelle.» [«el Amor que mueve al sol y a las demás estrellas»], *Par.* XXXIII, 145).

Quizás Beatriz o Dante se habrían unido a otras personas o quizá habrían muerto tantas veces, pero nunca se habrían olvidado jamás una del otro. Ella había leído en algún lugar que los grandes amores existían ya en el mundo antes de que llegasen las personas, y de que existen aún antes de que nazcan aquellos destinados a encarnarlos. Forman parte del universo y una eventual ruptura podría causar un desequilibrio en el sistema secreto y perfecto a través del cual transitan los soles en eclipse y no terminan de pasar las constelaciones. (González Viaña 2006: 90)

El viaje de Dante Celestino al más allá de la frontera se presenta entonces como una novela de crítica social. Una crítica posible gracias a un viaje hecho atravesando fronteras y clases sociales, operando así una «deconstrucción» de la sociedad estadounidense profunda y verdadera porque se ha hecho usando el arma de la mansedumbre, de la ironía y de la risa.

4. Vigilia de los sentidos

Dante no creía que existieran hombres en las antípodas y mucho menos que hubiese tierras en el hemisferio sur más allá de las columnas de Hércules, excepto la montaña del Purgatorio en medio del océano. De hecho, la nave de Ulises naufragó en un mar vacío de hombres y de tierras. Ese vacío será colmado algunos siglos después por Vesputio, quien dirá haber llegado con la nave a los lugares que solo la fantasía de Dante había imaginado⁶. Vesputio, por lo tanto, abrió el camino a la difusión de Dante en América, mediante la cual en el Perú los escritores de la Colonia inauguraron la rica tradición de estudios dantescos que podemos decir es la más antigua y constante del continente.

Si estos escritores peruanos, entonces, estudian a Dante en las antípodas, nos preguntamos por qué lo hacen, en qué modo participan de una tradición de estudios seculares y, en fin, qué significa Dante para ellos. Para responder estas preguntas haré referencia ya no al Ulises dantesco sino al Ulises homérico. Exactamente en el quinto canto de la *Odisea*, cuando Ulises, cansado de la diosa Calipso y de la isla de Ogiqia, se construye una balsa para regresar a casa. Este viaje de regreso, solo en una balsa y sin acompañantes, terminará por naufragar en Esqueria, la isla de los Feacios, donde encontrará a Nausícaa, quien lo llevará a la corte, en la cual, finalmente, Ulises podrá relatar su odisea.

Naturalmente, los escritores de las antípodas podían construirse una balsa con los leños de la nave del Ulises dantesco y

con aquellos de la nave de Vesputio y en lugar de atravesar el océano Atlántico podían dirigirse hacia China, cruzando el Pacífico. Pero en China habrían encontrado una cultura ajena (y ninguno de ellos parece estar contagiado de exotismo u orientalismo); al contrario, han preferido perseguir el rastro de las naves no solo para regresar a los lugares de los ancestros, sino para dirigirse como dice Jorge Wiese «al norte del futuro» (2005: 17).

A partir de esta afirmación, podemos deducir que para construir el futuro es indispensable hacer las siguientes operaciones: reunir los fragmentos de la balsa (uniendo los troncos con las notas de la música de Liszt, ¡interpretada por Carlos Gatti!)⁷, retar con ímpetu al mar abierto y, finalmente, relatar con pasión (¿y con verdad?) el propio pasado. Ulises entrelaza el leño, la audacia y las palabras de una manera que logra crear un relato que convence a tal punto a los habitantes de la isla de Esqueria que su rey Alcínoo le concede una nave que lo llevará a casa. Wiese ha hecho lo mismo: ha construido su balsa de papel, ha cruzado el océano y finalmente ha relatado su odisea intelectual a los lectores, pidiéndonos acompañarlo «al norte del futuro» donde hay ríos, como dice Paul Celan, en los cuales los pescadores lanzan las redes cargadas de «sombras escritas por piedras»⁸.

Si para Ulises Ítaca es el futuro (que coincide con el pasado), para Wiese el futuro es el lugar hacia donde está yendo, pero también aquel de donde proviene. Pero ¿dónde se encuentran estos ríos «al norte del futuro» que mojan Perú e Italia y que fluyen desde el mar hacia los montes y de los montes hacia el mar? Para responder esta pregunta, veo el cuadro de De Chirico, *El retorno de Ulises* (figura 1), de 1968. En él, De Chirico pinta a Ulises en una barca que rema sobre un mar-tapete en el interior de una reconfortante habitación burguesa, mientras que cuelgan en las paredes cuadros que citan sus trabajos precedentes. En este cuadro, lo interno y lo externo se confunden, el antes y el después tienen el mismo valor, y Ulises y De Chirico terminan por ser la misma persona.

Nosotros sabemos que el futuro no es un espacio geográfico, no es un mar ni un desierto o un pueblo. El futuro no es tampoco

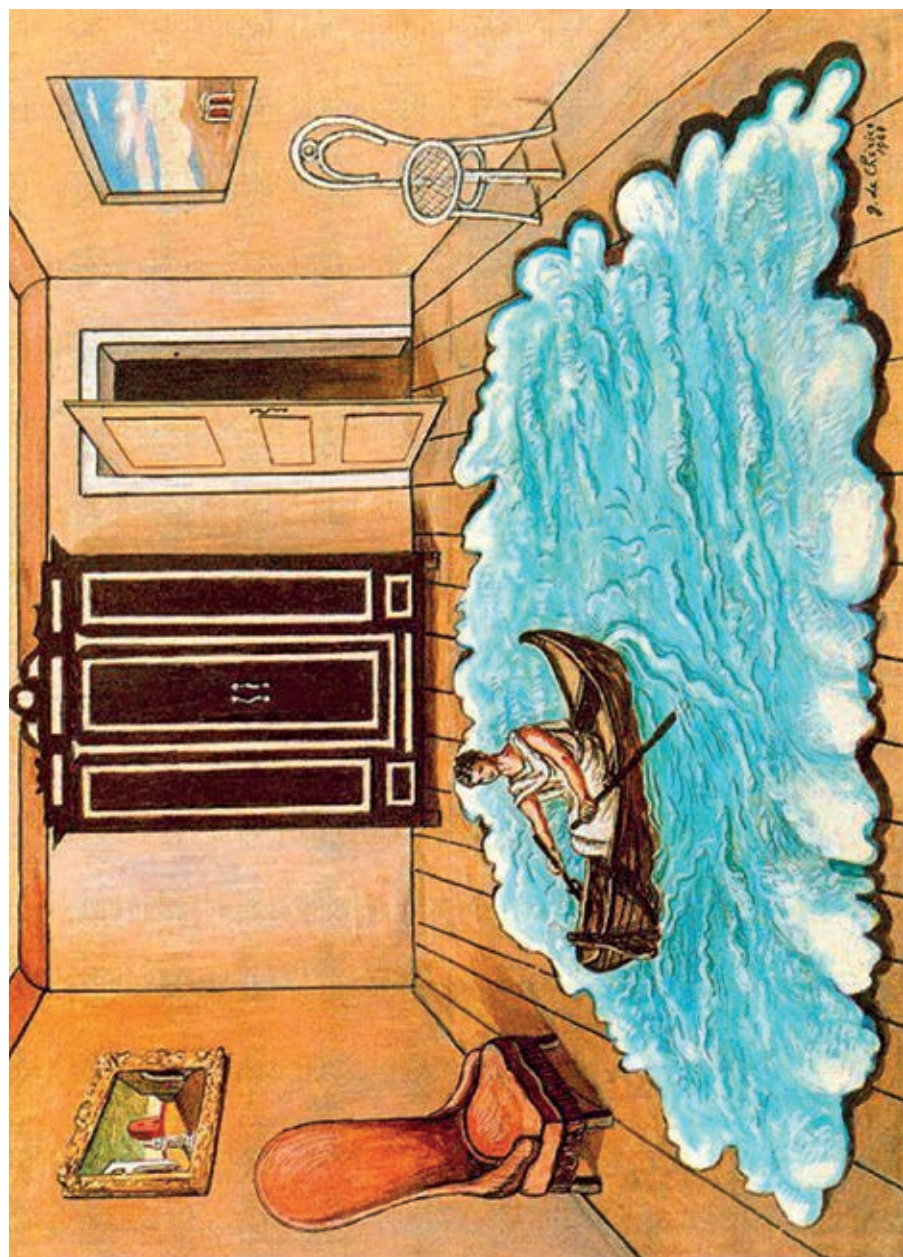


Figura 1. Giorgio De Chirico, *El retorno de Ulises* (1968); óleo sobre tela (59,5 x 80 cm). Fondazione Giorgio e Isa de Chirico (inv. 44), Roma.

tiempo, el futuro es un *lugar* que el hombre construye cuando amplifica la mirada de su mente. Pero, sobre todo, cuando se ve a sí mismo como otro, multiplicando los puntos de vista desde los cuales se observa. Como si se encontrase en una sala llena de espejos que lo reflejan por todos lados, o bien viendo a otro que lee su libro de poesías en una reunión pública, imaginando lo que cada uno de los presentes puede recibir de cuanto se lee.

Esta recepción múltiple del relato está ya presente en la *Odisea*. De hecho, cuando Ulises se conmueve escuchando los relatos del divino Demódoco, el cual relata las aventuras del héroe griego que construyó el caballo, y cuando las mismas personas escuchan las nuevas y las viejas aventuras del mismo Ulises, pero esta vez dictadas por el verdadero protagonista, pues bien ¿cómo interpretaron los presentes dichas palabras? ¿Cuántas emociones diferentes se entrecruzaron en dicha atmósfera? Fue el modo y los comentarios enunciados en silencio, las miradas y las palabras los que indujeron a Alcínoo a darle la barca a Ulises. Homero afirma al inicio del libro XIII: «Enmudecieron los oyentes y, arrobados por el placer de escucharle, se quedaron silenciosos en el oscuro palacio». ¿Qué pensaron Nausícaa, Alcínoo, su mujer Arete –quien pronunció en voz alta la opinión de dar una barca al huésped– de aquellos relatos? ¿Y el adivino ciego que había cantado las hazañas de Ulises, provocando su emoción? Y, además, ¿qué pensaron los desconocidos habitantes de la isla? ¿Y aquellos que antes habían participado en los juegos, luchando con él? Homero sabe, sin embargo, que aquel relato no solo lo han escuchado los habitantes de la isla de los Feacios, sino también aquellos que leerán el libro en el futuro. El relato vale para los personajes dentro del texto, pero también para aquellos que están fuera del texto, nosotros, los lectores, a través de los siglos.

En su libro, Wiesse nos dice cómo está construyendo su (nuestro) futuro. El modo con el que busca multiplicar su punto de vista sobre el mundo. Primero, regresando a los lugares de donde Ulises había partido; luego, regresando hacia atrás al lugar donde nació. Estos viajes son una combinación de hallazgo y de constatación, pero, sobre

todo, de identidad, porque el escritor criollo sabe que su Ítaca es ya el lugar donde nació, pero sabe también que no puede evitar conocer los confines de su horizonte. Por lo tanto *Vigilia de los sentidos* (Wiesse 2005) termina por convertirse en un lugar de encuentro entre América y Europa, una balsa entre pasado y futuro, un tejido de palabras unido por la música que nos recuerda ya el tejido de Penélope, ya la vela de Ulises. Pues bien, en este espacio múltiple las palabras llegan a tener un doble valor, no solo por lo que dicen, sino en cuanto a que representan algo más: el horizonte de un mundo por habitar, el mapa de un espacio híbrido, las etapas de la formación de un alma. Por esto hay continuas referencias a libros, personas, personajes literarios y lugares reales y/o imaginarios. Si los lugares traen a la mente el derrotero de un viaje poético, los nombres de personas sugieren las máscaras. Es más, podemos afirmar que la primera máscara de un hombre es su nombre, que oculta y revela la identidad de cada uno.

El inquietante valor del nombre está presente en la hermosa poesía dedicada a Pía. Tenemos solo un nombre, la máscara de un cuerpo que no conocemos, pero justo porque es solo una máscara, termina por ser aun más importante que la oscura historia que relata. Sin embargo, crear una poesía sobre un nombre es como dibujar en el agua con polvos coloridos, los cuales duran poco tiempo, mientras el agua no se enturbia y hasta que el dibujo desaparece. Los dibujos sobre el agua nos traen a la mente los fotogramas de una película: en un segundo veinticuatro fotogramas iluminan la pantalla y luego desaparecen. En nuestro mundo veloz y fragmentario, quizá la única eternidad posible es aquella de los fotogramas de una película en la pantalla, o bien el sonido y las letras de un nombre, siempre y cuando esté cubierto de luz.

Purg. V, 133-136

Pía, solo tu nombre, tu epitafio.

Nada más: Siena te hizo, la Maremma

El eterno Purgatorio

Te deshizo. Callas la vida, el año,
El desamor, del culpable las señas.

Queda tu nombre; y es gracia, es milagro
Que este frágil infinito –poema–
Te prolongue, Pía, si, en breve teatro,
Un grupo de amigos allí te lea.

Dure, delgado y fugaz, este tiempo.
Duren el afán, los sueños, los mitos
Vertidos en el vinculado esfuerzo

De buscarte y saberte, Pía amada.
Nuestro solo don, este pobre encuentro:
Chispa del Sol que el cielo nos regala.

Jorge Wiese (2005: 29)

Notas

¹ Así él explica su manera de leer la *Comedia*: «Quiero insistir sobre el hecho de que nadie tiene el derecho a privarse de esa felicidad, la Comedia, de leerla de un modo ingenuo. Después vendrán los comentarios, el deseo de saber qué significa cada alusión mitológica, ver cómo Dante tomó un gran verso de Virgilio y acaso lo mejoró traduciéndolo. Al principio debemos leer el libro con fe de niño, abandonarnos a él; después nos acompañará hasta el fin. A mí me ha acompañado durante tantos años, y sé que apenas lo abra mañana encontraré cosas que no he encontrado hasta ahora. Sé que ese libro irá más allá de mi vigilia y de nuestras vigiliass.» (Borges 1988: 31-32).

² Este poema se publicó por primera vez en la edición del 4 de julio de 1943 del diario *La Nación* de Buenos Aires. Fue incluido luego en el libro *El otro, el mismo* (Borges 1964).

³ «Pierre Menard, autor del Quijote» aparece por primera vez en *Ficciones* (1944).

⁴ En «Il lettore modello», capítulo 3 de *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979: 50-62).

⁵ El siguiente es el título completo de la edición de Zaragoza de 1626: *Historia*

de la vida del Buscón llamado don Pablos. Ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños, por don Francisco de Quevedo (1971: 21).

⁶ La relación entre Vespuccio y Dante ha sido estudiada por Nicola Bottiglieri. Véase «Océano de agua, de palabras, de dolor: El Ulises dantesco en A. Vespucci, Rubén Darío y Primo Levi» (Bottiglieri 2007: 20-40).

⁷ Gatti Murriel (2008: 33-90). Al mismo tiempo quiero destacar el papel que Carlos Gatti desde hace muchos años lleva adelante en la difusión de la obra de Dante en el Perú y en el continente americano.

⁸ Este es un verso del poema «Atemwende» de Paul Celan (1967). La traducción es mía.

Bibliografía

Alighieri, Dante, 2000. *Commedia*. Volume secondo, *Purgatorio*. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Arnoldo Mondadori.

_____, 1990. *Divina Comedia*. Traducción de Ángel Crespo. Barcelona: Planeta.

Borges, Jorge Luis, 1988. «La *Divina Comedia*». En: *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica.

_____, 1974 [1964]. «Poema conjetural». En: *El otro, el mismo. Obras completas 1923-1972, vol. II*. Buenos Aires: Emecé Editores, pp. 867-686.

_____, 1974 [1944]. «Pierre Menard, autor del Quijote». En: *Ficciones. Obras completas 1923-1972, vol. I*. Buenos Aires: Emecé Editores, pp. 444-455.

Bottiglieri, Nicola, 2007. «Océano de agua, de palabras, de dolor: El Ulises dantesco en A. Vespucci, Rubén Darío y Primo Levi». En: AA. VV. *Dante en América Latina. Actas. Primer Congreso Internacional sobre Dante Alighieri en Latinoamérica*. Ed. de Nicola Bottiglieri. Salta, octubre de 2004. Ercolano: Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino.

Celan, Paul, 1967. *Atemwende*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Eco, Umberto, 1979. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.

García Márquez, Gabriel (1967). *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

- Gatti Murriel, Carlos, 2008. «Ecos musicales de la *Divina Comedia*: la *Sinfonía Dante* de Franz Liszt». En: *La Divina Comedia. Voces y ecos*. Ed. de Jorge Wiese. Lima: Universidad del Pacífico.
- González Viaña, Eduardo (2006). *El corrido de Dante*. Houston: Arte Público Press.
- Homero, 1966. *Odisea*. Versión directa y literal del griego por Luis Segalá y Estalella. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina.
- Martínez, Tomás Eloy, 2008. *Purgatorio*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Paoli, Roberto, 1997. «Spunti danteschi nel *Poema conjetural* di Borges». En: *Borges e gli scrittori italiani*. Napoli: Liguori, pp. 109-118.
- Quevedo, Francisco de, 1971 [1626]. *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos. Ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños*. Zaragoza: Clásicos Ebro.
- Rulfo, Juan, 1955. *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sarlo, Beatriz, 2007. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Wiese, Jorge, 2005. *Vigilia de los sentidos*. Lima: Laberintos.

El atractivo que mueve la libertad

Giuliana Contini
Universidad Católica Sedes Sapientiae

Tu m'hai di servo tratto a libertade
(*Par.* XXXI, 85)

Acercarse a los grandes, hablar de ellos es, como afirma George Steiner, cumplir con una «deuda de amor», y precisa:

Somos peces pilotos, esas extrañas y minúsculas creaturas que hacen de exploradores, que preceden al gran tiburón o a la ballena y avisan: «¡Que llega!» Cuando estuve en África, en una reserva, vi esos pajaritos amarillos que se posan en el rinoceronte y gorjean como locos para advertir que se acerca el rinoceronte. Pues bien, un buen profesor, un buen crítico declara: «He aquí lo que importa. ¡Y he aquí por qué! Leed esto, os lo ruego, leedlo. Id a comprarlo. Conseguirlo» (Steiner 2007: 141).

No hay duda de que es fundamental lo que podemos hacer: poner todo nuestro conocimiento y pasión para llamar la atención sobre el «rinoceronte», lo demás... ¡lo hace ese encuentro especial que es la lectura!

En mi personal lectura del *Purgatorio*, he sido impactada, siempre y a distintos niveles, por el tema de la libertad y es, por lo tanto, la reflexión sobre este tema la que quiero compartir.

Se suele afirmar que el *Purgatorio* es la más humana de las cánticas de la *Divina Comedia*, ya que en ella está presente la dimensión temporal, condición necesaria para el despliegue de la libertad, y realmente la libertad es el tema que domina la cántica, desde ese «libertad va buscando» («libertà va cercando», *Purg.* I, 71) expresión con la que Virgilio presenta a Dante y el motivo de su viaje a Catón hasta esa estupenda clase magistral sobre la libertad que es el canto XVI.

Libertad, entonces, y libertad «tan querida». Querida, ya que constituye la huella divina en el hombre y, por lo tanto, el sello imborrable de esa infinita dignidad por la cual –único entre todas las creaturas– puede relacionarse conscientemente con su creador, como queda plasmado de forma insuperable en esa «viviente» creación de Adán en la Sixtina de Miguel Ángel.

Grande, por lo tanto, y origen de nuestra grandeza, pero también existencialmente frágil y contradictoria como afirma Virgilio, en el canto XVII, cuando explica a su discípulo el criterio del ordenamiento moral del Purgatorio. Dirá: «Né creator né creatura mai [...] fu senza amore» («Ni el Creador ni creatura alguna carecieron jamás de amor [...]» [*Purg.* XVII, 91-92]). Ninguna creatura puede eximirse del amor, pero sí equivocarse en identificar qué o quién lo merece. En esta incapacidad o ambigüedad consiste nuestra dramática condición.

Así Dante, a través de Virgilio, lúcidamente la define: «Ciascun confusamente un bene apprende / nel qual si queti l'animo, e desira; / perché di giugner lui ciascun contende» («Cada uno tiende confusamente a un bien / que apacigüe el ánimo, y lucha / para alcanzarlo» [*Purg.* XVII, 127-129]).

¿Quién, sino Dante, habría podido leer y graficar de forma tan perfecta las complejas y contradictorias andanzas –anhelantes y errantes– de nuestro proceder en la vida? Deseamos el bien –la justicia, la paz, la verdad, la belleza– pero «confusamente», es decir sin conocimiento adecuado y, por lo tanto, sin poder identificar con claridad la meta a la cual tender.

¡Qué riqueza de implicaciones en este solo adverbio –«confusamente»– y qué provocadora hipótesis de lectura tanto de nuestro «viaje» personal, como de todo el gran movimiento de la historia! Cada uno busca un bien en que *si queti l'animo* –capaz de satisfacerle plenamente–: un bien, porque la libertad siempre se mueve atraída por un bien pero... confusamente.

Es esta –a mi parecer– también la perspectiva con que conviene leer algunas de las más grandes figuras del *Infierno* – Francesca, Farinata, Ulises– en que se encarnan las mismas nobles pasiones del poeta: el amor, el compromiso político, las ansias de conocimiento; nobles en sí, pero vividas con una parcialidad que conduce al error.

Es lo que grafica Marco Lombardo, en esa estupenda reflexión sobre la libertad que es el canto XVI, cuando para describir los primeros pasos del hombre en la vida, se expresa así: «l'anima simplicetta che sa nulla, / salvo che, mossa da lieto fattore, / volentier torna a ciò che la trastulla». («El alma simple, que nada sabe, / salvo que, movida por un creador feliz, / con gusto se vuelve a aquello que la deleita» [*Purg.* XVI, 88-90]) y compara, en un verso casi contiguo, nuestra libertad con una niñita ignara y feliz que corre detrás de toda imagen, pasajera, de bien (*Purg.* XVI, 86).

Son necesarias, por lo tanto, leyes y una autoridad que «de la verdadera ciudad» discierna e indique «por lo menos la torre» (*Purg.* XVI, 96) y oriente y encauce el «errar» de los inciertos y confusos pasos humanos.

Pero leyes y autoridad no son más que un «correctivo» – necesario– de la acción, no su transformación profunda. Para alcanzarla, es necesaria una *ascesis*, un ascenso, como lo es el Purgatorio; un hondo trabajo personal que lleve a reconocer la profunda correspondencia de esa aparente, magnífica paradoja con que Marco Lombardo identifica el fundamento de la libertad: «A maggior forza e a miglior natura / liberi soggiacet» (*Purg.* XVI, 79). Dependemos libres: esta es la definición de nuestra libertad. Somos creaturas y, por lo tanto, dependemos, pero «libres» y de una *maggior*

forza e a miglior natura, es decir, de Algo más fuerte y mejor que lo que nos determina. ¡Dependemos –libres– del Creador!

Esta es la condición humana y en reconocerla consiste la verdadera libertad, como proclamará solemnemente Virgilio, llegado al Paraíso terrenal, despidiéndose de Dante: «libero, dritto, e sano è tuo arbitrio [...] perch'io te sovra te corono e mitrio» («Libre, bien dirigido y sano es tu libre albedrío, por lo cual te proclamo y reconozco señor de ti mismo» [*Purg.* XXVII, 140-142]).

De aquí, desde este reconocimiento, la libertad podrá despegar el gran vuelo hacia el corazón de ese bien en que, realmente, «se aquieta el ánimo» –en que el alma descansa– y reconocer el camino para alcanzarlo.

Es la gran intuición del carácter de «signo» de las criaturas y es Beatriz (*cf.*: Contini 2006: 319-321) –la mujer en obediencia a la cual el poeta ha aceptado entrar en el «alto paso»– la que llevará a Dante a reconocerlo.

¡Qué humanamente conmovedor también este rasgo: lo más decisivo de la vida se descubre frente a una presencia y a una presencia amada!

El ansiado encuentro tiene lugar en el Paraíso terrenal, abarca dos cantos –el XXX y el XXXI– y se desarrolla en un clima altamente dramático en que Dante es el acusado y Beatriz, la severa acusadora. En ningún otro momento, a lo largo de toda la *Divina Comedia*, Dante se detiene, como en esta ocasión, sobre sí y sus sentimientos, detallándolos minuciosamente, signo de cuán hondamente le alcanzan y hieren las palabras de Beatriz y lo que implican.

Beatriz, velada, aparece sobre un carro, circundada de ángeles que, cantando, la cubren de flores. El poeta, antes de haber visto su rostro, «reconoce los signos de la antigua llama» (*Purg.* XXX, 48). Es la mujer amada.

Con la autoridad de un almirante que, moviéndose de popa a proa, revisa que todo esté en orden (*Purg.* XXX, 58-60), Beatriz encara a Dante, reprochándole severamente haber dirigido sus pasos

«por vía errada» (*Purg.* XXX, 130), después de su muerte, siguiendo «imágenes de bien falsas que nunca cumplen lo que prometen» (*Purg.* XXX, 132-132).

Dante escucha llorando y reconoce que, después de su muerte, las «cosas presentes» (*Purg.* XXXI, 34) lo desviaron con su «falso placer» (*Purg.* XXXI, 35). Pero Beatriz no satisfecha de esta genérica confesión insiste y aclara:

Naturaleza y arte no te dieron placer tan grande cual los bellos miembros en que cerrada estuve, y ya son polvo; y si el sumo placer te quedó falto por mi muerte, ¿qué otra mortal cosa debía arrastrarte luego en su deseo?

Pues bien debiste, tras el primer dardo de las cosas falaces, ir más alto detrás de mí, que no era como ellas.

No debiste dejar caer las alas, en espera de más, o muchachita u otra vanidad de breve trato. (*Purg.* XXI, 49-60)

Afirma, entonces, que después de su muerte Dante no habría tenido que sustituirla con «otras» menos atractivas e igualmente mortales! Habría debido, en cambio, no «dejarse caer las alas» (*Purg.* XXXI, 58-63) de la razón, de la comprensión, e «ir más alto», detrás de ella, que ya no era mortal. No se trata, es evidente, de un reclamo moral, sino de un reto dirigido a la inteligencia para que comprenda cómo hay que amar la realidad, si no se quiere perderla.

Todo, en la vida, padece el límite y la muerte y, lo que nos atrae con su belleza y exalta nuestra imaginación y sensibilidad, haciéndoles anhelar lo eterno, eterno no es e, inexorablemente, termina.

No hay experiencia más provocadora que esta, como es evidente en el dramático interrogante del gran poeta Giacomo Leopardi en su poema «Sobre el retrato de una bella mujer, esculpido en su monumento sepulcral», cuando, recordando el atractivo

de la mujer amada y comparándolo con su actual condición, se pregunta: «Naturaleza humana, / si eres en cada cosa vil y frágil, / si polvo y sombra eres, ¿cómo tienes tan altos sentimientos?» (Leopardi 1990: 229).

Y, con una potente intuición –que no nace de su filosofía materialista e ilustrada, sino del anhelo inextirpable del corazón– contesta: «Misterio eterno de nuestro ser».

Dante, guiado por Beatriz que le solicita a «ir más alto, detrás de mí», a seguir el signo que ella es, penetra en este misterio y reconoce que las creaturas no son eternas, sino signo de lo Eterno; que su belleza no es la Belleza, sino su reflejo y anticipo real en esta vida. Signo y misterio, en la experiencia cristiana, realmente coinciden: el signo revela y hace presente el misterio, arrastrando la Libertad, con su atractivo, hacia el verdadero Bien.

Es por esto por lo que, contemplando en el *Paraíso* la gloria, es decir, el valor definitivo y eterno de la mujer amada, el poeta podrá dirigirle el supremo agradecido encomio: «O donna in cui la mia speranza vige, [...] / Tu m'hai da servo tratto a libertá» («Oh mujer en que habita mi esperanza, [...] / Tú me has de siervo traído a libertad» [*Par.* XXXI, 79-85]).

Bibliografía

Alighieri, Dante, 2000. *Commedia*. Volume secondo. *Purgatorio*. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Arnoldo Mondadori.

_____, 1997. *Commedia*. Volume terzo. *Paradiso*. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Arnoldo Mondadori.

Contini, Giuliana, 2006. «¡Oh mujer en quien habita mi esperanza!» Dante y el atractivo Beatriz». En: *Teología y Vida*, vol. XLVII, N° 2-3, pp. 319-321.

Leopardi, Giacomo, 1990. *Poesía y prosa*. Introducción, traducción y notas de Antonio Colinas. Barcelona: Alfaguara.

Steiner, George, 2007. *Los logócratas*. México: Fondo de Cultura Económica / Ediciones Siruela.

Nota: La traducción al español de los versos de la *Divina Comedia* es de la autora.

Cuando todo proviene del exterior: la fenomenología
levinasiana del sonido en el *Purgatorio*
de Dante Alighieri

Cesare Del Mastro Puccio
Universidad del Pacífico
FNRS - Université catholique de Louvain

A Carlos Gatti,
cuando la sonoridad del sonido en la que
el Otro irrumpe
es música, literatura, enseñanza.

e qui fu la mia mente sì ristretta
dentro da sè, che di fuor non venia
cosa che fosse allor da lei ricetta.
(*Purg.* XVII, 22-24)

Le rapport éthique, opposé à la philosophie première
de l'identification de la liberté et du pouvoir,
n'est pas contre la vérité, il va vers l'être
dans son extériorité absolue et accomplit
l'intention même qui anime la marche à la vérité.
Emmanuel Levinas (2003: 38-39)

La fuerza con la que la sonoridad de determinados textos irrumpe en nosotros los convierte a menudo en huéspedes perennes de nuestra subjetividad cuyo resonar ético y estético nos asalta; por ejemplo, cuando intentamos reflexionar sobre un elemento

importante de nuestra simbología, a saber el Purgatorio, a partir de la representación que la *Comedia* de Dante Alighieri nos ofrece de este espacio situado entre el Infierno y el Paraíso. «Porque, irremediablemente, yo reconozco en mí, mucho más que un hijo del Cielo, un hijo de la Tierra» (Teilhard de Chardin 1961: 24)¹; confieso que esta afirmación interpeló desde el inicio el proyecto mismo de este artículo. En efecto, ¿cómo elaborar un discurso sobre «una vida cuyos goces, dolores y realidad no tienen [en principio] parangón posible con las condiciones presentes de nuestro Universo» cuando en realidad «el gusto y el interés por la Tierra [nos conducen a] la fidelidad en el cumplimiento del deber, del empuje y aun del avance en todos los caminos abiertos por la actividad humana»? (Teilhard de Chardin 1998: 25). Resulta difícil asumir la paradoja contenida en esta pregunta, sobre todo si tenemos en cuenta que la concentración en las realidades definitivas del Cielo ha conducido –y conduce aún hoy en la perspectiva de un cierto espiritualismo desencarnado– a la indiferencia e incluso al desprecio respecto de las realidades temporales; como si se tratase de elegir entre la acogida de la historia sagrada y la dedicación a las tareas propias de la historia mundana, entre el cultivo del alma y el cuidado del cuerpo, entre la luz del más allá y la sombra del aquí abajo: Dios o el Mundo.

Quien se reconoce «hijo de la Tierra» y ama el mundo puede verse tentado a abandonar de entrada todo esfuerzo de reflexión sobre el Purgatorio, o puede decidir no dejar en el vacío la palabra en cuestión –Purgatorio– a merced del dualismo alma-cuerpo que tanto daño ha hecho y hace a nuestra cultura. En cualquier caso, como lo recuerda el teólogo Andrés Torres Queiruga,

[...] callar sin más tampoco resulta muy sano. El nombre sigue ahí; y donde está el nombre, muy pronto puede evocarse el fantasma, y con el fantasma la confusión o incluso el terror. [...] no es bueno para la teología afrontar un tema incómodo mediante el recurso al simple silencio. Porque, así, acaso se evite el daño inmediato; pero, en lugar

de claridad, como alternativa sólo se ofrece el vacío. Y ya se sabe que los vacíos [...] están siempre expuestos a llenarse con lo que venga..., que con frecuencia suele ser lo peor. (Torres Queiruga 1995: 7-8)

Como bien lo sugiere por su parte Martha Nussbaum, el propio Dante nos advierte que al eludir pronunciarnos sobre los asuntos difíciles provocamos el tipo de colapso ético retratado por él «cuando describe esa muchedumbre de almas que, arremolinada en el vestíbulo del infierno, arrastra sus banderas de un lado a otro sin la menor disposición para hincarlas y adoptar con ello una postura definitiva sobre alguna cuestión moral o política» (2000: 38). Las líneas que siguen intentan mostrar, pues, que una aproximación levinasiana –es decir, desde una ética de la alteridad– a los sonidos que pueblan el Purgatorio de la *Comedia* puede acercarnos a lo fundamental para que «en la oscuridad del fantasma se encienda la luz del símbolo» (Torres Queiruga 1995: 9) y podamos responder así, desde una perspectiva liberadora que integra amor a Dios y amor al Mundo a la pregunta de qué queremos decir cuando decimos Purgatorio.

Desde este esfuerzo liberador por recrear nuestro imaginario sobre las realidades definitivas, el jesuita francés al que hemos aludido al inicio aclara que la tensión entre, por un lado, el afecto a lo tangible y, por otro lado, la voluntad de amar a Dios por encima de todo no se resuelve a través de la idea según la cual la acción creativa sobre los objetos terrestres vale únicamente en virtud de la intención purificada que la anima, debido a que según esta opinión «nada de cuanto atañe a estas creaciones o a estos descubrimientos formará parte de las piedras con que está construida la nueva Jerusalén» (Teilhard de Chardin 1998: 27-28). La subordinación de los resultados palpables de las acciones transformadoras de la historia a la buena voluntad así como el dualismo que proclama la indiferencia de la «nueva Jerusalén» a las creaciones humanas se encuentran en las antípodas del Purgatorio dantesco. En efecto, en las «piedras» de este espacio intermedio entre el Infierno y el Paraíso

resuena la historia humana de quienes viven, en la concreción de sus cuerpos y en la memoria viva de sus acciones, un proceso que los conduce a la plenitud y que requiere, para ello, de la escucha, de los gestos y de la oración solidarios de los vivientes como Dante.

El hermoso pasaje de Teilhard de Chardin que citamos a continuación coincide de manera asombrosa con lo que ese Virgilio contemporáneo de la *Comedia* en el Perú que ha sido para muchos de nosotros Carlos Gatti nos explicaba en sus primeras clases a partir de la sentencia de Heráclito «el carácter del hombre es su destino», a saber, que la *Comedia* representa las consecuencias eternas de lo histórico-terreno. Lo trascendente y lo inmanente se abrazan porque las realidades infernales y paradisiacas –y de manera particular, según veremos, las del Purgatorio– constituyen una prolongación de la experiencia concreta de hombres y mujeres que comprenden mejor el sentido de sus vidas al expresar sus heridas y esperanzas en sonidos: cantos y relatos que interpelan a Dante desde su alteridad y que permiten al ser humano recorrer sus propios infiernos para hacer frente a sus tendencias tanáticas y abrirse al sufrimiento del otro. El movimiento de paso y contrapaso nos revela la lógica que recorre toda la *Comedia*: en su manera concreta de vivir «aquí y ahora» el ser humano escoge ya su destino «allá». En este sentido, el espacio físico e histórico en el que resuenan los sonidos del Purgatorio es ya siempre un espacio ético, ya que el lugar y la condición de quienes purifican sus acciones dependen de lo que ellos han querido ser en vida –o, más bien, de lo que no han llegado a ser plenamente en vida–, de allí el carácter transitorio y dinámico de este espacio intermedio al que llamamos Purgatorio. Teilhard de Chardin sostiene, pues, que la esperanza en la resurrección comprende el cuerpo mismo de todo aquello que nos permite contribuir a la construcción de «un cielo nuevo y una tierra nueva»:

La divinización de nuestro esfuerzo por el valor de la intención que implica infunde un alma preciosa a todas nuestras acciones; pero *no confiere a su cuerpo la esperanza de una resurrección*. Ahora

bien, esta esperanza nos es imprescindible para que sea completa nuestra alegría. Ya es mucho poder pensar que si amamos a Dios habrá algo de nuestra actividad interior, de nuestra *operatio*, que no se perderá jamás. Pero el propio trabajo de nuestros espíritus, de nuestros corazones y de nuestras manos –nuestros resultados, nuestras obras, nuestro *opus*–, ¿no se «eternizará»? ¿no se salvará en cierto modo?

[...]

¡Oh sí, Señor, en virtud de una pretensión que has situado precisamente en el corazón de mi voluntad se salvará! Quiero, necesito que así sea. Quiero, porque me gusta irresistiblemente lo que tu permanente concurso me permite llevar a realidad cada día. Este pensamiento, este perfeccionamiento material, esta armonía, este matiz particular de amor, esta complejidad exquisita de una sonrisa o de una mirada, todas estas bellezas nuevas que aparecen por primera vez, en mí y en torno a mí, sobre el rostro humano de la Tierra, las quiero como a hijos, y no puedo pensar que, en su carne, hayan de morir completamente. Si yo creyera que estas cosas se marchitan para siempre, ¿les habría dado vida jamás? Cuanto más me analizo, más descubro esta verdad psicológica: que ningún hombre levanta el dedo meñique para la menor obra sin que le mueva la convicción, más o menos oscura, de que está trabajando infinitesimalmente (al menos de modo indirecto) para la edificación de algo Definitivo, es decir, Tu misma obra, Dios mío. (Teilhard de Chardin 1998: 29-30)

Si el ser humano elige ya «sobre el rostro humano de la Tierra» vivir infernal o paradisiácamente y construye así su destino, es importante remitirnos a una experiencia fundamental para la comprensión del sentido del *Purgatorio*. Nos referimos al hecho de que los «pensamientos», los «perfeccionamientos materiales» y los «matices particulares de amor» cuya vida integral en un mundo nuevo más allá de la muerte es prometida por Dios requieren, en el marco temporal de la historia, esfuerzos constantes para que alcancen su despliegue y su madurez. Los cantos XVII y XVIII del *Purgatorio*

ilustran bien esta idea. Si bien todo está presidido por la iniciativa del amor gratuito de Dios, esta no anula el daño objetivo que el ser humano puede producir, daño por el que, lejos de castigar o vengarse, Dios sufre y fracasa porque su creación está orientada hacia la plenitud de la vida y la libertad. Este daño ocurre cuando el objeto del amor es «malo» o cuando la dirección que mueve hacia dicho objeto es asumida con «excesiva o escasa intensidad» porque, una vez que los medios han sido transformados en fines o viceversa, se corre «tras el bien más o menos de lo que se debe» (*Purg.* XVIII, 100-107). Por ello, a pesar de estar animada por «la buena voluntad y el justo amor», la «innata libertad» del ser humano puede traducirse, como en los perezosos de estos dos cantos, en «negligencia» y en «tardanza», en la «tibieza» con la que se emplearon «en hacer el bien» (*Purg.* XVIII, 107-108).

Dado que en la vida persistirán siempre estas y otras formas de «pereza», el Purgatorio responde al hecho de que «el hombre no se limita a ser salvado; también él se salva, debe obrar su salvación» (Congar 1951: 288). No se trata solo de ser purificado, sino de purificarse: entrar en la salvación. Solo así «el amor del bien que se ha quedado por debajo de lo que debía, aquí se restaura» (*Purg.* XVII, 86). Puesto que en este espacio intermedio se narra el proceso por el cual los seres humanos se liberan ora de la lentitud ora de la excesiva premura con las que se dirigieron al objeto amado, podemos afirmar que existe una continuidad radical entre, por un lado, la apertura y el dinamismo del devenir histórico-temporal y, por otro lado, la condición transitoria y progresiva del Purgatorio: una continuidad entre la inmanencia y la trascendencia que no encontramos con la misma intensidad en la eternidad fija de los padecimientos infernales ni en la contemplación dichosa del Bien consumada en el Paraíso. Las expectativas alimentadas por la posibilidad de curar nuestras heridas para salir más plenamente al encuentro de nuestras tareas y de las personas a las que amamos se prolongan en el tiempo de espera creativa característico del Purgatorio. En este sentido, los «espoleados por la buena voluntad y el justo amor»

que dan «mordiscos a la pereza» (*Purg.* XVIII, 96 y 132) hacen suyo, en el Purgatorio, el «deseo de movernos» que es el de la vida misma en sus complejos procesos de maduración y en su poder de experimentarse, acrecentarse y compartirse. El Purgatorio encarna el dinamismo creativo de la condición transitoria de la vida. Por ello, los movimientos sonoros y éticos que tienen lugar en él resquebrajan la aparente fijación de lo definitivo y representan, acaso con mayor fuerza que los espacios ya definidos del Infierno y del Paraíso, el «ya pero todavía no» propio de la tensión escatológica:

La Escatología, en formulación de Rahner, no es un reportaje anticipado de acontecimientos que sucederán en el futuro, sino la transposición, en el modo de la plenitud, de lo que vivimos aquí bajo el modo de la deficiencia. Por consiguiente, cielo e infierno, purgatorio y juicio no son realidades que comenzarán a partir de la muerte, sino que ahora pueden ser vividas y experimentadas, aun cuando de manera incompleta. Comienzan a existir aquí en la tierra y van creciendo hasta que en la muerte se dé su germinación plena [...]. (Boff 1979: 28)

Frente al esquema binario bien (Paraíso)-mal (Infierno), este tercer lugar convoca a la libertad desde la esperanza en un horizonte humano aún no alcanzado pero posible. Por ello, el desarrollo teológico de la noción de Purgatorio llevado a cabo por el cristianismo de Occidente a raíz del Concilio de Lyon (1274) devino en la concepción de este espacio intermedio «no tanto en clave de expiación de pecados, cuanto en clave de divinización progresiva, que va devolviendo al hombre la imagen de Dios por un proceso paulatino de purificación» (Ruiz de la Peña 1986: 315). Si el Purgatorio no debe ser descrito como un «infierno aligerado» cargado de categorías de sanciones punitivas (Chiavacci 2005: XI), esto se debe, entre otras razones, al hecho de que en la dinámica de nuestra situación vital actual ya nos anima siempre la posibilidad de que, según sugieren las líneas finales del primer

canto del *Purgatorio*, alguien ponga sobre nuestras mejillas sus manos para que aquellas recobren el color perdido por lo que el Infierno ha oscurecido en nosotros y, así, otra «humilde planta» renazca súbitamente «en el sitio donde [se] había arrancado la anterior» (*Purg.* 135-136)².

Esta alegría confiada en el amor gratuito de Dios que incluye «la necesidad de una participación personal en la reconciliación con [Él]» (Ruiz de la Peña 1986: 311) llevó a distanciarse de la concepción puramente expiatoria y penal del Purgatorio, la cual pretendía reducirlo a un «infierno temporal». No obstante, la tradición cristiana occidental recreada en el Purgatorio de Dante no anula completamente el elemento expiatorio, que debe ser equilibrado a través de la idea de «proceso de maduración». Pero lo que nos interesa subrayar en esta parte final de nuestra introducción es que a esta concepción dantesca que integra «purificación» y «expiación» subyace una comprensión profunda de los procesos psicológicos e históricos humanos en toda su complejidad:

[...] no puede olvidarse que a todo proceso auténtico de purificación o madurez es inherente, por su misma naturaleza, un cierto coeficiente de sufrimiento, presente ya en la propia conciencia de imperfección cuando va acompañada por un sincero anhelo de perfeccionamiento [...]. Con estas premisas, es lícito concluir que los conceptos *purificación-expiación*, manejados en el ámbito de las realidades teológicas que denominamos *pecado y reconciliación*, lejos de ser antitéticos, constituyen dos momentos inseparables de un único proceso [...]. (Ruiz de la Peña 1986: 318)

1. De la fijación visual del ritmo al dinamismo ético del sonido verbal

A lo largo de su paso por el Purgatorio, Dante sufre cada vez que resuenan en él las penas de quienes salen a su encuentro. Sin embargo, cuando el dolor de la expiación se desvincula del marco

dinámico y liberador que le da sentido —el movimiento esperanzado de la purificación como tránsito hacia el Otro—, el visitante de este reino intermedio cae presa de los rezagos de la lógica infernal, es decir, de la fijación en los pensamientos obsesivos y narcisistas que provienen del daño cometido y que impiden avanzar. En efecto, en determinados pasajes del Purgatorio, Dante experimenta la «coincidencia del Yo consigo mismo» que lo reduce a un espacio de interioridad solitaria, muda y carente de la apertura a la alteridad que la dinámica de la maduración del amor exige: se trata de «un movimiento en el Mismo antes que la obligación frente al Otro» (Levinas 2002b: 71). Subyugado y atemorizado por el peso anónimo del ser —«la ontología heideggeriana que subordina la relación con el Otro a la relación con el ser en general» (Levinas 2002b: 70)—, el protagonista es incapaz de escuchar la voz del Otro que se dirige a él desde el exterior para convocarlo al diálogo y a la responsabilidad: «La inseguridad no proviene de las cosas del mundo diurno que la noche oculta, ella reside precisamente en el hecho de que nada se aproxima, nada viene, nada amenaza: este silencio, esta tranquilidad, esta nada de sensaciones constituye una sorda amenaza indeterminada, absolutamente» (Levinas 1998: 95-96)³.

Así, por ejemplo, al inicio del canto XVII, Dante padece los efectos de la imaginación que nos enajena de tal modo «que no nos percatamos de lo exterior, aunque suenen en torno nuestro mil trompetas» (*Purg.* XVII, 14-15). Este poder imaginativo tiene aquí una clara connotación negativa porque, en lugar de abrir a la relación con el «otro en tanto otro», encierra a Dante al fijar su mente en la «impiedad» de Filomela, quien fue convertida en ruiseñor por matar a Itis: «De la impiedad de aquella que fue transformada en el pájaro que más se deleita en cantar apareció la huella en mi imaginación, y mi mente se encerró en sí misma de tal modo que no venía de fuera cosa alguna que percibiese» (*Purg.* XVII, 19-24). Después de comprobar que su espíritu se había reconcentrado tanto en sí mismo que no llegaba hasta él nada del exterior, el protagonista es despertado de sus visiones por «una luz más intensa de lo acostumbrado» (*Purg.* XVII,

45), claridad que es inmediatamente asociada a la voz que le dice: «“Por aquí se sube”» (*Purg.* XVII, 47). A esta voz del espíritu divino que «nos endereza a la vía hacia lo alto» (*Purg.* XVII, 55-56) se suma la exhortación de Virgilio, cuyos sonidos verbales son a un tiempo lenguaje proveniente del Otro y dirigido siempre a Otro, movimiento que impide que los pies de Dante se detengan: «“Ahora echemos a andar obedeciendo la invitación”» (*Purg.* XVII, 61). La bendición («*Beati pacifici*» [*Purg.* XVII, 68-69]) que acompaña el batir de alas que acaricia el rostro del protagonista es amor en tanto puesta en movimiento hacia el Otro, hacia el bien al que hay que dirigirse con prontitud. Aun cuando la firmeza de las piernas parece perderse, se trata de escuchar los sonidos del exterior, y de manera particular el sonido verbal que libera del encierro en las visiones producidas por la propia imaginación expone al Otro y abre al diálogo: «Escuché un poco para ver si oía alguna cosa en el nuevo circuito y después me volví a mi maestro y le dije: “Dulce padre mío, ¿qué pecados se purgan en este círculo donde estamos? Si los pies están quedos, no lo estén tus palabras”. Y me contestó [...]» (*Purg.* XVII, 82-84).

El poder seductor de la «exaltada fantasía» ensimisma al protagonista de la *Comedia* también en el canto XIX. Si el Purgatorio restituye la capacidad de recibir la luz y la música ausentes en el Infierno, estas percepciones estéticas no siempre garantizan el impulso necesario para el ascenso que conduce al Otro. En este caso, la fascinación producida por el placer asociado al canto de la sirena del que Dante no puede apartar su atención lo fija en las representaciones creadas por su propia imaginación —con los ojos cerrados, «en sueños» (*Purg.* XIX, 7)—. Este embrujo del canto puede impedir que el discípulo se abra a la voz del maestro que lo llama a oír el «modo suave y benigno» (*Purg.* XIX, 8-10) de una música que sí proviene del exterior, es decir, un sonido que irrumpe en su alteridad y que, por ello, es ya siempre relación con el Otro, dirección hacia el Otro: ética en la estética o «sonoridad del sonido» en tanto apertura del Yo a una exterioridad irreductible a toda aprehensión conceptual. Presa del canto ilusorio de una

sirena que no es Otro porque ha sido creada por el mismo Dante –presa, por lo tanto, de una situación en la que nada proviene del exterior–, el discípulo constata, ante el llamado de Virgilio a levantarse y a caminar con resolución: «Me ha llenado de dudas una nueva visión que me atrae a sí de tal modo, que no puedo dejar de pensar en ella» (*Purg.* XVII, 55-57).

Ahora bien, ¿por qué en estas líneas del canto XIX Dante se refiere al canto de la sirena, proyectada por él y desconectada de la realidad, en los términos de una visión; por qué el embrujo producido por lo musical está, según lo sugiere este pasaje del *Purgatorio*, contenido en el mundo de lo visual? «La Phénoménologie du son», noveno apartado de la conferencia *Parole et silence* pronunciada por Emmanuel Levinas el 4 y 5 de febrero de 1948 en el *Collège Philosophique* –creado por Jean Wahl en París–, nos permite abordar esta intuición dantesca según las descripciones fenomenológicas que el «primer Levinas» desarrolla en la etapa anterior a la publicación de *Totalité et infini* (1961)⁴.

En las pocas ocasiones en las que se ha referido al arte, el filósofo lituano de lengua francesa ha subrayado el riesgo de fijación e idolatría que toda imagen implica. En tanto «sensación entre otras», el sonido comparte con la imagen la pertenencia al «mundo de la luz» porque, a pesar de su aparente procedencia externa, tanto las cualidades musicales cuanto las pictóricas remiten a lo que la conciencia encuentra ya en sí misma como contenido de una representación, es decir, como correlato cognitivo adecuado al acto intencional del sujeto: el sonido «se refiere, como toda luz, al sujeto. Viniendo de afuera, escuchado, es como si el sonido viniese de nosotros, y escuchar solo es sinónimo de comprender, cuyo término es la evidencia» (Levinas 2011: 90).

Sin embargo, al preguntarse por la «sonoridad del sonido», por su «resonancia», Levinas reconoce en el carácter informe y dinámico del resonar mismo el «ser otro» del sonido, es decir, la irrupción de la exterioridad que desborda las cualidades sensibles, quiebra la fijación de las imágenes y escapa, así, a toda voluntad de

aprehensión conceptual, a todo imperialismo del Yo. En la medida en que supera el producto contenido como sonido en el espacio esclarecedor de la conciencia, el resonar del sonido nos libera del paradigma teórico de la visión para introducirnos en el registro ético de la audición. En este último, la alteridad irreductible de aquel que «permanece absolutamente Otro» en su infinitud nos interpela porque pone en cuestión nuestros poderes:

En su ser mismo, el sonido es estallido. O, por decirlo de una manera que permite destacar su carácter social, el sonido es escándalo. El mundo de la luz es un mundo de transparencia a través del cual poseemos el mundo abrazándolo. Mundo continuo, en el que la forma se adhiere perfectamente al contenido: el contenido –todo el acontecimiento del fenómeno– es esclarecido por la forma que le atribuye un sentido. Mundo de soledad donde todo lo que es otro es a la vez mío. Por el contrario, la esencia del sonido es una ruptura. No la ruptura en el mundo de la luz y del silencio –donde la ruptura descubre una continuidad más profunda, donde el desgarrar es sostenido por la continuidad y la universalidad del espacio–. Sino ruptura pura que no conduce a algo luminoso, pero que irradia luz. Como cualidad sensible, como fenómeno, el sonido es luz; pero es un punto de luz en el que el mundo estalla, en el que es desbordado. Este desborde de la cualidad sensible por ella misma, su incapacidad para contener su contenido, es la sonoridad misma del sonido.

Pero la posibilidad de salir del mundo de la luz por medio del sonido no es la apertura de una ventana por la cual penetraríamos en otro mundo de luz más vasto. Tan vasto como sea el mundo de la luz, es un mundo solitario. Ahora bien, el sonido no anuncia a quien lo escucha algo que puede ser englobado en su soledad, sino en la gloria de otro ser. El hecho de desbordar su forma y de no ofrecernos otro mundo que, como luz, sería englobado en aquel en donde estamos no es, entonces, un defecto sino una ventaja del sonido. El sonido es el elemento del ser como ser otro y, sin embargo, como inconvertible en

la identidad del yo que comprende como suyo el mundo esclarecido. Hemos dicho cómo el sonido desgarrar el mundo de la luz e introduce una alteridad y un más allá en el mundo. El otro puede plantearse a la vez como absoluto y como en relación conmigo. Lo absoluto de la substancia no es alterado por esta relación. Por medio del sonido, lo absoluto se impone permaneciendo absolutamente otro: el sonido solo es sonido, no es nada, el sujeto no ha entregado nada de sí mismo. (Levinas 2011: 90-91)

La sonoridad del sonido forma parte de los «eventos nocturnos» en los que el joven Levinas busca una salida al horizonte del ser heideggeriano, es decir, a la luz a partir de la cual es posible comprender los entes y tenerlos «a la mano». Es necesario dejar este mundo de la visión porque en él la novedad y el desborde de lo que adviene en su exterioridad y en su alteridad radical –en su «de otro modo que ser»– son reducidos a las cualidades visuales, olfativas, gustativas y táctiles de las cosas. El resonar del sonido según el registro auditivo hace posible esta salida de lo visual ya que supera la identidad entre el aparecer de la cosa y su cualidad sensorial –el color, por ejemplo– al duplicar toda manifestación en ruido; en efecto, el sonido duplica, con mayor intensidad que una sombra, el aparecer monolítico de la cosa y, por ello, la oscuridad de su resonar es ya siempre alteridad. Puesto que una cosa solo suena cuando participa en un evento y alguien o algo ejerce sobre ella una acción, la sonoridad del sonido es la cualidad más desprendida de la cosa misma; por lo tanto, su resonar es el advenimiento misterioso del ser en tanto Otro no porque designa el contenido de esta irrupción de la alteridad al modo de un signo –*ver* el acontecimiento, fijarlo en sustantivos y en imágenes– sino porque constituye la huella irreductible de su paso, el «rodar del tiempo», el movimiento mismo de su resonancia –*escuchar* el acontecimiento, dejarse interpelar por el dinamismo de los verbos–:

Queremos abordar todavía desde otro ángulo la fenomenología del sonido. El sonido no es una cualidad de la cosa como el color o como

la forma, como el olor, el sabor o el contacto. Es como una cualidad superflua, como una cualidad de lujo. Hay que alterar la cosa para que emita un sonido. El sonido duplica todas las manifestaciones de la cosa. El cañón dispara, el cepillo cepilla, el viento sopla, el hombre camina, y todas estas acciones se duplican en ruido; respecto al acto, dichas acciones solo son epifenómenos, pero anuncian precisamente lo que hay de evento en todas las manifestaciones del ser. Resonar es imponernos lo que hay de verbo en todos los sustantivos. El sonido no es pura y simplemente una cualidad: es una cualidad que se vierte en el tiempo, que guarda con el tiempo una relación que no se asemeja en nada a la que caracteriza al color. El color también tiene una duración pero de alguna manera el tiempo pasa sobre él, mientras que el sonido hace rodar el tiempo mismo, como si fuese el desplazamiento o la resonancia del tiempo mismo, como si fuese el tiempo deviniendo visible. Manifestación de lo que por esencia no se manifiesta: he aquí la diferencia entre escuchar y ver. El sonido es su elemento conocido, la luz es el elemento de la intelección y del poder.

En un poema titulado «El profeta», Pushkin, describiendo la transformación del sentido que conduce al conocimiento profético, extiende precisamente de manera gradual el oído hasta la percepción del acontecimiento mismo del ser, como si el ser mismo de las cosas pudiese ser escuchado:

«Él rozó mis oídos
Y ellos se llenaron de ruidos y de sonidos
Y escuché la contradicción de los cielos
Y el vuelo de los ángeles que subían
Y el paso de los monstruos submarinos
Y el crecimiento de la rama en el valle».⁵

El sonido es, entonces, la gloria del otro acontecimiento: lo misterioso del ser en tanto otro. No es su signo. El signo es una cualidad sensible que remite a una cualidad sensible ausente a la cual reemplaza. El

sonido puede, sin duda, devenir signo, pero su función original, tal como acabamos de establecerla, es diferente. La relación con el acontecimiento de ser que el sonido no reemplaza, y del que no es la imagen sino simplemente la resonancia, es una relación irreductible. Esta solo puede ser devuelta a la sonoridad misma del sonido. Si el elemento natural de la palabra es el sonido es porque el simbolismo de la palabra no consiste simplemente en servir de signo a cualidades o a pensamientos que tienen a las cualidades como objeto, sino en hacer resonar la alteridad misma del sujeto. La palabra no es solamente el nombre de un objeto o de una idea: es la resonancia del ser del sujeto. Podemos decirlo aun de otra manera: la palabra no es un nombre, es verbo –habiendo comprendido bien que el verbo no es el nombre de una acción como el nombre es nombre de una cosa, sino que la relación del verbo con el existir que el verbo expresa es como la resonancia misma del ser–. En este sentido, la sonoridad del sonido es el símbolo. Así, el símbolo es algo distinto de una alegoría o un signo. (Levinas 2011: 91-92)

Las reflexiones desarrolladas en esta primera parte de «*La phénoménologie du son*» –esfuerzo por subordinar el privilegio de la luz que hace posible el conocimiento del mundo según el modo de los sustantivos al resonar mismo del tiempo en su alteridad según el modo de los verbos– abren a la posibilidad de entrar en relación con aquello que se mantiene siempre Otro. La sonoridad del sonido introduce, en efecto, una alteridad más allá del mundo, un desborde, una elevación: el rodar mismo del tiempo que no puede capturarse con la visión, pero que se escucha en todas las manifestaciones del ser. Dicha sonoridad constituye una realidad anterior al producto sonoro contenido en la conciencia del sujeto que conoce, y preserva al mismo tiempo el secreto del resonar del sonido. Así, este último abre a una dimensión de exterioridad y de alteridad radical en la medida en que se resiste a todo esfuerzo por aprehenderlo: el dinamismo del sonido como Otro es una realidad que el Yo no puede agotar en sí mismo. En este sentido, la gloria del sujeto asentado en el ser

proviene del hecho de que este ser es liberado de su ontología, de su ofrecerse a la luz de la comprensión; dicha gloria no es vista sino recibida de fuera, escuchada, enseñada. De este modo, la facticidad del «ser arrojado al mundo» de Heidegger, cuya angustia proviene del hecho de no haber escogido su origen, se transforma en gloria porque ya no es percibida como una negación del Yo sino como la posibilidad de pensarse como creatura referida a la existencia de Otro que me precede y me llama. Esta confianza de quien se sabe deseado para su propio futuro da lugar a una relación con el origen liberada tanto de la ecuación «poder = conocimiento de la verdad» como de la oposición entre la actividad y la pasividad. El ser aparece, pues, en su gloria, como creación, como el hecho de haber sido escogido desde un pasado inmemorial para ser el «guardián de su hermano»: la gloria de la creatura radica en haber sido justificada, en su movimiento incesante en el Otro. Esta salida del mundo acabado y fijo de la visión, de la soledad del Yo, se describe, en esta etapa inicial del pensamiento de Levinas, como «sonido que atraviesa el espacio y nos obliga a escuchar aquello que nos despierta o nos intriga sin que podamos hacerlo nuestro» (Chalier 2011: 46). Esto es lo que la transposición de la sonoridad del sonido en categoría existencial permite pensar:

[La conciencia percibe el existir plural basado en la creación, la fecundidad y la fraternidad cuando] deja de hacer de la visión la condición de la revelación del ser y de la verdad –pues esto la encierra en un existir solitario– y se encuentra conmocionada porque *escucha* lo que nunca podrá encerrar en una forma. La sonoridad del sonido es entonces –en el plano existencial– el equivalente del misterio de la fecundidad: la entrada en un existir irreductiblemente plural no como desgracia sino como revelación de lo que excede todos mis poderes de conocer y de hacer. (Chalier 2011: 48)

¿Qué ocurre, sin embargo, cuando, como en el canto de la sirena del Purgatorio, el sonido es dotado de cualidades que lo

integran en una composición musical, en un ritmo que, como sugiere el propio Dante, es del orden de una visión? Los pasajes de *La réalité et son ombre* –artículo sobre la fenomenología de la imagen publicado el mismo año en el que Levinas pronuncia la conferencia *Parole et silence*– dedicados a lo musical nos ofrecen elementos importantes para comprender la manera como la última parte de «La phénoménologie du son» aborda este asunto.

En un primer momento, el filósofo sostiene que, al igual que la imagen, el ritmo en tanto musicalidad del sonido manifiesta una cualidad positiva del arte, a saber la posibilidad de no pensar en términos de luz, ya que ni la imagen ni el sonido asociado a ella cuando este deviene música constituyen un tipo de conocimiento de la realidad. En efecto, al separarse radicalmente de los objetos para ofrecernos únicamente su doble –su sombra–, las imágenes y los sonidos del arte quiebran toda representación, es decir, toda posibilidad de designación de la realidad a través de signos. Así, cuando «el comercio con la realidad es un ritmo», se produce la «desencarnación de la realidad»:

El lugar privilegiado del ritmo se encuentra, ciertamente, en la música, pues el elemento del músico realiza, en su pureza, la desconceptualización de la realidad. El sonido es la cualidad más desligada del objeto. [...] Resuena impersonalmente. [...] escuchando, no aprehendemos un «algo», sino que quedamos sin conceptos. (Levinas 2001: 49-50)

En las antípodas de la función hermenéutica que el arte tiene en el pensamiento de Heidegger, Sartre y Merleau-Ponty, Levinas defiende la relación con la oscuridad misma de lo real –con la no-verdad del ser, con su doble, con su sombra– que tiene lugar a través de lo musical: acontecimiento opuesto al orden de la revelación, pero positivo porque representa precisamente, para el ser, la posibilidad de no ofrecerse a la comprensión, de producir una ruptura y un estallido en el mundo.

En un segundo momento, Levinas constata que, como ocurre con la falsa trascendencia de la imagen, la ruptura y la alteridad que lo musical aporta al introducir una duplicación en el ser son relativas debido a que se limitan al ensimismamiento producido por cualidades sonoras autotélicas e interiores al mundo, las cuales producen en el sujeto que escucha una suerte de embrujo. Con anterioridad a todo consentimiento y a toda función salvífica, cognitiva o política del arte, el ritmo se apodera del sujeto, se le impone en la medida en que este participa en un espectáculo en el cual es asido y llevado por las notas musicales:

La idea de ritmo [...] indica [...] el modo en que el orden poético nos afecta. De la realidad se desprenden conjuntos cerrados cuyos elementos se reclaman mutuamente como las sílabas de un verso, pero que no se reclaman más que imponiéndose a nosotros. *Pero se imponen a nosotros sin que los asumamos*. O, más bien, nuestro consentimiento con ellos se invierte en participación. Entran en nosotros o entramos nosotros en ellos, poco importa. El ritmo representa la situación única en la que no se pueda hablar de consentimiento, de asunción, de iniciativa, de libertad –porque el sujeto es asido y llevado por el ritmo–. Forma parte de su propia representación. Ni siquiera *a pesar de él*, pues en el ritmo ya no hay *sí-mismo*, sino como una transición de sí al anonimato. Es eso el sortilegio y el encanto de la poesía y de la música. (Levinas 2001: 48)

La primera connotación positiva del sonido y de la imagen desemboca, entonces, en una valoración negativa de lo musical en tanto no supone un verdadero movimiento de más allá, un auténtico pensamiento del infinito, un «de otro modo que ser»: la atribución de cualidades rítmicas al sonido –«*qualification du son*» que nosotros traducimos por ‘cualificación del sonido’– es «la integración en un conjunto, constitución de una música o de un ritmo a través del cual el sonido se nos vuelve familiar y su esencia de ruptura es negada» (Arbib 2012: 105). En consecuencia, si bien el mundo inmanente y

acabado de la visión puede ser superado por la sonoridad del sonido «susceptible de provocar, en el tejido mundano, un desgarramiento verdadero» (Clément 2010: 144), dicha sonoridad tiende a perderse en la cualidad musical cuando el sonido vuelve al mundo de lo visible, a la esfera del Yo: la cualificación contradice la sonoridad del sonido. Por ello, la verdadera alteridad –la trascendencia, el afuera absoluto– irrumpe únicamente cuando se pasa de los sonidos de la naturaleza y del arte a los sonidos verbales, cuando «el sonido estetizado, cualificado, [...] vuelve a ser sonido, es decir, reconquista su sonoridad por encima de su cualidad» (Arbib 2012: 106). Solo entonces las palabras-signo y las palabras-imágenes desfiguradas y congeladas en los libros y en las partituras devienen palabra enseñada, palabra viva dirigida a Otro. Cuando «por fin un hombre que habla reemplaza la tristeza inexpresable del eco», entonces «esta presencia [...] se cumple en la audición, [en] ese papel de origen trascendente que juega la palabra proferida», la «palabra de un ser vivo que habla a otro ser vivo»: «El sujeto que habla no sitúa el mundo en relación consigo mismo, no se sitúa pura y simplemente en el seno de su propio espectáculo, como el artista, sino en relación con el Otro» (Levinas 2002a: 161-162).

La palabra dirigida al interlocutor supera, por un lado, el conocimiento filológico de la letra contenida en los textos –«la palabra viva lucha contra este volverse vestigio del pensamiento, lucha con la letra que aparece cuando no hay nadie para escucharla» (Levinas 2002a: 161)– y, por otro lado, el ritmo que, al reducir el sonido a sus cualidades estéticas, olvida la ruptura de la interioridad que el resonar del sonido provoca en el mundo perceptible. Así como el significar a través del cual la significación del verbo conduce al Otro puede reducirse a la asociación visual de una imagen a un nombre, del mismo modo la sonoridad pura del sonido corre el riesgo de instalarse estéticamente en el mundo luminoso del sonido musical: el ritmo. Para evitar estos riesgos, es necesario abandonar la estrechez de un mundo que pretende encontrar en sí mismo todos los significados y todos los sonidos. Solo así es posible recibir un sentido y

una sonoridad que vienen de fuera como palabra, como significación revelada, enseñada, proveniente de un pasado inmemorial. Se trata, pues, de rescatar el «cara a cara» cuyo resonar es anterior a la cultura y al arte, es decir, el movimiento de exposición a un rostro que no se ve sino que se escucha, pues Levinas lo describe como sonoridad verbal, como la dirección misma de la palabra que el Otro me ha dirigido ya siempre antes de vincularse a un concepto –antes de devenir signo–, como el imperativo «no matarás» inscrito en el rostro, como llamado a una responsabilidad infinita, como ética: «la apelación misma al otro en el lenguaje que constituye la sociedad. [...] se habla ante un rostro, y [...] la unidad del escuchar y el hablar se cumple en el encuentro con el rostro, y [...] precisamente por eso, escuchar no se confunde con ver –con la comprensión y el poder–» (Levinas 2013: 230-231).

La «trascendencia de juego» propia de la composición musical hace difícil el movimiento de más allá, el paso hacia la ética. Solo el lenguaje, es decir el sonido estrictamente verbal cuya significación ética –vocativo del verbo que supera el nominativo de los sustantivos– precede siempre a su significación propiamente lingüístico-conceptual, puede abrir a la trascendencia real, al rostro cuyo significado no encontramos nunca ya en nosotros porque irrumpe como la infinitud de lo infinito, como la exterioridad misma, como la enseñanza de una Palabra que nos prohíbe matar a quien presenta este rostro vulnerable y que nos convoca a formar sociedad con él antes de cualquier recuerdo, iniciativa o decisión de nuestra parte:

Aún estamos lejos de la palabra tal como la conocemos en el lenguaje corriente, donde la palabra tiene un significado, donde también es, por consiguiente, signo. Pero si la función primera de la palabra consiste en esta resonancia del ser, debe ser posible deducir de ello la modificación esencial del sonido en palabra. El lugar excepcional del lenguaje en la economía del ser aparecerá mejor en esta deducción, lo mismo que su lugar excepcional respecto al signo en general.

Pero el sonido no es nada, puro epifenómeno en el mundo de las cosas visibles. Enseguida es cualificado. La sonoridad es cualificada, integrada en un conjunto, constituyendo una música. Sin duda la cualidad –el contenido que es el sonido– solo es esta ruptura de la continuidad: el romper y la perceptibilidad de lo roto coinciden; pero en los ruidos del mundo la cualidad prevalece sobre la sonoridad, pues en las cosas no hay ninguna alteridad. La función de estallido y de ruptura puede, no obstante, predominar sobre la estética y la cualidad. La campana es un instrumento destinado a producir sonido en las funciones del sonido. Ella hace estallar el mundo continuo de la luz como un llamado del más allá. La sonoridad en su conjunto describe la estructura de un mundo donde el otro puede aparecer.

Esta cualidad y esta musicalidad del sonido son superadas precisamente en la palabra, pero sonoridad pura: el sonido cualidad es, en este sentido, como una palabra que ha perdido su significado.

El sentido de la palabra no reside en la imagen que le es asociada sino en el hecho de que un objeto puede venir a nosotros desde afuera, es decir, nos puede ser enseñado. El lenguaje es la posibilidad para un ser de aparecer desde afuera; para una razón, de ser tú, de presentarse como rostro, tentación e imposibilidad del asesinato. (Levinas 2011: 92-93)

La prioridad del plano de la audición sobre el de la visión al que hemos aludido antes se basa en el hecho de que, lejos de constituir una limitación a partir de la cual el ser arrojado en el mundo asume su facticidad, la relación con el origen consiste en acoger una palabra transmitida oralmente a través de un maestro por medio de cuya voz pasa, sin detenerse en él, la voz del pasado inmemorial que ha querido nuestra existencia y que nos ha escogido, antes de cualquier iniciativa de nuestra parte, para la responsabilidad por el otro hombre. La verdad no es, pues, vista o descubierta en la soledad anónima del «pastor del Ser», sino

escuchada gracias a la relación que establezco con aquel que desea transmitirme una palabra que me hace responsable; no es el reflejo o la copia imperfecta de una cosa ni el consenso al que se llega a través de la tematización y la conceptualización, sino «la apertura misma a los demás» (Levinas 2013: 264), una relación en la que no se interroga sobre el Otro, sino que «se lo interroga [pues] siempre nos da la cara»: «la sociedad del Yo con el Otro, lenguaje y bondad» (Levinas 2002b: 71).

Esta apertura al origen según el escuchar –la verdad como enseñanza recibida y nunca agotada en quien la transmite o la recibe– supone siempre la acogida de una tradición. Frente al eterno presente de las cualidades visuales y musicales fijadas en los signos –color, imagen asociada al concepto o partitura–, el resonar de las palabras de la tradición a las que el estudiante, en su diálogo con el maestro, plantea preguntas abre a una relación particular con el tiempo, a saber la simultaneidad de lo sucesivo, es decir, una enseñanza recibida de un pasado inmemorial y a la vez presente en el instante en el que el maestro entrega a su discípulo el relato de dicho pasado. Levinas establece, de esta manera, una equivalencia entre la sonoridad del sonido, la enseñanza, la oralidad y el tiempo como simultaneidad de lo sucesivo: «el lenguaje entendido como enseñanza por el otro solo es posible por la dimensión de sonoridad del sonido, es decir, por su función de ruptura [pues] toda génesis del lenguaje exige volver al sonido como [...] apertura a la trascendencia» (Arbib 2012: 106). Al dirigirse siempre al Otro, la palabra enseñada crea la simultaneidad de los interlocutores, la simultaneidad del relato narrado y escuchado. Desde la sonoridad verbal con la que se ofrecen al Otro, estas palabras proferidas quiebran el mundo visual de la escritura y del ritmo, y constituyen, así, el desplazamiento mismo del tiempo, la resonancia de la alteridad del sujeto:

Se suele pensar que la palabra está asociada a una idea y que comunicar la palabra es suscitar la idea que le es asociada, que el diálogo es

posterior a las nociones, a la elevación de las sensaciones a la idea general. [Lo que cuenta] no es la generalidad sino la alteridad de la noción, el hecho de que esta es enseñada, viene de otra razón: una noción asociada al sonido es el residuo de una situación que consiste en aprender. Aprender no es la comunicación de un pensamiento (lo que sería volver a la preexistencia de los pensamientos a la palabra y, en consecuencia, fatalmente a una armonía preestablecida) sino la relación primera: encontrarse delante de otra razón, existir metafísicamente. El pensamiento no precede, entonces, al lenguaje sino que solo es posible por el lenguaje, es decir, por la enseñanza y por el reconocimiento del otro como maestro. El paso de lo implícito a lo explícito –de lo individual a lo general– que uno se da como un milagro personal supone un maestro y una escuela. La doctrina hablada –la *Ausdrücklich denken*⁶– supone escuela y enseñanza. (Levinas 2011: 93)⁷

Si volvemos al inicio del canto XIX del *Purgatorio* enriquecidos por esta fenomenología del sonido, comprendemos que el canto de la sirena no es escuchado, sino visto por Dante. En efecto, este se refiere al cantar que «enloquece a los marineros en medio del mar» en los términos de una visión porque, al ser explotado musicalmente en sus cualidades rítmicas, el sonido se ofrece a Dante como un producto que impide la irrupción de lo exterior: la cualidad del canto niega el efecto de ruptura y de trascendencia característico de la sonoridad. En este sentido, no hay diferencia entre el canto de la sirena, los rostros demacrados y hermosos que se confunden en ella y el hedor que proviene de su vientre; se trata, en los tres casos, de cualidades-imágenes creadas por Dante en el mundo acabado y fijo de su propia visión. El discípulo de Virgilio ve el canto de la sirena en lugar de escucharlo porque dicho canto lo ensimisma, lo embruja, le impide recibir cualquier palabra del exterior. Dante es asido por el espectáculo imaginario que lo detiene en una interioridad sorda a la alteridad. En este ámbito mudo y solitario donde «nada proviene del exterior», ningún sonido resquebraja la

coincidencia del Yo consigo mismo, nadie habla y, por lo tanto, no hay escucha posible. Reducido a las cualidades de un ritmo que se agota en sí mismo porque se regocija en la visión de sí mismo, despojado de su sonoridad pura, el sonido es incapaz de conducir al movimiento ético de la escucha gracias al cual el Otro me dirige una palabra que me convoca a responder. Al ver el canto de la sirena, Dante está, pues, solo, porque reproduce la violencia con la que el ritmo de las imágenes creadas por él se le imponen: «La acción violenta no consiste en encontrarse en relación con el Otro; es precisamente aquella en la que uno está como si estuviera solo [...] es el hecho de no mirar de frente aquello a lo que se aplica la acción [...]: el hecho de no encontrarlo de cara» (Levinas 2001: 75-76).

Siempre a partir de la fenomenología levinasiana del sonido, podemos sostener que Virgilio y los ángeles encarnan, en las antípodas de la visión-composición musical de la sirena, una palabra –sonido verbal– que sí proviene del exterior:

«¡Por lo menos tres veces te he llamado! Levántate y ven, que encontraremos la abertura por la cual entres» [...]. Siguiéndole, llevaba inclinada la frente como el que la tiene cargada de pensamientos, de modo que hace de sí como un medio arco de puente, cuando oí: «Venid; por aquí se pasa», dicho de un modo suave y benigno como no se oye en tierra de mortales. Con las alas abiertas, que parecían de cisne, nos encaminó hacia arriba aquel que nos había hablado, entre dos paredes del duro macizo. Movié las plumas después, acariciándome con el aire de ellas y afirmando ser bienaventurados *qui lugent*, pues tendrán el alma segura de ser consolada. (*Purg.* XIX, 34-51)

Solo después de haber sido expuesto a estas palabras provenientes del Otro, el protagonista escucha y responde caminando «hacia adelante con resolución», según la exhortación de su Maestro: «Como el halcón, que primero mira sus patas, se

Cuando todo proviene del exterior: la fenomenología levinasiana del sonido

revuelve al grito del halconero y se lanza impulsado por el deseo de la presa que lo atrae, hice yo, y por el camino hendido en la roca, para dar paso al que va arriba, anduve hasta donde el nuevo círculo empezaba» (*Purg.* XIX, 64-69). Así, el Purgatorio vuelve a ser, según vimos en nuestra introducción, el espacio dinámico en el que Dante es liberado de las proyecciones rítmico-visuales de su propia imaginación para dejarse interpelar por la palabra del Otro incluso en los momentos de somnolencia y de parálisis, de extravío en sus propias vacilaciones internas.

2. La sonoridad muda de los gestos y de las lágrimas o la maduración por la exposición al Otro

Este paso de la composición musical al sonido verbal que implica la superación del ensimismamiento estético gracias al descentramiento ético, ¿se anunciaba ya en el canto II del *Purgatorio* como para prefigurar la dinámica liberadora de este espacio intermedio que el canto XIX vendría a confirmar? En efecto, al inicio de su recorrido por el Purgatorio, Dante y el propio Virgilio se dejan cautivar por el dulce canto del músico florentino Casella; integrados al ritmo del espectáculo musical del que participan, ambos olvidan el movimiento de purificación exigido por el reino que se disponen a visitar: «Mi maestro, y yo, y las gentes que estaban con él parecíamos tan contentos como si nadie pensara en otra cosa» (*Purg.* II, 115-117). El papel liberador que cumplen Virgilio y el ángel en el canto XIX es asumido aquí por el «anciano venerable» cuya voz –sonido verbal– despierta a aquellos que estaban pendientes de las notas musicales para convocarlos a «pensar en otra cosa», es decir, dejarse interpelar por una palabra en cuya sonoridad el Otro adviene como ruptura del ensimismamiento: «“¿Qué es esto, espíritus tardos? ¿Qué olvido, qué descuido es este? Corred al monte a despojaros de vuestra impureza, que no permite que Dios se os manifieste”» (*Purg.* II, 120-123). Entonces, prefigurando acaso el símil del halcón «impulsado por el deseo de la presa» con el que Dante representa el movimiento de liberación de la

sirena en el canto XIX, el canto II concluye evocando este despertar a la exterioridad a través del símil de las palomas puestas en movimiento por la irrupción de un evento inesperado, por el resonar de un sonido que, lejos de adormecerlas, las impulsa a salir de ellas mismas:

Al modo de las palomas cuando están picando arena o cizaña, reunidas en torno del pasto, quietas, sin mostrar su acostumbrado orgullo, si ocurre algo que las asusta, súbitamente dejan la comida porque las asalta un cuidado mayor, así vi yo a aquel grupo, recién formado, dejar el canto y dispersarse por la costa como quien va no sabe adónde. Nuestra partida no fue menos rápida. (*Purg.* II, 124-133)

Hay, no obstante, una diferencia fundamental con el episodio de la sirena: el encuentro con Casella no es del orden de una visión. Aunque corre el riesgo de ensimismar al protagonista y a su maestro, como ocurre con todo sonido integrado a una composición musical, el canto del músico florentino sí es escuchado por Dante. En primer lugar, en las antípodas del ritmo del canto de la sirena visto por él en el marco de un espectáculo solitario creado por su propia imaginación, las palabras con las que inicia el cantar de Casella –«Amor que me habla desde el pensamiento»– corresponden al primer verso de una canción de Dante y, por ello, a un ejercicio de memoria de lo vivido en el vínculo real con el Otro, a un resonar dinámico del sonido musical que no se ha extinguido una vez muerto Casella porque dicho sonido sigue irrumpiendo desde la amistad que unió a estos dos hombres:

«Si alguna nueva ley no te quita la memoria o el uso de los cantos amorosos que solían aquietar todos mis deseos, te ruego que consueles un poco mi alma, que, viniendo aquí con mi cuerpo, se ha angustiado tanto». *Amor que me habla desde el pensamiento* comenzó a cantar tan dulcemente, que aquella dulzura resuena todavía dentro de mí. (*Purg.* II, 106-114)

En segundo lugar, el encuentro con el Otro al que abren la escucha y la memoria vivas de su cantar es precedido por el lenguaje gestual, es decir, por la posibilidad de la relación, en el Purgatorio, entre un viviente y los ya fallecidos –encuentro imposible en el caso de la sirena que solo es el producto de una visión interna creada por la propia imaginación–. En efecto, el canto de Casella no habría resonado en Dante si aquel no hubiese irrumpido antes en el cuerpo vivo de este con la sonoridad del gesto concreto del abrazo: «Vi a una de ellas que se adelantó hacia mí para abrazarme con tan gran afecto, que me movió a hacer lo mismo» (*Purg.* II, 76-78). Aunque el protagonista constata que este «hacer lo mismo» no puede consumarse, ya que es imposible abrazar la sombra de un muerto despojado de su cuerpo, él escucha el resonar de este gesto proveniente del exterior, de este movimiento afectuoso de una sombra en el que el rostro es escuchado; por lo tanto, la frustración del abrazo con el que Dante quiere responder al gesto primero de Casella no anula la realización del encuentro ni disminuye la intensidad de la respuesta a la que esta sonoridad del lenguaje gestual convoca. El músico adviene precisamente como Otro, en su exterioridad y su misterio irreductibles, en la alteridad de su resonar; este no-abrazar-la-sonoridad-del-gesto es la condición de posibilidad de la relación, del encuentro en la distancia gracias a la memoria del amor que permite escuchar el relato de una sombra y entablar un diálogo con ella:

¡Oh sombras, vanas a excepción del aspecto! Tres veces crucé los brazos por detrás de ella, y otras tantas me los encontré sobre mi propio pecho. Creo que el asombro se debió de pintar en mi rostro, porque la sombra sonrió y retiróse, y yo avancé siguiéndola. Suavemente me dijo que me detuviese, y entonces conocí quién era y le rogué que para hablarme se parase un poco. Respondiome: «Así como te amé cuando estaba en mi cuerpo mortal, te amo desprendida de él; por eso me detengo; pero tú, ¿por qué vas por este camino?» «Casella mío, para volver otra vez allá donde estuve, hago este viaje –dije–; pero tú, ¿cómo has tardado tanto?» Y me contestó [...]. (*Purg.* II, 79-94)

En el Purgatorio se oye el abrazarse de sombras y cuerpos que se unen, sin hacerlo, a través del resonar de los gestos de afecto que irrumpen como exterioridad en la palabra que se ofrece al Otro para su liberación, y para la propia. Los sonidos verbales y musicales a los que da lugar el abrazo de una sombra presente-en-su-ausencia-y-en-su-desvanecimiento se pueden describir, entonces, como un abrazar-sin-abrazar que abre al misterio mismo de una alteridad cuya cercanía implica siempre el reconocimiento de una distancia insalvable, de una dimensión de sombra y de oscuridad irreductibles a la luz del saber y a la satisfacción del «en-casa»: distancia que debe permanecer tal para que el Otro sea efectivamente Otro⁸. Se trata, acaso, del instante levinasiano en el que la sonoridad muda de una caricia no agota nunca al acariciado, ya que dicha caricia no reduce el vínculo con la alteridad radical del Otro al conocimiento de una forma ni a la posesión de un objeto. Esta caricia es del orden de un abrazo capaz de escuchar la irrupción invisible del Otro despojado de todas las máscaras con las que el Yo pretende in-formarlo: escucha del «desnudamiento total» del rostro que se abraza cuando se abre el paso de lo Infinito en él: abrazo que no se realiza en la «obscenidad» ni en el «desvelamiento», sino como huella del Ausente. Forma de un cuerpo informe, Casella es abrazado en su desnudez «decente», en su desprenderse de toda forma, en su desvestirse, en su desenmascararse, es decir, en una exposición opuesta al contacto que pretende cincelar el rostro del Otro hasta fijarlo en una imagen, en un objeto manipulable:

La caricia no es el conocimiento de una forma; conocer significa de alguna manera sorprender algo sobre un trasfondo, recorrer el objeto como sobre un fondo esculpido [...]. La caricia es el contacto de una desnudez, es decir, el contacto de lo que no tiene forma (de lo informe) y por consiguiente todo lo contrario del contacto. No lo que todavía no es contacto, sino lo que ya no es contacto. Más allá del contacto, sin que este más allá sea un nuevo contacto. Un abrazo. Este «apoderarse» del abrazo es en realidad *el despojarse de*

Cuando todo proviene del exterior: la fenomenología levinasiana del sonido

todo lo que queda como forma en la desnudez. Abrazar es desnudar. No es en absoluto, como quería Sartre, la posesión del objeto –una objetivación–. Es el desvestir [...]. Pero el rostro que se desnuda en la caricia: más desnudo que la desnudez; ya no es obsceno, y es como la forma de lo informe. Pero, por eso, ya no es lo que esculpe un fondo, sino la propia abertura como una nueva dimensión [...].

En relación con la desnudez obscena, el rostro es como lo que traspasa, es el interior completamente desprendido de su forma. Pero si este «desprenderse completamente de su forma» no es un revestimiento de forma, es que debe describirse como lo que *apunta* a nosotros, es el apuntar mismo de lo informe que se cumple en la cara = el rostro. Desprendido de la forma, el rostro está desprendido de los límites, el rostro no es un objeto definido, sino lo infinito [...]. Rostro = expresión = desnudamiento. [...] Lo que establece la relación es la palabra, y no la conciencia visual de esta palabra [...] ¿Qué es apuntar? lo que apunta (rostro). Ir a la profundidad de lo abierto. Imposibilidad ética del asesinato en el interior de una tentación de asesinato. (Levinas 2013: 226-228)

En la frustración de los brazos que vuelven solitarios a su propio pecho y en la constatación de la condición vana de las sombras despojadas de la consistencia de sus cuerpos, Casella responde a Dante que lo sigue amando como lo amó en vida porque esta relación ha superado la tentación de reabsorber la alteridad del amigo «en mi identidad de pensante o de poseedor». Solo así el Otro cuestiona al Yo desde su condición de Extranjero y hace posible la generosidad; solo así lo Deseado es escuchado pero no visto pues no satisface sino que acrecienta el deseo y recrea una relación fundada en la distancia: un abrazo en el alejamiento, posible precisamente gracias a la imposibilidad de ver al Otro a quien se tienden los brazos:

El deseo metafísico tiende hacia lo *totalmente otro*, hacia lo *absolutamente otro* [...]. Deseo que no se podría satisfacer. [...]

El deseo metafísico [...] desea el más allá de todo lo que puede simplemente colmarlo. Es como la bondad: lo Deseado no lo calma, lo profundiza. Generosidad alimentada por lo Deseado y, en este sentido, relación que no es desaparición de la distancia, que no es acercamiento, o, para ajustar con mayor aproximación la esencia de la generosidad y de la bondad, relación cuya positividad proviene del alejamiento, de la separación, puesto que se nutre, podría decirse, de su hambre. Alejamiento que es radical solo si el deseo no es la posibilidad de anticipar lo deseable [...]. El deseo es absoluto, si el ser que desea es mortal y lo Deseado, invisible. La invisibilidad no indica una ausencia de relación; implica relaciones con lo que no está dado, de lo cual no hay idea [...]. El Deseo es deseo de lo absolutamente Otro. Fuera del hambre que se satisface, de la sed que se calma y de los sentidos que se aplacan, la metafísica desea lo Otro más allá de las satisfacciones, sin que sea posible realizar con el cuerpo algún gesto para disminuir la aspiración, sin que sea posible esbozar alguna caricia conocida, ni inventar alguna nueva caricia. Deseo sin satisfacción que, precisamente, espera el alejamiento, la alteridad y la exterioridad de lo Otro [...].

Lo absolutamente Otro, es el Otro. No se enumera conmigo. La colectividad en la que digo «tú» o «nosotros» no es un plural de «yo». Yo, tú, no son aquí individuos de un concepto común. Ni la posesión, ni la unidad del número, ni la unidad del concepto, me incorporan al Otro. Ausencia de patria común que hace del Otro el extranjero; el extranjero que perturba el «en nuestra casa». Pero extranjero quiere decir también libre. Sobre él no puedo *poder*. Escapa a mi aprehensión en un aspecto esencial, aun si dispongo de él. No está de lleno en mi lugar. (Levinas 2002b: 57-58, 63 y 67)

Pero la desnudez de la sombra que interpela a Dante es «decente» y no colma el deseo de quien desea abrazarla porque en ella se escucha, ante todo, la prohibición de agotar su misterio,

de reducirla a la visión y al tacto a los que la imaginación del Yo pretende integrarla: de asesinarla. El instante de la caricia y del deseo metafísico es, pues, el instante ético del «no» escuchado en el rostro como la posibilidad de fundar una relación sobre la base de la imposibilidad de matar a quien irrumpe, desde el exterior, en su vulnerabilidad radical:

La absoluta desnudez del rostro, este rostro absolutamente sin defensa, sin cobijo, sin vestido, sin máscara, es, sin embargo, lo que se opone a mi poder sobre él, a mi violencia, lo que se opone a ella de modo absoluto, con una oposición que es oposición en sí. El ser que se expresa, el ser que está en frente de mí, me dice *no*, por su misma expresión. Este *no* no es simplemente formal, tampoco es el de una fuerza hostil o de una amenaza; es imposibilidad de matar a quien presenta este rostro, es la posibilidad de encontrar un ser a través de una prohibición. El rostro es el hecho en un ser de que nos afecte, no en indicativo, sino en imperativo, y de ser así exterior a toda categoría. (Levinas 2001: 80)

Al resonar gestual se suma otra forma privilegiada de sonido en la que el Otro irrumpe como llamado a una responsabilidad infinita, a saber la sonoridad muda de las lágrimas de los rostros a los que Dante es expuesto en el Purgatorio. Por ejemplo, el peso del orgullo al que este es confrontado en el canto X no lo fija en el encierro de una imaginación solipsista a la que «nada llega del exterior»; por el contrario, el protagonista se abre al dolor del Otro. Este último irrumpe en el resonar de un llanto que Dante no encuentra ya en sí mismo sino que proviene del exterior, puesto que no se trata del mero producto culposo de su mente: «Verdad es que se contraían más o menos según llevaban más o menos sobre la espalda; pero la que más aliviada se mostraba, llorando, parecía decir: “No puedo más”» (*Purg.* X, 136-139). Aun cuando no está acompañado de la palabra que exige reivindicación o del sollozo que se impone, el colocarse ante nosotros las lágrimas del rostro interpela, mudo y desnudo, con

un resonar que compromete tanto la sensibilidad (estética) cuanto la responsabilidad (ética) de quien, como Dante, es expuesto a ellas porque ha sido desde siempre elegido para responder:

La epifanía del Absolutamente Otro es rostro en el que el Otro me interpela y ordena por su desnudez, por su miseria. Me interpela desde su humildad y desde su altura [...]. Lo absolutamente Otro, es Otro (*Autruì*). Y la reconvencción del Mismo por el Otro es un requerimiento de respuesta [...]. El Yo [...] es, *en su posición misma*, responsabilidad de parte a parte. Y la estructura de esta responsabilidad mostrará de qué interpela el Otro (*Autruì*), en el rostro, desde muy abajo y desde muy arriba –abriendo la dimensión misma de la elevación–. Ser Yo significa, desde entonces, no poder sustraerse a la responsabilidad. [...] El Yo es solidario del no-yo como si todo el destino del Otro estuviera entre sus manos. La unicidad del Yo es el hecho de que nadie puede responder en su lugar. [...] Elección que significa el compromiso más radical que existe, el altruismo total. [...] El Yo delante del Otro (*Autruì*) es infinitamente responsable. El Otro es el pobre y el despojado y nada de lo que concierne a este Extranjero puede dejarlo indiferente. Alcanza el apogeo de su existencia como Yo precisamente cuando todo lo mira como Otro. (Levinas 2001: 98-100)

La sonoridad de las lágrimas del Otro es escuchada desde su exterioridad y su alteridad en la medida en que dicho resonar mudo abre a un movimiento ético: desde su silencio, el caer de las lágrimas en el rostro es ya en sí mismo llamado a responder. Una primera manifestación de esta respuesta al sufrimiento del Otro consiste en las propias lágrimas de Dante, como ocurre cuando este es interpelado por las formas de expiación de los envidiosos en el canto XIII: «No creo que ande por la tierra hoy un hombre tan duro que no se sintiera movido a compasión por lo que vi después, pues cuando estuve junto a las almas y percibía claramente sus acciones, por los ojos se me salieron lágrimas de dolor» (*Purg.* XIII, 52-57); o,

ante el rostro leproso de Forese en el canto XXIII: «“Tu rostro que lloré muerto me incita a llorar con no menos pena –le respondí–viéndolo tan desfigurado”» (*Purg.* XXIII, 55-57). Una segunda expresión de esta respuesta nos revela que el resonar silencioso de las lágrimas abre a la exterioridad pues ellas contienen ya, en sí mismas, la posibilidad del lenguaje como diálogo y dirección hacia el Otro. En efecto, los encuentros de Dante y Virgilio con las lágrimas del Otro desembocan en una puesta en relato de diversas experiencias marcadas por la situación con la que Conrado Malaspina describe la lógica del Purgatorio hacia el final del canto VIII: «“para los míos tuve un amor que aquí se purifica”» (*Purg.* VII, 120). Esta puesta en relato de la propia vida da lugar al encuentro de dos vulnerabilidades, a saber, la de los habitantes del Purgatorio, que hacen memoria de las limitaciones que tuvieron en vida así como de sus procesos actuales de purificación, y la del propio Dante, quien hace memoria de la complejidad de la historia humana para asumir, gracias a la manera como resuenan en él los relatos de la fragilidad del Otro, sus propias heridas y su propio proceso de maduración.

El hecho de que la sonoridad de ciertos cantos, de los gestos y de las lágrimas convoque al diálogo entre Dante y los habitantes de este reino permite configurar estéticamente el sentido ético del Purgatorio en tanto espacio marcado por la escucha de la alteridad y por la posibilidad de comunión entre vivos y muertos. En el canto III, el relato que Manfredo comparte con Dante permite al primero hacer memoria de los vivos que siguen interpelando su cuerpo-sombra. Al irrumpir como palabra –sonido verbal– dirigida a Dante desde afuera, el relato del hijo de Federico II invita al protagonista a hacerse responsable del Otro fallecido. En efecto, Manfredo desea comunicar el relato de su vida a su hija para contar con sus oraciones, y solo podrá hacerlo a través del rol de intermediario entre vivos y muertos que Dante se siente llamado a asumir:

[...] te ruego que cuando regreses vayas a visitar a mi bella hija, madre de los que son honra de Sicilia y de Aragón, y le digas la verdad,

si es que se dice otra cosa. Después de tener mi cuerpo herido por dos golpes mortales, me volví llorando hacia Aquel que se complace en perdonar. Horribles fueron mis pecados, pero la bondad infinita tiene brazos tan largos que toma en ellos a quien a ella se vuelve [...]. Mira, pues, si puedes hacerme dichoso revelando a mi buena Constanza cómo me has visto, pues esta prohibición de aquí mucho se abrevia con ruegos de los de allá. (*Purg.* III, 114-145)

En este marco de la relación solidaria en la que «los de aquí» y «los de allá» se iluminan mutuamente en su dolor y en su tránsito hacia el amor maduro, se sitúa la plegaria de intercesión de un cristiano vivo por otro ya difunto. Los penitentes que piden a Dante que se acuerde de ellos buscan, como uno de los negligentes del canto IV (*Purg.* IV, 134), la ayuda de «las oraciones nacidas de un corazón que viva en gracia». Yves Congar ha insistido en la profunda unidad que existe entre el Purgatorio y la oración solidaria evocando el diario escrito por Perpetua en la prisión e interrumpido cuando llevaron al grupo de cristianos en el que ella se encontraba a las arenas el 6 de marzo del año 203. Su hermano menor, Dinócrates, había fallecido a temprana edad, probablemente sin haber sido bautizado. Perpetua se despierta una noche: «yo comprendí que mi hermano sufría». Este fue el punto de partida para que ella comprendiera que podía interceder por él a través de sus oraciones con la convicción de que estas «aliviarían su sufrimiento» (Congar 2000: 79-80):

Si alguna experiencia intramundana puede servir de base para representarnos el purgatorio, la más próxima es, sin duda, la experiencia mística, en la que al sufrimiento inscrito en toda renuncia se une la íntima y reconfortante cercanía de Dios, de suerte que el elemento penal (procedente, como ya se apuntó, de la imperfección misma) queda contrapesado por el gozo profundo de quien se sabe «en la paz del Señor». En esta perspectiva de comunión en la vida divina se inserta la idea de la solidaridad eclesial entre todos los miembros del cuerpo de Cristo, que hace comprensible la eficacia de

Cuando todo proviene del exterior: la fenomenología levinasiana del sonido

la oración de los vivos por los difuntos. Se ha dicho que «si el dogma del purgatorio tiene algún sentido... es sobre todo un sentido social: implica que las almas no cumplen su destino de manera solitaria, sino ligadas a todo el cuerpo de Cristo, ayudadas por los sufragios de los fieles y de los santos». (Ruiz de la Peña 1986: 320)

En este sentido, el lenguaje de la plegaria es quizá el que da cuenta con mayor fuerza del desborde de la intencionalidad del conocer, del pensamiento, para abrirlo no a un término (con lo cual no habría verdadera trascendencia y sí detenimiento en la certeza) sino a la infinitud del Infinito. Esta oración –elemento esencial del Purgatorio en el que el cambio y la maduración aún son posibles– es auténtica en tanto no es nunca «para sí» sino que es ella misma dirección hacia el Otro:

[...] como si solamente en esta *plegaria de sufrimiento*, en esta invocación en tanto que sufrimiento, pudiera elevarse el Altísimo, elevarse para descender, para rebajarse y reunir a aquellos que no saben ya ni pedir, ni rezar, ni blasfemar, ni llorar. Y elevarlos así hacia este enigma «más allá de toda exterioridad». Como si la humildad de su sufrimiento –sufrimiento «inútil», «sin defensa», «sin pedido», «sin nombre»– pudiera suscitar, ella sola, el enigma de Su humildad. (Ombrosi 2007: 167)

Por su parte, Eugenio Coseriu ha recordado que «es, sin duda, lícito pedir la salud y el bienestar personal, pero es mejor todavía rezar por y en nombre de toda la comunidad humana» (2014: 48). Dante dejará este reino intermedio habitado por los rostros que no pudo abrazar, pero cuyas palabras, gestos y lágrimas comprometen su memoria y su responsabilidad, ya que él lleva el encargo de hablar de ellos y de rezar por toda esta comunidad de penitentes una vez que retorne al mundo de los vivos. El Purgatorio es, pues, el espacio de la exterioridad en el que el rostro del Otro irrumpe y convoca a formar sociedad con él a partir del resonar de

las palabras, pero también lo es gracias a la sonoridad de algunos cantos, de los gestos y de las lágrimas que, en lugar de fijar al Yo en la visión de un ritmo, lo convocan a la puesta en relato del sufrimiento y a la responsabilidad.

Hay en este resonar de las lágrimas del Otro en las propias lágrimas y en la memoria responsable de Dante una clave interesante para repensar ciertos pasajes de la Biblia a partir de los sufrimientos y las esperanzas de aquellos que son excluidos y considerados como insignificantes en la sociedad peruana. En este sentido, el teólogo peruano Gustavo Gutiérrez ha sugerido que podemos leer nuestro caminar hacia «un cielo nuevo y una tierra nueva» en los que Dios «enjugará toda lágrima de nuestros ojos, y ya no habrá muerte, ni habrá dolor» (*Apoc.* 21, 1-5) a la luz del texto del Evangelio de Mateo: «Bienaventurados los que lloran, pues ellos serán consolados; bienaventurados los que tienen hambre y sed de justicia, pues ellos serán saciados; bienaventurados los misericordiosos, pues ellos recibirán misericordia» (*Mt.* 5, 3-10). Y es que solo podrán sentir sus lágrimas enjugadas aquellos que han sido capaces de llorar con las lágrimas del Otro, es decir, aquellos que han sentido el sufrimiento del Otro como propio, y en particular, el sufrimiento de los que son considerados como no-persona en una sociedad por su situación económica, su color de piel, su procedencia geográfica, su cultura, su género. «Los que lloran» y hacen de esta compasión (sufrir-con-el-otro) el motor que los impulsa a trabajar por la justicia, el respeto de los derechos humanos y el desarrollo de las capacidades de los socialmente vulnerables podrán tender hacia Él las lágrimas de sus mejillas y el esfuerzo concreto de sus manos, porque estas habrán sabido escuchar el hambre en el rostro de los pobres así como la exigencia de memoria y reparación en las sombras de los cuerpos de los desaparecidos: «Porque tuve hambre y me diste de comer; tuve sed y me diste de beber; fui forastero y me recibiste; estaba desnudo y me vestiste; enfermo, y me visitaste; en la cárcel, y viniste a mí» (*Mt.* 25, 31-46):

A través de la emoción social y las relaciones espirituales que ella implica es donde se formarían en el judaísmo, si él buscara una teología, todas las nociones teológicas. ¿Amar a Dios? ¿Qué significa eso? De las tres relaciones –el hombre amando a Dios, Dios amando al hombre, el hombre amando al hombre– para el judaísmo hay que partir de la última. En mi rebelión contra la miseria de mi prójimo es donde yo he amado a Dios. «No te escabullas ante tu carne» –es bien sabido el capítulo 58 de Isaías, donde el verdadero culto equivale a dar lo que se les debe a los pobres–. ¡Lo que se les debe, y no la caridad! Y dar lo que se les debe a los pobres, hacer justicia, es *amar*. El pobre es nuestra carne –la palabra carne se hace eco de la exclamación de Adán, que ve por primera vez a Eva (Génesis)–. Dios del Deuteronomio, que ama al pobre y al extranjero, no es decir su atributo, sino definirlo esencialmente. Y el Salmo 119 se hace eco de estos textos: «Soy un extranjero en la tierra, ¡no me ocultes tus mandamientos!» Dios me ama revelándome sus órdenes. El mundo no se convierte en mi patria más que por mi práctica de la justicia. (Levinas 2013: 217)

Conclusión

Ahi, quanto son diverse quelle foci
da l'infernali ! chè quivi per canti
s'entra, e là giù per lamenti feroci.

(*Purg.* XII, 112-114)

Los pasajes del *Purgatorio* en los que hemos concentrado nuestra atención siguen una misma estructura que va de la fijación de Dante en sonidos integrados a composiciones musicales que le impiden salir de sí mismo a su apertura a la exterioridad operada por la irrupción de la palabra –sonido verbal– dirigida a él: llamado del Otro a asumir

el dinamismo responsable exigido por todo proceso purgatorial. Así, en un primer momento, la negación de la alteridad y el consecuente riesgo de ensimismamiento que tienen lugar cuando la sonoridad del sonido deviene cualidad rítmica nos han permitido describir, en clave levinasiana, la manera como en los cantos II, XVII y XIX del *Purgatorio* Dante se detiene y es incapaz de recibir algo que provenga del exterior debido a que la música de Casella, la impiedad de Filomela y el cantar de la sirena ejercen en él una suerte de embrujo. En lugar de ser escuchados según el resonar que irrumpen desde afuera para quebrar el mundo interior y luminoso de los conceptos y las imágenes, los sonidos dotados de cualidades musicales por la voz de la sirena y por los instrumentos de Casella son integrados a un espectáculo visual creado por la propia imaginación de Dante: atracción rítmico-visual en virtud de la cual «no viene de fuera cosa alguna» porque no se puede «pensar en otra cosa».

En un segundo momento, hemos interpretado el llamado que Virgilio y otros personajes dirigen a Dante con el fin de liberarlo de la instalación estética en el ritmo-visión, en función de la importancia que Levinas atribuye al lenguaje –paso de los sonidos de la naturaleza y del arte al sonido verbal– en tanto dirección hacia el Otro que convoca siempre a responder y a instaurar un diálogo marcado por la apertura a la alteridad. En este sentido, las exhortaciones de los ángeles y de Virgilio a no anclarse y avanzar expresan un sentido que sí proviene del exterior porque convoca a un descentramiento ético: el cuestionamiento de los poderes del Yo en el instante de la escucha del rostro del Otro bajo el registro de la sonoridad misma del sonido.

Si bien «La phénoménologie du son» nos proporciona, según hemos pretendido mostrar en este artículo, herramientas importantes para describir el movimiento que, en Dante, va del encierro rítmico-visual en la interioridad a la escucha de la exterioridad, consideramos que es necesario matizar –desde la perspectiva dantesca e incluso desde el propio desarrollo del pensamiento del filósofo lituano-francés– la equivalencia que Levinas establece entre la explotación cualitativo-estética del sonido y la dificultad para ponerse a la escucha

del rostro. Como vimos en el segundo apartado de nuestro trabajo, a pesar de que la música de Casella puede anclar a Dante y a Virgilio en el consuelo que la filosofía y la poesía les ofrecieron en el pasado, dicha música es al mismo tiempo un elemento imprescindible en el proceso que los impulsa a ascender para perfeccionarse en el amor. Lejos del artista que solo se ocupa de sí y del espectador que cae presa del embrujo de sus propias imágenes, el canto de Casella es motivado por el gesto del abrazo y da lugar al diálogo así como a la memoria de la amistad compartida. En el Purgatorio de la *Comedia*, la música y quien hace de ella una profesión son capaces de superar el riesgo de ensimismamiento y de fijación en el pasado cuando devuelven el sonido a su resonar mismo, a la sonoridad que irrumpe como relación con el Otro:

Si la esencia del lenguaje permanece depositada en la poesía y en la ética, es necesario relativizar el descrédito con el que es golpeada la estética en Levinas. La doble vertiente, a la vez poética y ética, del análisis del sonido hace posible una estética de la ética y una ética de la estética, lejos de los lugares comunes sobre la oposición de Levinas al arte. Esta reconsideración del lugar de las artes debe hacerse primero por la poesía, y, quizá, por la música [...]. Los sonidos no escapan, sin duda, a su «cualificación», es decir a su petrificación musical o lingüística, pero tanto la música cuanto la poesía pueden intentar escapar ellas mismas a la dictadura de la inmanencia. (Arbib 2012: 121)⁹

En consonancia con esta conclusión de Dan Arbib, sostenemos que la manera como la sonoridad de ciertas composiciones musicales, de la luz, del lenguaje del cuerpo y de las lágrimas abre al resonar del diálogo –relación que compromete a Dante a responder– nos revela que el protagonista encuentra precisamente en la fuerza estética de determinados sonidos e imágenes a los que es expuesto elementos que, en lugar de instalarlo en el mundo luminoso e interno del Yo, le permiten abrirse a la irrupción ética del Otro. En efecto, incluso en los momentos de somnolencia y de extravío en sus propias visiones,

Dante siente que «sus piernas recobran brío» gracias a los cantos e imágenes que sí irrumpen desde el exterior y que, por ello, hacen posible la escucha de un sentido –el resonar mismo del sonido– que viene de fuera: un sentido que, en su condición musical y pictórica misma, es ya palabra revelada y enseñada, diálogo con el Maestro y con los penitentes que lo convocan a seguir subiendo¹⁰.

Categorías levinasianas tales como «prioridad del plano de la audición sobre la visión», «vocativo de los verbos que hacen resonar el tiempo» y «palabra dirigida al interlocutor» pueden ser releídas, entonces, no en contradicción sino en su profunda relación con la música, las imágenes, los gestos, las lágrimas y los relatos que pueblan el *Purgatorio*. Si la agudeza y la densidad conceptual de las descripciones fenomenológicas del sonido que encontramos en la primera etapa del pensamiento de Emmanuel Levinas nos han permitido describir el paso de la interioridad a la exterioridad en ciertos pasajes del *Purgatorio*, queda por explorar la vía que permitiría revisar estas intuiciones levinasianas a la luz de la explotación de todas las posibilidades del lenguaje musical, pictórico, poético y filosófico de las que da cuenta la *Comedia*: un lenguaje total en virtud del cual la dirección ética de la exterioridad que conduce al Otro y nos compromete a responder es percibida y recorrida estéticamente¹¹.

En el *Purgatorio* de Dante, la irrupción de la sonoridad del sonido interpela ya siempre como sonoridad verbal y como relato, pero también como música, gesto y lágrima: exposición a la vez ética y estética al rostro del Otro. Dante consigue escuchar la huella del paso del Infinito en el rostro porque esta le es revelada en el resonar sensible y ético del llanto, del canto y del abrazo de otras creaturas, es decir, en el acoger el propio origen como creatura referida a la existencia de este Otro del que se es infinitamente responsable, incluso más allá de las fronteras que separan a vivos y muertos. Cuando todo proviene del exterior, el proceso de maduración en el amor permite vislumbrar un futuro hacia el cual ascendemos horizontalmente y en plural.

Notas

¹ Salvo que se indique lo contrario en la bibliografía que aparece al final de este texto, las citas tomadas de obras escritas originalmente en francés han sido traducidas al español por el autor de este artículo. Los extensos pasajes de «La *phénoménologie du son*» citados en el primer apartado han sido traducidos por Raphael Aybar y por el autor de este trabajo. Hemos prescindido, en nuestra traducción, de las características tipográficas del manuscrito de Emmanuel Levinas, tales como los subrayados y las tachaduras realizados por él en el documento dactilografiado de su conferencia, así como de la numeración de los pliegos, detalles que el lector puede encontrar en la edición francesa. Asimismo, hemos adaptado la puntuación de la versión original con el objetivo de facilitar la lectura del texto en español. El *Purgatorio* de Dante se cita por la traducción española de Nicolás González Ruiz (Alighieri 2002: 192-363).

² Yves Congar nos recuerda, en este sentido, que el tratado clásico sobre el Purgatorio escrito por Catalina de Génova no contiene ninguna referencia a la tortura: «Yo no creo, escribe la santa, que después de la felicidad de los santos del Paraíso pueda existir una alegría comparable a la de las almas del Purgatorio» (Congar 2000: 78). Continúa Congar: «El Purgatorio es ante todo un lugar de *purificación*. Una pena simplemente sufrida no sería purificadora. Las penas [...] purifican porque son aceptadas. Ahora bien, los hombres que pasan por el Purgatorio son hombres que aparecieron delante de Dios teniendo, ante todo, su amor en el corazón [...]. Estaríamos ciertamente mucho más cerca de la verdad si viéramos el Purgatorio en la línea de esos momentos o de esos estados de purificación de su fe y de su amor que conocen [quienes] han entrado seriamente en la vía de una adhesión total a Dios. [...] uno se regocija de estar en el orden de su voluntad [...]. Orígenes y los Orientales tienen otra bella comparación. Ellos hablan de *aduanas* sucesivas, a cuyo paso uno deja el excedente de equipaje o la mercadería prohibida, que impedirían llegar hasta la Ciudad, Jerusalén.» (Congar 2000: 81-83).

³ En el marco de la lectura crítica de Martin Heidegger elaborada por Emmanuel Levinas, Catherine Chalier precisa que para este último «no es la muerte la que constituye lo trágico de la existencia, sino la imposibilidad de escapar a la fatalidad del ser, a su poder sofocante y absurdo en tanto que no está justificado por una Palabra que lo oriente. [...] toda existencia requiere perdón, o sea, la gracia de una orientación que le permita salir de la soledad del ser. [...] El ser no responde si se le pregunta. El ser acorralla al hombre en la soledad –orgullosa o desesperada– de quien cree saber que ninguna Palabra lo precede ni lo llama personalmente» (Chalier 1995: 37-39). *Cfr.* mi artículo «“Pastor del ser” o “guardián de su hermano”: el humanismo entre la ontología heideggeriana y la ética levinasiana» (Del Mastro 2012: 521-551).

⁴ Dentro de los cuarenta pliegos que conforman el texto de esta conferencia, «La phénoménologie du son» corresponde a los pliegos veintitrés a veintisiete, los cuales son el resultado de la reelaboración de dicha conferencia, ya que se trata de un documento dactilografiado en el reverso de un impreso fechado en 1955. Las reflexiones que Levinas desarrolla en este pasaje de *Parole et silence* en torno al sonido, la música y el lenguaje deben ser leídas en el marco más general de su debate con el idealismo, la fenomenología husserliana, el existencialismo de Sartre y de Merleau-Ponty y, en particular, con la ontología fundamental de Heidegger (su hermenéutica de la facticidad, la *Geworfenheit*). En su prólogo a estas conferencias de Emmanuel Levinas, Rodolphe Calin presenta los puntos centrales de este debate al que nosotros aludimos en las páginas que siguen. *Cfr.* la nota 1 para los criterios de traducción de este texto de Emmanuel Levinas, realizada por Raphael Aybar y por el autor de este artículo.

⁵ [Nota de los editores del texto de Levinas] «Se encontrará una traducción francesa de este poema de Pushkin en *Poésie russe, Anthologie du XVIII au XX siècle présentée par Efim Etkind*, París, La Découverte / Maspéro, 1983, pp. 68-69. *Cfr.* también *Carnets de captivité, suivi de Écrits sur la captivité et Notes philosophiques diverses*, p. 167, donde ya se evoca este poema».

⁶ [Nota de los editores del texto de Levinas] Sobre la noción de *Ausdruck* (expresión), remitida aquí a la enseñanza, *cfr.* también *Carnets de captivité, suivi de Écrits sur la captivité et Notes philosophiques diverses*, p. 277, donde Levinas escribe: «Tomar posición sobre la manera como Heidegger menosprecia el término *Ausdruck*».

[Nota de los traductores] *Cfr.* las últimas páginas de *La transcendance des mots. À propos des biffures*, así como las siguientes afirmaciones tomadas de *Escritos inéditos I*: «La expresión es, por el contrario, la relación. La relación no es posible más que con un ser que tiene un rostro: con una sustancia, y no con las cualidades y los atributos. La expresión supone, por tanto, al otro [...]. En realidad, mi pensamiento contiene ante todo mi relación con el otro –invocación del otro–. [...] al pensar yo digo mi pensamiento, es decir, porque he entrado en relación con el otro, porque he roto mi interioridad» (Levinas 2013: 219-220).

⁷ [Nota de los traductores del texto de Levinas] Además de tener en cuenta el debate con la ontología de Heidegger, estas reflexiones finales de «La phénoménologie du son» deben ser situadas en el contexto vital en el que Levinas prepara sus conferencias *Parole et silence* (1948), *Les enseignements* (1950) y *L'écrit et l'oral* (1952). Durante estos años, Levinas ocupa el puesto de director de la École Normale Israélite Orientale de París. A partir de los estragos de la Segunda Guerra Mundial, el filósofo reflexiona sobre las relaciones entre la filosofía y la educación judía; de allí la importancia que adquieren, en estas conferencias, sus afirmaciones sobre la enseñanza, la figura del maestro y el estudiante, así como sobre las relaciones entre lo oral y lo escrito: «Con el Talmud, Levinas profundiza

en la idea según la cual la enseñanza oral “aventaja eternamente a la enseñanza escrita” e insiste sobre el hecho de que el maestro no es tanto el que permite que las mentes den a luz cuestionando a los estudiantes cuanto aquel a quien los estudiantes no cesan de preguntar. [...] la enseñanza es una obra espiritual y hay que salvar esta herencia. ¿Pero es esto suficiente? Si la relación con un maestro (aquel a quien uno puede plantear preguntas) es pensada aquí como la base de la sociedad, [...] [cada] sociedad debe, entonces, tener como tarea esencial el hecho de dotarse de las instituciones que permitan encontrarse con los maestros y aprender a leer. Levinas subraya el carácter excepcional de la Escuela: fundada sobre lo Escrito, esta institución [...] constituye el lugar por excelencia donde uno no cesa de aprender a leer, es decir, el lugar donde los libros son abiertos. No el lugar donde uno se sirve de los libros sino el lugar donde los libros nos hablan porque nosotros les planteamos preguntas [...]. Ahora bien, la Escuela, escribe Levinas, responde precisamente a esta preocupación, pues “su estructura histórica se convierte en estructura que supera la historia”; fundada sobre lo Escrito, ella es la condición de nuestra libertad real» (Calin y Chalier 2009: 38-39).

⁸ Cfr. el encuentro entre dos sombras –la de Estacio y la de Virgilio– al final del canto XXI (*Purg.* XXI, 130-136): «Ya se inclinaba para abrazar las rodillas de mi maestro; pero él le dijo: “Hermano, no hagas eso, que tú eres una sombra que ve a otra”. A lo que él replicó: “Puedes comprender cuánto es el amor que por ti me inflama cuando olvido nuestra condición, tratando a una sombra como a un cuerpo sólido”».

⁹ Ya en 2010 había afirmado Rodolphe Calin respecto de la fenomenología de la imagen desarrollada por Levinas en *La réalité et son ombre* que, lejos de requerir el auxilio de una crítica filosófica externa para salvarlas de su fijación muda, las artes plásticas pueden «luchar contra su propia idolatría»: «Si la [imagen] no habla, ella es, sin embargo, al mismo tiempo capaz de expresión, capaz de recuperarse de su propia plasticidad. Por ello, no es solamente, como el instante inmóvil de la estatua, monstruosa e inhumana, sino también, en su voluntad de dar un rostro a las cosas, aquello que conduce hacia lo humano» (Calin 2010: 50).

¹⁰ Cfr. los casos de soberbia que Dante observa esculpidos en el pavimento en el canto XII (*Purg.* XII, 25-72). Después de arrancarle algunas lágrimas como lo hacen los signos emblemáticos que las sepulturas tienen esculpidos para recordar lo que fueron los muertos enterrados en ellas, estas imágenes esculpidas le permitieron seguir con seguridad su camino.

¹¹ Jorge Wiese ha afirmado en este sentido lo siguiente: «Si consideramos al texto literario como pura expresión, a la manera crociana, es decir, un texto que se crea “para que sea” y no un texto que se crea “para que sea para otros” [...], podríamos darle la razón a Levinas en su crítica al arte como productor de metáforas falsamente trascendentes, como medio del solipsismo y la autorreferencialidad. Sin embargo (es nuestra opinión), esta condición es inherente al discurso artístico [...], el texto

literario es lenguaje absoluto, lenguaje que no dice, sino que hace [...]. En este discurso, el discurso creativo, todo significa, todo es significativo de un significado ulterior, “metafórico”. Levinas, cuando acepta el modelo lingüístico para formular su pensamiento, escoge la condición comunicativa, “apelativa” del lenguaje (por eso puede decir que la dirección hacia el Otro no se da “en el nominativo del contenido sino en el vocativo del interlocutor”). Según Eugenio Coseriu, la comunicación se basa en uno de los universales lingüísticos (la alteridad). Pero también son universales del lenguaje la creatividad y la semanticidad, entre otros (la historicidad y la materialidad, por ejemplo). Si el modelo “apelativo” puede usarse como recurso para explicar la condición de lo humano, o de lo humano en lo real, ¿por qué no acudir también al modelo “creativo” o “semántico”?» (Wiesse 2013: 29-31).

Quando todo proviene del exterior: la fenomenología levinasiana del sonido

Bibliografía

- Alighieri, Dante, 2002. «Purgatorio». En: *Obras completas de Dante Alighieri*. Traducción de Nicolás González Ruiz. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 192-363.
- Arbib, Dan, 2012. «De la phénoménologie du son à la phénoménologie du visage». En: Housset, Emmanuel y Rodolphe Calin (eds.). *Levinas: au-delà du visible. Études sur les inédits de Levinas des Carnets de captivité à Totalité et Infini*. Cahiers de Philosophie de l'Université de Caen, 49. Caen: Presses Universitaires de Caen, pp. 101-123.
- Boff, Leonardo, 1979. *Hablemos de la otra vida*. Traducción de Juan Carlos Rodríguez Herranz. Santander: Sal Terrae.
- Calin, Rodolphe, 2010. «La non-transcendance de l'image». En: Cohen-Levinas, Danielle (ed.). *Le souci de l'art chez Levinas*. Paris: Éditions Manucius, pp. 31-50.
- Calin, Rodolphe y Catherine Chalier, 2009. «Préface». En: Levinas, Emmanuel. *Œuvres 1. Carnets de captivité et autres inédits*. Calin, Rodolphe y Catherine Chalier (eds.). Paris: Grasset et Fasquelle / IMEC Éditeur, pp. 13-40.
- Chalier, Catherine, 2011. «Préface». En: Levinas, Emmanuel. *Œuvres 2. Parole et silence et autres conférences inédites*. Calin, Rodolphe y Catherine Chalier (eds.). Paris: Grasset et Fasquelle / IMEC Éditeur, pp. 43-59.
- _____, 1995. *Levinas. La utopía de lo humano*. Traducción de Miguel García-Baró. Barcelona: Róipiedras Ediciones.
- Chiavacci Leonardi, Anna Maria, 2005. «Introduzione». En: Alighieri, Dante. *Commedia*. Con il commento di Anna Maria Chiavacci

Leonardi. Volume secondo, *Purgatorio*. Milano: Arnoldo Mondadori, pp. IX-XLV.

Clément, Bruno, 2010. «D'une autobiographie sans sujet (Levinas lecteur de Leiris)». En: Cohen-Levinas, Danielle (ed.). *Le souci de l'art chez Levinas*. Paris: Éditions Manucius, pp. 139-149.

Congar, Yves, 2000. *Vaste monde, ma paroisse*. Paris: Les Éditions du Cerf.

_____, 1951. «Le purgatoire». En: Varios autores. *Le mystère de la mort et sa célébration*. Paris: Les Éditions du Cerf, pp. 279-336.

Coseriu, Eugenio, 2014 [2003]. «*Orationis fundamenta*. La plegaria como texto». En: Wiesse, Jorge (ed.). *La plegaria como texto*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad del Pacífico, pp. 21-52.

Del Mastro, Cesare, 2012. «“Pastor del ser” o “guardián de su hermano”: el humanismo entre la ontología heideggeriana y la ética levinasiana». En: *Acta Fenomenológica Latinoamericana*, vol. IV, pp. 621-551.

Levinas, Emmanuel, 2013 [1930-1960]. *Escritos inéditos 1. Cuadernos del cautiverio, Escritos sobre el cautiverio. Notas filosóficas diversas*. Traducción de Miguel García-Baró. Madrid: Editorial Trotta.

_____, 2011 [1948]. «Parole et silence». En: Levinas, Emmanuel. *Œuvres 2. Parole et silence et autres conférences inédites*. Calin, Rodolphe y Catherine Chalier (eds.). Paris: Grasset et Fasquelle / IMEC Éditeur, pp. 65-104.

_____, 2003 [1961]. *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. Paris: Le Livre de Poche.

Cuando todo proviene del exterior: la fenomenología levinasiana del sonido

_____, 2002a [1949]. «La trascendencia de las palabras. A propósito de *biffures*». En: *Fuera del sujeto*. Traducción de Roberto Ranz Torrejón y Cristina Jarillot Rodal. Madrid: Caparrós Editores, pp. 157-162.

_____, 2002b [1961]. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Traducción de Daniel Gillot. Salamanca: Ediciones Sígueme.

_____, 2001 [1948]. *La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Trascendencia y altura*. Traducción de Antonio Domínguez Leiva. Madrid: Editorial Trotta.

_____, 1998 [1947]. *De l'existence à l'existant*. Paris: J. Vrin.

Nussbaum, Martha, 2000. «La ética del desarrollo desde el enfoque de las capacidades. En defensa de los valores universales». En: Giusti, Miguel (ed.). *La filosofía del siglo XX: balance y perspectivas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 37-52.

Ombrosi, Orietta, 2007. «Humilité de Dieu, prière de l'homme». En: Cohen-Levinas, Danielle y Shmuel Trigano (eds.). *Emmanuel Levinas et les théologies*. Paris: In Press Éditions, pp. 155-169.

Ruiz de la Peña, Juan Luis, 1986. *La otra dimensión. Escatología cristiana*. Santander: Sal Terrae.

Teilhard de Chardin, Pierre, 1998 [1957]. *El medio divino*. Traducción de Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid: Alianza Editorial / Taurus Ediciones.

_____, 1961 [1923]. *Hymne de l'univers*. Paris: Les Éditions du Seuil.

Torres Queiruga, Andrés, 1995. *¿Qué queremos decir cuando decimos «Infierno»? Santander: Sal Terrae.*

Wiese, Jorge, 2013. «El “quiasmo” metafórico. A propósito de los estudios sobre la metáfora en la obra de Emmanuel Levinas emprendidos por Cesare Del Mastro». En: Del Mastro, Cesare (ed.). *Emmanuel Levinas: metáfora y vulnerabilidad*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad del Pacífico, pp. 21-33.

Purgatorios: ¿lugares de sufrimiento
o de perfeccionamiento?
Una visión desde las cinco grandes religiones

† Ricardo Espejo Reese
Universidad del Pacífico

Hablar de «purgatorio», pensando en las grandes religiones, resulta un tanto problemático, por no decir frustrante, debido a la poca importancia que la mayoría de estas le otorgan, si es que siquiera lo contemplan. Nosotros procedemos de una cultura cristiana, más aun, mayoritariamente católica, y es justamente esta confesión la que le ha dado el mayor desarrollo a la teología del purgatorio¹. En otras, como el islam, lo más que encontraremos será opinión de teólogos y tradiciones más o menos aceptadas dentro de su fe.

Por una parte, tratándose de un elemento totalmente trascendental (digamos, perteneciente *al otro lado*), su conocimiento, así como el desarrollo de una teología purgatorial, requiere de algún tipo de revelación sobrenatural; de lo contrario nos encontraríamos con pura especulación de teólogos o, en el mejor de los casos, con un *theologoumenon*².

Por el otro lado, tratándose de un elemento de efectos pasajeros o no definitivos (no quiero decir temporales porque no se puede hablar de tiempo en la eternidad, pese a la práctica de siglos pasados de asignar «tiempos de permanencia» en él en función de lo que podría hacerse en la tierra de los vivos para acortarlos), se presta a que se le presente con muchas variantes, aunque de similares efectos purificatorios. Esto

se da más por un afán de competencia entre religiones que por otra cosa. En fin... , somos humanos, y pareciera que el señalar en el otro reales o supuestos errores fortaleciera nuestra fe.

Lo primero que resulta necesario precisar respecto de «los purgatorios» es desterrar la idea de que son *lugares para sufrir*, con toda la escenografía de fuego y tormentos varios, supongo que administrados por alguien, y aunque no sería pensable que lo hicieran demonios³, dado que estarían «fuera» del *lugar* que les corresponde y que sería más leve que lo que habrían merecido, queda solamente la opción de que lo gestionaran ángeles, lo que se encuadra, parcialmente, en la escatología del islam.

Las religiones bíblicas niegan claramente la existencia de un lugar tal en el *Génesis* (*Gen.* 1, 31), donde se afirma que al final de la creación: «Vio Dios todo lo que había hecho y todo estaba muy bien». No queda, pues, espacio para *lugares de sufrimiento* (ni siquiera el infierno, que tendría que ser una situación y no un lugar⁴).

Alguien se preguntará por la referencia evangélica a la «gehena de fuego» mencionada en el evangelio de San Mateo (*Mt.* 18, 9) y en la carta de Santiago (*St.* 3, 6). Ambos textos tienen como lectores primarios a los convertidos del judaísmo que entendían perfectamente esta referencia geográfica. Se trata del valle de Ben Hinnon, pequeño torrente ubicado al sur de la ciudad de Jerusalén (supongo que en la actualidad, ya formará parte de esta), donde los reyes malos de Judá (en especial Ajab [*1Re.* 16, 31-32; 17; 18]) permitieron la adoración de dioses cananeos, que incluyó los sacrificios humanos a través del fuego dedicado al dios Molec o Moloc. Cuando ocurrió la reforma religiosa del rey Josías, este ordenó la destrucción de los altares paganos y la profanación total de este lugar, arrojando en él todo tipo de elementos considerados inmundos por la ley judía (restos humanos o de animales, alimañas de todo tipo, telas manchadas por deposiciones o restos de menstruaciones, etc.); a continuación se echó petróleo crudo y se le prendió fuego. Para los judíos oyentes de Jesús o lectores de los textos mencionados, este lugar era el resumen de todo lo inmundo y repulsivo imaginable. Para unos pocos judíos

Purgatorios: ¿lugares de sufrimiento o de perfeccionamiento?

«imaginativos», era la entrada al *Sheol*, el otro nombre que le daban al mundo inferior.

Pienso que el análisis de este tema debe llevarnos a contestar dos preguntas: ¿En el caso de que exista un Purgatorio, se tratará de un estatus de sufrimiento o de purificación post mórtem? ¿Podemos los vivos influir de alguna manera en acortar ese estatus, permitiendo a los difuntos una más rápida realización hacia la presencia de Dios?

Hecha esta aclaración y para empezar a desbrozar el tema, trataré rápidamente sobre las religiones de autoperfeccionamiento. Comenzaré con el hinduismo en sus múltiples formas (incluyendo al budismo original de Siddhartha, también llamado Theravada). Aquí se trata de ir perfeccionando el conocimiento del alma sobre su propia naturaleza (un conocimiento vivencial, no meramente intelectual). El alma es el reflejo del Absoluto, del Brahmán, de Dios. El alma es el Atman (su reflejo) y es necesario que se libere de la ficción de los sentidos, llamada Maya, así como del falso ego que consiste en creerse diferente del resto, así como autor de acciones. Cuanto más se acerque el Atman al Brahmán, más claro será el reflejo, hasta que lleguen a hacerse uno. En palabras del *Bhagavad-Gita*:

Solo puede encontrar verdadera paz la persona que ha renunciado a todos los deseos de complacer a los sentidos, que vive libre de deseos, que ha renunciado a todo sentido de posesión y que está desprovista de ego falso. (*B.-G.* II, 71)

El alma espiritual que está confundida por la influencia del falso ego se cree autora de actividades que en realidad son ejecutadas por las tres modalidades de la naturaleza material (Bondad, Pasión, Ignorancia). (*B.-G.* III, 27)⁵

Es esto lo que debe conseguirse a través de las reencarnaciones o la *Rueda de Samsara*. El alma encarna y vuelve a encarnar en diferentes situaciones personales y sociales (belleza o fealdad, salud o

enfermedad, paz o agresión) elegidas por ella misma de acuerdo con el aprendizaje que le esté faltando (según la Ley del Karma), a fin de ir aprendiendo que todo lo existente es Dios, incluyéndola a ella.

Ahora bien, considerando que todo aprendizaje debe hacerse estando encarnado (situación conocida como *Avidya*), no sería posible hablar de un estado aún perfeccionable después de la muerte, por lo tanto, no es parte de estas religiones algo como el Purgatorio.

Volviendo a un punto ya mencionado, ¿es el Purgatorio sinónimo de sufrimiento o de perfeccionamiento?⁶ Ni en la Biblia ni en la patrística de los primeros tres siglos aparece la palabra *purgatorio*. Lo más cercano a este en la Biblia es el libro de Zacarías cuando dice: «Yo meteré en el fuego a este tercio: los purgaré como se purga la plata y los probaré como se prueba el oro» (*Zc.* 13, 9). Aquí no se habla de sufrimiento, sino de purificación. «Voy a volver mi mano contra ti y purificaré al crisol tu escoria hasta quitar toda tu ganga» (*Is.* 1, 25). Se trata de perfeccionamiento, simplemente que expresado con términos propios del trabajo metalúrgico, así como podría haberse expresado con términos militares u otros⁷. En esta misma línea habría que leer el texto de San Pablo en su «Primera carta a los corintios»:

¡Mire cada cual cómo construye! Pues nadie puede poner otro cimiento que el ya puesto, Jesucristo. Y si uno construye sobre este cimiento con oro, plata, piedras preciosas, madera, heno, paja, la obra de cada cual quedará al descubierto; la manifestará el día que ha de revelarse por el fuego. Y la calidad de la obra de cada cual la probará el fuego. Aquel cuya obra, construida sobre el cimiento, resista, recibirá la recompensa. Mas aquel cuya obra quede abrasada, sufrirá el daño. Él, no obstante, quedará a salvo, pero como quien pasa a través del fuego. (*Cor.* 3, 10-15)

El caso del «Purgatorio» islámico es más complejo, puesto que se encuentran en el Corán aleyas (versículos) que lo insinúan, aunque no sean del todo claras, lo cual ha dejado espacio para la interpretación de sus teólogos.

Purgatorios: ¿lugares de sufrimiento o de perfeccionamiento?

Por un lado, el Corán menciona un «lugar» entre el Paraíso y el Infierno y quienes están en él terminarán entrando en el Paraíso. Por ejemplo, la *azora* o sura (capítulo) VII, titulada «El muro», que trata en muchas de sus aleyas temas relacionados con las postrimerías del hombre; entre ellas describe tanto el Paraíso como el Infierno, pero también se menciona este «lugar» intermedio en sus versículos 44 al 47:

Entre ambos [Paraíso e Infierno] habrá un muro y, sobre los adarves [parte superior del muro] unos hombres que conocerán a cada uno por su aspecto. Gritarán a los huéspedes del Paraíso: «La paz sobre vosotros. Los condenados no entrarán aunque lo ambicionan».

Cuando sus miradas se dirijan a los huéspedes del fuego, exclamarán: «¡Señor nuestro! ¡No nos coloques con las gentes injustas!»

Los huéspedes de los adarves gritarán a los hombres del infierno que conozcan por su aspecto: «¡Vuestra reunión de riqueza y honores y el haberos enorgullecido no os ha servido para nada!»

¿Estos elegidos son aquellos a quienes jurasteis que Dios no les concedería la misericordia? «¡Entrad en el Paraíso bienaventurados; no tengáis temor pues no seréis afligidos!» (*Corán* VII, 44-47)

¿Quiénes son estos huéspedes de los adarves y por qué no han entrado aún al Paraíso⁸ Porque como veremos, tanto el Paraíso como el Infierno islámicos entrarán en funciones después del Juicio Final.

Si Dios es la justicia plena y la conducta mundana de estos huéspedes lo hubiera merecido, deberían estar ya en el Infierno (tal resultado parece insinuado por el último versículo), o en el Paraíso (donde terminan entrando). ¿Qué hay en el medio? Solo una frase de reconocimiento a los salvados y de censura a los condenados, además de una especie de ruego u oración a Dios. ¿Es esa oración de reconocimiento implícito a la omnipotencia divina la que inclina

finalmente la balanza hacia la salvación? De ser así, ¿estaríamos ante un acto de perfeccionamiento hecho después de esta vida?, ¿de un acto purgatorial?⁹

Para la mentalidad de muchos, un acto tan simple como ese reconocimiento de la omnipotencia divina resultaría de muy poco nivel como para llevar a la salvación¹⁰; no obstante, debe considerarse la gran insistencia del islam en la clemencia y misericordia de Alá, al punto que todas las suras del Corán comienzan con la misma invocación: «En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso».

Las religiones que incluyen dentro de su fe un *Juicio Final* o una *resurrección definitiva* han tenido que enfrentar un problema tanto filosófico como teológico, puesto que hay que compaginar la eternidad de premios y castigos (Paraíso e Infierno) con la diversidad de épocas en que los humanos han ido muriendo. En palabras simples, mi abuelo murió hace cerca de un siglo, ¿qué está haciendo hasta que llegue el Juicio Final? ¿Ya está en el Paraíso gozando de la visión de Dios? ¿Me lleva ese siglo de ventaja en tal gozo, supuesto que yo mereciera salvarme? ¿Está gozando de Dios solo su alma, mientras su cuerpo espera en la tumba? A un alma separada de su cuerpo, ¿se le podría llamar hombre?

Este problema es uno de los más difíciles dentro de la teología, puesto que no se puede resolver separando al alma del cuerpo, de manera que el alma ya habría sido juzgada por Dios (juicio particular) y destinada a la salvación o a la condenación, y estaría esperando que su cuerpo se le una después de la resurrección de los muertos¹¹. Santo Tomás de Aquino ya afirmaba que un alma separada de su cuerpo estaría en una situación antinatural. La dicotomía cuerpo-alma no estaba en el lenguaje israelí de la época de Jesús ni en el árabe de la época de Mahoma; es herencia de la filosofía platónica, que los primeros predicadores asumieron para poderse comunicar con los hombres de su tiempo.

El islam resuelve este problema manteniendo la unidad del hombre (cuerpo y alma) y estableciendo un plazo variable

Purgatorios: ¿lugares de sufrimiento o de perfeccionamiento?

entre la muerte individual y el Juicio Final, para lo cual se basa principalmente en el siguiente texto coránico:

Añade: «La muerte de la que huís, saldrá a vuestro encuentro; luego seréis devueltos al conocedor de lo desconocido y del testimonio [Alá], y Este os informará de lo que hayáis hecho». (*Corán* LXII, 8)

Lo que viene a continuación es tradición popular y construcción de teólogos, esto es, no hay referencias claras en el Corán que lo respalden, salvo la citada, aunque estas opiniones tengan para sus fieles una autoridad muy grande.

La interpretación del precedente texto es que, tras la muerte, el alma (algunos autores afirman que todo el hombre se mantiene unido, de allí la costumbre de enterrarlo antes de las veinticuatro horas a fin de que no haya comenzado la descomposición) es conducida ante Alá por el ángel de la muerte ('Izra'il) para ser informada de si se salvará o se condenará, considerando sus acciones durante la vida. Tras esta especie de pequeño juicio, regresa a la tumba en donde tiene lugar un interrogatorio, que confirmará la información ya recibida y que consta de cuatro preguntas:

¿Quién es tu Dios? Alá
¿Quién es tu profeta? Mahoma
¿Cuál es tu religión? Islam
¿Cuál es la dirección de tu plegaria? (Espejo Reese 2009: 247)

Tras esta sesión el difunto permanecerá en custodia hasta el último día (llamado Barzaj); si está destinado a la salvación, será consolado por ángeles que le hablarán de las delicias del Paraíso:

A quienes fueron piadosos se les preguntará: «¿Qué hizo descender vuestro señor?» Responderán: «Un bien». Quienes hicieron bien en

este mundo tendrán bienestar, pero la morada de la última vida es mejor. ¡Cuán hermosa es la morada de los piadosos! (*Corán XVI, 32*)

De tratarse de alguien que será condenado o que haya fallado en las respuestas, será torturado como anticipación de lo que recibirá en el Infierno:

Quienes han vuelto atrás después de que les fue explicada la Dirección, a estos el Demonio los ha seducido y les ha dictado sus acciones. Así es, porque ellos dijeron a quienes repugnaba lo que Dios ha hecho descender: «Os obedeceremos en parte del asunto». Dios conoce su secreto.

¡Cómo estarán cuando los ángeles los llamen golpeándolos en su faz y en su dorso! (*Corán XLVI, 27-29*)

¡Si pudieseis ver el momento en que los ángeles llaman a quienes no creen! Los golpean en la faz y en la espalda, diciendo: «¡Gustad el tormento de la incineración!» (*Corán VIII, 52*)

El tiempo de permanencia en la tumba será percibido como muy corto por el difunto, aunque se hace difícil entender esto en el caso de los condenados, no obstante, sí hay una cita clara en el Corán en este sentido:

El día en que Dios los reúna, parecerá como si no hubieran permanecido más de una hora en sus tumbas, se reconocerán mutuamente. Quienes hayan desmentido el encuentro de Dios, en verdad estarán perdidos, pues no estuvieron entre los guiados. (*Corán X, 46*)

Para lo que no hay mención alguna es para aquellos que terminarán en los adarves. ¿Se podría, por extensión, suponer que serán consolados en la tumba ya que van a terminar en el Paraíso? No hay datos en el Corán al respecto.

Purgatorios: ¿lugares de sufrimiento o de perfeccionamiento?

Ahora bien, ¿esta permanencia en la tumba es algún tipo de purificación o Purgatorio? En esto no hay consenso entre los autores musulmanes, aunque la mayoría se pronuncia en contra de que esto constituya ningún tipo de Purgatorio, puesto que allí no hay perfeccionamiento.

Lo que sí resulta llamativo es el escasísimo desarrollo teológico del tema de los huéspedes de los adarves. Prácticamente todos se conforman con mencionarlos como un «paradero neutral», aunque sí coinciden en que se termina alcanzando el Paraíso. ¿Se trata de un exceso de respeto hacia el Corán, que lo menciona expresamente?

Algunos teólogos musulmanes, muy pocos, se animan a plantear que los huéspedes de los adarves son aquellos en quienes sus obras buenas igualan a las malas, y lo que termina inclinando la balanza a favor de la salvación es la fe en Alá.

En el caso del judaísmo, este asunto toma otro color, puesto que habiendo textos bíblicos que se reconocen como revelados (o al menos como venerables), lo mismo que una práctica llamada *Kaddish*, con todo el aspecto de una oración litúrgica para ayudar al difunto y que dura once meses (ocasionalmente doce), en general no se acepta la existencia del Purgatorio.

Para adentrarnos en tal problema dentro de esta fe, habrá que aclarar primero que la Biblia hebrea o *Tanaj* no contiene íntegramente los mismos textos que la Biblia cristiana.

La hebrea se divide en tres partes cuya autoridad va decreciendo, pese a ser toda ella inspirada por Dios: en primer lugar la *Torah* o ley, en segundo los *Nebi'im* o profetas y en tercero los *Ketuvim* o escritos patrios. Curiosamente las partes que se reconocen como inspiraciones del profeta Daniel están ubicadas dentro del tercer grupo¹². Este es el «canon de Jerusalén»¹³. En un nivel notablemente menor se encuentran los textos llamados deuterocanónicos, que son considerados simplemente venerables, sin que haya ninguna certeza de su calidad de inspirados por Dios. De los textos que nos interesan, pertenecen a este último grupo los libros de los Macabeos.

En sus años iniciales, el judaísmo ortodoxo no contemplaba ningún tipo de salvación o condenación trascendentales; a lo más, «la salvación» era la protección que Dios brindaba en esta Tierra, así como la posibilidad de adorarlo sin límites. Así encontramos en el salmo 27:

Aunque acampe contra mí un ejército,
mi corazón no teme;
aunque estalle una guerra contra mí,
estoy seguro en ella.

Una cosa he pedido a Yahveh,
una cosa estoy buscando:
morar en la Casa de Yahveh,
todos los días de mi vida,
para gustar la dulzura de Yahveh
y cuidar de su templo. (*Sal. 27, 3-4*)

La cantidad de citas en este sentido es muy grande y no vale la pena exponerlas. Entonces, ¿qué se pensaba que sucedía después de la muerte? Pues que todos, buenos y malos¹⁴, bajarían al Sheol, lugar de sombras e inconciencia, aparentemente inevitable. Lo que sí constituía una desgracia total era bajar al Sheol antes de tiempo, como el caso que encontramos en el libro de los Números, en que los calumniadores de Moisés –Coré, Datán y Abirón– son tragados, siguiéndose así la palabra del mismo Moisés:

Moisés dijo: «En esto conoceréis que Yahveh me ha enviado para hacer todas estas obras, y que no es ocurrencia mía: si mueren estos hombres como cualquier mortal, alcanzados por la sentencia común a todo hombre, es que Yahveh no me ha enviado. Pero si Yahveh obra algo portentoso, si la tierra los traga con todo lo que les pertenece y bajan vivos al Sheol, sabréis que estos hombres han rechazado a Yahveh».

Purgatorios: ¿lugares de sufrimiento o de perfeccionamiento?

Y sucedió que, nada más terminar de decir estas palabras, se abrió el suelo debajo de ellos: la Tierra abrió su boca y se los tragó, con todas sus familias, así como a todos los hombres de Coré, con todos sus bienes.

Bajaron vivos al Sheol con todo lo que tenían [...]. (*Nm.* 16, 28-32)

El origen de la palabra Sheol es desconocido, aunque queda claro que designa a las profundidades de la Tierra, a un lugar en donde ni siquiera se alaba a Dios (*Sal.* 6, 6; 88, 12-13; 115, 17). Es muy posible que este concepto primigenio se haya visto influido por la idea griega del Hades y más adelante por la latina del Elisium (Campos Elíseos). Evidentemente en esta época no es de esperar que el judaísmo haya desarrollado una teología purgatorial.

Las doctrinas de Cielo e Infierno, junto con la de la supervivencia tras la muerte, son bastante tardías, ya *ad portas* de nuestra era, al punto de que un autor como Flavio Josefo consigna en su libro *Antigüedades judaicas* lo siguiente:

Los fariseos consideran la observancia de su doctrina y mandamientos como de la mayor importancia, y creen que las almas tienen poder para sobrevivir a la muerte y que reciben recompensas o castigos [...].

Los saduceos enseñan que el alma muere junto con el cuerpo, y no observan ninguna tradición aparte de las leyes. (*Torah*, en Flavio Josefo 1992: 398)

Ahora bien, en los textos proféticos reconocidos por la *Tanaaj* hay muchas referencias a la purificación del pueblo por acción de Dios, con frecuencia usando un lenguaje más propio de la metalurgia o de la higiene, lo que se debe simplemente a una cuestión de estilos, como el siguiente texto del profeta Zacarías.

Y sucederá en toda esta tierra
–Oráculo de Yahveh–

que dos tercios serán en ella exterminados
y el otro tercio quedará en ella.
Yo meteré en el fuego este tercio:
Lo purgaré como se purga la plata
y lo probaré como se prueba el oro.
Invocará él mi nombre y yo le responderé;
diré: «¡Él es mi pueblo!»
y él dirá: «¡Yahveh es mi Dios!» (Zc. 13, 8-9)¹⁵

Este tipo de profecías podrían interpretarse dentro de la teología del «resto de Israel» (ese núcleo que siempre permanecerá fiel a Dios), aunque esta interpretación no sea excluyente de otra referida al fin de los tiempos y a la resurrección de la carne acompañada de premios o castigos, como encontramos en *Daniel* (aun en la parte reconocida por la *Tanaj*):

Muchos de los que duermen en el polvo de la tierra se despertarán, unos para la vida eterna, otros para el oprobio, para el horror eterno. (*Dn.* 12, 2)

Lo mismo puede decirse de la conocida profecía de Ezequiel sobre los huesos secos (*Ez.* 37, 10 ss.). Premios o castigos eternos, Paraíso o Infierno, pero nada, hasta ahora, sobre una situación intermedia como el Purgatorio.

Resulta curioso, pero cuando se lee a rabinos o teólogos judíos es bastante común encontrar referencias hostiles, e incluso hirientes, hacia lo que pueda provenir de la doctrina católica (como es el Purgatorio). Es cierto que hubo épocas (algunas no tan lejanas) en que portavoces de la Iglesia católica se expresaban de forma bastante peyorativa del judaísmo (si es que no se colaboró incluso en algunas persecuciones), pero ya parece tiempo de superar tales errores históricos.

Saliéndonos de la *Tanaj*, y entrando a los deuterocanónicos, el judaísmo cambia mucho y las referencias a una situación posterior a la muerte, donde aún se puede hacer algo por ayudar al difunto a

Purgatorios: ¿lugares de sufrimiento o de perfeccionamiento?

lograr su salvación, están claramente señaladas y son constantemente practicadas, aunque se les dé otras interpretaciones, tal vez por esa animosidad en contra de lo católico traducida en temor a verse emparentado con él.

Leemos en *Macabeos*:

Después de haber reunido entre sus hombres cerca de dos mil dracmas, [Judas Macabeo] los mandó a Jerusalén para ofrecer un sacrificio por el pecado, obrando muy hermosa y noblemente, pensando en la resurrección. Pues de no esperar que los soldados caídos resucitarían, habría sido superfluo y necio rogar por los muertos; mas si consideraba que una magnífica recompensa está reservada a los que duermen piadosamente, era un pensamiento santo y piadoso. Por eso mandó hacer este sacrificio expiatorio a favor de los muertos, para que quedaran liberados del pecado. (*2Mac.* 12, 43-46)

A partir de este texto, lo mismo que de menciones en el Talmud de Babilonia, el *Kaddish* (152b-153a) nos entrega una extensa serie de opiniones de rabinos.

Ante todo permítaseme explicar brevemente qué es el *Kaddish*. Se trata de una oración de alabanza a Dios recitada por los dolientes de un fallecido, aunque también por la comunidad. De hecho, existe un núcleo mínimo de personas para su práctica, que consta de un quórum de diez, denominado *minian*. El *Kaddish* se recita en la sinagoga, aunque existe también una versión especial que recita solo la familia y que se denomina «*Kaddish* de duelo». Su práctica es tal, que incluso está contemplado en el *Shulján Aruj* (código legal judío), que estipula los meses durante los cuales se debe recitar.

En dicha oración no se hace referencia al difunto ni al duelo de la familia, sino a la grandeza de Dios, así como al hecho de que todo lo que provenga de Él será para bien:

Ensalzado y santificado sea Su gran Nombre (Amén) en el mundo que Él ha creado según Su voluntad./ Que Él establezca Su reinado, haga florecer Su redención, y aproxime la venida de/ Su Mashíaj (Amén) durante vuestras vidas y vuestros días, durante las vidas de Toda la Casa de Israel, rápidamente y en una época cercana; y decid Amén. Sea Su gran Nombre/ bendecido para siempre y por toda la eternidad. Bendito y alabado, glorificado, ensalzado y/ enaltecido, honrado, adorado y loado sea el Nombre Santo, bendito sea, (Amén) más allá de/ Todas las bendiciones, himnos, alabanzas y consuelos que son expresado en el mundo; y/ decid Amén. Sea enviada desde los cielos una extensa paz, vida, abundancia, salvación y/ consuelo, libertad y curación, holgura y prosperidad a nosotros y a todo su pueblo Israel y/ decid, Amén. El que hace paz (en los Diez Días de Teshuvá sustitúyase por: la paz) en Sus/ cielos haya la Paz sobre nosotros y sobre todo Israel; y decid Amén. («Kaddish de duelo» (traducción sefardí), *Jewish Encyclopedia* s. v.).

Ahora abordaremos los efectos que tal oración parece tener. En un primer lugar, todos los autores consultados coinciden en que es un gran alivio y consuelo para la familia doliente; en parte por el apoyo y fuerza de la comunidad judía y en parte por la acción de Dios, que responde a esta oración con la gracia de la esperanza de encontrar al difunto en el mundo futuro. Hasta allí, la explicación es sencilla; el problema es respecto al efecto que tiene sobre el mismo difunto (si es que tiene alguno).

Hay rabinos que, reconociendo implícitamente alguna relación entre el *Kaddish* y el alma del difunto, la centran en el tiempo durante el cual se recita el *Kaddish* y nos hablan de que durante esos once meses prescritos por el *Shulján Aruj* para un padre muerto (este tiempo es de treinta días para otros parientes) el alma del fallecido se *desintoxica*, o se *adecua* a esa su nueva realidad, a fin de estar en plenitud para gozar de la Divina Presencia para siempre.

Es de mencionar que todos estos autores señalan que las palabras con las que tratan de ilustrar el punto son meramente

alegóricas. Aunque inciden en que durante este periodo el gozo del espíritu es parcial en comparación a lo que le espera después. El problema es que, normalmente, antes o después de este punto, dichos autores abundan en invectivas contra el planteamiento cristiano-católico, negando expresamente la palabra *Purgatorio*, aunque calificando a ese periodo del alma del fallecido como un «Infierno mitigado» y temporal, aparentemente sin notar la contradicción que existe entre hablar de un gozo parcial del espíritu y de un Infierno, aunque este sea mitigado. Esto, aparte por supuesto de no fijar atención en la coincidencia de los meses: en once meses se «adecua» el alma de un padre muerto y también se reza el *Kaddish* durante los mismos once meses. ¿Será que el rezo del *Kaddish* ayuda al alma del difunto a *desintoxicarse*?

Teológicamente, habría que decir que ese periodo en el que un alma merecedora del Paraíso de Dios, pero que aún no lo puede disfrutar en plenitud, tiene que corresponder a la adquisición (por parte del alma) de algo que le está faltando para alcanzar esa plenitud de la presencia de Dios mismo. ¿Un perfeccionamiento, aunque no se quiera usar esta palabra?

Otro número importante de rabinos opina que la práctica del *Kaddish* sí tiene efecto en el alma del difunto: junto con el estudio de la *Torah* y los actos de bondad hechos en honor del difunto, le ayuda a elevarse hasta alcanzar el nivel necesario para poder, ya libre de toda limitación, disfrutar de la presencia de Dios para toda la eternidad.

En el ámbito del cristianismo, creen en la existencia del Purgatorio las Iglesias católica y copta egipcia. Los ortodoxos no lo afirman ni lo niegan, pero en paralelo recomiendan orar a Dios por los difuntos a fin de que sean purificados¹⁶.

De estas confesiones cristianas, la que tiene una teología más desarrollada respecto al tema del Purgatorio es la Iglesia católica. En primer lugar habría que señalar que la palabra *purgatorio* no es usada comúnmente antes de la Edad Media, aunque en los escritos de los Santos Padres se haga mención a la situación en la que se

encontrarán los que posteriormente sean considerados purgatoriales. Así lo encontramos en San Gregorio Magno (Gregorius I Magnus; *Diál.* IV, 39), San Cesáreo de Arlés (Caesarius Arelatensis Episcopus; *Ser.* 138), San Cipriano de Cartago (Cyprianus Carthaginensis; *Ep.* 55, 20)¹⁷ y San Agustín de Hipona (*De Civ. Dei* XXI, 13; *Enarr. in Ps.* 37, 3; *Enchir.* 69)¹⁸, entre otros.

Santo Tomás de Aquino plantea que en cada pecado hay dos partes: una es *la pena*, que es la que, de ser mortal, rompería la relación con Dios y condenaría al Infierno. Esta pena se perdona en el sacramento de la reconciliación por la absolución del sacerdote. Y que quede claro, Dios perdona en serio y sin recovecos. La otra parte es *la culpa*, que viene a ser la tendencia que queda en el alma a repetir esa acción pecaminosa. Ahora bien, esa tendencia o costumbre debe ser satisfecha (digamos vencida) en este mundo a través de la penitencia que impone el sacerdote o debe ser purgada en el otro mundo, puesto que nada manchado puede entrar en el Reino de Dios.

El problema de la penitencia, como correctora de tal *reliquia peccati*, es que en la práctica esta se ha reducido a un muy poco eficiente tarifario de determinadas oraciones, cuando debería ser una acción buena *lo más contraria* posible al pecado cometido a fin de vencer la tendencia al mal. Por ejemplo, una señora que confesara haber maltratado a su empleada doméstica, podría tener como penitencia el ir en transporte público a un asentamiento humano y realizar tres obras de caridad con las tres primeras personas que viera necesitadas, que no fuera darles dinero. Así, podrían ser: ayudar a una anciana a llevar el atadito de leña con el que piensa cocinar sus alimentos hasta su casa, limpiar a un niño con la cara sucia, etc. Tengo la convicción de que antes de volver a maltratar a su empleada lo pensaría muchas veces.

En otros tiempos, las penitencias más comunes fueron las limosnas (que, por desgracia, también llegaron a tener un tarifario), llegándose al abuso de negar la absolución hasta que no se hubiera cumplido la penitencia, con lo cual había fieles pobres que se

quedaban sin absolución¹⁹. Fue contra esto que reaccionaron los reformadores, en especial Lutero.

El resto de cristianos no católicos mantiene una postura muy fácil de entender. Es claro que una de las razones que empujó a la acción de Lutero fueron los abusos que se daban en torno al Purgatorio y a la ayuda que los fieles podían prestar a sus difuntos por parte de clérigos poco dignos, que presentaban el asunto con toda la truculencia de fuegos y tormentos refinados (que ya dejaban un poco vacío de novedad al Infierno), así como afirmaban comúnmente que estos «sufrimientos» de sus parientes muertos (y hasta de ellos mismos, estando aún vivos) podían ser «purgados» a través de acciones buenas, entre las que resaltaban con amplia claridad las limosnas o las celebraciones eucarísticas. Así, a través de esta acción, que ya parecía un pago para entrar en el Paraíso, se acabaría con el tormento del Purgatorio para el difunto y se podría poseer, mientras uno estuviera vivo, una especie de cuenta personal que se usaría cuando uno mismo muriera.

La Iglesia católica establece su postura definitiva respecto al Purgatorio en varios concilios, en especial el Concilio I de Lyon (1245) y el de Florencia (1438-1445), aunque dicha doctrina es consolidada en el Concilio de Trento (1545-1563)²⁰.

El Concilio I de Lyon (Denzinger 1963: 456) sigue la doctrina de Santo Tomás, dándole una base bíblica oficial, en *Mt.* 12, 32, donde se afirma que la blasfemia contra el Espíritu Santo no se perdonará ni en este mundo ni en el futuro, de donde se dedujo que sí es posible el perdón en el otro mundo. Esta cita se unió a la de San Pablo en su «Primera carta a los corintios», donde dice que aquel cuya obra ardiera, sufrirá el daño; él, empero, se salvará; pero como quien pasa por el fuego. A continuación, los padres conciliares aplican estos textos a quienes hayan muerto sin cumplir la penitencia o con pecados menudos o veniales. Para todos estos casos utilizan la palabra *purificados* y deciden llamar Purgatorio a tal situación, pero aclarando que lo hacen solamente siguiendo a los Santos Padres y ordenando que en adelante ese sea el nombre por utilizarse. Se

habla ciertamente de un *fuego transitorio* sin entrar en más detalles, salvo que quienes en él se encuentran pueden ser ayudados por los «sufragios de la Iglesia».

Por su parte, el Concilio de Florencia especifica lo dicho sobre los sufragios, afirmando que «en alivio de estas penas, les aprovechan los sufragios de los fieles vivos, tales como el sacrificio de la misa, oraciones, limosnas y otros oficios de piedad [...], según las instrucciones de la Iglesia» (Denzinger 1963: 693). Se queda en que ya no tiene que ser el «sufragio de toda la Iglesia» sino las piedades individuales, aunque siempre según las instrucciones de la Iglesia.

Fue en este punto en el que comenzaron a darse los abusos mencionados y otros aun peores, cuando Roma misma estableció la teoría de las indulgencias, dogmáticamente correcta, aunque pastoralmente muy discutible. Se trataba de que la misma Iglesia garantizaba mediante un documento oficial (como si a Dios le interesaran los papeles...) la limosna recibida y su utilización piadosa (a veces para sufragar construcciones o equilibrar las finanzas de los Estados pontificios), acercándose peligrosamente a la simonía o venta de cosas sagradas.

El Concilio de Trento en su sesión XXV, por otra parte, menciona el Purgatorio como parte de la fe católica (Denzinger 1963: 840, 998), aunque sea de nuestro interés lo mencionado en Denzinger donde respetando todo lo afirmado por los concilios precedentes, ordena Trento:

Delante, empero, del pueblo rudo, exclúyanse de las predicaciones populares, las cuestiones demasiado difíciles y sutiles y las que no contribuyan a la edificación. (Denzinger 1963: 983)

En tal orden no se aclara a qué cuestiones se refiere. No se necesita ser muy astuto para pensar que las descripciones del Purgatorio sean parte de estas cuestiones. Ciertamente, el Concilio menciona que los santos, no los purgatoriales, pueden ofrecer a Dios sus oraciones por nosotros.

Purgatorios: ¿lugares de sufrimiento o de perfeccionamiento?

Después de Trento es poco lo que se innovó, y por razones de tiempo no lo trataré, aunque sí quiero mencionar dos citas muy cercanas. En primer lugar, lo que dice el Concilio Vaticano II:

Así pues, hasta que el Señor venga revestido de majestad y acompañado de todos sus ángeles y, destruida la muerte, le sean sometidas todas las cosas, algunos de sus discípulos peregrinan en la tierra, otros, ya difuntos, se purifican, mientras otros son glorificados contemplando claramente al mismo Dios Uno y Trino tal cual es. (*L.G.* 49)

Finalmente, deseo señalar que en su catequesis del día de la fiesta de Santa Catalina de Génova del 12 de enero del año 2011, el Papa Benedicto XVI habló de un «fuego interno» como propio del Purgatorio:

Catalina siente de repente la bondad de Dios, la distancia infinita de su propia vida de esta bondad y un fuego abrasador dentro de ella. Y este es el fuego que purifica, es el fuego interior del Purgatorio. (Benedicto XVI 2011)

¿Puede ese fuego interno equipararse al ansia del alma por alcanzar la visión de Dios?, ¿o habría que decir con Santa Teresa de Ávila?:

Vivo sin vivir en mí
y tan alta vida espero
que muero porque no muero. (Teresa de Jesús 1972: 502)

Tras este rápido viaje por las diferentes confesiones respecto al Purgatorio, creo necesario responder a los dos puntos planteados al inicio:

- El Purgatorio es un estatus de perfeccionamiento, aunque esto pueda causar algún tipo de frustración (sufrimiento).
- Los humanos sí podemos influir en quienes se encuentran en tal situación a través de nuestros actos buenos.

Y esto es así en las tres religiones bíblicas: judaísmo, cristianismo e islam.

Notas

¹ Ver cifras al respecto en Strotmann y Pérez Guadalupe (2008).

² En lenguaje llano un *theologoumenon* es una *necesidad teológica*, a fin de que otra doctrina, esta sí claramente revelada, pueda configurarse como parte de la fe comprensiva. Un buen ejemplo sería el «limbo», en el que muchos teólogos recluían a las almas de los niños y hombres justos muertos sin bautismo, asignándoles *gozos naturales*, pero no la visión beatífica de Dios. Esta urgencia se dio por la necesidad de conciliar a Cristo como único camino de salvación (dato claramente revelado) con la justicia divina que no podría condenar al infierno eterno a quien no hubiera pecado personalmente. *Cfr.* Rahner (1981: col. 735).

³ Santo Tomás de Aquino lo niega en «Del purgatorio» (1969).

⁴ Ya en una catequesis dedicada a Santa Catalina de Génova, el Papa Benedicto XVI afirmó que el Purgatorio no es un elemento de las entrañas de la Tierra, tampoco un fuego exterior, sino interno (2011). Es el fuego que purifica las almas en el camino de la plena unión con Dios.

⁵ Para el hinduismo, el Yo «personal» no es real y solo hay un «Ego» auténtico que es Dios mismo y lo abarca todo.

⁶ Nunca hay que olvidar que el lenguaje es dinámico y que una palabra que en un determinado momento es adecuada para transmitir una idea puede hacerse insuficiente en otro momento. Piénsese en «la extremaunción», llamada así en mi infancia, hoy día denominada «unción de los enfermos», porque muchas veces transmitía la idea de que tras su recepción era casi un deber el morir. Otro ejemplo sería el sacramento de la «penitencia», hoy denominado «reconciliación»; no es un sacramento para sufrir, sino para reconciliarse con Dios y con los hermanos.

⁷ *Cfr.* *1Tim.* 1, 18; 6, 12; *2Tim.* 2, 3; etc.

⁸ Muchos teólogos musulmanes colocan aquí a locos, niños e ignorantes inculpables. Algo similar se hacía respecto al antiguo limbo católico.

⁹ ¿Sería aplicable la siguiente cita?: «Quienes hayan temido la comparecencia ante su señor y hayan negado al alma la concupiscencia, esos tendrán el paraíso como refugio» (*Corán* LXXIX, 40-41).

¹⁰ En la Biblia, la negación de tal omnipotencia podría ser el «pecado contra el Espíritu Santo que no se perdonará ni en esta vida ni en la otra». (*Mt.* 12, 31-32; *Jn.* 12, 31; 16).

¹¹ A esto se le llama «escatología intermedia».

¹² Esto se debió a que el canon de los profetas o *Nebi'im* ya estaba cerrado.

Purgatorios: ¿lugares de sufrimiento o de perfeccionamiento?

¹³ El cristianismo siguió el canon alejandrino o traducción de los LXX, que sí reconoce la inspiración divina de los textos deuterocanónicos.

¹⁴ Cuando el rey Saúl consulta al espíritu del profeta Samuel a través de la pitonisa de Endor, este le contesta: «También a Israel entregará Yahveh en manos de los filisteos. Mañana tú y tus hijos estaréis conmigo» (*ISam.* 28, 19).

¹⁵ En Isaías vemos lo siguiente: «Voy a volver mi mano contra ti y purificaré a crisol tu escoria hasta quitar toda tu ganga» (*Is.* 1, 25). En *Daniel*, en cambio, la alegoría es de higiene (*Dn.* 11, 35; 12, 10).

¹⁶ Hay que tener en cuenta que desde el gran cisma de Oriente en 1054, la Iglesia ortodoxa ha avanzado muy poco en su teología, por considerar que sin el concurso de Roma, no era posible hacer afirmaciones muy novedosas, dejando en una especie de situación intermedia sus posibles avances.

¹⁷ Todo esto se encuentra en la *Patrología* de Migne.

¹⁸ Ver: Agustín de Hipona (1967-1978).

¹⁹ Aquí aparecen personajes de novela como el «devorador de pecados» y predicadores laicos itinerantes que en la Edad Media afirmaban hacerse cargo del pecado por una suma mucho menor, condenándose ellos, pero perdonando al fiel.

²⁰ Denzinger (1963: 456, 693, 699. 840, 983, 998).

Bibliografía

Agustín de Hipona, 1967-1978. *Obras completas*, t. XII, XV, XXI. Barcelona: BAC / Herder.

Benedicto XVI, 2011. «Santa Catalina de Génova y el purgatorio». Zenit. El mundo visto desde Roma, 12 de enero. <www.zenit.org/es/articulos/benedicto-xvi-santa-catalina-de-genova-y-el-purgatorio>.

Bhagavad-gita: la canción del señor, 2008. Edición y traducción de Pablo H. Carreño. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Biblia de Jerusalén, 1975. Bilbao: Desclée de Brouwer.

Caesarius Arelatensis Episcopus. «Sermones». En: Migne, Paul (ed.). *Patrologia latina*, vol. LXVII, pp. 1041-1090.

Cyprianus Carthaginensis. «Epistolae». En: Migne, Paul (ed.). *Patrologia latina*, vol. IV, 55, 20.

Denzinger, Enrique, 1963. *El magisterio de la Iglesia*. Barcelona: Herder.

El Corán, 2002. Traducción de Julio Cortés. Barcelona: Herder

Espejo Reese, Ricardo, 2009. *Teología. Un viaje por la fe humana*. Lima: Universidad del Pacífico.

Flavio, Josefo, 1992. *Los escritos esenciales*. Michigan: Portavoz / Kregel Publications.

Girón, L., 1998. *Textos escogidos del Talmud*. Barcelona: Riopiedras.

Goldenberg, R., 2005. «Talmud». En: Jones, L. (ed.). *Encyclopedia of Religions*, vol. 13, pp. 8969-8972. New York: MacMillan.

Purgatorios: ¿lugares de sufrimiento o de perfeccionamiento?

Gregorius I Magnus. «Dialogorum Libri IV. De vita et Miraculis Patrum Italicorum». En: Migne, Paul (ed.). *Patrologia latina*, vol. IV, 0149-430a. Ciudad? editorial?

Jewish Encyclopedia, s. f. «Kaddish». Jewish Encyclopedia, s.v. *kaddish*. <www.jewishencyclopedia.com/articles/91110-kaddish>.

«Kadish de duelo». Jabad.com. Chabad-Lubavitch Media Center. En: <http://www.es.chabad.org/library/article_cdo/aid/1216286/jewish/Kadish-de-Duelo.htm>.

Rahner, K., 1981. *Diccionario teológico*. Barcelona: Herder.

Santa Sede, 1964. «Lumen gentium. Constitución dogmática sobre la Iglesia» (L. G.). Santa Sede. <www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19641121_lumen-gentium_sp.html>.

Strotmann N. y J. L. Pérez Guadalupe, 2008. *La Iglesia después de «Aparecida»*. *Cifras y proyecciones*. Lima: Instituto de Teología Pastoral San Martín de la Diócesis de Chosica.

Teresa de Jesús, 1972. *Obras completas*. Transcripción, introducción y notas de Efrén de la Madre de Dios O. C. D. y Otger Steggink O. Carm. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Tomás de Aquino, 1969. «Del purgatorio». En: *Obras completas*, t. 5, supl. A.5. Barcelona: Herder.

_____, 1967. «Suma teológica». En: *Obras completas*, II-II q. 90-91, supl. q. 13 a. 1. Barcelona: Herder.

El *Purgatorio* de Dante, espacio de encuentro de poetas de lengua vulgar

Carlos Gatti Murriel
Universidad del Pacífico
Pontificia Universidad Católica del Perú

En contraste con el *Infierno* y el *Paraíso* de la *Comedia* de Dante Alighieri, caracterizados por su condición eterna y en los que las almas de los muertos aparecen en situación sufriente o dichosa que no cambiará jamás, el *Purgatorio* ideado con originalidad por el poeta florentino como una enorme montaña por la cual se asciende es un escenario de tránsito, de movilidad. Allí las almas de los muertos experimentan un proceso de purificación mediante el discernimiento. Ello implica contrastar los vicios a los que se entregó el alma durante la pasada vida terrena con las virtudes que se les oponen. Así, el alma vive temporalmente un dolor generado por el recuerdo del pasado negativo (sentimiento de culpa), pero del cual puede liberarse mediante un proceso de aprendizaje que reaviva la esperanza de alcanzar una condición mejor: la paradisíaca. Pasado y futuro, conciencia de culpa y esperanza coinciden en el proceso que viven las almas del *Purgatorio*. Frente al sufrimiento definitivo e inamovible de las almas que experimentan el *Infierno* como un producto de su proceder terrenal, frente a ese sufrimiento inútil («autotélico» podríamos decir), en el *Purgatorio* el viajero Dante se encuentra con seres humanos muertos que, para alcanzar el estado de beatitud propio del *Paraíso*, deben concretar su purificación con un sufrimiento «teleológico» que lleva a un mejor fin. Es un sufrimiento

con sentido. Y Dante, aún vivo, puede aprovechar este viaje para iniciar un proceso de purificación.

En su recorrido por la montaña del Purgatorio, el viajero Dante se encuentra con diversos artistas como él. Allí está un músico, Casella, en el canto II, quien recién llegado al Purgatorio entona el inicio de una canción de Dante: «Amor che nella mente mi ragiona» (Alighieri 1995b: XLI, soneto, verso 2). Más adelante halla a un pintor, Oderisi da Gubbio en el canto XI. También aparecen poetas con los que se establecen importantes diálogos. Dante y su guía y maestro Virgilio, poetas ambos, se encuentran sucesivamente con Sordello da Goito, Estacio, Forese Donati, Bonagiunta da Lucca, Guido Guinizzelli y Arnaut Daniel.

Los encuentros con los diferentes artistas marcan etapas del proceso del propio Dante viajero, quien en su recorrido por la montaña, vivo aún y cargando el peso de su corporeidad, tiene la oportunidad de revisar su pasado, gracias a lo que ve y oye, y de purificarse para disponerse a cumplir la etapa final de su viaje, con la guía de Beatriz, y luego volver sano a la vida terrena.

Dante era un artista que había buscado una correspondencia entre su creación artística y su experiencia vital. Su profesión era la literatura, la poesía. Y en ella se concretaba su proceso de búsqueda de sentido, de finalidad de la vida. De ella dependía lograr la felicidad. Y la felicidad consistía en alcanzar la luz, la virtud, a la cual lo podría conducir Beatriz. Sin embargo, en su etapa juvenil, a Beatriz, ya muerta, no había podido llegar sino con los suspiros que salían de su corazón (como aire sin voz), tal como testimonia al final de la *Vida nueva* (De Riquer 1999: III, 1455). De ella se había alejado durante algunos años para buscar consuelo en otra dama. En cambio en la *Comedia*, con el auxilio de la Gracia, que opera mediante la Virgen María, Santa Lucía y Beatriz, es posible emprender un viaje con la guía de Virgilio, enviado por Beatriz. Con la compañía de ese autor latino que encarna a la sapiencia de la poesía, asume la empresa de llegar hasta Beatriz. Para ello necesita cultivar una nueva inteligencia que lo invita a redefinir

tanto el quehacer literario como la relación de este con la historia personal y la historia colectiva. Poesía, cantos, himnos adquieren, así, en el *Purgatorio* de Dante una dimensión más elevada que la que habían logrado en la etapa anterior del autor.

Es mi propósito tratar de los encuentros del Dante peregrino del *Purgatorio* con personajes vinculados con el cultivo de la poesía en lengua vulgar y ver tales encuentros como partes de un proceso de reconstrucción personal del viajero, quien revisa su pasado vital y literario desde la perspectiva de la futura eternidad, del absoluto. Dividiré el tema en cuatro partes.

Primer cuadro – La playa del Purgatorio

El primer contacto de Dante en el *Purgatorio* con textos de poesía en lengua vulgar concebidos antes de su viaje al otro mundo se produce en el canto II cuando Dante ruega al recién llegado músico Casella que consuele su alma (la de Dante) afanada o angustiada por la difícil experiencia que ha vivido en el duro viaje por el Infierno. Dante busca dulzura en la música de Casella, del amigo que, en la Tierra, podía y solía aplacar los deseos del alma con el amoroso canto. Casella entona la canción «Amor che ne la mente mi ragiona» («Amor que en la mente me razona [me habla]»). Se trata de un texto escrito por el propio Dante y que este había incluido en el inicio del libro III del *Convivio* en homenaje a su segundo amor, la filosofía, la cual había desplazado a Beatriz después de la muerte de esta. Dante se cita a sí mismo poniendo sus versos y su experiencia vital en boca de Casella, y la música y el poema producen una especie de suspensión y arrobamiento en Dante, Virgilio y los compañeros llegados con Casella para subir el monte del *Purgatorio* e iniciar su purificación. En esta escena, amistad, filosofía y música parecen colmar todo deseo humano y hacer olvidar la empresa pendiente del ascenso que deben cumplir para llegar a la cumbre de la montaña. Pero el guardián del *Purgatorio*, Catón de Útica, vuelve a todos los circunstantes

a la realidad al tildarlos de negligentes e incitarlos a librarse de la corteza que no les hace evidente a Dios.

Dante está aún atado a algo que ocupó un tiempo de su vida de artista y de la cual tiene que desprenderse para avanzar. Podría decirse que el primer encuentro de Dante viajero con poetas de lengua vulgar se concreta, gracias al canto de Casella, con un texto del propio Dante. El viajero, deslumbrado por el paisaje abierto del Purgatorio y por la luz de la bella aurora que asoma a la playa a la cual llegan las almas conducidas por el ángel barquero, dichoso por haber reconocido a su amigo artista Casella y por revivir bellas experiencias de la vida terrena, todavía no estaba preparado para alcanzar las alturas: estaba aún sujeto a un pasado grato, pero imperfecto. Tal vez el paisaje, la música, la poesía y la amistad juvenil funcionaban como consuelo después de la oscura, ruidosa y hostil realidad que había vivido Dante en el Infierno. Lo descubierto en la playa del Purgatorio lo había devuelto a las dulces experiencias terrenales.

Poesía, artes y filosofía son medios; no, fines. La comprensión de eso será lo que Dante irá afinando mediante sucesivos encuentros con poetas y a partir de las reflexiones suscitadas en las conversaciones con ellos. Así, Dante irá redefiniendo su propio proceso vital y profesional, personal y social, terreno y eterno.

Segundo cuadro – Antepurgatorio

Después de interrumpirse el canto de Casella y la evocación de la canción asociada al consuelo de la filosofía, Dante debe avanzar y no anclarse en el pasado limitante. Entonces inicia el camino que lo aleja de la playa y llega al Antepurgatorio, un nuevo espacio en el que esperan aquellos no dignos de comenzar su proceso de purificación por haber sido excomulgados en vida por la Iglesia, o por haberse arrepentido de sus pecados tardíamente o al borde de la muerte. Después de los encuentros con diversos personajes que se suceden en los cantos III, IV y V, en el canto VI, el central del Antepurgatorio, Dante halla a Sordello, trovador nacido en

el castillo de Goito, cercano a Mantua, quien vivió en la primera mitad del siglo XIII y prestó servicio en diversas cortes. Llevó una vida cargada de aventuras en distintas regiones de Europa y cultivó la poesía en lengua provenzal, no en su materna lengua italiana. Este personaje que actuó como caballero y militar tuvo fama de hombre pobre y también de jugador perdedor (Alighieri 2000: 710, nota).

En el inicio del canto VI, Dante avanza entre las almas que, conscientes de que él está vivo, desean que a su regreso a la Tierra, él lleve noticia de ellas a fin de que los familiares y los amigos vivos recen, hagan penitencia, den limosna en provecho de los muertos que esperan en el Antepurgatorio antes de iniciar su proceso de purificación. Es la idea del sufragio, según la cual la solidaridad entre vivos (Iglesia militante) y muertos (Iglesia purgante) sirve para ayudar espiritualmente a unos y otros. Los muertos esperaban que los vivos los apoyaran a fin de acelerar su proceso purgatorial. Dante va descubriendo un mundo en el cual le corresponde asumir un papel activo de repercusión teológica y no quedarse en la simple pasividad de quien solo espera el consuelo de la filosofía.

Dante, como sucede con el ganador del juego de la *zara* (dados, azar), se ve rodeado de quienes buscan que comparta con ellos su riqueza (está vivo y puede prestarles ayuda). En contraste con ello, en el verso 58 del canto se menciona a un alma «sola soletta» («sola solita», «completamente sola»). Dante y Virgilio la ven aislada. Ella examina desde lejos, se muestra altanera y desdeñosa, y mueve los ojos lentamente y con dignidad. No se comporta como lo hacen los que comparten su espacio purgatorial. ¿Es él como el perdedor del juego de la *zara* a quien nadie sigue? ¿Es el jugador perdedor del que dan noticia los testimonios de su época? ¿Es el trovador que en vida se alejó de su tierra italiana y de su lengua para convertirse en cultor literario de la lengua del sur de Francia al servicio de diversos señores? A partir de las respuestas a estas preguntas podría esbozarse un contraste con Dante, poeta y hombre que, aún vivo, busca encontrar el camino que le permita

dar sentido final a su vida. Sin embargo, Sordello, el autoexiliado por su modo de operar en la vida y por haber caído en servidumbre de otros, de sus señores extranjeros, ante una pregunta de Virgilio, quien se le había aproximado para averiguar por la mejor ruta para subir la montaña del Purgatorio, quiso saber de dónde venían y cuál era la vida (historia) de estos viajeros. Al comenzar su respuesta Virgilio, bastó que mencionara a Mantua, su patria, para que la rígida y recogida figura de Sordello se levantara y abrazara a Virgilio: ambos eran de la misma ciudad terrena. «O Mantoano, io son Sordello / de la tua terra!» («¡Oh mantuano!, ¡yo soy Sordello / de tu tierra!»; *Purg.* VI, 74-75).

Este encuentro, que ha pasado de frialdad a calidez por el simple hecho de haber mencionado a la patria común en el otro mundo, lleva a Dante a volver la mirada a la vida terrena y a desarrollar su dramática invectiva contra la política italiana de su tiempo, a la cual censura acremente. En el canto siguiente, VII, el que presenta al último grupo de almas del Antepurgatorio, los príncipes negligentes de la «valletta fiorita» (el «vallecito florido»), después de que Virgilio se presenta y Sordello, maravillado, hace el elogio del latino mantuano, la crítica se extiende a la función de los políticos de diversos países europeos. Sordello había guiado a los dos viajeros hasta ese lugar a fin de que pasaran la noche y había permitido a Dante que ampliara su conocimiento sobre uno de los temas capitales para él, la política. Sordello conocía bien, por propia experiencia, el mundo de las cortes y los resortes que movían los intereses políticos. Pero la función de Sordello no se agota allí en la *Comedia*: también en el canto VIII ofrece enseñanzas sobrenaturales. Él informa que los dos ángeles que descienden a arrojar a la serpiente de la tentación que baja al vallecito florido vienen enviados por la Virgen María, auxilio de los humanos. Asimismo, incita a los viajeros a internarse en el vallecito y a hablar con las sombras de los grandes (los príncipes). A partir de la conversación con este trovador, cortesano, militar y político, a quien Dante y Virgilio encontraron solo, aislado, en condición de apartamiento de todo

grupo social, a modo de perdedor en el juego de la *zara*, es posible que el viajero que transitaba por el Purgatorio cargando a su cuerpo y proyectando sombra (Dante) pudiera sentirse conmovido e inducido a pensar en su propia condición histórica, personal y colectiva, de cristiano, poeta y político. Incluso, si se considera que el destierro de Dante de Florencia es posterior al viaje ultraterreno, cabría ver en Sordello una prefiguración de la historia de Dante desterrado de su patria por motivos políticos. Hacia el final del canto VIII, Corrado Malaspina, uno de los príncipes ubicados en el lugar al que Sordello ha llevado a Dante y Virgilio, profetiza tal destierro: «Ed elli: “Or va; che ‘l sol non si riorca / sette volte nel letto che ‘l Montone con tutti e quattro i piè cuopre e inforca, / che cotesta cortese opinione / ti fia chiavata in mezzo de la testa / con maggior chiovi che d’altrui sermone, / se corso di giudicio non s’arresta («Y él: “Ahora ve; que el sol no se acostará / siete veces en el lecho que el carnero [Aries] / con los cuatro pies cubre y cabalga, / que esta cortés opinión / te sea clavada en medio de la cabeza con mayores clavos que de otro sermón / si curso de juicio no se detiene”»); *Purg.* VIII, 133-139).

Pero, más allá del fracaso del proyecto político y personal terreno, que puede hacer perder la esperanza y la visión de futuro, Santa Lucía, patrona de la vista y figura de la gracia iluminante, transporta a Dante dormido hasta la puerta del Purgatorio. Allí, después de cumplir con el ritual de la confesión, el Ángel portero le abre las puertas que lo conducen a los siete niveles donde las almas se purifican de sus pecados.

Dante, que ha abandonado a estas alturas los apegos terrenos individuales y políticos, y la negligencia, asume su purificación. En los niveles sexto y séptimo, los más altos de la montaña, donde se purgan la gula y la lujuria, respectivamente, Dante se encuentra con poetas muy vinculados a su experiencia creadora literaria. Entre las esqueléticas figuras que se purifican de la gula, están Forese Donati y Bonagiunta da Lucca; entre las que se purifican de la lujuria, aparecen Guido Guinizzelli y Arnaut Daniel.

Tercer cuadro – Purgatorio – La gula

Entre los cantos XXIII y XXIV tiene una amplia presencia Forese Donati, poeta menor de la Florencia del siglo XIII, muerto en 1296, con el cual Dante sostuvo juvenil amistad evocada con rasgos de melancolía. Durante la vida terrena, entre estos amigos se había suscitado una «tenzone», una disputa poética a través de sonetos, en la cual Dante había empleado expresiones despectivas y crudas referidas tanto a Forese y su amada Nella, como a la relación entre ambos miembros de la pareja. Ahora, en el escenario del *Purgatorio* se concreta una palinodia, una retractación de Dante respecto a la poesía apasionada y burlesca que elaboró en su juventud y que corresponde en parte al mundo de la selva oscura en la cual se encontraba atrapado antes de iniciar su viaje al otro mundo y de experimentar el proceso ascético que, mediante la purificación, lo llevaría a la felicidad. El error literario juvenil se enmienda en este encuentro intenso que recupera lo positivo de la amistad del pasado, borra lo negativo y prepara para lo mejor gracias a las enseñanzas que suscita.

Nella, desde el mundo de los vivos, sigue fiel a Forese y, gracias a las oraciones de ella, el alma de su esposo ha podido avanzar rápidamente por el Purgatorio. Dante tiene, gracias a este aprendizaje, la oportunidad de devolver la honra al amigo y su amada, y de entender mejor su propia condición. En efecto, Dante vivo y con cuerpo, gracias a la acción generosa del alma de Beatriz, quien lo ayuda a pesar de que él ha sido infiel, puede viajar hacia el conocimiento de la felicidad. Purificada la amistad entre Dante y Forese, ambos se separarán con afecto y con el hermoso gesto de la mirada de Dante que sigue la marcha del amigo hasta que desaparece.

Antes de la partida de Forese no faltaron censuras a las costumbres de Florencia, lo que movió a Dante a manifestar su deseo de morir pronto: la *polis* terrena parecía no ofrecer los atractivos de antes vista a la luz de la dimensión de lo eterno. El viajero del otro mundo ya aspiraba a la ciudad de Dios.

En el mismo canto XXIV, antes de su desaparición, Forese Donati muestra a Dante a otros espíritus que purgan la gula. Entre ellos está un importante poeta del siglo XIII, de la época juvenil de Dante. Se trata de Bonagiunta da Lucca, poeta de amor de la escuela sículo-toscana; es decir de aquella corriente que cultivaba en lengua vulgar italiana la poesía del viejo estilo, modo de creación literaria asociado al mundo trovadoresco feudal y que se había difundido en Toscana desde la corte siciliana del emperador Federico II.

Con Bonagiunta se concreta una conversación en la cual se habla de la nueva poesía de amor que Dante cultivó en cierta etapa de su vida. Según expresa Bonagiunta, las nuevas rimas se hicieron públicas con la canción «Donne ch' avete intelletto d'amore» («Damas que tenéis inteligencia de amor») incluida por Dante en su obra juvenil la *Vida nueva*, capítulo XIX. Así, según Bonagiunta, se inició el *Dolce Stil Novo*, llamado de ese modo por él.

Este encuentro lleva a Dante a hablar del modo como entendía, a partir de cierto momento de su vida, el quehacer poético y su responsabilidad como escritor. Desde el *Purgatorio* relee su experiencia y se define como uno («I' mi son un», *Purg.* XXIV, 52) entre otros, no el único, señala Anna María Chiavacci Leonardi, «que cuando Amor me habla en el corazón, tomo nota de ello y busco expresar en palabras (significar) aquello que él me dicta, exactamente en el modo que él lo dicta» (en Alighieri 2000: 710). Allí está la diferencia entre la nueva poesía y la antigua. Si se relaciona este episodio con lo narrado por Dante en la *Vida nueva*, este estaría reconociendo que en su creación poética hubo una evolución y que el dulce estilo nuevo había empezado en él cuando se decidió a abandonar las simulaciones y los ocultamientos del amor movido por un deseo de autoprotección. Primero, silencio, luego, mentira habían sido rasgos de su primera etapa creativa en la poesía de la *Vida nueva*; pero, cuando el artista después se percató de que solo se estaba ocupando de sí, en una actitud narcisista,

podríamos decir, que se limitaba a la espera de un bien externo, se decidió a cambiar. Entonces descubrió que su felicidad ya no consistía en recibir el saludo de Beatriz: ya lo había perdido por sus propios errores; sino en decir la alabanza de ella. De acuerdo con ello, el estilo nuevo se inició en Dante cuando abandonó la pasividad de quien solo espera recibir y adoptó el camino de la actividad: decir la alabanza de Beatriz y manifestar la verdad a propósito de una experiencia auténtica. En el coloquio con Bonagiunta, Dante echa una mirada a parte de su pasado personal y literario y al del grupo de poetas del llamado *Dolce Stil Novo*, quienes, siguiendo las enseñanzas del maestro boloñés Guido Guinizzelli, crearon un nuevo rumbo para la poesía de amor. Si en la vida terrena se había producido una seria disputa entre los cultores de la poesía de amor del viejo estilo (representado en el *Purgatorio* por Bonagiunta) y los del dulce estilo nuevo, en este coloquio parecieran limarse las asperezas y establecerse un clima armonioso entre Bonagiunta y Dante.

Cuarto cuadro – Purgatorio – La lujuria

Ya en la cornisa de los lujuriosos, en la cual el fuego purgatorial purifica a las almas del fuego de la pasión carnal terrena, Dante, que sugerentemente proyecta la sombra de su cuerpo sobre las llamas, desde fuera de ellas, se encuentra y dialoga precisamente con Guido Guinizzelli, padre e ideólogo del *Dolce Stil Novo*. En efecto, en el canto XXVI, el último en el cual Dante conversa con almas en proceso de purgación, el viajero completa la revisión de su propia evolución en el terreno de la creación poética. En ese canto, sometidos a la purificación del fuego aparecen sucesivamente el mencionado Guinizzelli, poeta cultor del vulgar italiano y maestro del Dante del *Dolce Stil Novo*, y Arnaut Daniel, el gran artista de la palabra en lengua vulgar occitana, en el cual se inspiró el Dante de las llamadas «Rimas petrosas», obras de estilo áspero posteriores a la juvenil la *Vida nueva* centrada en la figura de Beatriz.

Uno y otro poeta, pues, encarnan diversas etapas de la poesía de amor de Dante. Ambos se purifican en el fuego que los hace arder y padecer sed. Con ellos se quema la experiencia anterior, la del amor movido por el instinto, ese amor al que atribuía la responsabilidad de su destino Francesca, la primera condenada del Infierno con la cual Dante conversó. Ella había empleado un lenguaje propio del *Dolce Stil Novo* en la argumentación que usó al hablar a Dante en el Infierno. Después que Guinizzelli se identificó y mencionó su propio nombre (*Purg.* XXVI, 92), luego de haber avanzado la conversación entre los interlocutores, Dante lo llama «padre mío». Más adelante el poeta boloñés dice «hermano» (*Purg.* XXVI, 115) a Dante y, antes de desaparecer en el fuego, pide al viajero que cuando llegue al Paraíso rece por él ante Cristo un Padre Nuestro. En todo ello es posible reconocer un proceso muy importante: el que había sido visto como superior (padre), se pone en condición de igualdad (hermano), y luego marca su inferioridad frente a Dios (Padre Nuestro) y la necesidad del hermano (pide a Dante que interceda como ser vivo al que se ha concedido la gracia de llegar hasta Dios antes de haber muerto). Así, la historia humana, la fama, la soberbia y la pasión amorosa son reinterpretadas y superadas a partir de la experiencia del fuego que afina y dispone a experimentar una nueva armonía entre cuerpo y alma, entre el yo y el prójimo, y entre lo terrestre y lo celestial.

Antes de desaparecer, Guinizzelli había mostrado a Dante a un espíritu que estaba allí, al cual había presentado como el mejor literato de lengua vulgar en Francia. Dante se aproximó a tal espíritu y manifestó su deseo de saber su nombre: era Arnaut Daniel, quien respondió en ocho versos en lengua provenzal (*Purg.* XXVI, 140-147). En ellos, contruidos con refinadas expresiones de la poesía cortesana, con un estilo no propio de los usos terrenos de Arnaut Daniel, este gran artista de la palabra se presenta en condición de peregrino que llora y canta a la vez, que evoca la pasada locura y ve con alegría el día por venir. También este poeta pide a Dante que lo recuerde en el Paraíso. Al final, como Guinizzelli, desapareció en el fuego que afina, que purifica.

Gracias al encuentro con todos estos poetas, Dante releyó y purificó su propia experiencia vital y literaria, sus diversas etapas y sus vicios. De ellos Dante recibió el estímulo para regenerarse mediante el discernimiento. Los dos últimos poetas le sirvieron de ejemplo para afinar su cuerpo y su alma, para acordarlos en el fuego que libera de la escoria y permite recuperar la inocencia propia del Jardín del Edén. Allí, Beatriz lo recibirá, después de que él haya completado su proceso de purificación atraído por el deseo de llegar a ella. Y con el auxilio de Beatriz, resplandor de la Gracia, Dante podrá cumplir la etapa final de su viaje rumbo a la Gloria Celestial.

Bibliografía

Alighieri, Dante, 2000. *Commedia*. Volume secondo, *Purgatorio*. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Arnoldo Mondadori.

_____, 1996. *De vulgari eloquentia. Monarchia*. A cura di Pier Vincenzo Mengaldo e Bruno Nardi. Milano e Napoli: Riccardo Ricciardi Editore.

_____, 1995a. *Convivio*. A cura di Cesare Vasoli e Domenico de Robertis. Milano e Napoli: Riccardo Ricciardi Editore.

_____, 1995b. *La Vita nuova. Rime*. A cura di Domenico de Robertis e Gianfranco Contini. Milano e Napoli: Riccardo Ricciardi Editore.

De Riquer, Martín, 1999. *Los trovadores. Historia literaria y textos*, t. III. Barcelona: Ariel.

Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996. *Enciclopedia Dantesca*, 6 vol. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

La vida post mórtem en la sociedad quechua
del Sur Andino peruano:
testimonio de una experiencia

Harold Hernández Lefranc
Universidad Norbert Wiener
Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco

1. Presentación

Este texto trata acerca del testimonio espontáneo de la señora Lourdes Velasco, de 54 años de edad, profesora de colegio cesante, natural de Ongoy¹ (provincia de Paruro, Cusco), sobre una experiencia pasmosa y formidable que tuvo hacia fines de los años 1980. Ella me relató su testimonio en 2003, testimonio que volví a recoger en 2013 en el mismo poblado.

Su relato, tal como lo recuerdo de 2003, es este: ella regresaba caminando con una mujer amiga de una feria en la capital de otro distrito, distante no menos de ocho kilómetros de su pueblo y al sur de este. Su amiga se quedó en su propio poblado, antes de Ongoy. Lourdes siguió su camino, y a lo lejos vio a un hombre negro, lo que le llamó la atención porque en esa zona no habitan afroperuanos. Al acercarse más, se apercibió de que no era un hombre negro, sino que su cabeza estaba *tronchada*, con la cara hacia las espaldas, y lo que creía su rostro era su cabello, la parte trasera de su cabeza. Espantada, logró reconocer que se trataba de un vecino que había sido asesinado hacía poco tiempo, en condiciones especialmente repugnantes: sus hermanos lo habían embriagado y desbarrancado. Un fratricidio,

crimen especialmente horrendo. Acompañado de un perro blanco, en esta visión, le atajaba el camino. Pasmada, regresó al pueblo de su amiga, donde encontró a esta acompañada de su esposo. Les contó lo sucedido y los tres concordaron en que era el difunto. El marido de la amiga se armó de coraje, tomó un látigo y dijo que había que ir y espantarlo de allí si es que aún se encontraba en ese lugar. Al acercarse a la zona, los tres vieron al personaje acompañado del perro blanco, tronchado, pero sobre una loma. El esposo de la amiga gritó groserías para espantar al difunto. Este, siempre según el testimonio de Lourdes, permaneció impertérrito con el acompañante canino.

En 2003 estaba haciendo yo un trabajo de visitas de santuarios religiosos; solo circunstancialmente llegué a Ongoy, pues era paso obligado para seguir camino a un santuario regional cercano. Presté atención al testimonio de Lourdes y mantuve el interés en regresar para, de modo sistemático, completar datos sobre este y hallar alguna explicación desde la antropología sobre el asunto. Pensé que, en términos representacionales y morales, había una relación entre violencia especialmente horrenda (fratricidio –pero asimilable en mi hipótesis a filicidio, parricidio, incesto o bestialismo–) y una naturaleza humana tronchada, contranatural, en este caso, el cuello torcido. Varias veces, a lo largo de los años, venía a mi mente el *contrapaso* de los adivinadores de la *Comedia* de Dante (canto XX del *Infierno*): condenados a caminar con el cuello volteado hacia atrás de modo que se vieran obligados a andar siempre contrarios a la naturaleza pedestre humana (véase la figura 2). Esto les ocurrió por pretender impropriamente ver más allá de lo que la Providencia permite a la humanidad: intentando ver más adelante, se condenan a mirar y caminar hacia atrás. Este episodio del *Infierno* es especialmente importante porque es uno de los escasos momentos –quizá el único– en que Dante compadece a los condenados y se conmueve de esta contranaturaleza a la que están destinados para toda la eternidad.

Ya con la disposición de regresar a Ongoy por esta razón, antes de mi viaje, concretado a fines de julio de 2013, me encontré



Figura 1. Priamo della Quercia, *Castigo de los adivinos* (Inf. XX), 1444-1452; catálogo de manuscritos iluminados del registro Yates Thompson 36, British Library. (Detalle)

con Víctor Laime, chumbivilcano estudioso del folclor de su tierra. Chumbivilcas es también provincia del departamento del Cusco, adyacente a Paruro. Él casualmente me mostró un ejemplar de un cuento para niños impreso, escrito por él, en quechua, de título *Arriero runakunamanta* (2008), con ilustraciones ingenuas hechas por su hermano, entonces alcalde provincial de Chumbivilcas. Me dijo que su padre le narró ese cuento. Yo no leo quechua, conque solo vi las ilustraciones y reparé en una: tres hombres contrahechos, torcidos sus cuellos como los adivinos condenados del *Infierno* de Dante, como el hombre, muerto, al que Lourdes había visto (véase la figura 3).

¿Qué dice el cuento de Laime? Según la traducción de Santiago Palomino Coll Cárdenas, a mi pedido, dice lo siguiente:

En otra oportunidad volvieron a viajar al pueblo de Aywa y para ir a ese pueblo el camino va por la parte posterior de Qorpuna [Coropuna]; dicen que ese Qorpuna es un gran cerro de nieve, donde las almas pagan sus penas de acuerdo a sus pecados; dicen que los muy pecadores no pueden caminar hacia arriba; tan solo paran resbalándose; las personas que se enfrentan a sus mayores, los que pegan a sus padres, dicen que padecen en el Qorpuna.

Cierta vez habían visto a condenados, y esos condenados, tienen la cara en posición a la espalda, del mismo modo que sus pies están volteados hacia atrás; dicen que caminan muy tristes llorando. (Laime 2008: 15)

Y en la página siguiente, el segmento pertinente dice lo siguiente:

Dicen que entre ellos se preguntan: ¿Y tú por qué estás padeciendo? Yo por responder a mi madre. Y otros dicen: Yo por pegar a mi padre. Por eso no debemos pecar y a nuestros padres los debemos respetar.

De este modo pasaban el tiempo realizando sus jornadas. (Laime 2008: 16)

Y al final, en lo correspondiente, dice:

Estos viajeros cuentan de sus hazañas en forma terrorífica; dicen que todos los muertos van al gran nevado de Qorpuña, siendo los pecadores los que más padecen, mientras que las personas buenas muy fácilmente llegan al cielo. (Laime 2008: 18)

Yo tenía que averiguar más.

En lo que sigue, intento precisar el testimonio de Lourdes, ahora desde el discurso que ex profeso elaboró en julio de 2013 desde mi requerimiento. É intento, además, explicarlo integrándolo en la visión que al menos en la región de Paruro y Chumbivilcas se comparte sobre el mundo de los muertos; pero que es extensible en algunos aspectos a todo el espacio andino. La comparación con el *contrapaso* de los adivinos de la *Comedia* de Dante quizá solo sea una excusa en relación al *Purgatorio* de Dante. La justifico, no obstante, por dos razones: primero, porque finalmente el *Purgatorio* remite a la vida post mórtem, como la que *vive* el asesinado de Paruro según el testimonio recogido o como el *Infierno* de Dante – siendo que el *Purgatorio* es una suerte de *Infierno* temporal, de paso, con esperanza–; segundo, porque postulo que la figura humana contrahecha puede remitir transculturalmente a una naturaleza moral trastocada, enajenada: lección moral que se figura en lo físico para hacer más docente, más evidente, el castigo de una contravención especialmente perversa. El testimonio recogido se contrasta con otros tres testimonios, algunos discrepantes; pero todos ellos, en sus contrastes, evidencian la visión que en esta región se tiene sobre el mundo de los muertos.

En el presente texto pretendo responder a tres interrogantes: primero, saber qué proceso –llamémosle psíquico-cultural– ha sucedido para que le haya acontecido, a Lourdes Velasco, esta

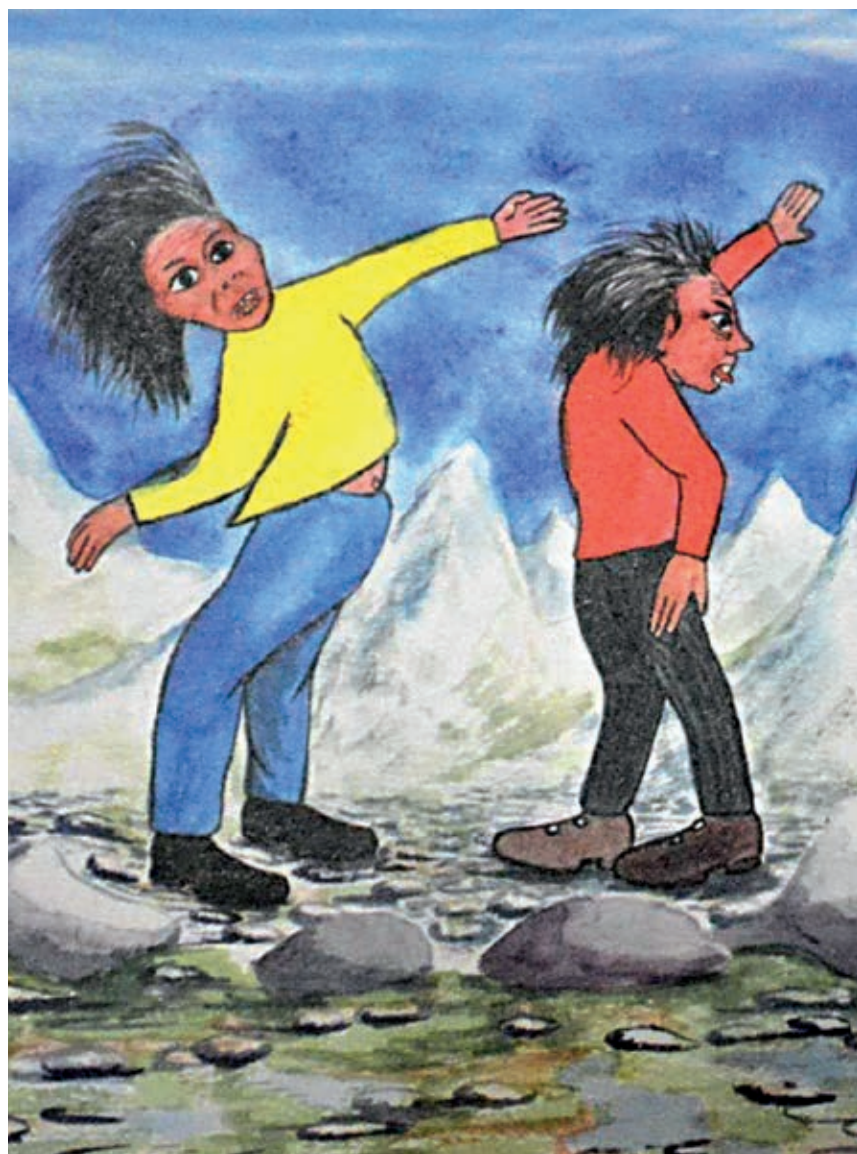


Figura 2. Florentino Laime, *Almas de pecadores que pegan a sus padres, en el Qorpuna* (Laime 2008: 15).

experiencia, y para que ella considere real y verosímil aquello que supuestamente ha visto y de lo que da testimonio; segundo, indagar sobre la forma en que este testimonio es expresión de representaciones tradicionales, campesinas, incluso eventualmente precolombinas, de la zona; tercero, determinar cómo este testimonio habla de los conflictos parentales del espacio mestizo-rural de la zona de Paruro.

Para ello, presento orgánicamente el testimonio principal y los complementarios o contradictorios, reviso los antecedentes etnohistóricos vinculados a las representaciones de los muertos en la sierra sur, muestro las representaciones pertinentes del presente etnográfico y, finalmente, analizo e interpreto la visión y el testimonio de Lourdes con arreglo a estas representaciones generalizadas.

Antes de todo esto, ofrezco algunos datos demográficos que pueden ayudar a comprender el contexto que permite el desarrollo que explico. Cusco es uno de los veinticuatro departamentos (ahora, regiones) en que se divide políticamente el territorio peruano y se halla en la sierra sur del país, si bien algunos segmentos son marcadamente amazónicos. Ongoy es uno de alrededor de los veinte a veinticinco pueblos que conforman el distrito donde se encuentra, el cual conforma con otros nueve la provincia de Paruro. Esta es una de las trece que tiene el departamento del Cusco.

De acuerdo con el censo de 2007, este departamento tenía entonces una población de 1.171.403 habitantes (INEI 2007), en una superficie de 71,897 km² y la provincia de Paruro tenía 30.939, menos del 5% de la población total departamental. Los habitantes de Paruro viven preeminentemente en zonas rurales (66%). La tasa de analfabetismo del Cusco en general es de 13,9%, mientras que la de Paruro se eleva a 27,8%. Y si se distingue el caso de las mujeres, es todavía mayor: 41,8%. No dispongo de datos censales del presente para Ongoy, pero sufre, por testimonios recogidos, de un importante proceso de emigración de su población económicamente activa hacia un distrito contiguo con mayor capacidad de absorción laboral y vías con trocha carrozable de acceso a diversos distritos, provincias y a la ciudad del Cusco. Así, en Ongoy, por ejemplo hay dificultades

para constituir *mita* o trabajos comunitarios en favor del pueblo por la falta de mano de obra o de interés en ello. A esto se suma una lamentable pobreza.

2. Los testimonios recogidos²

Entrevisté a la señora Lourdes Velasco en Ongoy en 2013. Ella nació en 1959, es profesora cesante de colegio, tiene cuatro hijos: el mayor de veinticinco años y el menor de once; está separada de su esposo.

Hacia fines de los años 1980, ella regresaba todos los viernes por la tarde de un pueblo, capital de distrito, a Ongoy, caminando por la trocha carrozable. Era agosto, quizá en 1989. Iba acompañada de una amiga y esta se quedó en su villorrio. Siguió camino y en un paraje de nombre Pucaccasa distinguió, hacia las tres o cuatro de la tarde, a un hombre a unos doscientos metros, que estaba en la trocha, al borde del camino de herradura, por donde ella cortaba camino; le pareció negro, porque de lejos vio que su cara era muy oscura. Ella debía pasar por ahí, pero al acercarse tuvo terror, tal como lo manifiesta en su testimonio: «Unos veinte metros ya sería para subir a la carretera; y cuando le vi a ese hombre, mi cuerpo se me hacía ¡ras!, ¡ras! Es como la electricidad; cuando te pasa el corriente, te sacude, igualito me hacía».

Intentó tranquilizarse, se fortaleció anímicamente y siguió acercándose. Ella sigue: «El cuerpo se me partía; pero me agarré una piedra, dije: como me han contado que hay violadores, puede ser que ese hombre tiene malas intenciones a mí».

Más cerca, vio mejor:

[...] cuando miré bien, no había estado parado en el suelo, sino que había estado parado así a media altura. Y su cara había estado a este lado [atrás], y esta parte que ustedes tienen cortado el cabello, había estado en su delantera [...]. Ahí sí, un susto, como vería que parece que estuvo volando en el aire. No podía hablar, dentro de mí no más

decía: Dios mío, perdónale, que me perdone. Dios mío, sálvame, sálvame [...]. (Testimonio de Lourdes Velasco)

Además, el personaje hizo un gesto retador: «El hombre, cuando yo estaba casi ya como treinta metros de distancia, como quien dice no me acerques, dio pasos como quien me hace asustar, como prepotente; y se hace así [dando pasos fuertes hacia adelante y colocando sus brazos cruzados]». Ella insiste en que su cara miraba hacia atrás de su cuerpo: «¡Pero y esta parte era negro y con su sombrero! ¡Y entonces, así se ha hecho; así todavía! [cruzar los brazos como desafiante]. Pero su cara no estaba, su cara estaba acá, a este lado [atrás]».

Ella lo reconoció: era Jesús Odiaga, asesinado hacía escasas semanas por sus dos hermanos menores, varones: «Lo he reconocido. Bien claro lo he reconocido». Pero este personaje, aparecido, estaba acompañado: de un perro blanco: «Y el perrito que estaba a su lado, el perro se ha subido sobre la carretera ¡y se ha vuelto como especie de venado!» Lourdes dice luego lo siguiente:

El perro había estado parado en ahí. Cuando en ahí, Dios mío, yo, dentro de mí, no hablaba ya. Dios mío, perdónale, que me perdone. Así, el perro, así, ha empezado a caminar a la carretera y se ha subido. Cuando estaba subiendo a la carretera, para voltearse a este lado, así se ha vuelto: venado. (Testimonio de Lourdes Velasco)

Aterrorizada, ella corrió de regreso al villorrio de su amiga, Chiyuaccasa, a media hora del lugar del aparecido, para refugiarse de él. Llegó exhausta y sin poder hablar, pasmada. Muda. La amiga que la recibió pensó que era un violador que había perpetrado un crimen semanas antes. Lourdes dice que «[...] no podía hablar para explicar. Solo lloraba y lloraba yo. Y ahí ella me ha hecho tomar así, moliendo ruda, hasta orín fermentado, todo lo que me daba recibía. Alcohol me han pasado. Yo quería explicar; no podía hablar». Solo hacia las ocho de la noche les ha podido contar, luego de superar el

profundo susto. Los esposos, de apellido Huamaní, le creyeron³ y la velaron toda la noche, pues estaba aterrorizada.

En la mañana siguiente, hacia las siete de la mañana, los esposos Huamaní y Lourdes se encaminaron a Ongoy: «Me han traído los dos. Marido y mujer, los dos, porque no les soltaba. Al medio me han traído. Con sus machetes, sus, así, cosas se han traído, pues». En el trayecto, muy cerca de la aparición del día anterior, ya no en medio del camino, sino sobre una lomada, los tres vieron al personaje y lo reconocieron como Jesús Odiaga, siempre con la cabeza tronchada y con el perro blanco. Lourdes dice: «Sí, sí, sí, sí. Le han reconocido. Así como si te estaría viendo, yo te reconozco tal que estás, así es lo que he reconocido, pes». Y sigue: «[...] su ropa, todo conozco, pe. Su único sombrero que tenía he reconocido, pues». El señor Huamaní, «[...] bien caprichoso, dijo, con su machete: ¡carajo, ven!, ¡te voy a matar yo!, ¡más bien, bien muerto!» Lo dijo raspando el machete contra una piedra. La esposa «[...] también empezó a hablar sonseras [obscenidades]. Pero yo lloraba no más [...]». El personaje no se movió; los tres solo siguieron el camino; pero al bajar hacia una hoyada voltearon y ya no estaba. Ante ello, Lourdes temió que les siguiera. El marido de su amiga, de unos cuarenta años de edad, decía que no los alcanzaría y que, después de todo, él estaba bien armado con su machete.

Llegaron a Ongoy. Allí, los padres de Lourdes, quien tenía cerca de treinta años entonces, estaban haciendo en su casa una *t'inkasqa*, pago o ceremonia ritual, al ganado, que suele hacerse hacia agosto en los Andes. Lourdes lloraba y los tres, exaltados, contaron lo sucedido. Todos creyeron los testimonios. Su padre dijo: «Yo le he prestado plata y hasta ahora no me paga. Por eso será de repente le está haciendo esto a mi hija».

Lourdes siguió diciendo: «Con ellos todos se han armado; hemos ido, pue... Para llamar mi ánimo, para bendecir, así, con agua bendita». Se sumó el cantor de la iglesia, que participaba de la ceremonia al ganado, para rezar en el lugar de la aparición. Ella dijo:

«Han rezado; han echado agua bendita; todo. Bien armados han ido, pue. De repente, como es condenado, está por ahí todavía. Lo vamos a coger, ¿sí o no? Y así».

Felicia, hermana de Lourdes –quien, cuando aconteció el asesinato y luego la experiencia de su hermana, no estaba en el pueblo, sino en la ciudad de Cusco por razones laborales–, dice lo siguiente sobre la visita colectiva al lugar de la aparición: «Mi papá, mi mamá, han ido, incluso a llamar su alma, así, de mi hermana. Como a poner una bendición, así, a ese sitio [...]. Para que se aleje [el difunto]. Porque cuando hacen rezar, así, dice, se van, pues. Con esa creencia ha ido mi papá; porque era su sobrino, ¿no?»

La narración de Lourdes continúa. Luego de los hechos, unos primos suyos y del difunto la molestaban diciendo que lo que había visto era su imaginación; especialmente uno de ellos, Leo Odiaga, se burlaba. Hasta que pocas semanas luego de la experiencia de Lourdes, vio al personaje: «Él había ido a botar sus ganados y al medio, dice, así en el alto no más había estado corriendo dentro de los ganados». Era Jesús, el asesinado, con el cuello torcido y como flotando sobre el ganado. Desde ese momento dejó de molestar a Lourdes. Primero empezó a contar lo que vio, pero luego se negó a contarlo. Efectivamente, entrevisté a Leo y negó que hubiera visto al finado. No tengo ninguna certeza de si él tuvo esa visión y lo niega; solo testimonia que no vio al muerto luego de su asesinato. Su explicación de la visión de Lourdes es, digamos, naturalista, psicologista y relativista: «Esa es una superstición que ella lo afirma. Pero quizás ha pensado mucho y presume de que por ahí debe estar andando, algo así [...]. Eso es pensamiento, lo que ella tiene, pues». Pero da una explicación no psicologista, sino metafísica de por qué no es posible ver a un muerto como vivo: «Pero yo sé que los muertos [...] ni aparecen a los vivos, porque también los vivos tienen miedo al que ha muerto y el que ha muerto también tiene miedo a nosotros, que estamos vivos». Es decir, atribuye voluntad y sentimiento a los muertos, por ejemplo, en cuanto a cruzarse con un vivo.

El cadáver de Jesús había sido llevado en lomo de caballo a Paruro, capital de la provincia, junto al asesino, su propio hermano, para el proceso legal. Paruro se halla a más de 35 kilómetros por la trocha. Por ello los restos fueron enterrados en el cementerio de Paruro. Dado que Lourdes había quedado muy sentida de esta aparición, ella estuvo frecuentando Paruro para visitar a un psicólogo. Pero dos meses luego del episodio que sufrió, un policía, de apellido Palomino, la buscó en el propio Paruro y le hizo preguntas sobre su experiencia. ¿La razón? Él había visto al mismo personaje y le contó lo siguiente: Palomino regresaba a Paruro desde un poblado, de noche y a caballo. De pronto, el caballo se detuvo y vio frente a él, en la carretera, un hombre con el cuello torcido, encadenado a un perro blanco. «Y el hombre que estaba parado, dice ¡chaj!, ¡chaj!, decía. Y dice, tenía cadena, y el perro estaba encadenado al hombre». El policía se pasmó. Llegó a la comisaría sin aliento y mudo; solo luego pudo contar lo sucedido a sus compañeros. Él le dijo a Lourdes: «[...] ese hombre algo habrá hecho, porque así me he encontrado, diciendo». Es decir, proponía la idea de que era un condenado. El policía le confesó que había ido al cementerio para ver si su tumba estaba removida.

Por eso, él me dijo: si escarbaría, ¿qué pasaría? Parece que no hay su cuerpo; porque he ido a ver y está hondo su tumba [...]. Por eso me contó, y me dijo: yo sé que ese hombre, algo, de repente ha sido un pecado[r] o algo ha hecho, porque he ido a ver su tumba, y está hondo. No sé qué pasaría. Si escarbaría; parece que no hay su cuerpo, dice. (Testimonio de Lourdes Velasco)

Ella no volvió a saber del policía. Pero la historia sigue: preso el fratricida, enfermó. El proceso se hizo engorroso y la justicia lo dejó en libertad. Se tornó alcohólico. Regresó al pueblo, pero su mujer lo botó del hogar y vivía de la mendicidad o la caridad de la familia sobreviviente. Lourdes dice que, borracho, cayó de un barranco, una suerte de contrapaso por su crimen. Pero la versión de Leo dice que,

ebrio, permaneció en la intemperie una noche de helada, le dio un paro cardíaco y murió, a menos de un año de haber matado a su hermano.

Jesús Odiaga había sido asesinado por sus dos hermanos menores varones: el más involucrado en el crimen fue Jonás, a quien sucedió lo narrado en el párrafo anterior. Ocurrió el fratricidio a mediados de junio, al regresar de noche de trillar trigo. Varios testigos habían oído discusiones previas. La razón de la discusión, reiterada, era que el asesinado era especialmente laborioso y convivía con una señora, cuyo hermano –César Yauri– le había ofrecido a Jesús permitirle trabajar algunas tierras. Los hermanos de Jesús, con carga familiar, lo envidiaban y codiciaban sus bienes.

César Yauri dice lo siguiente sobre homicida y víctima: «[...] eran, son hermanos. Él [la víctima] es mayor y vivía con mi hermana [...]. Es mi pariente, era [...]. Luego, entre hermanos en medio camino discutieron y prácticamente lo empujaron al barranco». Y sigue diciendo de su cuñado, a quien llama yerno –inferior a él en términos de la clasificación antropológica del parentesco–, pues evidentemente César era preeminente en términos parentales a su cuñado, como si fuera su suegro, por tener tierras y el finado no:

Mi yerno es, él era trabajador. No tenía hijo; solamente los dos no más; su esposa y él. Entonces, trabajaba bien [...]. Entonces, por envidia, por no dejar que... ¿Para qué trabajas?, decían ellos, sus hermanos [...] motivo por el cual esa noche pues discutieron, ¿no? Entonces, tú no tienes hijos; tú no tienes nada. Habían escuchado lo que ha gritado esa noche, ¿no? Pero, ya pues, lo han empujado, ¿no? (Testimonio de César Yauri)

En cuanto al sentido de la aparición, Lourdes hace varias precisiones: si Jesús era un hombre bueno, ¿por qué se apareció como un condenado? De hecho solo los muertos que son condenados se aparecen así, como se dice, en cuerpo y alma. Responde: «Porque no habrá muerto, pues, en lo que tenía que morir». De hecho, duda de si es condenado o no. Y cuando le pregunto si cree que el difunto es

un condenado, dice: «No creo, no sé por qué, pero esto ha pasado». Sin embargo, inmediatamente dice que el policía de Paruro dijo que parecía que en la tumba no había cuerpo, lo que es un signo del condenado. Y al final de la entrevista, cuando le digo que quizá no fue tan bueno el asesinado, ella responde: «Claro. ¿De dónde sabemos pues? ¡Ah!»

Luego, ¿por qué la víctima se le apareció a ella? Lourdes recuerda lo que le dijo un sacerdote que semanas después fue a bendecir: «Me dijo: estas cosas, estos pecados, yo sé que de repente es un pecador, este hombre, ha sido. Por ello buscan a una persona que no es pecadora, una persona inocente». Así, el asesinado trata de salvarse buscando a una persona inocente y buena. Eso la satisfizo. Sin embargo, hay que precisar que el condenado, en la creencia extendida, busca inocentes, efectivamente, para matarlos y lograr su redención, por vías brutales. Esto se verá más adelante.

¿Por qué la cabeza tronchada? Ella no lo sabe. Ignoraba, según dijo, lo que por tradición campesina se conoce y que le contaron luego: cuando algún condenado tiene el cuello torcido es que quiere regresar a su casa, pero no puede; si no tuviera el cuello torcido aparecería en su propia casa. Lourdes no me refirió otra tradición campesina: que los condenados tronchados intentan subir un nevado para lograr la salvación, pero, por estar así, caen intentando una y otra vez lograr la cima. Ella solo me dijo que a la muerte todos suben por el nevado Ausangate: los no pecadores suben rápido y llegan, los pecadores resbalan y caen nuevamente.

Sobre estos puntos, César Yauri, cuñado de la víctima, dice que no cree en la aparición, de la que escuchó varias versiones. «Pero sí he escuchado que está andando. Puede ser él. Pero no, en sí [yo] no tenía tiempo ni siquiera para venir acá, a indagar mucho más, ¿no? Pero sí los comentarios de ella [Lourdes], sí he escuchado de ella una vez; pero no lo creía». Y menos puede creer que esa aparición se asimila a las apariciones de condenados: «[...] Pero yo no creía, porque hombre [Jesús] no es malo. Es buena gente [...]. Los pecadores, sí, quizás, pueden condenarse». Sobre por qué Lourdes

afirma que ha tenido esa experiencia, dice: «De repente, psicológico, así, en su mente está haciendo volar de repente a alguna persona [...]. Podría ser eso, ¿no?» Pero en la entrevista, que ha sido seguida por la esposa de César y prima hermana de Lourdes, esta, indignada por el aprecio que le tenía a la víctima, dice: «Habrás venido de repente mareada. Eso es lo que han comentado muchos también. Sí [...]. Eso es falso».

En general, César Yauri recuerda sobre el complejo de la vida post mórtem:

Porque desde antes, mis padres, mis abuelos [...] siempre decían: los malos siempre van a ir al infierno; penándose antes en los nevados, Ausangate. Porque los que tienen más pecados están subiendo, y luego, regresan [...]. Y los que no tienen pecado de frente van a subir arriba [...]. También decían, el perrito negro, al perrito no debes castigar, no debes despreciar; es un fiel compañero; donde te va a ayudar a pasar al río, cuando mueras [...]. Yo también hasta cierto tiempo creía, ¿no? [...]. Entonces, todo eso, pues, la creencia antiguo, desde antes, que hablaban así, cuando fui chiquillo todavía. (Testimonio de César Yauri)

Por su parte, Felicia intenta explicar *por qué la víctima se le apareció* a su hermana; es decir, por qué ella tuvo esta experiencia preternatural: «Y yo pienso que a mi hermana siempre le ha querido él [...]. Y casi todos mis hermanos, yo, así, crecimos en la espalda de él. Tal vez por eso, ¿no?» Es decir, el asesinado era un primo mayor que ellas –superior en la clasificación del parentesco– y muy cercano empáticamente. Felicia precisa: «[...] yo pienso que a mi hermana le ha aparecido ese señor, porque tanto le quería [...]. Siempre ha estado pendiente de nosotros. De joven, de niño, siempre ha estado con nosotros. Hasta que cuando me golpeaba mi papá, me atajaba él. Y a veces cuando me veo sola, siempre lloro por él». Y sobre la apariencia de condenado, ella dice: «No creo que haya sido condenado. De repente ha sido también». Es decir, duda. Y sobre la cabeza torcida

dice que lo que siempre ha escuchado es: «[...] hay un comentario donde dicen a los antiguos, si nosotros salimos a condenarnos [...], podríamos volver a nuestra casa. Pero si nuestra cara se voltea hacia la espalda, no lo vemos nuestra casa [...]. Incluso dicen que los pies también es volteado hacia atrás». Y vincula el condenado a pecados graves, preeminentemente al incesto.

Debo precisar algo sobre los testimonios, que evidencia lo conflictivo de las relaciones sociales: tres de los cuatro entrevistados manifiestan haber tenido alguna experiencia preternatural, sin embargo, no son estas experiencias consideradas por el resto como verosímiles o *reales*. Sintetizo: es evidente por los testimonios de César y Leo que el discurso de la protagonista del evento no tiene verosimilitud. Sin embargo, Leo, si bien posee una lectura naturalista de la visión, casi inmediatamente luego de manifestar que «eso debe ser un cuento de ella misma», dice lo siguiente, contando una experiencia preternatural y quejándose de que nadie le ha creído:

Claro que hay, hay unas, ¡ah!, hay unos indicios [...]. Yo he visto, ya como decir en otra, en otra, en otra superstición, ya. He visto [...]. En esa quebradita me apareció, se ha abierto un círculo. Ya con luz potente, como luz del día; se veía por adentro [...]. Y era más o menos algo encantador más o menos. Casi, casi, casi, si daba un paso más, me entraba, ¿qué habrá pasado? [...]. Y se veía todo, adentro, del círculo, adentro se veía. Chacras, semejantes árboles dentro de las chacras, gentes que caminaban, animales que caminaban, por ahí. Era un paisaje maravilloso [...]. Magnífico es, maravilloso es; y venía un tren, con bastaaante cochecitos [...]. Cargado de minerales los cochecitos del tren [...]. Y eso es otra vida; eso es el mundo de los diablos. Así que a eso no hay que hacer caso. Entonces, dije [...] «en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, déjeme pasar». ¡Pajjjj! Desapareció. (Testimonio de Leo Odiaga)

Luego, Felicia, en la entrevista, me contó que tuvo dos experiencias, a las que llamo preternaturales: hacía escasos meses

su hermana mayor había muerto con cáncer luego de mucho padecimiento. Quince días antes de su muerte, que sucedió en Lima, ella la vio cruzar el umbral de su puerta en Ongoy. Además, testimonió que hacía quince años vio a un condenado, a quien confundió con un orate, camino a una chacra, y que la dejó espantada sobremanera. Ella dudó en contarme estas experiencias porque temía que yo no le creería, pues ella se queja de que nadie le cree.

Deseo insistir, finalmente, en que Lourdes tiene parentesco ritual con el asesinado: según testimonio de Felicia, su hermana, una bisabuela de ambas había criado a la madre de la víctima, de este modo el asesinado era una suerte de primo mayor clasificatorio.

3. Antecedentes etnohistóricos vinculados a las representaciones de los orígenes y de la vida post mórtem en la sierra sur de Perú: Cusco y Paruro

Desde fuentes etnohistóricas y etnográficas se puede afirmar que las representaciones de la vida post mórtem en la sociedad andina tienen profundidad histórica y extensión territorial. Además, debe decirse que si bien estas pueden ser más verosímiles en segmentos sociales campesinos e indígenas, son compartidas por segmentos más bien mestizos y algo tocados por valores ciudadanos o urbanos en el presente.

Cristóbal de Albornoz, en la *Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú...*, escrita en algún momento entre 1581 y 1585 (1989)⁴, hace una tipología de huacas (guacas, *waka*) u objetos sagrados, aquello a lo que él llama idolatrías. Un tipo destacado de huaca es el de las pacarisca (*paqarisqa*), en otros textos llamada pacarina (*paqarina*). Dice que «Ay [...] el prencipal género de guacas que antes que fuesen sujetos al ynga tenían, que llaman pacariscas, que quieren dezir criadoras de sus naturalezas» (Albornoz 1989: 169). Y sigue diciendo que las huacas involucran distintos accidentes geográficos u objetos: piedras, fuentes, ríos, animales, etc. Añade

que los distintos grupos humanos dicen ser descendientes o nacidos o salidos de estos accidentes geográficos, así como los incas dicen haber salido de una cueva de Pacaritambo o los angaraes y soras dicen haber salido del lago de Choclococha. A los grupos humanos les llama Albornoz *parcialidades de naturales*. Y dice que estas huacas que remiten a los orígenes de los naturales tienen tierras y animales para que los productos de estas y los animales sean sacrificados en servicios rituales a ellas. Y sigue diciendo que destacan huacas pacariscas que reedificaron los incas, como las de la cordillera occidental (que mira al mar), en especial nevados y volcanes. Y empieza a enumerar y describir: Sara Sara, Solimana, Ampato, Putina y Coropuna. De este último dice lo siguiente: «Ay otra en el propio Condesuyo que mira la mar que se llama Corocona con el propio orden de mitimas y ganado» (Albornoz 1989: 170).

Esta referencia de Albornoz no es obviamente a la vida post mórtem, sino a lo contrario, a los orígenes. La menciono por esta razón: Guamán Poma de Ayala refiere lo siguiente sobre el Coropuna a inicios del siglo XVI: sobre la vida post mórtem de los contisuyos (población del segmento territorial del Tahuantinsuyo que ocupaba el suroeste del territorio del Imperio Inca), cuenta el cronista «[...] cómo fueron enterrados los indios Condesuyos». Dice que lo son como los del Collasuyo: que les visten y lloran el primer día; a los cinco días les entierran; a los diez días los lloran nuevamente, y queman las ofrendas.

[...] y dicen que cuando la llama del fuego da sonido dicen que lo reciben los difuntos y que [...] los Collasuyos, Condesuyos se van los difuntos derecho a Puquina pampa y a Corocona, que allí se ajuntan. Y dicen que allí tienen mucha fiesta y conversación entre los difuntos y difuntas, que pasado de allí van a otra parte a donde pasan muy mucho trabajo, hambre, sed y frío, y en lo caliente mucho calor. Y así le entierran con sus comidas y bebidas, y siempre tiene cuidado de enviarles de comer y de beber. (Guamán Poma 1993: t. 1, 221)

Es decir, el Coropuna es un referente de la región de Contisuyo que corresponde al actual territorio de Paruro y Chumbivilcas, entre otras provincias. Es decir, este nevado es origen y destino.

Por su parte, Pablo Joseph Arriaga (1999) refiere lo siguiente sobre la concepción de los indios acerca de sus orígenes: que no hay nadie que no sepa el nombre de la huaca de su ayllu o parcialidad, que es considerado su principio y pacarina, cada una de las cuales recibe sacrificio y a la que llaman cámac (*kamaq*) o creador, sea cerro o fuente. Añade que por esta razón ellos son pertinaces en volver a sus pueblos de origen y que no desean permanecer en los espacios de sus reducciones. Señala también Arriaga que insisten tanto en los orígenes como en el destino final: «No tienen menores engaños ni errores en su último fin que en su primer principio, aunque ponen menos términos y paraderos en aquél que en éste» (Arriaga 1999: 75) y sigue con que es extendida la idea de que el lugar final de destino de las almas de quienes mueren es llamado Upamarca. Arriaga continúa refiriendo esta idea que, hasta el presente etnográfico, se mantiene:

[...] dicen que antes de llegar hay un grande río, que han de pasar por un puente de cabellos muy estrecha; otros dicen que los han de pasar unos perros negros, y en algunas partes los criaban y tenían el propósito con esta supersticiosa aprehensión y se mataron todos. Otros tienen por tradición que las almas de los defuntos van donde están sus huacas. (Arriaga 1999: 76)

En otros cronistas se puede constatar estas ideas extendidas sobre la vida post mórtem, que resumo: el lugar de origen mítico de los grupos humanos que participan de regiones identificadas y dentro de las cuales hay relaciones parentales, de un ayllu, finalmente es localizado y apunta a un nevado o volcán. Hay un pueblo de los muertos donde se sufre o se disfruta alternativamente; a ese lugar se llega con la ayuda de un perro negro. Por esta razón, se extiende con cierta diversidad de detalles la idea de criar perros negros o de

tratarlos bien para que ayuden al amo a cruzar el río de ultratumba, o la idea de que si el amo tuvo un perro blanco, este no querrá hacerlo pasar por no ensuciarse, etc.

4. Referentes etnográficos vinculados a las representaciones de los orígenes y de la vida post mórtem en la sierra sur del Perú: Cusco y Paruro

Esta concepción del origen de los ayllus o grupos humanos, así como la del destino final de las personas, evidencia continuidad y actualidad desde diversa bibliografía. Refiero solo lo siguiente: Leonor Loaiza (1955), trabajando concepciones de ultratumba de todo el departamento del Cusco, halló extendida la idea de que al término de la vida la persona, específicamente aquello a lo que se denomina alma, va al *hanaqpacha* o cielo o al *ukhupacha* o infierno, o bien a los nevados o volcanes, a errar. Estos pueden ser el Huascarán, el Ausangate o el Salcantay. Pero también como condenado, al Misti, de Arequipa. Rescató la autora un testimonio por cada una de las trece provincias del Cusco. No se precisa, por lo breve de su texto o por su ausencia de interés en ello, si estos lugares de ultratumba coinciden con sus lugares de origen como ayllus o si tienen los pobladores recuerdo o conciencia de ello. Del testimonio de Paruro se dice lo siguiente: que se «les destierra al cielo o al infierno, otras veces les manda como condenados a sufrir en los volcanes y los nevados» (Loaiza 1955: 94). El testimonio de Quispicanchi dice que al pecador se le envía al Ausangate, al Qoyllorit'i, y que en la cima del nevado hay una cruz de plata que el alma quiere alcanzar y no puede, «porque el momento en que está alcanzando resbala y nuevamente se encuentra en el mismo sitio. Cuando logra alcanzar, entonces se convierte en una paloma blanca y se va al cielo» (Loaiza 1955: 95).

También hay un discurso sobre los perros que ayudan a alcanzar el camino a ultratumba:

El ciento por ciento de los informantes afirma que el alma [...] se encuentra con un río, que algunos de ellos llaman Río de Jordán, otros Río de Sangre [...]. Ante este río que no puede pasar, el alma llora, se desespera y se arrepiente de todo lo que en vida ha sido. Aquí juegan papel importante los perros: especialmente los perros negros [...]. (Loaiza 1955: 91)

Esta creencia es aducida por la fidelidad que en vida demuestran los perros y que se extiende luego de la muerte sin que se disuelva la personalidad de estos animales domésticos. Pero los perros blancos no quieren cruzar el río, que es de sangre o inmundo, porque no quieren ensuciarse. Respecto a esto, el testimonio de Calca dice: «Los perros blancos no quieren hacer pasar porque ensuciarían sus camisas y cuando llega su dueño “se” suplican a un perro negro» (Loaiza 1955: 93); y el testimonio de Paruro dice que ayudar a cruzar el río «[...] hacen solo los perros negros, los blancos no quieren porque dicen que son doctores y se ensuciarían sus camisas blancas» (Loaiza 1955: 94). Pero hay testimonios que indican que algunas familias, al acontecer una defunción, hacen matar a un perro negro para que este acompañe al difunto por el tedioso camino: «[...] ahorcan inmediatamente después de que fallece la persona, a un perro negro» (Loaiza 1955: 92), dice el de Calca, mientras que el de Chumbivilcas dice: «[...] ahorcan a su perro negro para que le acompañe en su viaje» (Loaiza 1955: 93). En este último testimonio al río que se cruza se le llama Coropuna, nombre asimilado al nevado de Arequipa, de la cordillera que mira al mar. Los perros luego de este auxilio permanecen en un pueblo de perros post mórtem llamado Allqollaqta.

Juvenal Casaverde (1970), en un estudio sobre el mundo –llamado por él– sobrenatural, en la comunidad campesina de Kuyo Grande (distrito de Písac, provincia de Calca, Cusco), siguiendo una estructura de discurso más bien ortodoxa y cercana a los parámetros del catolicismo, distingue «deidades quechuas tradicionales», «demonios» y «deidades de derivación católica» para referir a seres o

personajes metafísicos. Señala tres destinos posibles para los muertos: cielo, infierno y purgatorio. Pero en algunos detalles se evidencian las concepciones campesinas de esta comunidad: Casaverde, con brevedad, remite a que en el trayecto hacia el otro mundo, los muertos deben cruzar el Jordanmayu o río Jordán y que para eso se les implora «[...] al alma de los perros negros que se encuentran en sus riberas [...]». Y agrega que «[...] aun los perros blancos, deben ser cargados por los negros, porque los primeros temen ensuciar sus trajes immaculados» (Casaverde 1970: 202, 203). Pero advierte que hay pecados especialmente ominosos, de acuerdo a testimonios de la comunidad de los Q'ero (provincia de Paucartambo, Cusco), aquellos vinculados al parentesco, es decir, el incesto; este lleva a que el muerto sea un condenado. Así, en Kuyo Grande, se concibe que el alma del muerto puede volver adonde fue enterrado el cuerpo y «[...] lo primero que hace el alma es encarnarse en el cuerpo y lo saca del foso generalmente por los pies [...]. Notan esto los pobladores, cuando hay depresión de tierra sobre la sepultura causada por la salida del condenado». Y lo que hace este es vagar, incluso «[...] devorando hombres según la gravedad de sus faltas» (Casaverde 1970: 205).

Casaverde afirma que los pobladores dicen que los condenados vagan por los nevados, especialmente el Ausangate. Precisa lo siguiente, que «[...] intentan ganar la cima del nevado, porque allí existe una cruz de plata, si alguno culmina, como premio, irá al Cielo. Pero es una tarea casi imposible para ellos, porque cuanto más suben, más ruedan hacia abajo» (Casaverde 1970: 206).

Ricardo Valderrama y Carmen Escalante (1980, 1992) estudiaron dos comunidades del distrito de Challhuahuacho (provincia de Cotabambas, Apurímac). Esta provincia es adyacente a las cusqueñas de Paruro y Chumbivilcas: y las tres conforman un mismo territorio en términos de condiciones sociales y culturales. El primer texto (1980) está propiamente dedicado a la concepción sobre la vida post mórtem de los comuneros de Awkimarka; el segundo (1992) remite a una compleja concepción, llamémosle filosófica, de

los comuneros de Awkimarka y Apumarka, desde la perspectiva en lo fundamental de dos testimonios. Ambos textos de un modo vasto y rico presentan la visión del mundo de estas dos comunidades, casi una filosofía de la historia, con condiciones sociales y de vida arduas y absorbidas por una vorágine de violencia social, propia de los años 1970. Más allá de esta complejidad, que no se limita a la vida post mórtem, rescatamos los aspectos que nos interesan para nuestro tema.

En la cosmovisión de estos campesinos la vida y el origen se identifican con la dirección por la que sale el sol; la muerte, con la dirección opuesta, el poniente. Siendo así, el Qorpuna, al oeste de la comunidad, es el lugar a donde por antonomasia se dirigen los muertos. Así, Qorpuna es el pueblo al interior del volcán nevado del mismo nombre adonde acude la mayoría de los muertos; pero no todos. Cuando acontece la muerte, ciertas categorías de parientes carnales y políticos organizan un complejo ritual que apunta en todo momento a evitar contaminarse con el muerto y a expulsarlo del mundo de los vivos. Dado el grado de contaminación ritual del muerto, se contrata a un especialista, el *Alma Qateq*, que, por ciertas condiciones sociales y abluciones especiales, puede evitar la contaminación, además de conocer los rituales que hacen seguir su camino al muerto. En esta concepción, se entiende que el muerto tiene tres almas: el alma menor, que tiende a querer quedarse en su casa; el alma del centro, que permanecerá en la sepultura con el cadáver; y el alma mayor, que se junta a la menor para que ambas vayan hacia el Qorpuna (Valderrama y Escalante 1980: 237, 238, 240). Pero puede suceder que el alma menor no quiera salir del hogar y pretenda meterse en el cuerpo de animales o personas, enfermándolas. Por eso los rituales deben ser muy precisos, para espantar al alma y obligarla a que se vaya. Esta se queda porque los parientes no le han servido a través del especialista, no le han hecho pagos; por eso hay que recordarlas y servir las, para que no permanezcan y evitar que produzcan enfermedades, locura o hasta la muerte de los vivos. En general, en esta concepción la idea es que el alma no está muy consolidada en lo que podemos llamar el cuerpo;

ella, «cuando nos asustamos», se sale del cuerpo y mediante rituales hay que encontrarla y hacer que entre nuevamente a él (Valderrama y Escalante 1980: 256). En esta concepción, la figura del río que separa a vivos de muertos es fundamental: el Map'a Mayo, que está ya bastante cercano al Qorpuna, y que, de modo casi definitivo, salvo una excepción, «nos separa de la otra vida» (Valderrama y Escalante 1980: 252).

Este río debe cruzarse ayudada el alma de un perro negro; en el trayecto, antes de poder hacerlo, ella llega al pueblo de los perros. Al respecto hay una sanción moral del –llamémosle– mito: hay que tratar en vida bien a los perros, considerándolos como parte de nuestro ayllu, para que no nos coma en el trayecto y finalmente nos haga pasar el río. Esto es contradictorio con el hecho de que en algunos procesos de rituales funerarios, en el cementerio, se sacrifica a un perro negro ahorcándolo para que acompañe al fallecido (Valderrama y Escalante 1980: 238). Sobre los perros blancos, y sumadas otras categorías de colores, se dice que «se vuelven en nuestros peores enemigos y cuando nuestra pobre alma les suplica ellos dice[n]: –Yo cargarte a ti carajo... ¡me ensuciaría!» (Valderrama y Escalante 1980: 258, 259).

Hay algunos muertos que regresan de las puertas del Qorpuna. Si no es la hora, San Pedro les hace regresar y ellos vuelven a la vida, resucitan; son los que están moribundos y sanan. Pero también hay otras almas que no pueden ingresar a este pueblo de los muertos: los incestuosos, que cometen pecados *sucios* como hacer parir a mujer e hija y las hacen vivir como hermanas. Ellos regresan como condenados; se indica que van hacia la dirección opuesta: el naciente, «destinados al Awsanqhate a empujar día y noche pelotones de hielo [...] cuando ya están por alcanzar la cima se derrumban a las faldas de Awsanqhate y de nuevo empiezan a subir...» (Valderrama y Escalante 1980: 262).

A lo largo de este breve texto se evidencia que las relaciones entre vivos y muertos son ambiguas y dudosas. El complejo ritual apunta siempre a deshacerse del muerto, engañándolo con objetos

rituales para que no crea que se encuentra en el pueblo, arreando la enfermedad y al muerto durante el lavado de ropa del fallecido y profiriendo gritos e insultos a modo de competencia entre yernos (Valderrama y Escalante 1980: 238)⁵. Esta ambigüedad se evidencia también, y brutalmente, en el otro texto mencionado de Valderrama y Escalante (1992). En Apumarka, comunidad vecina a Awkimarka, se entiende que nuestros parientes muertos son vengativos y nos traicionan ante el ladrón:

Al morir, dice, nos ponemos en contra de nuestros hijos, en contra de nuestros padres, somos enemigos de nuestro propio ganado. Porque en la otra vida, el alma al sentir hambre lo delata al ladrón. Las almas dice son así; son partidarias del ladrón. «Es mi ganado», diciendo lo entregan. Al morir hablamos para el ladrón, al morir somos vengativos, nos hacemos perseguir con el hambre. Por eso un alma hambrienta, por cualquier cosa que se le da, empieza a hablar (a delatar). Así son los de la otra vida. (Valderrama y Escalante 1992: 112)

En una sociedad de condiciones precarias y con violencia estructural que exige un modus vivendi sustentado en el bandidaje y el abigeato, los actos rituales vinculados a la vida post mórtem evidencian estas condiciones: siendo que los muertos son traicioneros e informan a los muertos del Qorpuna, hay que evitar ritualmente su condición de delatores. El comunero que testimonia dice lo siguiente sobre un campesino que descubrió a los abigeos que robaban su ganado:

Al viejo arrastraron a una zanja, debajo de su estancia. Ahí después de rematarlo de un tajo le sacaron su lengua y con cuchillo le removieron sus ojos
[...].
Esto de sacar la lengua de un tajo y batir los ojos, para el ladrón tiene su secreto. Un alma así al Qorpuna, pueblo del más allá, llega tullido; con la lengua mocha no habla, no te hace chismes a las almas

de la familia del más allá. Así las almas olvidadas tienen hambre, reciben cualquier cosa para causarte daño o atraso. Y las almas con los dientes desgranados no reciben ni comen, por más que tengan hambre. (Valderrama y Escalante 1992: 132)

Efraín Morote (1958) halla, en la famosa expedición realizada en 1955 a Q'ero (provincia de Paucartambo, Cusco), una concepción de la vida post mórtem muy similar a la de los demás segmentos del territorio surandino: los espíritus de los muertos van a Polcan (el autor dice que esta palabra pudiera remitir a volcán). Para ello es necesario sacrificar a un perro negro, al que se le ahorca; este acompañará al hombre en su fatigoso camino. Llegados al río cargará el animal a su compañero para cruzarlo. Los perros blancos, se dice, «se transforman en hombres mestizos que temen, como todos los hombres de esta raza, “mancharse” el cuerpo con el trabajo» (Morote 1958: 58). Pero algunos espíritus regresan de Polcan a las cumbres nevadas para trepar las nieves y resbalan, sufriendo con ello; son los *kukuchi* o condenados. En el texto de Morote no se indica que estos condenados pueden ser incestuosos; más bien se sugiere que su falta o pecado está vinculada con esto: «[...] muchas veces, fueron, en vida, patrones de hacienda y dueños de indios» (Morote 1958: 58). Es decir, la condenación remite, a ser extraño a esta comunidad, de indígenas, y potencial agresor de la propia cultura.

Morote, en dos textos contenidos en una misma publicación (1988), se remite al personaje del condenado. Las culpas por las que un hombre a su muerte se torna en condenado son estas: robo a los pobres, robos sacrílegos, pegar a los padres o incesto. Los condenados abandonan su tumba y vagan dando gritos de dolor: «Llegados a la base de las nieves, suben a las cumbres empujando grandes bloques de nieve y resbalan sin detenerse hasta el fondo de las simas» (Morote 1988: 137); intentan alcanzar las cruces colocadas en las cumbres para salvarse. Esta idea la halla en muy diversas partes del Perú.

En la misma publicación, en el texto «El oso raptor» (publicado por primera vez en 1947 o 1948) se asimila el personaje del oso, de la fiesta del Señor de Qoyllorit'i, a los condenados, «de acuerdo a las concepciones populares acerca de la muerte» (Morote 1988: 215). Y se precisa que el condenado es un personaje que, muerto, se levanta de la sepultura y camina por abismos dando gritos de lamento. Los condenados son los patronos que explotaron a los indios, los curas que enterraron fortunas, los incestuosos o los que faltaron el respeto a los padres. Y se reitera que resbalan por las nieves. Más adelante, en el mismo texto, se señala que el condenado es un tipo semihumano, que puede redimirse, «abandonar su vida errante y dolorosa», logrando la cruz de plata del Ausangate o sufriendo los tormentos que padece o «por las víctimas humanas que el extraño “ser” come» (Morote 1988: 226). Es decir, el condenado come humanos.

José María Arguedas (1958, 1961) para dos zonas geográficas distintas, el valle del Mantaro (departamento de Junín) y la cuenca del río Pampas (provincia de Víctor Fajardo, Ayacucho), desarrolló, entre otros aspectos del folclor, cuentos de condenados. Arguedas reitera algunas ideas ya expuestas por Morote, pero polemiza con él respecto a si los elementos del cuento sobre el oso raptor son de origen meridional o de procedencia europea y de extensión mayor. El primer texto (1958) contiene un compendio extenso de cuentos de condenados; el segundo (1961), que destaco, incluye una idea importante para entender el testimonio de Lourdes y su visión: Arguedas dice que, según diversos cuentos de condenados –entre ellos aquel al que se denomina tipológicamente «la huida mágica»–, las personas se condenan por diversas razones, entre ellas, por muerte violenta: este cuento, explicado también por Morote (1988: 111 y ss.) con diversas versiones, narra la historia de una pareja de jóvenes esposos, en la cual el varón muere matado por su padre por accidente.

[...] el joven se convierte en «condenado» porque su propio padre lo mata confundéndolo con un ladrón, pues el muchacho vuelve a

la casa paterna en busca de provisiones. La muerte violenta, una de las causas determinantes de la condenación que con más frecuencia aparece en los cuentos de «condenados», convierte al amante en el persecutor de la «huida mágica». Pero también la muerte violenta constituye un castigo a la desobediencia de la autoridad paterna. (Arguedas 1961: 198)

Este cuento, con diversas versiones en los Andes, continúa así: el muerto se aparece a la esposa, manifestándose de modo lúgubre; ella es obligada a caminar tristemente con el marido, ya muerto, condenado; con ayuda de un tercer personaje, la esposa se libra de la acechanza del muerto, del condenado. Algunas de las versiones remiten al hecho de que esta joven pareja es incestuosa.

Arguedas insiste más adelante en lo que decide, en los cuentos, quiénes son los condenados:

La muerte repentina, sin confesión católica, la contravención de las normas morales, son castigadas mediante esta pavorosa forma de expiación. Sin duda los cuentos cumplen una función de control social. Entre los *q'eros* existe libertad sexual absoluta durante la soltería pero la fidelidad dentro del matrimonio indígena está resguardada por creencias acerca de castigos aterradoros. (Arguedas 1961: 208)

Y sigue: «En el área quechua los cuentos de “condenados” cumplen una función evidente de control social» (Arguedas 1961: 209). Y presenta la idea de que el área de difusión de estos cuentos y su conservación se relaciona con el espacio del área quechua.

5. Análisis: la interpretación de la visión y el testimonio de Lourdes

Para un análisis antropológico del testimonio aquí presentado y para llegar a la conclusión de que este no es arbitrario o irracional,

debo hacer algunas puntualizaciones sobre la literatura revisada en los anteriores segmentos, evidenciar algunas asimilaciones entre personajes preternaturales y agregar algunos datos más.

Los *condenados* son las almas de los incestuosos o de hijos que trataron con violencia a sus padres –atentado contra el orden del parentesco y la naturaleza humana–; por ello no son aceptados en el otro mundo y vuelven a este. Pero verdaderamente están muertos, de ahí su marginalidad, liminalidad y peligrosidad. En este mundo comen gente (Morote 1988), es decir, son peligrosos: matan.

Aquí debo mencionar a los *machu*, consignados por diversos autores, entre ellos Casaverde y Morote, y que se suman a los personajes preternaturales en la cosmología andina. Son los primeros pobladores, de eras anteriores a la presente; entonces, ¿por qué hay aún algunos en el presente –atentando contra el orden de este mundo–? Por eso, a veces algunos humanos se los cruzan en el camino. Los *machu*, llamados también *gentiles*, viven en las tumbas antiguas o restos arqueológicos y son peligrosos. Consignan una inquietante ambigüedad, pues entre otras cosas comen alimento sin sazonar y practican el incesto; de hecho tienen un carácter libidinoso: a los hombres se les aparecen como una mujer, a las mujeres como el esposo, de modo que pueden tener intimidad con los humanos –atentando contra el orden del parentesco y contra la naturaleza humana– (Ricard 2007: 116-120). Así, son ambivalentes: benéficos y malévolos (Casaverde 1970: 156); traen la enfermedad y la muerte (Casaverde 1970: 153, 157); matan (Morote 1958: 41).

Sumo a ellos otro personaje preternatural, semihumano – también marginal, peligroso–, que mata: el *nakaq* o degollador (Morote 1988; Casaverde 1970: 180). El *nakaq* es visto en las creencias populares andinas como vinculado a algunas órdenes religiosas. Lo que hace es extraer la grasa de sus víctimas para venderla o curar enfermedades en otras latitudes. Quien sufre un encuentro con este personaje y su grasa le es extraída, muere –lo que atenta

contra la vida y la tranquilidad de las personas—. Los *nakaq* tienen la apariencia, para los indígenas, de mestizos o blancos, eventualmente tienen barba y siempre son extraños o extranjeros (Morote 1988: 153 y ss.).

La creencia de que la grasa humana es extraída por diversas razones por extraños peligrosos tiene en el Perú no menos de cuatrocientos años. El cronista Cristóbal de Molina (1989) refiere lo siguiente de la década de 1570:

El año de setenta y no atrás de aver tenido y creydo por los Yndios que despaña avían enviado a este reyno por unto de los indios para sanar cierta enfermedad que no se hallaba para ello medicina sino el dicho unto, a cuya causa en aquellos tiempos andavan los indios muy recatados y se estrañavan de los Españoles en tanto grado, que la leña, yerba o otras cosas no lo querían lleuar a casa de Español, por decir no los matase allá dentro para les sacar el unto. (Molina 1989: 129)

Sumo, finalmente, un personaje preternatural más: el *ukuku* (Morote 1988: 179 y ss.; Ricard 2007: 268 y ss.). El primer autor refiere que en ciertas fiestas algunos bailarines lo representan como un personaje que ridiculiza a los demás bailarines; además, roba alimentos, persigue a los muchachos que lo fastidian, corteja a las mujeres con lubricidad, «[...] a veces, introduciéndoles el bastón de su látigo bajo las faldas» (Morote 1988: 214). Más arriba se refirió la vinculación que hace Morote entre el oso y los condenados en el Qoyllorit'i. El *ukuku* es, de acuerdo a diversas versiones de los Andes, fruto de la cópula de un oso y una mujer —que cometen un atentado contra la naturaleza humana: bestialismo—. Ricard hace del *ukuku* un análisis sistemático, que en síntesis concreta en su ambivalencia, liminalidad y peligro consecuente —marginalidad, liminalidad, peligrosidad—, pero que también constituye mediación en algunas versiones del cuento por él relatado (Ricard 2007: 271). En diversas versiones del cuento que rescata Morote, el *ukuku* mata.

Aquí puede ser pertinente hacer una digresión: referir uno de los siete cuentos que Arguedas (1961) rescata de Lucanamarca (Ayacucho), «El joven velludo». El protagonista es un ser fruto de la cópula de una mujer y un oso que la raptó. A pesar de los intentos del cura del pueblo por civilizarlo, por humanizarlo, el joven manifiesta una brutalidad y una fuerza tan grandes que genera mucha violencia y muerte: Es una suerte de Hércules, un Ayar Cachi. Pero logra redimirse, es decir, tornarse normal, integrado, no marginal, no peligroso, cuando enfrenta a un condenado y triunfa sobre él. El hombre-oso, al vencer al condenado, se redime, se salva. Lo vence quitándole, a lo largo de tres largas jornadas de lucha brutal, la carne de sus huesos, la que, candente, se come su fiel perro. El condenado lo había sido por robar oro y plata que acumulaba. Y al ser vencido por el hombre-oso le dice: «¡Tú eres mi salvador!» Es decir, el condenado, al perder, gana la salvación; y el hombre-oso se redime también a sí mismo, pues se integra. Su premio es el oro acumulado por el condenado, quien, además, le hace casar con su hija, luego de lo cual el condenado se transforma en alma blanca y se va de este mundo. Arguedas halla en este cuento tintes mesiánicos. Este cuento termina bien.

Esto hace entender a Ricardo Valderrama que en la concepción del Sur Andino la muerte es un proceso que debe ser ayudado con rituales. Él dice lo siguiente:

Un muerto [...] si es un buen muerto, se va definitivamente después de... ¿cuánto tiempo tarda el muerto recorriendo, levantando las huellas de sus pasos? Años. En muchos pueblos dicen que son diez años, quince años. Ese tiempo es suficiente para que la carne se desprenda del hueso. Cuando ya no hay nada, cuando el hueso está totalmente seco, entonces, el alma, el ánimo, se desprende y se va. Entones, recién ha muerto [...]. Ahora, el condenado, su carne, no se pudre por sí; porque el condenado se alimenta de cosas húmedas; y siempre está húmedo. Entonces, el condenado, para que su alma se desprenda de su cuerpo muerto, que aún no está muerto, porque

ha revivido, tiene que haber alguien que lo convierta, que lo triture, que lo pegue, que lo desprenda, hasta que su carne se le desprenda. Eso que dice Arguedas en «El joven mozo»: le va pegando, y su carne se va cayendo, se va desprendiendo su carne al fuego, el perro [la] está comiendo. Y hay un momento en que ya no queda nada de su carne, y ya se amontona como hueso, y vuela como paloma blanca... Por eso para un muerto, la única forma de liberarlo es desenterrarlo y volverlo a enterrar nuevamente. (Entrevista a Ricardo Valderrama, 6 de agosto de 2013)

Y compara Valderrama la acción redentora del joven velludo para con el condenado del cuento, con la acción redentora, salvífica, de los deudos a través de los rituales funerarios y de la práctica de desenterramiento y nuevo enterramiento a los difuntos, extendida en algunos segmentos campesinos del Sur Andino. Además, refiere registros de Cotabambas donde en algunos pueblos campesinos, en la puerta de los cementerios, se dispone una piedra grande. Al ser enterrado el difunto, el yerno o un pariente varón, la acarrea, la carga y la deja caer varias veces sobre la sepultura, siendo que los muertos solo son amortajados. Se aduce que es para quitarle la *póstima*, los gases.

Ahora bien, antes de analizar con estas consideraciones la experiencia y el testimonio, debe decirse lo siguiente: rara vez acontece que una persona pueda tener, presuntamente, alguna experiencia preternatural y ofrezca testimonio de ello. Entiendo lo preternatural como aquello que hace caso omiso a lo natural y lo natural, como lo corriente o normal. No descubro ninguna razón interesada para que Lourdes haya inventado lo que supuestamente vio. Así, en principio, ha tenido una experiencia preternatural; es decir, donde ha creído ver a una persona ya muerta, pero como viva, peor aun, con el cuello contrario a la naturaleza, algo que atenta contra el desenvolvimiento normal de esta. Y, como se vio en el testimonio, ella ha hipotetizado que tal persona ha podido ser *condenada*, con las implicancias que esto supone. En todo caso, a la antropología le

interesa que el testimonio ha trascendido socialmente: ha generado polémica dentro del espacio social donde supuestamente aconteció. Lamentablemente, no hallé a la otra persona sobreviviente que también supuestamente vio al *difunto vivo*.

Ahora bien, debe anotarse que es distinto que la gente tenga creencias en seres extraordinarios al hecho de que una persona dé testimonio de haber presenciado algo preternatural: la aparición de un muerto. Al respecto, hallo legitimidad en el estudio de este testimonio y la reacción que generó en el pequeño pueblo de Ongoy, pues veo que esta experiencia y su testimonio tienen un carácter marcadamente moral y social, a pesar de que remitan a un personaje que, en su supuesta presencia de regreso en la Tierra, contradiga el sentido común. De hecho, el que un muerto aparezca como vivo es una contravención que puede ser leída como signo de problemas morales y sociales.

En vinculación con esto, en lo que sigue solventaré lo anunciado en la presentación, pretendiendo responder a las tres interrogantes planteadas. Sobre la primera: qué proceso psíquico-cultural sucede para que haya habido tal experiencia de *ver* a un muerto, postulo que tal proceso tiene un carácter eminentemente moral, más allá de la especial sensibilidad psíquica de la protagonista: La aparición del *muerto* dice que es insufrible el crimen de una persona tan cercana parentalmente; la visión dice que el difunto *ha muerto mal*. Ella dice: «[...] no habrá muerto, pues, en lo que tenía que morir». Más aun, siendo un asesinato perpetrado por un hermano: un fratricidio. La visión de la víctima es una protesta contra la muerte contranatural acontecida. Remite la experiencia también a la culpa. Lourdes en su testimonio dice que cuando vio al muerto, espantada, dijo: «Perdónale, Dios» y también: «Perdóname». Es un cuidarse ante el inminente peligro de muerte. De hecho, lo primero que se le ocurrió al verlo fue que era un violador, signo de contravención del orden social y moral. Aquí hay que tener presentes a los personajes preternaturales referidos más arriba, caracterizados por atentar contra la vida, la cultura o la naturaleza: matar, transgredir el orden familiar,

violentar sexualmente. No interesa en términos de este análisis el nombre del personaje, interesa su función: ejercer violencia.

Pero hay algo polémico en el evento: ella no *ve* al criminal, al asesino; *ve* a la víctima, un inocente, o supuesto inocente. Creo que precisamente en el proceso psíquico de su experiencia, *vio* a la víctima, no por serlo, sino porque la víctima reclama, en la psique de Lourdes, el haber muerto mal: se trata pues de una crítica moral a lo acontecido, pero también es una expresión de la ambivalencia del pariente: víctima, pero quizá victimario también de otra víctima.

La segunda interrogante que debo explicar es cómo, a pesar de lo aparentemente fantasioso de la visión, esta expresa las representaciones tradicionales, culturalmente significadas, incluso logrando audazmente sobrelecturas inconscientemente construidas y procesadas. Veamos algunos rasgos evidentes. El primero, la cabeza torcida del muerto: esto, más allá de cánones culturales, habla de una contrariedad de la naturaleza humana visualmente representada; esta visión debió ser pasmosa. Pero, además, este mirar atrás significa pretender volver de donde no puede volverse, de la muerte. Jesús no terminó de cruzar el umbral y volver a la vida; apareció en el umbral, intentando volver sobre sus pasos. Asimismo, cuello y pies torcidos remiten, en la propia zona, según el propio testimonio y otros recogidos, a querer regresar a casa, como vivo, y no lograrlo; es decir, un típico esquema cultural de la región, vinculado al personaje del *condenado*. No existe azar en el hecho de que alguien haya visto a un muerto con el cuello torcido, y que esa misma representación sea la de los condenados que aparecen en el cuento para niños de Víctor Laime.

El segundo rasgo respecto a esta interrogante es el perro blanco que acompaña al muerto: el perro negro aparece en representaciones que tienen al menos cuatrocientos años de existencia, pero que pueden ser incluso previas al Tahuantinsuyo –hay evidencia arqueológica extendida de entierros con perros, presumiblemente para que estos ayuden al caminante hacia la otra vida–. Datos etnográficos abundantes y extendidos, algunos de los cuales hemos

señalado, dicen que los perros blancos no ayudan a cruzar al otro lado del río Jordán, porque no quieren ensuciarse. La audacia de la visión de Lourdes *dice* que al estar el *muerto* en el mundo de los vivos con un *perro blanco* significa que no logra o no quiere cruzar al otro lado de su trayecto post mórtem. El perro blanco es la antítesis del negro. El blanco siempre está antes del río, *más acá* y no *más allá*, en el mundo de los muertos.

El tercer rasgo consiste en que el perro blanco se transforma en venado: el venado es un animal del *orgo*, es decir del *apu* (ver por ejemplo Urbano y Macera [1992: 81], para la zona de Ayacucho). Es un animal vinculado al estado de naturaleza, por oposición al perro, del mundo doméstico. Sobre esto, Morote indica que en la sierra sur, el *apu*, *wamani* o *tayta orgo* –lo que podemos llamar el espíritu del cerro– tiene al zorro, así como los humanos tenemos al perro; el puma es su gato; la vicuña es su llama; el ciervo es su vaca; la vizcacha es su mula; el cóndor es su gallina (Morote 1988: 87). Para Kuyo Grande. Casaverde halla que en el discurso campesino los pumas son los gatos del *apu*; los zorros, sus perros; los zorrinos, sus puercos; los venados, sus animales de carga; el cóndor, su gallina (1970: 143). Por cierto, este autor refiere que los *apus* son ambivalentes: pueden ser malévolos (Casaverde 1970: 141).

Aquí conviene descubrir una asimilación interesante entre el *apu* y el *machu*. Morote (1958: 45) dice que el Ñawpa-Machu «[...] es un hombre que tiene a las perdices por “gallinas”, a los venados por “cabras”, a los zorrinos por “cerdos”». Es decir, la misma figura del *apu*: los seres preternaturales, que corresponden al espacio de la naturaleza no dominada por el hombre, la no cultura, también cuentan, como los hombres, con animales de los que se sirven, pero no son los domesticados por el hombre, sino los salvajes. Pero Morote añade esta idea: los campos de cultivo de estos *machu* son sembrados contradictoriamente con plantas salvajes. Y señala que la única especie comestible humana que cultivan estos *machu*, es el *añu* o *mashua* (*Tropaeolum tuberosum*). Curiosamente, sigue el autor, el *añu* forma parte de las comidas funerarias y «[...] es el

alimento preferido de los “condenados” u hombres que después de muertos dejaron sus sepulcros [...]». Así, podemos concluir que el *machu* se asimila al *apu*, así como al *condenado*; siendo los tres peligrosos ante la presencia de los humanos.

Entonces, los humanos estamos acompañados de perros y el asesinado Jesús fue humano y lo acompaña un animal de la cultura, el perro. Pero muerto, ya no es más humano; así, su acompañante, el perro, se *transforma* a lo largo de la visión en animal de la naturaleza, de la no cultura, en venado.

Finalmente, respecto a la tercera interrogante: cómo la visión y el testimonio hablan de conflictos parentales, se ha encontrado que Lourdes *vio* a una víctima; pero al *verla* empezó a cuestionar que el difunto asesinado fuera víctima, pues su *presencia* en el mundo de los vivos era la de un *condenado*. Siendo el formato de la aparición el de un *condenado*, el asesinado pudo haber sido un pecador contumaz. Los pecados que llevan a este estado son la avaricia, la violencia contra los propios padres, el robo a los más pobres y el peor de los pecados: el incesto. Puede decirse que la visión de la víctima como *condenado* es una manifestación inconsciente del peligro de la contravención.

Aquí retomo la asimilación que se ha mostrado entre *condenado*, *machu*, *nakaq* y *ukuku*. Los cuatro personajes preternaturales son agresores. Solo al *ukuku* la cultura lo ha domesticado, introduciéndolo como un personaje que se representa en diversas fiestas en el Sur Andino, especialmente en el territorio cusqueño. El personaje *ukuku*, siendo ambiguo, es «controlado» al ser representado por diversos bailarines que, además, cumplen funciones de servicio en las fiestas, en especial en el Qoyllorit'i. Pero debemos apercibirnos de que más allá de nombres o personajes, lo que puede desde la antropología interesar son las funciones representacionales que cumplen estos personajes; y vemos que ellas, en diversos contextos, son las mismas.

Estos personajes evidencian la fragilidad y vulnerabilidad constitutivas y latentes de los cánones culturales. Son agresores

del interior de la cultura –incestuosos que atentan contra el orden parental y la naturaleza humana–; es decir, podrían ser nuestros vecinos. O agresores del exterior de la cultura –*machus*, incestuosos y libidinosos, de épocas anteriores, residuos que ya no deberían estar aquí, que atentan contra el orden de «este mundo», del *kaypacha*; *nakaqs* que atentan contra la vida y explotan nuestros flujos vitales–. O agresores del ¿interior-exterior? –el *ukuku* es un oso, lúbrico, o el engendro de un oso y una mujer de «nuestro grupo», una anormalidad, fruto de bestialismo, atentado contra el orden de la naturaleza y de la cultura a la vez, con su mezcla informe–. La protagonista, Lourdes, lo primero que cree ver es un hombre negro, extraño, foráneo; luego cree que es violador; más adelante lo reconoce, es de «nuestro pueblo», pero no debería estar ahí, porque está muerto y, además, tiene el cuello torcido, su naturaleza física es contrahecha, torcida, contranatural; por eso pasma. Y teme por su vida, pues ella cree que puede o violarla o matarla, como el *condenado*, como el *machu*, como el *nakaq*, como el *ukuku*.

Una observación suspicaz de Arguedas sobre el condenado evidencia que significa al poblador andino solo y siempre una contravención o desquiciamiento del orden, de todo orden:

El «condenado» no es pues un muerto [...]. Los muertos verdaderos, según los indios de Puquio, están tranquilos construyendo su interminable torre en la cima de una montaña inalcanzable y helada. Vienen desde su morada en «su día», para compartir con los vivos manjares y la compañía de sus deudos, a oír la música y la voz humanas. (Arguedas 1961: 199)

Es decir, el mundo ordenado es aquel en que vivos y muertos no andan confundidos; los muertos solo vienen una vez al año, el Día de los Muertos. Pero hay que entender que este día y las ceremonias que supone constituyen formas culturalmente pautadas para encauzar las emociones para con los muertos. Finalmente, no es que se crea que realmente los muertos, en cuerpo, vendrán a

comer; son representaciones. Contradictoriamente la experiencia de Lourdes es brutal, pero culturalmente inteligible.

El testimonio de Lourdes motivó la suspicacia de los parientes más cercanos de Jesús. Y aquí acontece el conflicto parental: la pareja de esposos, ya mayores, César Yauri y su esposa, eran cercanos a la víctima: él es hermano de la mujer de Jesús, es decir, su cuñado; y su esposa es prima hermana de Lourdes. César y su esposa discrepan del testimonio de Lourdes y lo critican acremente: ella es mentirosa; estaba ebria cuando supuestamente tuvo la visión; está loca. Yo no he logrado desentrañar aún aspectos íntimos que expresan los conflictos familiares puntuales que hay en esta sociedad que apunta a una tendencia endogámica, según datos recogidos. Pero suspicacia, resquemor y aprensión son constantes en las relaciones sociales que veo; expresión patente de ello es que un vivo *ve* a un muerto pariente político como *condenado*; es decir, como pecador. Y esto es muy contradictorio y paradójico, pues el asesinado, víctima, hace el papel de victimario, culpable, *condenado*.

Aquí conviene hacer una anotación de implicancias epistemológicas y metodológicas: no suele ocurrir que los textos antropológicos que presentan e intentan explicar las representaciones del mundo de los muertos o las concepciones sobre los seres preternaturales precisen la sociología que las producen, es decir, los conflictos concretos y actuales que se denuncian en estas representaciones culturizadas y estandarizadas. Postulo que no es gratuita la insistencia en los condenados que pagan la culpa de haber maltratado a los padres o que practicaron en vida el incesto; o el temor al *nakaq*, que está vinculado a órdenes religiosas, de curas extranjeros o mestizos, y que explota lo que de valioso puede tener el cuerpo de los campesinos, finalmente su vida. Quizá este caso sirva como material que actualice o sustente en términos de conflictividad social estas representaciones, que no evidencian nunca armonía, concordia o avenencia, sino lo contrario: conflicto y polémica.

Las representaciones que hemos referido en lo etnohistórico y lo etnográfico no están en el aire, flotando; no son parte de lo

que la gente solo dice porque se le ocurre sobre un mundo lejano, de fantasía. Estas representaciones *hablan* de expectativas sociales; de expectación dramática ante la muerte; de culpa, dolor, pena; de deseos inconscientes.

6. Análisis: las representaciones y reacciones sociales ante lo acontecido

La respuesta colectiva ante esta experiencia *habla* de una actitud social compartida. Desarrollamos: cuando la protagonista pide ayuda a la pareja de esposos ante el personaje, estos creen en su testimonio y lo comparten; y tanto, que el esposo acude al lugar con un machete, para hacerle violencia al muerto. Pretende *matar al muerto*; o mejor, terminar de matarlo: «[...] carajo, ven; te voy a matar yo; más bien, bien muerto». Las obscenidades dichas por la pareja de esposos remite a una actitud extendida en la sociedad andina: ante el avistamiento de un no-humano –muerto, *condenado*, *nakaq*, *machu*, etc.–, la respuesta debe ser lanzar obscenidades. A esto se suma el uso de un machete, para agredir a un *muerto*. Y el esposo lo raspa sobre el suelo, como si retara a un vivo.

El testimonio dice que, luego, cuando están reunidos en la ceremonia de *t'inkasqa*, todos acuden donde la aparición, «[...] han rezado; han echado agua bendita; todo. Bien armados han ido, pue. De repente, como es condenado, está por ahí todavía. Lo vamos a coger, ¿sí o no? Y así». Es decir, han acudido como colectividad, con cantor de la iglesia incluido, para exorcizar el lugar; es decir, botar al muerto. No dejarlo en el umbral entre vivos y muertos; esto concuerda con la visión de los muertos que refieren Valderrama y Escalante (1980) en Cotabambas, un espacio contiguo, marcadamente campesino, pero registrado etnográficamente casi cuarenta años antes: el muerto es una pestilencia que contamina; por ello hay que botarlo del pueblo, con obscenidades, lavando su ropa en el cruce o *tinku* de dos ríos; debe espantarse su alma, confundirla para que no regrese, pues hay el

peligro de que traiga la locura, la enfermedad y peor aun la muerte. El muerto es un *pharmakos* pudiera decirse con René Girard (1998), en especial en cuanto al punto «La génesis de los mitos y de los rituales». En su defecto –el testimonio de la protagonista de la visión desliza esta posibilidad–, hay que capturarlo, que es lo mismo que botarlo en términos funcionales. Esto llama a la comparación con la figura del linchamiento, apaleamiento y aplastamiento del *ukuko* u oso raptor de una de las últimas escenas de la película quechua *Kukuli*⁶.

En esta ficción, cuando el oso ha raptado a Kukuli y huye con ella a las afueras del pueblo, a un páramo, y todos los pobladores se aperciben del rapto, el sacerdote encabeza una asamblea espontánea, en la que increpa a los pobladores varones de esta manera:

¡Hermanos míos, el diablo acaba de raptar a una de vuestras mujeres!
¡De la casa del diablo salió la bestia! ¡Habéis irritado la ira del Señor!
¡Es necesario vuestro arrepentimiento! Para expiar el pecado hay que matar a la bestia endemoniada. ¡Dios mío, protégenos en esta hora de prueba! ¡Tú, que lo puedes todo! (Villanueva *et al.* 1961)

Es decir, la aparición del hombre-oso (una abominación, un atentado contra la naturaleza, fruto de bestialismo y signo de culpa) evidencia la condición de pecado del pueblo. Entonces sus habitantes deben exorcizarse quitando la vida a la bestia, para *matar* la culpa: un mecanismo de *chivo expiatorio*, de acuerdo a la teoría de Girard (1986). Así, se inicia la persecución de este personaje, mitad hombre, mitad bestia. Pero esto acontece todavía al día siguiente y luego de que él ha concretado la agresión sexual a Kukuli. El acto sexual pudiera derivar en un eventual embarazo o concepción, fruto de la intimidad entre una mujer y un animal, pero aquí acontece que la agresión sexual de la bestia a la mujer deriva en su muerte, idea de que la cohabitación sexual significa muerte para el ser humano. El *ukuku* es agredido por los humanos con chaquitaclas y palos y entonces son asesinados por el animal-humano algunos pobladores en su esfuerzo. El *ukuku* termina por

ser rodeado, apaleado, enlazado y finalmente rematado con piedras que le aplastan el cráneo y el cuerpo. (Esto recuerda lo narrado por Valderrama en líneas anteriores y la función ritual del *ukuku* de sancionar orden). Entonces todos gritan el triunfo sobre el mal. Un poblador se acerca a su cuerpo exánime, le quita el pasamontañas o *uyachullo* y descubre la cabeza de... un oso, a pesar de su cuerpo de forma humana; suerte de Minotauro. El sacerdote se acerca triunfante y dice lo siguiente: «En nombre de Dios, nuestro Señor, te ordeno, demonio, fuerza del mal, que abandones el cuerpo de esta criatura y retournes a lo más profundo del infierno». Y abandonan el cadáver en el páramo.

Retomando la reacción del grupo de pobladores reunidos en casa del padre de Lourdes, estos, pues, pretendían también terminar de echar al *muerto* o capturarlo; pero también, a través de un ritual, *recoger* el ánimo de Lourdes, que pudo haber perdido ella por el susto causado por el *condenado*. Esta idea y la experiencia de *perder el ánimo* o *ánima* por un susto y de practicar un ritual para buscarlo y recuperarlo es una experiencia extendida en el espacio andino. Se vio en las referencias etnográficas que el alma no está muy adherida al cuerpo; puede *salirse*, y hay que *buscarla*.

Entonces, la figura del personaje, de nombre Jesús Odiaga en vida, aparecido en el umbral entre vivos y muertos, contradice todos los cánones de la cultura andina, campesinos y mestizos: un muerto que aparece como vivo en el mundo de los vivos. Nada más desquiciante y contranatural; en todo caso, tan contranatural como un hombre que es animal, bestia, o como un hombre que copula con su propia madre o hermana: un *muerto-vivo* es lo mismo que un *humano-animal* o un *hijo-esposo* o un *hermano-marido*. El exorcismo es la respuesta y la polémica es la condición.

7. Síntesis

La concepción sobre la vida post mórtem en la sociedad andina, al menos desde los testimonios recogidos, es una concepción

marcadamente moral; es decir, hablando de cómo se piensa el más allá, *se habla* de la propia sociedad. Esta sociedad es marcadamente conservadora en sus representaciones, pero puede estar sufriendo una dislocación, dado el conflicto, expresado en la polémica sobre la experiencia preternatural. Tipológicamente, violador, condenado, *nakaq*, *machu* o *ukuku* son lo mismo: contravención, desorden moral, lo que es signo del desorden natural; o desorden de la naturaleza que evidencia desorden moral. En general la sociedad andina propone la existencia de un mundo ordenado, en jerarquías; y este orden ideal –moral– se extiende a la vida post mórtem: los muertos, sus almas, están –deben estar– en el Qorpuna, luego del río de ultratumba, no aquí. El que un alma esté aquí, como *condenado*, es signo de contravención y culpa en o de la propia sociedad. Por eso, conocer desde la antropología la vida post mórtem, en la concepción o representación de las personas en el Sur Andino, es conocer la vida social de los vivos.

Notas

¹ Tanto el nombre del pueblo como los nombres de los protagonistas son seudónimos, usados para evitar identificaciones puntuales, al tratarse de un tema sensible.

² Sumo al de Lourdes tres testimonios más, con entrevistas realizadas a fines de julio de 2013: Felicia Velasco, César Yauri y Leo Odiaga Velasco. Felicia es hermana de Lourdes, nacida en 1954, de sesenta años, con estudios en la universidad del Cusco; César es cuñado del asesinado –su hermana fue la mujer del muerto– y su esposa es prima de Lourdes y Felicia, nació en 1954, no tiene estudios superiores, es trabajador retirado del Estado en la ciudad de Cusco y pasó allí casi toda su vida, desde sus quince años; finalmente, Leo Odiaga Velasco, nacido en 1943, es vecino y emparentado con la víctima, Jesús Odiaga, y con las hermanas Lourdes y Felicia Velasco.

³ Pregunté por ellos en 2013: ella había muerto, él vivía, ya mayor, en una provincia selvática del Cusco.

⁴ Ver la introducción de Pierre Duviols (Albornoz 1989: 143).

⁵ Basta agregar aquí que siendo que los destinos posibles de los muertos son cinco

—cuatro de ellos son: el *hanaqpacha* para los infantes, vagar por los cerros para los condenados, volver donde «nosotros» para enfermar o hacerse sirvientes del rayo Santiago los matados por rayos—, la mayoría de personas tiene como destino, en esta concepción, el Qorpuna.

⁶ *Kukuli* es una película peruana, realizada por César Villanueva, Eulogio Nishiyama y Luis Figueroa, cineastas cusqueños, que fue estrenada en 1961, tras haber sido rodada íntegramente en Paucartambo (Cusco). Narra, en castellano, el amor imposible de una muy humilde campesina, Kukuli, y un campesino que ha perdido sus tierras, Alaku; pero todos los diálogos son en quechua, a excepción de uno, el del cura del pueblo, hacia el final de la trágica historia. La pareja camina hacia la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo, pero un brujo o *layqa* les advierte de su infausto destino. Llegados al pueblo, Alaku es asesinado por un *ukuku*, personaje de la fiesta, que también rapta, viola y mata a Kukuli. El argumento es una versión libre del cuento popular «El oso raptor».

Bibliografía

- Albornoz, Cristóbal de, 1989. «Instrucción para descubrir todas las guacas del Piru y sus camayos y haciendas». En: *Fábulas y mitos de los incas*. Madrid: Historia 16.
- Alighieri, Dante, 1994. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Arguedas, José María, 1961. «Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca». En: *Folklore Americano*, año VIII, N° 8, pp. 142-216.
- _____, 1958. «Folklore del valle del Mantaro (provincias de Jauja y Concepción)». En: *Folklore Americano*, año I, N°1, pp. 101-236.
- Arriaga, Pablo Joseph, 1999 [1621]. *La extirpación de la idolatría en el Perú*. Cuzco: Centro Bartolomé de las Casas.
- Casaverde Rojas, Juvenal, 1970. «El mundo sobrenatural en una comunidad». En: *Allpanchis Phuturinga*, N° 2, pp. 121-243.
- Girard, René, 1998. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- _____, 1986. *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe, 1993. *Nueva corónica y buen gobierno*, 3 t. México: Fondo de Cultura Económica.
- INEI, Instituto Nacional de Estadística e Informática, 2007. *Censos Nacionales 2007. XI de Población, VI de Vivienda*. Lima: INEI. Fecha de consulta: 15/7/2013. <<http://censos.inei.gob.pe/Censos2007/IDSE/>>.

- Laipe Mantilla, Víctor, 2008. *Arriero runakunamanta*. Cusco: Cadep José María Arguedas.
- Loaiza Amaut, Leonor, 1955. «Caminos y moradas de ultratumba». En: *Archivos Peruanos de Folklore*, vol. 2 N° 2, pp. 91-96.
- Molina, Cristóbal de, 1989. «Relación de fábulas y ritos de los incas». En: *Fábulas y mitos de los incas*. Madrid: Historia 16, pp. 49-144.
- Morote Best, Efraín, 1988. *Aldeas sumergidas. Cultura popular y sociedad en los Andes*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.
- , 1958. «Un nuevo mito de fundación del imperio». En: *Revista del Instituto Americano de Arte*, 8: 38-58.
- Ricard Lanata, Xavier, 2007. *Ladrones de sombra. El universo religioso de los pastores del Ausangate*. Lima y Cusco: Instituto Francés de Estudios Andinos/ Centro Bartolomé de las Casas.
- Urbano Rojas, Jesús y Pablo Macera, 1992. *Santero y caminante*. Lima: Apoyo.
- Valderrama, Ricardo y Carmen Escalante, 1992. *Ñukanchik runakuna. Testimonios de los quechuas del siglo XX. Nosotros los humanos*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.
- , 1980. «Apu Qorpuna (visión del mundo de los muertos en la Comunidad de Awkimarka)». En: *Debates en Antropología*, N° 15, pp. 233-264.
- Villanueva, César, Eulogio Nishiyama y Luis Figueroa (realizadores), 1961. *Kukuli* [película]. Productores: Enrique Vallve, Enrique Meier y Luis Arnillas. Perú.

El sueño de la sirena y la calibración del amor
en el *Purgatorio*

Efraín Kristal
University of California at Los Angeles

Mi comunicación es un comentario a uno de los puntos del texto de la profesora Jacqueline Risset sobre el concepto del «Purgatorio» en Dante, que inicia este volumen, porque voy a discutir el sueño de la sirena del canto XIX del *Purgatorio* como un punto de partida para tratar el tema del Purgatorio dantesco como el espacio en donde el ser humano aprende a calibrar el amor. El tema central de mi comunicación está resumido en un verso del canto XIX donde aparece el sueño:

Com' amor vuol; così le colorava
Como el amor lo desea; así la pintaba (*Purg.* XIX, 15)¹

Voy a limitar los parámetros de mis observaciones sobre el episodio al nivel literal y al interpretativo –en relación a su alegoría moral–, con algunas referencias al nivel teológico, a sabiendas de que en la *Comedia* hay otros planos de interpretación alegórica sumamente importantes que coexisten con ellos, como lo son, entre otros, el nivel político y el anagógico. Y me permito una última cala previa que orienta mi acercamiento: en mi lectura de la *Comedia* los hechos del poema suceden en el más allá; pero en su nivel alegórico se refieren al aquí y al ahora, reconociendo que hay otras maneras de leer el poema².

Como lo recordó la profesora Risset en su comunicación, el viaje del peregrino por el *Purgatorio* de Dante dura tres días y tres noches, y en cada una de esas noches el peregrino sueña. La primera noche sueña con un águila que lo rapta, la segunda, con una sirena de quien se enamora perdidamente y la tercera noche sueña con dos personajes femeninos que le inspiran un sentimiento de calma. El primer sueño ocurre cuando el peregrino se encuentra en el Antepurgatorio, es decir, antes de ingresar en el espacio donde se llevan a cabo los procesos de purgación. El segundo ocurre a medio camino del transcurso por las terrazas (o cornisas) del Purgatorio, es decir, en el espacio donde se llevan a cabo las purgaciones. Y el tercer sueño sucede en el Paraíso terrestre, cuando ya se han concluido las purgaciones.

El sueño de la sirena ocupa, entonces, el lugar central del *Purgatorio*: sucede a medio camino del viaje del peregrino por el Purgatorio, en la segunda de las tres noches que pasa por él, y es una meditación sobre un principio central del *Purgatorio*: el tema del amor como el origen del pecado y el de la purgación como un proceso mediante el cual se aprende a calibrar el amor para aprender a amar adecuadamente. Y no es una coincidencia que el amor cumpla un papel central en el sueño de la sirena que ahora voy a comentar.

En medio del camino de su viaje por el *Purgatorio*, el peregrino sueña, y al soñar se le aparece un monstruo: «[...] una mujer tartamuda, bizca, con los pies mutilados, manos deformadas, de un aterrador color amarillento» (*Purg.* XIX, 8-9). Pero la imaginación del peregrino transforma al monstruo en una mujer bellísima de quien se enamora perdidamente. Él dice que ella no se transformó por voluntad propia, sino «como su amor lo quería» («Com' amor vuol, così le colorava» [*Purg.* XIX, 15]). Es entonces el amor del peregrino el que transforma al monstruo en el objeto de su deseo; y una vez que se enamora, no tiene ni la fuerza ni la voluntad para liberarse de sus encantos. El sueño continúa la reescritura de la historia de Ulises que Dante había comenzado en el *Infierno* porque la mujer de quien se enamora es la sirena de Ulises: «Yo soy dulce Sirena. Distraigo a

los marinos en medio del mar; tanto es el placer que hago sentir. Con mi canto aparté a Ulises de su trayectoria; y el que conmigo se aviene, rara vez se va; de tal modo fascino» (*Purg.* XIX, 19-20). El peregrino está perdido, está perdidamente enamorado, pero aparece una dama santa que interviene, y que convoca a Virgilio, que a su vez desgarrar las vestimentas de la sirena, y revela su vientre, de donde emana un olor pestilente que despierta al peregrino.

Este sueño es una alegoría de los falsos dioses a nivel teológico, como lo han visto muchos comentaristas. Es también una alegoría sobre el poder que tiene la imaginación para transformar el mundo exterior en lo que nos gustaría que fuera, apartando nuestro mundo interno del mundo externo. Es asimismo una alegoría del falso amor y de los falsos placeres que se transforman en falsas bellezas que atraen, como cuando buscamos pretextos para justificar lo que en el fondo del alma sabemos que no se puede justificar. Con este sueño el peregrino empieza a procesar una serie de asuntos, entre ellos lo que significa amar a un ser no por lo que es sino por lo que nos gustaría que fuera, y en su sueño imagina que tarde o temprano la ilusión se puede desvanecer, y en ese caso nos tendríamos que enfrentar con la realidad de que nos hemos enamorado de nuestras proyecciones, ignorando para bien o para mal el ser que está delante de nosotros. En este sentido, el sueño de la sirena es un antecedente de uno de los grandes temas de la novela moderna, el amor, como, por ejemplo, el del amor de Swann por Odette en *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust.

El sueño de la sirena aparece en el canto XIX del *Purgatorio*, y no es una coincidencia que en los cantos XVII y XVIII Virgilio le ofrezca al peregrino una meditación filosófica sobre el amor como origen del pecado, una lección que él no estaba en condiciones de comprender cuando inició su viaje al más allá; una lección, por lo demás, que ningún residente de los círculos inferiores al de los paganos ilustres del *Infierno* de Dante está en condiciones de comprender.

Al comienzo de la *Divina Comedia*, el peregrino es como todos los pecadores del *Infierno*: un hombre incapaz de controlar

sus deseos por medio de su razón. No ha reconocido una verdad existente para Dante: que el pecado es una conversión a la bajeza. Ha sucumbido a lo que nadie en control de su razón habría podido aceptar o conceder. En un sentido teológico, todos los personajes del *Infierno* del segundo círculo para abajo han pecado, y desde el punto de vista moral, todos los pecadores del Infierno se han traicionado a sí mismos y no reconcen que lo han hecho. El reconocimiento de haberse traicionado a sí mismo, de que la razón debería haber servido para frenar deseos e impulsos que uno tendría que haber controlado para evitar la bajeza, es algo –en cambio– que todos los habitantes del *Purgatorio* tienen muy presente; y, desde el punto de vista moral y psicológico, esa consciencia les da un nivel de complejidad moral que ningún personaje del *Infierno* está en condiciones de adquirir porque su poder de introspección en este aspecto es nulo.

Al comienzo de la *Comedia*, el peregrino está muy lejos de adquirir ese nivel de complejidad moral. Se ha convertido a la bajeza, no puede evitar lo que en el fondo sabe que no debería hacer, como el adicto que es consciente de que no debería tomar una droga que hace cada vez más daño a su salud. Desde este punto de vista, el *Infierno* de Dante está organizado a partir de tres principios: la incontinencia, la violencia y el fraude, y todos ellos presuponen la abdicación de la razón para frenar nuestros deseos e impulsos.

Todos los habitantes del Infierno sufren de incontinencia en la medida en que no saben controlar sus instintos y sus impulsos; pero los habitantes de los primeros círculos son incontinentes que se hacen daño principalmente a sí mismos, y si lo hacen a sus prójimos no es porque tengan la intención de hacerlo, sino porque al dañarse a sí mismos a veces producen daños a los demás. Estos incluyen los que representan la lujuría, la gula, la avaricia, la cólera y la tristeza. La violencia es un tipo más serio de pecado: el pecado que requiere la decisión de causar daño a nuestros prójimos. Y el principio del fraude es el más serio de todos: depende de la traición y del engaño. Los pecados de violencia presuponen la voluntad de causar daño a nuestros prójimos, pero los del fraude presuponen algo más: el uso

de nuestro intelecto para engañar a las víctimas de nuestra acciones cuando hemos establecido una relación de confianza o de intimidad con ellas.

Los personajes del *Infierno* de Dante nunca asumen plenamente la responsabilidad por sus transgresiones y, cuando lo hacen, lo hacen siempre a medias: encuentran razones para justificarse, suelen evitar cualquier conversación sobre aquellas por las cuales se encuentran en el Infierno y prefieren discutir las razones por las cuales otros merecen estar en el Infierno aun más que ellos. En muchos casos se presentan como víctimas de sus destinos, de sus enemigos o de fuerzas que según ellos nadie puede controlar, como cuando Francesca insiste en que el amor que la llevó a su transgresión fue inevitable por mucho que esta la ofenda todavía.

Francesca recuerda que su esposo, asesino suyo y de su amante Paolo, merece estar en los círculos más bajos del Infierno; y Ugolino acusa a Ruggiero de una crueldad imperdonable. En realidad Ugolino se presenta como una víctima de su cómplice sin mencionar ninguna de sus propias transgresiones, ni los crímenes y traiciones que los dos habían cometido cuando eran aliados, antes de que Ruggiero lo traicionara a él. En un sentido profundo todos los habitantes del Infierno son individuos con la propensión al engaño; todos se han engañado a sí mismos de alguna manera, y los que se encuentran en los círculos más bajos lo han hecho también a sus prójimos.

En el *Purgatorio* sucede todo lo contrario: todos los personajes que se encuentran en él desean luchar en contra de las propensiones que tienen para hacer lo que está en contra de lo que querrían ser, pero saben que eso no es fácil, que se trata de un proceso difícil y doloroso, sin duda más doloroso que los dolores del Infierno porque los dolores del Infierno son dolores físicos, mientras que los del *Purgatorio* son los dolores de la conciencia de haberse traicionado, y de haberse dañado a sí mismos, y, en muchos casos, de haber causado daños a sus prójimos.

Desde un punto de vista moral, el secreto del *Purgatorio* es un concepto que ningún pecador del *Infierno* está en condiciones

de comprender: que el origen del pecado es el amor. El amor es uno de los más altos valores humanos, pero Dante sabe que se puede fácilmente deformar si la razón no toma las riendas de nuestros deseos y de nuestros impulsos, un tema que él había tratado en los poemas que escribió antes de concebir su *Comedia*.

Los pecadores del *Infierno* de Dante no han transgredido leyes o normas en las que ellos no creen. Han traicionado sus propios valores al dejarse llevar por sus instintos, pero hacen todo lo posible para no tener que enfrentarse al hecho de que se han traicionado a sí mismos. En el mundo de Dante, la salvación no es posible para quienes no están dispuestos a reconocer que han hecho esto, pero sí lo es en el *Purgatorio*, porque todos saben que se han traicionado, y que son responsables de lo que han hecho en sus vidas.

Los personajes que han asumido la responsabilidad de sus actos, pero que todavía no están preparados para pasar por el doloroso proceso de purgación, son los que se encuentran en el Antepurgatorio; los que sí lo están se encuentran en las siete terrazas circulares del Purgatorio, que corresponden a los siete pecados capitales; y los que terminan el proceso de purgación pasan por el fuego purificador que los lleva al Paraíso terrestre y que les abre las puertas al verdadero Paraíso.

Desde el punto de vista del proceso de purgación, el sueño de la sirena ocupa el lugar central del *Purgatorio*, porque trata el tema de un amor desatinado y desmedido; y la purgación en Dante es un proceso mediante el cual todos los que amaron de manera desatinada o desmedida aprenden a calibrar el amor. No es una coincidencia, entonces, que este sueño se da justamente después de que Virgilio termina su disquisición sobre el amor como origen de todas las transgresiones.

En esta discusión Virgilio sigue los principios de la *Ética* de Aristoteles y le explica al peregrino que existen dos tipos de amor: el amor natural y el amor racional. El amor natural es aquel que se da sin ninguna mediación: es el que los padres tienen por sus hijos, pero también podría ser el amor de Dios para su creación. Virgilio

le dice al peregrino que el amor natural siempre es bueno. El amor racional, en cambio, es el que requiere algún tipo de mediación, algún tipo de cálculo, como cuando uno se pregunta si conviene o no conviene establecer o continuar una amistad o una relación afectiva. A diferencia del amor natural, el amor racional puede ser bueno o malo, como cuando el cálculo interviene en la vida afectiva de un individuo.

El amor racional puede tener consecuencias positivas cuando la razón controla nuestros deseos e impulsos, pero también puede tener consecuencias negativas cuando abdicamos de la razón, o cuando la usamos para justificar nuestros deslices. Poco antes de soñar con la sirena, Virgilio le había dicho al peregrino: «[...] el amor es la semilla de toda virtud, pero es también el origen de toda acción que merece castigo» (*Purg.* XVII, 103-104).

El espacio central del *Purgatorio* de Dante está organizado según las tres categorías del amor racional tal como Virgilio las expone al peregrino, precisamente antes del sueño de la sirena: la perversión del amor, el amor insuficiente y el amor excesivo. Los peores pecados son los de la perversión del amor y se purgan en las terrazas del *Purgatorio* que están más alejadas del Paraíso terrenal, ubicado en la cima del monte donde todas las almas del *Purgatorio* de Dante se van a purificar tarde o temprano. Son también los espacios en los que las purgaciones toman más tiempo, mucho más que en las terrazas más elevadas.

La perversión del amor consiste en un amor legítimo que se degenera en un odio ilegítimo, y las primeras tres terrazas del *Purgatorio* están regidas bajo este principio. La primera es la terraza de la soberbia, cuando el amor propio se convierte en el odio del prójimo: es la peor de todas las perversiones. La segunda es la terraza de la envidia, cuando el amor de los propios bienes y propiedades se convierte en el deseo de apropiarse de los bienes y propiedades ajenos. La tercera terraza corresponde a la ira, cuando el amor de la justicia se convierte en rencor, resentimiento y deseo de venganza.

Del amor pervertido pasamos al segundo principio del *Purgatorio*, que es el amor deficiente, que corresponde a la cuarta

terrazza, la de los perezosos. Aquí están los incapaces de actuar cuando ellos mismos saben que hace falta hacerlo. Ocurre cuando alguien podría disminuir la miseria o el sufrimiento de nuestros prójimos que merecen nuestro amor, pero hace poco o no hace nada al respecto.

El tercer principio del Purgatorio es el del amor excesivo, y rige en las últimas tres terrazas del *Purgatorio* de Dante, en las que se encuentran los que amaron más de la cuenta. Es el espacio de las purgaciones más rápidas. Estas últimas tres terrazas son la de la avaricia, cuando se aman desproporcionadamente el poder y el dinero; la de la gula, cuando se aman excesivamente ciertos placeres de los sentidos; y la última, la de la lujuria, cuando se ama el cuerpo en forma desmedida.

El *Purgatorio* está organizado con el principio del amor que debe calibrarse y todos los personajes en sus terrazas lo están calibrando. Por ello, el sueño de la sirena ocupa un lugar central en la *Divina Comedia*. Está ubicado en el espacio central de la montaña del Purgatorio, exactamente a medio camino entre el comienzo y el final de toda la *Divina Comedia*. El peregrino tiene este sueño después de que Virgilio le ha explicado la lógica del Purgatorio, que depende como se ha dicho de la calibración del amor poco antes de ingresar a las terrazas finales, que corresponden a las de sus propias debilidades. Si la *Divina Comedia* empieza en medio del camino de la vida del peregrino, el sueño de la sirena está en medio del camino del poema, y la aparición de una dama santa que pide la ayuda de Virgilio para que el peregrino logre salvarse de su desatinado amor nos recuerda necesariamente el inicio de la *Comedia*, cuando Virgilio recuerda que Beatriz lo convocó para ayudar a que el peregrino encuentre una salida de su selva oscura.

Con el sueño de la sirena, el peregrino reflexiona sobre lo que significa amar a las personas y las cosas por lo que queríamos que fueran y no por lo que son; y lo que es más importante, empieza a comprender que la condición necesaria para acceder al Paraíso es amar lo que merece ser amado por lo que es. Desde un punto de

vista moral y psicológico, esta es quizás una de las grandes lecciones del *Purgatorio* de Dante.

Notas

¹ Alighieri (2003: 412). Todas las citas en italiano provienen de la edición de Jean Hollander y Robert Hollander del *Purgatorio* y todas las traducciones al castellano son mías. En el texto incluyo simplemente el número del verso del canto XIX.

² Le debo a John Freccero la idea de que el nivel literal de la *Comedia* está en el más allá inventado por Dante, pero que en su nivel alegórico Dante se puede estar refiriendo al aquí y al ahora. Ver Freccero (1986).

Bibliografía

Alighieri, Dante, 2003. *Purgatorio*. Hollander, Jean y Robert Hollander (eds.). Nueva York: Anchor Books.

Freccero, John, 1986. *Dante. The Poetics of Conversion*. Cambridge: Harvard University Press.

Purgatorio, Infierno y Paraíso como espacios
narrativos resemantizados en la novela
latinoamericana moderna

Luis Enrique Landa Rojas
Universidad del Pacífico
Pontificia Universidad Católica del Perú

Como se demuestra en los ensayos de este libro, la *Comedia* de Dante Alighieri constituye un referente notable en el ejercicio de la reflexión y producción de la literatura contemporánea latinoamericana¹. Desde los *Nueve ensayos dantescos* de Jorge Luis Borges (1993) hasta *Dante y Virgilio iban oscuros en la profunda noche*, el libro de poemas de Marco Martos (2008), diversos autores de nuestros países convocan a Dante desde múltiples perspectivas y formas de la literatura tras siete siglos de vigencia del poema. La universalidad del texto de Dante, su actualidad e incluso sus adelantos en la teoría del conocimiento han logrado una aceptación de su obra en Latinoamérica, a pesar de impedimentos de orden cronológico o cultural que podrían dificultar su asimilación². Además, este carácter innovador y de inagotable fertilidad ha determinado, más bien, coincidencias y afortunadas convergencias para reinterpretar –a modo de influencia consciente o inconsciente– aquellos aspectos de la condición humana que conmovieron tanto a Dante como a nuestros congéneres.

Aunque no necesariamente sea el autor mismo de la *Vita nuova* lo que directamente nos concentre en esta ponencia, sí lo es el espacio que recorren los personajes en su *Comedia*. El Infierno, el Purgatorio y el Paraíso constituyen un espacio conjunto, patrimonio

del ser humano; aunque, por cierto, Dante es el autor que mejor los ha evocado con el manejo de su cautivante arte literario. Y, como espacios que las diferentes culturas asumen desde sus propias tradiciones y perspectivas, los escritores latinoamericanos contemporáneos también han ejercido, ejecutado o plasmado sus creaciones y convenciones culturales en ellos. Así como Dante imprime en estos tres reinos, por ejemplo, su pensamiento como florentino ilustrado, su conocimiento aristotélico, neoplatónico, ptolemaico –es decir, su acervo cultural–; de la misma forma, algunos autores latinoamericanos han prefigurado el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso desde una peculiar perspectiva nuestra, latinoamericana, con categorías obviamente posteriores al conocimiento de Dante. Es el caso, por ejemplo, de nuestro compatriota Óscar Colchado con su novela *Rosa Cuchillo* (2005) y del escritor mexicano Juan Rulfo en la suya: *Pedro Páramo* (1996a).

Algunos aspectos de *Rosa Cuchillo* (Colchado 2005) se asemejan espontáneamente a la *Comedia* de Dante de manera que permiten construir un natural nexo con la obra del poeta florentino. En primer lugar, el concepto de viaje sobre el que se soporta una de las líneas principales de la narración desarrollada en primera persona. Al igual que el protagonista de la *Comedia*, Rosa realiza un viaje en un espacio mítico que convoca una suerte de alegoría andina y ecos infernales, purgatoriales y hasta paradisiacos. La protagonista se pierde detrás de la sombra de los eucaliptos, como Dante en la selva oscura y, así, ambos inician su recorrido: «[...] pero sólo pude ver borrosamente la sombra de los eucaliptos emergiendo en la oscuridad» (Colchado 2005: 8). Sin embargo, para aclarar ese particular espacio en la novela de Colchado, es necesario considerar la cosmovisión andina en la cual se plantea que los *runas*, es decir, los «hombres», se orientan en una triada compuesta por los conceptos *kaypacha* (literalmente «esta tierra», o sea, el mundo de los vivos), *ukhupacha* (literalmente «el mundo inferior, tierra de abajo»; es decir, una suerte de estamento de los muertos) y *hanaqpacha* (literalmente «tierra de arriba», es decir, el mundo habitado por lo divino)³.

Al respecto, ya Garcilaso de la Vega planteaba en sus *Comentarios reales*:

Creían que había otra vida después desta, con pena para los malos y descanso para los buenos. Dividían el universo en tres mundos: llaman al cielo Hanan Pacha, que quiere decir mundo alto, donde dezían que ivan los buenos a ser premiados de sus virtudes, llamavan Hurin Pacha, que quiere decir mundo baxo; llamavan Ucu Pacha al centro de la tierra, que quiere decir mundo inferior de allá abaxo, donde dezían que ivan a parar los malos, y para declararlo más le daban otro nombre, que es Çupaipa Huacin, que quiere decir Casa del Demonio. No entendían que la otra vida era espiritual, sino corporal, como esta misma. Dezían que el descanso del mundo alto era vivir una vida quieta, libre de los trabajos y pesadumbres que en esta se pasan. Y por el contrario tenían que la vida del mundo inferior, que llamamos infierno, era llena de todas las enfermedades y dolores, pesadumbres y trabajos que acá padescen sin descanso ni contento alguno. (Garcilaso de la Vega 1985: 55-56)⁴

Las variaciones del término *hanaqpacha* por «*hanan pacha*», el cambio de «*hurin pacha*» por *kaypacha* y la transformación de las características del mundo inferior demuestran las constantes versiones que derivan del mito andino hasta la actualidad. En la línea narrativa donde se desarrolla el viaje de Rosa, el *ukhupacha* resulta el espacio por excelencia. Así mismo, este mundo inferior (*ukhupacha*) —a diferencia de la separación que realiza la teología occidental— se caracteriza por la convergencia de elementos de dos de los reinos por los que transita Dante en su obra: el Infierno y el Purgatorio.

En primer lugar, el Purgatorio se vislumbra en el *ukhupacha* debido a la condición misma de cumplir una condena como depuración y, luego de ella, tener la posibilidad de acceder a un entorno de salvación. A pesar de esto, en *Rosa Cuchillo* se encuentran diferentes seres, los cuales, para pagar sus penas, no ejecutan esfuerzos o trabajos de enmienda con los que conseguirán su purificación en

un ambiente de amistad y colectividad, sino que, como por ejemplo sucede con Filippo Argenti en la laguna Estigia del *Infierno* (canto VIII) –quien ataca a Dante y procura hundirlo con él en su ira–, estos personajes intentan apoderarse de Rosa para salvarse en una actitud poco amical y más bien egoísta. Este es el caso del hombre alto, esquelético y con ojos llameantes, el primero con el que se cruzan Rosa y su guía Wayra.

¿Quién eres, alma pecadora? –preguntó Wayra adelantándose a darle el encuentro–. ¿Por qué te acercas así?

El hombre se detuvo al ver que Wayra cortaba el paso.

–Soy Fidencio Ccorahua, allko –respondió–, del pueblo de Soccus. Morí rodándome por una pendiente cuando sigueteaba a mis vacas en plena tormenta. Déjame apoderarme del espíritu de esa señora y me salvaré. En Auquimarca no me recibieron; ni siquiera pude llegar a las puertas. (Colchado 2005: 11)

Estos personajes se encuentran asociados a una actitud más infernal que purgatorial desde la perspectiva dantesca.

Por otro lado, este Purgatorio andino muestra también almas nobles que cumplen rituales para salvarse.

–¿Quién eres, alma buena? –me atreví a preguntarle.

–En vida mi nombre fue Teódulo Huarca, mamita. Fui cargador en los mercados y en la estación del Cuzco. Mucho me gustaba tomar mis traguitos. Morí alcoholizado.

–¿Y ya purgaste tus penas? –intervino Wayra.

–Ya casi. Sólo me falta encontrar dos dientes que perdí peleando borracho durante la celebración del Inti Raymi. (Colchado 2005: 13)

Además, tal como sucede en el *Purgatorio* de Dante, las almas piadosas se encuentran atentas a las plegarias que las ayudarán en su tránsito también en el *ukhupacha*:

–Sí, Domingo –le dije muy emocionada–, anda nomás. Ya te alcanzaré.

En ese instante, algo como una fuerza superior pareció jalarlo hacia arriba. Resplandeciendo cual una estrella se perdió.

Conmovida, me tendí de rodillas sobre la hierba y elevé mis oraciones al Creador, para que lo recibiera en su santo reino, tal como lo había hecho con mi hijo.

–Ahora son dos almas benditas que rogarán por ti en el Janaq Pacha –comentó Wayra satisfecho. (Colchado 2005: 19)

En cuanto a la figura innovadora que trazó Dante de la montaña del Purgatorio, probablemente se pueda esbozar una relación no tan cercana con el Auquimarca, que corresponde con el lugar sagrado que congrega el espíritu de los *apus*, dentro del cual se encuentran solamente almas buenas que transitan el *ukhupacha*. El Auquimarca vendría a ser, por lo tanto, en alguna medida, una montaña purificadora.

La difícil geografía de los reinos concretos del Purgatorio e Infierno dantescos encuentra un particular eco en el espacio andino representado en la novela de Colchado. Rosa y Wayra transitan por un relieve complicado compuesto de abismos, laderas, quebradas, montes y, sobre todo, ríos significativos en su semejanza con los del Infierno y del Purgatorio. Por ejemplo, el Wañuy Mayu es el río que separa a los vivos de los muertos y evidencia una relación con el Aqueronte en la *Comedia*. Asimismo, el Wakay Mayu o el Yawar Mayu son ríos del dolor compuestos por lágrimas cuyas aguas discurren hacia una suerte de recinto donde se encuentran los inocentes niños muertos, o portan la sangre de aquellos que se matan entre sí o pierden la vida por otros en el *kaypacha*; río que alcanza el mar de candela en el fondo del *ukhupacha*. Estos ríos presentan evidentes correspondencias con el riachuelo del Limbo, la laguna Estigia y el río Flegetón⁵. Por su parte, el Koyllur Mayu, último río antes de acceder al *hanaqpacha*, concentra en sí evocaciones del Leteo y del Eunoé en el *Purgatorio* de Dante, en la medida en que

estos ríos lavan el recuerdo de la impronta de los pecados cometidos y limpian al alma para ingresar al Paraíso⁶.

Ahora bien, en cuanto a las referencias concretas de lo infernal, en el *ukhupacha* se encuentran dos lugares fundamentales: el *supaywasi* (Infierno donde reside el lanzón o dios Chavín) y el *tutayaq ukhuman* (limbo donde se encuentran los bebés, niños inocentes o *malpas*). Ambos repercuten como referencias análogas a dos recintos famosos del *Infierno* en la *Comedia*. Por último, en el *ukhupacha* y en el *supaywasi* habitan *qarqachas* (llamas de dos cabezas que expulsan fuego), *ollikawas* (seres mitad perro, mitad hombre), *anchanchos* (demonios cabezones de largas orejas puntiagudas y barrigones) y *huanay qawaris* (fiera que petrifica con la mirada), entre otros, que se corresponden con monstruos y demonios del bestiario andino (así como Dante los suele convocar de la mitología griega), los que se encargan de infligir suplicios en el mundo de los muertos. Sin duda, no se trata de un Infierno aristotélico con círculos diseñados según la *Ética a Nicómaco*, sino de un espacio determinado por la mentalidad andina con evidentes similitudes al Hades o al «infierno» o «inframundo» como concepto grecorromano.

Por su parte, Wayra, el perro fiel en el que se ha transformado con humilde fidelidad el dios del viento, conduce a Rosa a través del *ukhupacha*. Como una suerte de resumen de los conductores Virgilio, Estacio y Beatriz, este personaje llega con Rosa hasta el Auquimarca, *apu* o «montaña» desde donde se accede al *hanaqpacha* (analogía andina del Paraíso en la novela de Colchado), donde se revela la identidad de Rosa (la princesa Cavillaca) entre los dioses. Rosa se eleva por el aire y accede a un universo de luz, siente su cuerpo liviano y se encuentra con las demás divinidades, como parte de su familia. Ya en el *hanaqpacha*, Rosa reconoce su transformación en Cavillaca y termina la historia ante Wari Wiracocha o «Gran Pajal», es decir, el «Hacedor del Universo»: «Dejando atrás a Zamara, yo también corrí al encuentro de mis hermanos, sintiendo la mirada dulce y bondadosa del Creador del Mundo, su leve sonrisa y el amor infinito con que me recibía de nuevo en su sagrado reino» (Colchado

2005: 200). Teniendo en cuenta la considerable diferencia entre ambos textos, sin embargo, esta escena evoca el final del *Paraíso*, cuando a Dante se le revela el rostro de la humanidad encarnado en la divinidad:

Quella circolazion che s'ì concetta
pareva in te come lume riflesso,
da li occhi miei alquanto circunspetta,
dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta de la nostra effige;
per che'l mio viso in lei tutto era messo.

En la circulación que concebida
lucía en ti cual lumbre reflejada,
por mis ojos un tanto circuida,
dentro de sí, por su color pintada,
me parecía ver nuestra figura
y de ella no apartaba la mirada.⁷ (*Par.* XXXIII, 127-132)

En otras palabras, al final de ambas obras, lo humano accede y se reconoce en la encarnación de lo divino.

Como el mismo Óscar Colchado lo expresa, Juan Rulfo es uno de los autores que naturalmente lo han influido⁸. Este reconocimiento nos permite plantear evidentes relaciones entre el neoindigenismo –o debiéramos llamarlo «narrativa andina contemporánea», como lo sugiere Colchado– del autor peruano y el estilo real maravilloso del mexicano. Ambos, desde su perspectiva cultural latinoamericana, evocan los estamentos de la *Comedia*. En el caso de Rulfo, *Pedro Páramo* no corresponde con una novela de la Revolución, a pesar de contar como protagonistas a campesinos oprimidos por un cacique o de incluir un pasaje relacionado con los revolucionarios. Tampoco se trata de una novela donde se recuenten de manera telúrica los conceptos católicos en crisis, porque estos se resemantizan para alcanzar una independencia en su significado,

con lo que aportan una nueva perspectiva a la interpretación de la novela. *Pedro Páramo* es una historia que alcanza la universalidad y que finalmente reflexiona, como las grandes obras, acerca de la condición humana. Y al igual que Dante, Rulfo narra sobre la vida desde la interacción con los muertos⁹.

El espacio fundamental en esta novela lo representa el pueblo de Comala, que se revela al lector casi abandonado, extraño y con aspectos climáticos y geográficos que hacen dudar del bienestar del lugar. Cuando, poco a poco, el lector ingresa en la trama de la mano del personaje Juan Preciado, comprende que en este universo rige la muerte desde una perspectiva maravillosa; es decir, considerando la fe en las creencias latinoamericanas no occidentales de que la vida y la muerte permanecen en contacto, que las supersticiones y no la lógica racional explican los sucesos extraordinarios o que el tiempo permanece suspendido en una eternidad o se encuentra abolido aun en las acciones de los personajes de manera que pasado y presente convergen en un mismo punto.

Como lo ha destacado ya José Carlos González Boixo:

[...] la dualidad vida-muerte se refleja a través del espacio en el que acontece la acción: Comala. [...] Hay dos ámbitos que la novela presenta claramente: un pueblo bello, hermoso, a través del recuerdo de diversos personajes, y un pueblo calcinado, semejante a un infierno, que es el que conoce Juan Preciado. [...] El final de la novela, sumergidos todos sus personajes en el Comala infernal, se convierte en una visión fatalista de la realidad humana. Pero siempre queda la posibilidad de un mundo mejor, que como los lectores identificamos con el Comala edénico. (González Boixo 1996: 660)

En su condición de Infierno, Comala se nos revela en oposición al gélido centro del Infierno de Dante, más bien se muestra el carácter popular de un lugar en llamas:

–Hace calor aquí –dije.

–Sí, y esto no es nada –me contestó el otro–. Cállese. Ya lo sentirá más fuerte cuando lleguemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. (Rulfo 1996a: 181-182)

Hugo Rodríguez Alcalá, en su texto «Miradas sobre *Pedro Páramo* y la *Divina Comedia*» (1996) destaca el carácter infernal del espacio en la novela de Rulfo a partir de la imagen de las tumbas del sexto círculo del *Infierno*, pues Comala representa una especie de cementerio poblado de muertos que recuerdan su vida. Asimismo, la imposibilidad de trascender el espacio yermo de quienes allí se encuentran alude al carácter determinante del Infierno; son –en palabras de Dante– la «*perduta gente*» (*Inf.* III, 3), la que debe abandonar toda esperanza, porque ingresa al dolor eterno, inmutable, irreversible. La evidente naturaleza muerta de la Comala actual remite a la hostilidad del medio en el Infierno y el pueblo de muertos podría evocar en una versión menor y rural, incluso, la idea de la comunidad mal lograda en la ciudad de Dite.

Por otra parte, es posible la inferencia de una Comala paradisíaca como la única posibilidad de evitar el sufrimiento infernal. Esta reside en algunos recuerdos de la vida en ese pueblo que florecen, como lo destaca González Boixo, en la idealización de la naturaleza que alguna vez pudo tener Comala (1996).

Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche. (Rulfo 1996a: 180)

Si bien no todos, algunos recuerdos, especialmente los de Dolores Preciado o los de Pedro Páramo pensando en Susana San Juan, permiten la coexistencia de un lugar idealizado con el espacio concreto y yermo que ofrece la realidad de la Comala muerta. Esta

maravillosa coexistencia se produce a partir del tiempo abolido o la eternidad de la muerte. De tal manera que los recuerdos –como a veces sucede en la vida real– constituyen el único escape ilusorio, endeble, de la angustiante situación mortal en la que todas estas conciencias se encuentran.

En cuanto al carácter purgatorial de Comala, se debe considerar que, para evitar el sufrimiento consciente de estar condenadas a la eternidad de la muerte entendida como un Infierno, las almas mantienen la fe de encontrarse en un Purgatorio. Es decir, Comala representa un espacio de transición que las podría conducir al Paraíso, como lo explica Hugo Rodríguez Alcalá:

Todo el mundo en Comala cree en el purgatorio. Todo el mundo cree en las misas gregorianas, en las oraciones de los vivos que acortan el plazo de sufrimiento de las almas que aún no pueden entrar al paraíso. (Rodríguez Alcalá 1996: 774-775)

Este Purgatorio, pergeñado por Rulfo, dista nuevamente del carácter solidario, de la actividad reparadora que concita el de Dante. Los personajes de Comala purgan una condena, lo repiten constantemente, y sufren la imposibilidad de redención individualmente; por ello, como un paliativo, estos muertos conversan entre ellos, como susurrando, para apaciguar pasivamente la pena eterna. No actúan en pos de la purificación como se observa en las almas de las diferentes cornisas del *Purgatorio* de la *Comedia*, sufren juntos su condición de huérfanos con todo su pasado a costas tras el abandono del padre espiritual (el padre Rentería), del padre político (Pedro Páramo) e incluso de cualquier imagen de padre celestial (Dios). Estos personajes padecen juntos aferrados a una frustración inevitable, pues el Purgatorio en el que se encuentran posee, más bien, el lastre inamovible del Infierno dantesco.

Las palabras «infierno» y «purgatorio» se repiten solo ocho y dos veces en la novela, respectivamente; sin embargo, la alusión a

ellas resulta constante. Asimismo, los términos «pecado», «culpa», «redención» remiten a un carácter distinto del de la religión, pues la novela de Rulfo se concentra en una explicación de la condición humana desde la perspectiva existencial. Huérfanos, los comalenses han sido arrojados a esta tierra cuyo destino se encuentra implícito debido a la condición de pertenencia a ella: la eterna muerte para todos. La resemantización de todos estos conceptos vacía su contenido teológico y religioso en pos de una reflexión profunda sobre el significado trágico de la existencia.

Infierno, Purgatorio y Paraíso configuran espacios que, en la verosimilitud neoindigenista o en la real maravillosa, se pueden fusionar en un mismo ámbito. Ambos estilos latinoamericanos se prestan adecuadamente para desarrollar un imaginario particular de estos reinos. Por lo tanto, el sincretismo propio de nuestra cultura –que permite unir desde la perspectiva latinoamericana y, por supuesto, andina, aspectos contradictorios u opuestos en la mentalidad occidental– ha contribuido a que tanto Óscar Colchado como Juan Rulfo aborden un universo propio, pero que, sin duda, ya Dante Alighieri había figurado en el siglo XIV con originalidad, maestría inalcanzable, agudeza e ingenio.

Notas

¹ Por ejemplo, sobre todo en Argentina y Perú, la lista de autores influidos por Dante comprende estudios realizados (por y) sobre Esteban Echevarría, Domingo Sarmiento, Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo, Tomás Eloy Martínez, Jorge Wiese, Óscar Colchado, Marco Martos, Santiago del Prado, Juan Rulfo y Raúl Zurita, entre otros.

² Por ejemplo, al ascender al cielo de Saturno (*Par.* XIX), Dante explica el umbral de percepción –no investigado en su época– a partir de la intuición.

³ Sin embargo, en el *Diccionario runasimi-español, español-runasimi*, el diccionario de Germán Pino Durán, como en otros diccionarios, las traducciones de estos términos corresponden con el mundo de los vivos, el Infierno y el Paraíso, respectivamente (2004: 90).

⁴ Esta cita se encuentra en el libro segundo, capítulo VII: «Alcanzaron la

inmortalidad del ánima y la resurrección universal».

⁵ Referidos en los cantos IV, VIII y XII del *Infierno*, respectivamente.

⁶ Ver los cantos XXXI y XXXIII del *Paráiso* de la *Comedia*, respectivamente.

⁷ Todas las citas de la *Comedia* de Dante corresponden a la edición del Círculo de Lectores (*Infierno* [2002]; *Purgatorio* y *Paráiso* [2003]) en la traducción de Ángel Crespo.

⁸ Ver: «Tras las huellas del Nigromante. Conversación con Óscar Colchado Lucio», entrevista a Colchado Lucio (2002).

⁹ Menciono esto a pesar de las reticencias que el mismo Rulfo pueda tener de esta propuesta de aproximación a su obra a partir de Dante y de la mitología: «[...] hay un señor paraguayo que hizo un libro y encontró una serie de mitologías, relacionadas hasta con Dante, con el Infierno de Dante. Le fue remal haciendo esa tesis y yo creo que no tiene razón en lo que dice: se le pasó la mano» (Rulfo 1996b: 459).

Bibliografía

- Alighieri, Dante, 2003. *Divina Comedia*. Traducción de Ángel Crespo. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Alighieri, Dante, 2002. *Divina Comedia*. Traducción de Ángel Crespo. Barcelona: Círculo de Lectores.
- _____, 1997. *Commedia*. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Volume terzo. *Paradiso*. Milano: Mondadori.
- Blanco, María Soledad, «Relaciones textuales entre la *Divina Comedia* de Dante Alighieri y *La cautiva* de Esteban Echeverría». ICON. Italian Culture on the Net. Fecha de consulta: 5/7/2013. <<http://www.italicon.it/guide/soledad.pdf>>.
- Bottiglieri, Nicola y Teresa Colque (eds.), 2007. *Dante en América Latina*. Cassino: Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino.
- Colchado Lucio, Óscar, 2005. *Rosa Cuchillo*. Lima: San Marcos.
- _____, 2002. «Tras las huellas del Nigromante. Conversación con Óscar Colchado Lucio». Óscar Colchado Lucio. Fecha de consulta 26/4/2013. <<http://oscarcolchadolucio.blogspot.com/>>.
- Garcilaso de la Vega, Inca, 1985. *Comentarios reales de los incas*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- González Boixo, José Carlos, 1996. «Lectura temática de la obra de Juan Rulfo». En: Fell, Claude (coord.). *Juan Rulfo. Toda la obra*. Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Río de Janeiro y Lima: Allca XX, pp. 651-662.
- Pino Durán, Germán, 2004. *Diccionario runasimi-español, español-runasimi*. Lima: Benezú.

Rodríguez Alcalá, Hugo, 1996. «Miradas sobre *Pedro Páramo* y la *Divina Comedia*». En: Fell, Claude (coord.). *Juan Rulfo. Toda la obra*, Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Río de Janeiro y Lima: Allca XX, pp. 773-784.

Rulfo, Juan, 1996a. *Pedro Páramo*. En: Fell, Claude (coord.). *Juan Rulfo. Toda la obra*. Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Río de Janeiro y Lima: Allca XX, pp. 177-308.

_____, 1996b. «Juan Rulfo examina su narrativa». En: En: Fell, Claude (coord.). *Juan Rulfo. Toda la obra*. Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Río de Janeiro y Lima: Allca XX, pp. 451-461.

Bibliografía complementaria

Borges, Jorge Luis, 1993. «Nueve ensayos dantescos». En: *Obras completas. T. IV. Obras entre 1976-1985*. Barcelona: Círculo de Lectores, pp. 243-278.

Hernández Astete, Francisco, 2012. *Los incas y el poder de sus ancestros*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Martos, Marco, 2008. *Dante y Virgilio iban oscuros en la profunda noche*. Lima: Universidad San Martín de Porres.

Ocampo, Victoria, 1924. *De Francesca a Beatrice: a través de la Divina Comedia*. Madrid: Revista de Occidente.

Varios autores, 1966. *Dante Alighieri: estudios reunidos en conmemoración del VII centenario de su nacimiento, (1256-1965)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Wiese, Jorge, 2010. *Otros textos. Apropiaciones, 1989-2009*. Lima: Universidad del Pacífico.

«... me parecía ir más ligero por ella que por el camino llano...» (*Purgatorio* XII, 116-117):
el concepto de movimiento en el *Purgatorio*
y en el *Quijote*

Ángel Pérez Martínez
Universidad del Pacífico

El tropo que compara las grandes obras literarias y las construcciones suele ser sugerente. Además es un contrapunto iniciar esta lectura con una cita del periódico, quizás para evidenciar la actualidad de los clásicos, y porque quien escribe es un arquitecto *literario* como Matteo Pericoli:

Los grandes arquitectos construyen estructuras que pueden hacernos sentir encerrados, liberados o suspendidos. Ellos nos guían a través del espacio, haciéndonos caer lentamente, subir velozmente, detenernos o contemplar sus espacios. Los grandes escritores, al proyectar sus estructuras literarias hacen exactamente lo mismo. (Pericoli 2013).

Mundos comunes

La estructura del *Purgatorio* de Dante posee una evidente relación con la teología de su época. Dante realiza un recorrido por los caminos que la mente divina ha diseñado y se apoya en las enseñanzas que la tradición eclesial y la Biblia señalan sobre esos

ámbitos, pero realizando numerosos comentarios a pie de página que decoran la armazón creada por la imaginación del poeta. Estas anotaciones de Dante a la catequesis cristiana no son otra cosa sino el uso de los supuestos y conocimientos que su época tenía sobre lo trascendente y a partir de los cuales el autor desarrolla y expande nuevos paisajes. Dante acopia también otros saberes para diseñar la arquitectura de su construcción poética porque se encuentra inserto en una cosmovisión específica: la ciencia medieval. Sus conocimientos responden a esos datos. Por ejemplo, el concepto de movimiento no es una idea que proviene solo de la teología; también se deriva de la filosofía de la naturaleza del Medioevo. Además, el esquema del viaje en la *Comedia* está inspirado en las enseñanzas de la tradición sobre el Cielo y la Tierra (Lewis 1997). En ese sentido, el autor se mueve por un territorio conocido y desconocido a la vez. Y la originalidad de Dante es presentarnos las circunstancias de numerosos personajes que sufren o disfrutan una situación ligada a sus acciones. Precisamente, y esta es una de las claves de los desarrollos del poeta, la acción humana determina el proyecto personal, y sus consecuencias individuales y sociales resuenan en otros espacios que desconocemos en gran medida.

Cervantes, por su lado, utiliza una arquitectura más simple, más terrenal, si pudiéramos llamarla de alguna manera. Y en esos cauces el autor español une el mundo consuetudinario de un pueblo manchego con el ideal medieval del imaginario caballeresco. En la invención del escritor castellano no hay señales nucleares de los bastidores teológicos mencionados, aunque bien conoce Cervantes la catequesis cristiana y los clásicos latinos. Don Quijote ingresa a una geografía conocida: la de los paisajes de la España aurisecular pero con estas palabras tan ambiguas: «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme [...]» (*Quijote* I, 1), que prefiguran de alguna manera el misterio sobre los viajes que va a iniciar. Y en la línea del conocimiento del mundo que comentábamos antes, también Cervantes se apoya en sus propios conocimientos del entorno para delinear sus trayectos.

La idea de alteridad, durante el periodo áurico hispánico, también tiene atriles teológicos, por lo menos en sus planteamientos. Según las enseñanzas de la Iglesia, las relaciones interpersonales entre las personas de la Trinidad son parte del proceso sobre el cual se desarrolla la dinámica del amor en la eternidad y por ende en el mundo terrenal. Las relaciones sociales son una muestra de ese diálogo que mantienen desde toda la eternidad el Padre y el Hijo en el Espíritu Santo. Sabemos que los protagonistas de la *Comedia* y del *Quijote* utilizan el diálogo como fuente de conocimiento, y esto se ha estudiado ya dentro de los corpus bibliográficos de cada obra. A pesar de que las enseñanzas teológicas son una guía para los autores, creo que tanto Dante como Cervantes plantean novedades desde la literatura al conocimiento de su época. Por ejemplo, para Cervantes el tema de la alteridad está muy vinculado también a los establecimientos sociales de la época. Este rasgo se puede confirmar en la configuración inicial de las relaciones entre los personajes: hidalgo-labriego, caballero-escudero, maestro-discípulo y el último de los estadios que según mi opinión es el de la amistad (Pérez 2012). Los principales personajes de Cervantes presentan un desarrollo psicológico muy interesante. Centrándonos en los temas de la alteridad y el movimiento, diremos que Dante pareciera en principio recoger tan solo la tradición platónica y cristiana; y también recoge el viaje, presente en los periplos de la *Odisea* o la *Eneida*, donde influye en la maduración de sus personajes. Pero Dante propone además nuevas formas de diálogo entre la mujer y el hombre y entre el maestro y el discípulo que no tienen parangón en la literatura anterior ni posterior.

Existe hasta aquí un mundo común al *Purgatorio* y el *Quijote*, el de la cosmovisión cristiana del mundo. Sin embargo, y en cuanto a las relaciones de alteridad, también es obvio que la estructura feudal es uno de los marcos del pensamiento medieval. Y a partir de esta mentalidad, el mundo de los caballeros es un desarrollo que se convierte luego en materia y tradición literaria. Sobre esto me quisiera detener un momento, porque resulta curioso aquello

que leemos en el primer capítulo del *Quijote*, que el hidalgo «fue a limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón. Limpiolas y aderezolas lo mejor que pudo [...]» (*Quijote* I, 1). Probablemente dichas armas lo conectan con *Il Guerrin Meschino* de Andrea da Barberino (1370-1432) o con el *Orlando Innamorato* de Mateo Maria Boiardo (1441-1494), todos ellos inspirados por el florentino Luigi Pulci y su *Morgante*, a su vez inspirado en el ciclo carolingio. De alguna manera, y aunque no ahondaré más en ello, podemos decir que hay también un punto de contacto entre la tradición caballeresca y los libros de caballerías: entre la Florencia del siglo XII y la España aurisecular.

Las explicaciones sobre un mundo de caballeros cristianos no son las únicas en la mentalidad medieval y renacentista. Los montes, los bosques, los prados, los ríos y las simas son también el ámbito donde actúan. La comprensión de la naturaleza en que se desenvuelven, que no depende solo de la filosofía práctica y la teórica, encuentra en los conceptos de la filosofía natural una serie de datos que nuestros autores conocen bien. Como dice Susan Blow en su artículo «Dante's Purgatorio» (1885: 61), esta parte del poema describe un proceso y no un lugar. La idea de proceso está ligada a la de acción. El concepto de proceso implica que el objeto o el sujeto están sometidos a un tipo de transformación, lo cual significa que existe un desarrollo dentro de un ámbito temporal. Es muy interesante relacionar este con la situación espacial. El mundo natural, los bosques, las plantas, los animales sufren procesos que los hacen mejores o peores. Es evidente –a partir de lo que comentábamos– que en el *Purgatorio* esto no se refiere a una acción meramente –o solamente– física sino a una dimensión espiritual. La idea de ascensión, ligereza y gravedad espiritual está muy trabajada en la *Comedia*. Y quizás en cuanto a los asuntos científicos encontramos un ámbito en el que los desarrollos posteriores han puesto de relevancia las limitaciones de la física medieval; es comprensible, por lo tanto, que haya un cierto desconcierto de la crítica.

No necesariamente el autor tenía la intención de que sus trabajos fueran una expresión de la ciencia de la época. Como dice Alfonso Reyes:

[Dante] hubiera sido el primero en admirarse de que algunos comentaristas hayan tomado su obra como suma del poder medieval y hayan pretendido calcular científicamente las dimensiones del cono del Infierno o, con Galileo, la estatura de Satanás. Si Copérnico hubiese sido su contemporáneo, Dante hubiera padecido al ver caer por tierra todo su sistema cosmográfico y su universo, concebido como un sistema de esferas concéntricas; pero tampoco hubiera padecido más allá de lo justo, pues se sabía y se deseaba, ante todo, poeta. (Reyes 1991: 465)

Dante esquematiza una especie de modelo reducido del universo escatológico que le permite una proyección lírica; es, como diría Ortega, un perspectivismo, pero es un perspectivismo espiritual (Curtius 1924). El poeta florentino presenta en la *Comedia* un inmenso mapa teológico, pero al que recurre con herramientas físicas. Así, Jerusalén está en las antípodas del Purgatorio, Satán en el medio de los Infiernos y la Tierra se encuentra en el centro de la creación. Sobre si su perspectiva física, más allá de los datos teológicos, fuera acertada o no, se ha escrito mucho, y quizás el crítico más conocido haya sido Galileo. Lo que tenemos aquí es una peregrinación de carácter trascendente, en donde quizás los fenómenos físicos que el poeta utiliza son en muchos casos recursos para el fin simbólico de sus descripciones. Por el otro lado, Cervantes posee una visión del hombre similar a la idea que sobre el mismo impera en la época. La perspectiva fisiológica, por ejemplo, acepta la línea planteada por Galeno en la Antigüedad, que fue la tesis de la Edad Media sobre los tipos de humores y los caracteres que ellos traen, recogidos y desarrollados en España por Juan Huarte de San Juan. Las peculiaridades son las referidas al ejercicio de la caballería, en las cuales es muy cuidadoso a la hora de hablar de la perfección humana y armonizarla con la tradición teológica.

El cuerpo humano nos ofrece otro sentido en el que podemos llamar al hombre microcosmos, pues, igual que el mundo, está compuesto de los cuatro contrarios. Recuérdese que en el mundo estos se combinan para formar los elementos: fuego, aire, agua y tierra. Pero en nuestros cuerpos se combinan para formar los humores. Caliente y húmedo forman sangre; caliente y seco, melancolía. No obstante, el lenguaje popular no siempre observa la distinción entre los humores compuestos de contrarios exteriores a nosotros. (Lewis 1967: 129-130)

La *filosofía naturalis* se mantiene estable durante muchos años, y es similar, tanto al autor de la *Comedia* como al del *Quijote*. Es decir que tenemos varios mundos que son comunes a las dos obras, si bien con peculiaridades. Uno de ellos es el mundo cristiano, el otro el caballeresco, y el tercero es el de la ciencia conocida. Me gustaría detenerme en este último, pues a partir de aquí se encuentran algunas de las ideas sobre el movimiento que quiero analizar.

El camino horizontal y el camino ascendente

La física medieval se apoyaba sobre todo en las enseñanzas de la física clásica. Los nombres más citados durante el Medioevo eran los de los presocráticos. Entre ellos destacaba Demócrito y luego vendrán los de Epicuro, Platón y Aristóteles. Hoy la física moderna reconoce los aportes de la Escuela de Alejandría, específicamente a Herón y Arquímedes. Pero, para los desarrollos que lleven a un concepto de física moderna, y que nos permitan hablar, por ejemplo, de cinemática o de composición material, todavía quedaban muy lejos Galileo (1564-1642) y la sistematización newtoniana (siglo XVII). Entre la Antigüedad y la Modernidad encontramos algunos críticos de los clásicos y de los antecesores de las teorías medievales del ímpetu, como Juan Filopón. Desde el siglo pasado se reconoce que hay textos de físicos medievales que se aproximan a los modernos

y que en algunos casos los anticipan. Así lo señala, por ejemplo, José Ferrater Mora en su famoso *Diccionario de filosofía* (Ferrater Mora 2001: 1361). Por otro lado, podrían ser paradigmas diferentes que es necesario comprender utilizando otros recursos, como sugiere Thomas Kuhn en *La estructura de las revoluciones científicas* (Kuhn 2005), y que incluso podríamos vincular con aspectos de la llamada filosofía práctica en el Medioevo. Algunas preguntas que me parecen interesantes de profundizar, y que de ninguna manera responderé en su totalidad en este artículo, son las siguientes: ¿qué podemos esperar de las anotaciones o desarrollos de los poetas y escritores medievales y renacentistas, en asuntos vinculados con la ciencia? ¿Dante o Cervantes pueden aportar algo a la ciencia con los datos teóricos que ellos tenían? Y, ¿cómo influía esto en sus trabajos?

Existen algunas coincidencias entre estas dos obras que quisiera mencionar con respecto al movimiento y que me parecen sugerentes. La primera es que tanto Dante como Cervantes entienden la vida como un recorrido. Esto es claro en el inicio de la *Comedia*, con la mención a la «mitad del camino de nuestra vida», y también en el *Quijote*, cuando se señalan las edades no solo del hidalgo, sino también del ama y la sobrina, pues todas ellas son una mención a los estadios de la vida de los personajes. Coinciden también los dos autores dentro del paradigma mencionado, donde la vida del hombre se entiende como peregrinación. Son muchas las referencias al camino en una u otra obra. Los trayectos, el falso camino y la guía en la *Comedia* son elementos muy importantes. Don Quijote sale a los campos a defender a las viudas, a los huérfanos y a los menesterosos. Los caminos a Zaragoza y a Barcelona son dos ejes de la novela cervantina. Este derrotero común trae otros datos como el tiempo y el espacio; o cuán rápido o difícil sea el trecho por transitar. Hay que entender el nivel simbólico donde se hallan todas estas referencias. Cuando Dante pregunta: «Maestro ¿de qué peso se me ha aliviado, pues ando sin sentir cansancio alguno?» (*Purg.* XII, 116-120) no se está refiriendo —evidentemente— a un peso físico. La idea del movimiento en la *Comedia* está vinculada al viaje, al camino, y

por ende, a la libertad. Esa selva oscura mencionada por Dante al inicio de la *Comedia*, no es otra cosa sino el ámbito que impide un movimiento desenvuelto. La tendencia a la acción está vinculada de alguna manera a la idea de desarrollo vital y libertad. También don Quijote y Sancho son más libres, casi al final de la historia, cuando volviendo a la aldea hacen planes sobre el proyecto pastoril que tienen.

Los trayectos en el *Purgatorio* y el *Quijote* no son solo horizontales. Tanto don Quijote como Dante también siguen direcciones ascendentes. Dante se eleva en una trayectoria que no es meramente física, pero en donde la analogía material cobra una especial importancia. Quizás esta idea inspirará el humanismo posterior y Cervantes se encuentra en un subconjunto de este llamado Barroco español (Morón Arroyo 2003). La conciencia de la elevación está llena de simbolismo en toda la tradición de Occidente, aunque en el *Quijote* haya una carga de ironía que vuelve muy compleja su interpretación. Por ejemplo, es distinta la actitud de Dante y la de Sancho cuando el primero dice: «¿Quién me habría sostenido al subir por la montaña?» (*Purg.* III, 6) y al responder el segundo a su amo cuando los dos montan a Clavileño:

–Así es la verdad –respondió Sancho–, que por este lado me da un viento tan recio, que parece que con mil fuelles me están soplando.

Y así era ello, que unos grandes fuelles le estaban haciendo aire: tan bien trazada estaba la tal aventura por el duque y la duquesa y su mayordomo, que no le faltó requisito que la dejase de hacer perfecta. Sintiéndose, pues, soplar don Quijote, dijo:

–Sin duda alguna, Sancho, que ya debemos de llegar a la segunda región del aire, adonde se engendra el granizo, las nieves; los truenos, los relámpagos y los rayos se engendran en la tercera región, y si es que desta manera vamos subiendo, presto daremos en la región del fuego, y no sé yo cómo templar esta clavija para que no subamos donde nos abrasemos. (*Quijote* II, 41)

Y en este caso la ascensión de don Quijote y Sancho es un engaño, que responde a aquellos capítulos donde se encuentran las burlas de los duques, engaño al que don Quijote reacciona con una explicación ligada a la de Tolomeo sobre el universo, en donde se encuentran los territorios de los cuatro elementos. Esto confirma aquello que mencionábamos sobre el mundo de la ciencia conocida.

La descripción poética de los fenómenos

Lo curioso es que, más allá de las simbologías y las razones teológicas o estéticas de las leyes físicas que encontramos en las dos obras, se presenta la idea de la gravedad como un elemento que somete a los personajes. En el *Purgatorio*, la levedad es un estado que se alcanza progresivamente, y en el caso de don Quijote, la ligereza es también un asunto patente, en la medida en que uno de los obstáculos que encuentra el caballero es soportar el peso de una armadura para la que no está preparado debido a su edad y a su complexión física. Dante sufre una gravedad consecuencia de sus pecados. Durante toda la novela, o casi toda, don Quijote está apertrechado por las armas de sus bisabuelos, que no le permiten desenvolverse con naturalidad, pero son elementos fundamentales del atuendo caballeresco. Al principio serán más bien los que huyen de don Quijote los que se presentan más ligeros que los gamos (*Quijote* I, 8) o que el viento. Don Quijote es un hombre mayor cuyos movimientos no son ágiles, aunque en su mente él cree en la fortaleza de su fuerte brazo. Pero esta conciencia del fenómeno no lo restringe al plano simbólico. Los dos autores son capaces de expresarse no solo con corrección, sino con una potencia inusitada en relación al discurso científico. He escogido una cita del *Purgatorio* que quizás nos ayude a entender esto:

Los rayos solares nos herían de lleno en el rostro porque habíamos dado la vuelta en derredor de la montaña e íbamos directamente

hacia el ocaso; cuando sentí que el resplandor deslumbraba mis ojos mucho más que antes y, siéndome desconocida la causa, me quedé estupefacto. Levanté las manos y me formé con ellas una sombra encima de las cejas como protección por el exceso de luz. Como cuando en el agua o en el espejo rebota el rayo luminoso, elevándose al lado opuesto de idéntica manera a como desciende, y desviándose por ambas partes a igual distancia que la caída de la piedra, según demuestran la experiencia y el arte, así me pareció ser herido por una luz que delante de mí se reflejaba, por lo cual aparté de ella presurosamente los ojos. (*Purg.* XV, 7-24)

Cervantes también es capaz de realizar descripciones relativas a la experiencia física con maestría. En muchos pasajes del Quijote lo encontramos, como por ejemplo en esta descripción anatómica de su extremidad:

Tomad, señora, esa mano, o, por mejor decir, ese verdugo de los malhechores del mundo; tomad esa mano, digo, a quien no ha tocado otra de mujer alguna, ni aun la de aquella que tiene entera posesión de todo mi cuerpo. No os la doy para que la beséis, sino para que miréis la contestura de sus nervios, la trabazón de sus músculos, la anchura y espaciosidad de sus venas; de donde sacaréis qué tal debe de ser la fuerza del brazo que tal mano tiene. (*Quijote* I, 43)

Tanto Cervantes como Dante tienen una especial sensibilidad ante la naturaleza. Como decía C. S. Lewis a sus alumnos en Oxford: habría que intentar ponernos en los zapatos de los medievales al contemplar una noche estrellada. En ese sentido, y desde esa perspectiva, es probable que tanto Dante como Cervantes nos lleven mucha ventaja. Lo menciona William Egginton en «On Dante, Hyperspheres, and the Curvature of the Medieval Cosmos» (1999), donde también se alude al libro del astrofísico Robert Osserman, *The Poetry of the Universe*, y a los aciertos de Dante en la descripción del cosmos como hiperesfera,

de la manera que la moderna física la determina. Según Eggington, la principal tensión entre el estudio del cosmos mediante la mera razón, eran los posibles conflictos de una filosofía de la naturaleza sin el control de la teología cristiana. Pero gracias a autores como Dante o Cervantes existe la posibilidad de una explicación poética de la ciencia de su tiempo (Barrado 2014).

Gravedad, libertad y nitidez

Esta potencia del comentario medieval la advierte Umberto Eco cuando explica que durante casi toda la Edad Media los autores daban la apariencia de citar y no decir nada nuevo (2012: 15), pero que, sin embargo, planteaban novedades para quien sabe leer entre líneas. A partir de esta sugerencia, pienso que una de las facetas más interesantes de la estética medieval fue la perspectiva fenomenológica y también sus experimentaciones sobre la percepción subjetiva, adelantándose de esta manera a la Modernidad. Quizás lo que haya permitido estos ensayos fue la ausencia de sospechas hacia la percepción sensorial. Tanto Dante como Cervantes son ejemplos de una capacidad descriptiva sobresaliente. El *Purgatorio* es una ascensión hacia la claridad que está en la dirección de las estéticas de la luz medievales, mediante la valoración del color y el esplendor de las tonalidades. Toda la *Comedia* puede leerse en clave de los parámetros estéticos de claridad y oscuridad, de nitidez y confusión. Y en el *Purgatorio* existe esa tendencia hacia la claridad, no solo visual, sino perceptiva en su totalidad; hacia la belleza de la música, los olores preciosos, los sabores deliciosos, las variaciones corpóreas; hacia el ser pleno, que es la cercanía a Dios mismo. También en esos planos el protagonista del *Quijote* tiene una imaginación desbocada que afecta su percepción sensorial. Ya sabemos que el hidalgo troca los molinos en gigantes, los rebaños de ovejas en ejércitos y las bacías en yelmos. Pero estas confusiones no son sino el indicio de su extraordinaria conciencia del valor de la claridad y potencia sensorial. De igual manera que

no existiría índice de dioptrías si no hubiera conciencia de la visión clara para corregir la miopía, el *Quijote* nos presenta nuevas medidas sobre las nieblas que pueden obnubilar la mente de un hombre. El índice de confusión que presenta el *Quijote* no hace sino recordarnos constantemente el valor de los juicios adecuados y de la claridad sobre la percepción precisa del mundo.

Señor, encomiendo al diablo hombre, ni gigante, ni caballero de cuantos vuestra merced dice parece por todo esto; a lo menos, yo no los veo; quizá todo debe ser encantamiento, como las fantasmas de anoche.

—¿Cómo dices eso? —respondió don Quijote—. ¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los atambores?

—No oigo otra cosa —respondió Sancho— sino muchos balidos de ovejas y carneros.

Y así era la verdad, porque ya llegaban cerca los dos rebaños.

—El miedo que tienes —dijo don Quijote— te hace, Sancho, que ni veas ni oyas a derechas; porque uno de los efectos del miedo es turbar los sentidos y hacer que las cosas no parezcan lo que son; y si es que tanto temes, retírate a una parte y déjame solo, que solo basto a dar la victoria a la parte a quien yo diere mi ayuda.

Y, diciendo esto, puso las espuelas a Rocinante, y, puesta la lanza en el ristre, bajó de la costezuela como un rayo. Dióle voces Sancho, diciéndole:

—¡Vuélvase vuestra merced, señor don Quijote, que voto a Dios que son carneros y ovejas las que va a embestir! ¡Vuélvase, desdichado del padre que me engendró! ¿Qué locura es ésta? Mire que no hay gigante ni caballero alguno, ni gatos, ni armas, ni escudos partidos ni enteros, ni veros azules ni endiablados. ¿Qué es lo que hace? ¡Pecador soy yo a Dios! (*Quijote* I, 18)

El *Quijote* es también un elogio de la cordura. Cervantes se ha introducido en las nuevas selvas de confusión que Dante sugería. Ante ellas don Quijote ha buscado también la guía de Virgilio y los

clásicos; pero Dulcinea está mucho más lejos que la Beatriz de Dante, y se le escapa derramando una tristeza que empapa toda la obra. El caballero demente, en ese sentido, camina solitario construyendo su propia guía. ¡Qué soledad la del enamorado que nunca llega a puerto! La estructura del *Quijote* es un camino de purificación constante, un Purgatorio específico donde el hidalgo es apaleado, burlado, vencido y admirado. No solo la penitencia entre las peñas es símbolo de ello: todos los trayectos quijotescos son un eco hispánico del *Purgatorio*. El Infierno había sido vislumbrado en la acedia anterior a su primera salida, por eso la conciencia del hidalgo sobre lo que está mal en el mundo. Desde allí el movimiento caballeresco ha sido para don Quijote un ímpetu constante, una inercia que lo ha lanzado una y otra vez sobre los campos para combatir por la justicia y la paz y por alcanzar el amor. Por eso –tal vez– también a él y a Sancho les parecía mejor ir por los campos que por las sendas achatadas. A pesar de los peligros y las incomodidades, les resulta tan cercana esa frase del *Purgatorio* que iniciaba esas reflexiones: «[...] me parecía ir más ligero por ella que por el camino llano» (*Purg.* XII, 116-117).

Bibliografía

- Alighieri, Dante, 1973. *Divina Comedia*. En: *Obras completas de Dante Alighieri*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Barrado, David, 2014. «Cervantes y el enigma de las lunas de Júpiter». En: *Periódico El Mundo*, 4 de febrero. <<http://www.elmundo.es/ciencia/2014/05/04/5363cc17ca4741af3b8b4572.html>>.
- _____, 2010. *La Tierra desde el espacio*. Madrid: Instituto de Técnica Aeroespacial Esteban Terrada.
- Blow, Susan, 1885. «Dante's Purgatorio». En: *Journal of Speculative Philosophy*, N° 19, pp. 61-79.
- Cervantes, Miguel de, 2004. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Francisco Rico, ed.). Barcelona: *Círculo de Lectores*.
- Curtius, E. R., 1924. «Spanische Perspektiven». En: *Die Neue Rundschau*, año 35, N° 2, pp. 1229-1247.
- Eco, Umberto, 2012. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Debolsillo.
- Egginton, William, 1999. «On Dante, Hyperspheres, and the Curvature of the Medieval Cosmos». En: *Journal of the History of Ideas*, N° 60, pp. 195-216.
- Ferrater Mora, José, 2001 [1965]. *Diccionario de filosofía. Tomo II (E-J)*. Buenos Aires: *Círculo de Lectura*.
- Kuhn, Thomas, 2005 [1962]. *La estructura de las revoluciones científicas*. Barcelona: Fondo de Cultura Económica.

El concepto de movimiento en el *Purgatorio* y en el *Quijote*

Lewis, C. S., 1997. *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*. Barcelona: Península.

Morón Arroyo, Ciriaco, 2003. *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contenido europeo*. Varsovia: Universidad de Varsovia.

Pérez, Ángel, 2012. *El Quijote y su idea de virtud*. Madrid: CSIC.

Pericoli, Matteo, 2013. «Writers as Architects». En: *The New York Times*, 3 de agosto.

Reyes, Alfonso, 1991. *Obras completas, t. XXV*. México: Fondo de Cultura Económica.

El Purgatorio dantesco en *Rosa Cuchillo*

Giovanna Pollarolo

Pontificia Universidad Católica del Perú

Rosa Wanka, conocida como Rosa Cuchillo, muere de pena tras enterarse de la muerte de su único hijo vivo, Liborio, en un enfrentamiento con los militares. Lo primero que se pregunta es si la muerte será como la vida, y alguien (no sabemos quién, no se presenta como voz, como alma ni como cuerpo; tal su propia voz interior) responde: «Es más liviana, hija». Rosa se despide de Illaurocancha, pequeño pueblo de Ayacucho, incierta:

–¿Y ahora? Ahora ¿por dónde no más tendría que seguir?

–A Auquimarca, hija, la montaña nevada donde moran los antepasados. (Colchado 1997: 10)

Esta será la última intervención de esa voz anónima. De ahora en adelante, será la propia Rosa la encargada de narrar su viaje. Se trata de un viaje cuyo último destino desconoce. En el momento en que empieza su relato solo sabe que está muerta y que debe enrumbarse a Auquimarca, donde moran sus antepasados. Pero no sabe dónde está Auquimarca; no sabe hacia dónde enrumbar. Detenida, incierta, sabiendo que está completamente sola, escucha una voz que dice su nombre: «¿Rosa? ¿Rosa Cuchillo?» Y descubre que quien le habla es «Un perrito negro, con manchas blancas alrededor de su vista, como anteojos [...]. Sus palabras parecían ladridos, pero se entendían» (Colchado 1997: 10). Y lo reconoce:

es Wayra. Lo abraza y nos cuenta que hacía años que había muerto de un zarpazo que le dio un puma.

–¿Qué haces acá? ¿cómo me has reconocido?

–Te esperaba, Rosa. Sabía que vendrías

–¿Te lo dijo alguien?

–Liborio. (Colchado 1997: 10)

Rosa quiere saber de su hijo, quiere verlo. Wayra le explica que está en el *hanaqpacha*, arriba, en el cielo, donde están las estrellas. «¿Y yo podré ir?» Wayra no sabe. Solo sabe que ha venido a acompañarla hasta Auquimarca según el mandato de los dioses (Colchado 1997: 12). Y entonces emprenden el viaje. Primero cruzan el río torrencioso, el Wañuy Mayu, de aguas negras, que separa a los vivos de los muertos. Anochece.

Así es como se inicia el viaje de Rosa Wanka al otro mundo, acompañada, guiada, por Wayra; sin él no hubiera podido cruzar ese río ni defenderse de los amenazantes demonios; tampoco llegar a su destino final.

* * *

Rosa Wanka es la protagonista de *Rosa Cuchillo*, la novela de Óscar Colchado Lucio (Ancash, 1947), publicada en 1997 luego de ser declarada ganadora del Premio Nacional de Novela Federico Villareal en 1996¹. Aunque no tuvo repercusiones mediáticas, concitó la atención de cierta crítica periodística, pero sobre todo de la académica², y a la fecha ha sido objeto de estudio de diversos artículos y tesis que coinciden en destacar que se trata de una novela en la que «se relacionan la violencia terrorista y el mundo mítico andino» (Pérez Orozco 2011: 21).

En efecto, la estructura de la novela presenta dos universos, en cierto modo independientes aunque interconectados: de un lado, la historia de Liborio, el hijo de Rosa, que ingresó al grupo armado

Sendero Luminoso porque creyó ver «el despertar del Inkari» en la revolución senderista; y, de otro, el viaje que emprende Rosa por el mundo de abajo y por el de arriba después de su muerte. Esta doble estructura narrativa no es la única «dualidad» explícita en *Rosa Cuchillo*. Quiroz ha destacado «su condición de novela bicultural» en tanto que se inserta en «las fronteras de dos sistemas socioculturales (o semiósferas) que interactúan y se conjugan tensionalmente en nuestro territorio nacional: lo andino y lo occidental» (2006: 6).

Respecto de los mundos representados, el de Liborio refiere de manera directa, explícita e incluso histórica, el mundo «real». Menciona la actuación de Abimael Guzmán: así, la camarada Angicha, por ejemplo, narra cómo fue reclutada «por el propio Abimael Guzmán o camarada Gonzalo, quien era profesor de la Universidad y alto dirigente comunista» (Colchado 1997: 37); y presenta también a diversos personajes que forman parte de la historia de los años 1980 y 1990: líderes senderistas como Edith Lagos y José Mezzich; los presidentes Alan García y Alberto Fujimori; militares y marinos como el general Noel y el *Comandante Camión* y ronderos como Huayhuaco que participaron activamente en los enfrentamientos. Asimismo, se relatan hechos realmente ocurridos como la primera acción senderista en Soccus, la matanza de Lucanamarca, la toma de la cárcel de Huamanga y el asesinato de periodistas en Uchuraccay; y también se exponen las ideas políticas de los militantes durante el entrenamiento militar y político: «Iban a abatir, compañeros, el capitalismo burocrático y el semi-feudalismo» (Colchado 1997: 29). Este relato «realista» e incluso, insisto, histórico, ha llevado a algunos estudiosos, refiere Pérez Orozco, a percibir que «el tema relevante» es «la violencia política» (2011: 22). Y, de otro lado, estaría el universo mítico representado en el viaje de Rosa al mundo de los muertos, menos protagónico.

Esta estudiosa rechaza, sin embargo, tal lectura y sostiene que «esta entrada no basta para explicar o comprender la complejidad del texto de Colchado» y determina que «la cosmovisión andina es la lectura más apropiada para explicar el mundo representado

(incluida la violencia política), sobre la base del análisis de las racionalidades presentes en la novela» (Pérez Orozco 2011: 22). Y ello porque, señala, «la racionalidad mítica actualiza – resemantiza– los contextos históricos, evidenciando los valores de la cultura andina en la representación» (Pérez Orozco 2011: 23). Así, la actuación de Liborio, instalado en el «mundo real», el de la violencia política generada por los militares y Sendero Luminoso, no puede explicarse sin considerar que se trata de «un indígena senderista que interpreta los hechos de violencia política a través de su racionalidad mítica», argumenta Pérez Orozco recordando la interpretación de Liborio sobre el retorno del Inkarrí y la producción del Pachacuti (2011: 47).

En cuanto a Rosa, evidentemente no hay discusión alguna sobre su instalación en el mundo de la cosmovisión andina, pues desde el inicio el relato se desarrolla en el universo mítico que atribuimos a dicha cosmovisión. No pretendo, ciertamente, discutir las implicaciones y sentidos de la noción «cosmovisión andina» respecto de su especificidad, autenticidad, o pureza, problema que en cierto modo propone Miguel Gutiérrez cuando manifiesta sus dudas, no sin cierta velada ironía, respecto a que si «el maravilloso mundo que revela la ficción se basa en una auténtica visión indígena que sobrevive en el imaginario de los Andes, o se trata más bien de una construcción intelectual con los datos tomados de la reciente antropología andina» (Gutiérrez 1999: 42). En este sentido, se ha destacado la presencia de elementos provenientes de textos occidentales y la manera como la novela, y la sociedad andina representada en ella, se los apropia y resemantiza para construir el mundo que si bien se representa como mítico y propio de la cosmovisión andina tiene como principal referente y fuente a los mitos de Huarochirí recogidos por el jesuita Ávila bien entrado el periodo colonial y traducidos por José María Arguedas en 1966.

Poco o nada se ha dicho, sin embargo, de la relación evidente entre la representación de los mundos por los que transita

Rosa (Quiroz 2006: 103-107; Gutiérrez 1999 42-43), guiada en ciertos trechos por la perrita Wayra, desde el *kaypacha*, la tierra que habitamos, al mundo de abajo *ukhupacha*, hasta llegar al mundo de arriba *hanaqpacha*, con los que recorre Dante en la *Divina Comedia* guiado por Virgilio y que cualquier lector mínimamente informado no podrá dejar de notar. Sin embargo, una atenta lectora como Pérez Orozco ignora la analogía con Virgilio cuando analiza a los personajes que acompañan y guían a Rosa³; y el propio Colchado, pese a que en la contraportada de la primera edición de *Rosa Cuchillo* se lee: «Cuenta el peregrinaje de Rosa Cuchillo por el más allá, guiada por un perrito negro, no por Virgilio» –explicitando así la relación intertextual–, muestra una cierta resistencia a aceptar la relación propuesta, como se comprueba cuando en una entrevista, a la pregunta: ¿Es justo decir que Rosa Cuchillo es una suerte de *Divina Comedia* con elementos andinos?, que le formula Emilio Camacho en el *blog El cuervo sobre Palas*, responde con algo de reticencia que sí:

Sí, podría decirse. Sin embargo, la *Divina Comedia* –que es la mitología del mundo cristiano– se parece también a la concepción de la muerte que se da también en la mitología de otras culturas; por ejemplo en el mundo griego, de la que la *Divina Comedia* heredó muchos elementos. La mitología andina tiene elementos propios que se asemejan a veces a los de otras culturas. Por ejemplo, el perrito Wayra es quien guía a Rosa Cuchillo por el mundo de los muertos y alguien podría decir que es una adecuación de Virgilio conduciendo a Dante. (Camacho 2011)

Pero de inmediato y sin transición rechaza la posibilidad con cierto énfasis:

Sin embargo, no es así. Hasta hoy existe la creencia en diferentes puntos del Ande, la Costa y la Selva acerca de ese perrito mítico conduciendo a su dueño hacia el paraíso indio, tal como se creyó

muchos siglos atrás; como es el caso del Señor de Sipán, donde se han hallado cánidos acompañándolo en su sepulcro. (Camacho 2011)

Esta postura es compartida por Pérez Orozco en su análisis ya citado siguiendo, según señala, los estudios de Kapsoli⁴, cuando establece que:

El perro en la vida de los antiguos pobladores peruanos (tanto de la Costa como de la Selva y en el universo quechua contemporáneo) cumple múltiples funciones socioculturales y económicas. Considerado como animal sagrado, noble y poderoso hace compañía leal, genera confianza y fortaleza en los quehaceres del campo, en el pastoreo. Es un ser que remedia diversas enfermedades [...]. Guía al hombre en su viaje después de la muerte, además de protegerlo de los malos espíritus. (Pérez Orozco 2011: 198)

Colchado insiste en explicar que las referencias a figuras de la tradición y de la mitología andina tales como el Jarjacha, el condenado y deidades como Cavillaca provienen de su «memoria personal acerca de lo que se hablaba sobre seres míticos de la tradición oral en el mundo andino donde nací y, por otro lado, me fui informando acerca de los personajes míticos y real maravillosos de otros lugares de los Andes, en donde constaté que esos personajes eran comunes en toda la región andina, solo diferían a veces por el cambio de nombre y alguna característica propia del lugar» (Camacho 2011), lo que afirma en su afán de destacar el protagonismo de la cosmovisión andina.

Es posible que la resistencia del escritor a aceptar el diálogo que *Rosa Cuchillo* establece, entre otros textos, con la *Divina Comedia* de Dante se deba al rechazo a la cultura occidental hegemónica y al viejo eurocentrismo de ciertas élites intelectuales que menospreciaron el mundo andino. Sin embargo, un estudioso como Víctor Quiroz, desde una perspectiva también, en cierto modo, confrontacional con una obra canónica como el texto de Dante, no teme establecer una

relación dialógica con esta; por el contrario, explica que le interesa «poner en relieve cómo esta relación intertextual evoca la dinámica de la *disyunción cultural* (Larrú 1995: 331), ya que asistimos a la apropiación y resemantización de la estructura dantesca occidental a partir de la cosmovisión andina para que dicho modelo se convierta en vehículo transmisor del saber etnocultural andino» (Quiroz 2006: 103).

Sin duda existen semejanzas, como enormes diferencias, entre el viaje de Dante guiado primero por Virgilio y luego por Beatriz, y el de Rosa Cuchillo, considerando los mundos y paisajes recorridos por ambos peregrinos, los ríos que atraviesan, los encuentros, la simbología; sus miedos, esperanzas y deseos. Pero antes que el afán de elaborar un catálogo de semejanzas y diferencias, me interesa, y por fin llego al punto central de esta reflexión, plantear cómo la representación de Auquimarca, que podría analogarse con el *Purgatorio* dantesco y la del *Tutayaq Ukhuman*, con el Limbo o primer círculo del Infierno permiten dar cuenta de una relación en la que el texto dialoga y se apropia sin ningún complejo –más allá, inclusive, de las percepciones del propio Colchado, el autor real que declara en la entrevista citada arriba– de una tradición «culta» y la adecua a las necesidades de su proyecto escritural.

En realidad, solo en apariencia el ingreso de Rosa al interior del cerro Auquimarca puede analogarse con el ingreso de Dante a la montaña del *Purgatorio*, que es el lugar de la purificación y, por ello, un lugar de paso, de tránsito, de caminantes. Y es que el interior del cerro Auquimarca representa «el mundo al revés», pues, a diferencia del caos y del desorden que reinan en la Tierra, las almas continúan trabajando en el campo en un ambiente de felicidad y armonía. Y no es un lugar de paso, es el lugar que les ha sido asignado a quienes allí habitan luego de su purificación y donde permanecerán eternamente.

En cierto modo, Auquimarca tiene una gran similitud con el Limbo dantesco porque las almas que allí habitan saben que, por la falta de no haber adorado debidamente a Dios (no fueron bautizados) su castigo es «un deseo sin esperanza» (*Inf.* IV, 42); del mismo modo los que están en Auquimarca no irán al encuentro del dios Wari

Wiracocha. La diferencia es que mientras las almas del limbo dantesco padecen «del dolor sin martirio» (*Inf.* IV, 28) con pesadumbre y resignación, las almas de Auquimarca no lamentan su destino; por el contrario, lo agradecen gozosos de vivir en un lugar donde reinan la justicia, la laboriosidad, la armonía. Recordemos al hombre de poncho y sombrero que le impide beber a Rosa el agua de olvido, agua que solo beben las almas que regresan a la vida para «encarnar de nuevo» (Colchado 1997: 51). El hombre sabe que ese no es el destino de Rosa y le aconseja que siga su camino. «¿Y usted a dónde va?», pregunta ella antes de despedirse. «A Auquimarca, señora, me respondió con un brillo de felicidad en sus ojos. Ya cumplí con mi castigo en el *ukhupacha*, felizmente. Por fin podré reunirme con los míos. Pero ¿sabe una cosa? Más felices que yo están las ánimas que estoy llevando en mis mulas». Así, cuando él llegue a la encrucijada de Taita Rumi, echará al viento las cenizas y «entonces volarán palomas blancas rumbo al *hanaqpacha*. Esas son también ánimas que ya cumplieron su castigo, pero cuyo destino es el cielo» (Colchado 1997: 52).

Este pasaje nos permite reconocer la inexistencia de un Purgatorio análogo al dantesco en el mundo mítico representado en *Rosa Cuchillo*. Aunque más preciso sería decir que el *ukhupacha*, el Infierno del mundo andino, se asemeja más al Purgatorio, no porque el sufrimiento sea menor, sino porque este sí es un lugar de paso, un lugar donde cada quien debe padecer y cumplir determinados castigos para limpiar sus culpas. En los mundos andinos que recorre Rosa, nadie está fijado en un solo lugar, las almas van y vienen por los caminos, empeñada cada una en cumplir un castigo o la misión encomendada. El catálogo de almas caminantes es larguísimo. Citaré algunas. Liborio, el hijo muerto, abandona por propia decisión el *hanaqpacha* para regresar a la Tierra y seguir luchando por una vida mejor para los suyos; algunas almas deben regresar para seguir purgando sus pecados y tendrán que morir por segunda vez; otras consiguen pasar todas las pruebas. «Yo estuve en un lugar donde había que sentarse sobre piedras calientes», dice el hombre del poncho (Colchado 1997: 52); Teódulo Huarca debe regresar a la

Tierra a encontrar dos dientes que perdió peleando borracho en el Inti Raymi (Colchado 1997: 15); de otro se cuenta que se condenó por un crimen que cometió y para pagar su delito tuvo que recoger todas las piedras que su víctima arrojó a las quebradas, ríos, lagunas y hasta al mar (Colchado 1997: 53); Jacinto Ricse, conocido de Rosa, tenía que probar las aguas de todos los ríos de la Tierra para hallar su salvación (Colchado 1997: 65); las almas son enviadas a Auquimarca o al *hanaqpacha*, donde habitan los dioses.

La estructura es similar a la de la obra dantesca, pero expresa, qué duda cabe, una forma distinta de entender no solo el castigo, que en ningún caso es eterno, sino la muerte, pues en muchos casos se habla de almas que reencarnan. Es una forma distinta, también, de entender los espacios y el tiempo, que no están claramente delimitados, como sucede en Dante y que se transitan de manera lineal y sucesiva. En *Rosa Cuchillo* se narran viajes de almas que deben regresar a la Tierra para cumplir con alguna deuda o tarea y también aparecen aquellas cuyos cuerpos aún no han muerto y deben volver para reunirse y emprender el viaje.

Algunos autores han señalado la relación entre los pecados que son castigados en el *ukhupacha* con el concepto de reciprocidad andina trabajado por historiadores como María Rostorowski. Quiroz señala, citando a Ansión, que el incesto, el robo, la mentira y la ociosidad son cuatro formas de romper la reciprocidad. A esto habría que agregarle el asesinato, que es la más radical; la avaricia de aquel que se niega a redistribuir a los pobres al menos una parte de lo que posee; y la envidia (Ansión 1987: 185). Asimismo, las relaciones sexuales incestuosas rompen el esquema económico andino basado en el intercambio de productos y de fuerza de trabajo, ya que, de un lado, impiden la articulación entre las diversas familias lo cual rompe los lazos de articulación comunitaria (debilitamiento de la cohesión social) y, de otro, no contribuyen al crecimiento demográfico de la comunidad (debilitamiento de la fuerza social). Lo mismo sucede en el caso de los asesinos como los degolladores o las mujeres que abortan a sus hijos ya que, en ambos casos, se está eliminando la fuerza real (la grasa que extrae el *nakaq* o el pishtaco

constituye una representación de la energía de los *runakuna*) o potencial (las mujeres, al abortar, impiden la proliferación de la sociedad andina) de la comunidad. Finalmente, la glotonería constituye otra forma de egoísmo, ya que es expresión de quienes acumulan sus bienes alimenticios sin compartirlos con la comunidad: la gula implica un exceso que rompe con el equilibrio del sistema andino (Quiroz 2006: 105).

Más allá de la dificultad de determinar las características de una cosmovisión andina prehispánica por cuanto, como se sabe, los mitos de Huarochirí y otros poseen una marcada impronta cristiana, el estudio de un texto como *Rosa Cuchillo* desde una perspectiva intertextual permite desvelar tras las formas de apropiación, reelaboración e incluso imitación, un diálogo ininterrumpido que enriquece las lecturas y relecturas de los clásicos y de los nuevos. El diálogo de aquellos que tienen un lugar consagrado en el «canon occidental» con los considerados menores provenientes de culturas marginales o subalternas. Un diálogo horizontal que nos descubre que la confrontación y las tensiones culturales se resuelven mediante prácticas discursivas que dejan escuchar las voces de los de arriba y de los de abajo, del mundo al derecho y al revés, de los mitos andinos y occidentales que se escriben, reescriben y transforman incesantemente.

Notas

¹ En el año 2000 fue reeditada por la Editorial San Marcos y hasta hoy cuenta con dos reimpressiones: una en 2003 y otra en 2005. Asimismo, la actriz y directora Ana Correa, del grupo teatral Yuyachkani, creó, sobre la base de la novela, una «acción escénica para ser confrontada en mercados andinos del interior del Perú». Rosa Cuchillo, explica la actriz, buscó irrumpir en el cotidiano de los pobladores y sorprenderlos en un diálogo con la teatralidad a través de la fábula, la danza, la imagen y la música para de esta manera remover la memoria y generar una nueva mirada sobre la historia vivida en los últimos veinte años, donde la mujer tuvo una importante presencia en la lucha por la defensa de la vida y la búsqueda de la verdad.

² Ver: *Racionalidades en conflicto*, la tesis ya citada de Edith Pérez Orozco (2011); también la de Mariano Ramírez Moreno, «Etnoficción andina y colonialidad. Voces subalternas en *Rosa Cuchillo*» (2006); asimismo, «Pensamiento andino y

crítica postcolonial en *Rosa Cuchillo* de Óscar Colchado» de Víctor Quiroz (2006), entre varios otros trabajos.

³ Ver la sección «La función del perro, el Auquimarca, el objeto de recorrido y la relación madre hijo», en Pérez Orozco (2011: 198-201).

⁴ Wilfredo Kapsoli Escudero, «El perro en el imaginario andino» (2006. En: *San Marcos*, N° 25, pp. 127-148).

Bibliografía

- Alighieri, Dante, 1994. *Divina Comedia*. En: *Obras completas de Dante Alighieri*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Ansión, Juan, 1987. *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho*. Lima: Gredes.
- Camacho, Emilio, 2011. «*Rosa Cuchillo*, diosa madre». Entrevista a Óscar Colchado Lucio. En: *El cuervo sobre Palas*. Blogs de *La República*, 12 de diciembre. <<http://larepublica.pe/blogs/el-cuervo-sobre-palas/tag/rosa-cuchillo/>>.
- Colchado Lucio, Óscar, 1997. *Rosa Cuchillo*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal / Editorial Universitaria.
- Correa, Ana, s. f. «Sanaciones y reparaciones simbólicas: *Rosa Cuchillo*». En: *Karpa 2.1 Dissident Theatricalities, Visual Arts and Culture*. Hemispheric Institute. Hemispheric Institute. Fecha de consulta: 16/2/2015. <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/fr/hidvl-presentations/yuyachkani-rubio-ralli-keynote/item/416-yuya-sanaciones-reparaciones-rosa-cuchillo>>.
- Gutiérrez, Miguel, 1999. *Los Andes en la novela peruana actual*. Lima: Editorial San Marcos.
- Larrú, Manuel, 1995. «El conflicto de la palabra». En: *Lienzo*, N° 16, pp. 305-337.
- Pérez Orozco, Edith, 2011. *Racionalidades en conflicto: cosmovisión andina (y violencia política) en Rosa Cuchillo de Óscar Colchado*. Lima: Pakarina Ediciones.

El *Purgatorio* dantesco en *Rosa Cuchillo*

Quiroz, Víctor, 2006. «Pensamiento andino y crítica postcolonial en *Rosa Cuchillo* de Óscar Colchado». Tesis de licenciatura en Literatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Ramírez Moreno, Mariano, 2006. «Etnoficción andina y colonialidad. Voces subalternas en *Rosa Cuchillo*». Tesis de licenciatura en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

«Liberi soggiacete»: amore e politica tra
Purgatorio e Monarchia

Donatella Stocchi-Perucchio
University of Rochester

È per me un onore partecipare a questa pregevole iniziativa sui «Purgatori» organizzata congiuntamente dal Departamento Académico de Humanidades, dal Centro de Ética Aplicada dell'Università del Pacifico e dall'Istituto Italiano di Cultura di Lima. In particolare sono grata all'amico e collega Professor Jorge Wiese Rebagliati che mi ha offerto l'opportunità straordinaria di parlare del *Purgatorio* dantesco proprio qui nell'emisfero del Purgatorio.

Parlerò dell'intreccio tra amore e politica a cavallo tra *Purgatorio* e *Monarchia*, tema legato alla mia lettura della *Commedia*, e in particolare dell'ascesa alla montagna del Purgatorio, come ricerca del «diritto amore». Cominciando dal primo canto dell'*Inferno*, vediamo che il punto di partenza del viaggio oltremondano è la diritta via smarrita, la vista del colle illuminato dal sole che riaccende la speranza e il pelago periglioso alle spalle del viandante,

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.
Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto,
[...]

guardai in alto e vidi le sue spalle
vestite già de' raggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogni calle.

[...]

E come quei che con lena affannata,
uscito fuor del pelago a la riva,
si volge a l'acqua perigliosa e guata,
così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
si volse a retro a rimirar lo passo
che non lasciò già mai persona viva. (*Inf.* I, 1-27)¹

Il punto di arrivo –che a sua volta evoca la memoria del naufragio di Ulisse in vista della «montagna bruna»– lo si trova nel XXVI del *Paradiso* dove l'approdo al mare dell'amore «diritto» si contrappone al pelago, o «mar de l'amor torto», del primo canto dell'*Inferno*. Non a caso è questo il canto dedicato alla carità, virtù a cui Dante è pervenuto, come dirà a San Giacomo, grazie alla convergenza degli insegnamenti filosofici con quelli scritturali,

[...] Tutti quei morsi
che posson far lo cor volgere a Dio,
a la mia caritate son concorsi:
ché l'essere del mondo e l'esser mio,
la morte ch'el sostenne perch'io viva,
e quel che spera ogni fedel com'io,
con la predetta conoscenza viva,
tratto m'hanno del mar de l'amor torto,
e del diritto m'han posto a la riva. (*Par.* XXVI, 55-63)

Questa ricerca del diritto amore come carità, quella che nel latino della *Monarchia* è *karitas seu recta dilectio* (*Mon.* I. xi. 13), coincide con la ricerca della libertà². Il *Purgatorio* si inizia infatti all'insegna di questo valore fin dalla perorazione che Virgilio rivolge a Catone,

Or ti piaccia gradir la sua venuta:
libertà va cercando, ch'è sì cara,
come sa chi per lei vita rifiuta. (*Purg.* I, 70-72)

Il riferimento è al suicidio e alla libertà politica in nome della quale «il rigoroso guardiano della libertà» (*Mon.* II. v. 15) e, secondo Cicerone, colui che «preferì morire che vedere il volto del tiranno» si era immolato (*Mon.* II. v. 17; Tabarroni e Chiesa 2013: 105, 107)³. Ancora all'insegna della libertà sono altri due momenti culminanti del viaggio dantesco: quello dell'arrivo al Paradiso Terrestre, quando Virgilio attesta per il suo discepolo la riconquistata libertà, dirittura e sanità dell'arbitrio –«libero, dritto e sano è tuo arbitrio» (*Purg.* XXVII, 140)– e quello del commiato da Beatrice nell'Empireo, quando Dante riconosce alla sua donna il merito di averlo «di servo tratto a libertate» (*Par.* XXXI, 85).

Nella cantica centrale Dante si propone di stabilire il senso della vera libertà: non tanto come possibilità di scelta, ma di scelta retta. Il *Purgatorio* si articola sulla soglia tra la scelta «retta» e la scelta «torta», tra «amor dritto» –e questo è appunto il senso della *karitas*– e «amor torto» cioè la *cupiditas* o *aviditas* che troviamo esplicitamente contrapposte nella *Monarchia*. Questa scelta mi pare esemplificata nella sostanza da due tavole situate nella Sacrestia della chiesa di San Pedro a Lima e intitolate rispettivamente l'*El árbol de la vida y su frutos*, e l'*El árbol de la muerte y sus frutos*, quest'ultimo radicato nell'agostiniano *amor sui* con la cupidigia in tutte le sue ramificazioni (figure 1, 2 e 3).

Prima ancora di approfondire sul tema della libertà a cui è dedicato il Canto XVI, e su quello dell'amore su cui teorizzerà Virgilio nel XVII e XVIII, Dante parla già nel XV del *Purgatorio* di carità in termini di amore verso l'assoluto e come antidoto all'invidia che risulta invece dall'attaccamento ai beni materiali. Tra le anime degli invidiosi, lo «spirito di Romagna» Guido del Duca aveva esclamato con rammarico:

o gente umana, perché poni 'l core
là 'v'è mestier di consorte divieto? (*Purg.* XIV, 86-87)

Il problema che l'esclamazione solleva, spiegherà poco dopo Virgilio, è che l'invidia, fattore di divisione tra gli uomini, sorge quando la condivisione impoverisce; quando cioè, data la natura materiale dell'oggetto desiderato, più sono a goderne e più piccola è la parte che spetta a ciascuno,

Perché s'appuntano i vostri disiri
dove per compagnia parte si scema,
invidia move il mantaco a' sospiri. (*Purg.* XV, 49-51)

Ma se l'oggetto d'amore è immateriale, se consiste nella *spera suprema* cioè l'Empireo, allora la condivisione, ovvero l'amore per lo stesso oggetto –attraverso un processo di moltiplicazione speculare– arricchisce,

Ma se l'amor de la spera suprema
torcesse in suso il disiderio vostro,
non vi sarebbe al petto quella tema;
ché, per quanti si dice più li 'nostro',
tanto possiede più di ben ciascuno,
e più di caritate arde in quel chiostro. (*Purg.* XV, 52-57)

L'impulso ascensivo dell'amore per il *summum bonum* perseguito dalla carità, estingue l'invidia sulla Terra e permette alla società terrena di assomigliare alla comunità dei beati. Il chiostro, immagine della vita cenobitica o comunitaria, è prefigurazione e anticipazione di quella comunità, di una scelta di vita secondo carità che unisce i suoi membri in un volere unico creando il presupposto della pace e della felicità. Vedremo come questo sia uno dei due fuochi della *reductio ad unum*, ovvero del principio di unità, su cui si incentra la *Monarchia*. Che Dante



Figura 1. *El árbol de la vida y sus frutos.* Collezione Compagnia di Gesù.
Chiesa di San Pedro, Lima (fotografia: Donatella Stocchi-Perucchio).



Figura 2. *El árbol de la muerte y sus frutos* (particolare). Collezione Compagnia di Gesù. Chiesa di San Pedro, Lima (fotografia: Donatella Stocchi-Perucchio).



Figura 3. *El árbol de la muerte y sus frutos* (particolare). Collezione Compagnia di Gesù. Chiesa di San Pedro, Lima (fotografia: Donatella Stocchi-Perucchio).

pensi qui in termini analoghi a quelli del trattato politico è segnalato esplicitamente dalla presenza nei versi che seguono di un riferimento al *Salmo* 31 che ricorre anche nel terzo libro della *Monarchia* (xv. 9), dove si parla del bisogno dell'uomo di essere tenuto «dentro sua meta» da morso e briglie [*in camo et freno*]⁴. Il concetto della duplice guida, morale-politica e spirituale, anticipa qui la disquisizione che seguirà nel Canto XVI. Dante costruisce la sua argomentazione morale e politica partendo appunto da questo canto fino al XVIII.

La tesi che qui si propone è contenuta in nuce nell'espressione apparentemente paradossale «liberi soggiacetete» (*Purg.* XVI, 80), enunciato con cui Dante collega libertà, amore, soggezione e felicità. Nella cornice dell'ira, la terza del *Purgatorio*, il poeta sceglie come interlocutore un oscuro personaggio lombardo di nome Marco. Questi spiega il libero arbitrio come principio attivo e passivo, connesso verticalmente all'ordine naturale della creazione e orizzontalmente a quello della storia. Di seguito, nei canti XVII e XVIII, Virgilio elabora l'affermazione di Marco enunciando la teoria dell'amore, distinto in naturale e «d'animo», che sta a fondamento di tutto il sistema morale e politico dantesco. Gli esseri umani sono dotati di una tensione istintiva, a cui sono passivamente soggetti, verso il vero e il bene. La rettitudine morale, e implicitamente la suprema libertà morale, consiste nell'armonizzare il proprio amore elettivo o «d'animo» con quell'istinto naturale. In modo analogo, la *Monarchia* propone un sistema etico universale in cui l'assoggettamento volontario alle leggi umane costituisce la più alta forma di libertà e in cui la carità «o retto amore» [*recta dilectio*] è, insieme all'intellezione comune, il fondamento ideale di una società giusta e pacifica. Di questa società, caratterizzata dalla concordia delle volontà, il modello non è il Paradiso terrestre ma, come già anticipava il Canto XV, quello celeste. L'esempio a cui Dante pensa è, come vedremo, la città di Piccarda. Questa mia tesi presuppone una complementarità tra *Commedia* e *Monarchia* per cui, d'accordo

con Sanguineti, ritengo anch'io che «il breve e interrotto dialogo con Marco Lombardo si risolva nel lungo soliloquio della *Monarchia*» che è a sua volta «la conclusione ideologica della *Commedia*» (2007: xxii).

Cominciamo col vedere come Dante imposta questa problematica nel trattato. Nel primo libro (*Mon. I. ix. 2*), Dante inserisce la sua visione politica in una dimensione cosmica partendo da un'analogia fondamentale che si può leggere come una proporzione matematica: Dio, primo Motore, sta al Primo Mobile (unico moto o legge dell'universo) come il Monarca sta alla legge positiva (a sua volta unico moto), (Dio: Primo Mobile = Monarca: Legge). Segue una citazione dal *De Consolatione* di Boezio,

Per questa ragione risulta necessario alla migliore condizione del mondo che esista la monarchia, ossia un unico principato che è chiamato impero. Questo aveva in mente Boezio quando diceva sospirando:

Oh, felice il genere degli umini,
se i vostri animi li reggerà
l'amore da cui è retto il cielo!

O felix humanum genus
si vestros animos amor,
quo caelum regitur, regat! (*Mon. I. ix. 2-3*; Tabarroni e Chiesa 2013: 35)

Si può notare qui una chiara relazione col gran finale del *Paradiso* in cui Dante, conciliando ascendenze aristoteliche e stoiche col pensiero cristiano, mostra come la legge naturale è legge d'amore. Il suo viaggio culmina nell'armonizzazione o accordo totale delle facoltà superiori dell'anima individuale, intelletto e volontà, con Dio concepito sì aristotelicamente come Motore Immobile «che è puro pensiero e pura volontà sempre in atto», ma soprattutto come amore che «co-involge» nel suo moto tutto il creato,

ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
sì come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre stelle. (*Par.* XXXIII, 143-145)⁵

Faccio mia qui l'interpretazione di J. Freccero che, in un mirabile saggio sui versi conclusivi della *Commedia*, legge nell'immagine della ruota il riferimento ad un doppio *motus rotabundus* intorno a un punto che è Dio, centro simultaneamente dell'anima e dell'universo. Il doppio moto è totale appagamento ultimo della mente e del cuore: l'uno è rappresentato dal moto della ruota attorno al suo fulcro che rappresenta la circolazione del «disio», ovvero il desiderio intellettuale per il vero della mente che raggiunge la suprema concentrazione in Dio, e l'altro dal moto della ruota che avanza e che rappresenta la circolazione del «velle», ovvero il desiderio affettivo per il bene, moto che si armonizza con la rotazione delle sfere celesti e delle gerarchie angeliche che le muovono «per somigliarsi al punto quanto ponno» (*Par.* XXVIII, 101). Dante comprova così, a detta di Freccero, la visione Aristotelica del vero che risiede *in mente* 'nella mente' e del bene che risiede *in rebus* 'nella realtà.' Ma c'è di più. La ruota, in quanto «igualmente mossa», richiama l'idea di Dio come «prima equalità» secondo il concetto che Dante esprime a Cacciaguida nel Canto XV del *Paradiso*,

[...] L'affetto e 'l senno,
come la prima equalità v'apparse,
d'un peso per ciascun di voi si fenno,
però che 'l sol che v'allumò e arse,
col caldo e con la luce è sì iguali,
che tutte simiglianze sono scarse. (*Par.* XV, 73-78)⁶

Riflesso di questo concetto di Dio come perfetto equilibrio di intelligenza e volontà, l'equilibrio tra il vero e il bene, tra «la luce» e «il caldo» in cui si appaga il «disio» e il «velle» dell'io narrante che la *Commedia* esprime con l'immagine della ruota

«igualmente mossa», Dante lo contempla come essenza della felicità terrena auspicata nella *Monarchia* per la collettività, cioè per «il noi» che è il soggetto e, per così dire, il protagonista implicito del trattato. Questo equilibrio si attua attraverso la similitudine a Dio nell'operazione collettiva sia dell'intelletto che della volontà. La *Monarchia* infatti non addita come supremo fine del genere umano soltanto l'attuazione dell'intelletto possibile per il quale è necessaria l'umanità intera, ma l'unità degli uomini nell'azione, la costruzione della concordia e della pace nella storia attraverso il diritto che non è altro che l'attuazione della volontà di Dio nel mondo reale: *ius in rebus nichil est aliud quam similitudo divine voluntatis* (*Mon.* II. ii. 5).

Come è noto, la nozione di intelletto possibile che necessita della collettività per attuarsi e l'esplicito riferimento che Dante fa ad Averroè nel primo libro della *Monarchia* (*Mon.* I. iii. 9) suscitò nel 1328 la censura del domenicano Guido Vernani, sollevando un primo sospetto sull'eterodossia del trattato su cui ancor oggi si dibatte⁷. La *Monarchia* è a mio giudizio testo eterodosso non meno della *Commedia* se si considera quanto strenuamente ambedue i testi sostengano una separazione di poteri istituzionali che certamente sconvolgeva gli equilibri medievali tutelati dalla Chiesa e si apriva alla modernità. Chiesa e Impero non sono più in rapporto gerarchico, con l'Impero sottoposto alla Chiesa, ma alla pari. Si tratta di una divisione che mira a ricuperare l'unità umana compromessa dalla competizione a sua volta scatenata dalla cupidigia. Si tratta di vedere se Dante abbracci, come voleva Vernani, anche l'idea dell'intelletto unico di matrice aristotelico-radical, condannata dai sillabi parigini del 1270 e del 1277. I maestri delle arti a cui tale teoria viene attribuita, Boezio di Dacia e Sigieri di Brabante, sono i propugnatori della cosiddetta felicità mentale che altro non è se non l'aristotelica *theoria* come la interpretavano i commentatori medievali, la possibilità cioè di contemplare Dio in vita per via filosofica attuando così nella vita speculativa la similitudine con Dio stesso. Ma Dante, che è più in

sintonia con Alberto Magno che con i parigini, pur riconoscendo un primato alla vita speculativa come fine ultimo dell'umanità, sposta il centro di gravità dall'intelletto al rapporto equilibrato –«la ruota ch'igualmente è mossa»– tra intellesione e azione, rapporto fondato sul retto amore, e ne fa la via alla similitudine collettiva con Dio e quindi alla felicità della società umana sulla Terra. Ecco perché la concordia e la pace sono non solo il mezzo più importante per raggiungere la felicità, ma costituiscono la realtà paradisiaca che, in contrasto col pessimismo agostiniano, fa nella *Monarchia* da modello a quella terrena realizzabile dall'Impero. Se la teoria dell'intelletto pone la *Monarchia* «in odore di eterodossia», l'enfasi del trattato sull'ortoprassi o retto agire, che si fonda sull'unione delle volontà rivolte al bene, la restituisce all'ambito ortodosso.

Torniamo ora al centro del *Purgatorio* e alla domanda sul male e le sue cagioni che mette in moto il discorso di Marco Lombardo. Dante asserisce qui la responsabilità umana contro il determinismo pur facendo una concessione agli influssi astrali. Gli esseri umani hanno un *lumen rationis*, non sono *tabula rasa*, ma il loro istinto al bene va nutrito con l'educazione e la guida,

Voi che vivete ogne cagion recate
pur suso al cielo, pur come se tutto
movesse seco di necessitate.
Se così fosse, in voi fora distrutto
libero arbitrio, e non fora giustizia
per ben letizia, e per male aver lutto.
Lo cielo i vostri movimenti inizia;
non dico tutti, ma, posto ch'i' 'l dica,
lume v'è dato a bene e a malizia,
e libero voler; che, se fatica
ne le prime battaglie col ciel dura,
poi vince tutto, se ben si notrica. (*Purg.* XVI. 67-78)⁸

Una forma di soggezione esiste, ma non ai corpi celesti, bensì ad una forza più grande e ad una natura superiore a quella dei corpi stessi:

A maggior forza e a miglior natura
liberi soggiacete; e quella cria
la mente in voi, che 'l ciel non ha in sua cura.
Però, se 'l mondo presente disvia,
in voi è la cagione, in voi si cheggia;
e io te ne sarò or vera spia.
Esce di mano a lui che la vagheggia
prima che sia, a guisa di fanciulla
che piangendo e ridendo pargoleggia,
l'anima semplicetta che sa nulla,
salvo che, mossa da lieto fattore,
volontier torna a ciò che la trastulla. (*Purg.* XVI, 79-90)

La «maggior forza» e la «miglior natura», dice Marco, è quella che crea in voi esseri umani la mente, cioè l'anima intellettiva che ad essa forza è soggetta, ma in libertà. Questa soggezione è espressa immediatamente col desiderio naturale o meglio con l'istinto, chiamato appunto amore, dell'anima di ritornare al suo fattore. Ho definito poc'anzi questo principio passivo perché l'anima non ha alcun controllo su di esso ma lo subisce. Il principio che ho definito attivo entra in gioco invece quando l'istinto naturale viene assecondato per libera scelta. Il discorso passa poi dalla psicologia, e quindi dai moti interiori dell'anima, ai rapporti interpersonali della polis,

Di picciol bene in pria sente sapore;
quivi s'inganna, e dietro ad esso corre,
se guida o fren non torce suo amore.
Onde convenne legge per fren porre;
convenne rege aver, che discernesse
de la vera cittade almen la torre.
Le leggi son, ma chi pon mano ad esse?

«Liberi soggiacete»: amore e politica tra *Purgatorio* e *Monarchia*

Nullò, però che 'l pastor che procede,
rugumar può, ma non ha l'unghie fesse;
per che la gente, che sua guida vede
pur a quel ben fedire ond'ella è ghiotta,
di quel si pasce, e più oltre non chiede. (*Purg.* XVI, 91-102)

La «vera cittade» è la Gerusalemme celeste in cui regna la giustizia, «la torre» che il rege può discernere in Terra, cioè a dire che anche in Terra può regnare la giustizia a specchio di quella divina. Al Papa è riconosciuta la funzione esegetica ma non quella giuridica. Data la vacanza imperiale, gli uomini ricevono dalla guida spirituale cattivi esempi di avidità per i beni materiali. La causa del male dilagante è la cattiva guida e non, come vorrebbe Agostino, la natura dell'umanità corrotta dal peccato di Adamo,

Ben puoi veder che la mala condotta
è la cagion che 'l mondo ha fatto reo,
e non natura che 'n voi sia corrotta.
Soleva Roma, che 'l buon mondo feo,
due soli aver, che l'una e l'altra strada
facean vedere, e del mondo e di Deo. (*Purg.* XVI, 103-108)

La visione di Dante è qui pervasa dalla consapevolezza della Redenzione: «Roma che 'l buon mondo feo» è infatti riferimento preciso a quello che per Dante è il perno storico-geografico della storia della Salvezza. Il concetto si ripete identico nella *Monarchia* dove è l'autorità paolina ad essere invocata esplicitamente:

2.«Come ad opera di un uomo solo entrò il peccato in questo mondo e attraverso il peccato la morte, così in tutti gli uomini è entrata la morte nel momento in cui tutti hanno peccato»; ora, se questa colpa non fosse stata espiata con la morte di Cristo, saremmo ancora figli dell'ira per via della nostra natura: natura, s'intende, corrotta.

3. Ma non è così, se l'Apostolo dice nelle *Lettere agli Efesii*, parlando del Padre: «Egli ci ha predestinati ad essere adottati come figli suoi attraverso Gesù Cristo...» (*Mon.* II. xi)

I due soli del *Purgatorio* stanno per l'Impero e la Chiesa, posti da Dio a guida dell'umanità nel cammino mondano e in quello verso la vita eterna, le due strade «e del mondo e di Deo». A queste due strade corrispondono nella *Monarchia* le due beatitudini, quella terrena e quella celeste anch'esse poste come meta dall' «ineffabile Provvidenza»,

7. Dunque la ineffabile provvidenza due finalità da perseguire ha proposto all'uomo: la felicità in questa vita [*beatitudinem huius vite*], che consiste nella esplicazione della propria virtù [...] ed è raffigurata nel paradiso terrestre; e la felicità nella vita eterna [*beatitudinem vite eterne*], riposta nel godimento della visione di Dio a cui la virtù intrinseca non può giungere se non è guidata dalla luce divina; e questa felicità è dato di riconoscere nel paradiso celeste. (*Mon.* III. xv.)

Le due beatitudini si raggiungono praticando rispettivamente le virtù morali e intellettuali, e quelle teologali. Le prime sono da un lato condizione necessaria e sufficiente per il conseguimento della beatitudine terrena e dall'altro condizione necessaria ma non sufficiente per il conseguimento della beatitudine eterna per la quale occorrono anche le virtù teologali. Il fatto che la felicità terrena non sia puramente di tipo speculativo, lo si capisce mettendo questo passo in rapporto alla definizione di libero arbitrio,

1. Il genere umano, a sua volta, è perfettamente ordinato quando è libero al più alto grado.

[...]

6. Riconosciuto questo, può risultare chiaro a sua volta che questa libertà o questa condizione di tutta la nostra libertà è il massimo dono conferito da Dio alla natura umana –come già ho detto nel

«Paradiso» della mia *Commedia*– perché grazie ad esso in questa vita godiamo di una felicità umana, e grazie ad esso in un'altra di una felicità celeste: [*quia per ipsum hic felicitamur ut homines, per ipsum alibi felicitamur ut dii*]. (*Mon.* I. xii)

Come nel *Purgatorio*, non si tratta qui di due strade parallele, idea che ha fatto parlare in maniera fuorviante di laicità della *Monarchia* (Sanguinetti 2007: 305), ma di un'ortogonalità che ho inteso rappresentare con il diagramma della figura 4.

Mentre il *Purgatorio* affronta più estesamente il problema raffigurato nella verticalità, cioè quello della scelta morale, del rapporto individuale con Dio e della via alla beatitudine eterna, la *Monarchia* affronta quello raffigurato nell'orizzontalità, cioè quello della vita politica mirante –alla luce del diritto che regola i rapporti interpersonali– alla beatitudine terrena. Ambedue sono per così dire incernierate nel *per ipsum*.

Vediamo ora come Virgilio nel *Purgatorio* spiega l'amore che è concordanza con Dio e quindi carità. Elaborando l'affermazione di Marco, Virgilio enuncia la teoria d'amore, distinto in naturale e «d'animo», su cui si basa tutto il sistema morale e politico dantesco,

«Né creator né creatura mai»,
cominciò el, «figliuol, fu senza amore,
o naturale o d'animo; e tu 'l sai.
Lo naturale è sempre senza errore,
ma l'altro puote errar per malo obietto
o per troppo o per poco di vigore.
Mentre ch'elli è nel primo ben diretto,
e ne' secondi sé stesso misura,
esser non può cagion di mal diletto;
ma quando al mal si torce, o con più cura
o con men che non dee corre nel bene,
contra 'l fattore adovra sua fattura.

[...]

(*Purg.* XVII, 91-102)

L'amore naturale non è altro che quel desiderio innato e infallibile dell'anima appena creata di ritornare al suo creatore. L'amore elettivo o «d'animo» è invece seme che può produrre frutti opposti come i due alberi di San Pedro a Lima,

Quinci comprender puoi ch'esser convene
amor sementa in voi d'ogne virtute
e d'ogne operazion che merta pene. (*Purg.* XVII, 103-106)

In risposta alle incalzanti domande di Dante, il passo che segue asserisce la presenza di un punto di riferimento morale insito nell'animo umano che è la consapevolezza del vero e la tensione al bene, e che si può riconnettere al «lume» di cui parlava Marco Lombardo,

[...] Quanto ragion qui vede,
dir ti poss'io; da indi in là t'aspetta
pur a Beatrice, ch'è opra di fede.
Ogne forma sustanzial, che setta
è da matera ed è con lei unita,
specifica vertute ha in sé colletta,
la qual senza operar non è sentita,
né si dimostra mai che per effetto,
come per verdi fronde in pianta vita.
Però, là onde vegna lo 'ntelletto
de le prime notizie, omo non sape,
e de' primi appetibili l'affetto,
che sono in voi sì come studio in ape
di far lo mele; e questa prima voglia
merto di lode o di biasmo non cape. (*Purg.* XVIII, 46-60)

Tale consapevolezza è come un istinto innato che si identifica con l'amore naturale. La rettitudine morale consiste nell'accordarsi con la «prima voglia» del verso 59, quella concordanza verticale che a

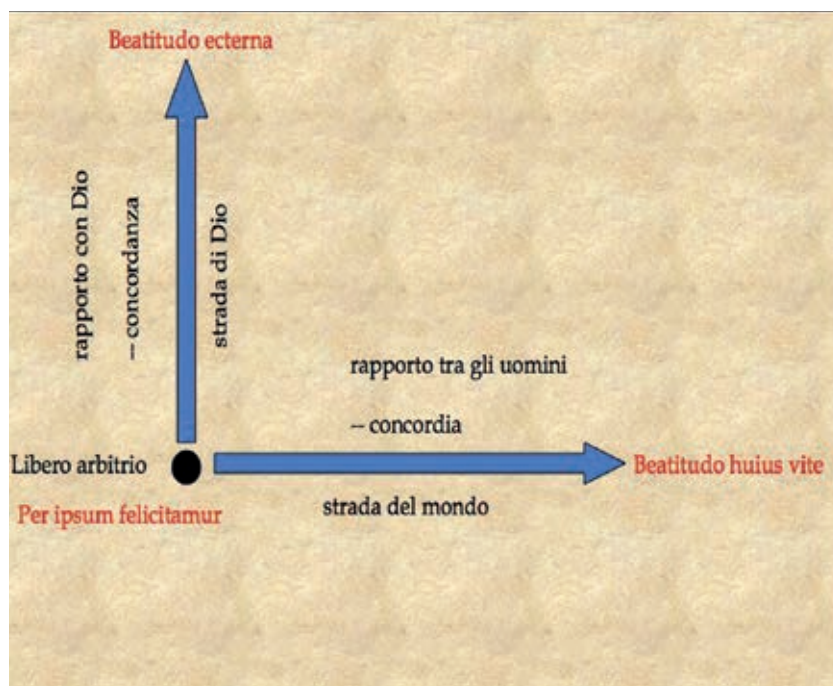


Figura 4. Ortogonalità della *Monarchia*. (Diagramma di Donatella Stocchi-Perucchio)

livello orizzontale –cioè sociale e politico– si traduce, come vedremo nella *Monarchia*, in concordia. Virgilio così conclude,

Or perché a questa ogn'altra si raccoglie,
innata v'è la virtù che consiglia,
e de l'assenso de' tener la soglia.
Quest'è 'l principio là onde si piglia
ragion di meritare in voi, secondo
che buoni e rei amori accoglie e viglia.
Color che ragionando andaro al fondo,
s'accorser d'esta innata libertate;
però moralità lasciaro al mondo.
Onde, poniam che di necessitate
surga ogne amor che dentro a voi s'accende,
di ritenerlo è in voi la podestate.
La nobile virtù Beatrice intende
per lo libero arbitrio, e però guarda
che l'abbi a mente, s'a parlar ten prende.
[...]

(*Purg.* XVII, 61-75)

Troviamo qui la terminologia della «soglia», un termine che abbiamo già usato per segnalare l'alternativa tra vizio e virtù, tra via torta e via dritta. Veniamo ora alla *Monarchia* e alla definizione di carità. La *Monarchia* introduce la carità come retto amore e virtù imperiale –quindi mondana– per coadiuvare la giustizia e in contrapposizione alla cupidigia,

13. Inoltre, a quel modo che la cupidigia in qualche modo, per quanto moderata sia, offusca il normale senso della giustizia, così la carità, o retto amore [*karitas seu recta dilectio*], l'affina e la irraggia di luce. In chi dunque è più capace di far posto al retto amore, la giustizia può trovare la sua sede più indicata: e così è fatto il Monarca: dunque,

finché c'è il Monarca, la giustizia ha o può avere la sua massima attuazione. (*Mon.* I. xi.)

Nel paragrafo che segue la *Monarchia* ricalca il passo del *Purgatorio* nel canto dell'invidia: la carità che è amore di Dio si riflette nel rapporto tra gli uomini creando le condizioni della pace,

14. Che poi il retto amore operi nel modo che si è detto, si può accertare da questa considerazione: che la cupidigia, noncurante del bene dell'uomo in assoluto [*perseitate hominum spreata*], mira a beni accidentali, mentre la carità, indifferente a ogni altro bene, mira a Dio e all'uomo, e di conseguenza [*per consequens*] al bene dell'uomo. E poiché fra tutti i beni umani vivere nella pace ha il primo posto, come si diceva di sopra, e in questo senso agisce al di sopra di tutto e prima di tutto la giustizia, sarà la carità a dare il maggior vigore alla giustizia [...] (*Mon.* I. xi.)⁹

Segue, sempre in sequenza parallela al *Purgatorio*, la definizione di libero arbitrio che Dante riprende da Boezio come *liberum de voluntate iudicium* 'libero giudizio intorno al volere' (*Mon.* I. xii. 2; Tabarroni e Chiesa 2013: 49). Focalizziamoci ora sul rimando alla *Commedia*,

6. Riconosciuto questo, può risultare chiaro a sua volta che questa libertà o questa condizione di tutta la nostra libertà è il massimo dono conferito da Dio alla natura umana –come già ho detto nel «Paradiso» della mia *Commedia*– perché grazie ad esso in questa vita godiamo di una felicità umana, in un'altra di una felicità celeste: [*quia per ipsum hic felicitamur ut homines, per ipsum alibi felicitamur ut dii*]. (*Mon.* I. xii.)

Al di là della disputata autenticità dell'autocitazione parentetica contenuta in questo passo che tanto ha alimentato il dibattito sulla

datazione del trattato, il linguaggio e la tematica del passo stesso rimandano comunque al Canto V del *Paradiso* dove, al cospetto di Piccarda e Costanza, Dante parla con Beatrice del concetto di voto e di ciò che esso implica in relazione al libero arbitrio. Arriveremo a questa cruciale connessione per gradi. Vediamo prima come Dante costruisce un modello paradisiaco per la società terrena prospettata nella *Monarchia* attraverso una serie di paralleli tra i primi canti del *Paradiso* e il trattato politico. Purificato nel Paradiso Terrestre dalle acque del Lete e dell'Eunoè e divenuto «puro e disposto a salire a le stelle» (*Purg.* XXXIII, 145), Dante ascende in modo naturale attraverso le sfere celesti, diretto senza ostacoli al proprio telos, in perfetta sintonia con la legge che regola l'universo e lo vuole simile a Dio,

Tu non se' in terra, sì come tu credi;
ma folgore, fuggendo il proprio sito,
non corse come tu ch'ad esso riedi.
[...]

[...] Le cose tutte quante
hanno ordine tra loro, e questo è forma
che l'universo a Dio fa simigliante.
Qui veggion l'alte creature l'orma
de l'eterno valore, il qual è fine
al quale è fatta la toccata norma.
Ne l'ordine ch'io dico sono accline
tutte nature, per diverse sorti,
più al principio loro e men vicine; (*Par.* I, 91-111)

La volontà di Dante è ora all'unisono con quell'istinto naturale di cui Virgilio ha parlato nel Canto XVIII del *Purgatorio*. La forza propulsiva che lo spinge non è altro che il retto amore,

onde si muovono a diversi porti
per lo gran mar de l'essere, e ciascuna

con istinto a lei dato che la porti.
Questi ne porta il foco inver' la luna;
questi ne' cor mortali è permotore;
questi la terra in sé stringe e aduna;
né pur le creature che son fore
d'intelligenza quest'arco saetta,
ma quelle c' hanno intelletto e amore. (*Par.* I, 112-120)

Il capitolo viii del primo libro della *Monarchia*, ricalca il concetto di similitudine del Canto I del *Paradiso*,

2. È nei disegni di Dio che ogni cosa creata riproduca l'immagine divina fin dove la sua natura lo consente. Perciò il detto: «Facciamo l'uomo a nostra immagine e somiglianza» e benché «a immagine» non si possa dire delle cose inferiori all'uomo, «a somiglianza» però si può dire di qualsiasi cosa, perché l'universo tutto non è che come un'orma [*vestigium quoddam*] della bontà divina. Quindi il genere umano è bene, anzi perfettamente ordinato se è, secondo le sue possibilità, a somiglianza di Dio [...] (*Mon.* I. viii.)

Il capitolo xv conclude il libro sullo stesso concetto di concordia, alla cui radice è l'unità, che caratterizza nella *Commedia* il Cielo della Luna,

4. È accertato dunque che tutto ciò che è buono è buono perché poggia sull'unicità. E poiché la concordia, in quanto tale, è una forma di bene, è chiaro che anch'essa si fonda su una unità come sua radice.

5. E questa radice si riconoscerà chiaramente se si riassume in una formula la natura o la ragione della concordia: la concordia è il moto armonico di più volontà; e in questa spiegazione risulta che l'unità delle volontà, intesa come moto armonizzato, è la radice della concordia o senz'altro la concordia. (*Mon.* I. xv.)

Dante ricorre alle stesse immagini del *Paradiso* dove, come qui, la Fisica Aristotelica viene trasposta sul piano metafisico e applicata ai moti dell'anima,

6. Infatti, come noi definiremmo «concordi» più zolle per il fatto di scendere tutte insieme verso il centro della terra, e più fiamme per il fatto di salire tutte egualmente verso la propria sfera (quella del fuoco) se lo facessero in forza di una loro volontà; così più uomini li diciamo «concordi» per il fatto di muovere insieme, seguendo la volontà, verso un termine unico che è inerente alle varie volontà quale loro essenza, come una qualità inerisce ed è essenziale alle zolle, cioè la gravità, e un'altra, la leggerezza, alle fiamme.

8. [...] Ogni concordia è condizionata all'unità che esiste tra le varie volontà; il genere umano felicemente ordinato è una forma di concordia [...] (*Mon.* I. xv.)

E non a caso è dato a Piccarda di conferire concretezza poetica al concetto di *per ipsum felicitamur ut dii*, e ad asserire che la felicità dei beati consiste nell'unità delle loro volontà,

La nostra carità non serra porte
a giusta voglia, se non come quella
che vuol simile a sé tutta sua corte.

[...]

Frate, la nostra volontà quieta
virtù di carità, che fa volerne
sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta.
Se disassimo esser più superne,
foran discordi li nostri disiri
dal voler di colui che qui ne cerne;
che vedrai non capere in questi giri,
s'essere in carità è qui necesse,
e se la sua natura ben rimiri.

[...]

Anzi è formale ad esto beato esse
tenersi dentro a la divina voglia,
per ch'una fansi nostre voglie stesse;
sì che, come noi sem di soglia in soglia
per questo regno, a tutto il regno piace
com'a lo re che 'n suo voler ne 'nvoglia.
E 'n la sua volontade è nostra pace:
ell'è quel mare al qual tutto si move
ciò ch'ella crïa o che natura face. (*Par.* III, 43-78; 81-87)

Veniamo ora al parallelo tra la definizione di libero arbitrio nella *Monarchia* e il Canto V del *Paradiso* e vediamo come l'amore naturale converga con la carità e la soggezione con la libertà,

Lo maggior don che Dio per sua larghezza
fesse creando, e a la sua bontate
più conformato, e quel ch'e' più apprezza,
fu de la volontà la libertate;
di che le creature intelligenti,
e tutte e sole, fuoro e son dotate.
Or ti parrà, se tu quinci argomenti,
l'alto valor del voto, s'è sì fatto
che Dio consenta quando tu consenti;
ché, nel fermar tra Dio e l'omo il patto,
vittima fassi di questo tesoro,
tal quale io dico; e fassi col suo atto. (*Par.* V, 19-28)¹⁰

Il fatto che il trattato politico coincida con questo passo del *Paradiso* ci da un motivo in più per collegare l'idea del chiostro e del voto che ne definisce la norma di vita –idea già anticipata, come abbiamo visto, nella cornice dell'invidia (*Purg.* XV, 57)– con la città di Piccarda dove la beatitudine consiste nell'unità delle volontà che si uniformano alla volontà di Dio. L'obiettivo che Dante ci pone

davanti per la città terrena è dunque un assoluto che, attraverso la mediazione del chiostro, ha come modello la città di Dio. Il voto è sacrificio della libera volontà. «Vittima fassi» significa che la volontà è consacrata al bene con la scelta a priori –e una volta per tutte– della carità ovvero dell’allineamento, dell’accordo, dell’armonizzarsi, e quindi dell’unificarsi, della volontà umana con la volontà di Dio. Riguardando ancora una volta il diagramma della figura 4, vediamo come questa meta assoluta si rifletta nella vita politica rappresentata qui graficamente dall’orizzontalità e dove il «libero soggiacere» si riferisca allo spontaneo sottomettersi alla legge. Questo concetto di «soggezione» come libertà lo si trova espresso sia nella *Monarchia* –«Ma appunto chi vive sotto un Monarca è libero nel più alto grado» (*Mon.* I. xii. 8)– che ancor più esplicitamente nell’*Epistola* VI indirizzata ai Fiorentini,

20. [...] Ah, tra i Toscani i più vani, insensati per natura e per vizio!
[...]

22. E non vi accorgete, poiché siete ciechi, che è la cupidigia che vi domina [...] e vi proibisce di ubbidire alle santissime leggi che sono fatte a immagine della giustizia naturale; l’osservanza delle quali, se lieta, se libera, non solo è dimostrato che non è servitù, ma anzi, a chi guardi con perspicacia, appare chiaro che è la stessa suprema libertà.

23. [...] essendo liberi soltanto coloro che volontariamente ubbidiscono alla legge [...]. (*Epistole* VI)¹¹

Come possiamo interpretare questa realtà paradisiaca del «liberi soggiacete» che la *Monarchia* ci propone come modello? Come un’utopia, come un ideale irrinunciabile da perseguire nella storia perché veramente si compia il fine della Provvidenza, o come un mito suscettibile di perniciose distorsioni? Basti pensare all’appropriazione ideologica che nel XX secolo ne farà Giovanni

Gentile per cui Dante diventerà il profeta dello Stato Etico così centrale al suo attualismo politico (Gentile 1965: 171-173). Ma se Gentile ha il merito di aver capito l'importanza del volontarismo nella teoria dantesca, la sua lettura «laica» della *Monarchia* ha fatto perdere di vista a lui e a quelli che ne hanno seguito l'impostazione interpretativa quel rapporto tra amore e politica che è per Dante imprescindibile convergenza di etica, metafisica e teologia.

Note

¹ Tutte le citazioni della *Commedia* sono tratte da Petrocchi (Alighieri 1994) in Dante Online.

² Tutte le citazioni dal testo latino della *Monarchia* sono tratte da Ricci (Alighieri 1965) in Dante Online.

³ La tirannide è per l'autore del trattato, come per Aristotele nella *Politica*, forma aberrante del buon governo insieme alla democrazia e all'oligarchia (*Mon.* I. xii. 9). Dalla *Commedia* si evince che la tirannide è la più preoccupante in quanto potenziale degenerazione della monarchia.

⁴ «[...] Quel fu 'l duro camo
che dovia l'uom tener dentro a sua meta.

Ma voi prendete l'esca, sì che l'amo

de l'antico avversaro a sé vi tira;

e però poco val freno o richiamo» (*Purg.* XIV, 143-147).

«[...] la cupidigia umana si lascerebbe dietro le spalle le mete e le vie, se gli uomini nel loro vagare come cavalli bradi abbandonati alla propria natura bestiale non fossero costretti dalle briglie e dal morso a restare nel tracciato di una strada [sua bestialitate vagantes "in camo et freno" compescerentur in via]» (*Mon.* III. xv. 9). Tutte le citazioni dalla *Monarchia* in traduzione italiana –salvo altrimenti indicato– sono tratte da Ronconi (Alighieri 1966) in Dante Online.

⁵ Si veda B. Nardi in riferimento al XII della *Metafisica* (1979: 342).

⁶ Si veda «The Final Image» in Freccero (1986: 254-257 e, in particolare, l'illustrazione a p. 256).

⁷ Si veda Ardizzone (2014: vii-xix).

⁸ A sottendere il «lume» dantesco potrebbe essere il *lumen rationis* di San Tommaso, *Summa teologiae* Ia IIae q. 19 a 4 co. in *Corpus thomisticum*.

⁹ Se la *karitas* persegue ciò che la cupidigia disprezza, si può dedurre che la *perseitas hominum* include i tre oggetti della *karitas* che Dante elenca come distinti ma inseparabili –Dio, l'uomo, e il bene dell'uomo–. Nel cercare Dio all'esterno –

perseitas come Dio— la carità cerca anche il vestigio di Dio internamente nell'essenza propria dell'uomo. Ma nel far ciò, e come diretta conseguenza, cerca anche il bene dell'uomo, bene che si può identificare con la pace universale. Per il concetto di *perseitas hominum* si veda Nardi (1979: 342-344). Per le varie interpretazioni del concetto, si veda Stocchi-Perucchio (2014: 208-209).

¹⁰ Nel commento alla *Monarchia* di Tabarroni e Chiesa, il Canto V riecheggia anche la definizione boeziana di cui sopra (2013: 49).

¹¹ A cura di A. Frugoni e G. Brugnoli (Alighieri 1996), in Dante Online.

Opere citate

Testi primari

Alighieri, Dante, 2013. *Monarchia*. A cura di Andrea Tabarroni e Paolo Chiesa. Roma: Salerno.

_____, 1996. *Epistole I-XIII*. Vol. 1 (vol. III, t. II). A cura di Arsenio Frugoni e Giorgio Brugnoli. Milano-Napoli: Ricciardi. Dante Online. Data di consultazione: 15/8/2013. <<http://www.danteonline.it/italiano/opere.asp?idope=7&idlang=OR>>.

_____, 1994. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. A cura di Giorgio Petrocchi. Firenze: Le Lettere. Dante Online. Data di consultazione: 15/8/2013. <http://www.danteonline.it/italiano/home_ita.asp> / <<http://www.danteonline.it/italiano/opere.asp?idope=1&idlang=OR>>.

_____, 1966. *Monarchia*. A cura di Alessandro Ronconi. Torino: E. R. I. Dante Online. Data di consultazione: 15/8/2013 <<http://www.danteonline.it/italiano/opere.asp?idope=4&idlang=OR>>.

_____, 1965. *Monarchia*. A cura di Pier Giorgio Ricci. Milano: Mondadori. Dante Online. Data di consultazione: 15/8/2013 <<http://www.danteonline.it/italiano/opere.asp?idope=4&idlang=OR>>.

Thomae de Aquino, 2011. *Summa theologiae. Corpus thomisticum*. Data di consultazione: 15-8-2013. <<http://www.corpusthomisticum.org/sth2006.html>>.

Bibliografia critica

- Ardizzone, Maria Luisa, 2014. «Introduzione». In AA. VV., *Dante and Heterodoxy. The Temptations of 13th Century Radical Thought*. A cura di Maria Luisa Ardizzone. Cambridge MA: Cambridge Scholars. pp. vii-xix.
- Freccero, John, 1986. *Dante: The Poetics of Conversion*. A cura di Rachel Jacoff. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Gentile, Giovanni. 1965. «Studi su Dante». In: *Opere complete*, vol. 13. Firenze: Sansoni.
- Nardi, Bruno, 1979. «Note». In: Alighieri, Dante. *Monarchia. Opere minori*, vol. 2. A cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Bruno Nardi, Arsenio Frugoni, Giorgio Brugnoli, Enzo Cecchini e Francesco Mazzoni. Milano: Ricciardi.
- Sanguineti, Federico, 2007. «Introduzione». In: Alighieri, Dante. *Monarchia*. A cura di F. Sciuto, Italo. Torino: Einaudi.
- Stocchi-Perucchio, Donatella, 2014. «The Limits of Heterodoxy in Dante's *Monarchy*». In A.A.V.V. *Dante and Heterodoxy. The Temptations of 13th Century Radical Thought*. A cura di Maria Luisa Ardizzone. Cambridge MA: Cambridge Scholars.
- Tabarroni, Andrea e Paolo Chiesa, 2013. Traduzione e «Note al testo». In: Dante Alighieri. *Monarchia*. A cura di A. Tabarroni e P. Chiesa. Roma: Salerno.

Pilares épicos del cristianismo: Virgilio y Estacio en el *Purgatorio*

Elio Vélez Marquina
Universidad del Pacífico

La *Commedia* es literalmente una obra polisémica que exige a sus lectores comprenderla según diversos niveles de interpretación. Es un viaje redentor a través de los reinos de ultratumba, es una versión actualizada de la historia de la salvación (*historia salutis*) a través de un singularísimo universo alternativo con una discursividad simbólica y, acaso, un edificio basado en una nueva latinidad propuesta por Dante. Pero no deja de ser en todo momento una actualización (acaso la más radical del género) de la poesía épica.

La indiscutible presencia de la teología y de la alegoría providencialista debe sumarse a la de Virgilio, poeta épico por excelencia, que es ahí un personaje del mismo género que encumbró. En esta disertación, se explicará tanto su dimensión simbólica en el poema como aquella no menos importante del poeta latino Estacio. Ambos facilitan la comprensión de la *Commedia* como un *corpus symbolicum* que le permite a Dante legitimar su proyecto literario dentro de un nuevo paradigma de la latinidad cristiana que al mismo tiempo plantea una continuidad (o transcritura) de las Sagradas Escrituras.

1. Los cuerpos simbólico y retórico de la nueva épica cristiana

Es famosa la declaración, procedente del *Convivio*, que sobre los niveles de interpretación textual Dante dispone en su *Epistula XIII*, dirigida al Can Francesco della Scala. Son los consabidos sentidos literal, alegórico, moral y anagógico (o místico). Este conjunto hermenéutico resulta fundamental al momento de estudiar cualesquiera aspectos, versos, cantos y, sin duda, los personajes de la *Commedia*, ya que Dante ha conseguido estrecharlos a tal punto que resultan indivisibles. Todo significa. Así, el significado lo es todo en un universo simbólico cuyas partes, todas, se corresponden. Sin embargo, la *Commedia*, a diferencia de otras obras alegóricas o simbólicas (ambos términos equivalentes desde los tiempos de Filón de Alejandría), muestra, con personajes históricos, el funcionamiento de dichas correspondencias, las cuales, en última instancia, se consolidan en el nivel anagógico.

La poesía épica, desde el ciclo homérico, había sido interpretada y comentada muchas veces desde una perspectiva alegórica. Para el estoicismo, por ejemplo, la épica clásica no era más que el enmascaramiento mítico o mitográfico de verdades naturales y, más aun, trascendentes (al respecto, pensar en el caso de la *Pharsalia* de Lucano es conveniente, dado que es mucho más explícita en comparación con el modelo virgiliano en lo que respecta a la inclusión de asuntos políticos dentro de su misma trama). Conforme el modelo virgiliano imperial (que autores como David Quint han identificado como aquel que fija la ortodoxia de los vencedores [1993]) entró en crisis, el género épico se volvió mucho más poroso y asimiló nuevos valores procedentes de culturas consideradas inferiores, como la cristiana.

A Dante, por el contrario, no le interesa distinguir las diferencias formales, ideológicas y políticas que separan a Estacio de Virgilio. El marcado autobiografismo que recorre sus *terze rime* se apoya no en las murallas de una épica imperial destinada a exaltar y legitimar mitológicamente el régimen de turno, tampoco en las

huestes de aquella épica menor que buscan socavar la autoridad imperial. La epopeya dantesca, sobre todo como se percibe en el *Purgatorio*, se sostiene sobre los pilares que representan Virgilio y Estacio en tanto figuras, en tanto alegorías.

Pero si se recuerdan ejemplos de poemas épicos religiosos posteriores (más atentos a los modelos canónicos y, por ello, más convencionales), de los siglos XV al XVIII, será difícil hallar alguno que contenga las mismas estrategias que el de Dante. Desde una perspectiva retórica, en nada reñida con la cadena de metáforas codificadas que representa su tejido simbólico, la *Commedia* es un edificio basado en una nueva lectura de sus paradigmas clásicos. En esa medida, Virgilio y Estacio son, para usar un término preferido por Erich Auerbach, *figurae Dantis* (1950).

Esto supone que los personajes de esta epopeya religiosa (representantes del período clásico) no sean ni metonimias ni antonomasias de valores bélicos o políticos o de un *ethos* pagano, sino representaciones providenciales del mismo autor, de un *pius viator*, de un peregrino encaminado en un viaje redentor que anagómicamente vuelca un significado nuevo sobre el molde que lo creó. A fin de cuentas, Dante crea una nueva ortodoxia personalísima de la épica, que supone la superación de su trasfondo pagano.

Dante presenta a Virgilio y a Estacio como una pareja que representa en sí misma la evolución de la épica del paganismo al cristianismo. Sin embargo, Estacio, declarado admirador del autor de la *Aeneis*, produjo un poema como la *Thebais* o *Thebaida* que en mucho se aparta del texto de su padre literario. La ausencia de un solo héroe, la crítica a los dioses (y más precisamente al politeísmo) y la censura a la tiranía constituyen fuertes críticas al modelo que nos recuerdan más la tradición inaugurada por Lucano que la del texto virgiliano.

Entendido como un viaje redentor, el poema nos muestra un peregrino que al mismo tiempo que sacia su sed de conocimiento atraviesa un proceso iniciático que encumbra con ayuda de la Gracia los componentes grecolatinos de su tradición letrada y artística. Vista, pues, como *corpus rhetoricum*, la *Commedia* ostenta

una estructura sorprendente que aprovecha al máximo todos los recursos de su material lingüístico¹. En tanto *corpus symbolicum*, sorprende con una propuesta novísima y personal del itinerario espiritual de un cristiano que abraza la herencia secular grecolatina, de un peregrinaje en el que la poesía resulta tan importante como el propio sistema moral e intelectual que la ampara².

En el *Purgatorio*, reino cinético por excelencia, Dante no contrapone los recursos de la Retórica a los de la Poética. Por el contrario, la coexistencia de ambos permite *demorar el tiempo* o, mejor dicho, obsequiar el tiempo necesario al lector para que reflexione sobre los acontecimientos del mismo modo que los personajes lo hacen a cada paso. Precisamente el ascenso del monte purgatorial, ámbito temporal por excelencia, exige al peregrino no solo la contemplación, sino también la comprensión de sus fenómenos para avanzar por la senda correcta hacia la Salvación.

La intención de este escrito no es mostrar con un catálogo de ejemplos la actualización que Dante hace tanto de la épica como de su interpretación alegórica; sí, en cambio, ilustrar sobre la importancia que los personajes de Virgilio y Estacio tienen como dupla, y cómo ambos, en mayor o menor medida, resaltan la importancia de la transformación de Dante para su posterior purificación.

Per correr migliori acque alza le vele
omai la navicella del mio ingegno,
che lascia dietro a sé mar sì crudele;
e canterò di quel secondo regno,
dove l'umano spirito si purga
e di salire al ciel diventa degno.
Ma qui la morta poesì resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Calliopè alquanto surga,
seguitando il mio canto con quel suono
di cui le Piche misere sentiro
lo colpo tal, che disperar perdono. (*Purg.* I, 1-12)

Para surcar mejores aguas, iza las velas ahora la navecilla de mi ingenio, que deja atrás mar tan cruel, y cantaré de aquel segundo reino donde se purifica el espíritu humano para hacerse digno de subir al cielo. Resurja, pues, aquí la muerta poesía, ¡oh santas musas!, ya que vuestro soy, y aquí Calíope salga a mi encuentro acompañado mi canto con aquella voz cuyos efectos sintieron de tal modo las míseras Urracas, que desesperaron de obtener su perdón.³ (Alighieri 1994: 192)

Comienza, pues, Dante el ascenso con la descripción de la transición del reino definitivo de la muerte a aquel de la purificación. La navecilla de su ingenio ha alzado sus velas para surcar aguas mejores, lejos del cruel mar del Averno. En este segundo reino, donde las almas deben purgarse para su ascenso, se anuncia también la necesidad de cambiar el tono de su discurso, de actualizar su voz. El resurgir de la muerta poesía debe entenderse como la suya misma que ha tenido que adecuarse al escenario lóbrego y diabólico del primer reino. Ahora debe, en cambio, adquirir un tono grave que al mismo tiempo permita reflejar la evolución de las cosas acaecidas. De ahí la invocación a Calíope, musa de la poesía épica, para que realce su canto, es decir, su propio poema.

Mas el llamado a las santas musas y, en particular a Calíope, advierte al lector del estilo y del género. El *Purgatorio* principia con una *invocatio musae* renovada, dado que Calíope es solo una más de las ahora santas musas. Esta concepción plural del numen es una prefiguración del encuentro con Estacio que si bien refuerza la presencia y el valor simbólico de Virgilio, por otra parte prepara al lector para una nueva interpretación del mismo. Dante, quien se había ya encontrado con Virgilio al inicio del poema, luego se halla, acompañado por su guía, con Estacio. Esta singular invención sienta las bases para una fábula o ficción en que la verdad profética se impone incluso sobre la condición biográfica del poema sacro.

2. Virgilio, más que el imperio de la razón humana

Poeta imperial por excelencia, Virgilio, en la *Commedia*, representa un cúmulo de significados. Antiguos comentaristas como Iacopo, Graziolo o Vellutello lo explicaron como una representación de la razón humana. Otros como Pietro di Dante, en cambio, vieron en él una alegoría de la filosofía racional.

Conviene sobre todo reconocer en la dimensión simbólica de Virgilio la representación de un momento preciso de la biografía del Dante peregrino: cuando este no había reconocido las señales de la salvación, las mismas que luego verá incluso en los textos y tradiciones paganas. El mantuano, como *figura Dantis*, anticipa con su sola presencia y constante actitud propedéutica e indagadora el proceso de conversión que habrá de atravesar su discípulo.

Virgilio, padre literario de Estacio y Dante, se reconoce en el poema mejorado por sus propios hijos. Sin embargo, a diferencia del otro poeta latino, Virgilio no perderá la preeminencia de ser siempre el guía y no solo un compañero de viaje. Será él, por ejemplo, quien ceda la posta a Estacio para que ilustre a Dante en diversos aspectos de la ciencia, pero ahora desde una óptica teológica. Será, a fin de cuentas, quien antes de desaparecer del itinerario reconozca la superioridad del Dante peregrino:

Come la scala tutta sotto noi
fu corsa e fummo in su 'l grado superno,
in me ficcò Virgilio li occhi suoi,
e disse: «Il temporal foco e l'eterno
veduto hai, figlio; e se' venuto in parte
dov' io per me più oltre non discerno.
Tratto t'ho qui con ingegno e con arte;
lo tuo piacere omai prendi per duce;
fuor se' de l'erte vie, fuor se' de l'arte.
Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce;
vedi l'erbette, i fiori e li arbuscelli

che qui la terra sol da sé produce.
Mentre che vegnan lieti li occhi belli
che, lagrimando, a te venir mi fenno,
seder ti puoi e puoi andar tra elli.
Non aspettar mio dir più né mio cenno;
libero, dritto e sano è tuo arbitrio,
e fallo fora non fare a suo senno:
per ch'io te sovra te corono e mitrio». (*Purg.* XXVII, 124-142)

[...] Cuando toda la escalera quedó bajo nosotros y estuvimos en el escalón más alto, fijó Virgilio sus ojos en mí y me dijo: Has visto, hijo el fuego temporal y el eterno y has llegado a un lugar en el que yo, por mí mismo, no distingo más. Te he traído hasta aquí con guía; ya estás fuera de los caminos escarpados y angostos. Mira el sol que te da en la frente; mira las hierbecillas, las flores y los arbustos que sólo esta tierra produce. Mientras llegan felices los bellos ojos que llorando me hicieron ir a ti, puedes sentarte o puedes andar entre las flores. No esperes ya mis palabras ni mi consejo; libre, recto y sano en tu albedrío, y sería un error no hacer lo que él te diga, por lo cual yo, considerándote dueño en ti, te otorgo corona y mitra. (Alighieri 1994: 330-331)

Es evidente que el Virgilio dantesco no pone en juego una noción de imperio político, sino más bien de uno gnoseológico y espiritual. El verso 142 de *Purgatorio* XXVII condensa en escasas sílabas una *translatio imperii* (es decir, una cesión del poder) que en boca del mismo mantuano supone la aceptación de la nueva dimensión sacra que la épica como género cobra en la *Commedia*: «Perch'io te sovra te corono e mitrio». El yo virgiliano se vuelve sobre el tú del peregrino para hacerlo objeto de los verbos coronar y mitrar. La corona bien se condice con los símbolos mayestáticos de los poderes antes celebrados por la epopeya clásica, pero el verbo *mitrar* alude directamente al nuevo poder espiritual que mueve a las almas.

Sin embargo, dichas acciones recaen finalmente sobre Dante, quien se ve investido de tales fuerzas por aquel que lo sacó del Infierno y lo llevó hasta donde su entendimiento alcanza. Dante, ahora *pius viator*, se reconoce a sí mismo en sus poetas, sus sabios, pero al mismo tiempo se presenta transmutado por la Gracia, listo para emprender el resto del viaje con Beatriz.

3. Estacio, figura Dantis y promesa de la Gracia

No es un guía como Virgilio, a pesar de que Dante lo llama junto a este *pastor* (*Purg.* XXVII, 86). Estacio, poeta imperial menor, es considerado por la crítica, al igual que Lucano, como iniciador de una nueva estética épica. Dante, por su parte, le concedió en el *Purgatorio* un sitio privilegiado.

Buena parte de la crítica dantesca ha visto en Estacio un mero constructo de la fábula, de la *inventio* del poeta. Sin embargo, conviene precisar que Publio Papinio Estacio, al margen de la imaginación con que se le presenta en el *Purgatorio*, dejó algunas señales sobre su supuesta conversión al cristianismo. Se ha dicho, por ejemplo, que su Teseo es una suerte de *figura Christi*. Ilaria Ramelli, gracias a una atenta lectura del poema, muestra indicios más significativos (1999).

En primer lugar, considera la hostilidad que muestra hacia la multiplicidad de dioses, más precisamente hacia el panteísmo. Solo Júpiter será estimado en su unicidad como un *summus deus*. Así, lo llamará *summe deorum terrarumque sator* (I, 188); *Pater omnipotens* (I, 248), *summa tonantis / iussa* (II, 69-70) y *deorum arbiter* (IV, 751-752). Finalmente Ramelli señala oportunamente la inclusión de divinidades menores femeninas que son un anticipo de las *domine* dantescas: Pietas, Clementia, Virtus, Fides (1999: 417-432).

El perfil biográfico que Dante, por su parte, plantea de Estacio es extraordinariamente amplio y, por ello, un *unicum* de la *Commedia*. Ofrece noticias bien circunstanciadas en mérito de

su conversión y respeta, verso a verso, la sucesión histórica de los hechos. La excepción: la declaración de su nacionalidad. Lo llama tolosano en vez de napolitano (parece haber usado una biografía antigua común: *coincidentia in errore* entre Dante y Fulgencio).

En la *Enciclopedia Dantesca* se declara que Estacio es un segundo Virgilio, mejorado desde la óptica cristiana medieval, porque es creyente (1996: 425). Pero, desde la argumentación aquí planteada, conviene precisar que el personaje de Estacio está más próximo a Dante que a Virgilio: ambos poetas son discípulos y, en cierta medida, epígonos del mantuano.

Pero Estacio, en realidad, es una *figura Dantis*. Representa al poeta en proceso de purificación. Y su encuentro no es otra cosa que un atisbo del porvenir del Dante viajero. Se dice también que representa la filosofía moral (a diferencia de Virgilio, que encarna la racional), puesto que es el alma redimida que, sin alejarse del modelo épico clásico, adoctrina a Dante en materias teológicas y espirituales.

No es un guía en el sentido estricto en que lo es Virgilio en el poema. Es más un compañero de viaje que advierte al lector sobre la evolución del protagonista. Es un *exemplum* que recuerda al peregrino sobre la purificación que habrá de liberarlo de las contingencias de la carne, de las contradicciones del mundo. El peso alegórico que Estacio debe sostener como columna viene acompañado por una serie corta (pero no menos significativa) de episodios de gran plasticidad.

Al final del canto XX, Virgilio y Dante asisten asombrados desde su ignorancia al violento sacudir de un terremoto. Así, desde su ignorancia, ya en el canto XXI se encuentran con un alma, la de Estacio, que les explica cómo el temblor recientemente percibido es ocasionado por la purificación de un alma, precisamente la suya, que se alista a dejar el Purgatorio en su ascenso al Paraíso. En seguida, ante la amabilidad de los viajeros, Estacio narra una de las biografías más cumplidas del poema: la suya propia, que es la resumida historia de un pagano converso. Entonces declara su admiración por Virgilio.

Se crea, así, un nuevo tejido alegórico con una tríada de personajes que representan un solo cuerpo en tres momentos: Virgilio, encarnación pagana de la filosofía racional; Estacio, pagano converso que encontró un nuevo sentido de los motivos éticos de la poesía imperial; y Dante, representante de una nueva ortodoxia épica, de una nueva tradición poética y espiritual.

Posteriormente, en el canto XXII Estacio narra su conversión. Explica, en la ficción de la *Commedia*, cómo la «Ecloga IV» de Virgilio le mostró la verdad revelada:

[...] Tu prima m'invïasti
verso Parnaso a ber ne le sue grotte,
e prima appresso Dio m'alluminasti.
Facesti come quei che va di notte,
che porta il lume dietro e sé non giova,
ma dopo sé fa le persone dotte,
quando dicesti: «Secol si rinova;
torna giustizia e primo tempo umano,
e progenie scende da ciel nova».
Per te poeta fui, per te cristiano:
ma perché veggi mei ciò ch'io disegno,
a colorare stenderò la mano. (*Purg.* XXII, 64-75)

Tú primero me enviaste hacia el Parnaso a beber en sus fuentes y después alumbraste mi camino hacia Dios. Hiciste como aquel que va de noche y lleva la luz detrás, de la cual no goza, pero ilumina a los que le siguen, cuando dijiste: «El siglo se renueva; vuelve la justicia a la primera edad del hombre y una nueva progenie desciende del cielo». Por ti fui poeta, y por ti, cristiano; mas para que veas mejor lo que pinto, me detendré en colorearlo. (Alighieri 1993: 302)

En este relato de conversión, en el que se legitima poéticamente la pseudohagiografía de un Virgilio protoprofeta, Estacio se dibuja como símbolo de la *gratia gratis data*, por la cual

el hombre coopera en su propia salvación mediante la salvación de los otros. Para él Virgilio ha sido *lume* de una antorcha que alumbraba a los otros, mas no al que la porta, del mismo modo que su personaje providencialmente anticipa un estado que Dante alcanzará versos más adelante.

Dante, por su parte, puede ser visto como el símbolo de la *gratia gratum faciens* o gracia de la santificación, la cual se destina a todos los hombres y es conferida para la santificación personal. Esto ocurre gracias al desdoblamiento de su personalidad en las otras de los sabios que encarnan al propio Dante, a un antiguo Dante.

En el canto XXV, donde Virgilio pide a Estacio que explique a Dante la razón por la que las almas sufren cual si tuviesen cuerpo, aquel profiere un discurso teológico en el que diserta sobre la generación del cuerpo y del alma. Aquí Dante muestra la posibilidad de conexión existente entre el universo precristiano (representado por Virgilio) y el cristiano (representado por Estacio y Dante). Crece, pues, paralelamente la responsabilidad moral e intelectual estaciana al mismo tiempo que se incrementa el conocimiento y la perfección de Dante en su ascenso hacia el Paraíso.

Con un terremoto que recuerda aquel que sacudió la Tierra cuando Cristo murió en la cruz, con un pagano que vio en los versos de los suyos la verdad revelada en tiempos de persecución y, finalmente, con el coronar y mitrar de la testa de Dante por parte de su maestro no es muy difícil arriesgar una última definición del poema sacro. La *Commedia* resulta, pues, una especie de transcritura (es decir, de continuación) de la Biblia, puesto que evoluciona de la sugestión mitológica a la dimensión teológica y bíblica. El sentido anagógico del poema, gracias a la aparición de Estacio y a la emotiva partida de Virgilio, devela la dimensión profética de sus versos y nos muestra a Dante en el camino a la plenitud de la Salvación. Si la *Commedia* es un poema épico, ¿cuál es el imperio al que canta? Dante, señor de sí mismo, a punto del encuentro con Beatriz, confirmará que el antiguo epos militar colectivo del imperio del César se trasladó a otro espiritual y personal conducente a la Salvación.

Notas

¹ Formalmente el poema dantesco se ha separado mucho de la épica grecolatina, pero con ello ha conseguido justamente imponerse como una nueva autoridad. Al ser Virgilio guía de Dante, lo admite como discípulo y, por consiguiente, legitima su propuesta. La ortodoxia clásica deviene en una nueva.

² Es con este aspecto que la *Commedia* dantesca consigue desbrozar un nuevo sendero para la literatura. Al margen de las traducciones tempranas o no del poema, resulta innegable que ha sido un texto fundamental para la creación de otras obras no menos innovadoras, desde la temprana *Hypnerotomachia Poliphilii* de la imprenta Aldina, pasando por el *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz, hasta el *Paradise Lost* y el *Paradise Regained* de John Milton. Inclusive obras de marcado tono científico como el *Iter extaticum coeleste* de Athanasius Kircher podrían ser cotejadas con el poema, si es que algún erudito así se lo propone.

³ Seguimos la traducción española de las *Obras completas de Dante Alighieri* de la Biblioteca de Autores Cristianos (1994).

Bibliografía

- Alighieri, Dante, 1994. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- _____, 1933. *Divina Commedia*. Francesco Torraca (ed.). Milano: Società Anonima Editrice Dante Alighieri.
- Auerbach, Erich, 1950. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Enciclopedia Dantesca*, 1996. *Dante*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Musacchio, Enrico, 2003. «La epica ad una svolta. Trissino tra modello omerico e modello virgiliano». En: *Italica*, vol. 80, N° 3, pp. 334-352.
- Quint, David, 1993. *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*. Princeton: Princeton University Press.
- Ramelli, Ilaria, 1999. «La concezione del divino in Stazio e la conversione del poeta secondo Dante». En: *Gerión*, N° 17, pp. 417-432.
- Scrivano, Riccardo, 1992. «Stazio, personaggio e poeta cristiano». En: *Quaderni d'Italianistica*, vol. 23, N° 2, pp. 175-196.
- Tasso, Torquato, 1982. *Gerusalemme liberata*. Fredi Chiapelli (ed.). Milano: Rusconi.
- Virgilio, Marón Publio, 1960. *Virgilio en verso castellano*. Edición bilingüe de Aurelio Espinosa Pólit, S. I. México: Editorial JUS.

«Todo el purgatorio sobre sus hombros»:
María Bautista y la expiación de las almas

Martina Vinatea Recoba
Universidad del Pacífico

Nos proponemos presentar una parte de la biografía de la venerable María Bautista, monja del convento de la Santa Fe de Toledo quien, de acuerdo con el manuscrito sobre su vida –en adelante, *Vida*–, tuvo visiones purgatoriales.

La información sobre el tema la he obtenido del manuscrito fechado en 1664 que poseen las Comendadoras de Santiago en Toledo y que gracias a la gentileza y confianza depositada en mí por la madre María Lucía Girón González, abadesa del convento, pude transcribir¹.

Debo precisar que las «vidas» de monjas fueron obras escritas dentro del convento que, a la sazón, era el espacio privilegiado para la escritura femenina, y fueron concebidas como discursos edificantes. La biografía de María Bautista, parte crónica, parte discurso edificante, recoge la estructura básica de este tipo de discurso y, al construir un relato ejemplificador, se erige un modelo de santidad cuya finalidad última es desarrollar el paradigma de la «esposa de Cristo».

Los textos que recogen las «vidas» de monjas presentan una estructura común: el lugar de nacimiento, la historia de sus ancestros (cristianos viejos), la visión que las vincula con una suerte de predestinación divina, la temprana vocación y su lucha por alcanzarla, la profesión de fe, la historia del convento, los santos a los

que son devotas, las penitencias corporales, las señales que Dios les envía para que se sientan «elegidas», los milagros obrados –que van configurando su santidad– y la muerte en «olor de santidad». De este modo, la «vida» completa se convierte en una respuesta continua al llamado divino².

La historia de la venerable madre María Bautista tiene las siguientes partes:

- Patria y padres de la sierva de Dios (folios [ff.] 1r-4v).
- De cómo entró en este Real Convento de Santa fe y su fundación (ff. 5r-8r).
- Entra la venerable María Bautista por seglar (ff. 8v-14r).
- Toma hábito la Sierva de Dios María Bautista (ff. 14v-24r).
- Traen el cuerpo de la señora infanta doña Sancha Alfonso del Real Convento de Santa Eufemia de los Cozuelos en las montañas a este Real de Santa Fe de Toledo (ff. 25r-28r).
- Síguese la disposición que hizo de lo que sabía y entendía de la señora infanta con el mismo estilo que está escrita en las remisoria de su beatificación (ff. 28r-34r).
- De los santos que tenía por devotos (ff. 34r-41r).
- Devoción que la Sierva de Dios María Bautista tenía con su Santísima Madre (ff. 41r-45v).
- De algunas almas del Purgatorio que pedían a la Sierva de Dios las socorriese con oración y decían de otras que estaban en el cielo (ff. 46r-59r).
- Maravillas que obró Dios por la intercesión de esta su Sierva y apariciones que tuvo (ff. 59v-96r).

Me centraré en el penúltimo apartado; es decir, el vinculado con las visiones purgatoriales de María Bautista y, a partir de la información que el texto ofrece, determinaré la idea de Purgatorio implícita en el texto.

En primer lugar, conviene conocer el significado del término *purgatorio*. El *Diccionario de la Real Academia Española* define el purgatorio (del latín *purgare*, ‘limpiar’, ‘purificar’), de acuerdo con la doctrina católica, como un «estado de quienes, habiendo muerto en gracia de Dios, necesitan aún purificarse para alcanzar la gloria» (RAE 2001).

El *Catecismo de la Iglesia Católica* se refiere del siguiente modo al Purgatorio:

1030 Los que mueren en la gracia y en la amistad de Dios, pero imperfectamente purificados, aunque están seguros de su eterna salvación, sufren después de su muerte una purificación, a fin de obtener la santidad necesaria para entrar en la alegría del cielo.

1031 La Iglesia llama *Purgatorio* a esta purificación final de los elegidos que es completamente distinta del castigo de los condenados. La Iglesia ha formulado la doctrina de la fe relativa al Purgatorio sobre todo en los Concilios de Florencia (Cf. DS 1304) y de Trento (Cf. DS 1820: 1580). La tradición de la Iglesia, haciendo referencia a ciertos textos de la Escritura (por ejemplo 1 Co 3, 15; 1 P 1, 7) habla de un fuego purificador: Respecto a ciertas faltas ligeras, es necesario creer que, antes del juicio, existe un fuego purificador, según lo que afirma Aquél que es la Verdad, al decir que si alguno ha pronunciado una blasfemia contra el Espíritu Santo, esto no le será perdonado ni en este siglo, ni en el futuro (Mt 12, 31). (Vicaría de Pastoral s. f.)

Si bien es cierto que –sobre todo a partir de la *Commedia* de Dante– también se le considera un lugar de castigo temporal para aquellos que, dejando esta vida en gracia de Dios, no están completamente libres de faltas veniales, o no han pagado completamente a satisfacción sus transgresiones, los Concilios de Lyon (1274), de Florencia (1304) y de Trento (1580) sentaron las bases doctrinales del Purgatorio, pero jamás se realizó una descripción de su geografía o de los tormentos que sufrirían los purgantes (Le Goff 1989: 393).

La espiritualidad de los Siglos de Oro fue intensa, exacerbada, llena de relatos cargados de apariciones de almas del Purgatorio. Son muchas, ¿demasiadas?, las hagiografías, las «vidas» de monjas y religiosos que contienen visiones de las ánimas del Purgatorio que piden oración para llegar a la gloria divina y que informan cuándo la alcanzan. Tal proliferación fue la responsable de que se pusieran esas experiencias en tela de juicio y que pasaran por rigurosos exámenes inquisitoriales. Es más, los teólogos modernos advierten que los mencionados relatos debieran pasar por examen riguroso del teólogo, del historiador y del crítico textual (Royo Marín 1959: 465-467; 1962: 814-824). También resulta importante señalar que el hecho de haber tenido visiones de este tipo resultaba un obstáculo para los procesos de beatificación o canonización (Zugasti 2008: 169-215).

1. El Purgatorio como lugar de purificación

La noción del Purgatorio como lugar de purificación es la que está presente en el texto que narra la vida de María Bautista. Como muchas de las místicas, María Bautista tuvo visiones purgatoriales que describen el proceso purgativo en términos alquímicos: las almas se purificaban en el fuego que como crisol separaba las impurezas y podían ascender al cielo como oro purísimo (Van Deusen 2012: 80). Tal descripción del proceso halla su antecedente en dos importantes textos:

- El *Tratado del purgatorio* de santa Catalina de Génova, quien asegura que el amor divino, a manera de rayos y fulguraciones ígneas, purifica el alma, / y aniquila las impurezas para poder permanecer «toda en Dios, sin nada propio en sí misma, ya que la purificación del alma consiste precisamente en la privación de nosotros en nosotros» (Catalina de Génova 1946); y
- la *Commedia* de Dante, que formaba parte del imaginario colectivo y donde las llamas en las que se «purifican» las áni-

mas están relacionadas con el séptimo círculo del Purgatorio, el de los lujuriosos que arden en un gran incendio (*Purg.* XXVI). Probablemente, la lujuria era uno de los pecados que mayor censura social tenía, de ahí que las místicas aseguran ver a las ánimas envueltas en llamas.

La *Vida* de María Bautista dice al respecto:

[folio 47v] Ponderaba en una ocasión a cierta amiga espiritual cuánto en la otra vida se adelgazan las culpas y merecimientos y a este propósito dijo que estando una noche recogida en su celda, olvidada de cierto hombre (que ya era difunto), apareció a la sierva de Dios por una pared que aparece se había abierto para que saliese con tan horribles y espantosas llamas que sintiendo en el rostro el fuego que despedían y afligiéndole el corazón verle de aquella suerte, se levantó huyendo y reparando en que Dios, que quería le viese, le llevaría a cualquiera lugar que mudase, volvió a sentarse

[folio 48r] proponiendo encomendarle a Dios de allí adelante con todo cuidado.

2. El Purgatorio como lugar de tránsito

Habitualmente, en los relatos de las visionarias, las ánimas se presentan en su forma terrenal reconocible (por el cuerpo o la vestimenta), pero con un cuerpo inmaterial ya que, según se creía, las ánimas del Purgatorio se mantenían ligadas a su cuerpo terrenal de una manera misteriosa y luego de la purgación el alma y el cuerpo se unían en una plena realización al momento de resurrección (Vicaría de Pastoral s. f.).

La *Vida* de María Bautista dice al respecto:

[folio 47r] [...] y decía la sierva de Dios que aunque [la monja] entró a su cama no había bulto, como era espíritu.

[folio 52v] Murió otra persona seglar y estando una noche en su celda, vio un hombre en el mismo traje que cuando vivía, y por esta razón se asustó la sierva de Dios más que otras veces, porque a aquella hora hombre y en su celda fue para ella de grande admiración, hasta tanto que habló para que le conociese y con esto rogase a Dios por su alma que estaba en el purgatorio.

[folio 59r] Vio que en el purgatorio penaba el alma de un arzobispo que pidió oración para alivio de su tormento y fatiga a esta sierva de Dios y según buen discurso se halla que este arzobispo fue el que siendo inquisidor examinó su espíritu que no solo dio por bueno en vida, pero aun después de muerto que luego que expiró se apareció a la sierva de Dios M[arí]a Baptista.

[folio 56r] Llevóse Dios la religiosa luego que hizo en ella prodigio tan singular y de este a pocos días, estando la sierva de Dios M[arí]a Baptista en el coro una noche salió la difunta por debajo del altar (que está en el aire como un estado) y adornada como si estuviera en la religión viva y buena con su hábito y manto blanco hizo humillación profundísima al santísimo Sacramento y entendida la m[adr]e M[arí]a Bap[tis]ta de que venía a dar las gracias de verse en tanta dicha por su buen consejo sin que diese paso adelante le dijo: a Dios, a Dios, le dé las gracias que a mí no. Y volviéndose por donde había salido no la vio más. Que se apareciese esta bendita alma a la sierva de Dios como otras, no tiene ya novedad, pero que entendiese que venía a darle gracias (que sólo rendía a Dios) es lo singular y maravilloso, en todos los que en el mundo llamamos santos, sin estar canonizados, y en los que lo están, es

[folio 56v] digno de toda admiración y ponderación.

3. El Purgatorio como conexión vital y de intercambios sociales

Desde siempre, existe una suerte de conexión vital con el mundo de los muertos que, a partir del Medioevo, se liga al Purgatorio. Es en esa época cuando se producen «intercambios sociales» (Van Deusen 2012: 89); es decir, un conjunto de actos: mortificaciones, oraciones, ayunos, misas, legados testamentarios y hasta compras de indulgencias, realizados con la finalidad de disminuir la estadía en el recinto.

El «Catecismo de la Iglesia Católica» afirma lo siguiente:

1032 Esta enseñanza se apoya también en la práctica de la oración por los difuntos, de la que ya habla la Escritura: «Por eso mandó [Judas Macabeo] hacer este sacrificio expiatorio en favor de los muertos, para que quedaran liberados del pecado» (2 M 12, 46). Desde los primeros tiempos, la Iglesia ha honrado la memoria de los difuntos y ha ofrecido sufragios en su favor, en particular el sacrificio eucarístico (Cf. DS 856), para que, una vez purificados, puedan llegar a la visión beatífica de Dios. La Iglesia también recomienda las limosnas, las indulgencias y las obras de penitencia en favor de los difuntos: Llevémosles socorros y hagamos su conmemoración. Si los hijos de Job fueron purificados por el sacrificio de su Padre (Cf. Jb 1, 5), ¿por qué habríamos de dudar de que nuestras ofrendas por los muertos les lleven un cierto consuelo? No dudemos, pues, en socorrer a los que han partido y en ofrecer nuestras plegarias por ellos (San Juan Crisóstomo, hom. in 1 Cor 41, 5). (Vicaría de Pastoral s. f.)

La *Vida* de María Bautista dice al respecto:

[folio 54v] Estando un día en el coro recogida con los brazos cruzados y el rostro cubierto llegó el alma de un sacerdote y asiéndola con fuerza de los brazos la hizo atenta para que oyese la voz con que le dijo: madre M[ar]ía Bap[tis]ta encomendadme a Dios. Conocióle muy bien y cuidaría de hacer lo que pedía.

Por otro lado, también está presente la idea de que es posible la intervención de los vivos en el mundo de los muertos mediante la oración. Es más, en el caso que nos ocupa, María Bautista es salvada de la muerte por Dios al escuchar las oraciones de la comunidad a la que la monja pertenecía, pues la necesitaban para seguir salvando a las almas del Purgatorio:

[folio 46r] De más de 54 años sería la m[adr]e M[arí]a Bap[tis]ta, cuando Dios fue servido de darle una enfermedad tan rigurosa, que estuvo tres días sin pasar sustancia ni agua y la comunidad con tan sumo desconsuelo que no cesaba de clamar a Dios le prestase aquel sujeto por más dilatado tiempo, obligando a su misericordia con oraciones y lágrimas y su divina majestad fue tan piadoso como siempre, mejorando la sierva que tanto amaba y quería que fuese instrumento en quien resonasen las obras de su grandeza. Y después decía: ¡Oh, quién tuviera ya pasado aquel trance tan riguroso en que me puso aquella enfermedad y en que padecí la agonía de la muerte sin ver otra cosa (en aquellos tres días) que una lucecita escasa y por ella muchas personas eclesiásticas que pedían a Dios mi salud y miren para qué!

Significando en esto lo que sería que Dios no la sacase de tierra ajena que era lo que más deseaba para gozar fuera de ella el premio de su virtud en el cielo. A que no quiso Dios llevarla tan presto como ella

[folio 46v] quisiera, como el que sabía cuánto convenía a su servicio que viniese para alabanza y gloria de su nombre consolando vivos y aliviando las penas que los difuntos padecían en el purgatorio y también publicando los que saliendo de él iban al cielo. La venerable María Bautista ofrecía sus sufrimientos para aliviar las penas de las ánimas del purgatorio.

[folio 48v] Con el dolor que consideraba las penas de estas almas benditas, llevaba con mayor paciencia y más gusto los de tantas

«Todo el purgatorio sobre sus hombros»: María Bautista y la expiación

enfermedades como padecía. Una fue la de los ebanillos en la cabeza, que decía la tenían tan atormentada que se puso en cura y llegando a abrírseles el cirujano y, viendo que con justa razón se quejaba la sierva de Dios, desmayó tanto el hombre que

[folio 49r] la volvió en sí con grandísimo valor, diciendo ejecutase sin duelo la cura sin reparar en el dolor que la obligaba a quejarse, que no importaba nada respecto del que sentía con aquellos enemigos. Claro está que por mano ajena sufriría aquel rigor quien por otra sufrió un sin cuento de azotes en que no se olvidaría de las ánimas de purgatorio para aplicar parte del merecimiento por ellas y aliviándolas de la pena aliviar la que sentía en sí, pues decía que algunos días parecía traer todo el purgatorio sobre sus hombros y bien lo mostraba en su llanto.

El *Catecismo de la Iglesia Católica* resalta la comunión entre la Iglesia del Cielo y la de la Tierra:

954 Los tres estados de la Iglesia. «Hasta que el Señor venga en su esplendor con todos sus ángeles y, destruida la muerte, tenga sometido todo, sus discípulos, unos peregrinan en la tierra; otros, ya difuntos, se purifican; mientras otros están glorificados, contemplando “claramente a Dios mismo, uno y trino, tal cual es”» (LG 49).

955 «La unión de los miembros de la Iglesia peregrina con los hermanos que durmieron en la paz de Cristo de ninguna manera se interrumpe. Más aun, según la constante fe de la Iglesia, se refuerza con la comunicación de los bienes espirituales» (LG 49).

958 La comunión con los difuntos. «La Iglesia peregrina, perfectamente consciente de esta comunión de todo el cuerpo místico de Jesucristo, desde los primeros tiempos del cristianismo honró con gran piedad el recuerdo de los difuntos y también ofreció sufragios por ellos; “pues es una idea santa y piadosa orar por los difuntos para que se vean libres de

sus pecados” (2 M 12, 46)» (LG 50). Nuestra oración por ellos puede no solamente ayudarles, sino también hacer eficaz su intercesión en nuestro favor. (La Santa Sede s. f.)

4. Las místicas como «canales celestiales»

Algunas religiosas, como María Bautista, estaban dotadas de facultades para comunicarse con las ánimas y eran buscadas para que sirvieran de «canales celestiales» para conocer la suerte que habían corrido las personas por las cuales otras estaban preocupadas (Van Deusen 2012: 88).

La *Vida* de María Bautista dice al respecto:

[folio 49r] Estando en el coro sin acordarse de una religiosa por haber algunos años que había muerto, llegó a la sierva de Dios y la dijo que cómo la tenía tan olvidada. Es tradición muy asentada de unas en otras que pidiendo n[uest]ra m[adr]e M[arí]a Baptista a Dios que no se condenase alguna de las personas que muriesen en esa su casa se lo concedió así y bien se va verificando pues unas se le aparecen en el purgatorio y otras dándole cuenta de que están en el

[folio 49v] cielo, como sucedió a una que siendo de rematada capacidad y no habiendo precedido en ella enfermedad ni accidente, amaneció muerta y la comunidad afligida y medrosa considerando su mal discurso y la muerte repentina, pero la sierva de Dios M[arí]a Baptista volviendo por su opinión quitó a todas la duda asegurándolas que estaba en toda la dicha que se podía desear que es gozar a Dios en el cielo y a persona de su confianza declaró que como aquella religiosa había ejercitado la caridad como si fuera más advertida y cuerda (de que ella no tenía culpa porque Dios no la había dado más talento) así Dios la había pedido cuenta conforme los que tenía y que la caridad había obligado a su misericordia para que la perdonase las culpas que ella pudo conocer y no las enmendó.

[folio 53r] Estando la sierva de Dios una noche de verano en la escalera de su celda de donde no casi se apartaba por hallar allí todo el abrigo que los demás buscamos en invierno y el desahogo a que anhelamos en verano, toda en Dios y Dios en ella que proporcionaba a sus fuerzas corporales el frío con el fuego espiritual de su amor, el calor con la sombra que deseaba su alma y hallaba en Dios como dice no sé cuál verso y estando como digo en la escalera, llegó una religiosa (de las que callan lo que oyen y saben) y dijo madre ya expiró fulano encomiéndele a Dios a que respondió su sierva ya lo sé y con qué ruido pasó, estas eran sus palabras breves y compendiosas y dichas a quien sabía callar con que calificaba su prudente virtud.

Conclusiones

Después de este recorrido por una parte de la *Vida* de María Bautista, podemos concluir en que la idea de Purgatorio que presenta es la misma que está presente en las hagiografías durante los Siglos de Oro:

1. El Purgatorio es un lugar de purificación donde las almas se acrisolan para ser dignas de la Gloria;
2. es un recinto de tránsito para las almas que han muerto en la gracia de Dios y, estando en él, pueden aparecerse a los vivos en una forma reconocible;
3. en el Purgatorio se mantiene una conexión vital con el mundo de los vivos, con quienes se realiza una serie de intercambios sociales; es decir, un conjunto de actos que los humanos pueden cumplir para acortar la estadía en el recinto; y
4. María Bautista, como la mayoría de las místicas, servía de canal de comunicación con el más allá, así los parientes y amigos de los difuntos podían conocer la suerte que corrieron.

Sin duda, María Bautista, como las demás elegidas por Dios, soportaba una gran carga, pues llevaba «todo el purgatorio sobre sus hombros».

Notas

1 Se trata de un manuscrito de 96 folios, in quarto, en papel 208 x 141 mm, en excelente estado de conservación. Hay un solo tipo de letra de mediados del siglo XVII, tanto en el cuerpo como en las anotaciones marginales. La foliación en su mayor parte es contemporánea al manuscrito, está escrita en tinta y por la misma mano que el texto. Sin embargo, a partir del folio 83r, la foliación es con otra tinta y otra mano y corresponde a la persona que escribió las siglas AMCS/31 (Archivo Monasterio Comendadoras de Santiago) en la primera hoja, es decir, una mano moderna que posiblemente ordenó el archivo y revisó los documentos. Es importante resaltar que las mismas siglas aparecen en el extremo derecho del folio 83r. Las dos primeras hojas están sin foliar. El manuscrito no tiene elementos decorativos, pero las hojas, a partir del primer folio numerado, presentan un marco y las anotaciones hechas por la autora se encuentran fuera de este. A lo largo del manuscrito, se advierten dos tipos de correcciones: palabras tachadas y corrección al margen, y texto sobrescrito, siempre por la misma mano. Las dos hojas sin foliar contienen una presentación del texto, y no tienen el marco de las foliadas. La presentación consigna la fecha de muerte de la venerable María Bautista: 31 de diciembre de 1663, y la fecha de inicio del escrito: 8 de marzo de 1664.

2 Sobre las biografías y autobiografías por mandato, véase especialmente los textos de Sonja Herpoel: *A la zaga de Santa Teresa: autobiografías por mandato* (1999a); «La endemoniada de Lerma o visión e imaginación» (1990); «Inés de la Encarnación y la autobiografía por mandato» (1995); «“Al fin soi muger”. Mujeres vistas por sí mismas» (1996); y «Sobre la autobiografía por mandato: caso de Mauricia del Santísimo Sacramento» (1999b).

«Todo el purgatorio sobre sus hombros»: María Bautista y la expiación

Bibliografía

Alighieri, Dante, 1994. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Catalina de Génova, 1946. *Tratado del purgatorio*. Barcelona: Balmes.

Herpoel, Sonja, 1999a. *A la zaga de Santa Teresa: autobiografías por mandato*. Amsterdam: Rodopi.

_____, 1999b. «Sobre la autobiografía por mandato: caso de Mauricia del Santísimo Sacramento». AISO, Actas V, pp. 708-715

_____, 1996. «Al fin soi muger». *Mujeres vistas por sí mismas*. AISO, Actas IV, pp. 799-805.

_____, 1995. «Inés de la Encarnación y la autobiografía por mandato», AISO / AIH, Actas XII, pp. 284-291.

_____, 1990. «La endemoniada de Lerma o visión e imaginación». AISO, Actas II, U. I. A., pp. 495-500.

Le Goff, Jacques, 1989. *El nacimiento del purgatorio*. Madrid: Taurus.

RAE, 2001. *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: RAE.

Royo Marín, Antonio, 1962. *Teología de la perfección cristiana*. Madrid: BAC.

_____, 1959. *Teología de la salvación*. Madrid: BAC.

Santa Sede, s. f. «Catecismo de la Iglesia Católica». Vatican . La Santa Sede. Fecha de consulta: 15/6/2013. <http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/index_sp.html>.

Van Deusen, Nancy, 2012. *Las almas del purgatorio: el diario espiritual y vida anónima de Úrsula de Jesús, una mística negra del siglo XVII*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Vicaría de Pastoral, s. f. «Catecismo de la Iglesia Católica». Vicaría de Pastoral. Arquidiócesis Primada de México. Fecha de consulta: 15/6/2013. <http://www.vicariadepastoral.org.mx/1_catecismo_iglesia_catolica/catecismo_iglesia_catolica.pdf>.

Zugasti, Miguel, 2008. «El alma (pura) del rey: visiones preternaturales de los Austrias en el tránsito del purgatorio al cielo». En: *Sor María de Jesús Ágreda y la literatura conventual femenina en el Siglo de Oro*. Soria: Imprenta Provincial de Soria-Cátedra Internacional Alfonso VII.

Microscopia de la traducción: algunas
versiones españolas de *Purg.* I, 13;
Purg. I, 117; y *Purg.* V, 134

Jorge Wiese Rebagliati
Universidad del Pacífico

Sin pretender precisar de manera exhaustiva la naturaleza de la traducción en general o exponer la especificidad de la traducción literaria o hacer notar los problemas que las grandes obras como *Hamlet* o la *Divina Comedia* proponen a la teoría de la traducción¹, sí podría resultar interesante recordar algunas cuestiones muy generales sobre esta práctica para luego especificar el propósito que nos anima a examinar con cierto detalle algunas versiones españolas de tres versos del *Purgatorio* de la *Divina Comedia*: *Purg.* I, 13; *Purg.* I, 117; y *Purg.* V, 134.

En primer lugar, convendría aclarar que se traducen textos, no lenguas. Puesto que, como observa el lingüista rumano Eugenio Coseriu, muchos contenidos de dos lenguas diferentes son simplemente «inconmensurables»², resulta un empeño inútil tratar de encontrar equivalencias puntuales entre los significados de dos lenguas. Lo que se traduce, en términos coserianos, no son los significados, sino las designaciones (es decir, las referencias a las «cosas» extralingüísticas, a los «hechos» o «estados de cosas» extralingüísticos³) y también el sentido (fenómeno que se percibe cuando descubrimos que un mismo enunciado puede tener varios sentidos: «Sócrates es mortal», por ejemplo, puede ser el ejemplo de un silogismo –sustituible por otro enunciado parecido– o una

advertencia a Jantipa⁴). Y, aun así, en determinadas circunstancias, podrían incluso sustituirse las designaciones (Coseriu cita el caso de una versión inglesa clásica del *De interpretatione* de Aristóteles que traduce *traguélafos*, ‘centauro’, por «*mermaid*» y que dentro de cierto contexto, en tanto ejemplo, no resulta una traducción inadecuada⁵). No existen, entonces, traducciones perfectas (o no puede pedírsele a la traducción una perfección que esté fuera de su naturaleza). Sostiene Coseriu:

El traducir es análogo ante todo al hablar; por ello, para el traducir, como para el hablar, solo tienen vigencia normas determinadas y motivadas en sentido finalista. Por la misma razón, la mejor traducción absoluta de un texto cualquiera simplemente no existe: solo puede existir la mejor traducción de tal texto para tales y cuales destinatarios, para tales y cuales fines y en tal o cual situación histórica. (Coseriu 1977: 239)

Como diría Umberto Eco, ello vuelve a todo texto de llegada fruto de una «negociación»⁶. Y afirma:

[...] la traducción se basa en procesos de negociación, siendo la negociación, precisamente, un proceso según el cual para obtener una cosa se renuncia a otra, y al final, las partes en juego deberían salir con la sensación de recíproca satisfacción a la luz del principio áureo por el que no es posible tenerlo todo. (Eco 2008: 25)

Y, sin embargo, siempre en situaciones puntuales y atendiendo a lo que Eco denomina la «*intentio operis*», determinado núcleo del original parecería no negociable. Eco se refiere a la distinción entre fábula y trama y afirma que una traducción poética debe respetar no solo la fábula, sino también la trama⁷. Resultaría una pérdida, en efecto, por ejemplo, que Dante personaje, en el canto III del *Infierno* (*Inf.* III, 1-9) diga que va a leer a continuación la leyenda de la puerta del Infierno: el efecto del exabrupto ocurre porque primero aparecen las palabras en lo alto de la puerta y luego Dante autor nos

dice que eso fue lo que leyó Dante personaje. En otros casos, parece indispensable mantener una secuencia rítmica⁸ o una repetición, o un determinado nivel de estilo, del original.

Lo anterior podría discutirse. En varios de sus trabajos, Jorge Luis Borges, como lo hace notar Efraín Kristal, sostiene que la traducción es un prolongado juego experimental de omisiones y de énfasis⁹, que llega a anular la distinción entre original y versión (2002). Y en esto –como apunta también Kristal– Borges parecería coincidir con la afirmación de George Steiner en *Después de Babel*, quien sostiene que una traducción puede actualizar potencialidades no realizadas en el original¹⁰. Yves Bonnefoy, nuevamente en la visión de Kristal, ha convertido a Shakespeare en un poeta francés y en parte de su propia *oeuvre*¹¹.

Sea cual fuere el caso, el juego entre original y traducción es un ejercicio que podría iluminar nuestra comprensión de la obra literaria, puesto que es un ejercicio hermenéutico, un ejercicio en el que se pueden encontrar y contrastar interpretaciones, pues –como lo afirma Eco– toda traducción supone una interpretación (aunque no toda interpretación suponga una traducción¹²). La interpretación precede –implícita o explícitamente– a la traducción.

Coseriu asegura que el procedimiento para describir el sentido en el nivel de los textos es el mismo que el de los otros niveles (fónico, gramatical, etc.) de una lengua: la conmutación (2007: 250-253). Así, por ejemplo, no es lo mismo que luego de un sueño intranquilo, Gregor Samsa despertara convertido en un horrible insecto, o un horrible bicho, o que luego de un plácido sueño –inducido quizás por el opio– el rey de Siam despertara convertido en Pegaso. Dentro de la misma línea, sería posible contrastar diferentes versiones de un mismo verso con el objeto de producir sentido mediante la conmutación y comprender mejor el original y sus posibilidades. Sin haber hecho exactamente lo mismo, es lo que Lorenzo Hervás y Wilhelm von Humboldt intentaron como procedimiento de análisis lingüístico cuando interpretaron analíticamente las construcciones y significados gramaticales y

léxicos de una lengua por medio de otra lengua¹³. O lo que hace cualquier traductor cuando juzga su texto a la luz de otros en el plano de la reflexividad.

A continuación, examinaré tres versos del *Purgatorio* de Dante considerando lo que acabo de exponer.

***Purg.* I, 13**

Dolce color d'orïental zaffiro (Dante)

Dulce color de un oriental zafiro (Martínez de Merlo)

Un color dulce de oriental zafiro (Echeverría)

De zafiro oriental dulce tintura (Crespo)

Dulce color de orïental zafiro (Sanguinetti)

Dulce vislumbre de oriental zafiro (Babuglia)

Dulce color del oriental zafiro (Mitre)

Plácida tinta de oriental zafiro (Pezuela)

Mantienen la acentuación original del endecasílabo (en sílabas 1-4-8-10) Sanguinetti, Babuglia, Mitre y Pezuela. Resulta especialmente interesante notar que la mayoría de los traductores ha captado la importancia de colocar el primer acento en «dulce», como el original dantesco. Se trata, en efecto, de la primera palabra del primer verso de la narración purgatorial, una palabra que se opone a la aspereza del Infierno, también en términos poéticos: las dulces rimas a las rimas petrosas. Es, también, un término que evoca el nuevo estado de dulzura y de novedad que remite a la juvenil *Vida nueva* y al reencuentro con Beatriz que se realizará al fin del camino purgatorial y que se prevé desde el primer momento del reiniciado viaje. El acento en tercera sílaba con que empieza el verso de Crespo quita fuerza al conjunto (al desplazar el inicio de los acentos del verso); al contrario, la sustitución de «dulce» por «zafiro», al colocar el término de la comparación (zafiro oriental) antes que el elemento comparado (dulce tintura) puede crear un efecto de rotundidad e inmediatez que, finalmente, hace desaparecer el matiz de un color

que va insinuándose y que solo al final se manifiesta, como en efecto ocurre al alba.

Martínez de Merlo, Echeverría, Sanguinetti y Mitre mantienen el término «color», que en su condición genérica expresa, precisamente, aquello que es, pero no con determinaciones específicas. Echeverría agrega el indeterminado «un» (quizás para mantener el metro; pero bien pudo hacerlo con la diéresis en «oriental»). Crespo traduce el «color» dantesco por «tintura» y Pezuela por «tinta», vocablos más específicos. Sin embargo, sus connotaciones pictóricas (y hasta tipográficas) no se corresponden bien con el efecto de piedra preciosa que Dante le otorga a la atmósfera y que a Jorge Luis Borges seducía tanto¹⁴. En efecto, Borges dice lo siguiente: «Dante describe el cielo oriental, describe la aurora y compara el color de la aurora con el del zafiro. Y lo compara con un zafiro que se llama “zafiro oriental”, zafiro del Oriente. En *dolce color d’oriental zaffiro* hay un juego de espejos ya que el Oriente se explica por el color del zafiro y ese zafiro es un “zafiro oriental”. Es decir, un zafiro que está cargado de la riqueza de la palabra “oriental”» (Borges 1986: 15-16). Además de la ilación que Borges hace con *Las mil y una noches*, habría que agregar que «oriente» es el brillo especial de las perlas, por el oriente sale el sol, figura¹⁵ de Cristo, quien nació en el Oriente. Como lo muestra Dante en el canto V, al referirse a la presencia gentil de Pía de Tolomei, la piedra preciosa, la *gemma*, es símbolo de la vida amable y cortés, pacífica y sin cuidados que llevó la pobre dueña en su Siena natal¹⁶. Las piedras preciosas están codificadas en los lapidarios medievales¹⁷. «Zaffiro» es, por tanto, un término que hay que cuidar. Dante lo coloca al final del verso, en posición simétrica y contraria al «dolce» inicial, como para subrayar con la rotundidad del objeto pétreo el sutil proceso de matices que empezó con «dolce».

Babuglia vuelve subjetivo al «color» dantesco, que es un fenómeno atmosférico, exterior (si bien evoca todo un cambio espiritual, al salir del Infierno): «vislumbre» es término que pertenece al ámbito perceptivo del observador, no al objeto.

En el verso dantesco, los acentos espaciados: 1-4-8-10 resultan clave, pues evocan la expansión del sujeto en una atmósfera sin opresiones, el Purgatorio como lugar de liberación por oposición a la sujeción infernal. En su traducción, Crespo crea un verso que incluye acentuación antirrítmica: «orienTAL» (acento en sexta) choca con «DULce» (acento en séptima), lo que disuena tanto con el concepto de «dulzura» como con la citada condición expansiva. Desaparece, por supuesto, el ritmo pausado y medido que se aprecia en la diéresis de «orïental», diéresis que, por otro lado, solo respeta Sanguinetti y que Borges apreciaba como uno de los valores del verso. Dice: «El verso impone esa lentitud a la voz. Hay que decir *oriental* [...]» (1986: 16). Al final, parecería que con este verso de Sanguinetti ocurriera el fenómeno descrito por Jacqueline Risset en *Dante scrivain ou l'intelletto d'amore* (1982: 239), pues da la impresión de que el verso se hubiera traducido a sí mismo.

***Purg.* I, 117**

conobbi il tremolar della marina (Dante)
divisé el tremolar de la marina (Martínez de Merlo)
adiviné un temblor de ola marina (Echeverría)
conocí el tremolar de la marina (Crespo)
pude ver el fluctuar de las olas (Sanguinetti)
percibí el tremolar de la marina (Babuglia)
percibo el tremolar de la marina (Mitre)
vi tremular su rayo en la marina (Pezuela)

Para Eugenio Coseriu, este verso de Dante es «incomparable» y «uno de los más bellos que se hayan escrito jamás»¹⁸ y opina que, en realidad, no hay forma de explicar su singular belleza. Anna Maria Chiavacci Leonardi sostiene que para lograrla debe haber contribuido con seguridad «la delicadísima selección de los sonidos» (2003: 33, n. 117). En efecto, podría pensarse en una evocación «icástica»¹⁹ del movimiento de las olas a partir

de las consonantes geminadas («conoBBi», «deLLa»), el grupo consonántico de la palabra clave: «tremolar» y la presencia continua de líquidas y nasales: «coNobbi iL tReMoLaR deLLa MaRiNa». A lo que, seguramente, podría agregarse el desarrollo pausado del endecasílabo heroico (con acentos en 2-6-10). En este sentido, el verso evoca el bello verso del canto V del *Inferno*: «la bocca mi bacciò tutto tremante» (*Inf.* V, 136) donde aparecen también el grupo consonántico y una sucesión de geminadas (y además un conjunto de aliteraciones), aunque el verso del *Inferno* resulta más rotundo por la abundancia de un procedimiento que se ha vuelto más sutil en el *Purgatorio*.

Solo Crespo parece haberse dado cuenta de la importancia del «conocí» en este contexto (el «adivinar» de Echeverría no tiene la rotundidad del «conocer»). Un grupo de traductores se centra en lo visual: Martínez de Merlo traduce «divisé», un término descriptivo que da cuenta de la posición del observador, que intuye una visión a lo lejos; mientras que el «pude ver» de Sanguinetti y el «vi» de Pezuela son poco sugerentes, se quedan en la mera percepción visual general. Babuglia y Mitre presentan la experiencia como un caso de lo perceptivo en general: «percibo» (Mitre), «percibí» (Babuglia). En realidad, el «conocí» se explica porque se trata, sí, de una percepción, pero de una percepción a través del intelecto²⁰. Pienso que Dante ve el movimiento de las olas, pero también la primera luz en el movimiento de las olas, tal como lo explicita Pezuela: «Vi tremular su rayo en la marina». Existen, en verdad, dos luces: la del conocer del sujeto y la que viene del cielo. La situación es una figura²¹ que ilustra el movimiento de la gracia y su acogimiento. Podría ser interesante notar que el verbo vuelve a usarse cuando Dante se reencuentra con Beatriz, en el canto XXX del *Purgatorio*: «conozco»: «Conosco i segni de l'antica fiamma» (*Purg.* XXX, 481).

La mayoría mantiene el «tremolar» dantesco (Martínez de Merlo, Crespo, Babuglia, Mitre); Pezuela traduce «tremular» y Sanguinetti, «fluctuar», término que resultaría perfectamente apropiado si se tratara solo de dar cuenta del movimiento de las

olas, pero se trata de la luz insinuada sobre las olas y ese temblor impresionista («temblar» traduce el marqués Enrique de Villena en la primera traducción castellana de la *Comedia*) se pierde con «fluctuar», que posee una manifiesta connotación acuosa (según Corominas [1973] s. v. FLUIR, viene del LAT. *fluctuari*, ‘agitarse [el mar]’).

Purg. V, 134

Siena mi fé, disfecemi Maremma (Dante)
me hizo Siena, Maremma me deshizo (Martínez de Merlo)
Siena me hizo y deshízome Maremma (Echeverría)
me hizo Siena, deshízome Marema (Crespo)
Siena me hizo, y me deshizo la Marisma (Sanguinetti)
Fui de Siena, muriendo en la Marema (Babuglia)
Siena me hizo y me mató Marema (Mitre)
me hizo Siena; Marisma me deshizo (Pezuela)

El derrotero vital de una persona cabe en un verso notable. Para ello, Dante, usa la figura del jiasmo (inicio de vida, fin de vida, hacerse, deshacerse, los elementos se presentan en forma invertida, como en un espejo). Mantiene el jiasmo Mitre («Siena me hizo, y me mató Maremma»), sin embargo el sutil juego del hacerse y el deshacerse («mi fé» / «disfecemi») queda anulado porque «hizo» no se opone a «me mató» como «mi fé» a «disfecemi». «Me mató» es, además, un vocablo demasiado crudo para esa campeona de la elipsis que es Pía de Tolomei, quien pronuncia su epitafio y prefiere el sugerir al acusar. Sanguinetti respeta la estructura del verso dantesco, pero debe utilizar un dodecasílabo o un tridecasílabo, en lugar de un endecasílabo. Echeverría respeta el jiasmo, aunque para lograr el endecasílabo deba echar mano a una sinalefa violenta entre «me» e «hizo». El jiasmo ocurre, pero se pierde el valor de derrotero vital (pues Siena y Maremma dejan de ser los extremos del periplo) en las versiones de Martínez de Merlo («me hizo Siena, Maremma me

deshizo») y Pezuela («me hizo Siena, Marisma me deshizo»). Crespo transforma el jiasmo en un paralelismo²², con lo que el verso pierde también carácter de derrotero vital: «me hizo Siena, deshízome Maremma». Babuglia crea un semiparalelismo, también con valor muy disminuido de ruta vital: «Fui de Siena, muriendo en la Marema». El gerundio juega extrañamente contra el efecto buscado por el verso de Dante: en el verso de Babuglia, Pía ya ha muerto (habla desde un «Fui» de la que ella es sujeto, mientras que en el verso de Dante el sujeto es Siena) o va muriendo desde Siena si hacemos que «muriendo» modifique a «Fui», que es lo que ocurre con los gerundios si se usan correctamente. En el verso de Dante se oponen la vitalidad y la gentileza de Siena a la brutalidad y la muerte de la Maremma. En el verso de Babuglia se pierde toda esa connotación.

No quisiera haber dado la impresión de censor o de juez de las traducciones que he presentado. Los que hemos traducido alguna vez somos conscientes de las transacciones (las «negociaciones») que quedan detrás de las traducciones y los esfuerzos y las decepciones que ellas implican. Si he recurrido a las traducciones castellanas de Dante es porque pienso que ofrecen una ventana privilegiada para acceder a la trama menuda de la *Divina Comedia*. Y ello es algo que debemos agradecer a todos los traductores de esta obra en la que Dante parecería haber contado para sí con «toda la lengua», como acertadamente observa Jacqueline Risset (1982: 236).

Notas

¹ Se han referido al tema Umberto Eco (2008: 345) y Jacqueline Risset (1988: iii-xvii).

² Sostiene Coseriu: «Al menos desde Schleiermacher se sabe de modo reflexivo y explícito lo que siempre han sabido de manera intuitiva los buenos traductores y los hablantes bilingües y plurilingües, o sea, que los contenidos de lenguas diferentes –aparte del vocabulario técnico– a menudo, no solo no están entre sí en una relación de 1 a 1, sino que no están siquiera en una relación “racional” del tipo 1 a 2 (o bien 1 a 3, 1 a 4, etc.) –como en el caso del ejemplo tan agudamente estudiado

por August McIntosh de ing. *to know* - fr. *savoir/connaitre* (o de los conocidos ejemplos del tipo de esp. *escalera*, it. *scala* - al. *Treppe/Leiter*; esp. *flor*, fr. *fleur* - al. *Blume/Blüte*, etc.)-, pues se hallan más bien en una relación “irracional”, de tal modo que ciertos contenidos de la lengua A corresponden solo en parte a ciertos contenidos de la lengua B, que a su vez corresponden también a otros contenidos de la lengua A, que por su parte corresponden también a otros contenidos de la lengua B, etc., por lo cual muchos contenidos de dos lenguas diferentes son simplemente “inconmensurables” (Coseriu 1977: 217). Concorre al respecto David Bellos: «[...] the truth of literary translation is that translated works are incommensurable with their source, just as literary works are incommensurable with one another, just as individual readings of novels and poems and plays can be “measured” only in discussion with other readers. What translators do is find matches, not equivalences, for the units of which a work is made, in the hope and expectation that their sum will produce a new work that can serve overall as substitute for the source» (Bellos 2011: 308).

³ «Hay que distinguir tres tipos fundamentales de contenido lingüístico: d e s i g n a c i ó n, s i g n i f i c a d o y s e n t i d o. El s i g n i f i c a d o es el contenido exclusivo dado en cada caso por la lengua y, precisamente, exclusivamente por la lengua, por tal y cual lengua determinada. La d e s i g n a c i ó n, en cambio, es la referencia a las “cosas” extralingüísticas, a los “hechos” o “estado de cosas” extralingüísticas. Ciertamente, la designación propiamente dicha (que no es simple “mostración”) sólo puede darse a través de los significados, pero no coincide por ello con el significado. Así, por ejemplo, esp. *traer*, al. *bringen*, fr. *apporter*, it. *portare* son significados distintos y que solo son delimitables como tales por medio de las oposiciones semánticas en las que funcionan dentro de las lenguas correspondientes. Sin embargo, en determinadas situaciones, pueden designar exactamente la misma acción» (Coseriu 1977: 220).

⁴ «El s e n t i d o es el contenido particular de un texto o de una unidad textual en la medida en que este contenido no coincide simplemente con el significado y con la designación. Así, por ejemplo, en un silogismo, el sentido de “Sócrates es mortal” puede ser: “Lo que es aplicable a toda una clase es necesariamente aplicable también a cada miembro de esta clase” (Sócrates es, en tal caso, solo un ejemplo y el ejemplo podría también ser otro, totalmente distinto); en una situación de la vida práctica, la misma expresión puede tener, por ejemplo, el sentido de “advertencia a Jantipa”; y en una poesía, el sentido de un símbolo poético de la mortalidad y la fragilidad del ser humano. En lo lingüístico solo hay sentido en los textos; pero, en principio, el sentido es en gran parte transferible a otros modos de expresión, no lingüístico (así, por ejemplo, una novela y una película podrían tener el mismo sentido global). La pregunta, la respuesta, la exhortación, la comprobación, la objeción, la refutación, la réplica, la súplica, el mandato, el ejemplo, la imputación, la alocución, el saludo, etc., son categorías del sentido y, por ello, del texto» (Coseriu, 1977: 221). «Translation

is meaning», sostiene David Bellos (2011: 87).

⁵ «Para fines filológicos (si ha de darse la posibilidad de citar exactamente, sobre la base de la traducción, lo efectivamente dicho por Aristóteles), es evidente que una “adaptación” como *mermaid* no es admisible, pero sí lo es si el traductor solo se propone dar a conocer el sentido esencial de lo afirmado por el filósofo, la idea misma como tal, a lectores que desconocen por completo el griego; además, ambos objetivos pueden combinarse (así, por ejemplo, cuando *τραγέλαφος* se traduce por un calco, es decir, por una imitación de la palabra griega, como lat. *hircocervus* o al. *Bockhirsch*). Sólo que habría que declarar en cada caso los objetivos, para no inducir a error» (Coseriu 1977: 238-239).

⁶ Dante parecería no entrar en ninguna negociación de este tipo. En el *Convivio* sostiene la imposibilidad de la traducción de la poesía:

«E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare sanza rompere tutta la sua dolcezza» (*Conv.* I, VII [Brambilla Ageno 1995: 30]).

«A este respecto deben saber todos que ningún texto cuyas partes estén armonizadas por una relación musical se puede traducir de un idioma a otro sin romper toda su dulzura y armonía» (*Conv.* I, VII [Molina Castillo 2005: 167]).

Es difícil conciliar esta opinión con la praxis de la escritura de la *Comedia*, donde Dante incorpora una gran cantidad de textos precedentes y traduce con inteligencia perspicaz versos de Virgilio y de Ovidio. Al respecto, afirma Jacqueline Risset: «Dante ne traduit pas, au sens moderne, de poésie dans la *Comédie*; on y rencontre des échos, des traces, des bribes, des allusions, ou encore des développements émulateurs. Le «lien musaïque», il l’a dit, ne doit pas être rompu. Mais il peut être réinventé, et c’est là le visage le plus hardi de Dante poète traducteur, on le verra à propos de Virgile et d’Ovide» (Risset 2007: 36).

⁷ «[...] fábula y trama no son propios solo de los textos específicamente narrativos. En “A Silvia”, de Leopardi, hay una fábula (existía una jovencita, que vivía enfrente del poeta, el poeta la amaba, ella murió, el poeta la recuerda con amorosa nostalgia) y una trama (el poeta que recuerda entra en escena al principio, cuando la joven ya ha muerto, y la joven vuelve a vivir paulatinamente en el recuerdo). El hecho de que no sería una traducción adecuada de “A Silvia” la que no respetara, además de la fábula, también la trama, nos dice hasta qué punto hay que respetar la trama en una traducción: una versión que alterara el orden de la trama sería una mera chuleta para un examen, que haría que se perdiera el sentido desgarrador de ese recordar» (Eco 2008: 66).

⁸ «The belief that poeticalness of poetry is just that relationship between sound and sense is widespread in the teaching of English and other modern languages. However, it doesn’t follow from this at all that once a poem is translated it has lost its poeticalness. The new poem in the new language representing and recreating the poem in the old also possesses a relationship between its sound and its

meaning. It is not the same as the original, but that is no reason – no reason at all – to claim that it is devoid of poetry. Of course, the new poem may be awful when the original was sublime. Few poets write sublime verse every time. But it stands to reason that the quality of a poem in translation has no relation to its having been translated. It is the sole fruit of the poet's skill as a poet, irrespective of whether he is also writing as a translator» (Bellos 2011: 147-148). Una secuencia rítmica o una repetición pueden no mantenerse tal cuales, pero un buen traductor encuentra normalmente una equivalencia.

⁹ «In the 1920s Borges had already identified the benefits of a translation that takes liberties. In the 1930s his views on translation coalesced. He vindicated the right of a translator to swerve away from the original and to interpolate, and he formulated a definition of translation he would continue to restate for decades to come: translation is a long experimental game of chance played with omission and emphasis» (Kristal 2002: 13-14).

¹⁰ «Be that as it may, the point worth stressing is that for Borges, as for Steiner, a translation can bring to light aspects of a work that may be lost on a reader of an original» (Kristal 2002: 8).

¹¹ «In his translations and explications, Bonnefoy has recreated Shakespeare as a French poet, and in so doing, he expanded the canon of his own oeuvre, while adding an important chapter in the reception of Shakespeare in the French-speaking world» (Kristal 2013: 669).

¹² «[...] si una traducción es ciertamente una interpretación, no siempre una interpretación es una traducción» (Eco 2008: 110).

¹³ «Pues, por un lado, la calificación de «literal» es ambigua: en efecto, puede referirse tanto a la llamada traducción «fiel» (en lo que respecta a la designación) como a la «traducción por el significado», es decir, a la interpretación analítica de las construcciones y de los significados gramaticales y léxicos de una lengua por medio de otra lengua [...], empleada desde Lorenzo Hervás y Wilhelm von Humboldt como procedimiento de análisis lingüístico» (Coseriu 1977: 238).

¹⁴ Y a otros poetas también. Carlo Ossola (2012: 363) recuerda a Borges a propósito de este verso y hace notar que es retomado por Jacqueline Risset en un poema notable: *Un instant, vingt-cinq siècles*.

¹⁵ Cfr. la nota 21.

¹⁶ Dice Chiavacci Leonardi en su comentario: «La brevissima storia [de Pía de Tolomei] –tre versi di stretta e concentrata sintassi– illumina la fine del grande canto, come la *gemma* che nel verso la chiude» (2003: 161, n. 135). A propósito del valor de la gema en este pasaje, considérese lo siguiente, que la vincula con el mundo gentil de la *Vida nueva*: «[...] la rima *Maremma: gemma* (finales de los versos 134 y 136) es especialmente interesante, puesto que pareciera sugerir una atenuación de lo brutal. La Maremma es mejor porque allí estuvo Pía (prolongada en la gema), así como la muerte no puede ser totalmente mala si se llevó a Beatriz,

tal como lo sabemos por la *Vita nuova*» (Wiesse Rebagliati 2008: 143). Según Martha Vanbiesem de Burbridge (2007: 830), Marguerite Yourcenar y Anatole France, en sus refundiciones de la historia de Pía, «[...] son los únicos que conservan la *gemma* de Dante».

¹⁷ Si «la piedra del azul» del *Libro de las piedras según las fazes de los signos* (que está traducido en el *Lapidario* de Alfonso X el Sabio) es el zafiro, puede ser interesante considerar la siguiente entrada:

«DELA PIEDRA DEL AZUL.- Dela segunda faz del signo de Gemini es la piedra del azul, de que auemos ya fablado en el XXII grado del signo de Capricornio. Et esta a tal uertud, que, el que trae consigo, es auenturado en caminos, et fazel ser ardit et escorrecho, et recab dara por lo que fuere et tornara ayna, et faze sus faziendas muy ligera miente.

Pero esto faz ella mas acabada miente ||, seyendo Uenus en esta faz, et en su ascendent, et en su hora, et saluo delas infortunas. Et que descenda sobresta piedra la uertud dela figura de un omne leuantado de pie, et uestido de loriga, et un yelmo en la cabeça, et teniendo en la mano siniestra una ballesta, et en la diestra una saeta» (Alfonso X 1981: s. v.).

Véase también la entrada *safir* en el citado lapidario:

«SAFIR, m., «zafiro, piedra preciosa así llamada», «esta piedra semeia al safir en la cardenor, mas non en la luz», 2c-6: «en la color semeia al safir, mas no en al», 63a-15; Alex., O 1471: çafiles, P. Crón. Gen.; çafir, J. Ruiz; A. Pal y Nebrija» (Alfonso X 1981: s. v.).

¹⁸ «[...] o, finalmente, en un incomparable verso de Dante –uno de los más bellos que se hayan escrito jamás– cuya interpretación requeriría por sí misma todo un extenso tratado:

Conobbi il tremolar della marina

[Conocí el tremolar de la marina]» (Coseriu 2007: 240).

Lo sostiene, también, en la entrevista que Coseriu le concedió a Gustavo Gómez en 1998: «Dante es capaz de escribir un verso sobre el cual se podrían escribir tratados para descubrir en qué consiste, de dónde procede el encanto de este verso, [como por ejemplo,] cuando dice en el *Purgatorio*: “conobbi il tremolar della marina” [*Purg.* I, 117]. ¿Qué tiene este verso? Es sumamente difícil de decirlo, pero es un verso absolutamente extraordinario. O sea, “he conocido el temblar de las olas del mar”, “conobbi il tremolar de la marina”. O sea, el mar de alguien que ha tenido esta experiencia de haber conocido el temblar del mar» (Coseriu 1999: 67). Jacqueline Risset reconoce también la belleza y la importancia de este verso: «A la fin du chant 1er la métaphore maritime s’efface devant la mer réelle, solennellement: “Je connus le tremblement de la mer”, et c’est sur le rivage qu’a lieu le rite d’initiation: Virgile lave de ses mains la couler noir, trace de l’Enfer, sur le visage de Dante, et le ceint d’un jonc (signe d’humilité), qui repousse aussitôt. La nature, ici, est magique. Dès l’abord, le Purgatoire est ainsi défini comme lieu des rites et règne de l’intermédiaire: maintenant

Dante et Virgile vont procéder à la montée, et Dante va s'initier au sens des spectacles nouveaux» (Risset 1982: 144-145).

¹⁹ Al referirse a las onomatopeyas, Coseriu sostiene lo siguiente: «Para el hablante las palabras mencionadas imitan determinados ruidos de la realidad y se identifican en el sonido natural mismo; o, dicho de otro modo, el ruido se reconoce en las palabras. Se trata, en síntesis, de signos que por su finalidad son icásticos: existen expresamente, si no para reproducir exactamente, sí, al menos, para evocar ruidos naturales con sustancia» (Coseriu 2007: 207). Sobre la condición icástica, onomatopéyica, mimética de otro pasaje de la *Comedia* (las rimas «petrosas» *Osterlicchi: Tambernichchi: cricchi* de *Inf.* XXXII, 26-29), consúltese Wiese Rebagliati (2012: 342).

²⁰ Aunque en la entrada del verbo *conoscere* de la *Enciclopedia Dantesca* se cita este verso como ejemplo de la novena acepción («In alcuni luoghi c. si approssima tanto al senso di “vedere”, “scorgere”, da confondersi quasi con esso [...]» [*Enciclopedia Dantesca* 1996: 153], la acepción fundamental se identifica con el conocimiento en términos aristotélicos: «Per quanto concerne il valore semantico fondamentale del termine occorre tener presente che il c. e per D., con dichiarato riferimento alla dottrina aristotelica [...] operazione dell'intelletto» (*Enciclopedia Dantesca* 1996: 151-152).

²¹ Figura es término técnico. Según Auerbach, «[...] la interpretación figural [...] domina la concepción de la realidad en la Edad Media europea [...] esa interpretación según la vida terrenal es del todo real, posee la realidad de la carne en la que advino el Logos, pero toda su realidad no es sino *umbra* y *figura* de lo auténtico, de lo futuro, de lo definitivo y verdadero que, revelando y preservando la figura, contiene la realidad verdadera. De este modo no se percibe el acontecer temporal como algo definitivo ni como una realidad autosuficiente, ni como un eslabón en la cadena de un desarrollo en el que de un acontecimiento o del efecto conjunto de varios emanan otros nuevos, sino que dicho acontecer se contempla ante todo como una conexión directa y vertical con un orden divino del que participa y respecto del cual él será en el futuro una realidad acaecida y consumada. Es así como el acontecer terrenal de la profecía real o de la *figura* forma parte de la realidad que se consumará inmediata y perfectamente en el futuro. Pero esta realidad no es solo futura, sino que a los ojos de Dios y en el más allá está eternamente presente, de tal forma que allí la realidad desvelada y verdadera existe desde siempre, intemporalmente» (Auerbach 1998: 124-125). Así, la luz del Oriente es figura de Cristo, Cristo mismo es contrafigura de Adán, la Beatriz de la *Vida nueva* es figura de la Beatriz celestial, la luz insinuada en el mar es figura del conocimiento luminoso que aparecerá con Beatriz en el Paraíso Terrenal y, al final, con la contemplación divina en el Paraíso Celeste.

²² En su comentario a este verso, Chiavacci Leonardi (2003: 161, n. a *Purg.* V, 134) confunde, en nuestra opinión, jiasmo con paralelismo (*Cfr.* Wiese Rebagliati 2008: 143, n. 35).

Bibliografía

- Alfonso X, 1981. «*Lapidario*» (*según el manuscrito escurialense H.I.15*). Introducción, edición, notas y vocabulario de Sagrario Rodríguez M. Montalvo. Prólogo de Rafael Lapesa. Madrid: Gredos.
- Auerbach, Erich, 1998. *Figura*. Prólogo de José M. Cuesta Abad. Madrid: Trotta.
- Bellos, David, 2011. *Is that a Fish in Your Ear? Translation and the Meaning of Everything*. New York: Faber and Faber.
- Borges, Jorge Luis, 1986. *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Corominas, Joan, 1973. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Coseriu, Eugenio, 2007. *Lingüística del texto. Introducción a la hermenéutica del sentido*. Edición, anotación y estudio previo de Óscar Loureda Lamas. Madrid: Arco / Libros.
- _____, 1999. «La filosofía, la poesía, el lenguaje: una entrevista a Eugenio Coseriu» [a cargo de Gustavo López]. En: *Punto de Equilibrio*, año 8, N° 58, pp. 66-68.
- _____, 1977. «Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción». En: *El hombre y su lenguaje*. Madrid, Gredos, pp. 214-239.
- Eco, Umberto, 2008. *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. Traducción de Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen.
- Enciclopedia Dantesca* 1966 [1984], t. II. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

- Kristal, Efraín, 2013. «Yves Bonnefoy and Shakespeare as a French Poet». En: *The Oxford Handbook of Shakespeare's Poetry*. Edited by Jonathan Post. Oxford: Oxford University Press, pp. 653-670.
- _____, 2002. *Invisible Work. Borges and Translation*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Ossola, Carlo, 2012. «En colombe et lumière». En: *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*. Roma: Editori Internazionali Riuniti, pp. 363-369.
- Risset, Jacqueline, 2007. *Traduction et mémoire poétique*. Précédé de «La paradoxe du traducteur» par Yves Bonnefoy. Paris: Hermann.
- _____, 1988. «Traduire Dante aujourd'hui» (Ouverture). En: *Cinquièmes assises de la traduction littéraire*. Arles: Actes Sud, pp. III-XVII.
- _____, 1982. *Dante écrivain ou l'inteletto d'amore*. Paris: Seuil.
- Vanbiesem de Burbridge, Martha, 2007. «Pia dei Tolomei en tres escritores». En: *Dante en América Latina*. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Dante Alighieri en Latinoamérica (Salta, 4-8 de octubre de 2004). Al cuidado de Nicola Bottiglieri y Teresa Colque. Ercolano: Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino / Universidad Católica de Salta, vol. II, pp. 825-833.
- Wiese Rebagliati, Jorge, 2012. «Sentido y ámbito. Una apostilla a la teoría de la literatura de Eugenio Coseriu». En: Martínez del Castillo, Jesús (ed.), *Eugenio Coseriu (1921-2002) en los comienzos del siglo XXI (Analecta Malacitana, número monográfico)*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 331-365.

_____, 2008. «Variaciones sobre el tema de Pía (*Purg.* V, 130-136)». En: Wiesse Rebagliati, Jorge (ed.), *La Divina Comedia. Voces y ecos*. Lima: Universidad del Pacífico, pp. 129-155.

Textos de Dante Alighieri

Divina Comedia

[Babuglia, Antonio, 1929] Dante Alighieri. *Infierno y Purgatorio*. Traducción de Antonio Babuglia. Buenos Aires: s. e.

[Chiavacci Leonardi, Anna Maria, 2003] Dante Alighieri, *Commedia*. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Volume secondo. *Purgatorio*. Milano: Mondadori.

[Crespo, Ángel, 1990] Dante Alighieri, *Comedia*. Introducción, traducción en verso y notas de Ángel Crespo, profesor de la Universidad de Mayagüez, Puerto Rico. Barcelona: Planeta.

[Echeverría, Abilio, 2003] Dante Alighieri, *Divina Comedia*. Versión poética y notas de Abilio Echeverría. Prólogo de Carlos Alvar. Madrid: Alianza Editorial.

[Martínez de Merlo, Luis, 2002] Dante Alighieri, *Divina Comedia*. Edición de Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo. Traducción de Luis Martínez de Merlo.

[Mitre, Bartolomé, 1922] Dante Alighieri, *Divina Comedia*. Edición de Nicolás Besio Moreno. Traducción de Bartolomé Mitre. Buenos Aires: Centro Cultural «Latium».

[Pezuela, Juan de la, 1879]. Dante Alighieri, *Divina Comedia*. Traducción de Juan de la Pezuela. Fecha de consulta: 13/3/2015. <<http://www.ellibrototal.com/ltotal/>>.

[Sanguinetti, J. E., s. f.?] Dante Alighieri, *Divina Comedia*. Traducción de J. E. Sanguinetti. Fecha de consulta: 14/1/2015. <<http://www.ellibrototal.com/ltotal>>.


[Villena, Enrique de, 1428] Dante Alighieri, *Divina Comedia*. Traducción de Enrique de Villena. Fecha de consulta: 14/1/2015. <<http://www.ellibrototal.com/ltotal>>.

Convivio

[Brambilla Ageno, Franca, 1995] Dante Alighieri, *Convivio*. A cura di Franca Brambilla Ageno, 2, Testo. Firenze: Casa Editrice Le Lettere (Società Dantesca Italiana. Edizione Nazionale).

[Molina Castillo, Fernando, 2005] Dante Alighieri, *Convivio*. Edición y traducción de Fernando Molina Castillo. Madrid: Cátedra

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE
TAREA ASOCIACIÓN GRÁFICA EDUCATIVA
PASAJE MARÍA AUXILIADORA 156 – BREÑA
CORREO E.: tareagrafica@tareagrafica.com
PÁGINA WEB: www.tareagrafica.com
TELÉF. 332-3229 FAX: 424-1582
MAYO 2015, LIMA – PERÚ



Más que una extraña singularidad atribuida al catolicismo, el Purgatorio —el “tercer estado”, como lo llamaba Lutero— podría considerarse como una invariante existencial de lo humano, que se aparece siempre entre el dolor y el sentido de culpa que atan al pasado, y la esperanza que impulsa al futuro. Así lo consideró Dante Alighieri, quien lo imaginó como una montaña en la que la purificación se presenta como ascenso. Otros autores peruanos e hispanoamericanos, también. La teología cristiana y el análisis comparativo de las religiones aportan perspectivas novedosas al estudio de un problema secular. Por todas estas consideraciones, referirse a los Purgatorios en plural no resultará una extravagancia, sino —quizás— la manera más propia, más justa, de abordar el fenómeno.

ISBN: 978-9972-57-325-5



9 789972 573255