

## LA EXPERIENCIA ESTÉTICA\*

Paul Ricoeur

### RÉSUMÉ

*L'entretien qui constitue la matière de la présente traduction s'est déroulé en septembre 1995, à Châtenay-Malabry, dans le bureau de Paul Ricoeur, avec François Azouvi et Marc de Launay, chercheurs au CNRS, et rédacteurs en chef de la Revue de Métaphysique et de Morale, que dirige Paul Ricoeur. Leçon de philosophie, cet entretien est aussi une longue et passionnante réflexion sur quelques questions de l'esthétique peu ou jamais traitées dans les livres de Paul Ricoeur.*

*En su vida, el arte ha tenido siempre un lugar eminente; usted visita a menudo los museos, escucha mucha música. En cambio, en su obra, esta dimensión de la experiencia humana está singularmente ausente, si uno exceptúa sus análisis de la literatura en Temps et récit. En primer lugar, ¿cuáles son sus gustos?*

Tengo una gran admiración por el arte del siglo XX: en música, mi predilección está dirigida a Schönberg, Berg, Webern, toda la escuela de Viena; en pintura, citaré gustoso a Soulages, Manessier, Bazaine. Pero estos son los ejemplos que me vienen inmediatamente a la mente, porque podría en seguida invocar otro gran número de ellos: Mondrian, Kandinsky, Klee, Miró... He vuelto, hace poco, al museo Peggy Guggenheim de Venecia: allí he visto obras admirables de Pollock, un Bacon, así como un Chagall. Tengo una verdadera pasión por Chagall; ante sus telas experimento cada vez el sentimiento de una reverencia; reverencia ante esa mezcla que no es propia más que en él, de lo sagra-

\* Tomado de Ricoeur, Paul, *La critique et la conviction, entretien avec François Azouvi et Marc de Launay*, Calmann-Lévy, Paris, 1995. Traducción: Juan Manuel Cuartas. Revisión: François Gagin.

do y de lo irónico: las parejas que flotan, un rabino volando, en alguna parte en una esquina un asno, un violinista... No es necesario excluir nada de admiración, siendo necesario a cambio, aprender una cierta manera de amarlo todo. Me resistí por largo tiempo a la pintura clásica, hasta que fui a ver la gran exposición de Poussin que tuvo lugar en París en 1994. Evidentemente, es otra cosa en comparación con Pollock o Bazaine. Lo que me pone en reserva, es la presuposición narrativa de la mayoría de las telas. Es necesario poder identificar las historias puestas en escena. Pero el ojo educado por la pintura no figurativa se resiste a ver más allá del juego extraordinario del color y del dibujo y del perfecto equilibrio de los dos. Léí, por otra parte, en el catálogo de la exposición, que Picasso veía a Poussin, como al mayor preceptor del arte de pintar.

Me gusta igualmente la estatuaria: Lipchitz, Arp, Pevsner y el admirable Brancusi. Es verdad que es bastante difícil para este arte desprenderse de lo figurativo, pero cuando lo consigue, el resultado es del todo extraordinario. Pienso por ejemplo en las grandes esculturas de Henry Moore, donde el cuerpo humano -el cuerpo femenino en particular- es tratado de manera alusiva. Y de un mismo golpe se dicen del cuerpo cosas que no corresponden con ninguna descripción anatómica, sino que, en cambio, inducen a posibilidades relacionales inexploradas, haciendo posible el despliegue aún más extraño de sentimientos inéditos, bien entendidos: de plenitud y de fecundidad, pero es aún poco decir; de vacuidad, en el caso de las figuras ahuecadas que se pueden atravesar y cuyo efecto es absolutamente desconcertante. Uno está allí en un universo donde reina la polisemia: pienso en particular en una de esas esculturas, *Atom Piece*, que se encuentra en Chicago, cerca de la biblioteca universitaria, en el sitio donde tuvo lugar la primera reacción en cadena controlada. La escultura consiste en una esfera reventada que puede igualmente representar el cráneo de un sabio como un átomo que explota o la tierra misma. En este caso, la polisemia es evidentemente buscada por ella misma. Uno está en presencia de una intención de significar que va más allá del acontecimiento, que busca representar todos los aspectos que quedarían dispersos en las descripciones: descripción de los protagonistas -el átomo o el sabio-, descripción de los acontecimientos - la explosión nuclear o el átomo todavía inerte. Tiene la obra la capacidad de hacer más densos todos esos aspectos, de intensificarlos condensán-

dolos. Al hablarnos no podemos más que distribuir la polisemia según ejes de lenguaje diferentes y dispersos. Sólo la obra los reúne.

*¿Pero no está uno, en este caso precisamente, al borde de lo figurativo, de lo cual desea usted que la escultura se libere?*

Si se quiere, pero eso sería sobre todo de lo poli-figurativo, en la medida en que este arte excede los recursos clásicos de lo figurativo. Por esto, uno se acercará a ciertos aspectos densificados del lenguaje, como la metáfora, donde varios niveles de significación son tenidos en conjunto en una misma expresión. La obra de arte puede tener un efecto comparable al de la metáfora: integrar los niveles de sentido apilados, retenidos y contenidos en conjunto.

La obra de arte es así, para mí, la ocasión de descubrir aspectos del lenguaje que su práctica usual, su función instrumentalizada de comunicación encubren habitualmente. La obra de arte pone al descubierto las propiedades del lenguaje que, de otra manera, permanecerían invisibles e inexploradas.

*Usted piensa sin duda en los análisis de Temps et récit, donde se habla de una sesión anterior.*

En efecto, es por el tema de lo narrativo que he abordado la estética hasta hoy. Como he dicho, lo narrativo me brindó la ocasión de tomar posesión de un problema que no se podía resolver ni con las lenguas artificiales ni con el propio lenguaje ordinario: el doble aspecto del signo. De una parte, el signo no es la cosa, está en retirada en relación con la cosa, engendrando de esa manera un orden nuevo que se ordena a una intertextualidad. De otra parte, el signo designa alguna cosa, y es necesario estar supremamente atento a esta segunda función, que interviene como una compensación con respecto a la primera porque compensa el exilio del signo dentro de su propio orden. He recordado esa expresión memorable de Benveniste: la frase retorna el lenguaje al universo. *Retornar al universo*: el signo opera una retirada en relación con la cosa, mientras la frase retorna el lenguaje al mundo.

Esta doble función del signo, he dicho que la he fijado en un voca-

bulario particularmente apropiado a lo narrativo, distinguiendo la *configuración*, que es la capacidad del lenguaje de configurarse él mismo en su propio espacio, y la *refiguración*, que expresa la capacidad de la obra de reestructurar el mundo del lector atropellando, discutiendo, remodelando sus expectativas.

Califico de *mimética* la función de refiguración. Pero es extremadamente importante no equivocarse acerca de su naturaleza, la cual no consiste en reproducir lo real, sino en reestructurar el mundo del lector confrontándolo con el mundo de la obra; y es en esto en lo que consiste la creatividad del arte, penetrando en el mundo de la experiencia cotidiana para retrabajarla desde el interior.

Debido a que la pintura de los últimos siglos, al menos después de la invención de la perspectiva del Quattrocento, ha sido casi siempre figurativa, es preciso no equivocarse en relación con la *mimesis*; y yo sostendría esta paradoja: es desde que la pintura ha cesado de ser figurativa, en el siglo XX, que se ha podido tomar al fin plena conciencia de esa *mimesis*, que tiene justamente por función, no ayudarnos a reconocer los objetos, sino a descubrir las dimensiones de la experiencia que no existían antes de la obra. Es porque Soulages o Mondrian no imitan la realidad, en el sentido limitativo del término, porque ellos no hacen una réplica, que su obra tiene el poder de hacernos descubrir, en nuestra propia experiencia, aspectos aún desconocidos. En un plano filosófico, esto conduce a volver a poner en cuestión la concepción clásica de la verdad como adecuación a lo real; porque, si se puede hablar de verdad a propósito de la obra de arte, es en la medida en que se designa por ello su capacidad de abrirse un camino en lo real renovándolo *según ella*, si se puede decir.

Pero la música permite ir más lejos en esta dirección que la pintura, en el caso no figurativo, porque hay en ésta a menudo restos figurativos. Pienso, por ejemplo, en los cuatro magníficos cuadros de Menessier: *La Passion selon saint Matthieu*, *La Passion selon saint Luc*, *La Passion selon saint Jean* y *La Passion selon saint Marc*. Hay en estas obras como una alusión a la realidad: las formas de cruces sobre fondos rojos, naranja o rosa; lo figurativo es allí alusivo, recesivo también, pero no completamente ausente. En la música, por el contrario, no hay nada semejante. Cada pieza posee cierto sentir, y es como tal, como no repre-

sentando nada real, que instaure en nosotros el sentir o la tonalidad correspondiente.

*Hay también, en música, ejemplos de Pasión según san Mateo o de Pasión según san Juan...*

Efectivamente podría decir de la música sacra, en la medida en que hace alusión a un contenido religioso, lo que yo anotaba de la pintura figurativa. Es cuando la música no está al servicio de un texto provisto de sus propias significaciones verbales, cuando no es más que *esa* tonalidad, *ese* sentir, *ese* color del espíritu, cuando toda intencionalidad exterior ha desaparecido y no tiene más significación que la que dispone su entero poder de regeneración o de recomposición de nuestra experiencia personal. La música nos crea sentimientos que no tienen nombre; extiende nuestro espacio emocional, abre en nosotros una región donde podrán figurar sentimientos absolutamente inéditos. Cuando escuchamos *tal* música, entramos en una región del alma que no puede ser explorada de otra manera que mediante la audición de *esa* pieza. Cada obra es auténticamente una modalidad de alma, una modulación del alma.

Es necesario, por lo demás, reconocer que la filosofía contemporánea es bastante lagunosa en este capítulo de los sentimientos: muchas cosas han sido dichas sobre las pasiones, pero muy poco sobre los sentimientos y en especial muy poco sobre sus vínculos. Cada pieza de música hace surgir un sentimiento que no existe en ninguna otra parte que en la obra en cuestión. ¿No se podría decir que una de las funciones principales de la música es construir un mundo de esencias singulares del orden del sentir? No estoy lejos de pensar que es en la música donde se realiza, en estado puro, la exploración de nuestro ser afectado, a propósito del cual Michel Henry ha escrito cosas del todo importantes<sup>1</sup>.

*Usted ha empleado el término «mundo» a propósito de la obra de arte, y ha dicho hace un rato que el mundo de la obra se encuentra confrontado con el mundo del espectador u oyente. En Malraux tam-*

1. De Michel Henry, véase *L'Essence de la manifestation*, 2 vols., P. U. F., Paris, 1963.

*bién, la noción de mundo es central, y es la que lo conduce a su célebre afirmación: «Los grandes artistas no son los transcriptores del mundo, son sus rivales»<sup>2</sup>.*

Siempre he empleado ese término, no por concesión, ni por facilidad, sino como término fuerte del cual se puede seguir de otra parte su desarrollo a través de la obra de Husserl, Heidegger y Gadamer. ¿Qué es un mundo? Es alguna cosa que se puede habitar, que puede ser hospitalaria, extraña, hostil... Hay además sentimientos fundamentales que no están en ninguna relación con una cosa o con un objeto determinado, pero que dependen del mundo en el cual la obra comparece; éstos son, en suma, puras modalidades de habitarlo. Pienso que no es ni por complacencia ni por retórica que se habla, por ejemplo, del «mundo griego», aunque sea cada vez a propósito de una obra particular: la obra que es en sí misma un mundo singular, hace valer un aspecto o una faceta de ese «mundo griego», es decir, que va más allá que ella misma: remite a una suerte de entorno, testimonia una capacidad de expandirse y de ocupar un espacio entero de consideración o de meditación ante el cual el espectador se puede situar. Sin duda, el espectador está ubicado enfrente de la obra, cara a cara, pero al mismo tiempo está en medio del mundo creado por ese enfrentamiento. Hay aquí dos aspectos perfectamente complementarios, y el hecho de estar inmerso en un mundo compensa lo que podría allí tener pretensión de dominio en el simple cara a cara ante la obra: un mundo es alguna cosa que me rodea, que puede sumergirme; en todo caso, un mundo que no produzco, pero donde me encuentro.

No se puede entonces emplear el término «mundo», con todo rigor, más que cuando la obra opera, en relación con el espectador o el lector, el trabajo de refiguración que trastorna su atención y su horizonte; es solamente en la medida en que puede refigurar ese mundo que la obra se revela en sí misma como capaz de un mundo.

Es un punto en el cual insisto siempre, porque si uno hace solamente de la obra de arte -ya sea literaria, plástica o musical- el foco de constitución de un orden irreal, se le retira su mordacidad, su poder de apoderarse de lo real. No olvidemos la doble naturaleza del signo: retirada

2. Malraux, André, *Les voix du silence*, Gallimard, Paris, 1951, p. 459.

fuera de..., y retorno al mundo. Si el arte no tuviera, a pesar de su retirada, la capacidad de hacer irrupción entre nosotros, en el seno de nuestro mundo, sería totalmente inocente; estaría afectado de insignificancia y se reduciría a una simple diversión, se limitaría a constituir un paréntesis en nuestras preocupaciones. Pienso que es necesario ir lo más lejos posible en esta dirección, y sostener que la capacidad de volver al mundo es puesta al rojo vivo por la obra de arte, precisamente porque su retirada es infinitamente más radical que en el caso del lenguaje ordinario, donde tal función resulta atenuada, dulcificada. A medida que se difumina en la obra de arte su función de representación -tal como ocurre con la pintura no figurativa y con la música cuando no es descriptiva-, a medida que se profundiza la diferencia con lo real, se refuerza el poder de mordacidad de la obra con relación al mundo de nuestra experiencia. Entre más considerable sea la retirada, más vivo será su retorno a lo real, como viniendo de más lejos, como si nuestra experiencia fuera visitada infinitamente de más lejos. Tenemos una suerte de contraprueba de esta hipótesis con el ejemplo de la fotografía tal como la practican los aficionados, donde lo que nos regresa es solamente un doble de lo real; regreso al origen después de un circuito supremamente corto y, en consecuencia, tras una retoma de nuestro mundo infinitamente menor. En cuanto a la fotografía artística, se propone también pero a un costo más elevado, liberarse de la imitación, de la simple representación, y construir por sí misma su objeto como frontera, en alguna medida, de la reduplicación de lo real. Acabo de admirar una maravillosa colección de fotos «*Fathers and Daughters*», de Marianne Cook, en New York. La fotografía consigue descubrir allí las fallas de ese laso tan sutil y de los no-dichos de los vacíos verbales.

Durante mucho tiempo, en el arte pictórico, la función representativa ha impedido a la función expresiva desplegarse plenamente, y a la obra constituirse en mundo que concurre con lo real en un espacio diferente de todo lo real. Y ha sido solamente en el siglo XX que se ha consumado la ruptura con la representación, que ha podido constituirse, según el deseo de Malraux, un «museo imaginario», donde coexisten obras de estilos muy diferentes con tal que cada una destaque en el suyo. Todo puede estar asociado, como en nuestras ciudades están reunidas una iglesia romana y un rascacielos, una catedral gótica y el

centro Georges-Pompidou. Para que esto sea posible, es necesario que los signos se desocupen con relación a lo que designan, que puedan contraer relaciones inimaginables con otros signos; que haya entre los signos una suerte de disponibilidad infinita hacia asociaciones incongruentes. Todo puede ir junto, a partir del momento en que uno admite con Malraux que no hay progreso de un estilo a otro, sino solamente al interior de cada estilo, de sus momentos de perfección.

*La ruptura con la representación, que caracteriza a la pintura y a la escultura del siglo XX, plantea, entre otros problemas, el de los límites del arte: ¿hasta dónde se puede todavía hablar de obra?*

Es un asunto con relación al cual me encuentro supremamente molesto. ¿Basta con que una silla sea puesta sobre un estrado, o dicho de otra manera, que sea apartada de su uso ordinario, para que uno esté autorizado a pensar que se trata de una obra de arte? La desaparición del marco, en el caso de la pintura, juega a este respecto un papel muy importante: el marco separaba la obra del fondo, constituía una especie de ventana desde donde se resaltaba, en sus propios límites, el infinito de un mundo. Cuando esta función no se ejerce más, uno se encuentra ante casos muy inquietantes; pienso, por ejemplo, en los grandes paneles de Reinhard completamente negros, donde no hay más que modulaciones del negro... Confieso que yo quedo por completo desarmado ante ejemplos como éstos.

*Usted dice que no hay progreso en la historia del arte. Pero hay, sin embargo, una historia de los materiales, de ahí que el progreso no esté ausente. La transformación de los frescos italianos en el Renacimiento ha dependido enormemente de la transformación de los soportes y de la capacidad de los pintores de preparar nuevas mezclas para los colores.*

Sin duda, pero un pintor puede también hoy abandonar las brochas por el cuchillo o incluso por los dedos; puede volver a poner de esta manera el espesor en su materia; de lo rugoso borrar, por así decirlo, la frontera entre la pintura y la escultura. Pienso en las obras de Tanguy o de Tapiès, que son casi bajo-relieves.

*Sin embargo, uno no puede escribir hoy novelas como Balzac o Zola.*

No, pero ¿por qué? El ejemplo es justamente muy interesante. Una de las funciones aseguradas por la novela -ocupar el lugar de la sociología- ya no tiene razón de ser. En cambio, la novela puede servirse de los recursos de lo ultra-descriptivo propios del lenguaje; puede, al límite, tener un alcance cognitivo, profundizando en la capacidad expresiva de la lengua, capacidad que es independiente de su función descriptiva sometida a la prueba de la verificación.

Tome el caso de los libros sobre la experiencia de los campos de concentración, y todo lo más reciente de Jorge Semprun, *La Escritura o la Vida*. Todo el libro vuelve el autor a la posibilidad / imposibilidad de representar el mal absoluto. La dificultad es evidentemente extrema, ya que se trata de imponer los cánones de lo narrativo a una experiencia límite; o bien lo horrible no ocurre en el relato, o bien ocurre, pero el relato revienta y cae en el silencio. Pero hay en ese libro un elemento muchas veces nombrado, elemento de obsesión que es al mismo tiempo el extremo de lo narrativo y de su imposibilidad; se trata de un olor, el de la carne quemada.

Primo Levi había elegido en *Si c'est un homme* otra vía: la de lo descriptivo puro, a la manera de Soljenitsyne en *Diario de Ivan Denissovitch*; su libro semeja una fría toma de cuentas, al límite de lo documental, como si lo horrible no pudiera ser dicho en una suerte de *understatement*, de lítote; la lítote de lo horrible. El despoje de la lengua, hecha sensible como tal, permite significar el despoje de la situación, y no es por *lo que* se dice, sino por cierto tono descarnado, que Levi obtiene el efecto deseado.

*Ese efecto producido en el lector es, sin duda, el sentir del cual hablaba usted antes, la emoción que usted supone en analogía con la del creador.*

Analogía en el sentido de resonancia y no de proporcionalidad. Yo diría que la obra, en lo que tiene de singular, libera en quien la gusta una emoción análoga a la de quien la engendró, emoción de la cual era capaz, sin saberlo, y que amplía su campo afectivo cuando el lector la

experimenta. Dicho de otra manera, mientras que la obra no se abra un camino hacia una emoción análoga, permanece incomprendida, y se sabe que esto sucede muy a menudo.

El sujeto de la experiencia estética es puesto en una relación comparable con la adecuación que hay entre la emoción del creador y la obra que la traduce. Lo que él prueba es el sentimiento singular de esa conveniencia singular. Me siento muy deudor, en este sentido de la singularidad de la obra de arte, con relación a el *Essai d'une philosophie du style* de Gilles-Gaston Granger<sup>3</sup>. Lo que constituye, según Granger, el acierto de una obra de arte, es el hecho de que un artista tome la singularidad de una coyuntura, de una problemática, atrapada por él en un punto único, y que responda a un gesto único. ¿Cómo resolver *este* problema? Pienso, por ejemplo, en la obstinación de Cézanne ante la montaña Sainte-Victoire: ¿por qué comenzar siempre a partir de la misma vista de la montaña? ¿Es que no es siempre la misma. Es como si fuera necesario para Cézanne hacer justicia a alguna cosa que no es la idea de montaña, que no es lo que se dice en un discurso general, sino la singularidad misma de *esa* montaña, aquí y ahora; es ella la que exige ser presentada, la que demanda recibir el aumento icónico que sólo le puede conferir el pintor. Es singular que la pregunta apremie a Cézanne ante la montaña Sainte-Victoire o ante el Château noir, tal mañana a tal hora y bajo tal luz; y, a esta pregunta singular, es necesario que sea dada una respuesta singular. El genio es precisamente eso, tiene la capacidad de responder singularmente a la singularidad de la cuestión.

Por eso intento retomar con las mejores armas en *La métaphore vive*, el problema de la referencia en la metáfora, lo que he llamado el poder de refiguración del poema o del relato. Porque la función referencial se realiza en la singularidad de la relación de una obra con aquello a lo que hace justicia en la experiencia viva del artista. La obra *se* refiere a una emoción que ha desaparecido como emoción pero que se preserva en ella. ¿Cómo nombrar esa cosa emotiva a la cual la obra hace justicia? Hay una palabra del inglés que yo encuentro muy apropiada, se trata de *mood*, que el español traduce de manera imperfecta por «sentir»\*\*. Lo

3. Armando Colin, Paris, 1968, (reeditado en Odile Jacob).

\*\* En francés «humeur». Nota del trad.

que el artista restituye es el *mood* que corresponde a su relación singular prerreflexiva, antepredicativa con la situación de tal objeto en el mundo. El *mood* es como una relación fuera de sí, una manera de habitar un mundo aquí y ahora; es ese *mood* el que puede ser pintado, puesto en música o en un relato, en una obra que, si es lograda, será en una relación de conveniencia con él.

Pero que ese *mood* pueda, de alguna manera, ser problematizado para convertirse en una cuestión singular que reclama una respuesta singular, que la experiencia viva del artista -con lo que comporta de exigencia- pueda ser transpuesta bajo la forma de un problema singular para responder por los medios pictóricos u otros, es probablemente el enigma de la creación artística. La modestia del artista, o su orgullo, que para el caso nos remiten a lo mismo, consiste primordialmente en saber hacer en ese momento el gesto que todo hombre debe hacer. Hay en la aprehensión de la singularidad de la cuestión el sentimiento de una obligación apremiante, que en el caso de Cézanne y de Van Gogh se sabe que era impostergable. Es como si el artista sufriera la urgencia de una deuda sin pagar, a la vista de una cosa singular que exige ser expresada singularmente.

*Falta, sin embargo, que la experiencia singular llegue a ser comunicable en y por la obra.*

Eso es, en efecto, lo más desconcertante; dicho de otra manera, que haya algo de universal en esa singularidad, debido a que, en última instancia, un pintor pinta para ser visto, un músico escribe para ser escuchado. Algo de su experiencia, precisamente porque ha sido apropiado por la obra, va a poder ser comunicado. La experiencia desnuda, por sí sola, es incomunicable, porque desde el momento en que puede ser problematizada bajo la forma de un problema singular al cual responde de manera adecuada con una respuesta igualmente singular, adquiere una comunicabilidad y llega a ser universal. La obra aumenta icónicamente lo vivido inexpresable, incomunicable, cerrado sobre sí mismo. Es esa ampliación icónica, en tanto que aumento, la que es comunicable. Así, para proponer un ejemplo, lo que hay de comunicable en *L'Église d'Auvers-sur-Oise* de Van Gogh, es la perfecta adecuación de

los medios puestos en obra para la producción de esa cosa única que no representa la iglesia de pueblo que uno puede ver yendo a Auvers-sur-Oise, sino que materializa, en una obra visible, lo que permanece invisible, a saber la experiencia única y probablemente perturbada que Van Gogh tuvo cuando la pintó. La perfecta resolución del problema singular planteado al artista es tomada en la experiencia estética de manera pre-reflexiva, inmediata; en términos kantianos, se dirá que es el «juego» entre la imaginación y el entendimiento, en tanto que está encarnado en la obra lo que es comunicable; ante la ausencia de universalidad objetiva propia al juicio determinante, el juicio reflexivo -al cual incumbe la experiencia estética- no tiene, en materia de universalidad, más que ese «juego», precisamente, participable.

Pero ¿no es dudoso que sea precisamente eso lo que hace difícil la reflexión sobre el arte? Porque la experiencia estética compromete cada vez a *un* espectador, *un* escucha, *un* lector, éste también entra en relación de singularidad con la singularidad de la obra; pero al mismo tiempo, es éste el primer acto de una comunicación de la obra con los otros, y virtualmente con todos. La obra es como una estela de fuego saliendo de sí misma, alcanzándose y alcanzando más allá de mí, la universalidad de los hombres.

Llegar hasta el final de la exigencia de singularidad, es dar oportunidad a la más grande universalidad: tal es la paradoja que es probablemente necesario sostener.

*¿Pero no sería posible buscar la universalidad de la obra del lado de sus reglas formales de composición: las tres unidades para la tragedia clásica, la gama temperada para la música de los siglos XVIII y XIX, los cánones de la figuración y de la perspectiva para la pintura?*

Las reglas estéticas no constituyen más que un débil universal, próximo al sentido común y a sus generalidades; las convenciones, por lo tanto, de algo convenido. Pero la universalidad que pretende la obra es otra cosa, ya que no es posible en efecto más que por intermedio de su extrema singularidad. Tomemos el ejemplo de la pintura no figurativa: es la desnudez de la experiencia singular la que es comunicada sin la mediación de reglas susceptibles de ser reconocidas en una tradición,

sin ese elemento de normatividad; la débil universalidad de las generalidades es rota, pero la comunicabilidad se opera perfectamente.

Es la razón por la cual pienso que, ya en el arte figurativo, la belleza de tal obra, el éxito de tal retrato, no atiende ni a la calidad de su representación, ni al hecho de que sea semejante a un modelo, ni a su conformidad con las pretendidas reglas universales, sino a un *aumento* con relación a toda representación y toda regla; la obra puede representar de manera semejante un objeto, puede obedecer a las reglas convenidas con antelación, pero, si amerita figurar en nuestro museo imaginario, es porque es *además* perfectamente adecuada a su verdadero objeto, el cual no es el pote o el rostro de la joven del turbante, sino la aprehensión singular de Cézanne o de Vermeer de la cuestión singular a ellos planteada. Desde este punto de vista, se puede decir entonces que el corte entre el arte figurativo y el arte no figurativo es menor de lo que se cree, porque en la pintura clásica es ya ese *aumento*, con relación a la representación, el que hace decir sin duda de tal retrato, en medio de tantos otros, todos a su vez semejantes al modelo, el que se impone a la admiración. Se podría decir que la pintura no figurativa ha liberado lo que era en realidad la dimensión propiamente estética de lo figurativo, dimensión que permanece enmascarada por la función de representación atribuida al arte pictórico. Y es cuando el cuidado de la composición interna de la obra se retira de la función representativa que se hace explícita la función de *manifestación* del mundo; una vez abolida la representación se hace patente que la obra dice el mundo de una manera diferente; lo dice iconizando la relación emocional singular del artista con el mundo, lo que he llamado su *mood*. En términos kantianos una vez más, con el proyecto de la representación desaparece lo que permanece de juicio determinante en la obra y sale al descubierto el juicio reflexivo en el cual se expresa una singularidad buscando su normatividad, y no encontrándola más que en su capacidad de comunicarse indefinidamente a los demás.

Se podría decir exactamente la misma cosa de la música: la abolición de la tonalidad en el *Pierrot lunar* de Schönberg, después de la invención del dodecafonismo en sus últimas obras, operan, en relación con la gama temperada utilizada a lo largo de los siglos XVIII y XIX, la misma ruptura de familiaridad que lo no-figurativo de Picasso, donde

la figura humana es retorcida, rota, en relación con lo figurativo de Delacroix. Las reglas musicales del siglo XIX no eran nada universales, no constituían generalidades nómicas que ocultaran la verdadera relación con el *mood* que cada pieza musical expone. La convención de las reglas facilita, como en pintura, el acceso a las obras; la comunicabilidad no se consigue solamente a través de la singularidad. De ahí, por qué el arte contemporáneo se ha hecho tan difícil: porque se prohíbe en él todo recurso a reglas anexas definidoras *a priori* de lo que sería bello.

*Si uno sigue con usted el hilo kantiano, ¿no está llevado a ampliar lo que usted dice de la experiencia estética a otros campos? Porque, en Kant, la estética no agota el campo del juicio, reflexionando, también y particularmente, en la experiencia moral.*

Creo que puede haber aquí, entre la ética y la estética, una especie de enseñanza mutua en torno al tema de la singularidad. Porque, por oposición a las cosas, pero como en las obras de arte, las personas son, asimismo, conjunciones singulares -un rostro cuyos rasgos estén reunidos de manera única, como en las obras, insustituibles los unos por los otros-. Probablemente tomamos la singularidad del contacto con las obras, lo que sería verdadero una vez persigamos un argumento kantiano para mostrar cómo la experiencia de lo bello, y más aún la de lo sublime, nos conduce a la moralidad.

Pero pienso que es necesario, si se quiere reflexionar el carácter transportable de la experiencia estética a campos laterales, tener en cuenta dos aspectos principales de la obra: su singularidad y su comunicabilidad, con la particular universalidad que esta última implica. Para permanecer en el dominio ético, me pregunto si la obra de arte, con su conjunción de singularidad y comunicabilidad, no es un modelo para pensar la noción de testimonio. ¿De qué manera puede decirse que hay, en el orden de las elecciones morales extremas, ejemplaridad y comunicabilidad? Sería necesario aquí, por ejemplo, explorar la belleza de la grandeza de alma: hay, me parece, una belleza específica en los actos que admiramos éticamente. Pienso particularmente en el testimonio de vidas ejemplares y simples que se expresan, por una suerte de corto circuito con lo absoluto y lo fundamental, sin que tengan necesidad de

pasar por los grados interminables de nuestros laboriosos ascensos; considero la belleza de ciertos personajes dedicados o, como se dice, consagrados.

Prolongando esta línea de comparación con la experiencia estética, se podría decir que los ejemplos de bondad, de compasión o de coraje, con lo que comportan de rareza, están en la misma relación con la situación en la cual se inscriben, que el pintor que resuelve el problema particular con el cual se confronta él y sólo él. Y de la soledad del acto sublime, uno está inmediatamente llevado a su comunicabilidad por obra de un embargo prerreflexivo e inmediato de su relación de conveniencia con la situación: en este caso, aquí y ahora, tenemos la certeza de que es exactamente *eso* lo que hay que hacer, de la misma manera que tenemos por obra maestra tal pintura porque tenemos de inmediato el sentimiento de que realiza una perfecta adecuación de la singularidad de la cuestión. Acuérdesse usted de esos hombres y mujeres de los cuales Marek Halter ha recogido sus testimonios en el filme *Tseddek*. ¿Qué decían todos cuando se les preguntaba: «¿Por qué ha hecho usted eso? ¿Por qué ha corrido usted el riesgo de salvar a los judíos?». Ellos respondían simplemente: «¿Qué más podría haber hecho usted? Era la única cosa que se podía hacer en esa situación».

Hay, gracias a la aprehensión de la relación de conveniencia entre el acto moral y la situación, un efecto de incitación que bien puede ser el equivalente de la comunicabilidad de la obra de arte. Para expresar esta capacidad de incitación, esta ejemplaridad, el alemán tiene un término que falta en español: *Nachfolge*. Si se traduce por «imitación»\*\*\*, entonces, es en el sentido en que se habla de la *Imitación de Jesucristo*. ¿En la moral evangélica, pero también, en los profetas de Israel, de dónde proviene el efecto de seguimiento? Sin duda hay, en un segundo plano de los actos, normas. Pero es la ejemplaridad de la singularidad la que plantea para mí el problema. A cada uno de los jóvenes burgueses ricos de Asis, Francisco dice: «Vende todo lo que tienes y ven.» ¡Y ellos lo siguen! No se trata de una orden universal que Francisco les dirige, sino de una conminación de un individuo singular a otros individuos singulares, debido a la cual sucede el efecto de seguimiento, y se suscitan los actos análogos,

\*\*\* En francés «imitation». Nota del trad.

a su vez singulares. Estamos, para volver con Kant, en la esfera del juicio, reflexionando que la comunicabilidad no reside en la aplicación de una regla a un caso, sino en el hecho de que el caso recuerda la regla, y la recuerda precisamente haciéndola comunicable. El caso engendra aquí su normatividad, y no a la inversa. Y la comunicabilidad misma se hace posible gracias a la aprehensión prerreflexiva de la conveniencia de la respuesta con lo demandado por la situación.

*¿La idea de que hay en algunos actos de orden moral, como en las obras de arte, un efecto de seguimiento, una comunicabilidad, bien diferente a la universalidad de un orden, la extendería usted a otros campos?*

Es en todo caso lo que sugiere Hannah Arendt, en *Juzgar, sobre la filosofía política de Kant*<sup>4</sup>. Arendt transporta el juicio estético a los acontecimientos históricos singulares -la Revolución Francesa, por ejemplo-, cuya singularidad no impide, al contrario, vincular el problema general del destino de la humanidad. Pero lo más interesante en esos análisis, desde mi punto de vista, es el hecho de que únicamente para el «espectador del mundo» y no para el actor mismo, la singularidad del acontecimiento histórico es comunicable, y puede dar lugar a un juicio de simpatía. Por su singularidad, el acontecimiento vale como testimonio relativo al destino de la especie humana. No se trata de elaborar aquí una filosofía de la historia que permita hallar una suerte de *phylum* del género humano, obedeciendo a finalidades análogas a las de las especies animales, porque la dimensión cosmopolita a la cual llevan las impresiones de Kant retomadas por Hannah Arendt, designan la humanidad desde un orden diferente de la dimensión biológica: resultado de su singularidad, la humanidad se haya regulada por ese modo específico de comunicabilidad que constituyen los grandes acontecimientos históricos, o los hombres que exceden la dimensión ordinaria.

4. Arendt, Hannah, *Juger: sur la philosophie politique du Kant*, Traducción al francés de Myriam Revault D'allonnes, Le Seuil, Paris, 1991.

*¿Vale esto igualmente en el orden del mal? Hay, según usted, una ejemplaridad del mal?*

Siempre me he resistido a la idea de que se pueda hacer un sistema del mal, que sus manifestaciones puedan dar lugar a un requerimiento. Me ha asombrado siempre, por el contrario, su carácter de irrupción y la imposibilidad de comparar su forma o su grandeza. Pero ¿es un prejuicio pensar que el bien asemeja, que las expresiones del bien *se* asemejan, en tanto que las del mal *se* dispersan? No creo que, incluso a su manera, el mal sea acumulativo y que haya en ese orden un equivalente a lo que yo llamo, a propósito del bien o de lo bello, una *Nachfolge*. Para la transmisión del mal, el único modelo del cual disponemos está tomado de la biología; términos de los cuales uno piensa son *contaminación, infección, epidemia*. Nada de todo esto está en el orden de la *Nachfolge*, de la comunicabilidad por medio de la extrema singularidad; no hay, en el mal, el equivalente al aumento icónico operado por lo bello.

Este puede ser, dicho sea de paso, el mayor problema de tentativas como la de Sade o Bataille: reconstituir en el orden del mal un equivalente al aumento icónico propio a la obra de arte; posiblemente es este, finalmente, el último atolladero de la perversión, que quiere beneficiar el mal de lo que, a tan alto precio han conseguido producir el bien y lo bello.

*En otro sentido, la transposición que usted hace de la experiencia de lo bello a la esfera de la moral, el valor inmenso que confiere a la noción de testimonio, todo eso no orienta su análisis en dirección a lo religioso?*

No quisiera promulgar una especie de confiscación de lo estético por obra de lo religioso. Lo único que se puede anticipar es que al destacar lo estrictamente utilitario, en relación con lo que es manipulable, el arte se torna disponible para toda una gama de sentimientos al interior de los cuales pueden aparecer sentimientos que se dirían religiosos, como la veneración. Entre lo estético y lo religioso, yo diría que hay una zona de invasión ante todo, más que una coextensividad de los dominios.

*Hablando de una zona de invasión, ¿piensa usted en el arte sacro, que ha prevalecido por largo tiempo en Occidente en la música, la pintura, la escultura?*

Es cierto que el arte ha sido desde un principio totalmente investido por lo sagrado. Pero se puede decir inversamente, y tanto así, que lo sagrado primero ha sido calificado estéticamente, gracias a la música, la poesía, la pintura o la escultura.

Es, de otra parte, sorprendente constatar que la iconoclastia judía, tan radical en el orden de las representaciones visuales, no se extiende a la música. Los Salmos se complementan con notas musicales -«Al maestro de canto. Con instrumentos de cuerda. A la octava. Salmo de David»; «Al maestro de canto. Con flautas», etc.-, pudiéndose, asimismo, reconstruir e interpretar esta música.

Pero uno de los ejemplos más ricos de esta invasión de lo religioso y de lo estético es sin duda el *Cantar de los cantares*. Que la misma poesía haya podido ser interpretada como erótica y como espiritual, como alegoría de la relación hombre/mujer y como alegoría del matrimonio entre Yahvé y su pueblo, o aún, entre el alma y Cristo, es eso lo que nos pone a pensar. Toda la escala de valores, todo el trayecto *eros*, *philia*, *agapã* puede ser recorrido con un solo juego de metáforas. Y el hecho de que el cuerpo sea constantemente metaforizado -«Tus labios son como un hilo pùrpura», «Tu cuello es como la torre de David», «Tus dos senos son dos cervatos gemelos de una gacela»- hace el texto disponible a varias lecturas, en el límite de una suerte de audacia teológica: porque, en la tradición profética, persiste entre lo humano y lo divino una relación de verticalidad: el hombre y Dios no están en el mismo nivel. El amor introduce un elemento de reciprocidad que puede implicar el paso del umbral entre la ética y la mística. Ahí donde la ética preserva la verticalidad, la mística intenta introducir la reciprocidad: el amante y el amado cumplen roles iguales, recíprocos. Esta introducción de la reciprocidad en la verticalidad se obtiene por medio del lenguaje amoroso y gracias al recurso de metaforización de lo erótico.

Se podría creer que es por una ironía extrema que el único poema erótico de la Biblia haya sido utilizado para celebrar la castidad. Pero la verdad es que la castidad es otra suerte de lazo nupcial, ya que acompa-

ña las bodas del alma y de Dios; hay lo nupcial que pasa por la castidad como lo nupcial que pasa por lo erótico. La gran metáfora del *Cantar de los cantares* es lo que la hace capaz de esa transferencia.

Desde luego, es porque le ha sido dado a la asamblea de Yabné una interpretación exclusivamente espiritual, que el *Cantar de los cantares* ha sido integrado al canon hebraico. ¡Y tanto mejor! Pero es necesario guardar absolutamente su equívocidad y rechazar toda lectura unilateral, la de Yabné como la de algunos exégetas, en particular católicos positivistas, que luchan por restablecer un sentido exclusivamente erótico, como si se tratara para ellos de recuperar todo el tiempo perdido con las lecturas tradicionales. Es más importante constatar que la presencia del *Cantar de los cantares* en el canon, le permite beneficiarse de todo el espacio de significación del resto del libro, al cual infunde, por su parte, sus valores eróticos propios y, en particular, su capacidad de introducir la ternura en la relación ética. ¡Dejemos aquí a los exégetas sabios con su sabia ingenuidad!