

LA REALIDAD Y SU SOMBRA

EMMANUEL LÉVINAS
REVISTA *TEMPS MODERNES*
NÚMERO 38, 1948

Traducción: *Patricia Bonzi*
Departamento de Filosofía
Universidad de Chile

El arte y la crítica

RE Se admite generalmente como un dogma que la función del Arte consiste en expresar y que la expresión artística reposa sobre un conocimiento. El artista dice. Incluso el pintor, incluso el músico. La obra 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. De este modo, la obra de arte, más real que la realidad, testimonia de la dignidad de la imaginación artística que se erige en saber de lo absoluto. Desacreditado como canon estético, el realismo conserva todo su prestigio. En efecto, solo se reniega de él en nombre de un realismo superior. Surrealismo es un superlativo.

También la crítica profesa este dogma. Entra en el juego del artista con toda la seriedad de la ciencia. Estudia, a través de las obras, la psicología, los caracteres, los ambientes, los paisajes. 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. Empero, entonces, al lado del arte difícil, la crítica parece llevar una existencia parásita. Un fondo de realidad, inaccesible sin embargo a la inteligencia conceptual, se convierte en su objeto. O bien, la crítica sustituye al arte. Interpretar a Mallarmé ¿no es traicionarlo? ¿Interpretarlo fielmente, no es suprimirlo? Decir con claridad aquello que él dice oscuramente, es mostrar la vanidad de su hablar oscuro.

La crítica en cuanto función específica de la vida literaria, en cuanto sección de periódico o como libro, puede ciertamente parecer sospechosa y sin razón de ser. Sin embargo, ella tiene su fuente en el espíritu del auditor, del espectador, del lector. Existe la crítica como comportamiento del público. No satisfecho con entregarse al goce estético, el público siente una necesidad irresistible de hablar. Que exista en el público algo que decir cuando el artista rechaza decir otra cosa que la obra misma, que no se pueda contemplar en silencio, justifica al crítico. Podemos definirlo como el 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.

Tenemos, por lo mismo, el derecho de preguntar si verdaderamente el artista conoce y habla. En un prefacio o en un manifiesto, desde luego que lo hace. Pero entonces él es, él mismo, público. Si el arte no fuese 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.

Tal vez es la tendencia a considerar el fenómeno estético en la literatura —allí donde la palabra da la materia al artista— la que puede explicar el dogma contemporáneo del conocimiento por el arte. No siempre se repara en la transformación que la palabra sufre en la literatura. El arte-palabra, el arte-conocimiento, trae consigo entonces, ese 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. El acabado es diferente de la interrupción pura y simple que limita el lenguaje, las obras de la naturaleza o de la industria. Ello es así aunque podamos preguntarnos si se debe reconocer un elemento de arte en la obra artesanal y en toda obra humana, comercial o diplomática, en la medida en que, además de la perfecta adaptación a su fin, testimonia de su acuerdo con un cierto destino extrínseco al curso de las cosas que la sitúa fuera del mundo, como el pasado ineluctable de las ruinas o como la inasible extrañeza de lo exótico. 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 interrupción. La obra no se abre ya a un inicio de diálogo.

El acabado 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. 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. Solo que es necesario ponerse de acuerdo sobre el valor de este desprendimiento y, sobre 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 al 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”?

Ir más allá es comunicarse con las ideas, comprender. La función del arte ¿no consiste acaso 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 la oscuridad misma de lo real? 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 totalmente independiente, ¿no traza

acaso categorías irreductibles a aquellas del conocimiento? Nos proponemos mostrar en el arte este acontecimiento. El arte no conoce un tipo particular de realidad, el arte contrasta con el conocimiento. Es el acontecimiento mismo del oscurecimiento, una caída en la noche, una invasión de la sombra. 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.

Lo imaginario, lo sensible, lo musical

El procedimiento más elemental del arte consiste en sustituir el objeto por su imagen. Imagen y no concepto. El concepto es el objeto *captado*, el objeto inteligible. Ya por la acción mantenemos con el objeto una relación viviente, lo captamos, lo concebimos. La imagen neutraliza esta relación real, esta concepción original del acto. El famoso desinterés de la visión artística –en el que se detiene el análisis corriente de la estética– significa, antes que nada, una ceguera con respecto a los conceptos.

Pero el desinterés del artista casi no es tal. Porque excluye, precisamente, la libertad que la noción de desinterés implica. Hablando rigurosamente, excluye también la servidumbre, ya que ésta supone la libertad. 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 transmutación 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. Pasividad 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.

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 solo 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 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. Ese es el embrujo y el encantamiento de la poesía y de la música. Un modo de ser al que no se aplica ni la forma de la conciencia –puesto que allí el yo abandona su prerrogativa

de asunción— ni la forma del inconsciente —puesto que toda la situación y sus articulaciones están *presentes* en una oscura claridad. Sueño despierto. Ni el hábito, ni el reflejo, ni el instinto, se mantienen en esta claridad. El automatismo particular de la marcha o de la danza al son de la música es un modo de ser que no tiene nada de inconsciente, pero en el que la conciencia, paralizada en su libertad, juega, toda absorta en ese juego. Escuchar música es, en cierto sentido, retenerse de danzar o de marchar. El movimiento, el gesto, poco importan. 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 “atrayente”. En un sentido etimológico, diríamos ser *entre* las cosas, que, sin embargo, no deberían tener sino rango de objetos. “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 de un 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.

Es asombroso que el análisis fenomenológico no haya jamás buscado sacar partido de esta paradoja fundamental del ritmo y del sueño, paradoja que traza una esfera situada fuera del consciente y del inconsciente y cuyo papel en todos los ritos extáticos ha mostrado la etnografía. Es asombroso que al respecto se haya permanecido en las metáforas de fenómenos “ideo-motores” y en el estudio de la prolongación de sensaciones en acciones. Pensando en esta inversión del poder en participación, es que hemos empleado aquí los términos de ritmo y de musical.

Habría, por lo tanto, que separar estos términos de las artes sonoras, donde se los usa exclusivamente, y llevarlos a una categoría estética general. El lugar privilegiado del ritmo se encuentra, por cierto, en la música, pues es el elemento del músico que realiza en su pureza la desconceptualización de la realidad. El sonido es la cualidad más desligada del objeto. Su relación con la sustancia de la que él emana no se inscribe en su cualidad. El sonido resuena impersonalmente. Incluso su timbre, huella de su pertenencia al objeto, se baña en su cualidad y no conserva su estructura de relación. Del mismo modo, cuando escuchamos, no captamos un “alguna cosa”, sino que estamos sin conceptos: la musicalidad pertenece al sonido naturalmente. En efecto, entre todas las clases de imágenes que distingue la psicología tradicional, la imagen del sonido es la que más se parece al sonido real. Insistir sobre la musicalidad de toda imagen es ver en la imagen su separación respecto al objeto, su independencia respecto de la categoría de sustancia, categoría que nuestros manuales asignan a la sensación pura, aún no convertida en percepción — a la sensación adjetivo— que, para la psicología empírica, no es sino un caso límite, un dato puramente hipotético.

Todo ocurre 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 un 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-mundo, como decimos hoy en día, es una existencia con conceptos. La sensibilidad

se pone como un acontecimiento ontológico distinto, que se cumple solo por la imaginación.

Si el arte consiste en sustituir el ser por la imagen, el elemento estético es, conforme a su etimología, la sensación. El conjunto de nuestro mundo, con sus datos elemental e intelectualmente elaborados, puede tocarnos musicalmente, puede volverse imagen. Por esto, el arte clásico, adherido al objeto, todos esos cuadros, todas esas estatuas que representan “alguna cosa”, todos esos poemas que reconocen la sintaxis y la puntuación, corresponden a la esencia verdadera del arte, al igual que las obras modernas que se quieren música pura, pintura pura, poesía pura, porque han expulsado los objetos del mundo de los sonidos, de los colores, de las palabras, en que ellas nos introducen con el objetivo de quebrar la representación. El objeto representado, por el simple hecho de volverse imagen, se convierte en un no-objeto. La imagen, en cuanto tal, entra en las categorías originales que querríamos exponer aquí. 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. Surge allí donde el comercio con la realidad es un ritmo.

Semejanza e imagen

La fenomenología de la imagen insiste sobre su transparencia. La intención de quien la contempla iría directamente a través de la imagen, como a través de una ventana, hacia el mundo que ella representa, pero enfocaría un *objeto*. Nada más misterioso, por lo demás, que ese término “mundo que ella representa”, puesto que la representación no expresa precisamente sino la función de la imagen que aún hay que determinar.

Teoría de la transparencia, establecida por reacción contra la teoría de la imagen mental –cuadro interno– que dejaría en nosotros la percepción del objeto. En la imaginación nuestra mirada va, por lo tanto, siempre hacia afuera, pero la imaginación modifica y neutraliza esta mirada. El mundo real aparece en ella, en cierta forma, como entre paréntesis o entre comillas. El problema consiste en precisar el sentido de estos procedimientos de escritura. El mundo imaginario se presentaría como irreal. Pero, ¿podemos decir algo más de esta irrealidad?

¿En qué difiere la imagen del símbolo, del signo o de la palabra? En la forma singular en que ella se refiere a su objeto, esto es, por la semejanza. Sin embargo, ello supone una detención del pensamiento sobre la imagen misma y, en consecuencia, una cierta opacidad de la imagen. El signo, en cambio, es transparencia pura, de ningún modo vale por sí mismo. Entonces, ¿debemos volver a la imagen como realidad independiente que se parece al original? No, pero con la condición de entender la semejanza no como el resultado de una comparación entre imagen y original, sino como el movimiento que engendra la imagen. 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. He aquí una persona que es lo que ella es, pero ella no hace olvidar, no absorbe, no recubre enteramente los objetos que ella posee, ni la manera como los posee, sus gestos, sus miembros, su mirada, su pensamiento, su piel, que se escapan por bajo la identidad de su sustancia, incapaz, cual saco roto, de contenerlos. Y es así como la persona lleva en su rostro, al lado de su ser, con el cual ella coincide, su propia caricatura, su pintoresquismo. 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 respecto a su ser, como las “ropas gastadas” de un alma que se ha retirado de esa cosa, como una “naturaleza muerta”. Y, sin embargo, todo eso es la persona, es la cosa. Hay, pues, en esta persona, en esta cosa, una dualidad en su ser. Ella es eso que es y ella es extranjera a sí misma y hay, además, una relación entre estos dos momentos. Diremos que la cosa es ella misma y su imagen. Y diremos que la relación entre la cosa y su imagen es la semejanza.

La situación se acerca a aquella que se da en la fábula. Esos animales que parecen hombres dan a la fábula su color propio, porque los hombres son vistos *como* esos animales y no solamente *a través de* esos animales. Porque los animales detienen y llenan el pensamiento. Toda la potencia de la alegoría, toda su originalidad, reside allí. La alegoría no es un simple auxiliar del pensamiento, una manera de hacer concreta y popular una abstracción para uso de espíritus infantiles, no es el símbolo del pobre. Es un comercio ambiguo con la realidad, en el que ésta 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.

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. La conciencia de la ausencia del objeto que caracteriza a la imagen no equivale a una simple neutralización de la tesis, como lo ha querido Husserl, sino a una alteración del ser mismo del objeto, una alteración tal, que sus formas esenciales aparecen como una extraña vestimenta que él abandona retirándose. Contemplar una imagen es contemplar un cuadro. Es a partir de la fenomenología del cuadro que debemos comprender la imagen, y no a la inversa.

El cuadro tiene, en la visión del objeto representado, un espesor propio, él es objeto para la mirada. La conciencia de la representación consiste en saber que el objeto no está allí. Los elementos percibidos no son el objeto, sino algo así como sus “vestimentas ajadas”, manchas de color, pedazos de mármol o de bronce. Estos elementos no sirven como símbolos y, en ausencia del objeto, no fuerzan su presencia, sino que, por su presencia, insisten en su ausencia. Ellos ocupan totalmente el lugar del objeto para marcar su alejamiento, como si el objeto representado muriera, se degradara, se desencarnara en su propio reflejo. El cuadro no nos conduce, por lo tanto, más allá de la realidad dada, sino que, en cierta forma, más acá de ella. El cuadro es un símbolo al revés. El poeta, o el pintor, es libre de pensar que ha descubierto el “misterio” o la “extrañeza” del mundo que habita diariamente, de pensar que

ha sobrepasado lo real. El misterio del ser no es su mito. El artista se mueve en un universo que precede –más adelante diremos en qué sentido– el mundo de la creación, en un universo que el artista ya ha abandonado por su pensamiento y por sus actos cotidianos.

La idea de sombra o de reflejo 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 solo 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 del ser. Al lado de la simultaneidad de la idea y del alma que enseña el *Fedón* –es decir, del ser y de su develamiento– existe la simultaneidad del ser y su reflejo. Lo absoluto se revela a la razón y, a la vez, se presta a una especie de erosión fuera de toda causalidad. La no-verdad no es un residuo oscuro del ser, sino su carácter sensible mismo, por el cual hay en el mundo semejanza e imagen. Por la semejanza, el mundo platónico del devenir es un mundo disminuido, un mundo solo de apariencias. En tanto que dialéctica del ser y de la nada, el devenir, desde el *Parménides*, se sitúa de lleno en el mundo de las Ideas. Es en cuanto imitación que la participación engendra sombras y que contrasta con la participación de las Ideas las unas en las otras, que se revela a la inteligencia. La discusión sobre el primado del arte o de la naturaleza (¿el arte imita a la naturaleza o la belleza natural imita al arte?), desconoce la simultaneidad de la verdad y de la imagen.

La noción de sombra permite, pues, situar la noción de semejanza en la economía general del ser. La semejanza no es la participación del ser en una idea –cuya inanidad, por lo demás, ha mostrado el antiguo argumento del tercer hombre– la semejanza es la estructura misma de lo sensible en cuanto tal. Lo sensible es el ser en la medida en que él se asemeja, en la medida en que él –fuera de su obra triunfal de ser– proyecta una sombra, libera esta esencia oscura e inaprensible, esta esencia fantasmal que nada autoriza a identificar con la esencia revelada en la verdad. No se trata de que haya primero imagen –visión neutralizada del objeto– y que, luego, ella difiera del signo y del símbolo por su semejanza con el original, sino que la neutralización de la posición en la imagen es, justamente, esta semejanza.

La *trascendencia* de la que habla Jean Wahl, separada de la significación que reviste en su obra, tomada en un sentido rigurosamente ontológico, podría caracterizar este fenómeno de degradación o de erosión de lo absoluto, que se nos ha mostrado en la imagen y en la semejanza.

El entretiem

Decir que la imagen es una sombra del ser sería solo una metáfora si no se mostrara *dónde* se sitúa el “más acá” del que hemos hablado. Hablando de inercia o

de muerte no avanzaríamos nada, pues sería necesario explicitar, previamente, la significación de la materialidad misma.

Hemos considerado la imagen como caricatura, alegoría o pintoresquismo, que la realidad lleva en su propio semblante. Toda la obra de Giradoux lleva a cabo esta puesta en imágenes de la realidad, con una constancia que no ha sido apreciada en su justo valor, a pesar de toda la gloria de su autor. Hasta el momento, sin embargo, pareciera que hemos basado nuestra concepción en una fisura en el ser, entre él y su esencia, fisura que no se aviene con el ser, que lo oculta y lo traiciona. Esta forma de proceder, en realidad, no permite aproximarse al fenómeno que nos preocupa. El arte llamado clásico, aquel de la antigüedad y de sus imitadores, el arte de las formas ideales, corrige la caricatura del ser, corrige la nariz chata, el gesto sin gracia. La belleza es, así, el ser disimulando su caricatura, recubriendo o absorbiendo su sombra. Pero, ¿la absorbe completamente? No se trata de preguntarse si las formas perfectas del arte griego pueden ser aún más perfectas, ni si ellas parecen perfectas en todas las latitudes. La caricatura ineludible de la imagen más perfecta se muestra en su ineptitud de ídolo. La imagen, como ídolo, nos conduce a la significación ontológica de su irrealidad. Entonces la obra de ser misma, el *existir* mismo del ser, se dobla de un simulacro de existir.

Decir que la imagen es ídolo 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. Pero es importante mostrar en qué sentido el tiempo se detiene o se retarda y en qué sentido el existir de la estatua es un simulacro del existir del ser.

La estatua es la paradoja de un instante que dura sin porvenir. En ella, instante no es realmente su duración. El instante no se da aquí como el elemento infinitesimal de la duración, como el instante de un relámpago, sino que tiene, a su manera, una duración casi eterna. No estamos pensando solamente en la duración de la obra en tanto que objeto, o en la permanencia de los escritos en las bibliotecas o de las estatuas en los museos. 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, que se anuncia en los músculos tensos de Laocoonte, podría convertirse en 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. La inminencia del porvenir dura, en un instante privado de la característica esencial del presente, cual es su evanescencia. Nunca cumplirá su tarea de presente, como si la realidad se retirara 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.

El instante inmóvil de la estatua cobra toda su acuidad de su no-indiferencia respecto de la duración. Él no entra en la eternidad. Sin embargo, tampoco es como si el artista no hubiese podido darle vida. Es que la vida de la obra no sobrepasa el límite del instante. La obra no está lograda –es mala– cuando no hay en ella esta aspiración

a la vida que emocionó a Pigmalión. Pero se trata solo de una aspiración. Al artista ha dado a la estatua una vida sin vida. Una vida de irrisión, que no es dueña de sí misma, una caricatura de vida. Una presencia que no coincide consigo misma, que desborda por todos lados, que no maneja los hilos de la marioneta que ella es. Es posible fijar la atención en lo que hay de marioneta en los personajes de una tragedia y reír en la *Comédie Française*. Toda imagen es, desde ya, caricatura. Pero esta caricatura se vuelve trágica. Así, es propio de un mismo hombre ser poeta cómico y poeta trágico. Esta ambigüedad es lo que constituye la magia particular de poetas como Gogol, Dickens, Chejov, y Molière y Cervantes y, sobre todo, Shakespeare.

Este presente, incapaz para forzar el porvenir, es el destino mismo, ese destino refractario a la voluntad de los dioses paganos, más fuerte que la necesidad racional de las leyes naturales. El destino no brota en la necesidad universal. La necesidad, en un ser libre, es la conversión de la libertad en necesidad; su simultaneidad es una libertad que se descubre prisionera. Por ello, el destino no encuentra lugar en la vida. El conflicto entre necesidad y libertad en la acción humana se muestra a la reflexión: cuando la acción se hunde en el pasado, el hombre descubre los motivos que la hacían necesaria. Pero, una antinomia no es una tragedia. En el instante de la estatua, en su porvenir eternamente suspendido, lo trágico, la simultaneidad de la necesidad y la libertad, puede cumplirse: allí el poder de la libertad se fija en impotencia. En este punto, nuevamente, conviene aproximar arte y sueño: el instante de la estatua es delirio. No es que el artista represente seres agobiados por el destino, sino que los seres entran en su destino porque son representados. Se encierran en su destino, pues, precisamente, en esto consiste la obra de arte: en el acontecimiento del oscurecimiento del ser, paralelo a su revelación, a su verdad. No se trata de que la obra de arte reproduzca un tiempo detenido, sino que, en la economía general del ser, el arte es el movimiento de caída más acá del tiempo, en el destino. La novela no es, como piensa Pouillon, una manera de reproducir el tiempo. La novela tiene su tiempo propio. Ella es, para el tiempo, una manera única de temporalizarse.

Entonces, se comprende que el tiempo, en apariencia introducido en la imagen por las artes no plásticas, tales como la música, la literatura, el teatro y el cine, no haga vacilar la fijeza de la imagen. Que los personajes de un libro no puedan ser sino la repetición infinita de los mismos actos y de los mismos pensamientos, no se debe simplemente al hecho contingente del relato, exterior a esos personajes. Ellos pueden ser relatados porque su ser se *asemeja*, se dobla y se inmoviliza. Fijeza del todo diferente de aquella del concepto, que induce la vida, que abre la dialéctica. En su reflejo en el relato, el ser tiene una fijeza no dialéctica, detiene la dialéctica y el tiempo.

Personajes de novela, seres encerrados, prisioneros. Su historia no termina jamás, dura aún, pero no avanza. La novela encierra a los seres en un destino, a pesar de su libertad. La vida tienta al novelista, cuando ella se le aparece como si saliera ya de un libro. Un no sé qué de definitivo surge de ella, como si una sucesión de hechos se inmovilizara formando una serie. Se les describe entre dos momentos bien determinados, en el lapso de un tiempo en que la existencia hubiera atravesado algo así como un túnel. Los acontecimientos relatados forman una *situación*, se acercan a un

ideal plástico. El mito es eso: la plasticidad de una historia. Lo que se llama la elección del artista manifiesta la selección natural de hechos y de rasgos que se fijan en un ritmo, transformando el tiempo en imagen.

Este resultado plástico de la obra literaria fue resaltado por Proust en una página de *La Prisionera* particularmente admirable. Hablando de Dostoievski, Proust no retiene ni las ideas religiosas, ni la metafísica, ni la psicología, sino algunas siluetas de muchachas y algunas imágenes: la casa del crimen con su escalera y su *dvornik*, de Crimen y Castigo; la silueta de Grouchenka, de *Los hermanos Karamazoff*. Se creería que el elemento plástico de la realidad es, al fin de cuentas, la finalidad de la novela psicológica.

Se habla mucho de atmósfera, refiriéndose a las novelas. Incluso la crítica adopta gustosa ese lenguaje meteorológico. Se considera a la introspección como el procedimiento del novelista y se piensa que las cosas y la naturaleza no pueden entrar en un libro sino es envueltas en una atmósfera compuesta de emanaciones humanas. Pensamos, por el contrario, que una visión exterior –de una exterioridad total, como aquella que hemos descrito antes a propósito del ritmo, en la que el propio sujeto es exterior a sí mismo– es la verdadera visión del novelista. La atmósfera es la oscuridad misma de la imagen. En la poesía de Dickens –que como psicólogo es ciertamente elemental– la atmósfera de esos polvorientos internados, la luz macilenta de esas oficinas de Londres con sus funcionarios, las tiendas de anticuarios y de ropavejeros, las mismas figuras de un Nickleby o de un Scrooge, no son visibles sino para una visión exterior erigida en método. No existe otra visión. Incluso el novelista psicólogo ve su vida interior desde afuera, no necesariamente con los ojos de otro, sino como si se participara en un ritmo o en un sueño. Toda la fuerza de la novela contemporánea, su magia de arte, se debe, quizás, a este modo de ver la interioridad desde el exterior, que en nada coincide con los procedimientos del behaviorismo.

A partir de Bergson estamos acostumbrados a comprender la continuidad del tiempo como la esencia misma de la duración. La enseñanza cartesiana de la discontinuidad de la duración es tomada, a lo sumo, como la ilusión de un tiempo captado en su huella espacial, origen de falsos problemas para inteligencias incapaces de pensar la duración. Y se acepta, como un *truismo*, la metáfora –eminentemente espacial, sin embargo– de “corte en la duración”, que es una metáfora fotográfica de la instantánea del movimiento.

Por el contrario, nosotros hemos sido sensibles a la paradoja de que el instante pueda detenerse. El hecho de que la humanidad haya podido darse un arte, revela al interior del tiempo, la incertidumbre de su continuación y algo así como una muerte, que dobla el impulso de la vida. Petrificación del instante en el seno de la duración –castigo de Niobe– inseguridad del ser que presente el destino, la gran obsesión del mundo artista, del mundo pagano. Zenón, cruel Zenón... Esta flecha...

De este modo salimos del problema delimitado del arte. Este presentimiento del destino en la muerte subsiste, como el paganismo subsiste. Basta, por cierto, darse una duración constituida, para quitar a la muerte el poder de interrumpirla. La muerte es entonces dejada atrás. Situarla en el tiempo es precisamente dejarla atrás, es ya

encontrarse en la otra orilla del abismo, tenerla tras sí. La muerte-nada es la muerte del otro, la muerte para el sobreviviente. El tiempo-mismo de “morir”, no puede darse la otra orilla. Lo que este instante tiene de único y de desgarrador se debe al hecho de no poder pasar. En el “morir”, el horizonte del porvenir es dado, pero el porvenir en tanto que promesa de un presente nuevo es rechazado: se está en el intervalo, por siempre intervalo. Intervalo vacío en el que, seguramente, se encuentran los personajes de algunos cuentos de Edgar Poe, quienes sienten en su proximidad la amenaza, pero sin que sea posible ningún gesto que permita sustraerse a esta proximidad. Proximidad, pues, que no termina jamás. Angustia que se prolonga, en otros cuentos, como temor a ser enterrado vivo, como si la muerte no fuera jamás suficientemente muerte, como si, paralelamente a la duración de los vivos, corriera la eterna duración del intervalo: el entretiem po.

El arte cumple, precisamente, esta duración en el intervalo, en esta esfera que el ser tiene el poder de atravesar, pero en la que su sombra se inmoviliza. La duración eterna del intervalo en el que se inmoviliza la estatua difiere radicalmente de la eternidad del concepto. Ella es el *entretiem po*, nunca acabado, durando aún, con algo de inhumano y de monstruoso.

Inercia y materia no dan cuenta de la muerte particular de la sombra. La materia inerte se refiere siempre a una sustancia en la que se sostienen sus cualidades. En la estatua, la materia conoce la muerte del ídolo. La proscripción de las imágenes es, en verdad, el mandamiento supremo del monoteísmo, de una doctrina que deja atrás al destino, esa creación y revelación al revés.

Para una crítica filosófica

El arte, entonces, abandona la realidad por la sombra. Pero, introduciendo en el ser la muerte de cada instante, el arte cumple su duración eterna en el entretiem po, ello constituye su unicidad y su valor. Valor ambiguo: único, porque no es superable; porque, incapaz de tener fin, no puede ir hacia lo *mejor*, pues no tiene la cualidad del instante vivo, para el cual la salvación del devenir está abierta, devenir donde el instante vivo puede tener fin y sobrepasarse. El valor de este instante único está hecho de su desgracia. Este valor triste es, sin duda, lo bello del arte moderno, opuesto a la belleza feliz del arte clásico.

Por otra parte, siendo esencialmente libre, el arte constituye –en un mundo de iniciativa y responsabilidad– una dimensión de evasión.

Aquí encontramos la experiencia más corriente y más banal del goce estético. Ella es una de las razones que hacen aparecer el valor del arte. 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. El arte libera. Hacer y gozar una novela o un cuadro, es no tener ya que concebir, es renunciar al esfuerzo de la ciencia, de la filosofía y del acto. No hablen, no reflexionen, admiren en silencio y paz: estos son

los consejos de la sabiduría satisfecha frente a lo bello. La magia –en todas partes considerada como la parte del diablo– goza en poesía de una incomprensible tolerancia. Nos vengamos de la maldad, produciendo su caricatura, lo que equivale a quitarle realidad sin aniquilarla. Conjuramos los malos poderes, llenando el mundo de ídolos que tienen bocas, pero que ya no hablan. Como si el ridículo matara, como si, con canciones, todo pudiera realmente terminar. Encontramos un alivio cuando, más allá de las invitaciones a comprender y a actuar, nos entregamos al ritmo de una realidad que solo pide su admisión en un libro o en un cuadro. El mito hace las veces de misterio. El mundo inacabado es reemplazado por el acabado esencial de su sombra. No se trata del desinterés de la contemplación, sino de irresponsabilidad. El poeta se exilia él mismo de la ciudad. Desde este punto de vista, el valor del arte es relativo. Hay algo de malvado, de egoísta y de cobarde en el goce estético. Hay épocas en las que se podría tener vergüenza de él, como si se festejara en plena peste.

El arte, por lo tanto, no es comprometido por su propia virtud de arte. Pero es por ello que el arte no es el valor supremo de la civilización y que no está vedado concebir un estadio en el que él será reducido a una fuente de placer, incontestable por cierto, que tenga un lugar –pero un lugar solamente– en la felicidad del hombre. ¿Es presuntuoso denunciar la hipertrofia del arte en nuestra época, época en la cual el arte se identifica, para casi todos, con la vida espiritual?

Pero todo lo dicho vale para el arte separado de la crítica, que integra la obra inhumana del artista en el mundo humano. La crítica arranca al arte de su irresponsabilidad primeramente abordándolo en su técnica. Trata al artista como un hombre que trabaja. Buscando las influencias que ha recibido, la crítica religa a ese hombre libre y orgulloso a la historia real. Crítica aún preliminar, sin embargo, que no se preocupa por el acontecimiento artístico en cuanto tal. No se preocupa del oscurecimiento del ser en la imagen, de su detención en el entretiem po. Para la filosofía, el valor de la imagen reside en su ubicación entre dos tiempos y en su ambigüedad. El filósofo descubre, más allá del islote encantado donde se alza la imagen, todos sus posibles que se deslizan alrededor, captándolos por la interpretación. Ello significa que el arte puede y debe ser tratado como un mito. Hay que poner en movimiento y hacer hablar a esa estatua inmóvil. Esta tarea no coincide con la simple reconstitución del original a partir de la copia. La exégesis filosófica tendrá que medir la distancia que separa el mito del ser real. Tendrá que tomar conciencia del acontecimiento creador en cuanto tal, acontecimiento que escapa al conocimiento, el cual va de ser a ser, saltando los intervalos del entretiem po. Así, el mito es a la vez la no-verdad y la fuente de la verdad filosófica, si es que es cierto que la verdad filosófica conlleva una dimensión propia de la inteligibilidad, si es que no se contenta de leyes y de causas que ligan los seres entre ellos, sino que busca la obra del ser en sí misma.

La crítica, al interpretar, elegirá y limitará. Pues, si, al elegir, permanece más acá del mundo que se ha detenido en el arte, lo reintroducirá en el mundo inteligible, donde la crítica reside y que es la verdadera patria del espíritu. El escritor más lúcido se halla en el mundo encantado de sus imágenes. Habla como si se moviera en un mundo de sombras –por enigmas, por alusiones, por sugestión, en el equívoco– como si le faltaran las fuerzas para sostener las realidades, como si no pudiera ir hacia ellas

sin vacilar, como si, exangüe y torpe, se comprometiera siempre más allá de sus decisiones, como si volcara la mitad del agua que nos trae. El más sagaz, el más lúcido, hace, sin embargo, locuras. La interpretación de la crítica habla en plena posesión de sí, con franqueza, por el concepto, que es como el músculo del espíritu.

La literatura moderna, tachada de intelectualismo –que, sin embargo, se remonta a Shakespeare, al Molière del *Don Juan*, a Goethe, a Dostoievski– manifiesta, ciertamente, una conciencia cada vez más clara de esta insuficiencia básica de la idolatría artística. El artista, por este intelectualismo, rechaza ser solo artista. No porque quiera defender una tesis o una causa, sino porque tiene necesidad de interpretar él mismo sus mitos. Tal vez las dudas que la pretendida muerte de Dios ha arrogado en las almas, a partir del Renacimiento, han comprometido en el artista la realidad de los modelos, vueltos inconsistentes y le han impuesto la carga de encontrarlos en el seno de su propia producción, haciéndole creer en su misión de creador y de revelador. La tarea de la crítica sigue siendo esencial, incluso si Dios no hubiera muerto, sino que solo se hubiera exilado. Sin embargo, no es posible abordar aquí la “lógica” de la exégesis filosófica del arte. Ello exigiría una ampliación de la perspectiva, de suyo limitada, de este estudio. En efecto, se trataría de hacer intervenir la perspectiva de la relación con el otro, sin la cual el ser no puede ser dicho en su realidad, es decir, en su tiempo.