

**Del acabamiento de la imagen a la apertura
de la obra de arte:
ética y estética en Emmanuel Levinas y Henry Bauchau**

**From the Completion of the Image to the Opening of the Masterpiece of Art:
Ethics and Aesthetics in Emmanuel Levinas and Henry Bauchau**

CESARE DEL MASTRO PUCCIO
Université Catholique de Louvain
Belgique

Una hipótesis central guía nuestra interpretación de la novela *L'enfant bleu* a partir del pensamiento levinasiano, así como la relectura de éste a la luz de la estética revelada por los dibujos y los relatos de los personajes de Henry Bauchau: el paso de una estética del acabamiento de la imagen, que se sitúa en las antípodas de la ética, a una estética del proceso de creación de la obra habitada por la alteridad. Se trata de superar la estética de la materialidad fija y narcisista del dibujo para asumir una estética del dibujar marcada por la presencia del Otro, el tiempo y la apertura al mundo. Una estética en la que la imagen recupera su condición lingüística y temporal, y se torna una realidad interpelada e interpelante que abre un espacio ético en el que se supera la oposición entre ver y tocar, porque el dibujo es tocado con nuestros ojos y visto con nuestras manos.

One main hypothesis guides our interpretation of the novel *L'enfant bleu* based on the thought of Emmanuel Levinas; it also guides our reading of Levinas' ideas according to the aesthetics revealed by the drawings and the narrations of the characters of Henry Bauchau. This hypothesis purports the change from an aesthetics that affirms the completion of the image as opposed to ethics, to an aesthetics that assumes the process of creation of an art masterpiece in which otherness is present. We try to go beyond the aesthetics of the fixed and narcissistic material quality of the drawing in order to assume the aesthetics of the act of drawing characterized by the presence of the Other, the opening to reality, and time. In this aesthetics the image recovers its linguistic and temporal condition, and becomes a reality which questions and which is questioned. It reveals an ethical space in which we overcome the opposition between seeing and touching because the drawing is touched by our eyes and seen by our hands.

El espíritu germina al borde las palabras, al borde de los gestos.

MAURICE MERLEAU-PONTY¹

(...) decir el pasado, tan doloroso como sea.

PAUL RICŒUR²

Es necesario que la obliteración cante.

EMMANUEL LEVINAS³

La lectura de *L'enfant bleu*⁴ propuesta en estas páginas busca establecer un diálogo crítico con la evolución de las principales ideas de la estética de Emmanuel Levinas⁵. En la primera parte de nuestro análisis, la crítica de la imagen desarrollada por Levinas⁶ nos ofrece los conceptos fundamentales para interpretar la violencia ejercida contra el protagonista de la novela como primado del Mismo. Leemos esta violencia como la reducción de Orion a la imagen acabada y sin futuro que sus compañeros hacen de él y que él mismo asume. Constatamos que ellos no dirigen su atención hacia aquello que es simbolizado –la realidad–, sino hacia la representación misma –su sombra–. Orion se encuentra, así, frente a un espejo narcisista que le devuelve la imagen que los otros quieren ver en él: espectáculo de violencia para sus compañeros y redacción sin faltas para su madre. Estas imágenes fijan a Orion en el eterno presente del ídolo que renuncia a toda exterioridad para vivir en la barbarie y el anonimato del "on doit" (uno debe). Él no es más que una sombra desprovista de toda relación con el Otro y con lo real. Al mismo tiempo, sus compañeros no viven un encuentro con el Otro. En efecto,

¹ "L'esprit germe au bord de mots, au bord de gestes" (Merleau-Ponty, M., *Signes*, Paris: Gallimard, 1960, p. 298).

² "(...) dire le passé, si douloureux soit-il" (Ricœur, P., "Mémoire, histoire, oubli", en: *Esprit*, n° 323 [2006], p. 26).

³ "Il faut que l'oblitération chante" (Levinas, E., *De l'oblitération. Entretien avec F. Armengaud à propos de l'œuvre de Sosno*, Paris: Éditions de la Différence, 1990, p. 32. En adelante, *De l'oblitération*).

⁴ Bauchau, H., *El niño azul*, traducción al español de Patricia Willson e Hilda García, Buenos Aires: Del estante, 2006 (Bauchau, H., *L'enfant bleu*, Arles: Actes Sud, 2004).

⁵ Françoise Armengaud desarrolla las etapas de esta evolución en su artículo "Éthique et esthétique: de l'ombre à l'oblitération", en: AA.VV., *Levinas. Les Cahiers de l'Herne*, n° 60, Paris: Éditions de l'Herne, 1991, pp. 499-508.

⁶ Crítica que fue expresada en "un artículo rudo y severo, que apareció en *Les temps modernes* en 1948 y que se titula *La Réalité et son ombre*" (*ibid.*, p. 499). Se hace referencia también, en esta primera parte del trabajo, a un artículo de 1953 titulado *Liberté et commandement*.

puesto que ellos no encuentran en Orion más que la proyección de ellos mismos, viven en la soledad radical del tirano, del Mismo que hace del Otro una sombra a su imagen con la finalidad de conservar y acrecentar su ser.

En la segunda parte, la estética de Henry Bauchau nos permite releer la evolución de Levinas para retomar sus últimas consideraciones sobre la obra de arte⁷. Al asumir los tres momentos del dibujar que hacen de la imagen una realidad capaz de revelar al Otro, analizamos los dibujos de Orion en el seno de una puesta en relato del sufrimiento que abre a la exterioridad y reinstaura la trascendencia. Gracias a los dictados de angustia, Véronique –su psicoanalista– oblitera la imagen porque la coloca en el mundo vivido por Orion, en el suyo y en el mundo político que abre el dibujo a la construcción del futuro. Al dejarse tocar por Orion y por Véronique, y al tocarlos, las imágenes les abren el camino de acceso hacia sí mismos. De esta manera, la imagen sale del estatismo y de la condición fija del dibujo para habitar el mundo, pero esto es posible debido a que ella misma es ya lenguaje y acogida de la alteridad en el seno del cuadro. A través de ella, el mundo y el Otro habitan las líneas y los colores que constituyen el dibujo. La imagen entra, entonces, en el tiempo que convoca a responder al llamado que toda obra de arte dirige al Otro. La obra es, así, ofrenda, acto litúrgico. La estética del encuentro psicológico establecido entre Orion y Véronique implica, en efecto, una ética de la promesa marcada por la gratuidad y la paciencia. La obra de arte encuentra el fundamento que hace de ella una obra ética.

§ 1. Estética del acabamiento y reducción del Otro

§ 1.1. Los espejos narcisistas y el anonimato del "on doit"

La violencia que caracteriza las crisis de Orion es la manifestación de una violencia más sutil: aquella ejercida por los compañeros del hospital de día. Incluso si tenemos la impresión de que ellos le dirigen sus insultos para enfrentarse a él y someterlo, esta violencia "no se dirige a aquel a quien se aplica", puesto que no hay encuentro con el rostro del Otro. En efecto, los compañeros proyectan sobre Orion la imagen que ellos se hacen de él y, al hacerlo, se proyectan ellos mismos sobre esta imagen: "(...) los otros lo fastidian para que se ponga violento, entonces le tienen miedo. Es lo que buscan. Para ellos es como una película de terror"⁸. La mirada que ellos proyectan sobre Orion

⁷ "Notable evolución" que, según Armengaud, se expresa sobre todo en el largo estudio de 1964, "La signification et le sens" (en: Levinas, E., *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier: Fata Morgana, 1972), y en "las consideraciones consagradas a dos artistas contemporáneos, Jean Atlan y Sacha Sosno" (Armengaud, F., *op. cit.*, p. 499).

⁸ Bauchau, H., *El niño azul*, p. 10 ("[...] les autres le turlupinent pour qu'il devienne violent, alors ils ont peur de lui. C'est ce qu'ils cherchent. Pour eux c'est comme un film de terreur" [Bauchau, H., *L'enfant bleu*, p. 16]).

es una mirada narcisista en la medida en que él les devuelve la imagen de ellos mismos, es decir, la imagen de compañeros divertidos y aterrorizados por un adolescente cuya alteridad no es reconocida. La violencia ejercida por sus compañeros consiste, pues, en apropiarse del Otro según el principio narcisista que hace del Otro "un être pour moi" ("un ser para mí").

Al definir a Orion como "más terrible que en la tele"⁹, sus compañeros no reconocen en él una dignidad anterior a la donación de sentido, ya que es el rol cómico que ellos le han impuesto el que le otorga la existencia. Orion es reducido, así, al lugar que ocupa en el conjunto de un espectáculo en cuyo seno es fijado e in-formado: él es un elemento del espectáculo cómico fuera del cual no tiene sentido. Desde el punto de vista de sus compañeros, él es en la medida en que mantiene una relación subordinada con los otros elementos que acompañan siempre las crisis de violencia y que configuran el mundo como gozo teatral: las carpetas lanzadas, los saltos, su mochila escondida. Se trata del cuadro gestual que esconde a Orion detrás de su sombra, desde el momento en el que las imágenes que él está obligado a producir no conducen hacia un rostro sino al gozo provocado por la imagen misma y por el rol dramático que pretende agotar el misterio de la alteridad.

Este espectáculo es la expresión del primado del Mismo y de la reducción del Otro a un personaje que se esconde al representarse. Orion es, en cada crisis de violencia provocada por sus compañeros, el actor de una obra en la que está ausente. En el monólogo ritmado por las risas y las reacciones de temor de sus compañeros, aparece la caricatura de Orion: "La violencia, que parece ser la aplicación directa de una fuerza a un ser, le niega, realmente, toda su individualidad al aprehenderlo como elemento de su cálculo y como caso particular de un concepto. Esta manera de ofrecerse la realidad sensible a través de su generalidad, de tener un sentido, no a partir de sí misma, sino a partir de relaciones que mantiene con todos los demás elementos de la representación, y en el seno de una representación que ya se ha apoderado del mundo, es lo que podemos denominar la forma de esa realidad. La realidad sometida a la tiranía es una realidad informada"¹⁰. Al despojarlo de su rostro, las crisis de violencia informan a Orion –le imponen una forma– y lo condenan al estatismo de la imagen que no conoce la posibilidad del cambio ni la apertura al futuro. Sometido

⁹ *Ibid.*, p. 9 ("plus terrible qu'à la télé" [*ibid.*, p. 14]).

¹⁰ Levinas, E., *Libertad y mandato*, traducción de Antonio Domínguez Rey, Madrid: Editorial Trotta, 2001, p. 78 ("La violence, qui semble être l'application directe d'une force à un être, refuse, en réalité, à l'être, toute son individualité, en le saisissant comme élément de son calcul, et comme cas particulier d'un concept. Cette façon, pour la réalité sensible, de s'offrir à travers sa généralité, d'avoir un sens, non point à partir d'elle-même, mais à partir de relations qu'elle entretient avec tous les autres éléments de la représentation, et au sein d'une représentation qui s'est déjà emparée du monde, c'est ce qu'on peut appeler la forme de cette réalité. La réalité soumise à la tyrannie est une réalité informée" [Levinas, E., *Liberté et commandement*, Montpellier: Fata Morgana, 1994, pp. 40-41]).

a la tiranía del espectáculo deseado por sus compañeros, Orion es convertido en una realidad in-formada, estática, muerta, despojada de lenguaje: una sombra detenida, un icono sometido al poder del Mismo.

Orion produce una serie de reflejos que hacen de él un espejo configurado para el culto del yo, "(...) un refugio en lo artificial, en la vida en tanto que fabricada al interior del círculo del yo, único mundo proximal admisible"¹¹. El protagonista reduce su mundo proximal al culto de los roles que los otros le han asignado. Las huellas de las crisis de violencia y las faltas de ortografía en las hojas de los dictados constituyen, así, las imágenes que ofrecen a Orion el retrato fijo y seguro de sí mismo, es decir, el espejo que no abre al yo a una exterioridad. Sumergido en un juego de imágenes, Orion permanece fijado al espejo que le devuelve el reflejo seguro de aquello que sus compañeros y su madre quieren ver en él: "El momento de felicidad se apaga, en sus ojos aparece la angustia (...) le devuelvo la hoja. La mira consternado y dice con una voz que no es la suya: ¡Cuántas faltas, cuántas faltas!"¹².

Entramos así en el terreno del "on". Orion no dice "yo" porque se reconoce como un puro espectador de la mirada que los otros han proyectado sobre él. Él es un cuerpo sin exterioridad ni compromiso, un cuerpo sometido a la conformidad con las reglas del "on dit" (uno dice), "on doit" (uno debe), "il faut" (hay que). Orion es situado, entonces, en este terreno anónimo en donde no podrá asumir la complejidad de un verdadero diálogo con aquello que en él es distal y con aquello que, en el mundo de la exterioridad que no es nunca espejo de sí, puede ser transformado en proximal: "Me detengo a tiempo para no escuchar el 'uno no sabe', el muro de cemento que opone a las preguntas"¹³.

Ahora bien, ¿la existencia de Orion se encuentra, entonces, obliterada? Si subrayamos la dimensión de fijación en el gesto de obliterar –introducir en el mundo al fijar– y lo situamos en el nivel del producto artístico concebido como obra acabada y como producto ubicado fuera del tiempo, podemos decir que Orion ha sido obliterado según una estética ajena a todo fundamento ético. En efecto, él ha sido petrificado por la imagen impuesta por sus compañeros y por el anonimato del "on doit". Por ello, esta relación lo coloca fuera del tiempo y de la historia. Escondido detrás de esta imagen de personaje de película de terror, Orion se encuentra fuera del mundo y fijado en un presente eterno que no acepta ninguna modificación: "Mamá dice que hay que hacer un dictado cada día"¹⁴. De allí la condición obliterada de su existencia:

¹¹ "(...) un refuge dans l'artificiel, dans la vie en tant que fabriquée à l'intérieur du cercle du moi, seul monde proximal admissible" (Couloubaritsis, L., *La proximité et la question de la souffrance humaine*, Bruxelles: Ousia, 2005, p. 169).

¹² Bauchau, H., *El niño azul*, p. 20 ("Le moment du bonheur s'éteint, l'angoisse apparaît dans ses yeux [...] je lui rends la feuille. Il la regarde avec consternation et dit d'une voix qui n'est pas la sienne: Que de fautes, que de fautes!") [Bauchau, H., *L'enfant bleu*, p. 31]).

¹³ *Ibid.*, p. 11 ("Je m'arrête à temps pour ne pas entendre le 'On ne sait pas', qui oppose son mur de béton aux questions" [*ibid.*, p. 18]).

¹⁴ *Ibid.*, p. 20 ("Maman, elle dit qu'il faut faire une dictée chaque jour" [*ibid.*, p. 31]).

"(...) un alma encerrada en los modos en los que aparece, incapaz de salir de ellos. Lo mecánico enchapado sobre lo viviente"¹⁵. Orion está condenado a repetir el círculo infernal de las formas y los gestos marcados por "(...) un lenguaje que voluntariamente se enreda por una brusca conformidad a las expresiones del 'uno dice' y a sus lugares comunes"¹⁶.

Si la estética de Levinas concibe, sobre todo, la obra como acabada, como producto expuesto a la mirada del espectador, Orion encarna, en tanto que "on" anónimo y espejo narcisista, esta condición pasiva y ajena al tiempo que caracteriza la imagen que sus compañeros y su madre le han impuesto y que él ha asumido como mirada de sí mismo. Las imágenes que ellos han creado ofrecen a los compañeros y a Orion mismo el gozo estético propio de aquel que se encuentra frente a una estatua lograda cuyo proceso de creación ha sido borrado por la perfección de la obra acabada, encerrada en ella misma, habitante de un eterno presente en el que lo cómico y lo trágico se integran.

§ 1.2. *La barbarie interior*

La barbarie interior consiste en la negación de toda exterioridad para afirmar un proceso de interiorización caracterizado por la soledad del alma desvinculada del mundo, de los otros y de Dios. Este encierro conduce al exceso y la destrucción, encarnados por Orion cuando se apodera de él el "demonio de París". El desafío consiste, entonces, en acoger su propia barbarie para transformarla en impulso creativo y en apertura al mundo. Esto sólo es posible por medio de una exterioridad ética que lo supere o de una interioridad que es tal "(...) en la medida en que ella acepta depender de aquello que, precisamente, no depende de ella"¹⁷.

En esta perspectiva, las imágenes del espectáculo violento de Orion no son negadas ni atribuidas al bárbaro que habitaría en los límites del yo. Ellas son, por el contrario, convertidas en imagen que abre a la reconciliación con su propia barbarie y su propia humanidad, siempre a partir de una voz exterior y de un llamado al diálogo con el Otro. Orion se supera a sí mismo para abrirse a la mitología griega, a otras barbaries que le preceden y que él descubre en el fondo de sí mismo. Él se abre a la alteridad de un relato que no depende de él mismo, pero que, siendo otro, va a habitarlo y permitirle el acceso a sí mismo. Orion debe recorrer esta exterioridad del relato

¹⁵ "(...) une âme enfermée dans ses modes de paraître, incapable d'en sortir. Du mécanique plaqué sur du vivant" (Levinas, E., *De l'oblitération*, p. 14).

¹⁶ "(...) un langage qui volontairement s'embrouille par une brusque conformité à des tournures du 'on dit' et à ses lieux communs" (*ibid.*, p. 16).

¹⁷ "(...) dans la mesure où elle accepte de dépendre de ce qui, précisément, ne dépend pas d'elle" (Mattéi, J.-F., *La barbarie intérieure*, Paris: Presses Universitaires de France, 1999, p. 116).

griego para ser reconducido a sí mismo y para alcanzar una interioridad habitada por Véronique y por el diálogo con Teseo y el Minotauro que ella ha hecho posible.

En efecto, a partir de la imagen del laberinto, Véronique toca el mundo de Orion al abrirlo al mito griego del Minotauro. A partir de las imágenes puestas en movimiento gracias a este relato, ellos establecen un diálogo que les permite confrontarse con su propia barbarie para hacerla hablar. Teseo y el Minotauro escapan, entonces, a su condición de figura literaria fija, gracias a los dibujos de Orion. Estos actualizan el asesinato del Minotauro por Teseo en una realidad que es al mismo tiempo otra y la misma. Éste debe matar al Minotauro que habita en él, así como Orion debe matar también la barbarie que lo habita (su propio Minotauro, su padre, él mismo): "(...) veo en esta escena que el Minotauro es, en un escenario tenebroso, el Padre que Orion, en su angustia, está condenado a matar, como mata también una parte de sí mismo"¹⁸. Para cumplir esta tarea, él necesita ser visto, sostenido por la mirada y el cuerpo del Otro: "Uno sintió muchos rayos y a menudo el olor del demonio no dejaba dibujar. Después fue mejor porque tú estabas detrás de mí. (...) Mientras estés detrás de mí se puede avanzar a pesar de ser ciego"¹⁹. Orion comete un asesinato en el dibujo y esto provoca en él un sufrimiento real que habita el cuadro y que va, al mismo tiempo, más allá del dibujo. El dibujo es habitado, entonces, por el sufrimiento de Orion y de Véronique, que se reconoce en él como la niña que, al nacer, mató a su madre: "Yo también estuve obligada a vivir eso, porque maté a mi madre cuando nací. Con Orion lo revivo al contemplar esta imagen de colores explosivos y cuyas numerosas torpezas no pueden ocultar la verdad ni el sufrimiento"²⁰.

Al decir este sufrimiento, se revela la debilidad y la vulnerabilidad que, siendo las del nuevo Teseo dibujado, son las de Orion: "Teseo (...) de cabello largo y enrulado, con el rostro pálido y atemorizado de Orion"²¹. Se trata, pues, de dibujos y de relatos "que atañen a las memorias heridas"²², que son habitados por los gestos del cuerpo sufriendo y que, al herir a través de la palabra, curan y liberan. Gracias a los colores y a los gestos que Orion atribuye a los personajes del mito griego, ellos adquieren un rostro para entrar en el mundo, en el tiempo vivido por Orion y por Véronique, que se relatan a sí mismos al reinterpretar este mito. Ellos están presentes en la imagen del asesinato del Minotauro: a través de este asesinato, ellos matan también una parte

¹⁸ Bauchau, H., *El niño azul*, pp. 49-50 ("[...] je vois dans cette scène que le Minotaure est, sur une scène ténébreuse, le Père qu'Orion, dans sa détresse, est condamné à tuer, comme il tue aussi une part de lui-même" [Bauchau, H., *L'enfant bleu*, p. 74]).

¹⁹ *Ibid.*, p. 50 ("On a senti beaucoup de rayons et souvent l'odeur du démon empêchait de dessiner. Après on a été mieux parce que tu étais derrière moi. [...] Tant que tu étais derrière moi on pouvait avancer même si on était aveugle" [*ibid.*, p. 75]).

²⁰ *Loc. cit.* (Moi aussi, j'ai été contrainte de vivre cela, puisque j'ai tué ma mère à ma naissance. Avec Orion je le vis encore en contemplant cette image aux couleurs explosives et dont les nombreuses maladresses ne peuvent cacher la vérité ni la souffrance" [*ibid.*, p. 74]).

²¹ *Ibid.*, p. 49 ("Thésée [...] a les longs cheveux bouclés, le visage pâle et effrayé d'Orion" [*ibid.*, p. 73]).

²² "(...) qui touchent aux mémoires blessées" (Ricœur, P., *op. cit.*, p. 23).

de ellos mismos. Teseo y el Minotauro hablan porque no se limitan al gozo estético de la imagen que se concentra en ella misma: el dibujo de ambos personajes encarna las heridas del Otro. Al representar estas heridas por medio de la imagen, Orion supera la condición de sombra para vencer su propia barbarie. Por ello, sus dibujos y sus relatos están tendidos hacia una exterioridad en la que protección y peligro: estética y ética se reúnen.

§ 1.3. La imagen como semejanza y como ídolo

Según la crítica del arte que Levinas desarrolla a partir de fuentes platónicas y bíblicas, si nos situamos en el terreno de la obra hecha y asumimos el punto de vista pasivo del espectador, las imágenes de Teseo y del Minotauro podrían reducirse a la lógica de la semejanza y de la idolatría. En efecto, al no haber participado en el proceso de génesis de la imagen, ésta puede ser sometida a la lógica del puro goce estético que nos impide conocer una realidad que es reemplazada por su sombra. Como si hubieran estado siempre acabados y fijos en su perfección final, los dibujos y las esculturas de Orion "(...) no se <darían> como un inicio de diálogo"²³.

Sin embargo, como vimos en el punto anterior, las imágenes de Teseo y del Minotauro se encuentran más bien en el origen del diálogo: ellas provienen de aquello que el mito narrado por Véronique ha provocado en Orion y se realizan en una serie de dibujos que, a su vez, pone en movimiento el relato. Lejos de la semejanza que esconde la realidad detrás de su doble, las imágenes de este mito griego abren una serie de significaciones que conducen a la realidad concreta y a la historia personal de Orion y Véronique. Dichas imágenes pertenecen al orden de la revelación no transparente pero real: el arte no es, como afirma Levinas, "(...) el acontecer mismo <de la no-verdad del ser,> del oscurecimiento, un atardecer, una invasión de sombra"²⁴. Las imágenes acabadas de los cuadros de Orion son el espacio en el que brota la luz de una significación que no se agota en el concepto, sino que permite la puesta en relato y el diálogo que abre a la proximidad a uno mismo y que permite decir el sufrimiento. Habría que hablar, entonces, de un acabamiento formal que moviliza y abre a un tiempo habitado por el Otro.

En los dibujos de Orion no se produce la sustitución del ser por la imagen ni se hace de ella el objeto de una pura sensación del orden del ritmo que, siendo la cualidad más desvinculada del objeto, "(...) resuena impersonalmente (...) y no conserva su

²³ Levinas, E., *La realidad y su sombra*, traducción al español de Antonio Domínguez Rey, Madrid: Editorial Trotta, 2001, p. 45 ("[...] ne se <donneraient> pas pour un commencement de dialogue" [Levinas, E., "La réalité et son ombre", en: *Les imprévus de l'histoire*, Montpellier: Fata Morgana, 1994, p. 125]).

²⁴ *Ibid.*, p. 46 ("[...] l'événement même <de la non-vérité de l'être,> de l'obscurissement, une tombée de la nuit, un envahissement de l'ombre" [*ibid.*, p. 126]).

estructura de relación”²⁵. Por el contrario, las imágenes instauran un comercio con una presencia que se muestra real en los dibujos. En efecto, los rostros tristes de Teseo y del Minotauro en el cuadro dicen el sufrimiento de Orion y Véronique. Los dos personajes griegos, en tanto que realidad dibujada, acogen el mundo real en el seno del cuadro. De la misma manera, podemos decir que Teseo y el Minotauro habitan el mundo: salen del espacio fijo y plano del cuadro y entran en el mundo por medio del relato y del diálogo que acompañan el dibujo y por el dibujo mismo. En el seno de éste, sus gestos y sus acciones, siendo los suyos, son también los gestos y las acciones de Orion y Véronique: al hacer del cuadro un espacio habitable por el rostro del Otro, Teseo y el Minotauro salen de él para habitar el mundo de los que ellos representan. En el mismo sentido, Orion y Véronique son acogidos como habitantes del mito que ellos actualizan a través de su puesta en dibujo y en relato.

Este complejo juego de habitación y salida, de presencia y ausencia que se establece entre la imagen y aquel que ella representa, permite comprender el lugar que Véronique ocupa en el dibujo del asesinato del Minotauro. En efecto, ella está a la vez “en la verdad del cuadro” y “en la cabeza” de Orion: “Vasco casi siempre se va, señora, y tú casi siempre estás aquí, de verdad y en mi cabeza”²⁶. Este lugar privilegiado la convierte en la garantía de la relación entre imagen y mundo vivido. Gracias a Véronique, Teseo y el Minotauro han podido salir de la fijación del mito griego para habitar, a través del dibujo, el mundo vivido por Orion. Gracias a ella, Orion ha podido entrar en el dibujo para otorgar un rostro a las imágenes del héroe griego y de su víctima.

Véronique asegura la conexión entre dibujo y mundo, entre Orion y los personajes del mundo griego. Ella confirma, por ello, la existencia de un “en dehors du dessin” –un espacio fuera del dibujo, el mundo vivido sin el cual la imagen es reducida a sombra muda–, puesto que ella misma se mantiene “<invisible y fuera de la imagen:> El dibujo donde estoy sin estar”²⁷. Pero ella está, al mismo tiempo, “allí” para confirmar la condición habitada y encarnada del dibujo que salva la imagen del no-sentido de la sombra: “Tú estás detrás de mí, justo donde termina el dibujo. No había más lugar en la hoja pero estás allí”²⁸. Esta presencia real y actual de Véronique en el corazón de un dibujo en el que, a pesar de todo, ella no está, nos obliga a comprender la obra de arte en el proceso de creación. “Tu es là” (“Tú estás allí”): esta frase de Orion nos sitúa, en efecto, en una estética del proceso creador que escapa a los límites de la estética del acabamiento formal de Levinas y a su concepción de la representación como negación

²⁵ *Ibid.*, pp. 49-50 (“[...] résonne impersonnellement [...] et ne conserve jamais sa structure de relation” [*ibid.*, p. 130]).

²⁶ Bauchau, H., *El niño azul*, p. 253 (“Vasco est presque toujours parti, Madame, et toi presque toujours là, dans le vrai et dans ma tête” [Bauchau, H., *L'enfant bleu*, p. 371]).

²⁷ *Ibid.*, p. 51 (“<invisible et hors de l'image>: Ce dessin où je suis sans y être” [*ibid.*, p. 76]).

²⁸ *Ibid.*, p. 50 (“Tu es derrière moi, juste là où finit le dessin. Il n'y avait plus de place sur la feuille mais tu es là” [*ibid.*, p. 75]).

de toda relación entre la imagen y el mundo real. El antes y el después de la obra de arte constituyen el poder simbólico de la imagen, es decir, su capacidad de hacer presente y real, en el seno de los colores y los materiales, aquello que es representado. Estamos, entonces, en las antípodas de la estética de *La réalité et son ombre*: "La conciencia de la representación consiste en saber que el objeto no está ahí. Los elementos percibidos no son el objeto, sino como sus 'guiñapos', manchas de color, trozos de mármol o de bronce. Estos elementos no sirven de símbolos y, en ausencia del objeto, no fuerzan su presencia, pero, por su presencia, insisten sobre su ausencia. Ocupan enteramente su lugar para indicar su alejamiento, como si el objeto representado muriera, se degradara, se desencarnara en su propio reflejo. El cuadro no nos conduce, pues, más allá de la realidad dada, sino, en cierto modo, más acá. Es símbolo al revés"²⁹.

Es a partir del proceso de creación del cuadro que podemos comprender la presencia real de Véronique en el dibujo, incluso si ella está ausente en el resultado final. El dibujo –el asesinato que tiene lugar en él– está habitado por una presencia que supera la materialidad del cuadro, porque hay en el dibujar una presencia que no es degradada ni desencarnada. Se trata de un dibujar provocado por el encuentro con el Otro (antes del acabamiento), así como dirigido al Otro (la interpretación que tiene lugar después del acabamiento). "Mais tu es là" ("Pero tú estás allí"), dice Orion para afirmar esta ausencia que habla en el seno del dibujo. La respuesta de Véronique será muy clara a lo largo de la novela: "Je suis là" ("Yo estoy allí"). Un "être-là" (un "estar allí") que funda una estética de la presencia ausente, una estética del proceso creador marcado por el llamado ético que se revela como el fundamento de toda obra de arte: "Sí, durante sus crisis somos un plural"³⁰. Por ello, la creación de la obra de arte, así como su contemplación, son ya una forma de generosidad: ellas son siempre positivamente relación con el Otro.

La imagen recupera el poder de conducirnos hacia el mundo y de establecer el lazo que reconcilia la imagen con su trascendencia. En tanto que encarnada en el dibujo y el relato, la imagen es una sensación impura, es decir, un ser que supera la representación, que es anterior a ella debido a que nace del diálogo creativo con el Otro. La encarnación del cuerpo sufriente de Orion en el dibujo convierte a Teseo y al Minotauro en imágenes tocadas por lo real y que tocan lo real. Lejos de ser el doble, la

²⁹ Levinas, E., *La realidad y su sombra*, p. 54 ("La conscience de la représentation consiste à savoir que l'objet n'est pas là. Les éléments perçus ne sont pas l'objet, mais comme ses nippes, taches de couleur, morceaux de marbre ou de bronze. Ces éléments ne servent pas de symboles et, dans l'absence de l'objet, ils ne forcent pas sa présence, mais, par leur présence, insistent sur son absence. Ils occupent entièrement sa place pour marquer son éloignement, comme si l'objet représenté mourrait, se dégradait, se désincarnait dans son propre reflet. Le tableau ne nous conduit donc pas au delà de la réalité donnée, mais, en quelque manière, en deçà. Il est symbole à rebours" [Levinas, E., "La réalité et son ombre", pp. 134-135]).

³⁰ Bauchau, H., *El niño azul*, p. 55 ("Oui, dans ses crises nous sommes un pluriel" [Bauchau, H., *L'enfant bleu*, p. 83]).

sombra, la caricatura o lo pintoresco de Orion y de Véronique, estos dos personajes griegos recuperan su condición de signo, ya que se refieren a un mundo real (el pasado y el sufrimiento actual de Véronique y su paciente) que ellos hacen habitar, al mismo tiempo, en el corazón del cuadro. La imagen no instaura "(...) un mundo menor, únicamente de apariencias"³¹.

La "structure formelle d'achèvement" ("estructura formal de acabamiento") postulada por Levinas sitúa la obra de arte en "une interruption du temps" ("una interrupción del tiempo") que hace de ella un ídolo. Este ídolo es fijado en un instante que dura sin futuro. Orion fue reducido a ídolo por sus compañeros. En efecto, fijado en la imagen que ellos proyectan sobre él, Orion se convierte en previsible y es encerrado en una serie de gestos condenados a repetirse sin fin. Se trata del retraso del tiempo por la fijación de un instante que dura eternamente: "Un porvenir eternamente suspendido flota en torno a la postura fija de la estatua como un porvenir para siempre porvenir"³². Sin embargo, lejos de ser erigidas en ídolos, las imágenes que habitan los dibujos de Orion superan el instante inmóvil de la estatua que no escapa a la eternidad. Se trata, por ello, de imágenes vitales que están en la base de una apertura al presente y al futuro, imágenes para entrar en el mundo y habitar en él insertos en la temporalidad.

Gracias a sus dibujos, Orion experimenta la apertura al futuro a través de un movimiento que lo lleva al encuentro consigo mismo y con el Otro. Todos sus cuadros hacen posible la liberación del destino, es decir, la liberación de un presente eternamente fijo. El instante del cuadro es el instante que, enraizado en la memoria del pasado, proyecta el futuro. Se trata de la salida del sueño que despierta la exterioridad, así como el relato que articula la unidad de una vida. Estamos, entonces, en el dominio de la duración de los vivientes, el horizonte de un futuro que es "(...) promesa de un presente nuevo"³³.

§ 2. Estética de la obra y revelación del Otro

§ 2.1. La imagen como lenguaje: obliteración y temporalidad

La estética del proceso creador que escapa a Levinas, al menos en *La réalité et son ombre*, y que configura de alguna manera el proyecto de Bauchau, es una estética del lenguaje. En efecto, los relatos, los diálogos y los dictados de angustia se encuentran en el punto

³¹ Levinas, E., *La realidad y su sombra*, p. 55 ("[...] un monde moindre, d'apparences seulement" [Levinas, E., "La réalité et son ombre", pp. 135-136]).

³² *Ibid.*, p. 57 ("Un avenir éternellement suspendu flotte autour de la position figée de la statue comme un avenir à jamais avenir" [*ibid.*, p. 138]).

³³ *Ibid.*, p. 62 ("[...] promesse d'un présent nouveau" [*ibid.*, p. 143]).

de partida y en el punto de llegada de cada dibujo. Ellos hacen de cada imagen una realidad interpelada e interpelante, lingüística, inscrita en el tiempo, que es también un movimiento hacia el Otro y hacia el futuro. Lejos de encontrar en el elemento plástico el objetivo de los relatos, Bauchau afirma el fin narrativo de la obra de arte plástica, es decir, la dirección que va de la imagen a la palabra: "(...) siento que hay una historia que sucede allí. Debemos contarla"³⁴.

La puesta en relato de lo plástico está en el corazón de los diálogos que ponen en movimiento de alteridad las imágenes de los dibujos de Orion; por ello, este lenguaje narrativo está en la base de la apertura al futuro. Cada dictado de angustia devuelve a los dibujos su condición de signo, al hacer de ellos una realidad habitada por el Otro y orientada hacia el futuro. Sin ser reducida a la luminosidad de los conceptos que agotan la realidad, pero sin limitarse al dominio de la sombra –ídolo estático que no habla–, la estética de esta novela afirma la dimensión lingüística y temporal de las imágenes. Éstas se encuentran en el origen del lenguaje, puesto que ellas mismas están ya habitadas por la palabra. Así, el encuentro entre la imagen de la isla y Véronique está en el origen del diálogo y la puesta en relato que se establecerán más tarde con Orion: "Al llegar veo, pegado en la pared por el profesor de arte, un dibujo que me encanta y armoniza con el oculto desamparo que siento. Se trata de una pequeña isla, una isla azul, rodeada de arena dorada y cubierta solamente por algunas palmeras. Esa isla, su cielo, su luz, su minúscula soledad protegida por un mar cálido transmiten el deseo, el dolor de un corazón herido. El dibujo ingenuo, hecho de manera tosca, penetrada de sueño, me hace sentir con fuerza el silencio, el aterrorizado exilio, la escandalosa esperanza de los que nació"³⁵.

Este dibujo está, efectivamente, en el origen del gesto y de las palabras que hacen entrar el binomio Orion-Véronique en la historia: "Al día siguiente me acerco a él (...) 'Es un dibujo que hace bien'. Su rostro se ilumina de nuevo: 'Sí, dibujar una isla hace bien'. La hora del regreso a clase suena, se aleja sin despedirse (...), pero antes de avanzar por el pasillo que lleva a su aula se da vuelta y me hace con la mano un pequeño gesto tímido"³⁶. El "être-là" estético (la imagen de la isla) hace posible el "être-là" ético

³⁴ Bauchau, H., *El niño azul*, p. 37 ("[...] on sent qu'il y a une histoire qui se passe là. Il faut que nous la racontions" [Bauchau, H., *L'enfant bleu*, p. 55]).

³⁵ *Ibid.*, p. 7 ("En arrivant je vois affiché sur le mur par le professeur d'art, un dessin qui m'enchanté et s'accorde à la détresse bien cachée que j'éprouve. C'est une très petite île, une île bleue, entourée de sable blond et couverte seulement de quelques palmiers. Cette île, son ciel, sa lumière, sa minuscule solitude protégée par une mer chaude expriment le désir, la douleur d'un cœur blessé. Le dessin naïf, d'une manière fruste, toute pénétrée de rêve, me fait sentir avec force le silence, l'exil terrifié, la scandaleuse espérance dont il est né" [*ibid.*, p. 12]).

³⁶ *Ibid.*, p. 8 ("Le lendemain je m'approche de lui. [...] 'C'est un dessin qui fait du bien'. Son visage s'éclaire à nouveau: 'Oui, dessiner une île, ça fait du bien'. L'heure du retour en classe sonne, il s'en va sans dire au revoir [...], mais avant de prendre le couloir qui mène vers sa classe il se retourne et me fait de la main un petit signe timide" [*ibid.*, pp. 12-13]).

(la presencia de Véronique). Al mismo tiempo, éste debe ser comprendido como respuesta (compromiso, promesa) a una imagen que estaba ya habitada por Orion, es decir, que era ya ella misma lenguaje, llamado dirigido al Otro. Los colores y las líneas que dibujan esta isla guardan en ellos mismos la posibilidad de abrirse al lenguaje y poner en palabras aquello que obsesiona y aquello que puede liberar a Orion.

En este mismo sentido, la imagen del laberinto se encuentra en el origen de los relatos y los dibujos que giran en torno de Teseo y el Minotauro. Pero esta imagen que "quiere el relato" habla por ella misma y está ya habitada por el relato griego. Orion y Véronique van a continuar aquello que estaba ya iniciado por la imagen del laberinto. Ésta da lugar a una historia que asegura un vínculo muy fuerte entre ambos, entre ellos y sus padres, entre ellos y los héroes del mito griego: "Orion me escucha con gran atención, podría decirse que entré en su mundo. (...) Todo eso establece entre Orion y yo una extraña convivencia, como si yo fuera mi padre, el narrador, y él el niño que yo soy aún, ávido de historias y de visiones de otros mundos"³⁷. Este relato que "entra en el mundo de Orion" está ya en el seno de las curvas y de las líneas que dibujan el laberinto de Creta. La imagen habla porque ella misma es lenguaje.

Esta puesta en el mundo de la imagen gracias a los relatos es una suerte de obliteración positiva, marcada por un impulso ético. En efecto, a través de cada dictado de angustia, Véronique permite que los dibujos de Orion entren en un espacio de diálogo y de encuentro, en la temporalidad del mundo vivido y del futuro que compromete. Este acto de obliteración coloca la imagen en el mundo no únicamente en el momento en el que la obra está acabada –los dictados que responden a ella–, sino desde su origen y a lo largo de todo el proceso creador: "(...) levantando los ojos me dice: 'Pinta de rojo alrededor, como un arco. ¡No encima de mi dibujo!' Es una orden, ahora él es el maestro y yo la alumna. Tomo un grueso lápiz y, delante de él para que no se altere, comienzo a hacer un marco rojo"³⁸. Véronique toca el dibujo para hacer de él una imagen marcada por la alteridad y para colocarlo en el mundo desde el instante mismo de la creación. "Elle est là", en el dibujar que ellos llevan a cabo. Estamos, nuevamente, en la estética del momento de la creación fundada en una suerte de ética de la obliteración, realizada por los dictados de angustia que Véronique escribe y por su participación en el dibujar mismo.

Estos actos de obliteración llevados a cabo por Véronique permiten que la imagen salga del entretiem po. En el momento en el que escribe los dictados de Orion, ella hace hablar a los dibujos y abre la posibilidad de producir un discurso liberado de la

³⁷ *Ibid.*, p. 38 ("Orion m'écoute avec grande attention, on dirait que je suis entrée dans son monde. (...) Cela établit entre Orion et moi une étrange connivence, comme si j'étais mon père, le conteur, et lui, l'enfant que je suis toujours, avide d'histoires et de visions d'un autre monde" [*ibid.*, pp. 56-57]).

³⁸ *Ibid.*, p. 22 ("[...] relevant les yeux, il me dit: 'Tu mets du rouge, tout autour, comme un cadre. Ne débord pas sur mon dessin!' C'est un ordre, c'est lui le maître maintenant et je suis son élève. Je prends un gros crayon et, en face de lui pour ne pas le gêner, je commence à faire un cadre rouge" [*ibid.*, p. 34]).

consigna según la cual "on doit écrire sans fautes" ("uno debe escribir sin errores"). Estos dictados de angustia sitúan los dibujos de Orion en el conjunto de su historia personal y, más tarde, en el mundo de la política y el periodismo, para escapar, así, de la dictadura del "on doit" que reina en los manuales de ortografía y en las dictaduras sufridas por los artistas latinoamericanos que Orion, Véronique y Vasco apoyan en el capítulo "La manif": "Orion se ha calmado, ríe nuevamente a la esperanza y a los colores de los cien estandartes. Le pide a Bob el suyo, que lleva con orgullo. (...) Todo es muy simple, sólo se leen los nombres de los artistas asesinados, presos o desaparecidos"³⁹.

Las imágenes –cuadros y esculturas– llevadas a esta manifestación son también imágenes obliteradas –éticas– porque participan del mundo político y periodístico, denunciando, por la fuerza misma de las líneas y de los colores, esta miseria de la condición humana y los abusos de la vida social: "la obliteración saca aquello que hay de falsa humanidad en las cosas, es tachar y denunciar lo escandaloso"⁴⁰. Se trata, evidentemente, del momento ético de una obliteración que está "llena de compasión"⁴¹. Las imágenes que entonan un canto ético en las calles de París no tienen nada del acabamiento que paraliza. Ellas son, por el contrario, el movimiento mismo del tiempo y de una historia a construir. El arte no constituye una dimensión de evasión.

Siempre fiel a su condición de judío, Levinas se abre aquí a una comprensión del arte que, manteniéndose en el terreno del acabamiento, afirma la posibilidad de un encuentro con la exterioridad. En otros términos, la obliteración hace justicia a la trascendencia, que supone apertura a los mandatos que provienen del rostro del Otro, para no hacer de la imagen un ídolo "(...)" que nos hace indiferentes al sufrimiento del mundo y nos instala en esta indiferencia"⁴². Si, contra el mandato bíblico según el cual no se debe hacer imágenes de Dios, el arte inflige una herida a alguien al hacer de él una imagen, esta herida es fuente de justicia desde el momento en el cual ella "(...)" se despierta en el hombre en el que ella es sufrimiento, y en el otro en el que ella suscita nuestra responsabilidad"⁴³. El rostro y la memoria herida del Otro nos dicen, en el seno mismo de la obra de arte: "Este sufrimiento, este secreto, este rechazo... ¡Una vez, sí, pero no dos!"⁴⁴.

³⁹ *Ibid.*, p. 219 ("Orion s'est apaisé, il sourit à nouveau à l'espérance et aux couleurs des cent bannières. Il demande à Bob de lui rendre la sienne qu'il porte avec fierté. [...] Tout est très simple, rien que l'appel des noms des artistes massacrés, emprisonnés ou disparus" [*ibid.*, pp. 323-324]).

⁴⁰ "(...) l'oblitération enlève ce qu'il y a de fausse humanité dans les choses, c'est biffer et dénoncer le scandaleux" (Levinas, E., *De l'oblitération*, p. 22).

⁴¹ "(...) pleine de compassion" (*ibid.*, p. 24).

⁴² "(...) qui rend indifférent à la souffrance du monde et installe dans cette indifférence" (*ibid.*, p. 8).

⁴³ "(...) s'éveille dans l'homme où elle est souffrance, et dans autrui où elle suscite notre responsabilité" (*ibid.*, p. 26).

⁴⁴ "Cette souffrance, ce secret, cette mise à la retraite... Une fois, oui, mais pas deux!" (*ibid.*, p. 32).

Al hacer hablar a las imágenes en el corazón de la historia personal y del mundo político, los dictados de angustia y la manifestación por los artistas latinoamericanos las obliteran, revelando su condición lingüística: "Una posición de un cuerpo en el espacio dice algo, una escultura se propone como un modelo, como una palabra dirigida a alguien, como una exhortación. Ella propone algo, ella llama a una respuesta. (...) La obliteración hace hablar, ella invita a hablar. Ella interrumpe el silencio de la imagen. Hay un llamado de la palabra a la sociabilidad, el ser para el otro."45. La imagen reconocida en su condición de lenguaje impide que el pintor se exilie de la ciudad o de la vida. El carácter obliterado de los dibujos de Orion le otorga la condición de artista íntimamente ligado a la historia real que es, al mismo tiempo, la historia que habita sus cuadros. Si los dictados de angustia y la participación en la manifestación hacen hablar y ponen en movimiento la imagen, es porque ella no ha estado nunca inmóvil. Si Véronique despierta en Orion la necesidad de interpretar sus dibujos, es porque ellos estaban ya marcados por la alteridad y guardaban en ellos mismos la condición de signo. Interpretarlos no implica agotarlos por medio del intelectualismo conceptual, sino reconocer la historia de una vida que habita en ellos. Gracias a su naturaleza obliterada y encarnada, las imágenes creadas por Orion lo sanan y lo abren al encuentro consigo mismo y con el Otro.

§ 2.2. Ver y tocar: la imagen como fuente de acción y de contemplación

Los dibujos de Orion están tendidos hacia el mundo, abiertos hacia una exterioridad. En efecto, frente a una estética guiada por la oposición radical entre ver (distancia de la obra acabada –dibujo– y del espectador que contempla) y tocar (contacto con una obra en ejecución –dibujar– y con un espectador que actúa), Bauchau nos propone una estética de la imagen que toca y que se deja tocar. Desde el inicio de la novela, constatamos que Véronique se deja tocar por el dibujo de la isla y toca a Orion por el hecho de acercarse a él. Esta aproximación es, a su vez, la fuente de una serie de gestos a través de los cuales Orion tocará a Véronique, gestos que acompañan el tocar del gesto central que es el dibujo mismo: "Su bella sonrisa un poco suplicante me conmueve"⁴⁶.

⁴⁵ "Une position d'un corps dans l'espace dit quelque chose, une sculpture se propose comme un modèle, comme un mot d'adresse, une injonction. Elle propose quelque chose, elle appelle une réponse (...) L'oblitération fait parler. Elle invite à parler. Elle interrompt le silence de l'image. Il y a un appel, du mot, à la socialité, l'être pour l'autre. Dans ce sens-là, évidemment, l'oblitération mène à autrui" (*ibid.*, p. 28).

⁴⁶ Bauchau, H., *El niño azul*, p. 32 ("Son beau sourire à demi suppliant me touche" [Bauchau, H., *L'enfant bleu*, p. 50]).

Por una parte, la estética de Bauchau supera el abismo que opone el contacto por medio de las manos a la distancia de la visión. Las manos no son entendidas como aquellas que aseguran un contacto inmediato en virtud de una capacidad de manipulación. Del mismo modo, los ojos no son asumidos como aquellos que operan a distancia y que implican el riesgo del repliegue sobre uno mismo y la prohibición del contacto. Es por ello que los dibujos de Orion y la estética implicada en ellos exigen manos respetuosas del misterio del Otro –un tocar sin manipulación y una cierta distancia– y ojos que tocan y que se dejan tocar. Orion adquiere, así, una visión de sí mismo a partir de un rostro/cuerpo visto y tocado por Véronique, tocada ella también por los dibujos y los relatos de Orion.

Por otra parte, esta estética permite superar la oposición radical entre espectador y actor: "(...) el espectador que, en su estado extremo, asume el narcisismo, y el actor que, en el hacer, se objetiva enteramente en otro en tanto que formado"⁴⁷. En efecto, a lo largo de la novela, los espectadores y los artistas son convocados a la acción a través de un llamado ético que proviene del acto mismo de dibujar. Al mismo tiempo, los actores ejecutan sus proyectos, pero se mantienen abiertos al misterio del Otro, que no se agota en el objeto creado. Debido a que la obra de arte es el resultado de un proceso creativo que goza de un antes, un durante y un después, habitados por una exterioridad, debemos mantenernos en el terreno de una proximidad que exige el respeto de su carácter siempre distal, otro. Es necesario actuar y contemplar, entonces, en el corazón de una dialéctica que afirma, al mismo tiempo, el contacto de las manos y la visión a distancia, la contemplación y la acción, lo inmediato y lo mediato.

Estamos, así, en el dominio del tocar (manos) y del ver (ojos) sin sumisión de uno al otro. Las manos de Orion y de Véronique tocan al Otro porque ellas ven y se dejan ver. Las manos comprometidas en el dibujar y el escribir son capaces de reflejar, por el cuadro y el relato que ellas producen, la realidad del Otro. Por ello, las manos que pintan y que redactan son las mismas que acogen al Otro en su realidad, a través de una caricia que no lo agota. De la misma manera, la visión de Orion y de Véronique toca y es tocada en la medida en que las imágenes que habitan los dibujos permiten acercarse a la distancia infinita del Otro. La estética de Bauchau abre la posibilidad de ser tocado por un cuadro que no es fabricado para gozo del Mismo, sino que llama a tocarlo con nuestros ojos.

§ 2.3. La imagen como liturgia: paciencia y gratuidad de la obra

La obra de curación en la que Véronique está comprometida y a la que Orion responde hace de cada dibujo y de cada dictado de angustia una obra de arte marcada por

⁴⁷ "(...) le spectateur qui, en son état extrême, assume le narcissisme, et l'acteur qui, dans le faire, s'objective entièrement dans un autre en tant que façonné" (Couloubaritsis, L., *op. cit.*, p. 168).

el desinterés y la gratuidad. En efecto, gracias al llamado lanzado por los dibujos de Orion, Véronique asume una disponibilidad que consiste en estar proyectada fuera de ella misma. Se trata de la experiencia de lo irrevocable frente a mí mismo y frente al Otro como rasgo fundamental del compromiso. Desde su primer contacto con la isla dibujada por Orion, ella asume la experiencia de una exigencia absoluta: "Yo tomo conciencia de mí como de aquello que yo soy porque estoy llamado a serlo"⁴⁸.

La obra de Véronique consiste en ser fiel a una promesa: "Gira un poco la cabeza, me lanza una mirada pálida, tenebrosa, cargada de una especie de promesa de afecto a la que responde otra promesa dentro de mí"⁴⁹. Para mantenerse fiel a este compromiso, ella debe abrirse a la experiencia de la paciencia y de la gratuidad que caracteriza la obra. Ambas dimensiones van unidas, porque al reconocer que tendrán que pasar muchos años para alcanzar la cura, Véronique asume un trabajo para un futuro que no verá.

Por una parte, la paciencia implica entrar en el ritmo del Otro para tener confianza en él: "La paciencia hacia el otro (...) consiste en no precipitarse, en no maltratar al otro, de manera más exacta, consiste en no tratar de sustituir a través de la violencia su ritmo propio al ritmo del otro (...). Positivamente esta vez, digamos que la paciencia consiste en confiar en un cierto proceso de crecimiento o de maduración (...) confiar es comprometerse de algún modo con este proceso, de manera a favorecerlo desde dentro"⁵⁰. El hecho de que Orion marque él mismo el ritmo de los dictados de angustia y que Véronique acomode a este su escritura es una expresión clara de este respeto al ritmo del Otro.

Por otra parte, sin haber visto aún los resultados de una obra que no debe retornar a ella, Véronique se deja guiar por la gratuidad que le indica que tiene que separarse de Orion para que el "on" (uno) sea definitivamente reemplazado por el "je" (yo). Al asumir esta separación, y después de haber sufrido la partida de Myla, Orion mendiga y vence así el temor impuesto por el "on doit" que lo aislaba. Mendigar quiere decir también, en estas últimas páginas de la novela, superar la barbarie interior y el impulso violento, gracias a una apertura al dolor del Otro y a la palabra que el Otro le dirige: "Busco de nuevo algo para romper, pero las personas que están sentadas y de pie vuelven cansadas del trabajo, como papá antes de jubilarse. (...) Miro a la gente que sufre porque está apretada, porque es demasiado educada y vuelve a casa sin

⁴⁸ "Je prends conscience de moi comme de ce que je suis parce que je l'ai à être" (Jaspers, K., *Introduction à la philosophie*, Paris: Plon, 2003, p. 56).

⁴⁹ Bauchau, H., *El niño azul*, p. 18 ("Il tourne à demi la tête, lève vers moi un regard pâle, tremblant, chargé d'une sorte de promesse d'affection à laquelle une autre promesse répond en moi" [Bauchau, H., *L'enfant bleu*, p. 28]).

⁵⁰ "La patience envers autrui (...) consiste (...) à ne pas brusquer, à ne pas malmener l'autre, plus exactement à ne pas tenter de substituer par la violence son rythme propre au rythme de l'autre (...). Positivement cette fois, disons qu'elle consiste à faire confiance à un certain processus de croissance ou de maturation. (...) faire confiance ici, c'est épouser en quelque manière ce processus, de manière à le favoriser du dedans" (Marcel, G., *Homo viator. Prolégomènes à une métaphysique de l'espérance*, Clermont-Ferrand: Editions Montaigne, 1947, pp. 53-54).

poder vengarse de todo lo que les han hecho. (...) Yo pido, mendigo y la gente hace lo que Myla, la dulce, no puede hacer, me hablan con sus monedas. La gente es mi amiga en lugar de ella, con sus monedas"⁵¹. Habitado por la alteridad y reconciliado con su debilidad y su vulnerabilidad –su condición de mendigo del Otro–, Orion sigue un impulso ético que lo abre a la exterioridad y le revela que tiene necesidad de los otros, del colectivo. Así, llega a su fin este proceso de afirmación de una identidad marcada por la alteridad: "No hace falta, señora, hoy puedo pagar yo"⁵².

Cuando situamos la obra de arte fuera del simple acabamiento, ella puede ser repensada según su relación con el Otro. La obra es entonces redefinida por Levinas como "(...) un movimiento del Mismo hacia el Otro que no retorna jamás al Mismo"⁵³. Esta obra, que exige una generosidad radical, es la de una acción altruista, una ética de la gratuidad, una obra-para-el-Otro cuyos frutos yo no disfrutaré, una obra que exige ser "pour au-delà de ma mort" ("para más allá de mi muerte ") y paciente: "En tanto que orientación absoluta hacia el Otro –en tanto que sentido– la obra sólo es posible en la paciencia, la que, llevada hasta sus últimas consecuencias, significa, para el Agente: renunciar a ser el contemporáneo de la conclusión, actuar sin entrar en la Tierra Prometida (...). Renunciar a ser contemporáneo del triunfo de su obra es entrever este triunfo en un tiempo sin mí (...). <Porque> la obra, en tanto que orientación absoluta del Mismo hacia el Otro, es como una juventud radical del impulso generoso"⁵⁴.

En este universo marcado por la paciencia y la gratuidad, la imagen se convierte en liturgia, es decir, en "(...) el ejercicio de un oficio no sólo totalmente gratuito, sino que requiere también de parte de aquel que lo ejerce un gasto de fondos sin retribución"⁵⁵. La imagen es ya expresión porque ella es, ante todo, relación con el Otro: "(...) la expresión (...) es una relación con aquel a quien expreso la expresión y cuya presencia es requerida para que mi gesto cultural de expresión se produzca"⁵⁶. En efecto,

⁵¹ Bauchau, H., *El niño azul*, pp. 300-301 ("Je cherche encore quoi casser, mais les gens qui sont assis et debout, ils reviennent fatigués de leur travail comme papa avant la retraite [...]. Je regarde les gens qui souffrent d'être pressés, d'être dressés et qui rentrent chez eux sans se venger de tout ce qu'on leur fait. [...] Je demande, je mendie et eux font ce que Myla, la douce, ne peut pas faire, ils me parlent avec leurs sous. Ils sont amis de moi à sa place avec leurs sous" [Bauchau, H., *L'enfant bleu*, pp. 441-442]).

⁵² *Ibid.*, p. 301 ("Faut pas, Madame, aujourd'hui, je peux payer moi-même" [*ibid.*, p. 443]).

⁵³ Levinas, E., *Humanismo del otro hombre*, traducción de Daniel Enrique Guillot, Buenos Aires: Siglo XXI, 2003, p. 50 ("[...] un mouvement du Même vers l'Autre qui ne retourne jamais au Même" [Levinas, E., *Humanisme de l'autre homme*, p. 41]).

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 51-52 ("En tant qu'orientation absolue vers l'Autre –en tant que sens– l'œuvre n'est possible que dans la patience, laquelle, poussée à bout, signifie, pour l'Agent: renoncer à être le contemporain de l'aboutissement, agir sans entrer dans la Terre Promise [...]. Renoncer à être le contemporain du triomphe de son œuvre, c'est entrevoir ce triomphe dans un temps sans moi [...]. <Parce que> l'œuvre en tant qu'orientation absolue du Même vers l'Autre, est donc comme une jeunesse radicale de l'élan généreux" [*ibid.*, pp. 42-43]).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 52 ("[...] l'exercice d'un office non seulement totalement gratuit, mais requérant, de la part de celui qui l'exerce une mise de fonds à perte" [*ibid.*, p. 43]).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 57 ("[...] l'expression [...] est une relation avec celui à qui j'exprime l'expression et dont la présence est déjà requise pour que mon geste culturel d'expression se produise" [*ibid.*, p. 47]).

el Otro se encuentra siempre en el origen y en el término de las imágenes que habitan los dibujos de esta novela. Ellas están dirigidas, en su constitución plástica misma, a alguien que es a la vez su motivación y su destinatario: "el Otro (...) es aquel a quien la expresión expresa, para quien la celebración celebra"⁵⁷.

Véronique es celebrada por el cuadro que le dirige Roland. Estas imágenes están ya tendidas, dirigidas hacia aquella a quien ellas se expresan, es decir, Véronique y todos los que serán tocados por la líneas gruesas y las manchas de tinta que dibujan el dolor por la muerte del ser amado. Como en todo acto litúrgico, el dibujo de Roland es la ofrenda presentada para compartir aquello que lo habita profundamente: "Al abrir la carpeta veo un dibujo torpe, en blanco y negro. Pero no es un retrato. Ronald no podría hacer uno. No sabe dibujar y, sin embargo, hay allí una misteriosa evocación de la muerte de su padre. Es un enmarañado conjunto de pesadas líneas y manchas de tinta negra que sugiere innegablemente el sufrimiento producido por algún oscuro acontecimiento. Es el testimonio de un inmensa, incomprendida tristeza, la que le ha impedido avanzar durante tanto tiempo. Roland, tan sensible a los colores, ha sabido expresar, con un poco de tinta, la muerte en un trozo de papel, que me ha entregado tal vez para que yo comparta su dolor"⁵⁸. El dibujo que Orion ofrece a Véronique como regalo antes de salir de vacaciones está marcado también por esta condición litúrgica. Además del hecho de estar dirigidas a Véronique por el gesto, el intento de firma y las palabras de Orion, las imágenes de este dibujo estaban ya dirigidas a ella por su condición plástica misma. Durante el proceso de creación –el dibujar–, Véronique habitaba ya los dos caminos que, como sus vidas, se cruzan en el seno del dibujo: "Los dos caminos se cruzan –como Orion y yo– uno no sabe de dónde vienen ni hacia dónde van"⁵⁹.

En efecto, es a ella a quien esta expresión se expresa, gracias a su condición de dibujo habitado por el Otro. Esta presencia de Véronique y de Orion en el corazón de dos caminos que se entrecruzan habla de la esperanza y la promesa: "Hay mucha fuerza y esperanza en este dibujo, pero también hay dolor. (...) "Todos los árboles jóvenes son tú y tu obra. Ustedes, juntos, darán muchas hojas"⁶⁰. Véronique lleva ya en sus manos uno de los frutos que ella espera: un fruto que toca sus ojos y que conduce

⁵⁷ *Loc. cit.* ("Autrui [...] est celui à qui l'expression exprime, pour qui la célébration célèbre" [*loc. cit.*].)

⁵⁸ Bauchau, H., *El niño azul*, p. 171 ("En ouvrant le carton j'ai vu un dessin maladroit en noir et blanc. Ce n'est pas du tout un portrait. Roland ne pourrait pas faire un portrait, il ne sait pas dessiner et pourtant ce dessin évoque mystérieusement la mort de son père. C'est un ensemble enchevêtré de lignes lourdes et de taches d'encre noire qui suggère irrésistiblement le malheur né de quelque événement obscur. C'est le témoignage d'une immense tristesse, incomprise, celle qui l'a si longtemps retenu d'évoluer. Roland, si doué pour les couleurs, a su avec un peu d'encre exprimer la mort sur un bout de papier, qu'il m'a donné peut-être pour que je partage sa douleur" [Bauchau, H., *L'enfant bleu*, p. 256]).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 63 ("Les deux chemins se croisent –comme Orion et moi– on ne sait ni d'où ils viennent ni où ils vont" [*ibid.*, p. 96]).

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 63-64 ("Il y a beaucoup de force et d'espoir dans ce dessin, une douleur aussi. [...] "Tous ces jeunes arbres c'est toi et ton œuvre. Vous allez ensemble donner beaucoup de feuilles" [*ibid.*, pp. 96-97]).

sus manos a responder, ella también, con un gesto dirigido al Otro: "(...) me conformo con tomar sus manos entre las mías. Miro sus ojos claros, que raramente he visto tan felices como hoy. (...) Yo también estoy contenta por llevarme este dibujo que me llena de esperanza"⁶¹. A pesar de que hay todavía "(...) mucho invierno (...) en este bosque del dibujo, (...) la primavera se aproxima <y> se puede tener esperanza, nada más que eso"⁶², dice entonces Véronique. Ella afirma, así, una esperanza habitada por aquel a quien ella se dirige: "J'espère en toi" ("Tengo esperanza en ti").

§ 3. Conclusiones

§ 3.1. Dos movimientos: entre realidad e imagen

La estética del dibujar que configura el universo narrativo de *L'enfant bleu* nos permite identificar dos movimientos éticos que tienen lugar en el proceso de creación de la imagen. Esta obliteración en dos sentidos supone:

- Un movimiento que va de la realidad a la imagen y que podemos llamar habitación o encarnación del mundo en el seno del cuadro. La realidad y el mundo vivido motivan la imagen y ella los acoge en el corazón de sus líneas, sus gestos, sus colores. La imagen se deja tocar por el Otro y por el mundo, porque ella misma es ya lenguaje y alteridad.
- Un movimiento que va de la imagen a la realidad y que podemos llamar puesta del cuadro en el seno del mundo vivido y del tiempo. La imagen sale hacia el Otro y hacia el futuro: ella es y actúa más allá de ella misma. La imagen toca al Otro y al mundo a través del diálogo, la interpretación y el relato, pero también porque ella estaba ya habitada por la realidad del Otro y por la palabra.

Según este último movimiento, que parece tener lugar en el después del dibujo, la imagen recupera el poder simbólico que consiste en dirigirse hacia el Otro. Este poder se ejerce, sin embargo, gracias al hecho de que este Otro al que la imagen se dirige ha participado ya en el antes y en el durante del cuadro. La imagen es colocada en el mundo por medio del encuentro con el Otro y por la condición expresiva y ética

⁶¹ *Ibid.*, p. 64 ("[...] je me contente de prendre ses mains dans les miennes. Je regarde ses yeux très clairs que j'ai rarement vus heureux comme aujourd'hui. [...] Moi aussi je suis contente en emportant ce dessin qui me remplit d'espoir" [*ibid.*, p. 97]).

⁶² *Ibid.*, pp. 63-64 ("[...] beaucoup d'hiver dans cette forêt du dessin, le printemps est proche <et> on peut espérer, pas plus" [*ibid.*, pp. 96-97]).

del cuadro mismo. Por ello, ambos movimientos se reclaman uno al otro. En efecto, la imagen, puesto que es encarnación del Otro en el seno de los colores y de las líneas que la constituyen, es ella misma y va también más allá de ella misma. Es por ello que Levinas reconoce, en la última etapa de su evolución concerniente a la comprensión del arte⁶³, el rol de una exégesis que debe oír las resonancias que vibran –incluso si lo hacen de manera implícita– al interior de la obra de arte: “No hay yuxtaposición sino continuidad, interpenetración, entre la obra y la exégesis (...) el lenguaje es interior a la obra de arte. La exégesis ya no es entonces (...) este discurso venido de fuera, esta liberación proveniente de un lenguaje exterior a la obra y único capaz de insertar su inhumanidad en el mundo humano. Aquí la exégesis actualiza, a través de afirmaciones explícitas, aquello que hablaba ya implícitamente”⁶⁴.

Puesto que la imagen hace del cuadro un espacio habitado por el rostro del Otro, ella sale del dibujo para habitar el mundo vivido de aquellos que ella expresa, es decir, aquellos a quienes ella se dirige al expresarse. Por ello, las personas y los elementos de la naturaleza que tienen el estatuto de imagen en un cuadro superan la condición de representación: ellos expresan la alteridad misma que encarnan y a la cual ellos se dirigen en los tres momentos del dibujar. El cuadro mismo, en su concreción, contiene y expresa la alteridad debido a que él está ya habitado por el Otro en su constitución misma. Podemos considerar, entonces, el alcance ético de una obra artística.

§ 3.2. *Dos dialécticas: entre immanencia y trascendencia*

Como hemos visto a lo largo de nuestro análisis, la estética del dibujar permite superar la visión unilateral de un acabamiento que reduce la imagen a la ausencia del mundo real y a la fijación en el cuadro. Situada en la complejidad del proceso creador, la imagen sale del dibujo para entrar en el mundo y habitarlo, permitiendo que el mundo pueda habitar también en el dibujo.

- Una primera dialéctica es, entonces, aquella de la habitación y de la salida, de la ausencia y de la presencia. Esta dialéctica nos dice que la imagen, debido a que está en la verdad del cuadro acogiendo la realidad del Otro, está también en la verdad del mundo vivido. Como Véronique en su relación con los dibujos de Orion, la imagen está “fuera del dibujo” (en el mundo vivido que la arranca

⁶³ Es en algunas páginas de *Autrement qu'être, ou au-delà de l'essence* (1974) que Levinas retoma “la cuestión de las relaciones entre lenguaje y arte” (Armengaud, F., *op. cit.*, p. 499).

⁶⁴ “Il n'y a pas juxtaposition mais continuité, interpénétration, entre l'œuvre et l'exégèse (...) le langage est intérieur à l'œuvre d'art. L'exégèse n'est donc plus (...) ce discours venu d'ailleurs, cette délivrance venue d'un langage étranger à l'œuvre et seul capable d'insérer l'inhumanité de l'œuvre dans le monde humain. Ici l'exégèse actualise, en propos explicites, ce qui était déjà parlant implicitement” (*ibid.*, pp. 506-507).

a la sombra del acabamiento narcisista), gracias a que está "allí" (en el dibujo que la arranca al no-sentido de la sombra) para dar testimonio de la condición no menos encarnada y habitada de la obra de arte.

- Una segunda dialéctica es aquella del ver y del tocar. En la imagen, confluyen la encarnación del contacto de manos que tocan y la trascendencia de los ojos distantes que contemplan. La imagen revela, así, una suerte de "contemplación en la acción" o de "acción en la contemplación": ojos que tocan y manos que contemplan.

Estas dos dialécticas afirman la distancia como condición del encuentro y del diálogo: "Aquí se formula el carácter paradójico del rostro del otro: perceptible/imperceptible, visible/invisible, o más bien superando su propia visibilidad por esta posibilidad de palabra que se encuentra inscrita en él"⁶⁵. Tenemos la experiencia de la visitación –la epifanía– del rostro del Otro a través de una obra de arte que lo encarna respetando su misterio. De la misma manera, el mundo vivido debe reconocer el "estar allí" de una imagen que no se agota en su relación con la exterioridad ni en el esfuerzo interpretativo. Aunque hayamos rechazado la reducción de la imagen a la sombra, al estatismo del ídolo y al narcisismo del espejo (la negación de la ética por la estética del acabamiento), hay siempre un cierto comercio con lo oscuro que hace posible el encuentro con la imagen, así como su condición de relato abierto. Se trata, entonces, de habitar una oscuridad parlante, un espejo tocado y que toca, para dejarse interpelar por el Otro en un diálogo que no reduce el rostro a la sombra proyectada por las configuraciones narcisistas del Mismo. La estética del proceso creador nos ubica frente a una obra de arte que, manteniéndose siempre en la sombra, se dice a ella misma diciendo al Otro, revelando un rostro sin la pretensión de dominar.

La estética encuentra, entonces, su fundamento ético. Este fundamento hace de la imagen una obra que se dirige a este Otro que la habita. Podemos decir también que la imagen es ella misma Otro. En efecto, a través del "au-delà" (más allá) de la alteridad que constituye la imagen y el Otro recibimos su "être-là" (estar allí) –ético y estético– del cual se desprende nuestra respuesta: "je suis moi aussi là" ("yo también estoy allí"), "nous sommes à deux" ("estamos los dos"). La imagen se encuentra, así, en el corazón de este llamado del "au-delà" que emana de un rostro siempre distante y otro pero que, gracias a esta distancia, compromete a una responsabilidad infinita. La obra que abre al Otro por la gratuidad y la promesa es, entonces, el altruismo, el "je suis là", "l'être un pluriel" que coloca al hombre en el tiempo y en la perspectiva de un futuro que hay que imaginar a través del arte y construir mediante la acción.

⁶⁵ "C'est ici que se formule (...) le caractère paradoxal du visage d'autrui: perceptible/imperceptible, visible/invisible, ou plutôt dépassant sa propre visibilité par ce possible de parole qui s'y trouve inscrit" (*ibid.*, p. 506).