

Levinas, Arte como Sombra de la Realidad. Mallarmé, Exterioridad que abre el entretiempo

Sol Marina GARAY CANALES

Universidad Autónoma de Madrid

Recibido: 24/09/2008

Aprobado: 15/12/2008

Resumen

En la primera parte de este trabajo se presenta un estudio de los principales textos, en los cuales el filósofo lituano-francés Emmanuel Levinas desarrolla el tema del *arte* y su *función exótica*. En la segunda parte, se analizará el espacio poético e inagotable que nos ofrece el relato «*Ígitur o la locura de Elbehnon*» de Stéphane Mallarmé, desde la perspectiva *exótica* del arte que propone Levinas.

Palabras clave: arte, sombra, alegoría, entretiempo, poesía, azar.

Abstract

In the first part of this paper a study of the main texts appears, in which the Lituano-French philosopher Emmanuel Levinas develops the subject of art and its exotic function. In the second part, there is an analysis of the poetic and inexhaustible space that the story “Igitur or the Madness of Elbehnon” of Stéphane Mallarmé offers from the exotic perspective of the art that proposes Levinas.

Keywords: art, shadow, allegory, between time, poetry, chance.

I. Exotismo de la Realidad

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

E. Levinas

En el libro *De la existencia al existente* [1947] Levinas señala que, en tanto el mundo es el hecho mismo de *ser dado*¹, toda relación entre el yo y el mundo se configura desde una conciencia que vacía sus intenciones frente a objetos que se le ofrecen como apetecibles. Sin embargo, cuando Levinas nos habla del *arte*, nos habla de un movimiento totalmente distinto al de la conciencia intencional que absorbe los objetos del mundo. El arte, dirá Levinas, en tanto nos hace *salir* del mundo, nos separa de la pertenencia inequívoca de los objetos a un sujeto.

El movimiento mismo del arte provocaría este *salir-fuera* del mundo, este éxodo o *exotismo* hacia lo otro del mundo. Lo *otro* que no es lo sublime, ni la verdad última e inalterable de las cosas. Lo *otro* del mundo que, sin embargo, no se halla en una esfera *más allá* de las apariencias mundanas, ni por *encima* de la realidad. Sino, más bien, cuando Levinas nos habla del *arte* como un *afuera exótico*, se está refiriendo al *testimonio de esa concordancia con un no sé qué destino extrínseco a las cosas* que sitúa el acontecimiento artístico como fuera del mundo, *como el pasado siempre cumplido de las ruinas, como la incomprensible extrañeza de lo exótico*. “El artista se para porque la obra se niega recibir cualquier cosa más, parece saturada. La obra se acaba a pesar de las causas de interrupción –sociales o materiales. No se da como un inicio de diálogo”².

Levinas nos habla de una experiencia artística que se *des-prende* del mundo en un espacio que está en un *más acá* de la realidad, en un estadio previo a la configuración de la relación sujeto-objeto, en un espacio espeso, ambiguo, difuso y *sombrío*, que no es más que una *otra* cara de la realidad, un *reflejo* lejano que, continuamente, el mundo y su economía ocultan tras los velos de una realidad plena e iluminada. “El arte, [...] el acontecimiento mismo del oscurecimiento, una caída en la noche, una invasión de la sombra”³.

1 Levinas, E., “El mundo y sus intenciones”, en *De la existencia al existente*, Madrid, Arena Libros, 2000.

2 Levinas, E., *La realidad y su sombra*, Madrid, Mínima Trotta, 2001. p.45.

3 *Ibid.*, p.56.

En el pequeño ensayo *La realidad y su sombra* [1948], Levinas parte aludiendo al dogma habitual de la *función* del arte, dentro del cual se sostiene que el arte es una de las más excelsas maneras de *expresar*, y que la expresión artística reposa sobre el conocimiento. De este modo, el arte sería aquello que logra rozar lo inefable, que traspasa los límites de la percepción vulgar en vistas de una esfera *más real que la realidad*. Así, el artista: músico, poeta o pintor, sería aquel que *habla* la voz de la Naturaleza, de lo Bello, de lo Sublime, como un *mediador* entre la realidad mundana y ese *más allá* donde todo se *da* en su más plena y *absoluta* realidad. El mismo crítico profesaría este dogma, por el cual, entraría en la *acción del artista* como si se tratará de una investigación científica. Comparando obras y biografía, estudiando los motivos personales y psicológicos del artista, como si el acontecimiento artístico se ofreciera a la crítica, al modo en que una molécula se ofrece al examen de un microscopio. El crítico, de este modo, pretendería des-cubrir en el movimiento artístico aquel fondo espeso e inasible que lo sustenta en tanto obra de arte, pero que, inevitablemente, *se le escapa*... Puesto que el arte, el acontecimiento artístico, jamás *habla*, no dice nunca más allá de lo que acontece en el arte mismo, es pura repetición de sí mismo que abre caminos, pero que no expresa nada. Para Levinas, el arte *no* es creación. Al arte no le pertenece el *orden de la revelación*, *no se da como un inicio de diálogo* [Levinas: 1948] “Pero, al lado del arte difícil, la crítica parece entonces llevar una existencia de parásito. Un fondo de realidad, inaccesible sin embargo a la inteligencia conceptual, se convierte en su presa. O bien la crítica sustituye al arte. Interpretar a Mallarmé, ¿no es traicionarlo? Interpretarlo fielmente, ¿no es suprimirlo?”⁴

Sin embargo, Levinas atribuye al oyente, al espectador, al lector el hecho de que la *crítica* exista, y que sea un referente para la literatura, el cine u otras manifestaciones artísticas. Puesto que es *público* quien, no contento con el sólo hecho de oír, observar o leer la obra de arte, siente la necesidad apremiante de *hablar*, de ponerle *voz* a aquella obra que no quiere decir nada más allá de sí misma. El público no puede observar en *silencio*, el lector quiere *decir* aquello que la obra le ha provocado, aquello que en la obra de arte ha removido en sus entrañas. *No contento de absorberse en el goce estético, el público experimenta una necesidad irresistible de hablar*⁵. En este sentido, el público justificaría al crítico, hasta el punto de poder definirlo como *el hombre que aún tiene algo que decir cuando todo ha sido dicho; que puede decir de la obra otra cosa que la obra* [Levinas: 1948] De esta manera, la *crítica* estaría justificada por la exigencia de *hablar* que invade al espectador frente a la obra, por la necesidad que surge en el público de *decir* otra cosa que la misma obra. Lo cual desmentiría el argumento a favor del arte-conocimiento, donde se consideraba al crítico como aquel que trabaja para integrar en la vida humana la inhumanidad e inversión del arte.

Entonces, si dejamos de lado la idea de que el arte es *expresión*, si dejamos de pensar el arte como *conocimiento*, ¿cuál sería la posición que corresponde al arte en la economía del mundo? El punto es ese, al arte *no* le corresponde *posición* alguna, puesto que el arte acontece como *des-prendido* del mundo, en el acontecimiento artístico se dan nuevos *modos de aparecer* de las cosas, a través de los cuales los objetos se *des-prenden* de su relación de pertenencia a una subjetividad. El arte des-personaliza a los objetos, para mostrarlos en un *alteridad* de cosas. El arte *destruye*, en cierto sentido, el mundo. El arte *taja sobre el conocimiento* en cuanto tal. El arte se da como una irrupción en el tiempo por un *movimiento* que va *más acá* del tiempo, a sus *intersticios*. El movimiento que surge en el

4 Levinas, E., *La realidad y su sombra*, op.cit, p. 44.

5 *Ídem*.

arte no es más que el acontecer mismo del *oscurecimiento*, un atardecer, una *invasión de la sombra*. “Sombras eran ya en Platón las opiniones o reflejos pálidos de las Ideas inamovibles en el cielo intemporal de los Arquetipos. Aquel más allá eterno es ahora, en Levinas, un más acá inmediato, persistente y neutro, despojado de todos sus atributos: una materia prima existencial sólo definible por negaciones. [...] A la realidad la acompaña siempre una sombra”⁶.

La relación con los objetos artísticos es *exótica*, en tanto que se da *fuera* del mundo. El *exotismo de arte* no responde a la relación con el mundo dado, ni a la relación que existe entre el yo y el mundo. A través de las distintas manifestaciones del arte, las cosas ‘representadas’ se separan del mundo. El *arte* comunica ese carácter de *alteridad* de los objetos re-presentados que forman, sin embargo, parte del mundo. Así, al interponer entre nosotros y la cosa una *imagen de la cosa*, el arte logra separar los objetos de la perspectiva del mundo. Pues, el objeto ‘artístico’ está *fuera*, sin que ese a-fuera remita a un interior, pues no se trata de objetos naturalmente poseídos. El *arte* es la pretensión de hacer *salir* del mundo a los objetos, para poner de relieve, así, toda su *alteridad* de cosas. En el arte los objetos *renuncian* a su pertenencia al sujeto, se trata de la *patencia* misma de una dimensión *otra* que lo humano, donde se desvela la *sombra* de la realidad. *Sombra*, fuga, dimensión de *evasión* en la realidad, por medio de la cual podríamos arrancar del mundo, desgajarnos de él. Pues, en el arte aparece un vibrar de *otra* significación, ajena al orden racional de la correlación sujeto-objeto. *La realidad no sería solamente aquello que es, aquello que ella se devela en la verdad, sino también su doble, su sombra, su imagen* [Levinas: 1948].

En el segundo aparatado de *La realidad y su sombra*, Levinas nos hablará de las principales características del acontecimiento artístico, a través de las nociones de lo *imaginario*, lo *sensible* y lo *musical*. Es preciso considerar que el procedimiento artístico *más elemental* es el de sustituir un objeto por su *imagen*. Imagen y no concepto, recalca Levinas. Pues, el concepto aún obedece al orden de la subjetividad que *capta* y se *apodera* de las cosas del mundo mediante categorías. En este sentido, con el objeto *inteligible* mantenemos una relación *viva*, pues lo concebimos como un objeto *real* y conceptual que se ofrece a la conciencia intencional. Por otro lado, la *imagen* artística ofrece una visión *neutralizada* de esta relación real, la *imagen* que se produce en el acontecimiento artístico no engendra una *concepción*, no es conocimiento ni verdad. La *imagen* señala *otro* modo de ser con las cosas del mundo, donde ya no se trata de una conciencia activa hacia los objetos, sino de una *profunda* pasividad del yo. Profundidad que no va indicar, simplemente, un mundo otro, sino que será la *abertura* a otra cara de la misma realidad. Pasividad directamente visible en la *magia*⁷ del canto, de la música, de la poesía. La *pasividad* del yo que señala la aparición de la imagen artística, nos habla de la *inspiración* del artista que es *poseído* ‘como’ por el cantar de las musas. Pasividad que implica una inversión del poder en *participación*. “Pasividad más pasiva que la pasividad unida al acto, que aspira todavía al acto de todas sus potencias. Inversión de la síntesis en paciencia y del discurso en voz del ‘sutil silencio’ que hace señas [...] Debilidad sin cobardía como el ardor de una piedad. Descarga del ser que se desprende”⁸.

⁶ Domínguez Rey, A., *Tensión infinita del arte*, Madrid, Minima Trotta, 2001, p. 11 [Introducción a *La realidad y su sombra*, op. cit.].

⁷ “La magia es indiferente a la duración, porque no hay un presente que se cumpla... Retorno del tiempo sobre sí mismo, no hay asunción del instante... Des-poseción, des-sustancialización del yo”. Levinas, E., *De la existencia al existente*, op. cit., p. 39.

⁸ Levinas, E., *Humanismo del otro hombre*, Madrid, Caparrós Editores, 1998, p.15.

Participación en el movimiento *rítmico* de la imagen. Mas, el ritmo no es consentimiento, asunción, iniciativa ni libertad, pues el sujeto es cogido y llevado por el *ritmo*, sin posibilidad de renuncia. En este sentido, la idea de ritmo indica el modo en que el orden *poético-artístico* nos afecta. En el ritmo ya no hay sí-mismo, sino como un transición de sí al *anonimato*. Esto es, nos dirá Levinas, el *sortilegio y el encanto de la música y la poesía...* Experiencia de la des-sustanciación de yo-artista y del yo-espectador en la imagen, donde el sujeto forma parte de su propia re-presentación.

[...] de mi existencia irremediable, melodía monótona de la marejada, todo eso que piensa por mí, o yo por ello -ya que en la grandeza de la divagación el yo presto se pierde-; piensa, digo, pero musical y pintorescamente, sin argucias, sin silogismos, sin deducciones: Charles Baudelaire, *El «yo pecador» del artista*.

El ritmo artístico se insinúa como un *modo de ser*, ni consciente ni inconsciente, pues el yo se *despoja* de la exaltación de sí y de su poder. Sin embargo, la situación y sus articulaciones están *presentes*, en una oscura claridad. Como un *sueño diurno*, dirá Levinas, donde ni la costumbre, ni el reflejo, ni el instinto entran en esa claridad.

El automatismo particular del andar o de la danza al son de la música es un modo de ser en el que nada resulta inconsciente, pero donde la conciencia, paralizada en su libertad, funciona absorta toda ella en esta función. Escuchar música es, en este sentido, contenerse de danzar o de andar⁹.

En este sentido, podemos hablar de *interés* más que de desinterés respecto de la imagen. La imagen es interesante [no-útil] en el sentido de *seductora*. Interés [*inter-esse*] que remite a un ser-entre-las-cosas del mundo, distinto del ser-en-el-mundo heideggeriano, pues remite a un mundo imaginario del sueño *diurno*: el sujeto está *entre* las cosas *como* cosa, formando parte del *espectáculo*, exterior a él-mismo. Exterioridad que no es la del cuerpo, sino exterioridad de lo íntimo. Lo mágico del arte es este poder *participar*, desde el exterior del acontecimiento artístico, en la interioridad de las cosas re-presentadas. Esfera situada *fuera* de lo consciente y de lo inconsciente, donde aún vibran ciertas *sensaciones*. Paradojas del ritmo y del sueño, dirá Levinas.

El *arte* abandona la percepción para *rehabilitar* la sensación¹⁰. Así, al acentuar el contacto con lo sensible, como algo previo a la percepción, la *intención artística* se extravía en la sensación. Y ese extravío en la sensación misma es lo que produce el *efecto* artístico. Es un *extravío* en lo múltiple e infinito que nos puede ofrecer la sensación, donde el objeto deja de ser posición en el mundo para abrirse paso a nuevas posibilidades de ser. “La *sensación* resalta como elemento *nuevo*. [...] retorna a la impersonalidad del elemento”¹¹. La sensación es el ascendente que ejerce sobre nosotros la *imagen*, en cuanto, des-encarnación de la realidad. Lo cual no equivale a una simple disminución de grados, sino a una exaltación de la materialidad y la sensibilidad que se produce en la imagen artística. Remite a una dimensión ontológica donde el *comercio* con la realidad es un *ritmo*. La imagen surge de cómo *fisura*, en un *entretiem*po. La imagen es poner *entre paréntesis* el

⁹ Levinas, E., *La realidad y su sombra*, *op.cit.*, p. 48.

¹⁰ “La sensación recobra una ‘realidad’ cuando se ve en ella, no el correlato subjetivo de cualidades objetivas, sino un gozo anterior a la cristalización de la conciencia en el yo y no-yo, en sujeto-objeto”, E. Levinas, *Totalidad e Infinito*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2002, p. 202.

¹¹ Levinas, E., *De la existencia al existente*, *op.cit.*, p. 71.

mundo real, es la aparición de una realidad independiente que se *asemeja* a la original. La imagen se relaciona con el objeto por *semejanza*. Semejanza no como resultado de una comparación, sino como el *movimiento* mismo que engendra a la imagen. *El ser no es solamente él-mismo, se escapa*. La realidad, modular y compleja, es lo que *es y extranjera* a sí-misma, pues siempre hay algo que se nos escapa y que jamás podemos alcanzar del todo. Sin embargo, hay una relación entre estos dos momentos. La *cosa* es ella y su imagen. La relación entre la cosa y la imagen es la *semejanza*. La *alegoría* es un comercio ambiguo con la realidad, dirá Levinas, en la que ésta no se refiere a sí-misma, sino a su *reflejo*, a su *sombra*. La imagen es la *alegoría del ser*. El ser es tanto aquello que *es* y se refleja en la verdad, como aquello a lo que se *asemeja*, su imagen. Su *destrucción*, quizás.

La conciencia de esta *ausencia* del objeto, en la imagen, no es una simple neutralización fenomenológica, sino, más bien, una *alteración del ser* mismo del objeto; *un vestido raro que él abandona al retirarse*. El cuadro, el poema, no nos conducen más allá de la realidad dada, sino, en cierto modo, *más acá*, a sus *intersticios*, hacia aquello que queda como por *detrás* del ser. La realidad entera lleva en su cara *su propia alegoría* aparte de su revelación y su verdad. El arte no sólo refleja, sino que utilizando la imagen *realiza* esta alegoría. Se da una simultaneidad entre el ser y su imagen. La no-verdad no es un simple residuo del ser, sino su carácter *sensible* mismo por el cual hay en el mundo semejanza e imagen. En este sentido, la noción de *sombra* permite situar en la economía general del ser la de *semejanza*, como la estructura misma de lo *sensible* en cuanto tal. Lo *sensible* es el ser en la medida que se *asemeja*. Así, el *ser transido* puede caracterizar este fenómeno de *desintegración* o de *erosión* del absoluto que nos ha aparecido en la imagen y en la semejanza. La imagen es la *sombra* del ser, mas ¿dónde se sitúa el *más acá* del cual nos habla Levinas?

Hemos dicho, que la imagen es *caricatura* o *alegoría* que la realidad lleva sobre su propia cara. Dentro de este esquema, el *más acá* del arte se sitúa en la *inmanencia del porvenir* del acontecimiento artístico que nunca habrá cumplido su tarea de presentarse, como si la realidad se alejara de su propia realidad y la dejara *sin poder...* en un instante impersonal y anónimo. En el interior de la vida misma o más bien de la muerte de la obra, el instante dura infinitamente: *eternamente sonreirá la Gioconda... eternamente la sonrisa de la Gioconda a punto de abrirse, no se abrirá*, dirá Levinas.

La *inmanencia* del porvenir de la obra, es el instante en que el presente no puede asumir nada, no puede responsabilizarse de nada. La obra ya ha acontecido. El artista ha dado a la obra una vida *sin vida*, una presencia que no se recubre a sí misma y se desborda por todos los lados. La obra de arte es el acaecer del *oscurecimiento* del ser, paralelo a su revelación, a su verdad. El arte es el movimiento de la *caída* más acá del tiempo, en el *destino*. Hay una aspiración de vida en la obra, *sólo* una aspiración. Pues, finalmente, el arte no escapa al *simulacro*. “El arte cumple precisamente esta duración en el intervalo, en esa esfera que el ser puede atravesar, pero donde su sombra se inmoviliza. La duración eterna del intervalo en que se inmoviliza la estatua difiere radicalmente de la eternidad del concepto —es el entretiempos, jamás acabado, que dura todavía- algo inhumano y monstruoso”¹².

12 Levinas, E., *La realidad y su sombra*, op. cit., p. 62.

II. Mallarmé: la exterioridad que abre el entretiem po

Ígitur baja las escaleras; del espíritu humano, ya al fondo de las cosas; como «absoluto», tal cual es. Tumbas –cenizas (ni sentimiento ni espíritu), neutralidad.
S. Mallarmé

Al parecer, luego que el poeta francés Stéphane Mallarmé se hizo las siguientes preguntas: *¿Quién ejecuta el Libro? ¿Quién ejecuta la obra?*, jamás logró salir de sus intentos de dar una respuesta a aquellas inquietudes, que fueron perfilando el rumbo que iría tomando su propia obra poética.

Maurice Blanchot, en su *Libro por venir*, incluso nos da una fecha: 1866, como el comienzo de una época de reflexión mallarméana profundamente influida por estas inquietudes, y por la posibilidad de hallar alguna respuesta. Desde aquellos años, Mallarmé no habría dejado de pensar y decir siempre lo mismo. Sin embargo, esto que *es lo mismo*, a la vez, es un *movimiento* de repetición en al cual algunos caminos logran abrirse más allá de lo repetido. Pues, el Libro de Mallarmé es, también, posible de interpretar como un movimiento de reflexión acerca del acontecimiento poético, en el cual el mismo poeta acontece, pero que invariablemente se le escapa. Desde esta perspectiva, nos interesa analizar *Ígitur o la locura de Elbehnon*, relato escrito por Mallarmé en 1869.

Este pequeño cuento, especie de poema en prosa, es en cierta medida un experimento donde la *posición* del artista y la obra de la palabra poética son puestos en cuestión. Mallarmé inicia el relato con el siguiente epígrafe: *Este cuento se dirige a la Inteligencia del lector que por sí mismo pone las cosas en escena.*

Luego, el texto se va estructurando como una sucesión de movimientos, cortes e irrupciones en el acontecer del lenguaje poético, como si se tratará de un acto refractario y contradictorio, en el cual el hecho mismo de hacer poesía se tensionara hasta los grados más extremos.

No me gusta ese ruido: la perfección de mi certidumbre me tortura: todo es demasiado luminoso, la claridad muestra el deseo de una evasión; todo es demasiado brillante; me gustaría entrar en mi Sombra increada y anterior y quitarme con el pensamiento el disfraz que la necesidad me ha impuesto de vivir en el latir de la raza (que oigo latir aquí), único rastro de ambigüedad¹³.

¿Qué inquietó a Mallarmé de la poesía? Luego de que, él mismo hubiese declarado en 1866, que su obra “está tan bien dispuesta y jerarquizada” que el autor no tiene nada más que decir, ni dar ninguna *impresión* acerca de ella; ni pensamientos ni disposiciones mentales cabe ante una obra de tal acabado.

¿Qué sucedió, entonces, luego de estas afirmaciones? Mallarmé siente, por aquellos años [1868-69], que la poesía puede dar un paso más allá de la configuración formal del verso, hasta *tensionar* la relación entre la poesía y el *azar*. Mas, la tensión contra el azar significa poner a prueba el lenguaje poético, exigirle una transformación tal que las palabras *se reflejen unas sobre otras hasta que parezca que no tienen un color propio, sino que son exclusivamente transiciones de una gama*. Incluso, en una carta a un amigo, escribe: *El azar no da inicio al verso, eso es lo grande.*

13 Mallarmé, S., “Ígitur o la locura de Elbehnon”, *Antología*, Madrid, Visor Libros, 2002, p. 91.

La poesía puede alejarse de ese responder continuo a la interpelación de las cosas, ella no está destinada a presentarlas nombrándolas. La tensión contra el azar invierte el movimiento poético hacia lo *oscuro*, hacia la oscuridad de las palabras, donde el lenguaje poético dice menos de lo que es, pues se sitúa *más acá* del ser, intentando hacer hablar nuevas posibilidades de ser. El lenguaje poético, dirá Mallarmé, es “*la maravilla de transponer un hecho natural a su cuasi desaparición*”, el lenguaje entendido como *no-poder* es tensionado hasta su extremo. Se trata de una obra transformadora de la palabra. Mallarmé se encamina en la búsqueda de una obra que se oriente *hacia una poesía ausente y negadora en la que nada anecdótico ni real, no fortuito debe encontrar lugar*. Respecto a esta búsqueda, Maurice Blanchot nos dirá: *El libro sin azar es un libro sin autor: impersonal. No hay relaciones directas, y aún menos de posesión, entre el poema y el poeta*¹⁴. Pues, la obra que busca Mallarmé, es aquella que se abra un espacio *otro* en la inagotable duración del tiempo, donde las palabras resuenen como ese vibrar de un espesor propio que sólo se halla en la ausencia del presente, en el *más acá* del tiempo de cual nos hablaba Levinas. En esa exterioridad de lo íntimo, de la cual se hablaba en *La realidad y su sombra*, donde el yo-artista y el yo-espectador desaparecen en cuanto conciencias intencionales, debido a la *des-posesión de sí* que el arte provoca.

El poeta desaparece bajo la presión de la obra, por el mismo movimiento que hace desaparecer la realidad natural. [...] La naturaleza se transpone por la palabra en el movimiento rítmico que la hace desaparecer, incesante e indefinidamente; el poeta, por el hecho de que habla poéticamente, desaparece en esa palabra y se transforma en la desaparición misma que se realiza en esa palabra, única, iniciadora y principio: fuente. «Poesía, consagración». La «omisión de sí», «la muerte como cualquiera» que está ligada a la consagración poética, hace por tanto de la poesía un verdadero sacrificio, pero no con vistas a turbias exaltaciones mágicas, por una razón casi técnica: que aquel que habla poéticamente se expone a esa especie de muerte que necesariamente opera en la palabra verdadera¹⁵.

El movimiento que hace *desaparecer* la realidad natural en la poesía, implica una *des-posesión* de sí, es la apertura a un *entretiempos*: suspensión del tiempo que acontece con el arte. En este sentido, desde una lectura levinasiana, el *entretiempos* que se abre en el relato «Ígitur» de Mallarmé, nos enfrenta a una cierta *exterioridad* de la imagen artística que no es espacial. Se trata de una exterioridad absoluta e infinita: la exterioridad del *porvenir* nunca cumplido de la obra. Si el *lugar* es el lugar del mismo, como plantea Levinas, la exterioridad del arte debemos entenderla en términos de *no-lugar*. Pues, la relación con lo *exótico* que se abre en la obra poética, es la relación *otra* con un ser que no entra en la esfera del mismo, lo *exótico* es una acontecer que *desborda* todo orden absoluto. *Es la paciencia que está operando en la afirmación poética. La magia no debe ser separada del arte. La poesía descrea e instituye en reino de lo que no es y de lo que no se puede, designando la vocación suprema del hombre como algo que no se puede*¹⁶.

Pero, este *desbordar* que produce el acontecimiento de lo *exótico* no es un simple revés de la identidad del yo, la presencia desbordante se efectúa como una posición *de cara* al mismo. La alteridad del arte no está hecha sólo de una resistencia al mismo, sino que presentándose en cuanto tal *cuestiona* al yo. Por eso, Levinas nos dice que la posición *de cara* es la o-posición por excelencia, pues sólo es posible como *no poder* más. Se trata de

14 Blanchot, M., *El libro por venir*, Madrid, Ediciones Trotta, 2005, p. 265

15 Blanchot, M., *El libro por venir*, *Ibid.*, p. 268.

16 Blanchot, M., *El libro por venir*, *Ibid.*, p. 266.

que la *o-posición* por excelencia sólo es posible como cuestionamiento de mi propia libertad, no se trata ya más del 'cuidado-de-sí', pues el *exotismo* del arte invierte mi libertad en *interés* por la imagen, donde ya no hay apropiación, sino sólo *participación*. En Levinas la *alteridad* de lo exótico es una alteridad que *no es* formal, sino que se trata de una *alteridad* que es anterior a toda iniciativa, anterior a todo imperialismo del mismo. Pues, este movimiento parte desde de lo *otro* que se abre en el lenguaje poético. Es eso *otro* quien me interpela, quien me exige atenderlo, quien se *o-pone* radicalmente a mí, previo a toda iniciativa.

Mallarmé habla de una pausa en la poesía, del intervalo que la poesía atraviesa, concediéndose un descanso, como si el verso tradicional señalara, por su defecto, la ruptura de la poesía misma... no sólo consiste en la ruptura sino que inaugura intencionalmente un arte novedoso, arte aún por venir y el porvenir como arte. Decisión capital y ella misma decisiva¹⁷.

En este sentido, la obra poética de Mallarmé aparece como el obstáculo que nos aleja del lenguaje en su habitual modo de *expresar*, se trata de la apertura hacia un significar *otro*, donde las palabras se desprenden del orden subjetivo para hablar desde un *más acá* de la identidad absoluta y pretendida del mundo. "En el relato «Ígitor» bajo la doble dimensión negativa de un pasado incumplido y de un por venir imposible, se designa en la extrema lejanía de un quizá excepcional. Nacimiento de un espacio aún ignorado, el de la obra"¹⁸.

El *arte* en general, y en este sentido la obra poética mallarméana, al ser relativo simplemente a la sensación *se aleja* de toda clasificación sujeto-objeto, *desborda* todo este tipo de especificaciones. Así, la cualidad despojada de toda objetividad-subjetividad, aparece absolutamente natural, es pura *materialidad*. De este modo, en el arte se abre un movimiento donde las cosas dejan de ser apreciadas desde su cotidianidad, para *aparecer* ante nuestra vista como únicas. Lo que *significa* en el arte *es* la materialidad pura, desligada de toda objetividad, que retorna a la sensación. La *materialidad descarnada*, que grita y reclama palabra. "El elemento sensible en su materialidad tiene una multiplicidad plástica de sentidos, no tiene un significado, sino que funciona como el hecho mismo de significar"¹⁹. El acontecimiento mismo de la sensación en cuanto sensación, del lenguaje en tanto palabra poética, que en Mallarmé se abre como un brotar de significaciones, como *fisuras* de un espacio inagotable, es un alejarse constante que conduce a la poesía hacia un *destino* jamás por venir. Es el movimiento de un conjunto de cualidades sensibles que constituyen un objeto y que a la vez no conducen a ningún objeto, esto es el *acontecimiento estético*. El arte que *desnuda* la materialidad más pura de la obra, no responde a cánones identitarios, sino a la simple diferenciación con lo mundano. Pues, ofrece la re-presentación del objeto en *un otro* plano, que no es el habitual. "¿Se trata entonces de la nada eterna que «Ígitor» pretendía alcanzar? ¿Un simple y definitivo vacío? No, sino de una indefinida alteración de la ausencia, un «inferior chapoteo» cualquiera, unos «unos parajes de lo impreciso en los que cualquier realidad se disuelve», sin que esa disolución no pueda nunca disolver el movimiento de esa disolución..."²⁰.

17 Blanchot, M., *El libro por venir*, *Ibid.*, pp. 273-74.

18 Blanchot, M., *El libro por venir*, *Ibid.*, p. 274.

19 Bonzi, Patricia, "Constitución de la subjetividad: la difícil articulación de lo elemental y la alteridad. La función del arte en Emmanuel Levinas", presentado en el Coloquio Internacional de Filosofía, *La Fenomenología hoy: Temas y Direcciones*, Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile. 23, 24 y 25 de junio 2004.

20 Blanchot, M., *El libro por venir*, *Ibid.*, p. 278.

El *entretiempo* que se abre la obra de Mallarmé se revela como la experiencia de la eterna duración del intervalo, donde la obra acontece siempre en un horizonte *por venir*, pero de un *porvenir* que continuamente es negado. En el poeta presente el *destino* de la obra, como un instante de eterna duración donde la obra que se inmoviliza en la *sombra* y que jamás acaba, que dura todavía. “[...], dos boquetes de sombras impenetrables que debía ser necesariamente lo inverso de esas sombras, no su aparición sino su desaparición, negativa sombra de ellas mismas: tal era el sitio de la certidumbre perfecta”²¹.

BIBLIOGRAFÍA

BLANCHOT, MAURICE

El libro por venir: Madrid, Editorial Trotta, 2005.

BONZI, PATRICIA

“Constitución de la subjetividad: la difícil articulación de lo elemental y la alteridad. La función del arte en Emmanuel Levinas”; Coloquio Internacional de Filosofía, *La Fenomenología hoy: Temas y Direcciones*, Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile. 23, 24 y 25 de junio 2004.

LEVINAS, EMMANUEL

De la existencia al existente (1947): Madrid, Arena Libros, 2000.

La Realidad y su Sombra (1948): Madrid, Mínima Trotta, 2001.

Totalidad e Infinito (1961): Salamanca, Editorial Sígueme, 2002.

Humanismo del otro Hombre (1972): Madrid, Caparrós Editores, 1998.

Fuera del Sujeto (1982): Madrid, Caparrós Editores, 1997.

MALLERMÉ, STÉPHANE

Antología: Madrid, Visor Libros, 2002.

21 Mallarmé, S., “Igitur o la locura de Elbehnon”, *Antología, Ibid.*, p. 99.