Purgatorios

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 Wiesse

Jorge Wiesse editor

UNIVERSIDAD DEL PACÍFICO

Italia & America Latina 2015

Istituto Italiano di Cultura Lima

Purgatorios

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 Wiesse

Jorge Wiesse editor

UNIVERSIDAD DEL PACÍFICO

Italia & America Latina
2015

Istituto Italiano di Cultura Lima

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 recetta.
> (*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 paradisíacas –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 paradisíacamente 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 desgarro 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 desgarra 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. Movió 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

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 retirose, 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 Otro[8]. 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*

> *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 (*Autrui*). Y la reconvención 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 (*Autrui*), 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 (*Autrui*) 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

> 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 irrumpe 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 subiendo[10].

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 estéticamente[11].

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 acorrala 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 / Maspero, 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 1*: «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'ecrit et l'oral* (1952). Durante estos años, Levinas ocupa el puesto de director de la École Normale Israelite 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 Wiesse 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 significante 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).

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: Ríopiedras 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.

_____, 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. Transcendencia 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.

Wiesse, 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.