

LA OBRA DE ARTE COMO FIN DEL MUNDO. EXOTISMO Y SOMBRA EN EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE EMMANUEL LEVINAS

JAIME LLORENTE

IES "Campo de Calatrava", Ciudad Real

RESUMEN

El presente estudio trata de exponer y analizar los principales conceptos del pensamiento estético de Emmanuel Levinas desde una perspectiva de interpretación centrada en el significado ontológico subyacente a las ideas levinasianas acerca de la percepción de la obra de arte y la esencia de la experiencia estética en general. Las dos nociones clave que ponen de manifiesto el trasfondo «metafísico» de la teoría del arte de Levinas son «exotismo» y «sombra». Ambas hacen referencia, aunque en distinto sentido, al modo en el que la mirada estética rasga la continuidad de las formas que constituyen el mundo percibido, permitiendo así a la sensación el acceso al ámbito nocturno, informe y definido por la alteridad que se oculta tras él.

Palabras clave: Levinas, exotismo, decisionismo estético, alteridad, sensación.

ABSTRACT

The following work tries to explain and analyze the main concepts of Emmanuel Levinas' aesthetic thought from a hermeneutical point of view focused on the ontological meaning that lies under Levinas' ideas concerning perception of the work of art and essence of aesthetic experience in general. «Exoticism» and «shadow» are the two key-notions that illustrate the «metaphysical» background of Levinas' theory of art. Both terms refer, although in a different sense, to the way in which the aesthetic gaze rips the continuity of the forms that shape the perceived world, permitting to sensation, in this way, the access to the domain of that which is nocturnal, formless and defined by alterity that hides behind it.

Keywords: Levinas, exoticism, aesthetic decisionism, alterity, sensation.

Recibido: 29/10/2012. Aceptado: 28/06/2013.

1. La contemplación estética como distorsión de la mirada perceptiva

La reflexión relativa a la esencia del arte no suele constituir un aspecto excesivamente abordado por los intérpretes del pensamiento levinasiano. Probablemente tal soslayo se deba al hecho de que la «teoría del arte» de Levinas admite difícilmente ser tratada como elemento teórico autónomo; sucede más bien que –cuando se comprende desde sí misma– toda ella se muestra atravesada por una particular «heteronomía estética» cuya raigambre es necesario buscar en su significación ontológica última. Es a esta significación a la que se refiere el propio Levinas en sus notas acerca de la pintura de Jean Atlan, cuando señala el compromiso estético como «uno de los modos privilegiados para el hombre de irrumpir en la pretenciosa suficiencia del ser, que se pretende ya cumplimiento, y de trastornar allí los densos espesores y las crueldades impasibles».¹ Este acto de *bouleversement* o *ébranlement* (trastorno) de la presunción identitaria del Ser que emparenta al efecto ocasionado por la obra artística con el propiciado por la epifanía del rostro del otro, es designado por Levinas, ya desde *De l'existence à l'existant* (1947), mediante el término «exotismo». Testimonio del carácter decisivo que esta expresión asume en el contexto de la meditación estética levinasiana lo constituye el hecho de que, veintisiete años después, en la considerada como su segunda obra capital, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974), reaparezca nuevamente en el marco de una digresión relativa a las nociones de «esencia» y «temporalidad» aplicadas a la consideración de los fenómenos artísticos en general y musicales en particular: «En el aislamiento toda obra de arte es, de este modo exótica, sin mundo, una esencia en diseminación. Desconocer lo Dicho *propriamente dicho* (cualquiera que sea su relatividad) en las proposiciones predicativas que toda obra de arte (plástica, sonora o poética) despierta y hace resonar a modo de *exégesis* es dar prueba de una sordera tan profunda como aquella que consiste en no entender dentro del lenguaje otra cosa que nombres».² Esta alusión a la subsidiariedad de los

¹ E. Levinas, «Jean Atlan et la tension de l'art», en C. Chalier-M. Abensour (eds.), *Cahier de l'Herne n° 60: Levinas*, Paris, Éditions de l'Herne, 1991, pp. 509-510. En la conferencia inédita *La Signification* (1961), Levinas explicita abiertamente esta vocación ontológica constitutiva del fenómeno estético. «El acto artístico no viene a añadirse a la percepción o a la comprensión del mundo –la creación artística es la otra cara de esta receptividad misma. Y es precisamente esto lo que define al arte como arte y lo sitúa en el seno mismo de la ontología o de la comprensión del ser. La creación artística forma parte de la percepción, es el acceso al ser» (E. Levinas, *Oeuvres 2: Parole et Silence et autres conférences inédites au Collège philosophique*, Paris, IMEC/Grasset, 2009, p. 362. En lo sucesivo PS). Salvo indicación específica al respecto, todas las traducciones son nuestras.

² E. Levinas, *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, trad. de A. Pintor Ramos, Salamanca, Sígueme, 1987, p. 92 (en lo sucesivo DOMS).

sustantivos a la hora de considerar el peculiar lenguaje desde el cual «hablan» los objetos artísticos reviste, como se indicará más adelante, una particular relevancia en el interior de la perspectiva levinasiana acerca del fenómeno del arte. Tal carácter secundario de los nombres destinados a designar substancias, junto con la pretensión de quebrar la densidad autosuficiente del Ser y la indicación de la categoría de «aislamiento carente de mundo» como genuina esencia del exotismo estético investido de capacidad para llevar a cabo tal tarea, suministran el triple hilo conductor susceptible de propiciar un efectivo acceso al sentido ontológico de la fenomenología estética de Levinas.

El método apropiado para seguir tal hilo conductor pasa por situar las coordenadas en las que se mueve la estética levinasiana³ mediante la localización de los referentes negativos a los que apuntan los tres rasgos que vienen de ser mencionados, es decir, por tornar explícitas las tesis «positivas» de Levinas al respecto, a través de la observación indirecta de aquello a lo que se oponen y tratan de socavar. En este sentido, resultaría preceptivo indicar desde el comienzo que «lo Dicho» por la silente expresión de la obra de arte no refiere a un «algo» sustancial: no denota propiamente «objetos», cosas, entes determinados, sino que apunta más bien a un acto de preterición de toda «objetualidad». Una dislocación de la mirada perceptiva merced a la cual ésta se orienta hacia la contemplación puramente «sensitiva» de la sombra carente de cualidad que acompaña inadvertidamente a todo objeto «substancial» dado: «La sensación y la estética producen, pues, las cosas en sí, no como objetos de grado superior, sino que, apartando todo objeto, desembocan en un elemento nuevo -extraño a toda distinción entre un «afuera» y un «adentro», rehusándose incluso a la categoría del sustantivo».⁴ Es justamente este soslayo

³ En sentido estricto, resultaría tal vez más apropiado hablar de la existencia de un «pensamiento de lo estético» o «acerca del fenómeno artístico en general» en el marco de la reflexión filosófica de Levinas, que de una «estética levinasiana» en cuanto tal (entendiendo la significación de los términos «estética» y «pensamiento estético» en su sentido tradicional o canónicamente disciplinar). Formulada esta observación, utilizaremos en lo sucesivo tales expresiones de modo equivalente. Las posibles implicaciones derivadas de la reflexión levinasiana relativa a lo artístico en referencia a su hipotética confrontación con otros planteamientos estéticos y teorías del arte, únicamente pueden ser aquí aludidas de modo tangencial, dado que su examen y desarrollo habría de constituir necesariamente materia de un estudio aparte.

⁴ E. Levinas, *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, 1990, p. 87 (en lo sucesivo EE). A ello se refiere asimismo Levinas cuando considera que una obra pictórica «actualiza» en cierto modo «el absoluto del hecho mismo de que hay algo que no es, a su vez, un objeto, un nombre; que es innombrable y no puede aparecer sino gracias a la poesía» (*Ibid.*, p. 91). Se trata del mismo sustrato o trasfondo «residual» de lo real al cual aludirá posteriormente en *La réalité et son ombre* (1948) haciendo uso de términos dotados de un común matiz «crepuscular» tales como «sombra», «oscurecimiento» o «atardecer».

del espesor propio del objeto, de su perentoria y sólida presencia a la percepción, el acto en virtud del cual acontece el trastorno de la impasibilidad del Ser y el sometimiento de la densa suficiencia mediante la cual éste ha sido tradicionalmente teorizado por la ontología. La epifanía de la obra de arte implica, pues, ante todo una irrupción: la emergencia de una fractura ontológica en el seno de la trama ordenada de los elementos que la percepción nos ofrece bajo los ropajes de un mundo. Esta quiebra de lo ópticamente denso y continuo refiere –de modo indirecto o indicativo– a la experiencia de un desorden de algún modo previo incluso a la captación de un mundo ordenado: un desorden definible únicamente en términos de carencia de densidad, de falta de solidez, de «asubstancialidad». Paradójico «orden de lo caótico» que comienza a transparentarse justamente cuando la obra de arte propicia el efecto «mágico» consistente en aislar un elemento determinado situándolo aparte de la red referencial entre objetos que constituye el mundo percibido.

A tal respecto, el carácter «mágico» que Levinas atribuye al fenómeno estético entronca perfectamente con el significado etimológico del término: el objeto artístico se halla investido del poder (*Macht*) de rasgar el tejido reticular que constituye la materia de la percepción habitual, hendiendo de este modo la estructura misma de nuestra experiencia del mundo, y aun desterrando el mundo mismo del horizonte de nuestra intuición común.⁵ Es en este sentido en el que cabe interpretar propiamente las *prima facie* sorprendentes afirmaciones levinasianas según las cuales «La pintura es una lucha con la visión», y, como consecuencia de ello, el subjetivismo propio de la imaginación creadora del artista «no podrá ser sincero más que si cesa, precisamente, de pretender que es visión» (EE, p. 90).⁶ En efecto, toda visión es por naturaleza sinóptica, totalizadora, integradora y sistematizante: crea, en virtud de esta naturaleza

⁵ Un «poder», no obstante, paradójicamente opuesto a la concepción habitual del término y a sus tradicionales connotaciones ligadas a la actividad y a la facultad de actuar de modo «poiético» sobre lo otro, y vinculado esencialmente a la noción opuesta, esto es, a la pasividad: «La imagen no engendra, como el conocimiento científico y la verdad, una *concepción* –no comporta el «dejar ser», el *Sein-lassen* de Heidegger en el cual se efectúa la transmutación de la objetividad en poder. La imagen, más que nuestra iniciativa, inscribe una influencia sobre nosotros: una pasividad fundamental [...]. Pasividad directamente visible en la magia, del canto, de la música, de la poesía. La estructura excepcional de la existencia estética trae consigo este término singular de magia, que nos permitirá precisar y concretar la noción, un poco desgastada, de pasividad» (E. Levinas, «La réalité et son ombre», en *Les imprévus de l'histoire*, Paris, Fata Morgana, 1994, p. 111. En lo sucesivo RO).

⁶ En el primero de los *Carnets de captivité*, Levinas anota en sentido análogo: «Peinture lutte avec la vision. Cosmos = création de surfaces. Forme = couleur, mot (avec leur pittoresque). Lutte avec la forme peinture» (E. Levinas, *Oeuvres 1: Carnets de captivité. Écrits sur la captivité. Notes philosophiques diverses*, Paris, IMEC/Grasset, 2009, p. 52. En lo sucesivo CC).

suya, justamente aquella densidad, aquella suficiencia plenamente cumplida y carente de fisuras que la estética levinasiana advierte en el corazón mismo de la concepción occidental del Ser y que trata de recusar.⁷

De este modo, el pensamiento estético de Levinas constituye fundamentalmente un explícito cuestionamiento de la percepción habitual, a la vez que una rehabilitación de la pura sensación: de la auténtica *aísthēsis* que, al modo de la conciencia sensible hegeliana, se limita a la captación del simple «esto» dado en su inmediata desnudez y su autorreferente aislamiento, absteniéndose de integrarlo dialécticamente en el seno de una totalidad «orgánica» de la cual aquél habría de extraer su significación. Para Levinas, el elemento estético cobra significado en y por sí mismo, al margen de toda referencialidad externa, con independencia de los nexos ontológicos que lo ligarían al resto de los objetos y al horizonte último de una totalidad mundana. Es más: en este mismo acto de repliegue ontológico sobre sí merced al cual el «objeto artístico» resalta *per se* ante la mirada sensitiva en una orgullosa autosuficiencia que supone el derrumbe de la suficiencia densa del Ser constituido holísticamente, es donde residen verdaderamente la clave y el sentido propios de la experiencia estética. La pura captación del elemento desligado de la trama referencial del mundo, recortado de su paisaje y desgajado del Todo de la percepción, abre, de este modo, un intersticio de significado anteriormente oculto: permite la transparencia de «un mundo al lado del mundo». Un mundo ya no substancial y susceptible únicamente de ser designado mediante sustantivos, sino refractario a todo lenguaje, extraño a toda designación. Un «no-mundo» carente de determinaciones y por ello de relaciones (*ab-solutum* en el sentido literal del término), ajeno a toda dependencia y vinculación con lo otro (*solutum ab alio*), autosubsistente a fuer de indeterminado: «El artista dice: lo mismo el pintor, igual el músico. Dice lo inefable. La obra prolonga y supera

⁷ Levinas se sitúa aquí, por lo demás, en el polo opuesto al representado por la teoría estética del último Merleau-Ponty, para quien «le peintre, quel qu'il soit, pendant qu'il peint, pratique une théorie magique de la vision. Il lui faut bien admettre que les choses passent en lui ou que, selon le dilemme sarcastique de Malebranche, l'esprit sort par les yeux pour aller se promener dans les choses, puisqu'il ne cesse d'ajuster sur elles sa voyance. (Rien n'est changé s'il ne peint pas sur le motif: il peint en tout cas parce qu'il a vu, parce que le monde a, au moins une fois, gravé en lui les chiffres du visible). Il lui faut bien avouer, comme dit un philosophe, que la vision est miroir ou concentration de l'univers» (M. Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 2004, pp. 27-28). Con todo, el fenomenólogo galo no deja de reconocer que «ninguna pintura, tampoco la abstracta, puede eludir el Ser», puesto que, merced a la actividad del artista, «En el fondo inmemorial de lo visible algo ha mutado, se ha encendido, que inunda su cuerpo, y todo aquello que él pinta es una respuesta a esta suscitación; su mano, «nada más que el instrumento de una lejana voluntad»» (*Ibid.*, pp. 86-87).

la percepción vulgar. Lo que ésta banaliza y echa a perder (*manque*), aquélla, coincidiendo con la intuición metafísica, lo capta en su esencia irreductible. Allí donde el lenguaje común abdica, el poema o el cuadro hablan. Así, la obra, más real que la realidad, atestigua la dignidad de la imaginación artística que se erige en saber de lo absoluto» (RO, p. 107).

Un intersticio sensorial, pues, situado más allá (o más acá) del dominio acotado por la luz en cuyo cerco surgen y aparecen los elementos entretreídos que conforman la percepción empírica del mundo; una hendidura que emerge tras la trama de las formas perfiladas y definidas, bañadas por la luminosidad del *kósmos* diurno, erigiéndose como una «falla» en el corazón mismo del tejido urdido por las figuras iluminadas. A este reverso crepuscular de lo real es al que apunta permanentemente el pensamiento estético de Levinas, si bien absolutizándolo y confiriéndole en un primer momento un *status* de clara preeminencia merced a su ligazón con la noción de «hay» o *il y a* (existencia anónima sin existente y puramente impersonal), para atemperar con posterioridad tal primacía y pasar a hacerlo coexistir de modo paralelo con el plano ocupado por el mundo efectivamente percibido. Esta transición marcada por el grado de intensidad y preeminencia concedida por Levinas al efecto ocasionado por la contemplación estética sobre la estructura de lo real, habrá de vertebrar en lo sucesivo nuestro discurso acerca del significado ontológico de las ideas levinasianas acerca de la esencia del arte. A tal respecto, nos ocuparemos seguidamente de desarrollar las intuiciones ya apuntadas tomando como referencia los dos términos que ejemplifican de modo privilegiado la articulación de la reflexión estética del pensador de Kaunas, a saber: «exotismo» (empleado sobre todo en los capítulos iniciales de *De l'existence à l'existant*) y «sombra», vocablo que aparece, de hecho, en el título del único ensayo dedicado por Levinas íntegramente a la teoría del arte (*La réalité et son ombre*: artículo publicado en 1948 en la revista *Les Temps Modernes*).

2. Un espacio al margen de la luz: Exotismo, parataxis y «decisionismo estético»

El mundo de los fenómenos, de lo que se muestra y nos es dado, es un mundo que presupone la fosforescencia universal de la luz. Esa soberana de la *aísthēsis* que es la visión, mantiene, a su vez, una relación ancilar y subalterna con la luminosidad que torna visible el fenómeno: la precisa en tanto condición necesaria de su propia actividad. La luz, escribe Levinas, «es fenomenológicamente la condición del fenómeno, es decir, del sentido [...]. Por medio de la luz es como los objetos son un mundo, es decir, son nuestros» (EE, pp. 74-75). Aquí cobra su pleno significado el parentesco etimológico

existente entre el aparecer (*phainesthai*) del *phainómenon*, y la luz (*pháos*, *phôs*) que permite tal epi-fanía. Pero, ¿cuál es el modo concreto en que la totalidad de los fenómenos adquiere sentido para la percepción una vez que tanto ésta como aquélla se dan ya de modo efectivo en el interior de un mundo iluminado? Manifiestamente tal modo de generar sentido o significado no es otro que la significación misma: el acto de referencia recíproca, de «significatividad», propio de todo objeto con respecto a todos los demás. En la esfera de la luz, en el ámbito de lo fenoménico, todo elemento deviene signo, referencia que apunta más allá de sí y que a su vez es señalada por otros. El dominio de lo luminoso es una totalidad de alusiones tácitas, un universal apuntar y ser apuntado, un acontecimiento de ilación por concomitancia. A él refieren tanto el concepto kantiano de *Wechselswirkung* («acción recíproca») como la noción heideggeriana de *Zeugzusammenhang* («plexo de útiles»), al margen de sus significativas divergencias contextuales. La alusión levinasiana a la relación existente entre la configuración de un mundo en el seno de lo iluminado y nuestra «propiedad» sobre los objetos que conforman tal mundo, muestra que el referente último al que apunta la trama de remisiones que es lo real ha de ser localizada en la visión propia de una instancia percipiente, es decir, de un «sujeto». El rol ontológico de la obra de arte consiste esencialmente en llevar a efecto la disolución de la trama de referencias recíprocas que se identifica con el mundo percibido, desmadejando simultáneamente el cabo fundamental de esa trama: aquel que liga la totalidad entretejida con la percepción misma. En este sentido, Levinas apunta que «Las cosas se refieren a un interior en cuanto partes del mundo dado, objetos de conocimiento u objetos de uso, cogidos en el engranaje de la práctica en la que su alteridad apenas resalta. El arte los hace salir del mundo, los separa, así, de esa pertenencia a un sujeto».

Los objetos cotidianos de uso pragmático, los utensilios e instrumentos «prácticos» a los que se refiere aquí Levinas de modo privilegiado, son precisamente aquellos elementos que constituyen el *Zeugzusammenhang* en el cual el Heidegger de *Sein und Zeit* localiza la propia «mundanidad del mundo»; mundo que, además, aparece como un «existenciario del *Dasein* mismo». Dado que en este contexto el término *Dasein* sustituye, como es sabido, al concepto tradicional de «sujeto», el constructo ontológico-existenciario erigido por Heidegger acerca de la «remisión» (*Verweisung*) entre útiles que propicia la significatividad (*Bedeutsamkeit*) generadora de horizonte mundano, aparece ahora como el paradigma mismo de teoría relativa a la esencia del «mundo» totalmente subsidiaria de la percepción condicionada por la luz. Asimismo, en este sentido, es posible afirmar con legitimidad que el mundo que resulta «de-struido» (en sentido etimológicamente literal) por la cesura «exótica» operada merced a la irrupción en su seno de la obra artística tal

como Levinas la describe, es, en primera instancia, el «mundo» de *Sein und Zeit*. «Exotismo» es, pues, en este contexto, un término equivalente a «decisión». Término tomado nuevamente en su significado propio como acto de «es-cindir» (*de-cidere*) merced a un corte: una cesura que separa al objeto percibido de su horizonte general de sentido, desgajándolo así del *gedeutete Welt* o «mundo de significación» al que pertenecía merced a su inserción en la trama referencial de lo real. En este sentido, cabría legítimamente hablar de «decisionismo estético» en referencia a la teoría levinasiana del arte, en un sentido que nada que ver con el significado político atribuido a tal término en el contexto, por ejemplo, de la obra de Carl Schmitt.

En este acto de «decisión» radica propiamente la esencia ontológica de todo arte. En efecto, la contemplación estética del mundo supone, en cierto sentido –en cuanto es definida por el efecto «exótico», es decir, por la exterioridad del objeto con respecto a la totalidad que lo acoge y de la cual forma parte–, «matar» (*de-cidere, oc-cidere*) al objeto estético para la totalidad merced a la «de-cisión» efectuada por la mirada exótica. Ese es el auténtico significado de la palabra «de-ceso»: separación de la participación en lo comúnmente compartido. El exotismo levinasiano consiste, pues, en un cierto acto de «mutilación ontológica» que permite, sin embargo, que el elemento «muerto para la totalidad» destaque y resalte por sí mismo con una luz propia diferente a la que anteriormente le prestaba el conjunto de lo fenoménico. Esa nueva y paradójica «luminosidad oscura», esa *obscure clarté* que Levinas describe como *rêve éveillé* o «sueño diurno» (RO, pp. 111-112), es precisamente la alteridad. Este es un rasgo que la estética levinasiana mantiene intacto a lo largo de todo su desarrollo. Si efectivamente «Se admite de modo general como un dogma que la función del arte consiste en expresar y que la expresión artística reposa sobre un conocimiento» (*Ibid.*, p. 107), entonces ese conocimiento expresado y transmitido no nos pone en relación con algo diferente a la extrañeza frente a lo real comúnmente percibido: «el arte, incluso el más realista, comunica este carácter de *alteridad* a los objetos representados que forman, sin embargo, parte de nuestro mundo. Nos los ofrece en su desnudez, en esta desnudez verdadera que no es la ausencia de vestimenta, sino, si puede decirse así, la ausencia misma de formas, es decir, la no transmutación de la exterioridad en interioridad que las formas llevan a cabo. Las formas y los colores del cuadro no recubren, sino que descubren las cosas en sí; precisamente porque conservan la exterioridad de éstas. La realidad permanece extraña al mundo en cuanto dado» (EE, p. 85).⁸

⁸ Una «inhumana alteridad» que, a pesar de nutrirse de la misma raíz que la alteridad del prójimo, genera el efecto totalmente inverso: «El rostro es un modo irreductible según el cual el ser puede presentarse en su identidad. Las cosas son aquello que jamás se presenta personalmente

Alteridad, pues, fruto de la «destrucción de la representación» que se muestra como correlato de la «parataxis» introducida por el exotismo en el orden «sin-táctico» del mundo. Este desmadejamiento conjunto de la realidad y de la percepción que la representa supone, desde un prisma estrictamente sensorial –es decir, «estético»–, el acaecer de un auténtico «fin del mundo» para el sujeto (valdría igualmente decir, para el *Dasein* inmerso en el plexo relacional definido por la *Zuhandenheit*: por el «estar-a-mano» de los útiles pragmáticos que oficia en este caso como «mundo»).⁹ El aislamiento estético del objeto, el efecto «exótico» de la obra de arte, es, por tanto, la condición de posibilidad misma de la epifanía de la alteridad en general: tanto la del propio objeto considerado, como aquella otra, más radical y originaria, que subyace tras éste: la alteridad misma del trasfondo indeterminado del puro Ser en cuyo seno se perfilan y configuran las formas. Esta separación del objeto del horizonte general del mundo acontece mediante la interpolación mediadora de la imagen. Al interponer una imagen entre la simple percepción del objeto y el objeto mismo, al absolutizar la *eikasía* en detrimento de la *pístis*, la consideración estética hiende y rasga la *symploké* («trama») conformada por el orden

y que, a fin de cuentas, carece de identidad [...]. Las cosas *dan* posesión, no ofrecen rostro. Son seres sin rostro. Quizá el arte busca dar un rostro a las cosas, y en ello reside a la vez su grandeza y su falsedad» (E. Levinas, *Difficile liberté*, Paris, Fata Morgana, 1997, p. 23). Del mismo modo: «en la duplicidad de la belleza está el extraño tropo de una presencia que es la sombra de sí misma, de un ser que anacrónicamente se recoge en su huella» (DOMS, p. 157). No obstante, de forma aparentemente inversa, Levinas declara en *Totalité et infini*: «Toda obra de arte es cuadro y estatua, inmovilizados en el instante o en retorno periódico [...]. La belleza llega a ser forma que recubre la materia indiferente en lugar de encubrir el misterio» (E. Levinas, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, trad. de D. E. Guillot, Salamanca, Sígueme, 1987, p. 273).

⁹ En *De l'existence à l'existant*, el «sentimiento del fin del mundo» y la «destrucción de la representación» a él aparejada son identificados de modo prácticamente exclusivo con el proyecto heurístico propio de la pintura vanguardista contemporánea, en la medida en que ésta trata fundamentalmente de «separar de la luz a los seres integrados en un conjunto»: «En la pintura contemporánea, las cosas no importan ya en cuanto elementos de un orden universal que la mirada se da como una perspectiva. Las fisuras agrietan por todas partes la continuidad del universo. Lo particular resalta en su desnudez de ser» (EE, p. 90). Sin embargo, en *La réalité et son ombre*, tal exclusividad se hace extensiva al arte tradicional, al arte del «orden». La general sustitución del objeto por la imagen estéticamente tamizada torna ahora irrelevante la distinción entre arte «táxico» y «para-táxico», es decir, entre arte clásico y arte «moderno»: «El conjunto de nuestro mundo, con sus datos ya elementales ya intelectualmente elaborados, puede tocarnos musicalmente, devenir imagen. Por eso es por lo que el arte clásico vinculado al objeto, todos esos cuadros, todas esas estatuas que representan *alguna cosa*, todos esos poemas que reconocen la sintaxis y la puntuación, no se conforman menos a la verdadera esencia del arte que las obras modernas que se pretenden música pura, pintura pura, poesía pura, so pretexto de expulsar los objetos del mundo de los sonidos, de los colores, de las palabras en el cual ellas nos introducen; so pretexto de quebrar la representación» (RO, pp. 113-114).

de los elementos mundanos.¹⁰ En esta intermediación o «sustitución destructiva» es donde Levinas ve surgir realmente aquello que él designa como «plus de la estética». El exotismo artístico transmuta la naturaleza misma de nuestra observación de lo real. La parataxis operada por el contemplar estético obtura todos los cauces mediante los cuales el objeto se relaciona con lo exterior a sí, pero, paradójicamente, sólo de este modo logra éste mostrarse en su pura y desnuda exterioridad. Es más: únicamente merced a este procedimiento «decisivo» resulta posible que el objeto conserve aquella única y singular referencia que la mirada estética no sólo no suprime, sino que potencia e hipertrofia: la referencia a la exterioridad general marcada por la alteridad misma del Ser. Una alteridad originaria anteriormente oculta por la trama referencial de los objetos constituida en mundo. La imagen, filtrada de este modo por la pura *aísthēsis*, apunta en última instancia hacia lo asubstancial, lo sustraído a la luz, lo nocturno, lo informe (el *il* y *a* anónimo): «La sensación no es el material de la percepción. En el arte, la sensación resalta en tanto que elemento nuevo. Mejor aún: retorna a la impersonalidad del *elemento*» (EE, pp. 85-86).¹¹

El hecho de que el exotismo estético logre suspender el proceso de conversión de la exterioridad en interioridad (es decir, en mismidad) propiciado por la primacía de las formas significa, pues, esencialmente que con ello resulta asimismo cancelada la asimilación identitaria de la alteridad por parte de la subjetividad que constituye la pulsión esencial de la percepción. En el seno del acosmismo elemental propiciado por la mirada estética, el objeto resulta liberado de la doble tiranía de la referencia y la asimilación, destacando entonces con toda su carga de extrañeza: suspendido en el éter de la alteridad ontológica del «hay» que él mismo torna transparente. La auténtica obra de la imagen consiste no sólo en escindir el elemento concreto de la trama ontológica general que lo acoge, sino también en trazar una cesura interna (una «segunda de-cisión») entre el objeto en cuanto tal y sus cualidades sensibles. Bajo la mirada exótica éstas cobran súbitamente autonomía, se desligan de la sustancia a la cual se hallaban adheridas, trastornando y dislocando la jerarquía aristotélica de preeminencia de la *ousía* sobre sus *symbebēkóta*. Tal autosubsistencia de los *qualia* propiciada por la ruptura de los nexos que los vinculan

¹⁰ «Esta manera de interponer entre nosotros y la cosa una imagen de la cosa tiene como efecto arrancar la cosa de la perspectiva del mundo» (EE, p. 84).

¹¹ En referencia a la «despersonalización» del sujeto que acontece en el fenómeno del ritmo como «sueño diurno», Levinas declara en análogo sentido que «en el ritmo ya no hay *sí-mismo*, sino como un tránsito de sí al anonimato» (RO, p. 111). Un anonimato lindante con el propio del «hay», y que sitúa al «sujeto» vaciado de su interioridad perceptiva habitual en relación con él a espaldas de las cosas.

a un objeto definido es producto, a su vez, del carácter autorreferente que la sensación adopta en el contemplar estético. Aquí la *aísthēsis* se extravía en sí misma, abjura de su función de recubrimiento de las formas y cobra subsistencia *kath' autó*: con independencia de su habitual remisión a la substancia. Esta emancipación del vínculo que en la percepción corriente liga al objeto con sus cualidades sensibles –exención que hace devenir a éstas soberanas– constituye, según Levinas, la esencia del «efecto estético». La soberanía autoafirmada del material propio de la *aísthēsis* se halla, pues, en la raíz de aquello que el discurso estético levinasiano designa mediante la fórmula «musicalidad de la sensación»: «La manera como, en el arte, las cualidades sensibles que constituyen el objeto, a la vez no conducen a ningún objeto y son en sí, es el acontecimiento de la sensación en cuanto sensación, es decir, el acontecimiento estético» (EE, p. 86). La referencia privilegiada a la música como paradigma mismo del exotismo artístico no es en absoluto casual. En directa analogía con las intuiciones aportadas al respecto por la estética schopenhaueriana, la música capta de modo privilegiado la esencia última del mundo precisamente en la medida en que ejemplifica la más desligada del mundo de todas las expresiones artísticas: la que menor volumen de objetividad incorpora, y por tanto aquella que con mayor grado de intensidad se halla investida de la facultad de quebrar y horadar el muro de la representación. En efecto, las combinaciones propias de los sonidos poseen su propia sintaxis inmanente, su particular lógica interna de sentido ajena a las leyes ontológico-perceptivas que determinan la construcción de la trama referencial de lo real: «El sonido musical [...] es susceptible de vinculaciones y de síntesis que no tienen ya nada en común con el orden de los objetos» (EE, p. 86).

La extrema autonomía de la *aísthēsis* que acontece en la captación musical se apoya en el hecho de que el sonido es una cualidad que no pertenece propiamente al objeto que la produce, sino que se desliga de él (en cuanto parte de su recuento de cualidades) apenas es producida: de forma inmediata a su emergencia a partir de algo substancial. Su evanescencia guarda un nexo de vinculación sumamente cercano a la impersonalidad y el anonimato con los cuales la existencia desnuda y carente de cualidades y determinaciones (el puro «hay») se da a la percepción. La música expresa privilegiadamente la extrañeza desasosegante provocada por el Ser puramente neutro, esto es, situado al margen de todo existente concreto, del mismo modo que es capaz de acceder al núcleo mismo de la voluntad única e indivisa postulada por Schopenhauer como núcleo extrafenoménico de lo real situado más allá de la ilusoria pluralidad generada por la representación perceptiva. En cuanto indiferente al objeto, la música se sitúa –como la «voluntad» teorizada por Schopenhauer– más allá

del dominio definido por el «principio de razón suficiente», es decir, al margen de toda categoría de relación. La relación presupone, en general, al menos dos instancias excluyentes entre sí, dos «algos» mínimamente definidos, pero esta referencia simétrica se disuelve en el particular caso de la percepción musical: en ella no se capta nada definido: ningún *quelque chose*, ningún *etwas*, ningún *quid* sustancial, sino un puro acontecer inmediato que, en cuanto tal, se halla ubicado más allá de toda posible conceptualización. El sonido musical es, pues, tan refractario al concepto y a la objetividad como a la relación con algo distinto de la pura hipertrofia de la sensación misma.¹² La melomanía no deja de constituir, pues, en tanto que exposición sensorial a una pura Nada inconceptualizable, carente de relación e inasible, una singular forma de nihilismo estético: una particular variante de «fin del mundo». Durante el lapso temporal en el que resulta expuesto a la experiencia pura de la musicalidad, el oído del melómano roza constantemente el «hay»; su sensibilidad, saturada por la indeterminación a la que refiere el sonido, «habita» de forma provisional el inhabitable ámbito del *il y a*. Si en 1947 Levinas hablaba simplemente de «musicalidad de la sensación», en *La réalité et son ombre* el carácter «musical» y «rítmico» de la recepción estética se hace extensivo a la totalidad de las imágenes del objeto que la estética interpola entre éste y su percepción sensorial, esto es, a la esencia misma del fenómeno del arte. Para ello Levinas emplea la fórmula «musicalidad de la imagen»: una versión levemente retocada de la anterior, pero cuyo significado «decisionista» y hostil a la «sustantividad» permanece idéntico: «Insistir sobre la musicalidad de toda imagen es ver en ella su separación (*détachement*) con respecto al objeto, su independencia de la categoría de sustancia que el análisis de nuestros manuales presta a la sensación pura, todavía no convertida en percepción [...]. Si el arte consiste en sustituir el ser por la imagen, el elemento estético es, conforme a su etimología, la sensación» (RO, p. 113).

Pero no sólo la música posee con exclusividad la potestad de «musicalizar la imagen» escindiéndola de su referente objetivo, también la pintura y la literatura llevan a término, cada una a su particular modo, la parataxis de lo real en la que consiste propiamente el «efecto estético». Levinas se refiere

¹² Acerca de este puro evento sensorial que acaece, muy al modo kantiano, *ohne Begriff*, con independencia del concepto, Levinas aclara: «Todo ocurre como si la sensación, pura de toda concepción, esta famosa sensación inaprehensible a través de la introspección, apareciese con la imagen. La sensación no es un residuo de la percepción, sino una función propia: la influencia que la imagen ejerce sobre nosotros –una función de ritmo. El ser-en-el-mundo, como se dice actualmente, es una existencia con conceptos. La sensibilidad se presenta como un acontecimiento ontológico distinto» (RO, p. 113).

en este punto a las audacias cromáticas propias de la por él llamada «pintura con vocación revolucionaria», esto es (aunque no aluda a ello explícitamente), al uso del color en el marco de la pintura impresionista y sobre todo «abstracta». En este tipo de representación pictórica «Los colores, cuyo lazo con las cosas es más íntimo, se desligan de éstas [...]. Entran desde entonces, a su vez, en conjuntos indiferentes con respecto a las síntesis de los objetos en el mundo» (EE, p. 86). Aquí aparece nuevamente condensada la doble «decisión» o cesura emancipatoria practicada por la conciencia estética: aquella que desliga las cualidades sensoriales de su soporte objetivo de referencia, y la que escinde la totalidad del objeto mismo del orden general de la economía del Ser. No obstante, este efecto de indiferencia con respecto al tejido general del mundo objetivo y a la «síntesis» que los objetos operan en su interior, se logra igualmente –e incluso de modo más efectivo– en el marco de ciertos tipos de pintura explícitamente figurativa que, sin embargo, ponen en obra los mecanismos que favorecen la parataxis perceptiva de lo real mediante el uso de imágenes que no subvierten el movimiento natural de la visión, pero que sí logran desmadejar perceptivamente el orden ontológico del mundo y producir esa inquietante sensación de extrañeza y alteridad en la cual reside la esencia del exotismo estético. Pensamos al respecto en la obra pictórica de Magritte. En ella se verifica formalmente aquello que Levinas combate en la visión «habitual», en la cual «Mirar es un poder de describir curvas, de dibujar conjuntos en los que los elementos vienen a integrarse, horizontes donde lo particular aparece en cuanto que abdica», pero a la vez lo particular consigue plenamente destacar sobre el «orden universal que la mirada da como una perspectiva» y resaltar «en su desnudez de ser». En la pintura de Magritte las «fisuras que agrietan la continuidad del universo» de las cuales habla Levinas en referencia a la pintura contemporánea, se hallan ocultas, o más bien tácitamente presentes de un extraño modo que multiplica su efectividad a la hora de inocular la alteridad del mundo en el corazón mismo de la *aísthēsis*. Es lo que sucede, por ejemplo en obras como *La chambre d'écoute* (1958), o *Le tombeau des lutteurs* (1960), en las cuales el desmesurado tamaño presentado por elementos tan comunes como una manzana y una rosa (respectivamente), colma la práctica totalidad de las estancias que los acogen.

Aquí no resulta *prima facie* rasgada la trama pragmática de los objetos cotidianos –el *Zeugzusammenhang* heideggeriano– tal como aparece de ordinario ante la percepción, y, no obstante, el circuito que configura el orden habitual del mundo se muestra larvadamente obliterado. A través de la sintaxis de las formas aparentemente ordenadas, esta interrupción tácita de la referencialidad normativa entre los objetos da lugar a la emergencia de la

alteridad que cada singular guarda para sí mientras forma parte de una totalidad articulada. De ahí esa peculiar atmósfera de extrañeza que se enseñorea de las imágenes magritianas, y que la sensación transporta al ánimo de quien la contempla de forma instantánea, inmediata, ajena al concepto. No es, pues, necesario comprender y compartir, como apunta Levinas, «la búsqueda de la pintura y la poesía modernas, que intentan conservar la realidad artística en su exotismo»; búsqueda consistente fundamentalmente en «la preocupación del juego puro y simple de colores y de líneas, destinado a la sensación para la cual la realidad representada vale por sí misma» y en «la correspondencia entre objetos, entre sus caras y superficies, ajena a la coherencia del mundo» (EE, pp. 89-90). Esta conjunción paratáctica entre los objetos que tiende a dislocar la *táxis* de lo mundano acontece ya privilegiadamente en una obra como *Les vacances de Hegel* (1958), donde la mera inversión de la ubicación habitual de dos objetos cotidianos (un paraguas y un vaso de agua) en sus respectivos planos de verticalidad, le basta a Magritte para suscitar de forma «realista» y sin prescindir de la representación ni de la figuración (es decir, de la primacía de la forma percibida), el efecto estético de cancelación del mundo que Levinas atribuye privilegiadamente a la «pintura moderna» total o parcialmente no figurativa: «Las búsquedas de la pintura moderna en su protesta contra el realismo proceden de ese sentimiento del fin del mundo, de la destrucción de la representación que él hace posible» (EE, p. 90). La producción artística magritiana, al igual que la de Paul Delvaux, Roland Cat, Ljuba u Oscar Domínguez, cuestiona y matiza tal dictamen. No en vano reconocerá Levinas en 1948 que «Desacreditado como canon estético, el realismo conserva todo su prestigio. De hecho, no se reniega de él más que en nombre de un realismo superior. Surrealismo es un superlativo» (RO, p. 107). La «revuelta contra la continuidad de la curva» que Levinas percibe en recursos estéticos propios de la pintura contemporánea tales como la introducción de un objeto «real» en medio de múltiples objetos pintados, el soslayo de la perspectiva, o el desinterés por la representación de las cosas en sus proporciones «reales» (rasgo, este último, eminentemente magrittiano), y en los cuales intuye la común intención de «presentar la realidad en un fin del mundo y como algo en sí», no es un rasgo privativo de tal pintura «vanguardista». Basta al respecto con percibir adecuadamente el efecto ontológico-estético ocasionado por la percepción de la exquisitamente continua línea curva descrita por el contorno de la manzana que habita la «sala de escucha» de Magritte.

Otros recursos propios del arte contemporáneo sí verifican cumplidamente el efecto «destrutivo» o «de-cisivo» del tejido habitual de la representación. Es el caso de los primeros planos cinematográficos que, según Levinas, desgajan lo singular de su aherrojamiento al conjunto de la acción y el paisaje, para

mostrarlo en su nuda y bruta facticidad: aquella que «pone al desnudo aquello que el universo visible y el juego de sus proporciones normales difuminan y disimulan» (EE, p. 88). También la propia limitación que supone circunscribir la obra de arte pictórica al acotado espacio geométrico marcado por el cuadro, su inevitable confinamiento a esa suerte de primer plano fílmico permanente, aporta, desde la óptica de Levinas, «una condición positiva a la estética». Tal función consiste en anticipar, incluso ya «materialmente», el efecto de «puesta al margen» de un fragmento de mundo con respecto al tejido universal de lo mundano en el cual radica la esencia de lo estético.¹³ En la desnudez propiciada por estos «abscesos del ser» subyace la permanente sombra de un trasfondo de las cosas oculto para la mirada exclusivamente orientada a la percepción de un mundo iluminado, cegada por la incesante fosforescencia del fenómeno. Una instancia ontológica que no trasciende al mundo sino que lo precede: un *en decà* más bien que un *au-delà du monde*. La estética levinasiana culmina en la indicación de este desdoblamiento o gozne metafísico entre lo real y la sombra que perpetuamente lo acompaña posibilitando la emergencia misma de su opuesto: la luz que permite articular los fenómenos configurando así la continuidad y solidez del mundo. Si «El objeto material, destinado a un uso, al formar parte de un decorado, se encuentra por ello mismo revestido de una forma que disimula su desnudez ante nosotros» (EE, p. 92), la singular función «veritativa» del arte, su peculiar *alétheia* o función «apo-calíptica» (en el sentido literal de «retirar la vestimenta que recubre y oculta algo»), ha de consistir en desnudar esta desnudez misma: en desplazar el tegumento mundano que encubre el telón de fondo de lo real. Es a este trasfondo oscuro del mundo iluminado al cual se refiere consecuentemente Levinas mediante el término «sombra».

3. Más acá de lo real: el objeto estético como símbolo invertido

Mientras que en *De l'existence à l'existant* la «luminosidad de las formas» resulta eclipsada –y en cierto modo trascendida– por el desbordamiento de la «materialidad» informe propiciada por el exotismo estético, en *La réalité*

¹³ «Por lo demás, ya el hecho mismo del cuadro que desgaja y pone aparte un pedazo del universo y que, en su interior, realiza la coexistencia de mundos impenetrables y extraños unos a otros -tiene una función estética positiva» (EE, p. 88). En el polo opuesto de esta valoración se sitúa, por ejemplo, Schiller en el ensayo «Sobre el uso del coro en la Tragedia» (1803), donde la obra del artista que «se despreocupa de la verdad» y, jugando con la materia del mundo, sólo busca «yuxtaponer configuraciones fantásticas arbitrariamente» y «sorprender mediante combinaciones fantásticas y caprichosas», es denunciada como un desvío del «encaminarse a lo ideal», y como mera «espuma y apariencia» únicamente destinada al entretenimiento fugaz (Cf. J.C.F. Schiller, *Escritos sobre estética*, trad. de M. García Morente, M. J. Callejo y J. González Fisac, Madrid, Tecnos, 1991, p. 241).

et son ombre este «fin del mundo de la luz» acontece merced a un acto de trascendencia en sentido inverso.¹⁴ Una dislocación de la mirada que no apunta ya hacia algo situado allende las formas apolíneas mediante las cuales la luz vertebraba lo mundano, sino que apunta más bien hacia el presupuesto nocturno perpetuamente anticipado a la emergencia de toda forma. Si la obra de arte se presenta simultáneamente como «fin del mundo» y como algo «más real que lo real», ello obedece al hecho de que la cancelación de la realidad que en ella se da no arroja como «residuo» la Nada, sino precisamente el fundamento oscuro que se muestra como condición de posibilidad de la aparición de un mundo iluminado y permeable a la visión. Levinas reconoce –si bien de modo indirecto– incluso a la crítica de arte, al paradójico discurso sobre lo inefable, la facultad de poner de relieve este trasfondo hermético para la palabra: «Un fondo de realidad, inaccesible, sin embargo a la inteligencia conceptual, deviene su presa» (RO, pp. 107-108).

La pura sensibilidad «exótica» revela, como se apuntó, un acontecimiento ontológico radicalmente diverso de aquel que deriva de la inserción mundana en un espacio susceptible de conceptualización: un evento inefable. En tanto que la obra de arte se inscribe en este evento –es este evento mismo–, se presenta como algo acabado (algo signifiante por sí mismo que silencia de raíz toda posible adición verbal) y deviene ella misma refractaria al poder del discurso conceptual: La obra de arte «no se da como un comienzo de diálogo» (RO, p. 109).¹⁵ Pero la saturación de sentido que la obra de arte incorpora

¹⁴ Al respecto del trasfondo implicado por el término «trascendencia» en este contexto, Jacques Taminiaux indica que «la palabra no puede dejar de hacerse eco *a contrario* de vocablos husserlianos tales como inmanencia y trascendencia. Cuando Levinas detecta en aquello que él llama «sombra» una esencia oscura no absorbida por la verdadera esencia, no se puede evitar pensar que este lenguaje eidético apunta a una laguna en la doctrina de Husserl. Hablar, a este respecto, de la imagen de una «degradación o erosión de lo absoluto» [...], es dejar entender en todo caso que esta donación absoluta de «la esencia revelada en la verdad» no podría ser la última palabra de la fenomenología» (J. Taminiaux, «Art et destin», en J. Hansel (coord.), *Levinas: de l'Être à l'Autre*, Paris, PUF, 2006, p. 95).

¹⁵ Con posterioridad, en la entrevista con F. Armengaud a propósito de la obra de Sacha Sosno publicada bajo el título «Sobre la obliteración», este carácter inefable del acontecer artístico es cuestionado por Levinas, quien muestra serias reticencias de orden ético ante un fenómeno que desemboca en mucha mayor medida en el silencio que en la intersubjetividad comunicativa con los otros. La obliteración interrumpe el silencio de la imagen, conduce al otro. Dado que, según Levinas, «La perfección de lo bello impone silencio, sin ocuparse de nada más. Es guardián del silencio. Deja hacer», y que «es aquí donde la civilización estética tiene sus límites», no resulta de extrañar que, coherentemente, ahora «la mediación importante sea la palabra» (¡no ya la interposición de la imagen!), puesto que «ella testimonia la relación con alguien» mientras que en la imagen exótica se toma en serio solamente la representación de las cosas «como viniendo de un profundo pasado», como hijas del *profond jadis* del que habla Valéry: de la sombra neutra

al margen de la palabra, no le hace perder un ápice de su significado como elemento desgajado del mundo y que cancela el mundo para la sensación. El singular tipo de «saber» contenido en la pura *aísthēsis* refiere a algo, es naturalmente «intencional», pero también «es esencialmente una manera de ser más acá del ser. Es una forma de relacionarse con los acontecimientos, pero conservando el poder de no estar implicado en ellos» (EE, p. 77). Esta falta de implicación efectiva en lo representado por el producto artístico ha sido designada tradicionalmente (en la estética de Kant y Schopenhauer, por ejemplo) como «desinterés». En el presente caso, la quiebra del *inter-esse*, del hecho de «ser» o «existir» apegado a las cosas, «entre» ellas y –por emplear la expresión de Heidegger– en su «cercana vecindad» (*Nachbarkeit*), no implica abstención práctica alguna, sino que surge directamente del modo en que la obra de arte distorsiona «exóticamente» la visión para aparecer ella misma como un objeto perteneciente al horizonte de lo mundano, a la vez que los objetos que ella representa resultan (en virtud de esa representación misma) exiliados y desvinculados del tejido del mundo. La obra aparece, a esta luz, en términos de una fisura de descompresión de lo real a través de la cual los objetos son atraídos y absorbidos hacia un espacio ubicado más acá de lo real percibido.

El «fin del mundo» acaecido en la contemplación estética retrotrae las cosas hacia su presupuesto ontológico hasta entonces velado. La exposición puramente sensorial a ese ámbito informe, nocturno, es justamente la experiencia que desactiva de inmediato la totalidad de los mecanismos cognoscitivos que permiten la comprensión y la reflexión conceptual (la discursividad misma en general). De ahí deriva la intrínseca indigencia última que reviste toda crítica de arte y toda reflexión metadiscursiva relativa a la obra estética, y de ahí también el cariz adoptado por la forma de cuestionar levinasiana al respecto: «Desprenderse del mundo ¿significa siempre ir *más allá*, hacia la región de las ideas platónicas y hacia lo eterno que dominan el mundo? ¿No se puede hablar de un desprendimiento (*dégagement*) del *más acá*? [...] ¿No consiste la función del arte en no comprender? ¿No le

e impersonal de lo real (Cf. E. Levinas, *De l'oblitération. Entretien avec F. Armengaud à propos de l'oeuvre de Sacha Sosno*, Paris, Éditions de la Différence, 1990).

Para un examen de este proceso de transformación de la estética levinasiana (acontecido bajo la égida del compromiso ético) en el cual no podemos entrar aquí, véase: F. Armengaud, «Éthique et estétique: de l'ombre à l'oblitération», en C. Chalier-M. Abensour (eds.), *Cahier de l'Herne, n° 60: Levinas*, Paris, Éditions de l'Herne, 1991, pp. 499-508. Puede consultarse asimismo al respecto: C. del Mastro Puccio, «Del acabamiento de la imagen a la apertura de la obra de arte: ética y estética en Emmanuel Levinas y Henri Bauchau», en *Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen III (Actas del IV Coloquio Latinoamericano de Fenomenología)*, Lima-Morelia, Círculo Latinoamericano de Fenomenología, 2009, pp. 197-219.

suministra la oscuridad su elemento mismo y un acabado *sui generis*, extraño a la dialéctica y a la vida de las ideas? -¿Se dirá entonces que el artista conoce y expresa la oscuridad misma de lo real? [...] ¿No describe el comercio con lo oscuro, como acontecimiento ontológico totalmente independiente, categorías irreductibles a las del conocimiento?» (RO, pp. 109-110).¹⁶

Así, el desinterés propio de la contemplación estética no proviene, como se ha considerado tradicionalmente, de un desbordamiento luminoso de la mirada causado por un objeto inserto en la trama de la luz, sino justamente de lo contrario: del velamiento de la percepción que acontece cuando ésta es expuesta a la pura simplicidad de la tiniebla, al «más acá» del mundo. En el acto de mostrar ese «más acá» de las cosas mundanas, en el poner de relieve su trasfondo, su presupuesto «ab-soluto», es donde reside propiamente la auténtica heteronomía del arte. El genuino desinterés artístico no procede, pues, de un particular refinamiento de la visión, sino que requiere, en cierto modo, el advenimiento de la ceguera misma. He aquí la consecuencia última de la sustitución de la cosa por su imagen en la cual radica la esencia del fenómeno estético.¹⁷ El mundo de la percepción luminosa es un mundo de mediaciones, de determinaciones entre las cuales los conceptos transitan libremente insertos en su elemento propio, en su éter «natural». En el reverso jánico de lo mundano, dominado por la oscuridad, por la unicidad de lo simple e indiviso, ese circuito que posibilita la reflexión se halla ausente, lo cual significa que la sensación ha de dar réplica a la simplicidad del puro Ser mediante la mera captación inmediata, esto es, inefable, adiscursiva. En materia estética la ceguera no aparece como una opción o una posibilidad, sino, de algún modo, como un destino: una obligación que la mirada del artista debe asumir y soportar. La «no-verdad del Ser» que la mirada estética revela consiste, en oposición a las ideas heideggerianas acerca de la obra de arte, en desvelar, no el modo en el que «el mundo munde» (*weltet*), «acontece» (*ereignet*) o «se esencia» (*west*), y las cosas que lo pueblan con él, sino

¹⁶ En la conferencia inédita *L'Écrit et l'Oral* (1952), Levinas matiza aún más esta radical postura de oposición al discurso reflexivo acerca del arte, apuntando incluso a un espacio en cuyo interior sería posible la rehabilitación parcial de la crítica artística: «Es la crítica de arte –y ahí se halla su propia razón de ser– la que puede decirnos de la obra otra cosa que esta obra misma. Sin esto, llevados ciertamente por su ritmo, nos encontramos en un mundo anterior al sentido, ante palabras que no llegan a enunciarse. Alba de sentido que no llega a hacerse día» (PS, p. 210).

¹⁷ «Imagen y no concepto. El concepto es el objeto *captado*, el objeto inteligible [...]. La imagen neutraliza esta relación real, esta concepción original del acto. El célebre desinterés de la visión artística –en el cual se detiene el análisis corriente de la estética– significa, ante todo, una ceguera con respecto a los conceptos» (RO, p. 110).

en tornar permeable a la sensación «el acontecimiento mismo del oscurecimiento, un crepúsculo, una invasión de sombra» (RO, p. 110).

El «poner en obra (*ins-Werk-Bringen*) la verdad» que Heidegger señala como esencia del arte, no sólo no hace resaltar el objeto representado (las célebres botas pintadas por Van Gogh, por ejemplo) al margen de su referencia a un mundo, sino que el resalte de su Ser en el cual se potencia su «verdad» subraya con mayor volumen de intensidad su inserción en el mundo y su constitutiva pertenencia al Todo del Ser. La *Unverborgenheit*, el «desocultamiento» del Ser del ente representado en el cual Heidegger cifra la tarea de la obra de arte, no hace destacar la alteridad del objeto, no se dirige a la singularidad escindida que apunta a la sombra situada tras ella, sino al horizonte universal del mundo, al conjunto de la trama de lo dado que resulta, así, bañada aún más en la luz del fenómeno: en la *alétheia* del *phaínesthai*.¹⁸ La totalidad de la estética heideggeriana aparece así como una «estética de la luz», descansa sobre este paroxismo de la luminosidad; su concepto de verdad artística se erige como la oposición misma a la ceguera implicada por la exposición a la «sombra» del Ser. La teoría heideggeriana del arte es, pues, la apoteosis de la visión, es decir, de la no-verdad: aquella «no-verdad» que consiste precisamente en preterir y ocultar bajo el fulgor de la *alétheia* de las cosas la «invasión de sombra» en la cual Levinas encuentra el acontecimiento mismo del arte como epifanía (verdadera *Offenheit*) de la «no-verdad del Ser»: «La esencia del arte consistiría en pasar del lenguaje a lo indecible que se dice, en hacer visible por medio de la obra la oscuridad de lo elemental».¹⁹ La *Un-verborgenheit* estética heideggeriana, en tanto que «re-velación» del «mundear» de las cosas, supone realmente el «ocultamiento» o «velamiento» del evento nocturno que subyace tras las formas y cuya mostración constituye la verdadera tarea de la obra de arte.²⁰ Con razón indica Levinas que «el arte no pertenece al orden de la revelación». No se precisa en referencia a él, como en las célebres últimas palabras de Goethe *-mehr Licht!* (¡«más luz!»!)-, un plus de luz, una *Offenbarung*, sino, más bien, *wenig Licht*: un descenso de la luminosidad de lo mundano que permita

¹⁸ Cf. M. Heidegger, «Der Ursprung des Kunstwerkes», en *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1977, pp. 1-74.

¹⁹ E. Levinas, *Sobre Maurice Blanchot*, Madrid, Trotta, 2000, p. 38.

²⁰ Así, en un sentido totalmente inverso al adoptado por la teoría heideggeriana del arte, Levinas escribe: «La realidad no sería solamente aquello que es, aquello que ella se desvela en la verdad, sino también su doble, su sombra, su imagen» (RO, p. 115). Y asimismo: «Lo sensible es el ser en la medida en que se asemeja, en que, fuera de su obra triunfal de ser, arroja una sombra, desprende esta esencia oscura e inaprehensible, esta esencia fantasmagórica que nada permite identificar con la esencia revelada en la verdad» (RO, pp. 117-118).

la intuición del trasfondo crepuscular que constituye su presupuesto. Sustituir la cosa por la imagen significa esencialmente mediar la percepción del objeto para que ésta pueda paradójicamente devenir inmediata transmutándose en pura sensación. En esta paradoja reside la esencia misma de la experiencia estética. Pero ¿a qué apunta ahora la sensación? ¿Cuál es su correlato?

«La imagen es la alegoría del ser», escribe Levinas. Esta fórmula introduce una esencial duplicidad en el Ser de las cosas: al lado de su *alétheia* heideggeriana, de su desvelarse en cuanto tales, de su aparecer, discurre en paralelo un cauce de alteridad que las torna extrañas a sí mismas. Es la semejanza emanada de la interposición de la imagen; similitud que escinde el objeto de su propio Ser, propiciando así el milagro ontológico de un desdoblamiento simultáneo a la patencia de su verdad: abriendo un gozne entre «original» y «copia reflejada», entre *ón* y *eikón*. De ahí la «definición» levinasiana de la obra de arte como «evento del oscurecimiento del Ser, paralelo a su revelación, a su verdad» (RO, p. 121).²¹ El resultado de la polaridad entre este doble momento del ser de la cosa (la fractura entre su puro darse como objeto y su simultáneo aparecer como semejanza consigo misma, como imagen) es una esencial mutación que acaece en su propio modo de ser y presentarse ante la percepción. La atención estética a la imagen del elemento representado introduce a éste en una espiral progresiva de retracción que culmina en el desfondamiento ontológico de su misma presencia. Una absolutización del *Entzug* heideggeriano (del carácter elusivo inherente al Ser) que deja tras de sí únicamente la presencia de una ausencia: «El original se da ahí como si estuviera a distancia de sí, como si se retirase, como si algo en el ser se retardara sobre el ser. La conciencia de la ausencia del objeto que caracteriza a la imagen no equivale a una simple neutralización de la tesis, como quiere Husserl, sino a una alteración del ser mismo del objeto, una alteración tal que sus formas esenciales aparecen como un atavío extraño (*accoutrement*) que él abandona al retirarse» (RO, p. 116). El auténtico correlato de la percepción

²¹ Desde la óptica de Levinas, la tradicional disyuntiva acerca de si es el arte el que imita a la belleza natural o sucede más bien a la inversa, es producto del soslayo del simultáneo paralelismo entre «verdad» e «imagen». En la medida en que las formas «naturalmente» representadas desvelan y tornan patente la nuda exterioridad de las cosas, la extrañeza contenida en lo ontológicamente dado, «la obra de arte imita a la naturaleza y, a la vez, se aparta de ella tan lejos como sea posible» (EE, p. 85). Para un análisis de la simultaneidad postulada por Levinas entre lo «natural» y lo «artístico» aplicada a la representación del rostro en la pintura de Arcimboldo, véase: C. Moreno, «Rostros sin mundos. Inmanencia de la proximidad y *pathos* de lo interhumano en la metafísica de Emmanuel Lévinas», en M. Barroso Ramos y D. Pérez Chico (eds.), *Un libro de huellas. Aproximaciones al pensamiento de Emmanuel Lévinas*, Madrid, Trotta, 2004, pp. 149-176 (especialmente, p. 153 y ss).

estética lo constituye, pues, la pura ausencia, la negatividad del Ser que circunda y atraviesa los objetos definidos: las formas que, frente a este marasmo absoluto de la substancia, brindan un asidero ontológico a la conciencia: «la *forma* es aquello por medio de lo cual la cosa se muestra y ofrece un asidero; aquello que en ella está iluminado y es susceptible de aprehensión» (EE, p. 73). La conciencia estética consiste, de modo aparentemente paradójico, en esta pasividad receptiva ante la simple epifanía de la ausencia de forma, ante la invasión de la percepción por la sombra, por lo nocturno.

Al contrario de lo que sucede en la estética de Heidegger, aquello que Levinas llama «guñapos» («*nippes*»), «burbujas» o «abscesos» del Ser, es decir, los «elementos desnudos, sencillos o absolutos», no sólo no refuerzan o enfatizan lo denso de la singularidad ontológica del objeto (como ocurre en el caso del análisis heideggeriano de las botas representadas por Van Gogh), sino que la obliteran para permitir que a través de ella se trasparente, no ya el mundo, sino el presupuesto sombrío sobre el cual se superpone el mundo, su «más acá» previo: la «ausencia ontológica» dada como alteridad. Es por ello que «Estos elementos no sirven de símbolos y, en ausencia del objeto, no fuerzan su presencia, pero, por su presencia, insisten sobre su ausencia [...]». El cuadro no nos conduce, pues, más allá de la realidad dada, sino, en cierta forma, más acá» (RO, p. 116). La verdadera naturaleza simbólica de la obra de arte radica, pues, en su modo invertido de significar. El arte es simbología inversa, un fenómeno signifiante «parasemántico» que traiciona su propia esencia en la medida en que no señala –como el *Verweisen* o «referir» heideggeriano– hacia algo situado en el mismo plano de vecindad ontológica que el signifiante, sino hacia lo otro de sí que ya precedía a todo acto de significación: al más acá ontológico del significado, a su presupuesto y *conditio possibilitatis*. Esto es lo que acontece realmente en la obra pictórica de Magritte, De Chirico o Edward Hopper, en la cual la atmósfera enigmática e inquietante que da testimonio de la presencia del trasfondo «ausente» y oscuro de lo real se da con simultaneidad a la mostración de las formas, objetos y paisajes que conforman la realidad perceptiva de lo cotidiano. Aquí la identidad y la alteridad, la forma y la ausencia, la familiaridad y la extrañeza, se conjugan y fluyen en paralelo al modo simultáneo postulado por la estética levinasiana.

Pero la emergencia del fondo lóbrego de lo real que sofoca los conceptos quiebra toda discursividad, es decir, la presencia de la obra de arte fiel a su esencia de «revelación al revés», contiene aún, de forma paradójica, una *promesse de bonheur*: aquella que emana de la despreocupación que supone «no tener que concebir», «renunciar al esfuerzo de la ciencia, de la filosofía y del acto». La irrepresentabilidad de lo inmediato con la cual el arte permite percibir el fondo

nocturno de las cosas, desemboca consecuentemente en la admonición merced a la cual Levinas condensa (contra la crítica y su «existencia de parásito» que traiciona y suprime aquello que interpreta, y contra toda actitud «explicativa») lo esencial de «los consejos de la sabiduría satisfecha ante lo bello»: «No habléis, no reflexionéis, admirad en silencio y en paz» (RO, p. 125).²²

²² En esta misma dirección parece apuntar la enigmática y lacónica anotación incluida en las *Notes philosophiques diverses* que configuran la última parte del primer volumen de las *Oeuvres* de Levinas: «Sisyphé –c'est le métier sans l'art. La finalité de l'art est en dehors de l'oeuvre. L'oeuvre elle-même sans finalité» (CC, p. 464).