

UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Exotismo y Sombra

Sobre la noción de arte en el pensamiento de Emmanuel Lévinas

Informe Final de Seminario para optar al Grado de Licenciatura en Filosofía

Alumna:

Verónica González

Profesora Guía:

Patricia Bonzi

Santiago, 2004

A mis padres

Agradecimientos

Mis agradecimientos sinceros a Patricia Bonzi por su profundo interés y apoyo incondicional, y a Javier Osorio por un dialogo fecundo y atento.

Figura 1



Introducción

Emmanuel Lévinas (1906-1995) es uno de los filósofos contemporáneos que ha remecido el pensamiento filosófico occidental al cuestionar la identidad nuclear y cerrada del sujeto. Es por ello que Félix Duque escribe:

¿Qué hacer con Lévinas? ¿Quién es Lévinas? ¿Qué representa su filosofía? Preguntas sin sentido cuando uno se topa con alguien que pretende echar en cara, sacarle las vergüenzas al núcleo más duro del pensamiento occidental: el cierre de la sustancia, reflexionada en sí como sujeto, y manifiesta en la primacía de la acción, del ser, de la representación. Ese núcleo, esa roca firme – *fundamentum inconcussum* – es la ipseidad. El ser, a pesar de todo, sí mismo.¹

La obra de Emmanuel Lévinas constituye una reflexión ética en torno a la relación con el otro. Ella nos ha mostrado una dimensión del hombre en la cual la subjetividad depone su poder para abrirse a una experiencia radical. Lévinas nos ha señalado una relación en la que todo hombre autónomo y libre podría sucumbir bajo el miedo a lo desconocido. Y esa relación inquietante y extraña, pero a la vez esperanzadora, es la relación con aquel que es Extraño Extranjero y, sin embargo, próximo: el otro hombre. El Otro, en Lévinas, es lo totalmente Otro, es aquello que me supera y que se mantiene siempre a una distancia infranqueable, *infinita* podríamos decir. El otro es aquel *enigma* que jamás podremos conocer porque se encuentra fuera de nuestros horizontes representables, es aquel que se nos revela en la epifanía del *rostro*.

Es por ello que la reflexión filosófica de Emmanuel Lévinas representa, en estos tiempos de extremo individualismo y de violencia, una alternativa para pensarnos entre nosotros. Pero también constituye una filosofía que se opone a un pensamiento filosófico que ha reducido lo Otro a lo Mismo, lo múltiple a la totalidad. Blanchot escribe:

Pero no hay que desesperar de la filosofía. Por el libro de Emmanuel Lévinas, en donde me parece que ella nunca habló, en nuestro tiempo, de un modo más

¹ Duque, Félix, “Introducción” a “El Tiempo y el Otro”, Ediciones Paidós, Barcelona, 1993, p. 9. Traducción española de José Luis Pardo.

grave, volviendo a enjuiciar, como se debe, nuestras maneras de pensar y hasta nuestra fácil reverencia por la ontología, se nos induce a ser responsables de lo que es esencialmente, acogiendo con todo el resplandor y la exigencia infinita que le son propias, precisamente la idea de lo Otro, es decir, la relación con el otro. Hay en esto como un nuevo arranque de la filosofía y un salto al que se exhortaría tanto a ella como a nosotros.

Y agrega:

Para Heidegger, el estar-con no se considera sino en relación con el Ser y porque implica, a su modo, la cuestión del Ser [...] De un modo general, casi todas las filosofías occidentales son filosofías de lo Mismo, y cuando se preocupan del otro, todavía es por otro yo mismo, que tiene, en el mejor de los casos, igualdad conmigo y que procura ser reconocido por mí como Ego (así como yo por él), en una lucha a veces violenta, a veces violencia que se apacigua en el discurso. Pero, por la enseñanza de Lévinas, estamos llevados a una experiencia radical. El Otro es lo totalmente Otro.²

Lévinas propone, entonces, a la ética como filosofía primera, pues la experiencia de la relación con el otro será la experiencia primera y fundamental, sólo a partir de ella el ego se constituye como tal. Se trata, entonces, de un movimiento que es más fundamental que la representación de sí y que es anterior a toda experiencia objetiva:

La experiencia fundamental que la experiencia objetiva supone, es la experiencia del prójimo. Experiencia por excelencia.³

Si bien la filosofía de Lévinas es fundamentalmente ética, resulta significativo que este filósofo lituano-francés le otorgue un lugar, en su reflexión, al arte. El primer texto sobre arte que Emmanuel Lévinas escribe es “el exotismo”, el cual se encuentra inserto en su obra de 1947 “De la existencia al existente”. Allí, en medio de una obra dedicada principalmente a un análisis filosófico de la articulación y el desarrollo de la constitución del hombre, se encuentra un análisis de la función del arte, precisamente antes de exponer el acontecimiento ontológico propio de tal constitución, esto es, la *hipóstasis*. Este lugar otorgado al arte es significativo porque nos da a pensar, sobre todo, qué papel podría jugar el arte si lo consideramos no

² Blanchot, Maurice, “El dialogo inconcluso”, Monte Ávila Editores, Caracas, 1996, p. 100-101. Traducción española de Pierre de Place.

³ Lévinas, Emmanuel, “Signatura”, en “La Difficile Liberté”, Ed. Alban Michel, París, 1976, p. 3. Traducción española, en carpeta de seminario de grado, de Patricia Bonzi.

aisladamente, sino en el contexto de la existencia y del desgarramiento del existente, a partir del cual éste es ya libertad y soledad; pero, además, es significativo que en otras obras dedicadas a exponer la relación con el otro, aparezcan comentarios – aunque fragmentarios – sobre el arte, como sucede, por ejemplo, en “Totalidad e Infinito”. Es por ello que este trabajo se propone exponer la noción de arte en el pensamiento de Emmanuel Lévinas.

El arte, como veremos, está ligado estrechamente a la existencia, entendida por Lévinas como un *Hay impersonal y anónimo*. Ciertamente, el movimiento del arte nos conduciría al fondo oscuro de la existencia, en donde la subjetividad es ya pasividad. Estas ideas, me parece, no pueden ser comprendidas en su cabalidad si no las contextualizamos dentro su obra, a pesar de ser ella - como mencionamos - fundamentalmente ética.

Que el arte sea el lugar de un intersticio en el mundo dado, que sea un movimiento en donde las cosas dejan de ser contempladas desde su cotidianidad para aparecer ante nuestra vista como únicas, que sea, también por ello, un *entretiempos* donde se fija la imagen de las cosas y del ser, todo esto, no es sólo una mera especulación estética. Creo, por el contrario, que, si bien el arte no es el lugar de una enseñanza que nos encamina hacia el otro hombre, éste sí nos mostraría una exterioridad que haría patente el hecho de que la subjetividad no es siempre y a cada instante conciencia activa. Pero, además, Lévinas nos dirá también que el arte podría en un momento acceder a una dimensión ética, sin que ello sea una exigencia, pues el arte es precisamente ese espacio que se sitúa “fuera del mundo”.

Para llevar a cabo esta pequeña investigación expondré principalmente los textos iniciales de Emmanuel Lévinas dedicados al arte, cuales son “El exotismo”, que se encuentra, como mencionamos, en “De la existencia al existente” y “La realidad y su sombra”. Sin embargo, también recurriré a aquellos textos que, podríamos decir, son más bien éticos, entendiéndolo por esta palabra el análisis filosófico de la relación con el otro y no un sistema normativo, esto porque, como planteé, muchas de las ideas de Lévinas pueden ser entendidas a partir de su obra. Y, además, porque, ciertamente, los textos sobre arte, en Lévinas, son muy escasos, aunque ricos en su contenido. Para culminar este escrito utilizaré el breve ensayo “Del ser al otro” escrito por Lévinas en 1976 a propósito de un discurso de Paul Celan llamado “El meridiano”. Estos dos últimos textos, de Lévinas y Celan, los empleo precisamente para abordar la relación entre arte y ética; allí me propongo exponer una dimensión del arte que no es aquella de la evasión, sino del encuentro con la *epifanía del rostro*.

Me privo, por cierto, de exponer los planteamientos realizados en el “Humanismo del otro hombre” (1972) y en “De otro modo que ser”, obras en donde se realiza, entre otras cosas, un análisis de la vinculación entre lenguaje y obra de arte. La decisión de no abarcar estas obras responde, principalmente, a la dificultad que ellas representan para ser expuestas en un trabajo breve, como debiera ser éste, pero también, y no puedo dejar de mencionarlo, a la dificultad de sus contenidos. No obstante, espero poder realizar prontamente un análisis de ellas.

Así, pues, el presente trabajo se divide en cuatro capítulos – y en sus respectivos apartados - que deberán ser leídos consecutivamente, puesto que cada uno de ellos presupone la lectura de los anteriores. Al final de este trabajo se encontrarán las consideraciones finales, en las cuales espero explicitar la vinculación entre arte y ética en el pensamiento de Lévinas.

I. El exotismo del arte: la exaltación de la materialidad del ser en el acontecimiento estético

◆ Mundo y subjetividad

En la relación entre subjetividad y mundo queda sustituida nuestra relación anterior con la existencia⁴, pues “ser en el mundo es precisamente alejarse de las últimas implicaciones del instinto de existir, de todos los abismos del yo”⁵. Ser en el mundo es, en palabras de Lévinas, “estar ligados a las cosas”⁶. Sin embargo, a diferencia del planteamiento de Sartre, en donde

⁴ En “De la existencia al existente”, obra escrita por Emmanuel Lévinas en 1947 mientras se encontraba recluido en un campo de prisioneros de guerra nazi, el filósofo expone el acontecimiento de constitución del hombre, denominado por éste *existente*; allí Lévinas realiza un análisis de desformalización del tiempo y del espacio objetivos para describir el momento de la *impresión* del instante presente donde el existente se posiciona en un espacio y en un tiempo propio. Se trata de que es en ese aquí y ahora, en el tiempo presente, en donde el existente se erige como sujeto desgajado de la existencia impersonal y anónima denominada por Lévinas *Hay*. En este sentido Lévinas propone que nuestra relación con la existencia es anterior al mundo, puesto que allí, en el mundo, el existente está inmerso y abierto a las cosas, es conciencia intencional. Lévinas escribe: “La diferencia más chocante reside en el hecho mismo de que, en el mundo, nos las habemos con objetos. Mientras que, al asumir el instante, nos empeñamos en lo irreparable del existir, en un puro acontecimiento que no se refiere a ningún sustantivo, a ninguna cosa – en el mundo, las peripecias de la acción de ser, del ser *verbo*, quedan sustituidas por sustantivos portadores de adjetivos, por seres dotados de valores, ofrecidos a nuestras intenciones”. Lévinas, Emmanuel, “De la existencia al existente”, Editorial Arena Libros, Madrid, 2000, p. 47. Traducción española de Patricio Peñalver.

⁵ *Ibíd.*, p. 56.

⁶ *Ibíd.*, p. 47.

la conciencia intencional está arrojada a un mundo rudo e indiferente⁷, la relación primera entre el existente y el mundo es una relación donde se expresaría todo el *apetito gozoso* de las cosas en cuanto éstas constituyen, en primera instancia, objetos de *deseo* para nuestra conciencia. Esta relación de goce y deseo de la subjetividad para con las cosas es denominada por Lévinas *intencionalidad*⁸:

La noción de intención traduce de la manera más exacta esa relación – entre el yo y el mundo -. Pero no hay que tomarla de ningún modo en el sentido neutralizado y descarnado en el que aquélla figura en la filosofía medieval y en Husserl, sino su sentido es corriente, con el agujón del deseo que la anima. Deseo y en absoluto cuidado.

Y agrega:

El cuidado de existir –este prolongarse en ontología – está ausente de la intención. Cuando deseo, no me preocupo de ser, sino que estoy absorbido por lo deseable, por un objeto que amortiguará mi deseo. Soy terriblemente sincero [...] El deseo carece de segundas intenciones semejantes a pensamientos. Es una buena voluntad [...] lo deseable es término, lo deseable es fin.⁹

⁷ Recordemos que Sartre en su breve ensayo de 1959: “Una idea fundamental de la fenomenología de Husserl: la intencionalidad”, caracteriza la conciencia intencional como un “estallar hacia”, que carece de todo “interior” y que no es más que el exterior de ella misma. En este sentido el hombre tiene, para Jean-Paul Sartre, una condición de arrojado, de lanzado a un mundo que no nos acoge y, aún más, que nos rechaza. Sartre escribe: “Imaginaos ahora una serie ligada de estallidos que nos arrancan a nosotros mismos, que no dejan ni siquiera a “nosotros mismos” el tiempo necesario para formarse detrás de ellos, sino que nos lanzan, al contrario más allá de ellos; al polvo seco del mundo, a la tierra ruda, entre las cosas; imaginaos que somos rechazados y abandonados así por nuestra naturaleza misma en un mundo indiferente, hostil y reacio”. Sartre, Jean-Paul, “Una idea fundamental de la fenomenología de Husserl: la intencionalidad”, en “El hombre y las cosas”, Editorial Losada, Buenos Aires, 1965, p. 26. Traducción española de Luis Echávarri.

⁸ Lévinas, Emmanuel, “De la existencia al existente”, ed.cit., p. 47.

⁹ *Ibíd.*, p. 48.

Deseo y sinceridad constituyen formas de relacionarnos con el mundo que subyacen a la intencionalidad de la conciencia, es decir, la relación primera del yo con el mundo se da a la manera de un deseo sincero hacia las cosas, donde el yo goza de ellas sin ningún tipo de *pre-ocupación*. Así, antes de establecer la relación sujeto-objeto, el yo se baña en la materialidad de las cosas y vive la vida sensible como gozo:

La sensación – escribe Lévinas - recobra una “realidad” cuando se ve en ella, no el correlato subjetivo de cualidades objetivas, sino un gozo “anterior” a la cristalización de la conciencia, en yo y no-yo, en sujeto y objeto.¹⁰

Es necesario precisar que este apetito gozoso, o deseo hacia las cosas, propio de la estructura de la conciencia intencional, es radicalmente diferente de aquél que, en “Totalidad e Infinito”, Lévinas llama “el deseo metafísico de lo absolutamente Otro”¹¹. Este último se diferenciaría del deseo de la conciencia en el mundo, en cuanto en él no se juega la necesidad, ni tampoco la satisfacción capaz de colmar a la conciencia deseante. Como Lévinas escribe, “deseo que se distingue de la indigencia de la necesidad. Lo deseado no colma, sino que vacía”.¹²

En una de sus primeras obras, “De la existencia al existente”, Lévinas ya realiza esta distinción fundamental entre el deseo de la conciencia en el mundo y el deseo hacia *el otro*, propuesto en un sentido metafísico-ético, a partir del ejemplo de la alimentación. Este ejemplo representaría, según Lévinas, la relación entre el deseo y su satisfacción y, por lo que dijimos anteriormente, el tipo mismo de la vida de la conciencia en el mundo. Tal relación se caracteriza por la correspondencia completa entre el deseo y su satisfacción, pues allí el deseo sabe perfectamente lo que desea; en este sentido, el deseo de comer sabe muy bien que es el alimento el que permitiría la realización de su intención. Pero Lévinas nos pide comparar este ejemplo con el del amar:

Comparemos – escribe Lévinas - el comer con el amar, que está más allá de la actividad económica del mundo. El amor se caracteriza por un hambre esencial e inextinguible. Estrechar la mano de un amigo es decirle uno su amistad, pero

¹⁰ Lévinas, Emmanuel, “Totalidad e Infinito”, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1987, p. 202. Traducción española de Daniel Guillot.

¹¹ *Ibíd*, p. 209.

¹² Emmanuel, Lévinas, “Signatura”, en “La Difficile Liberté”, ed.cit., p. 4.

decírsela como algo inexpresable, más aún, como algo no llevado a cabo, como un deseo permanente [...] En lo desordenado de las caricias hay la confesión de un acceso imposible, de una violencia fracasada, de una posesión rechazada. Hay también el ridículo trágico del simulacro del “comer” en el beso y en el mordisco. Como si se equivocase uno en la naturaleza del deseo, confundido primero con hambre que busca algo, y se descubriese como hambre nada. *El otro* es precisamente esta dimensión sin objeto [...] No hay objetivo, no hay término entrevisto. La voluptuosidad se lanza a un porvenir ilimitado, vacío, vertiginoso.¹³

Tal deseo es, entonces, un deseo que ya no puede poseer - un deseo sin poder - o bien, un deseo imposible pues no puede satisfacerse nunca, y ése es el deseo del yo hacia la infinitud del *otro* que ya no es objeto; *deseo hacia el otro*, por completo diferente del deseo de la conciencia intencional cuyo fin lo constituyen las cosas del mundo, susceptibles de ser objetivables.

Ahora bien, al plantear esta manera deseante primera de ser del yo en el mundo, Lévinas destaca también, al modo de un segundo movimiento o paso, el hecho de que el mundo nos es *dado* o, en otras palabras, que “la forma que se adhiere al objeto nos entrega al objeto”¹⁴. Ciertamente, la contemplación se dirige, según Lévinas, al objeto como algo dado, y en este sentido tal contemplación no es pura pasividad, sino ya acción en cuanto intención, es decir, deseo, movimiento de coger, de apropiarse; pero coger lo que está dado de antemano.

Se trata, entonces, de que las cosas del mundo constituirían el término de nuestra intención no sólo en tanto objetos de un deseo sincero, sino también en tanto objetos que se encuentran, gracias al movimiento de introspección de la conciencia, a nuestra *disposición*. La intención, entonces, no está dirigida a un objeto por completo exterior, pues éste se encuentra ya, de algún modo, dispuesto, esto es, está destinado a la conciencia: es para mí. Es por ello que a diferencia de Sartre, en donde la conciencia es pura exterioridad, Lévinas nos dice que “el yo en el mundo al mismo tiempo que tiende hacia las cosas se retira de ellas. Es interioridad. El yo en el mundo tiene un adentro y un afuera”¹⁵.

¹³ Lévinas, Emmanuel, “De la existencia al existente”, ed. cit., p. 55.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 59.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 61.

Así, una de las formas fundamentales de ser en el mundo de la subjetividad, es la *posesión* de lo deseable antes - en tanto las cosas están envueltas a priori por formas que las remiten a nuestra interioridad - y después del deseo. Podríamos decir a partir de esto que el yo posee, pero no sólo en el sentido de una posesión física de hecho, sino también y fundamentalmente en el sentido de una posesión del mundo en tanto dado, es decir, en tanto ya está ordenado a priori por medio de formas y sentidos que les otorgamos a las cosas. Es por ello que tanto los objetos de conocimiento como los objetos de uso, son para el yo cosas que se encuentran naturalmente “poseídas”, con ellas el yo mantiene una distancia – aunque franqueable - sin compromiso y, en este sentido, podríamos decir que el yo posee a “manos libres”. Lévinas escribe:

Lo dado no es nosotros. El yo lo posee, pero no está abrumado por esa posesión, conserva una distancia con respecto al objeto y una reserva que distingue la intención, precisamente del goce. Esta posesión a distancia, esta posesión con las manos libres, - produce la intencionalidad de la intención.¹⁶

El mundo dado a la intención deja al yo una libertad con respecto al mundo, no sólo porque entre el objeto y la intención hay una distancia - si bien franqueable - imposible de borrar, sino también porque lo dado no nos pesa, sino que nos espera, está siempre allí, susceptible de que la intención lo penetre para apropiárselo. Toda exterioridad de las cosas depende, así, del hecho de que el yo tiene que acceder a ellas, de que la cosa se da, pero no nos compromete. Y es a partir de esta situación que surge la noción de *forma* definida por Lévinas como “aquello por medio de lo cual la cosa se muestra y da donde agarrarse; lo que en ella está iluminado y es susceptible de aprehensión, y lo que la sostiene”¹⁷. Así, el hecho de que la intención permita penetrar el objeto no quiere decir que destruya la forma del objeto, sino, más bien, que gracias a ella es posible su posesión. El *sentido*, por cierto, cumple aquí también una función de aprehensión primordial, en tanto es aquello por lo que un exterior está ya ajustado y se refiere a un interior. Lévinas escribe:

El mundo, mediante las formas, es estable y está hecho de sólidos. Los objetos se definen por su finitud: la forma es precisamente esta manera de acabar donde lo finito es a la vez lo definido y se ofrece ya a la aprehensión” [...] “El

¹⁶ *Ibíd.*, p. 60.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 60.

sentido es la permeabilidad misma del espíritu, permeabilidad que caracteriza ya a lo que se llama la sensación, o, si se prefiere, es la luminosidad.”¹⁸

Ahora bien, Lévinas nos dice que “lo iluminado en el objeto es la forma” y que “el sentido es la luminosidad”. Estas palabras, por cierto, no resultan de un mero juego metafórico, sino que se trata de expresar en ellas una cuestión fundamental, ya presente en los orígenes del pensamiento filosófico occidental: “la visión, como ha dicho Platón, supone además del ojo y de la cosa, la luz [...] la luz hace aparecer la cosa al expulsar las tinieblas”¹⁹. Lévinas nos dirá, entonces, que la luz es una propiedad constitutiva del mundo. Por medio de la luz las cosas del mundo son nuestras, por medio de ella el objeto está dado y se lo aprehende:

La luz, pues, - escribe Lévinas - hace posible ese estar envuelto lo exterior por lo interior, que es la estructura misma del *cogito* y del sentido. El pensamiento es siempre claridad o el alba de una claridad. El milagro de la luz es su esencia: por medio de la luz, el objeto aún viniendo de afuera, es ya nuestro en el horizonte que lo precede; viene de un afuera ya aprehendido, y se convierte en algo como venido de nosotros, como regido por nuestra libertad.²⁰

A partir de las nociones del mundo como dado, de intención y de luz, llegamos a la noción de saber que, como hace notar Lévinas, interpreta para la filosofía occidental a la conciencia. Si bien la filosofía occidental atiende al hecho de que el intelecto es sólo un modo de la conciencia, el espíritu sigue siendo fundamentalmente “eso *que sabe*”²¹. Todo sentimiento por el hecho de ser conciente es considerado desde su pertenencia al espíritu y, a sí mismo, toda sensación es entendida como contenido de conciencia. Como escribe Lévinas:

El objeto se constituirá, pero ya desde ahora el espíritu está constituido en la sensación, ya desde ahora es saber y aprehensión.²²

¹⁸ *Ibíd.*, p. 53 y 61 respectivamente.

¹⁹ Lévinas, Emmanuel, “Totalidad e Infinito”, ed.cit., p. 203.

²⁰ Lévinas, Emmanuel, “De la existencia al existente”, ed.cit., p. 62.

²¹ *Ibíd.*, p. 63.

²² *Ibíd.*, p. 63-64.

El saber, dirá Lévinas, es una forma de relacionarnos con el mundo, manera que conserva siempre una distancia con éste en tanto el yo no se implica ni se compromete con las cosas. Y ese poder del sujeto de mantenerse desprendido de toda relación inquietante con el objeto, de no comprometerse con aquello que se le presenta en el mundo es el saber en cuanto luz e intención. Haciendo una alusión directa a Kant, Lévinas escribe:

La afirmación de Kant de que el sentido interno sólo nos proporciona un sujeto transformado por las condiciones de toda objetividad permite precisamente captar lo esencial del sujeto, que no se confunde nunca con la idea que él puede tener de sí mismo, pero que es ya libertad con respecto a todo objeto, un retroceso, un *en cuanto a sí*.²³

De esta manera las categorías de deseo, intención y saber son utilizadas por Lévinas para describir el modo de la conciencia de ser en el mundo. Sin embargo es claro que ellas no nos muestran ni nos conducen nunca a la desnudez de las cosas. El objeto material, precisamente porque se encuentra revestido de una forma, disimula su desnudez. En el mundo la alteridad de las cosas o, podríamos decir, su *materialidad*, no se muestra, sino que está siempre recubierta por formas y sentidos dados - está iluminada -, y por ello es una exterioridad ya aprehendida y poseída, un afuera despojado, por medio de la introspección de la conciencia, de todo su exotismo.

Es por lo anterior que esta forma de ser del yo en el mundo, descrita a lo largo de este apartado, será, en el acontecimiento estético, suspendida para mostrar la pura exterioridad como un afuera exótico.

◆ La función del arte y el exotismo de la sensación

La posibilidad enunciada por Lévinas de que, en nuestra relación con el mundo, nos podemos separar de él, se torna la posibilidad de entrar en un “espacio” y en un “tiempo”²⁴ que constituyen el espacio y tiempo del arte. Ello porque el arte, según Lévinas, haría salir del

²³ *Ibíd.*, p. 64.

²⁴ “Espacio” y “tiempo” puestos entre comillas porque, como veremos en el capítulo III, el espacio del arte es, más bien, el lugar de una fisura en el mundo dado o un espacio de desdoblamiento del ser; y su tiempo sería en términos estrictos un entretiempos.

mundo a los objetos, los separaría de su pertenencia al sujeto, para poner de relieve así toda la alteridad de las cosas. Lévinas escribe en “De la existencia al existente”:

Las cosas se refieren a un interior en cuanto partes del mundo dado, objetos de conocimientos u objetos de uso, cogidos por el engranaje de la práctica en la que su alteridad apenas resalta. El arte hace salir del mundo, los separa, así, de esa pertenencia al sujeto.²⁵

Efectivamente, en el capítulo “Existencia sin mundo” – y más específicamente en el apartado “El exotismo”, dedicado al arte – Lévinas plantea de entrada esta posibilidad a partir de la siguiente proposición:

Podemos, en nuestra relación con el mundo, separarnos del mundo.²⁶

Se trataría, entonces, de plantear que, estando en medio del mundo, podemos tener una experiencia de “fuga”; de que la realidad tiene “una dimensión de evasión” por medio de la cual nos podríamos arrancar del mundo, desgajarnos de él. Efectivamente, tenemos experiencias que fisuran el mundo dado, que ocurren sin contexto, como fuera del mundo aunque en medio de él. Y, como escribe Patricia Bonzi, “tal es la experiencia del arte, de la obra de arte en cuanto obra acabada, desprendida del autor. Ella es ciertamente una cosa del mundo, pero que saca – y se saca – los objetos del mundo, los hace resaltar en su alteridad y así los arranca de su referencia al sujeto”²⁷.

Si, según lo dicho, el arte resalta la alteridad de las cosas o las muestra en su desnudez de ser, podríamos preguntar, entonces, en qué consiste para Lévinas la función del arte. Una respuesta tal se encuentra en dos de sus escritos. El primero cronológicamente es “De la existencia al existente”; allí Lévinas nos dice que la función elemental del arte consiste en

²⁵ Lévinas, Emmanuel, “De la existencia al existente”, ed.cit., p. 69.

²⁶ *Ibíd.*, p. 69.

²⁷ Bonzi, Patricia, “Constitución de la subjetividad: la difícil articulación de lo elemental y la alteridad. La función del arte en Emmanuel Lévinas”, ponencia presentada en el Coloquio Internacional: “Fenomenología hoy: temas y direcciones”, Universidad Alberto Hurtado, Santiago, 2004.

“proporcionar una *imagen** del objeto en lugar del objeto mismo”²⁸ o, como escribirá luego en su primer ensayo sistemático de arte, “La realidad y su sombra” (1948): “El procedimiento más elemental del arte consiste en sustituir el objeto por su imagen”, y nos aclara, “Imagen y no concepto”²⁹. Antes de continuar considero preciso trabajar sobre la distinción última.

La imagen, que se juega en esta sustitución del objeto en el movimiento del arte, no sería algo así como una imagen mental del objeto o una *concepción* de éste. Como Lévinas escribe, “el concepto es el objeto *captado*, el objeto inteligible”³⁰, por tanto, el movimiento por el cual llegamos al concepto del objeto es un movimiento de introspección de la conciencia, esto es, un traer el objeto exterior hacia mi interior donde se cumple el acto de captar el objeto otorgándole una forma y un sentido determinado. A diferencia de esto, la imagen no produce ni un concepto ni una concepción, puesto que su movimiento consiste en *neutralizar* la relación sujeto-objeto, esto es, en suspender la concepción original del acto, que es el acto de captar. Lévinas escribe:

El famoso desinterés de la visión artística significa antes que nada, una ceguera con respecto a los conceptos.³¹

* Es preciso señalar que si bien Lévinas tiene en consideración las llamadas “artes mudas” tal como la plástica, ello no constituye un discurso estético limitado a reflexionar sólo aquel arte particular. Por el contrario, la imagen, en el movimiento del arte, no se nos impone sólo en la pintura o en la escultura, sino en el arte en general. A sí mismo la musicalidad, que constituye el elemento del músico, también será una noción que Lévinas extenderá a todo arte, como veremos en capítulo III del presente ensayo.

²⁸ Lévinas, Emmanuel, “De la existencia al existente”, ed.cit, p. 69.

²⁹ Lévinas, Emmanuel, “La realidad y su sombra”, en Revista de Filosofía, Universidad de Chile, Vol. LV – LVI, Editorial Universitaria, Santiago, 2000, p. 183. Traducción española de Patricia Bonzi.

³⁰ *Ibíd.*, p. 183.

³¹ *Ibíd.*, p. 183.

Sin embargo, es preciso decir que lo que se llama el “desinterés” de la visión artística no se relaciona sólo con la neutralización de las posibilidades de actuar que aporta la imagen³², pues ella, ya al interponerse entre nosotros y la cosa, modifica la contemplación, transforma esa mirada que se dirige al objeto sólo para captarlo. Esta modificación esencial de la mirada depende de la relación indirecta que surge entre yo y el objeto en cuanto se interpone, ahora, la imagen de éste - ya sea esta imagen un cuadro, una escultura, una fotografía o un relato. Tal relación indirecta con la cosa, dirá Lévinas, tiene como efecto separar el objeto de la perspectiva del mundo, separarlo de todo contexto, esto es, sacarlo de nuestro mundo para resaltar así todo su *exotismo*:

Esa manera de interponer entre nosotros y la cosa una imagen de la cosa tiene como efecto separar la cosa de la perspectiva del mundo. Una situación pintada, un acontecimiento relatado deben en primer lugar reproducir la situación y el hecho real; pero el hecho de que nos relacionemos indirectamente con ellos, por la interposición del cuadro o el relato, les aporta una modificación esencial. Ésta no depende de la iluminación y de la contemplación del cuadro [...], sino ya de la relación indirecta que mantenemos con ellos - a su exotismo, en el sentido etimológico de la palabra [...] el exotismo aporta una modificación a la contemplación misma³³.

Si el exotismo, en palabras de Lévinas, aporta una modificación esencial a la mirada es porque, en la obra de arte, ésta se mantiene extraña a las formas contempladas. El arte torna las cosas extranjeras, nos las presenta como exóticas, resalta toda su alteridad en tanto en la obra las cosas están en un “afuera” ya no susceptible de interiorizar. Allí, ellas se muestran en su desnudez, despojadas de cualquier concepto por medio del cual pudiéramos aprehenderlas:

El arte, incluso el más realista - escribe Lévinas -, comunica ese carácter de *alteridad* a los objetos representados que forman, sin embargo, parte de nuestro mundo. Nos ofrece esos objetos en su desnudez, en esa desnudez verdadera que no es la ausencia de la vestimenta, sino, cabe decirlo, la ausencia misma de las formas, es decir, la no – trasmutación de la exterioridad en interioridad que las formas llevan a cabo. Las formas y los colores del cuadro no recubren, sino que

³² En el capítulo III del presente ensayo me extenderé más sobre esta “pasividad” que nos impone la imagen.

³³ Lévinas, Emmanuel, “De la existencia al existente”, ed, cit., p. 69.

descubren las cosas en sí; precisamente porque mantienen la exterioridad de éstas.³⁴

Así pues, el arte fisura las formas del mundo, y por medio de esas grietas nos ofrece una imagen de las cosas con toda su alteridad desnuda y, con ello, logra que la realidad siga siendo extraña al mundo dado. El arte rompe las formas para reconstruir con esos fragmentos una realidad exótica sin mundo.

Sin embargo aún nos queda por pensar cómo es aquel movimiento del arte capaz de presentarnos el mundo y las cosas del mundo con una realidad exótica. Lévinas nos dice que en la percepción se nos da un mundo pues, ciertamente, al percibir una palabra, un sonido, o un color se nos da simultáneamente el objeto del cual ellas son sus cualidades sensibles. Lévinas escribe:

Nos encontramos siempre ante las cosas, el color es siempre extensión y objetivo, color de un vestido, de una hierba, de una pared, el sonido es ruido del coche que pasa, o voz del hombre que habla [...] La sensación como simple cualidad flotante en el aire o en nuestra alma, representa una abstracción porque, sin el objeto con el cual se relaciona, la cualidad no podría tener significación de cualidad de otro modo que el sentido relativo: al dar vuelta un cuadro, podemos ver los colores de los objetos pintados como colores en sí mismos (pero, en realidad, ya como colores de la tela que los lleva). A menos que su efecto puramente estético no consista en esa separación del objeto[...]³⁵

El movimiento del arte consistiría, según Lévinas, en que la intención, que como vimos nos conduce hacia el objeto, se extravía en la sensación misma. Este extravío resulta ser un camino que nos aleja del objeto y, sin embargo, ello constituye un *plus*, un *más* que es el *efecto estético*: este resaltar la *sensación pura* que ya no es el material de la percepción. Así, esta manera de considerar las cualidades sensibles por sí mismas es lo que Lévinas llamará *el acontecimiento estético* o *el acontecimiento de la sensación en cuanto sensación*. Lévinas escribe:

El movimiento del arte consiste en abandonar la percepción para rehabilitar la sensación, en desligar la cualidad del objeto de esa remisión al objeto. En lugar de llegar hasta el objeto la intención se extravía en la sensación, y ese extravío

³⁴ *Ibíd.*, p. 70.

³⁵ Lévinas, Emmanuel, “Totalidad e Infinito”, ed. cit., p. 201.

en la sensación, en la *aisthesis*, es lo que produce el efecto estético [...] en el arte la sensación resalta como elemento nuevo. Mejor todavía: retorna a la impersonalidad de *elemento*.³⁶

De lo que se trata en el acontecimiento estético es que las cualidades sensibles que constituyen al objeto no conducen ya a ningún objeto y son *en sí*, es decir, la sensación resalta aquí en su propia *materialidad*³⁷, sin formas subjetivas que le otorguen un sentido y un significado determinado. Los colores valen por sí, en la tela ya no son manchas a la espera de una forma, el sonido musical ya no es ruido ni la escultura materialidad informe, la palabra – aunque inseparable del sentido - ya no funciona en esa comunicación transparente y, sin embargo, *dice*: la palabra se desliga de su sentido “objetivo” y retorna al elemento sensible que aún *significa*. Como escribe Patricia Bonzi:

El elemento sensible en su materialidad tiene una multiplicidad plástica de sentidos, no tiene *un* significado, sino que funciona como el hecho mismo de *significar*.³⁸

La sensación no constituye en el acontecimiento estético una cualidad organizada por las formas o los sentidos objetivos, ni la materialidad se juega allí dentro de una lógica binaria de materia–pensamiento. Sin embargo, no por ello el elemento sensible es considerado como un caos; por el contrario éste, en tanto materialidad pura, es ya un objeto en la medida en que es luminoso, esto es, en cuanto funciona como el hecho mismo de significar. Hay que precisar, por cierto, que esta luminosidad del elemento sensible ya no sería aquella en donde lo que viene de afuera – iluminado – es comprendido, es decir, viene, de alguna forma, de nosotros – como la luminosidad que en el apartado anterior mencionamos. Para entender esta luminosidad de la sensación pura, hay que tener presente que Lévinas le confiere a la sensibilidad una significación y una sabiduría propia, y de hecho escribe en su texto

³⁶ *Ibíd.*, p. 70.

³⁷ Sobre la noción de materialidad y la cuestión del retorno a la impersonalidad del elemento sensible en el arte, véase el siguiente capítulo.

³⁸ Bonzi, Patricia, “Constitución de la subjetividad: la difícil articulación de lo elemental y la alteridad. La función del arte en Emmanuel Lévinas”.

“Reflexiones sobre una “técnica” fenomenológica” que “los sentidos tienen un sentido”³⁹. Se trataría, entonces, de conferirle a la sensación, en su espesor y en su oscuridad propia, una significación; de entender aquella sensación partir de *su* oscuridad:

La oscuridad de las sensaciones depende de su ausencia de horizontes – [de sentidos] –, depende de la sorpresa que constituyen cuando se las toma por sí mismas.⁴⁰

De esta forma, las sensaciones se nos muestran en el arte por medio de un orden otro, diferente de la síntesis de los objetos en el mundo. En la pintura moderna, por ejemplo, Lévinas nos dirá que los colores se desligan de las cosas y se muestran con ello separados de su remisión a un interior, ya no son cualidad de un objeto, sino que son algo así como “cosas en sí”. Allí, toda su materialidad desgarrada tiene un sentido, pero éste no es otorgado por una forma proveniente de nuestra subjetividad, y es por ello que se nos comunica todo su exotismo. Como escribe Lévinas:

La realidad se expone allí – en la pintura moderna - en su desnudez exótica de realidad sin mundo, que surge de un mundo roto.⁴¹

Esta puesta al desnudo de las cosas y esta destrucción del mundo dado no sólo permite contemplar la realidad con toda su extrañeza y su materialidad, sino que, con ello, se rompe también la continuidad del universo, pues lo que se manifiesta allí es la naturaleza particular y absurda, esto es, se intenta mostrar lo particular sin que ello adquiera sentido dentro de la totalidad del universo. Eso es precisamente lo que la pintura moderna, según Lévinas, intentaría comunicar con su preferencia por la curva quebrada, no ya continúa, con el menospreció por la perspectiva y con el abandono de las proporciones reales de las cosas:

En la pintura contemporánea – escribe Lévinas – las cosas no importan ya en cuanto elementos de un orden universal que la mirada se da como perspectiva.

³⁹ Lévinas, Emmanuel, “Reflexiones sobre la “técnica” fenomenológica”, en “Husserl: cahiers de Royaumont”, varios autores, Ediciones Paidós, Barcelona, 1968, p. 94. Traducción española de A. Podetti.

⁴⁰ Lévinas, Emmanuel, “De la existencia al existente”, ed.cit., p. 62.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 73.

Por todas partes hay fisuras que agrietan la continuidad del universo. Lo particular resalta en su desnudez de ser⁴².

En el arte se lleva a cabo, así, una des-formalización del mundo que, por ello, ya no es mundo dado, sino un “afuera” extraño para la contemplación estética. Des-formalización que es posible por este extravío de la intención en la sensación que nos conduce a las cualidades sensibles en sí mismas, esto es, a la *materialidad* del elemento sensible. Hecho brutal para el yo soberano, en tanto allí se cumple la exaltación de la materialidad del ser, esto es, “de lo espeso, lo grosero, lo macizo, lo miserable. Aquello que tiene la consistencia, el peso, del absurdo, brutal pero impasible presencia; pero también la humildad, la desnudez, de la fealdad”⁴³. En el acontecimiento estético, el yo descubrirá una dimensión amenazante que ya nada tiene que ver con el gozo de los objetos ni con su posesión, allí el yo se encontrará, en un espacio oscuro, frente a frente con esa existencia sin mundo:

El descubrimiento de la materialidad del ser no es el descubrimiento de una nueva cualidad, sino el de su hormigueo informe. Tras la luminosidad de las formas, por medio de las cuales los seres se refieren ya a nuestro “dentro” – la materia es el hecho mismo del *hay*.⁴⁴

⁴² *Ibíd.*, p. 74.

⁴³ *Ibíd.*, p. 75.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 76.

II. Arte y *Hay*: la amenaza del ser en el arte

Incluso el árbol que florece miente en el instante en el que se percibe su florecer sin la sombra del horror.

Th. W. Adorno

La noción *il y a*, traducida por la expresión *hay*, es utilizada por Emmanuel Lévinas como categoría ontológica para designar la existencia o, podríamos decir, el existir sin existente, un existir que ninguna negación podría dominar. Lévinas nos dirá que, aunque el yo niegue todo lo que existe - e incluso el yo que piensa esta negación -, no desaparecerá jamás el hecho mismo del ser en que *se* participa y, más aún, una negación tal haría resurgir el hecho mismo del existir, esto es, el *hay*:

La negación de todo lo calificable deja resurgir el impersonal *hay* que, detrás de toda negación, vuelve intacto el indiferente al grado de la negación.⁴⁵

Como vemos, Lévinas planteará con esta noción la posibilidad de abordar el existir sin que éste sea poseído por un sujeto. A diferencia de Heidegger, en donde la existencia o, más propiamente dicho, el ser no puede ser concebido sin el ente⁴⁶, Lévinas realizará una caracterización de la existencia en cuanto tal, planteando dos rasgos fundamentales a partir de los cuales ésta será caracterizada como *anónima e impersonal*.

Antes de continuar, considero oportuno señalar la influencia de Martín Heidegger en la articulación de la noción de existencia sin existente propuesta por Lévinas. La noción

⁴⁵ Lévinas, Emmanuel, “Totalidad e Infinito”, ed.cit., p. 204.

⁴⁶ Recordemos que uno de los supuestos fundamentales de Martín Heidegger, en su obra “Ser y Tiempo” de 1927, es que, así como los entes son tales en y desde el ser, el ser es ser *de* los entes. El ser no es, entonces, susceptible de ser abordado sin remitirnos a los entes, no es algo independiente de ellos. Esto porque el ser es, en primer término, aquello que determina al ente en cuanto tal, y, en segundo término, aquello a lo cual en vistas del ente es comprendido. Así, el ente se comprende por el ser y éste último remite especialmente a aquel ente que en cada caso somos nosotros mismos, es decir, al hombre.

levinasiana de existencia considera la distinción ontológica y, más específicamente, el término heideggeriano *Geworfenheit*, que puede ser traducido como *estar-arrojado-a*. Como señala el mismo Lévinas, Heidegger no habría aceptado una existencia sin una relación de pertenencia con el *Dasein*, sin embargo es la expresión *Geworfenheit* la que lleva a Lévinas a pensar una existencia sin más. Lévinas nos dirá que la condición del hombre como arrojado puede ser interpretada como si el existente fuese lanzado a la existencia, una existencia que sería independiente de nosotros y que nos precedería. Lévinas escribe:

Volvamos una vez más a Heidegger. Es conocida su distinción – que ya he utilizado – entre *Sein* y *Seiendes*, ser y ente, y que por razones de eufonía prefiero traducir como existir y existente [...] Esta distinción heideggeriana es para mí lo más profundo de *Sein und Zeit*. Pero se trata, en Heidegger, de una distinción, no de una separación. El existir se contempla siempre en el existente, y el término heideggeriano *Jemeinigkeit* expresa precisamente, en el caso de ese existente que es el hombre, el hecho de que el existir siempre es poseído por alguien. No creo que Heidegger pudiera admitir un existir sin existente, pues lo encontraría absurdo. Pero hay sin embargo una noción – la *Geworfenheit* [...] – que suele traducirse como desamparo o abandono. De ese modo, su subraya una consecuencia de la *Geworfenheit*, siendo necesario traducirla por “el-hecho-de-ser-arrojado-a...” la existencia. Justamente por eso hay abandono o desamparo. Es así como toma cuerpo la idea de un existir que tiene lugar al margen de nosotros, sin sujeto, un existir sin existente.⁴⁷

La expresión ‘*hay*’ se articula a partir de la posibilidad de imaginar el retorno a la nada de todos los seres. Tras esa destrucción imaginaria no quedaría ningún ser, sino el hecho mismo de que *hay*, esto es, la existencia pura, un “campo de fuerzas” del existir impersonal. Tal posibilidad de una destrucción del mundo dado se hace concreta en aquellos momentos en donde suspendemos nuestras formas de ser en el mundo y, aún más, cuando imaginamos una des-sustanciación de las cosas y del yo. En ese instante, cuando estamos desligados de las cosas y fuera de nuestros horizontes de sentido - y, por ello, en un espacio oscuro, sin luz⁴⁸ - experimentamos una indeterminación o, como dirá Lévinas, un “algo pasa”, que no se referirá

⁴⁷ Lévinas, Emmanuel, “El Tiempo y el Otro”, Ediciones Paidós, Barcelona, 1993, p. 82-83. Traducción española de José Luis Pardo.

⁴⁸ Recordemos que, como ya mencionamos, “el sentido es la luminosidad”. Se trata, entonces, de un espacio oscuro en donde se da una pérdida de sentido y, esto es, en donde experimentamos el absurdo de este existir sin existente.

ni a un objeto, ni a un sujeto. Se tratará, entonces, de algo que no será ya ni un sustantivo, ni un nombre, sino un *verbo impersonal* y, éste es, el hecho mismo del existir, “un *hay* anónimo- así, impersonal- como ‘llueve’ o ‘anochece’”⁴⁹. Lévinas escribe:

Imaginemos la vuelta a la nada de todos los seres: cosas y personas. Resulta imposible situar esa vuelta a la nada fuera de todo acontecimiento. Pero ¿y esa nada misma? Algo pasa, aunque no sea más que la noche y el silencio de la nada. La indeterminación de ese “algo pasa” no es la indeterminación de un sujeto, no se refiere a un sustantivo. No designa en lo más mínimo, como el pronombre en tercera persona en la forma impersonal del verbo, un autor mal conocido de la acción, sino el carácter de esa acción misma que, en cierto modo, no tiene autor, que es anónima. Esa “consumación” impersonal, anónima, pero inextinguible del ser, esa que murmura en el fondo de la nada misma, la fijamos mediante el término *hay*. El *hay*, en su rehusarse a tomar una forma personal, es “el ser en general”.⁵⁰

La ausencia de todas las cosas se convierte, así, en una especie de presencia, pero de algo que no es algo, una presencia que ni siquiera existe⁵¹ y que es, a su vez, también una ausencia. Presencia, entonces, que es “como el lugar en el que todo se ha hundido, como una atmósfera densa, plenitud del vacío o murmullo de silencio”⁵². La corriente anónima del ser nos amenaza, así, pues sumerge toda persona o cosa en una indistinción, allí ya no es posible la diferencia, ya no hay una interioridad ni una exterioridad y, por tanto, la distinción sujeto-objeto se borra. En la experiencia anónima del ser toda distinción resulta imposible. Como escribe Félix Duque:

[...] el “‘Hay’ no conoce alteridad, ni mismidad. Está más acá de toda distinción. No existe. Mas tampoco es nada [...] En el ‘hay’ no hay nada, ni nadie. [...] Solo que ‘hay’ se experimenta siempre demasiado tarde. No como un recuerdo [...], ni como una falta [...], sino al contrario: como una

⁴⁹ Lévinas, Emmanuel, “Signatura”, en “La Difficile Liberté”, ed.cit., p. 2.

⁵⁰ Lévinas, Emmanuel, “De la existencia al existente”, ed.cit., p. 77.

⁵¹ Es preciso señalar que la existencia entendida como *hay*, esto es, como el hecho mismo de existir, no existe en tanto es impersonal y anónima, pero tampoco es nada. Como Lévinas escribe: “[...] diría de buen término que el existir no existe, sino sólo el existente”. Lévinas, Emmanuel, “El Tiempo y el Otro”, ed.cit., p. 84.

⁵² *Ibíd.*, p. 84.

insoportable e ineludible plenitud: un presente que no “hace acto de presencia”.

53

Es por esta situación de imposibilidad de toda distinción, de toda diferencia, que Lévinas nos dirá que “si el término experiencia no fuese inaplicable a una situación que es la exclusión absoluta de la luz, podríamos decir que la noche es la experiencia misma del *hay*”⁵⁴. Se trata, entonces, de que en la experiencia nocturna se nos hace patente el hecho mismo del existir como un “murmullo inagotable”, tal como diría Blanchot⁵⁵. Allí, en ese espacio nocturno las formas y los sentidos de las cosas desaparecen, toda perspectiva está ausente; en esa oscuridad lo luminoso ya no puede situarnos, ya no nos puede entregar una exterioridad aprehendida por formas y sentidos, pues “la luz ahuyentando las tinieblas no detiene el juego incesante del *hay*”⁵⁶. El existente, así, se encuentra en una situación insostenible: él ya no puede aprehender esa presencia indeterminada y anónima. El existente sólo experimenta el hecho mismo de que *hay*. Como escribe Lévinas:

Cuando las formas de las cosas se disuelven en la noche, la oscuridad de la noche, que no es objeto ni cualidad de un objeto, invade como una presencia. De noche, cuando estamos clavados en ella*, no nos ocupamos en ninguna

⁵³ Duque, Félix, “Introducción” a “El Tiempo y el Otro”, ed.cit., p. 15.

⁵⁴ Lévinas, Emmanuel, “De la existencia al existente”, ed.cit., p. 77.

⁵⁵ La manera de caracterizar el “ser en general” y su “papel” en el arte constituyen unas de las atractivas convergencias entre el pensamiento de Emmanuel Lévinas y Maurice Blanchot. Mientras el primero denominará a aquella presencia como *hay*, esto es, como *existencia impersonal* y *anónima*; el segundo hablará de aquella presencia como lo *neutro* o el *afuera*. Así mismo el espacio nocturno, en donde experimentamos tal presencia como *hay* o como el *murmullo inagotable* del ser, será para ambos, principalmente, el espacio del arte.

⁵⁶ Lévinas, Emmanuel, “Totalidad e Infinito”, ed.cit., p. 205.

*Este “estar clavado en la noche” nos remite a otro camino por el cual podemos llegar a la experiencia del *hay*. Lévinas utiliza el ejemplo del insomnio para acercarnos a esta situación. Allí, nos dice que lo característico del insomnio es la conciencia de que no hay medio alguna para abandonar la vigilia. Es un vigilia sin objeto, y, a demás, una vigilia que no deja aberturas, que no permite escapar; en ella ya no tenemos el poder de dormir. Allí somos

cosa. Pero ese ninguna cosa no es el de una pura nada. No hay ya *esto*, ni *aquello*, no hay “algo”. Pero esta universal ausencia es, a su vez, una presencia, una presencia absolutamente inevitable.⁵⁷

Se trata, entonces, de una experiencia radical que, como nos dirá Lévinas, se da en un nivel pre-lingüístico en tanto esa presencia “está inmediatamente ahí. No hay discurso”⁵⁸ que pueda tematizarla. Por ello es una experiencia límite, en donde se produce una des-sustanciación del yo, en tanto la subjetividad aparece allí como dispersa, está sumergida en esa atmósfera que no puede evadir: “Ante esta invasión oscura es imposible envolverse en uno, encerrarse uno en su concha. El todo está abierto hacia nosotros. En lugar de servir a nuestro acceso al ser, el espacio nocturno nos entrega al ser ”⁵⁹. Es por ello que este ruido débil, confuso y caótico de un existir anónimo nos vuelve inseguros; por él nos amenaza el peligro.

Sin embargo esta inseguridad y este peligro no vienen de que algo aún determinado nos amenace, no se trata ya de una lógica del mundo diurno; sino, más bien, provienen del hecho de que ninguna cosa se aproxime, de que no sabemos ya qué hay a nuestro alrededor:

La ausencia de perspectiva no es puramente negativa. Se vuelve inseguridad [...] La inseguridad no viene de las cosas del mundo diurno, que la noche encierra; esa inseguridad depende precisamente del hecho de que ninguna cosa se aproxime, ninguna cosa venga, esa nada de sensaciones constituyen una sorda amenaza indeterminada. La acuidad de esa amenaza está en su

absorbidos por una presencia que es como una atmósfera, como un pesado ambiente que no pertenece a nadie. Lévinas escribe: “En el insomnio se puede y no se puede decir que hay un “yo” que no llega a dormirse. La imposibilidad de salir de la vigilia es algo “objetivo”, independiente de mi iniciativa. Esa impersonalidad absorbe mi conciencia; la conciencia está despersonalizada. Yo no velo: “eso” vela. Puede que la muerte sea una negación absoluta donde “la música ha terminado”. Pero en la enloquecedora experiencia del “hay”, se tiene la impresión de una imposibilidad total de salir y “parar la música””. Lévinas, Emmanuel, “Ética e Infinito”, Editorial Visor, Madrid, 1991, p. 46. Traducción española de Jesús María Ayuso.

⁵⁷ Lévinas, Emmanuel, “De la existencia al existente”, ed.cit., p. 78.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 78.

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 79.

indeterminación. No hay ser determinado, cualquier cosa equivale a cualquier cosa. En este equívoco se perfila la amenaza del *hay*.⁶⁰

Así, pues, Lévinas nos dirá que “el roce del *hay* es el horror”, un horror que se piensa como un movimiento en donde el yo sucumbe, pero no es la angustia de la muerte ni tampoco la “nausea” como sentimiento de la existencia, en tanto en ellas todavía no hay una despersonalización del yo. El horror de la noche en cuanto experiencia del *hay* es un movimiento en donde la identidad nuclear del yo se pierde, el yo inseguro ya no es susceptible de poseer un mundo, *su* mundo, pues se trata del peligro que se padece por algo que ya no le es dado. El horror en cuanto experiencia del *hay* es el terror de ser ciegos frente a una exterioridad, allí ya no hay mundo en tanto dado y, si “el hecho de estar dado-es el Mundo”⁶¹, podemos decir, entonces, que allí simplemente el mundo ya no es mundo. Pero, más aún, hay que subrayar que la violencia con que nos amenaza el *hay* consiste en que, mediante el horror, el yo pierde su ipseidad, esto es, el ser - a pesar de todo - sí mismo. Lévinas escribe:

Ser conciencia es ser separado del *hay*, puesto que la existencia de una conciencia constituye una subjetividad, ya que ella es sujeto de existencia, es decir, en cierta medida, dueña del ser, ya nombre, en el anonimato de la noche. El horror es, de alguna manera, un movimiento que va a despojar a la conciencia de su “subjetividad” misma. No apaciguándola en el inconsciente, sino precipitándola en una *vigilancia impersonal*, en una *participación* en el sentido que Lévy-Bruhl* da a ese término.

Y agrega:

Es de su subjetividad, de su poder de existencia privada, de lo que el sujeto está despojado en el horror. Está despersonalizado.⁶²

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 79.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 50.

*Lévy-Bruhl, Lucien (1857-1939), sociólogo y antropólogo francés. Algunas de las obras consideradas por Lévinas con respecto a este tema son “Las funciones mentales en las sociedades inferiores” (1910), “Lo sobrenatural y la naturaleza en la mentalidad primitiva” (1931).

⁶² Lévinas, Emmanuel, “De la existencia al existente”, ed.cit., p. 80-81 y 82 respectivamente. Tal vez podríamos considerar el capítulo segundo de la novela “Thomas El oscuro” de

El horror en cuanto experiencia del *hay* es, entonces, el horror de ser, es el horror a la existencia pura que nos amenaza con su indeterminación, con su horrible neutralidad. Es la *sombra*⁶³ del ser lo que nos horroriza.

Maurice Blanchot como una descripción de esta experiencia de despersonalización del yo con la cual nos amenaza el *hay*. Allí, en medio del bosque y de la noche, Thomas experimenta esta desaparición de las cosas en la oscuridad, allí puede rozar aquella presencia-ausencia en donde todo se hunde e, incluso, él mismo. Blanchot escribe: “En aquel momento, Thomas cometió la imprudencia de echar una mirada a su alrededor. La noche era sombría y más triste de lo que podría esperarse. La oscuridad lo cubría todo, no había ninguna esperanza de atravesar las sombras, pero se palpaba la realidad en una relación de una intimidad perturbadora. Su primera observación fue que todavía podía servirse de su cuerpo, particularmente de sus ojos; y no era que tuviese algo, sino que lo que miraba, a la larga le ponía en relación con una masa nocturna que percibía vagamente como si formase parte de él mismo, una masa en la que se encontraba inmerso [...] Como no había forma de medir el tiempo, esperó probablemente horas, antes de aceptar esta manera de ver; pero fue como si el miedo hubiera hecho presa en él de repente y, avergonzado, levanto la cabeza albergando una idea que le había estado rondando: fuera de él se encontraba algo parecido a su propio pensamiento que su mirada o su mano podría tocar. Fantasía repugnante [...] Era la noche misma. Las imágenes de su oscuridad le anegaban. No veía nada, pero lejos de preocuparse por ello, hacía de su ausencia de visión el punto culminante de su mirada [...] En medio de este vacío se mezclaban la mirada y el objeto de la mirada [...] Su soledad no le pareció tan completa y tuvo incluso la sensación de que había tropezado con algo real que trataba de deslizarse dentro de él [...]”. Blanchot, Maurice, “Thomas El oscuro (*nueva versión*)”, Pre-Textos, Valencia, 2002, p. 14-15. Traducción española de Manuel Arranz.

⁶³ Es importante destacar que aquella *sombra* del ser, aquí mencionada, será pensada en “La realidad y su sombra” como un especie de reflejo de la realidad, o, más bien, como un doblaje esencial de ésta por su imagen. En ese “espacio-espejo” se mostrará, según Lévinas, la no-verdad del ser que no es una mera oscuridad imposible de iluminar por la luz de la razón, sino su carácter sensible mismo. Esta *sombra* será, así, el arte – aunque no sólo él - en tanto éste constituye la exaltación de la materialidad del ser, esto es, del elemento sensible mismo y,

Lévinas nos dirá, ateniéndose a su contexto histórico, que el hecho anónimo del ser se nos hace patente en situaciones límites, en donde la función esencial de la razón – comprender el mundo – ya no es posible; así, por ejemplo, “en la situación de fin de mundo se pone la relación primera que nos ata al ser”⁶⁴. Pero estos momentos límites en donde resurge el *hay* no son sólo aquellos acontecimientos de la historia que han hecho tambalear al hombre, a su racionalidad y a su mundo, o aquellos en donde la vigilancia del yo se pierde en la presencia del *hay*, tal como en el insomnio. Lévinas nos dirá que también “puede hablarse de noches en pleno día”, esto es, que la experiencia de la noche en cuanto experiencia del *hay* puede vivirse estando en medio del mundo y de su luminosidad, pero, a la vez, apartado de él.

Esta posibilidad, que nos abre Emmanuel Lévinas, es la posibilidad de un acontecimiento determinado, de una experiencia que fisura el mundo dado y en donde el comercio con la realidad funciona de una manera otra. Esta experiencia posible, a la que alude Lévinas será el arte: “el acontecimiento mismo del oscurecimiento, una caída en la noche, una invasión de la sombra”⁶⁵.

El arte hace que las cosas aparezcan, en medio de la luminosidad del mundo, como a través de una noche. Por su movimiento, nos conduce a un espacio oscuro en donde la perspectiva del mundo desaparece. Allí “los puntos del espacio no se refieren unos a otros, como en el espacio iluminado, no están situados. Es un hormigueo de puntos”⁶⁶. Es por ello que lo único que se hace presente en esta oscuridad informe es la *materia*, una materialidad indeterminada que es el hecho mismo de que *hay*. El arte hace posible, así, el retorno al elemento sensible que es este existir sin existente, esta existencia anónima e impersonal bajo la cual el yo se despoja de su ipseidad. Lévinas escribe:

Puede hablarse de noches en pleno día. Los objetos iluminados pueden aparecernos como a través de sus crepúsculos. Así, la ciudad irreal, inventada,

además, el espacio oscuro en donde desaparece el mundo dado y donde se produce una des-sustanciación del yo.

⁶⁴ Lévinas, Emmanuel, “De la existencia al existente”, ed.cit., p. 23.

⁶⁵ Lévinas, Emmanuel, “La realidad y su sombra”, ed.cit., p. 183.

⁶⁶ Lévinas, Emmanuel, “De la existencia al existente”, ed. cit., p. 79.

que uno se encuentra después de un fatigoso viaje; las cosas y los seres nos atañen como si no fuesen ya un mundo, nadando en el caos de su existencia. Así es también la realidad “fantástica”, “alucinante”, en poetas como Rimbaud, incluso cuando nombran las cosas más familiares, los seres más habituales. El arte poco apreciado de algunos novelistas realistas y naturalistas, a pesar de sus profesiones de fe y de sus prefacios, produce el mismo efecto: esos seres y esas cosas que se abisman en su “materialidad”, terriblemente presentes por su espesor, por su peso, por su formato. Ciertos pasajes de Hysmans, de Zola, el horror tranquilo y risueño de tal cuento de Maupassant, no dan sólo, como se piensa a veces, una pintura “fiel” o excesiva de la realidad, sino que penetran – detrás de la forma que la luz revela – en esta materialidad que, lejos de corresponder al materialismo filosófico de los autores, constituye el fondo oscuro de la existencia. Estos autores hacen que las cosas aparezcan a través de una noche, como una presencia monótona que nos ahoga en el insomnio.⁶⁷

Así, pues, al ser el arte un acontecimiento que nos entrega, en pleno día, a un espacio oscuro - que está más acá de toda perspectiva del mundo -, al ser aquel “no-lugar” en donde nos invade la sombra; él se erige, en el pensamiento de Emmanuel Lévinas, como un movimiento que nos arroja al fondo oscuro de la existencia sin existente.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 80.

III. El arte como sombra de la realidad

Yo quisiera hacer un libro que altere a los hombres, que sea como una puerta abierta que los lleve a un lugar al que nadie hubiera consentido en ir, una puerta ligada simplemente con la realidad.

Antonin Artaud

A fines de los años cuarenta, Lévinas escribe su primer ensayo sistemático de arte aparecido en “Les Temps modernes” bajo el nombre de “La realidad y su sombra”. Lejos de erigir, en este escrito, al arte como una manifestación de los valores supremos de la civilización, Lévinas se pregunta por su sentido y su valor. Como Françoise Armengaud escribe:

Que el arte constituya uno de los mejores testimonios de los valores espirituales de las civilizaciones, la universal expresión de una búsqueda de lo absoluto, que su manera de situarse más allá del Bien y del Mal sea más bien el índice del carácter inalienable de la ética tácita a la que invita, que después de la caída de los intelectuales, dogmas y sistemas, los artistas sean los verdaderos inspirados, los auténticos profetas, últimos guardianes de la esperanza, estos truismos de la modernidad que van de suyo para un lector de Nietzsche – tanto como para uno que no lo es, pues a tal punto se han extendido – son aquellos contra los que E. Lévinas se inscribe en discordia en un artículo rudo y severo, aparecido en *Les Temps modernes* en 1948 y titulado *La Realidad y su Sombra*.⁶⁸

Desde una postura que es algo así como una contra-corriente en la reflexión estética de aquellos años, Lévinas inicia este escrito y lo concluye hablándonos sobre la relación entre lenguaje y arte y, más específicamente, sobre el papel del discurso crítico que respecto a la obra se puede articular y la función de una exégesis filosófica.

Lévinas nos plantea que se ha admitido como un dogma contemporáneo que “la función del Arte consiste en expresar y que la expresión artística reposa sobre un conocimiento. El artista

⁶⁸ Armengaud, Françoise, “Ética y estética : *De la sombra a la obliteración*”, en “Cahier de l’Herne”, número consagrado a Emmanuel Lévinas, editado por Miguel Abensour y Catherine Chalier, París, 1990, p. 1. Traducción española, en carpeta de seminario de grado, de Juan José Fuentes.

dice. Incluso el pintor, incluso el músico”⁶⁹. A partir de este dogma la obra sería considerada como algo que “prolonga y sobrepasa la percepción vulgar. Lo que ésta banaliza y no alcanza, la obra, coincidiendo con la intuición metafísica, lo capta en su esencia irreductible. Allí donde el lenguaje común abdica, el poema o el cuadro hablan”⁷⁰. Según esta concepción el arte diría lo inefable, aquello que se sustrae al ámbito del mundo cotidiano en tanto la obra de arte sería, en primer lugar, la expresión de un saber absoluto y, en este sentido, constituiría - en los tiempos de un arte contemporáneo - la manifestación de un realismo superior, en tanto sería más real que la realidad:

[...] la obra de arte, más real que la realidad, testimonia la dignidad de la imaginación artística que se erige en saber absoluto. Desacreditado como canon estético, el realismo conserva todo su prestigio. En efecto, sólo se reniega de él en nombre de un realismo superior. Surrealismo es un superlativo.
71

Éste sería entonces, según Lévinas, el dogma que la crítica de arte profesaría en tanto ésta “entra en el juego del artista con toda la seriedad de la ciencia”, esto es, “como si, en el acontecimiento estético, un objeto se ofreciera a la curiosidad del investigador gracias al microscopio – o el telescopio – de la visión artística”⁷². Según esta concepción el papel de la crítica consistiría en ser un discurso adherido al arte que tiene dos posibilidades o maneras de ser. En primer lugar, un discurso cuyo objeto consistiría en “un fondo de realidad” que es, sin embargo, “inaccesible a la inteligencia conceptual”⁷³ o, en segundo lugar, un discurso que sustituye al arte.

⁶⁹ Lévinas, Emmanuel, “La realidad y su sombra”, ed.cit., p. 181.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 181.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 181.

⁷² *Ibíd.*, p. 181. Según lo dicho en el capítulo I, esta forma de acercarnos a la obra de arte - como objeto de estudio casi científico-, no coincidiría con lo que Lévinas piensa que es una de las funciones primordiales del arte: sacar las cosas del mundo cotidiano para verlas en toda su unicidad, es decir, como objetos únicos despojados de una posesión dada ya de antemano.

⁷³ *Ibíd.*, p. 181.

A diferencia de estas dos posturas, Lévinas planteará que la crítica tendría como fuente el espíritu del espectador, del auditor o del lector y, en este sentido, la crítica existiría como “comportamiento del público”, puesto que “no satisfecho con entregarse al goce estético, el público siente una necesidad irresistible de hablar”⁷⁴. Bajo este planteamiento, Lévinas definirá al crítico como aquel “hombre que tiene algo que decir cuando todo ha sido dicho, como el que puede decir de la obra otra cosa que la obra misma”⁷⁵. Y si hay algo que decir todavía después de la obra, esto será porque, según Lévinas, el arte no expresa ni conoce, el artista no dice ni habla y, en este sentido, la crítica - que prelude a la exégesis filosófica - es necesaria como una manera de hacer intervenir el arte en el mundo. Es decir, la crítica y la exégesis filosófica son necesarias para interpretar aquel acontecimiento oscuro que es el arte pero, por cierto, sin que éstas pretendan sustituirlo:

Si el arte no fuera originariamente ni lenguaje ni conocimiento, si de esta manera se situase fuera del “ser en el mundo”, coextensivo de la verdad, entonces, la crítica estaría rehabilitada. Marcaría la intervención necesaria de la inteligencia que integrase en la vida humana y en el espíritu, la inhumanidad y la inversión del arte.⁷⁶

Se trata, entonces, de que si el elemento propio del arte es la oscuridad, la obra no se ubicaría en la claridad del mundo y, a sí mismo, al ser el arte un movimiento que nos conduce a ese fondo oscuro de la existencia, en éste se nos presenta la posibilidad de la inhumanidad. Es por ello que la función de la crítica consistiría en traer al “día” el arte, esto es, ya no en hablar por la obra sustituyéndola, ni pretender comprenderla sin más, sino hablar *de* la obra inserta en el mundo, por medio de un discurso sensato que, sin embargo, no pretendería iluminar la oscuridad propia del arte.

El dogma del conocimiento por el arte puede tener sus raíces, según Lévinas, en la tendencia – de aquellos años en Francia - de considerar principalmente el fenómeno estético en la literatura, en tanto en ella la materia propia del artista es la palabra. Sin embargo, Lévinas nos advierte del peligro de considerar la literatura como arte-palabra o, más bien, como arte-

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 181.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 181.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 182.

conocimiento, sin tener en cuenta la modificación esencial que sufre la palabra cuando se encuentra bajo el dominio de la literatura. Lévinas escribe:

No siempre se repara en la transformación que la palabra sufre en la literatura. El arte-palabra, el arte-conocimiento, trae consigo el problema del arte comprometido, que se confunde con aquel de una literatura comprometida. Se subestima el acabado, sello indeleble de la producción artística, gracias al cual la obra se mantiene esencialmente libre, desprendida. Aquel instante supremo en el que se da la última pincelada, en el que ya no hay ninguna palabra que agregar, ninguna palabra que cambiar en el texto, instante por el cual toda obra es clásica.⁷⁷

Así, pues, Lévinas no critica sólo el dogma del conocimiento por el arte, sino también la literatura comprometida, que ya nos hace recordar, por cierto, los apasionados planteamientos de Jean-Paul Sartre sobre la situación del escritor a fines de los cuarenta⁷⁸. A partir de la estructura formal del *acabado*, Lévinas piensa la obra de arte como libre y desprendida, porque este acabamiento ubica a la obra “fuera del mundo” y de toda iniciativa. Y más aún, será por esta estructura formal que la obra es arte. De allí, entonces, la enconada crítica levinasiana a una literatura comprometida que, al enfatizar el mensaje que se quiere

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 182.

⁷⁸ En el mismo año en que se publica “La realidad y su sombra”, Jean-Paul Sartre publica “¿Qué es la literatura?”. En ese texto el filósofo francés caracteriza, entre otras cosas, el quehacer del escritor como una actividad que estaría profundamente marcada por la responsabilidad que debe tener éste en su propia época. Sartre escribe: “No queremos avergonzarnos de escribir y no tenemos ganas de hablar para no decir nada. Aunque quisiéramos no podríamos hacerlo; nadie puede hacerlo. Todo escrito posee un sentido, aunque este sentido diste mucho del que el autor soñó dar a su trabajo. Para nosotros, en efecto, el escritor no es ni una Vestal ni un Ariel; haga lo que haga, “está en el asunto, haga lo que haga”, marcado, comprometido, hasta su retiro más profundo [...] Ya que el escritor no tiene modo alguno de evadirse, queremos que se abrace estrechamente con su época; es su única oportunidad; su época está hecha para él y él está hecho para su época [...] El escritor tiene *una situación* en su época; cada palabra suya repercute[...].” Sartre, Jean-Paul, “¿Qué es la literatura?”, Editorial Losada, Buenos Aires, 1967, p. 9-10. Traducción española de Aurora Bernárdez.

comunicar, despoja a la creación artística precisamente de su libertad – y podríamos decir, incluso, de su estatuto de arte –, en tanto allí el artista y su quehacer están sometidos y restringidos a comunicar un mensaje determinado. Como escribe Françoise Armengaud:

Se introduce así la idea intempestiva de un arte desprendido, incluso cuando se trata de una época de compromiso.⁷⁹

La noción de *acabado* refiere, así, a aquel instante en donde la obra se desvincula del autor, un momento en donde ésta ya no entabla un dialogo con todo aquello que puede venir del mundo, es “una interrupción diferente de la interrupción pura y simple que limita el lenguaje, las obras de la naturaleza o de la industria”⁸⁰. Lévinas escribe:

El artista se detiene porque la obra se resiste a recibir algo más, porque se muestra saturada. La obra se acaba, a pesar de las causas sociales o materiales de esta interrupción. La obra no se abre ya a un inicio de dialogo.⁸¹

Es importante mencionar que la noción de acabado no justificaría, según Lévinas, la tendencia estética del arte por el arte, la cual es calificada por este autor como una “fórmula falsa” e “inmoral”. El hecho de que este filósofo resalte la libertad y el desprendimiento de la creación artística, en su crítica a la literatura comprometida, no significa que piense la actividad del artista como un quehacer que se desliga totalmente de la realidad y, con ello, que le conceda al artista una especie de irresponsabilidad cómoda y antojadiza:

El acabado – escribe Lévinas - no justifica necesariamente a la estética académica del arte por el arte. Fórmula falsa ésta, en la medida en que sitúa al arte *por sobre* la realidad y no le reconoce dueño. Inmoral, además, en la medida en que libera al artista de sus deberes de hombre y le asegura una pretenciosa y fácil nobleza.

Y agrega:

Sin embargo, la obra no sería arte si no tuviera esta estructura formal del acabado o si, al menos por él, no fuera libre, desprendida. Sólo que es necesario ponerse de acuerdo sobre el valor de este desprendimiento y, sobre

⁷⁹ Armengaud, Françoise, “Ética y estética : *De la sombra a la obliteración*”, ed.cit., p. 2.

⁸⁰ Lévinas, Emmanuel, “La realidad y su sombra”, ed.cit., p. 182.

⁸¹ *Ibíd.*, p. 182.

todo, sobre su significación. ¿Desprenderse del mundo, es siempre ir *más allá*, hacia la región de las ideas platónicas y hacia lo eterno que domina el mundo? ¿Podemos hablar de un desprendimiento hacia un *más acá*? ¿Podemos hablar de una interrupción del tiempo por un movimiento hacia un más acá del tiempo, en sus “intersticios”?⁸²

Estas preguntas planteadas por Emmanuel Lévinas constituyen cuestiones fundamentales en su reflexión estética. Como vimos, ya en “De la existencia al existente” Lévinas piensa estas cuestiones, cuando plantea que el acontecimiento estético es una forma de separarnos o desprendernos del mundo - estando en medio de él. Un desprendimiento que constituye una suspensión de la relación entre mundo y subjetividad y, por ello, una interrupción del tiempo, un *entretiempos*, en donde la materialidad pura, que es la sensación, se pone como acontecimiento ontológico distinto de la verdad, pues allí se cumple un movimiento que se dirige hacia un *más acá* del mundo, es decir, hacia sus fisuras, para contemplar el elemento estético en su espesor y oscuridad propia.

Ir *más allá*, nos dirá Lévinas, será comunicarse con un mundo suprasensible, es comprender, conocer la realidad. Ir hacia un *más acá*, será olvidar ya las categorías y los conceptos con que el pensamiento se mueve en la realidad, será abandonar el espacio de la luminosidad para bañarse con la materialidad de las cosas en donde ya no se juega la verdad inteligible, sino la no-verdad. Una no-verdad que ya no será un residuo oscuro del comprender, porque es la materialidad considerada en sí misma. Es por ello que Lévinas escribe:

La función del arte ¿no consiste en no comprender? ¿La oscuridad no le da acaso su elemento propio y un acabado *sui generis*, extraño a la dialéctica y a la vida de las ideas? ¿O diremos que el artista conoce y expresa esa oscuridad? Ello empero nos lleva a una pregunta mucho más general, pregunta a la cual todas estas opiniones sobre el arte están subordinadas, a saber ¿en qué consiste la *no-verdad* del ser? ¿Se define ella siempre, con relación a la verdad, como un residuo del *comprender*?. El comercio con lo oscuro, como acontecimiento ontológico independiente ¿no traza acaso categorías irreductibles a aquellas del conocimiento? Nos proponemos mostrar en el arte este acontecimiento. El arte no conoce un tipo de realidad, el arte contrasta con el conocimiento. Es el acontecimiento mismo del oscurecimiento, una caída en la noche, una invasión de la sombra.⁸³

⁸² *Ibíd.*, p. 182.

⁸³ *Ibíd.*, p. 182-183.

Así, pues, el arte no constituye, en el pensamiento de Emmanuel Lévinas, un acontecimiento revelador, allí, en contraposición a Heidegger⁸⁴, ninguna verdad oculta es develada, ni tampoco ésta surge con la creación artística. Lévinas escribe:

Digámoslo en términos teológicos, que permiten delimitar – aunque sea groseramente – las ideas con relación a las concepciones corrientes: el arte no pertenece al orden de la revelación. Ni por otra parte, al de la creación, cuyo movimiento ocurre en un sentido exactamente inverso.⁸⁵

Ahora bien, *lo imaginario*, *lo sensible* y *lo musical* constituirán las categorías a partir de las cuales Lévinas se propondrá describir este acontecimiento ontológico oscuro que, este pensador visualiza fundamentalmente en el arte y en el acontecimiento estético. Sin embargo estas categorías no son sólo utilizadas por Emmanuel Lévinas para hablar de un arte particular sino, más bien, del arte en general pues, como veremos, toda obra será plástica, toda obra resaltará el elemento sensible y, así mismo, toda obra será musical.

Como mencionamos en el capítulo primero, la imagen neutraliza las posibilidades de actuar al resaltar lo sensible mismo y, con ello, nos muestra una parte de la subjetividad que ya no es aquella conciencia activa. Lévinas escribe:

⁸⁴ Recordemos que en su obra “El origen de la obra de arte” Martín Heidegger nos dice que lo que está en obra en la obra de arte es el acontecer de la verdad de lo siente en tanto en ella se desentraña la esencia de lo siente. La obra es, para Heidegger, la aperturidad de lo siente en su ser, una aperturidad que constituye el “acontecimiento de la verdad” en tanto por la obra lo siente se para en claro de su verdad. Heidegger escribe: “Se ha encontrado el ser-útil del útil. Pero ¿cómo? No por una descripción y una explicación de unas zapatos realmente puestos delante; ni tampoco por la observación del empleo real de los zapatos que ocurre aquí o allá, sino solamente por el hecho de habernos traído delante el cuadro de van Gogh. El cuadro ha hablado. En la proximidad de la obra, repentinamente hemos estado en otra parte de la que habitualmente solemos estar [...] La obra de arte dio a saber lo que los zapatos realmente son en verdad”. Heidegger, Martín, “El origen de la obra de arte”, Ediciones Departamento de Estudios Humanísticos, Santiago, 1976, p. 14. Traducción española de Ronald Kay.

⁸⁵ Lévinas, Emmanuel, “La realidad y su sombra”, ed.cit., p. 183.

La imagen no engendra, como el conocimiento científico y la verdad, una *concepción*, no comporta el “dejar ser”, el *Sein-lassen*” de Heidegger, en donde se efectúa la trasmutación de la objetividad en poder. La imagen antes que mostrar nuestra iniciativa, muestra un dominio sobre nosotros: una pasividad fundamental. Poseído, inspirado, el artista, se diría, escucha una musa.⁸⁶

Se trata, entonces, de que la imagen, al exaltar el elemento sensible, que no es posible ya de interiorizar por la conciencia intencional, nos expone precisamente a una subjetividad pasiva, en donde la acción de captar por la visión se transforma, como dijimos, en un contemplar puro, un contemplar que ya no es acción en cuanto intención ni, por ello, poder. Se trata, como nos dice Lévinas, de que la imagen nos mostraría, en el acontecimiento estético, una “pasividad fundamental” donde el yo ya no puede más, donde su poder vira en no-poder:

Pasividad – escribe Lévinas - directamente visible en la magia del canto, de la música, de la poesía. La estructura excepcional de la existencia estética conlleva este término singular de magia, que nos permitirá precisar y concretizar la noción, ya algo gastada, de pasividad.⁸⁷

Para comprender la noción de *magia*, a la que Lévinas alude en el extracto anterior vinculándola con la idea de pasividad que nos impone la imagen, podemos remitirnos nuevamente a su obra “De la existencia al existente”. Este término aparece allí cuando Lévinas realiza un análisis del cansancio y el esfuerzo, en el capítulo “La relación con la existencia y el instante” y, más específicamente, en el apartado “El cansancio y el instante”.

En este escrito Lévinas intenta un análisis ontológico de la relación entre el instante y el acto en donde el existente toma posición, desgajándose de la existencia, es decir, pretende llevar a cabo un análisis del instante, entendido como una unidad articulada, en donde se da el acontecimiento de la *hipóstasis*. Este estudio lleva a Lévinas a considerar que, en la toma de posición por parte del existente, hay un desfase entre el yo y el sí mismo, una dualidad de impulso y de cansancio que pone de manifiesto no sólo un esfuerzo y un trabajo – del existente –, sino también un desfase del presente consigo mismo. Se trata aquí de entender el cansancio como un fenómeno relevante que se encuentra presente en el acontecimiento

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 183.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 183.

creador del existente y también como un fenómeno cuyo análisis muestra una temporalidad compleja y articulada:

El esfuerzo se levanta a partir del cansancio y recae sobre éste. Lo que se llama la tensión del esfuerzo está hecho de esta dualidad de impulso y de cansancio. El momento creador de la fuerza se lleva a cabo ciertamente a pesar del cansancio por medio de un riesgo [...] El esfuerzo no es un conocimiento. Es un acontecimiento. En el adelantarse a sí mismo y al presente, en el éxtasis del impulso que quema el presente anticipándose, el cansancio señala un retraso en relación consigo y con el presente [...] Lo que se llama el dinamismo del impulso está hecho de esos dos momentos a la vez, y no de la anticipación del porvenir como pretenden los análisis clásicos, que descuidan el fenómeno del cansancio. El esfuerzo es un esfuerzo de presente en un retraso en relación con el presente.

Y agrega más adelante:

[...] sólo partiendo del instante del esfuerzo y de su dialéctica interna, podremos quizá captar la noción de actividad y su papel en la existencia humana.⁸⁸

En el contexto de este análisis aparece la noción de *magia*, precisamente para dar cuenta de una pasividad, pues donde hay magia, plantea Lévinas, hay una indiferencia con respecto a la duración y, con ello, una indiferencia con respecto al esfuerzo, al cansancio y, en definitiva, con respecto a la acción y al trabajo del hombre. Lévinas escribe:

La magia es indiferente a la duración. Es el castillo edificado en una noche, es la brusca aparición de la carroza de oro con un simple toque de varita mágica. La varita es un atributo inalienable del mago. Da un toque, que es también el límite del tiempo en que el mago continuará su obra. El mago no se implicará en el instante en que la obra se produce verdaderamente. La sigue de lejos. El trabajo y el esfuerzo humanos son, por el contrario, una manera de seguir paso a paso la obra que se lleva a cabo.⁸⁹

El término magia es considerado desde la perspectiva de la temporalidad, bajo la cual designaría la ausencia de duración y, con ello - según el análisis anterior -, la renuncia de toda acción por parte de la subjetividad. Se trata, entonces, de que en la magia no hay una duración en el tiempo, pues ella carece de esfuerzo y cansancio. Todo pasa por un toque de varita para

⁸⁸ Lévinas, Emmanuel, "De la existencia al existente", ed.cit., p. 37-38.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 38-39.

que la obra esté realizada. Es por ello que la subjetividad se nos aparece allí como pasiva, pues sólo hay acción en cuanto existe un esfuerzo, que es llevado a cabo desde el origen de la posición del existente. Así, podríamos decir que la noción de magia designa, en la estructura de la existencia estética, la pasividad que nos impone la imagen, pero, además, que “eficiente en la imagen, la magia se ejerce paralelamente, en el registro temporal, por el ritmo”⁹⁰.

La introducción, por parte de Lévinas, de la idea de *ritmo* o de *lo musical* viene a explicitar aún más la pasividad de la subjetividad en el acontecimiento estético, que consistía, como señalamos, en esta conversión del poder en participación. Lévinas escribe:

La idea de ritmo, que la crítica de arte invoca tan frecuentemente, dejándola siempre en estado de vaga noción sugestiva y acomodaticia, indica más bien la manera en que el orden poético nos afecta que una ley interna a este orden. De la realidad se desprenden conjuntos cerrados cuyos elementos se llaman mutuamente como las sílabas de un verso y que sólo se llaman imponiéndose a nosotros. *Pero se nos imponen sin que nosotros los asumamos*. O, más bien, nuestro consentimiento se invierte en participación. Entran en nosotros o nosotros entramos en ellos, poco importa. El ritmo representa la situación única, respecto a la cual no se puede hablar de consentimiento, de asunción, de iniciativa, de libertad, porque allí el sujeto es cogido y transportado. El sujeto se hace parte de su propia representación. Ni siquiera a pesar de él, pues en el ritmo no hay ya sí mismo, sino como un pasaje de sí al anonimato.

Y más adelante agrega:

*Es preciso señalar que, al igual que la magia, la melodía musical sólo existe en la medida en que la duración se ausenta. En la melodía y en la magia no habría, según Lévinas, trabajo ni esfuerzo porque allí el instante no se posee, no hay un presente que dure y que sea un acontecimiento de posición y acción del existente. Lévinas escribe: “[...] podemos decir que los instantes de la melodía sólo existen en la medida en que se inmolan a la duración, la cual, en la melodía, es esencialmente continuidad. Mientras se viva la melodía musicalmente, mientras ella no sea un control ejercido por el profesor que escucha a su alumno, es decir, trabajo y esfuerzo, no hay instantes en la melodía [...] Los instantes de la melodía están ahí sólo para morir [...] el presente es evanescencia”. *Ibíd.*, p. 39.

⁹⁰ Armengaud, Françoise, “Ética y estética : *De la sombra a la obliteración*”, ed.cit., p. 2.

Pensando en esta inversión de poder en participación, es que hemos empleado aquí los términos de ritmo y musical.⁹¹

La idea de ritmo en el arte refiere, entonces, a aquella pasividad que se hace patente cuando la subjetividad es apertura y exposición hacia un afuera que no es susceptible ya de ser captado por la actividad de la conciencia. En el acontecimiento estético somos “transportados y cogidos”, como cuando escuchamos una melodía, hacia un *más acá* en donde ya no hay posición del existente. Es por ello que la idea de ritmo indicaría un modo de ser que no se aplica a la forma de la conciencia, pero tampoco a la forma del inconsciente puesto que “toda la situación y sus articulaciones están *presentes* en una oscura claridad”, es como un “sueño despierto”⁹². El sujeto, en lo musical, se hace parte de la imagen, esto es, está siendo parte del espectáculo y es exterior a sí mismo, tal como cuando soñamos. En el ritmo todo se da como en el sueño: imagen que es un afuera exótico, pues no guarda relación con el mundo y los sentidos que se construyen en la realidad mundana; y subjetividad sin iniciativa que es cogida y transportada por la musicalidad de la sensación para ser parte del espectáculo.

Es por ello que Lévinas no piensa – tomando nuevamente una postura contraria a la tradición – que el arte sea desinterés, ni libertad. La imagen y el ritmo son *interesantes* precisamente porque hacen que el sujeto se encuentre “entre las cosas”⁹³, ellos hacen que la subjetividad

⁹¹ Lévinas, Emmanuel, “La realidad y su sombra”, ed.cit., p. 183 y 184 respectivamente.

⁹² *Ibíd.*, p. 184.

⁹³ Recordemos que Kant, definiendo lo bello como el objeto de una satisfacción desinteresada, hacía de la contemplación desinteresada la marca y la vocación del arte. Es preciso destacar que Lévinas al plantear que el arte es, más bien, interés que desinterés, en el sentido de ser-entre-la-cosas (en cuanto el sujeto se hace partícipe de su propia representación), no excluye sin más la idea de desinterés en la contemplación estética que Kant propugnaba, sin embargo enfatiza que este momento no es la última instancia. En una entrevista realizada por Françoise Armengaud, Lévinas explica esta cuestión planteando una connotación ética en este desinterés: “Contemplación que es *des-inter-és*, ¿No es ella, desde entonces, en el yo, generosidad, don al otro, benevolencia que interrumpe el esfuerzo inter-esado de perseverar en el ser? Me pregunto, sin embargo si esta condición ética de lo estético no se ve de inmediato comprometida por esos goces de lo bello que acaparan la generosidad que los había

pasiva – que al no ser ya conciencia activa, no es libre – se haga partícipe de la imagen. Lévinas escribe:

Sería más justo hablar de interés, que de desinterés a propósito de la imagen. La imagen es interesante, sin ningún espíritu de utilidad, en el sentido de “atrayerente”. En un sentido etimológico, diríamos ser *entre* las cosas [...] “Entre las cosas”, diferente del “ser – en – el – mundo” heideggeriano, ello constituye lo patético del mundo imaginario del sueño. El sujeto está entre las cosas, no solamente por su espesor de ser que exige un “aquí”, un “alguna parte” y conserva su libertad. El sujeto está entre las cosas como cosa, como haciendo parte del espectáculo, exterior a sí mismo. Sin embargo con una exterioridad que no es la del cuerpo, puesto que el dolor de este yo-actor, soy yo-espectador quien lo siente, sin que ello sea por compasión. Exterioridad de lo íntimo, a decir verdad.⁹⁴

Es importante destacar que la idea de ritmo constituye una categoría relevante en el acontecimiento estético, de tal manera que incluso este fenómeno es denominado por Lévinas, en otra obra, “la musicalidad de la sensación”⁹⁵; de allí, entonces, la insistencia en la musicalidad de toda imagen:

[...] Insistir sobre la musicalidad de toda imagen es ver en la imagen su separación respecto al objeto, su independencia respecto a la categoría de sustancia, categoría que nuestros manuales asignan a la sensación pura, aún no convertida en percepción – a la sensación adjetivo.⁹⁶

hecho posibles [...]”. Así Lévinas concede que, en efecto existe un desinterés, “sin embargo, allí no reside la última instancia. Pero hay ya allí relación con el otro [...] *Des-inter-esar-se*. No matar-por-ser. Como Ud. sabe yo escribo esto con tres palabras. Positivamente significa siempre relación al otro. En la medida en que él puede importarme más que mi ser”. Lévinas, Emmanuel, “De la Obliteración (*entrevista con Françoise Armengaud*), Éditions de la Différence, París, 1988, p. 2-3. Traducción española, en carpeta de seminario de grado, de Juan José Fuentes.

⁹⁴ Lévinas, Emmanuel, “La realidad y su sombra”, ed.cit., p. 184.

⁹⁵ Lévinas, Emmanuel, “De la existencia al existente”, ed.cit., p. 71.

⁹⁶ Lévinas, Emmanuel, “La realidad y su sombra”, ed.cit., p. 184.

Así, pues, en la sustitución del objeto por la imagen, que el movimiento del arte lleva a cabo, aparece resaltado el elemento estético con toda su alteridad; allí “el objeto representado, por el simple hecho de volverse imagen, se convierte en un no-objeto”⁹⁷. La sensación pura, que aparece con la imagen, tiene en el arte una función musical, esto es, la función de invertir el poder en participación.

De esta forma, en el acontecimiento estético se cumple la exaltación de la materialidad misma, aquella exaltación que ha sido descrita por medio de las categorías originales aquí expuestas: *la imagen, la magia, lo sensible y lo musical*:

Todo ocurre – escribe Lévinas – como si la sensación, pura de toda concepción, como si esta famosa sensación inaprensible por la introspección, apareciese con la imagen. La sensación no es residuo de la percepción, sino que tiene una función propia, que es el dominio que tiene sobre nosotros la imagen, que es una función de ritmo. El ser-en-el-mundo, como decimos hoy en día, es una existencia con conceptos. La sensibilidad se pone como acontecimiento ontológico distinto, que se cumple sólo por la imaginación.

[...]

El conjunto de nuestro mundo, con sus datos elemental e intelectualmente elaborados, puede tocarnos musicalmente, puede volverse imagen [...] La desencarnación de la realidad por la imagen no equivale a una simple disminución de grado. Ella surge de una dimensión ontológica que no se extiende entre nosotros y una realidad a captar. Ella surge allí donde el comercio con la realidad es un ritmo.⁹⁸

La imagen y las nociones mencionadas además de mostrarnos una dimensión de pasividad en nosotros, también nos mostrarían, según Lévinas, un lado monstruoso del ser: la realidad se desfasa y muestra su sombra.

De esta manera, Lévinas nos conduce a la idea capital de “La realidad y sombra” - que, por cierto, tendrá en principio matices más ontológicos que estéticos - ésta es: la de un *doblaje* esencial de la realidad por su imagen, doblaje expresado bajo las categorías de *sombra* y *semejanza*. Lévinas escribe:

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 185.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 185.

La realidad no sería solamente lo que ella es, aquello que ella revela en la verdad, sino que también sería su doble, su sombra, su imagen. El ser no es solamente él mismo, él se escapa [...] El ser es lo que es, el que se revela en su verdad y, a la vez, él se asemeja, es su propia imagen. El original se da allí como si estuviera distante de sí, como si se retirara, como si algo en el ser se retardara respecto del ser.⁹⁹

Lévinas nos dirá, entonces, que la *alegoría* no es un simple auxiliar del pensamiento, por el contrario, ésta “es un comercio ambiguo con la realidad, en el que no se refiere a ella misma, sino a su reflejo, a su sombra. La alegoría representa, pues, aquello que en el objeto mismo, lo dobla. La imagen, se puede decir, es la alegoría del ser”¹⁰⁰. Se trata, entonces, de que en su semblante mismo el ser llevaría su propia *caricatura*, su *pintoresquismo* y, esto es, su carácter sensible mismo. El ser es él y su imagen:

Lo pintoresco es siempre ligeramente caricatura. He aquí una cosa familiar, cotidiana, perfectamente adaptada a la mano habituada a cogerla. Sin embargo sus cualidades, su color, su forma, su posición, permanecen a la vez como retrocedidas con respecto a su ser, como las “ropas gastadas” de un alma que se ha retirado de esa cosa.¹⁰¹

Así, si en la obra de arte los elementos percibidos ya no son el objeto, sino algo así como “sus vestimentas ajadas, manchas de color, pedazos de mármol, o de bronce”¹⁰², entonces esos elementos en vez de reforzar la presencia del objeto, insisten, más bien, en su ausencia. El elemento sensible no nos lleva a un *más allá* – hacia el objeto, hacia la idea, hacia la verdad -, sino hacia un *más acá* que es un reflejo del objeto, su carácter sensible, su imagen. Es por ello que, Lévinas nos dirá, que por el arte la alegoría del ser, su carácter sensible mismo, su sombra, se introduce en el mundo y, en este sentido, “el artista se mueve en un universo que precede [...] el mundo de la creación, en un universo que el artista ya ha abandonado por sus

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 185-186

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 186.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 186.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 186.

pensamientos y por sus actos cotidianos”¹⁰³. Lo pintoresco del ser es traído, desde un *más acá*, al mundo por el arte. Lévinas escribe:

La idea de sombra o reflejo de la realidad a la que hemos recurrido – la idea de un doblaje esencial de la realidad por su imagen, de una ambigüedad “más acá” – se extiende a la luz misma, al pensamiento, a la vida interior. La realidad toda lleva en su rostro su propia alegoría, al exterior de su revelación y de su verdad. El arte, al utilizar la imagen, no sólo refleja sino que cumple esta alegoría. Por él la alegoría se introduce en el mundo, del mismo modo que por el conocimiento se cumple la verdad. Son dos posibilidades contemporáneas de ser [...] La noción de sombra permite, pues, situar la noción de semejanza en la economía del ser [...] la semejanza es la estructura misma de lo sensible en cuanto tal.¹⁰⁴

Vista desde un *más acá*, esto es, desde un *entretiem*po, la imagen no es solamente semejanza, sino también *ídolo*. La imagen como ídolo nos lleva a un existir del ser, que es un simulacro de existir, esto es, una vida que no es vida, una caricatura de la vida en tanto en la imagen como ídolo no hay duración, sino eternidad fija:

Decir que la imagen es ídolo – escribe Lévinas – es afirmar que toda imagen es, al fin de cuentas, plástica y que toda obra de arte es, al fin de cuentas, estatua: una detención del tiempo o, mejor aún, un retardo de éste sobre sí mismo.¹⁰⁵

Así, la estatua es un simulacro del existir porque en ella no se puede cumplir un presente; allí el presente no es nunca poseído en tanto no hay un poder, no hay una acción de posesión de la existencia. No hay presente, sino eternidad inmóvil; no hay futuro, sino sólo fijación:

La estatua es la paradoja de un instante que dura sin porvenir. En ella, instante no es realmente duración * [...] En el interior de la vida o, más bien, de la muerte de la estatua, el instante dura infinitamente: eternamente Laocoonte estará preso en el abrazo de la serpiente, eternamente la Gioconda sonreirá. Eternamente el porvenir [...] podría convertirse en

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 187.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 187.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 188.

* Al igual que en la magia y el ritmo, como ya habíamos explicado.

presente. Eternamente la sonrisa de la Gioconda, a punto de desplegarse, no se desplegará. Un porvenir eternamente suspendido flota alrededor de la postura fija de la estatua, como un porvenir que no llegará jamás [...] Nunca cumplirá – el presente – su tarea de presente, como si la realidad se retirará de su propia realidad, dejándola sin poder. Situación en la que el presente no puede asumir nada, no puede tomar nada sobre sí y, por ello, instante impersonal y anónimo.¹⁰⁶

Así, la vida eterna de la estatua es una vida que no sobrepasa el límite del instante, si bien hay una aspiración a la vida, esto no es más que una aspiración. La estatua, entendida como obra de arte en general, es una presencia que se desdobra, es ella y su caricatura, pero también es *lo trágico* porque, por su fijación, ella cae en un más acá del tiempo, en el *destino*.

De esta forma el arte cumple una duración de intervalo, de *entretiempo*, en donde el presente no existe en tanto sólo hay fijación de la sombra. La sombra inmóvil es el acontecimiento oscuro que por medio del arte se nos presenta como un eterno presente sin porvenir, es por ello que este *entretiempo* del arte tiene, según Lévinas, algo de monstruoso e inhumano.

Así pues el arte, abandonando la realidad por su sombra, tiene, para Lévinas, una dimensión de evasión; el arte es libre porque se sitúa en un espacio “fuera del mundo” y, por ello, al margen de toda responsabilidad. El arte está en un *más acá* en donde toda iniciativa se convierte en pasividad:

[...] esencialmente libre, el arte constituye – en un mundo de iniciativa y responsabilidad - una dimensión de evasión [...] El arte introduce en el mundo la oscuridad de un destino, pero, sobre todo, trae la irresponsabilidad que sopla como la liviandad y la gracia.¹⁰⁷

Y, sin embargo, ello no constituye para Lévinas algo así como un “pecado” del arte, sino el límite de lo estético.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Lévinas, Emmanuel, “La realidad y su sombra”, ed.cit., p. 188.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 191.

¹⁰⁸ Es preciso señalar esto porque, si bien Lévinas considera necesaria una exégesis filosófica que introduzca al arte en el mundo, esto no significa que planteé que el arte deba subsumirse a las exigencias éticas. Esto se ve claramente en el siguiente fragmento de una entrevista con

IV. Un paso más allá: sobre arte y ética

Tensión del arte, vivida entre la desesperanza y la esperanza del hombre – lucha tan dramática como el develamiento de lo verdadero y como la exigencia imperativa del Bien. Mas, así se anuda probablemente la intriga de lo humano.

E. Lévinas

Saludar a alguien es ya un acontecimiento estético.

E. Lévinas

No veo la diferencia entre un apretón de manos y un poema

Paul Celan

Si bien el arte en general constituye, para Lévinas, una dimensión de evasión, éste también podría acceder en un momento a la ética, sin que ello, por cierto, sea una exigencia. Así, por ejemplo, el arte de la obliteración de Sacha Sosno:

[...] el arte de la obliteración – nos dice Lévinas – sería un arte que denuncia las facilidades o el descuido liviano de lo bello. Y recuerda los desgastes del ser, los ‘remiendos’ con los que está cubierto y las tachaduras, visibles o escondidas, en su obstinación por ser, aparecer y mostrarse.¹⁰⁹

Françoise Armengaud: “Profesor Lévinas, ¿Vería Ud. en la obliteración de Sacha Sosno un intento de redimir el arte de ese designio, quizá culpable con respecto a la exigencia ética, de querer ‘ofrecer un rostro a las cosas’?”

Emmanuel Lévinas: “¡Ud. dice redimir como si el arte estuviera en pecado! No estoy realmente de acuerdo [...] Si el arte puede inspirar desconfianza es por otras razones. La perfección de lo bello impone silencio, sin ocuparse de nada más. Es guardián del silencio. Deja hacer. Es aquí donde la civilización estética tiene su límite”. Lévinas, Emmanuel, “De la Obliteración (*entrevista con Françoise Armengaud*)”, ed.cit., p. 2.

¹⁰⁹ Lévinas, Emmanuel, “De la Obliteración (*entrevista con Françoise Armengaud*)”, ed.cit., p. 3.

Lévinas nos dirá que aquel instante en donde la tensión entre arte y ética se vuelve menos tensa, es cuando en esa relación medie la palabra, aquella palabra que, según Lévinas, testimoniaría la relación con el otro porque, recordemos, “la epifanía del rostro es lenguaje” o, como dirá Blanchot a propósito de Lévinas, “el otro me habla. La revelación del otro que no se produce en un espacio iluminado de las formas es todo habla. El otro se expresa y, en esta habla, se propone como otro”¹¹⁰.

Lévinas visualiza este instante a partir de un discurso sobre arte dado por Paul Celan en el año 1960 titulado “El meridiano”. Aquellas palabras de Celan, Lévinas las interpretará como una posibilidad de trascendencia del yo, no sólo hacia un afuera exótico e indeterminado, sino como una posibilidad de un paso más allá: hacia el otro hombre.

◆ Sobre el *decir* como rostro según Lévinas y el lenguaje del poema según Celan

Iniciando su breve texto “Del ser al otro” de 1976, dedicado en su totalidad a “El meridiano” de Paul Celan, Lévinas distingue entre lenguaje como *decir*, lenguaje como *dicho* y lenguaje de *lo neutro*, con el fin de precisar aquel lenguaje que es una interpelación de aquel absolutamente Otro.

El lenguaje como *decir* será, para Lévinas, el lenguaje primero, mientras que lo *dicho* constituirá el mensaje que comunicamos con el lenguaje conceptual, aquel lenguaje que empleamos cuando estamos en el mundo, sujetos a normas y relaciones sociales:

Que el *decir* deba comportar un *dicho* es una necesidad del mismo orden que la que impone una sociedad, con unas leyes, unas instituciones y unas relaciones sociales.¹¹¹

Lo *dicho* será, entonces, una expresión discursiva cuya función es la comunicación pero, además, será una palabra separada del sujeto, una palabra que ya no tiene autor. Por el contrario, el *decir* será aquel lenguaje que está antes de todo *dicho*, en tanto es una manera de responder al otro; lo que se juega aquí no es ya la comunicación sino la *expresión* en tanto

¹¹⁰ Blanchot, Maurice, “El dialogo inconcluso”, ed.cit., p. 105.

¹¹¹ Lévinas, Emmanuel, “Ética e Infinito”, ed.cit., p. 82.

lenguaje vocativo: palabra que interpela siempre al otro. El *decir* es, entonces, el lenguaje primero que se da en un nivel pre-predicativo, y se presenta en lo que Lévinas llama la “epifanía del rostro”:

La epifanía de aquello que puede presentarse tan directamente, tan exteriormente y tan eminentemente es *rostro*. El que se expresa (l’exprimant) allí asiste a la expresión, se socorre a él mismo, significa, habla. La epifanía del rostro es lenguaje.¹¹²

Así pues, antes de todo mensaje, antes de que cualquier cosa sea dicha, ese *decir* significa un responder al rostro, un atender al prójimo, puesto que allí donde el otro se nos presenta, allí donde vemos su rostro, es preciso que le hablemos, de cualquier cosa, pero que le respondamos:

El decir – escribe Lévinas – es el hecho de que ante el rostro yo no me quedo ahí a contemplarlo sin más: le respondo. El decir es una manera de saludar al otro, pero saludar al otro es ya responderle. Es difícil callarse en presencia de alguien; esta dificultad tiene su fundamento último en esa significación propia del decir, sea lo que sea lo dicho. Es preciso hablar de algo, de la lluvia y del buen tiempo, poco importa, pero hablar, responderle a él y ya responder de él.¹¹³

De esta forma el *decir* tiene, en Lévinas, una significación fundamental, pues es una “comunicación elemental y sin revelación” que remite a una “expresión tan poco articulada como un guiño, como un signo entregado al prójimo”¹¹⁴ y, por lo tanto, es una respuesta precediendo a la pregunta, es un lenguaje que va dirigido siempre a un Tú, porque es ya responsabilidad por el prójimo. Y es este *decir*, este casi acariciar al otro, el que será para Paul Celan el lenguaje propio del poema, en tanto éste es la palabra que testimonia la presencia de lo humano.

¹¹² Lévinas, Emmanuel, “Signatura”, en “La Difficile Liberté”, ed.cit., p. 2

¹¹³ *Ibíd.*, p. 83.

¹¹⁴ Lévinas, Emmanuel, “Del ser al otro”, en “Noms propres”, Edición Fata Morgana, Montpellier, 1976, p. 1. Traducción española, en carpeta de seminario de grado, de Patricia Bonzi.

Celan concibe el poema como la palabra que se encamina siempre hacia Tú, esto es, hacia ese otro que es “totalmente otro” y, a la vez, “muy cercano” – prójimo, como diría Lévinas. El poema, según Celan, piensa al otro como algo alcanzable y se dirige a él, aunque éste – el otro – sea un exterior que se sustrae siempre. Celan escribe:

El poema quiere ir hacia Otro, necesita un enfrente. Lo busca, se profiere en pos suya.¹¹⁵

El poema, para Celan, espera siempre y nuevamente ese encuentro con un Tú, el poema habla para ese otro y lo busca vacante, libre y vuelto hacia él. Búsqueda del poema que desea ir hacia lo totalmente otro y que es también próximo, búsqueda que desea alcanzar un “afuera”, un no- lugar siempre inalcanzable. Como escribe Celan:

[...] el poema se afirma en el borde de sí mismo, se llama y se trae de vuelta, para poder persistir, incesantemente, desde Ya-no-más a su Siempre-todavía.¹¹⁶

El poema será entonces, para Celan, una temporalidad diacrónica, donde nos encaminamos hacia el tiempo del otro como acontecimiento, es decir, fugazmente, sólo una vez pero, simultáneamente, siempre de nuevo, siempre-todavía a pesar de tal fugacidad. Y es este “Siempre-todavía” del poema, este siempre de nuevo, el que será interpretado por Lévinas como el acontecimiento de la epifanía del rostro, de aquel rostro que es lenguaje concebido como *decir*:

Pero este Siempre-todavía del poema – escribe Celan – sólo puede ser un hablar. No, por tanto, lenguaje a secas, y tampoco, es presumible, “correspondencia” basada en la palabra, sino habla actualizada, puesta en libertad bajo el signo de una individuación ciertamente radical, pero permanece advertida, al mismo tiempo, de los límites que le están trazados por del lenguaje, de las posibilidades que le están abiertas por el lenguaje.¹¹⁷

De esta forma el *decir*, así como el *lenguaje del poema*, no pueden ser nunca concebidos como un *lenguaje de lo neutro*, porque la lengua, entendida como la “morada del ser”, es una

¹¹⁵ Celan, Paul, “El meridiano”, Editorial Intemperie, Santiago, 1997, p. 20. Traducción española de Pablo Oyarzún.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 21.

¹¹⁷ *Ibíd.*, p 21.

lengua que no es de nadie y no es para nadie, es una palabra sin sujeto y, por ello, sin un Yo y sin un Tú. Como escribe Lévinas, citando a Celan:

[...] lengua no para ti y no para mí – pues yo le pregunto para quien, entonces, ella ha sido concebida, la tierra, no es para ti digo yo que ella ha sido concebida, y no para mí – una lengua de siempre, sin Yo y sin Tú, nada sino Él, nada sino Eso, comprendes tú, Ella simplemente, eso es todo.¹¹⁸

◆ La des-sustanciación del yo y la trascendencia

El poema - y el arte que accede a la ética - va siempre en camino hacia el otro, aspirando inauditamente a su encuentro. Es por ello que el movimiento que realiza el arte iría, en ambos autores, desde el lugar hacia el no-lugar, es decir, es un movimiento que no llega nunca a un lugar, sino que se retiene en ese paso, en ese instante eterno y, a la vez, fugaz: en el Ya-no-más y el Siempre-todavía. Es en este paso, en este instante donde el porvenir no llega jamás, donde el yo *trasciende* su *conatus essendi* para dirigirse hacia el otro, hacia la u-topía (no-lugar). Sin embargo este movimiento de trascendencia requerirá una especie de “muerte” del yo, en el sentido de un separarse de sí mismo para poder abrirse hacia el otro, para poder estar vacante para el otro. Es esta des-sustanciación del yo lo que el poema, de alguna extraña forma, haría posible. Como escribe Lévinas:

La paradoja no está sólo en la aventura infinita de una letra muerta, está en la antinomia en la que se desarrolla el concepto mismo de trascendencia, salto sobre el abismo abierto en el ser, a quien la identidad misma del que salta le inflinge un desmentido ¿No es, acaso, necesario morir para trascender contra natura e incluso, contra ser? ¿O es necesario, a la vez, saltar y no saltar? A menos que el poema permita al yo separarse de sí mismo. En términos de Celan: descubrir *un lugar donde la persona, al asir su yo como extraño a sí misma, se libere.*¹¹⁹

La des-sustanciación del yo significa, en el poema, que el yo se hace signo para el otro, allí el ego ya es un sujeto puesto y cerrado, sino que depone su poder y se vuelve, en palabras de

¹¹⁸ Lévinas, Emmanuel, “Del ser al otro”, en “Noms propres”, ed. cit., p. 1.

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 2.

Blanchot, una “pasividad soberana”¹²⁰. El poeta, en este sentido, deja de ser un yo-núcleo, y “muere” para ser la apertura radical hacia lo infinitamente otro; el poeta pierde su identidad para ser, como escribe Blanchot, “la aceptación infinita de las cosas”¹²¹. En este paso el poeta se vuelve, entonces, extrema receptividad y también extrema donación. En ese instante de despersonalización, el yo es pura atención, “modo de conciencia sin distracción, sin poder de evasión por oscuros subterráneos”¹²² y, por ello, responsabilidad absoluta.

Así pues, esta dispersión del yo, donde el poeta “no conserva su soberanía orgullosa de creador”¹²³, constituye una exigencia profunda y necesaria para trascender, por medio del poema, de la obra de arte, hacia lo otro. Celan escribe:

Quién tiene el arte en la mira y en la mente, ése (...), ése está olvidado de sí. El arte procura la lejanía del Yo.¹²⁴

Y unas páginas más adelante agrega:

¿Encontramos tal vez ahora el lugar en que estaba lo ajeno, el lugar en que la persona pudo liberarse, como un Yo - enajenado-? ¿Encontramos un lugar semejante, un semejante paso?.¹²⁵

Ahora bien, el poema es un dialogo donde siempre se evoca al otro. En este espacio literario abierto, en este instante presente, que es un encaminarse hacia el afuera, el mundo y las cosas

¹²⁰ Blanchot, Maurice, “El espacio literario”, Ediciones Paidós, Madrid, 1992, p. 169. Traducción española de Vicky Palant y Jorge Jinkis.

¹²¹ *Ibíd.*, p. 173. En el Capítulo 5 de este libro, llamado “La Inspiración”, Blanchot realiza una exposición hermosa sobre este tema y es allí donde cita a Hugo von Hoffmannsthal para dar cuenta de la exigencia poética inicial: “Esta es la única ley a la que está sometido - el poeta -: no prohíbe el acceso a su alma a ninguna cosa” (p. 170).

¹²² Lévinas, Emmanuel, “Del ser al otro”, en “Noms propres”, ed.cit., 3.

¹²³ *Ibíd.*, p. 3.

¹²⁴ Celan, Paul, “El meridiano”, ed. cit., p. 15.

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 17.

del mundo aparecen de una manera por completo distinta. Todas las cosas contempladas desde su alteridad son como figuras de ese otro para el poema y es, en este espacio de dialogo, donde se constituye - alrededor del Yo - lo interpelado: el Tú que trae consigo su otredad, su ser absolutamente otro:

El movimiento centrífugo – escribe Lévinas – del *para el otro* ¿será el eje móvil del ser? ¿o su ruptura? ¿o su sentido? El hecho de hablar al otro – el poema – precede toda tematización; es en él donde las cualidades se reúnen en cosas, pero así el poema deja a lo real la alteridad que la imaginación arrebató, *concede al otro un trozo de su verdad, el tiempo del otro.*¹²⁶

Así, las cosas aparecerán en el poema con una inteligibilidad y una proximidad otra y este paso es lo que nos posibilita ir en camino hacia el Tú para contemplarlo desde su alteridad infinita, y desde su tiempo siempre y únicamente otro. Como escribe Celan:

Sólo en el espacio de este dialogo se constituye lo interpelado, se reúne en torno al Yo que lo interpela y lo nombra. Pero en este presente lo interpelado y que, a través del nombrar, ha llegado a ser, por así decirlo, Tú, trae consigo su ser otro. Aún en el aquí y ahora del poema – el poema mismo siempre tiene, pues, únicamente este presente único, irrepetible, puntual -, aún en esta inmediatez y cercanía deja que hable, con él, lo que a lo Otro es lo más propio: su tiempo.¹²⁷

◆ En la claridad de la utopía

El otro – el único punto donde se abre un afuera – no tiene salida.

Maurice Blanchot

En ese ir en camino hacia el otro, el poema y el arte nos conducen a un no-lugar, a una exterioridad ajena y extraña donde las formas de las cosas se disuelven en la noche, en una oscuridad en donde, como vimos, sólo hay una presencia indeterminada que nos invade. Sin embargo, el poema no sólo nos posibilitaría la contemplación de un afuera exótico, ni solamente nos remite a ese *hay* impersonal donde el yo se dispersa, sino que da un paso más allá: nos conduce a la claridad de la utopía, donde se nos mostraría lo más Extraño y Extranjero, esto es, donde aparecería el otro hombre.

¹²⁶ Lévinas, Emmanuel, “Del ser al otro”, en “Noms propres”, ed. cit., p. 3.

¹²⁷ Celan, Paul, “El meridiano”, ed.cit., p. 23.

Así, fuera de nuestro lugar, despojados de nuestra posición y, por ello, desarraigados, nos aventuramos en un viaje hacia un espacio insólito, donde se nos presenta, bajo una claridad – claridad que no es ya la luminosidad del mundo y de la razón - aquel extranjero. Como escribe Celan:

¿Exploración de *topos*?

¡Desde luego! Pero a la luz de lo que ha de ser explorado: a la luz de la u-topía.

¿Y el hombre? ¿Y la creatura?

En esta luz.¹²⁸

La claridad de la utopía es, así, la luz del no-lugar hacia el cual el yo se dirige cuando da un paso fuera de sí - fuera del hombre - y, sin embargo, en una esfera dirigida hacia lo humano. Allí, el hombre no trasciende hacia un *más allá* de lo humano, sino hacia un *más acá*, que es la epifanía del rostro. Lévinas escribe:

Salida hacia el otro hombre ¿es una salida? *Un paso fuera del hombre, pero en una esfera dirigida hacia lo humano, excéntrica.* Como si la humanidad fuera un género que admite al interior de su espacio lógico – de su extensión – una ruptura absoluta, como si yendo hacia el otro hombre, se trascendiera lo humano, hacia la utopía. Como si la utopía fuera, no el sueño o el premio de una errancia maldita, sino el *claro* donde el hombre se muestra.¹²⁹

El yo realiza un movimiento circular, pero no vuelve a sí, puesto que es un movimiento sin retorno: se dirige hacia lo humano y permanece, ahora, en un no-lugar, en una tierra de nadie despojado de su ipseidad. La partida de sí es, entonces, una partida sin fin, un viaje sin destino y sin retorno, donde el yo puede ser de otro modo en ese espacio iluminado y nunca propio: en la claridad de la utopía.

¹²⁸ Celan, Paul, “El meridiano”, ed. cit., p. 24.

¹²⁹ Lévinas, Emmanuel, “Del ser al otro”, en “Noms propres”, ed. cit., p. 3.

V. Consideraciones finales

El hecho de que la función del arte consista en mostrarnos el exotismo de las cosas, al resaltar su materialidad, sólo significa que su dimensión es la del descubrimiento del mundo, pero no el plano de la relación con el otro, de aquel Extraño Extranjero. El arte no constituye un camino preparatorio hacia el encuentro del otro porque la subjetividad, aunque espere la llegada del prójimo, jamás podrá estar preparada para aquel encuentro. El otro siempre me trastorna, siempre me hace tambalear:

La continuidad temporal de la conciencia – escribe Lévinas - se encuentra trastornada cada vez que ella es “conciencia” del Otro y que “contra toda espera” y contra toda atención y toda previsión lo “sensacional” *vira* la sensación que la trae.¹³⁰

Por ello, aunque el arte que accede al plano ético aspire al encuentro del otro - tal como decía Celan que ocurría en el poema-, jamás lo encontrará. La dimensión del arte no es la dimensión de la relación con el otro. Pero quizás, la relación siempre tensa y compleja del arte y la ética pueda decirnos algo más que una discordia entre estos términos, quizás arte y ética pueden coincidir en algo.

Al exaltar la alteridad de aquellas cosas que nos son cotidianas en el mundo, el arte hace que éstas se nos aparezcan, en el acontecimiento estético, como únicas. Cada obra se le presenta a su creador siempre como por primera vez. Como un Siempre-todavía y un Ya-no-más. Tal vez sea esta *unicidad* el lugar común, en el pensamiento de Emmanuel Lévinas, entre arte y ética, pues cada otro se nos aparece como único en la relación ética, y así mismo yo, en aquella relación, soy único porque “soy el único en el mundo que puede responder” a la

¹³⁰ Lévinas, Emmanuel, “Enigma y Fenómeno”, en “En découvrant l’Existence avec Husserl y Heidegger”, VRIN, París, segunda edición seguida de nuevos ensayos, 1967, p. 10. Traducción española, en carpeta de seminario de grado, de Manuela Valdivia.

interpelación del otro. Es por ello que, como Lévinas nos dice, “a la responsabilidad le atañe una relación de único a único, no de individuo a individuo”¹³¹. Lévinas escribe:

La mirada del artista apunta a encontrar la novedad, el primer contacto con. No es en el plano de la relación con el otro que ese proceso se sitúa, sino en el plano del descubrimiento del mundo. Aquello que determina el tedio no es el hecho de encontrar las mismas cosas, sino las mismas personas. Y, por el contrario, el arte es esa renovación del interés por el Otro. En la existencia las personas comienzan a jugar un rol de cosas; no porque se les tenga piedad, sino porque ellas son cotidianas. El mundo está decorado, banalizado por las personas: El esfuerzo del arte consiste en esta lucha con el peso de la monotonía del ser. Es una manera de hablar al otro; lenguaje que revela en la banalización de la realidad humana, la proximidad. En este sentido, diría que el arte consiste en encontrar (retrouver) el rostro.¹³²

Bibliografía

Principal

Lévinas, Emmanuel, “Enigma y Fenómeno”, en “En découvrant l’Existence avec Husserl y Heidegger”, VRIN, París, segunda edición seguida de nuevos ensayos, 1967. Traducción española, en carpeta de seminario de grado, de Manuela Valdivia.

-----, “De la existencia al existente”, Editorial Arena Libros, Madrid, 2000. Traducción española de Patricio Peñalver.

-----, “De la Obliteración (*entrevista con Françoise Armengaud*)”, Éditions de la Différence, París, 1988. Traducción española, en carpeta de seminario de grado, de Juan José Fuentes.

-----, “Del ser al otro”, en “Noms propres”, Edición Fata Morgana, Montpellier, 1976. Traducción española, en carpeta de seminario de grado, de Patricia Bonzi.

-----, “El Tiempo y El Otro”, Ediciones Paidós, Barcelona, 1993. Traducción española de José Luis Pardo.

-----, “Ética e Infinito”, Editorial Visor, Madrid, 1991. Traducción española de Jesús María Ayuso.

¹³¹ Lévinas, Emmanuel, “Obra y Alteridad (*dialogo entre Emmanuel Lévinas y Angela Biancofiore*)”, p. 2. Sin referencia. Traducción española, en carpeta de seminario de grado, de Juan José Fuentes.

¹³² *Ibíd.*, p. 1.

-----, “La realidad y su sombra”, en Revista de Filosofía, Universidad de Chile, Vol. LV – LVI, Editorial Universitaria, Santiago, 2000.

-----, “Obra y Alteridad (*dialogo entre Emmanuel Lévinas y Angela Biancofiore*)”. Sin referencia. Traducción española, en carpeta de seminario de grado, de Juan José Fuentes.

-----, “Reflexiones sobre la “técnica” fenomenológica”, en “Husserl: cahiers de Royaumont”, varios autores, Ediciones Paidós, Barcelona, 1968. Traducción española de A. Podetti.

-----, “Signatura”, en “La Difficile Liberté”, Ed. Alban Michel, París, 1976. Traducción española, en carpeta de seminario de grado, de Patricia Bonzi.

-----, “Totalidad e Infinito”, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1987. Traducción española de Daniel Guillot.

Secundaria

Armengaud, Françoise, “Ética y estética: *De la sombra a la obliteración*”, en “Cahier de l’Herne”, número consagrado a Emmanuel Lévinas, editado por Miguel Abensour y Catherine Chalier, París, 1990. Traducción española, en carpeta de seminario de grado, de Juan José Fuentes.

Blanchot, Maurice, “El espacio literario”, Ediciones Paidós, Madrid, 1992. Traducción española de Vicky Palant y Jorge Jinkis.

-----, “El dialogo inconcluso”, Monte Ávila Editores, Caracas, 1996. Traducción española de Pierre de Place.

-----, “Thomas El oscuro (*nueva versión*)”, Pre-Textos, Valencia, 2002. Traducción española de Manuel Arranz.

Bonzi, Patricia, “Constitución de la subjetividad: la difícil articulación de lo elemental y la alteridad. La función del arte en Emmanuel Lévinas”, ponencia presentada en el Coloquio Internacional: “Fenomenología hoy: temas y direcciones”, Universidad Alberto Hurtado, Santiago, 2004.

Celan, Paul, “El meridiano”, Editorial Intemperie, Santiago, 1997. Traducción española de Pablo Oyarzún.

Duque, Félix, “Introducción” a “El Tiempo y el Otro”, Ediciones, Paidós, Barcelona, 1993. Traducción española de José Luis Pardo.

Heidegger, Martín, “El origen de la obra de arte”, Ediciones Departamento de Estudios Humanísticos, Santiago, 1976. Traducción española de Ronald Kay.

Sartre, Jean-Paul, “El hombre y las cosas”, Editorial Losada, Buenos Aires, 1965. Traducción española de Luis Echávarri.

-----, “¿Qué es la literatura?”, Editorial Losada, Buenos Aires, 1967. Traducción española de Aurora Bernárdez.

Foto Portada: Sosno, Sacha, “Point subjectif rouge”, 120x120 cm, 1974. Fuente: <http://www.sosno.com>