



<http://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v70n175.67428>

EL PAPEL DE LA IMAGINACIÓN Y EL ARTE EN EL MÉTODO FENOMENOLÓGICO DE LEVINAS Y BACHELARD



THE ROLE OF IMAGINATION AND ART IN THE PHENOMENOLOGICAL METHOD OF LEVINAS AND BACHELARD

PABLO FACUNDO RÍOS*

Conicet / Universidad de Buenos Aires - Buenos Aires - Argentina

.....
Artículo recibido: 3 de septiembre de 2017; aceptado: 28 de febrero de 2018.

* pablofacundorios@gmail.com

Como citar este artículo:

MLA: Ríos, P. F. “El papel de la imaginación y el arte en el método fenomenológico de Levinas y Bachelard.” *Ideas y Valores* 70.175 (2021): 33-46.

APA: Ríos, P. F. (2021). El papel de la imaginación y el arte en el método fenomenológico de Levinas y Bachelard. *Ideas y Valores*, 70 (175), 33-46.

CHICAGO: Pablo Facundo Ríos. “El papel de la imaginación y el arte en el método fenomenológico de Levinas y Bachelard.” *Ideas y Valores* 70, n.º 175 (2021): 33-46.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

RESUMEN

Tras su inicial aproximación en los años veinte a la filosofía de Husserl y Heidegger, Levinas inició una década más tarde su propia reelaboración crítica del método fenomenológico. El artículo tiene como objetivo analizar la nueva comprensión de la labor fenomenológica por parte del joven Levinas a partir de sus reflexiones sobre el arte, en diálogo con el pensamiento de Gastón Bachelard, quien en la misma época propuso un intercambio fructífero entre estética y fenomenología.

Palabras clave: E. Lévinas, G. Bachelard, arte, fenomenología, imaginación.

ABSTRACT

After his initial approach to the philosophy of Husserl and Heidegger in the twenties, Levinas began a decade later his own critical re-elaboration of the phenomenological method. The present article aims to analyze the new understanding of the phenomenological work by the young Levinas from his reflections on art, in dialogue with Gaston Bachelard's thought, who at the same time proposed a fruitful cross-linking between aesthetics and phenomenology.

Keywords: E. Lévinas, G. Bachelard, art, phenomenology, imagination.

Introducción

Durante su formación en la Universidad de Estrasburgo en los años veinte, Levinas se acercó a la fenomenología husserliana alentado por una joven colega, Gabrielle Pfeiffer (cf. Levinas y Poirié 2009 58-59), pero tras su estadía en Friburgo entre 1928 y 1929¹ experimentó una fuerte atracción por aquella vía que de Husserl se proseguía y transfiguraba en Heidegger (cf. *id.* 60). Esta fascinación inicial por el pensamiento heideggeriano se plasmó un año más tarde en la publicación de su tesis de doctorado *La teoría de la intuición en la fenomenología de Husserl* (1930), en la que Levinas adoptó un “explícito ascendente heideggeriano” (cf. Dreizik 89). Un año antes, en el encuentro en Davos entre Heidegger y Cassirer, Levinas tomó partido por la nueva orientación fenomenológica del primero frente a la particular reapropiación de la “filosofía trascendental” del último.² Sin embargo, el encanto ante la hermenéutica existencial declinó tras el ascenso del nazismo al poder y la adhesión de Heidegger al nuevo régimen nacionalsocialista. En los años treinta, Levinas inició una revisión de su propia comprensión de la tradición fenomenológica, del significado y valor de las tendencias y disputas al interior de dicha corriente, como una búsqueda de su propia definición de la tarea filosófica.

En sus conversaciones con François Poirié en 1987, Levinas recuerda como un rasgo central de la aproximación fenomenológica la necesidad de un retorno a la conciencia: frente a una conciencia entregada al objeto, “volvemos hacia la conciencia –hacia lo vivido olvidado que es ‘intencional’ [...] y que, siempre idea de algo, abre un horizonte de significaciones– descubrimos la concreción o la verdad en donde este objeto abstracto se aloja” (2009 59). Mediante una audaz analogía, Levinas se refiere a este retorno desde el objeto a las condiciones de posibilidad de la objetividad, con una fórmula inesperada:

a veces lo formuló diciendo que hay que pasar del objeto a la *puesta en escena* [...] esclarecer la objetividad por su fenomenología, como

-
- 1 Levinas asistió durante dos semestres a los seminarios de Husserl en Friburgo (verano de 1928, invierno de 1928-1929), en la transición entre las últimas lecciones del maestro y el arribo de su sucesor, Martin Heidegger.
 - 2 Los coloquios de Davos, desarrollados entre 1928 y 1931, “fueron concebidos inicialmente como un foro cultural cuya misión era paliar los traumas de la Primera Guerra Mundial, propiciando el diálogo cultural entre Francia y Alemania” (Aramayo 156). En la primavera de 1929 tuvo “lugar un debate filosófico legendario: aquel que protagonizaron Cassirer y Heidegger” (*id.* 151). Este constituyó la conclusión de los segundos cursos universitarios de Davos identificados bajo el tópico general “Hombre y generación”. El encuentro simbolizó, tal como reconocen intérpretes y especialistas, una pugna entre “dos orientaciones, dos filosofías, dos políticas” (*id.* 153). Para un estudio del encuentro en Davos entre Cassirer y Heidegger, véase Gordon.

el *escenógrafo*, que pasa de un acto a un acontecimiento concreto y está obligado a aportar toda la plenitud de apariencia en que este acontecimiento, finalmente, aparecerá o será verdaderamente visible. (Levinas y Poirié 2009 59, énfasis agregado)

El pasaje del objeto a las condiciones de posibilidad de la objetividad, y su particular determinación fenomenológica en la intencionalidad de la conciencia, dotan de una significación escenográfica peculiar a lo puesto en obra. Es como si el retorno y manera de comprender este espacio escénico, este particular “entender y bien describir las intenciones secretas de la intencionalidad” (*ibid.*), permitiera discernir, siguiendo la analogía levinasiana, el modo en que acontecerá su trama dramática.

La perspectiva de Levinas sobre la aproximación fenomenológica como retorno al “espacio dramático” de la conciencia supone dos aspectos centrales: en primer lugar, este retorno no implica una reflexión desinteresada o *descripción* objetiva del “detrás de escena”, ni una *participación* comprensivo-afectivo-existencial de los fundamentos de la puesta en obra, sino, en principio, la inicial constatación del *montaje* dramático de la intencionalidad. En segundo lugar, la analogía de Levinas entre el método fenomenológico y la tarea escenográfica invita a tomar conciencia del trabajo de *poiesis* estética en la labor del fenomenólogo. Cabe destacar aquí que el peculiar anudamiento entre filosofía y estética en la breve caracterización levinasiana de la aproximación fenomenológica marcha a contrapelo de la *vulgata* interpretativa³ sobre la presunta desconfianza del pensador lituano-francés hacia el trabajo del arte en la reflexión filosófica. Levinas coloca en el centro del método fenomenológico la necesidad de una atención destacada del “espacio dramático” o de la “puesta en escena” (*mise-en-scène* o *Aufmachung*). Como si en este espacio se jugara la determinación del acercamiento a las “cosas mismas”, de la aparición del fenómeno y la *expresión* de su acontecer.

Esta línea interpretativa permite establecer un diálogo fructífero entre las tempranas reflexiones levinasianas y las propuestas por Gastón Bachelard respecto de la confluencia entre el trabajo del arte y el método fenomenológico. Desde su proyecto inicial de un *psicoanálisis* del imaginario material que actúa en las obras poéticas, hasta su convocatoria a una *fenomenología* de la imaginación, Bachelard intentó determinar

3 A partir del análisis de *La realidad y su sombra* de 1948, algunos intérpretes resaltan la crítica de Levinas al trabajo del arte (y el papel de la imagen) y su contraposición con la exégesis filosófica, al punto de afirmar una presunta condena del arte por parte del filósofo lituano-francés (*cf.* Hoppenot 17). Sin embargo, este breve texto de 1948 no puede ser leído equívocamente como un rechazo de la labor artística sino, por el contrario, como una reivindicación de su propia dinámica, en la particular *expresión* del imaginario estético, frente a su posible reducción a formas *sacralizantes* (mítico-religiosas).

los lazos intrínsecos entre la labor artística y el acercamiento filosófico a los fundamentos de la fenomenalidad.

El presente artículo tiene como objetivo analizar la comprensión del método fenomenológico por parte de Levinas y Bachelard, a partir de su exhortación a indagar el entrecruzamiento entre estética y filosofía.

Levinas y la “puesta en escena” de la conciencia

En sus “Cuadernos del cautiverio (1940-1945)”, Levinas destaca la importancia de la “puesta en escena” en la descripción imaginaria de los paisajes cinematográficos: “La descripción de los paisajes no en el conocimiento perfecto que se puede tener de ellos, sino en su *Aufmachung* [puesta en escena]” (Levinas 2013 46). En referencia al retorno a la *Aufmachung* del espacio escénico, el filósofo lituano-francés reconoce su importancia y función *seductora* en el darse de la trama dramática:

En la *Aufmachung*, las cosas aparecen en el misterio de lo extraño.

Extraño, extranjero. En su ser extrañas, las cosas se revelan como un misterio. Ésta es la seducción del cine. Los paisajes vienen, *machen sich auf vor uns* [hacen su presentación ante nosotros]. El recuerdo es esencialmente *Aufmachung*. (id. 47)

Levinas hace hincapié en la *extrañeza* en que las cosas aparecen en virtud de la *Aufmachung*, no en su carácter de conocimiento perfecto, sino en una atmósfera que las vuelve seductoras en su presentación. El retorno del *recuerdo* hacia este darse de las cosas no presupone la mera captación de un espectador desinteresado, sino la atención al trabajo poético-dramático de su presentación.⁴ El ser *extraño* de aquello que aparece revela el espacio imaginario de los “paisajes que vienen”, de su

4 En *Fuentes, corrientes, icebergs*, Blumenberg analiza cómo “la corriente de la conciencia es la metáfora dominante de la fenomenología de Husserl” (2016 122). Esta particular metaforología husserliana se forma, sostiene el autor, con independencia y, al mismo tiempo, en tensión con el lenguaje de la “filosofía de la vida” y su concepción de la “corriente vital” de la conciencia (cf. id. 122). En la reducción fenomenológica de Husserl de los años veinte, el tratamiento de la temática del tiempo está enteramente al servicio del aseguramiento de la *evidencia* de la dimensión trascendental amenazada por la propia metáfora de la corriente (cf. id. 134). Es en este marco que retorna el problema cartesiano de la *memoria* en los análisis de Husserl, pues surge en el seno de este ideal metaforológico el fantasma escéptico, “el fantasma del carácter dudoso del recuerdo” (id. 134). Sobre el problema del *recuerdo* en la fenomenología husserliana, en el marco de su metaforología de la corriente de la conciencia, véase Blumenberg. Se puede medir la distancia entre este ideal husserliano y la propuesta bachelardiana de un topoanálisis de la vida íntima en *La poética del espacio*: “en ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante” (Bachelard 1975 31). Acerca de la “fenomenología de la imaginación” bachelardiana y su relación con la propuesta metodológica levinasiana, se hará referencia en el próximo apartado.

atractivo estético y de su carácter de montaje de lo real. Levinas reconoce la importancia de la *puesta en escena* en la labor fenomenológica en contraposición con una descripción *realista* de la intencionalidad de la conciencia. El retorno a las “cosas mismas” invita a descubrir el carácter extranjero de aquello que aparece: su misterio, su seducción. La *puesta en escena* puede conseguir un verdadero espectáculo con las obras (cf. *id.* 47) y dar configuración a ese espacio imaginario. El arte propio del cine, afirma Levinas en sus escritos del cautiverio, “es el arte de la *Aufmachung* y del punto de vista” (*id.* 55) y es capaz de sacar provecho de sus posibles variaciones. La configuración escénica, como soporte del aparecer de la trama dramática, transmite este *perspectivismo estético* a la intencionalidad.

Levinas invita a pensar la reducción fenomenológica como un retorno al “espacio dramático” de la conciencia. En el enfrentarse a la *puesta en escena* en que se tejen las condiciones de posibilidad de la aparición del fenómeno, el filósofo advierte que es preciso evitar dos posiciones: “[Vuelta a los fenómenos] El drama no se entiende ni entre bastidores ni desde la sala de butacas, en donde se es víctima de las ilusiones de la *puesta en escena*” (*id.* 42).

El retorno a la conciencia no puede eludir el espacio imaginario de la *Aufmachung* para encontrar tras bastidores un lugar privilegiado en los márgenes de la representación. El fenomenólogo, en tanto escenógrafo, está obligado a aportar la plenitud de apariencia en su atención a la configuración dramática, incluso en la dependencia ante los elementos de la *puesta escenográfica*. No puede disponer de manera absoluta del espacio imaginario, al ausentarse en el puesto excepcional del detrás de escena y devenir entonces espectador desinteresado. Imposibilidad de absolverse de la *Aufmachung* de la conciencia en la pretensión de trascender sus “decorados”.

Pero tampoco es preciso *asumir* este espacio imaginario al *participar* de las ilusiones de la atmósfera escénica. Ilusionismo de lo que se consagra como *dado* a la mirada de un espectador que cae preso de los encantos de la escenificación y está llamado a la identificación con aquello que “acontece”. Disposición de entregarse al acontecimiento dramático cuyo carácter de montaje se desvanece en la medida en que avanza la *comunidad* con la tonalidad escenográfica.⁶

5 Blumenberg sostiene: “hay que partir de lo que se demanda de la posición del sujeto. En el caso de Husserl, lo que vale es que él ha definido al sujeto que practica la fenomenología como *espectador* no sólo del mundo, sino de su propia conciencia, de su yo mundano: el sujeto trascendental como observador de sí mismo en tanto sujeto mundano, el espectador desinteresado del ineludiblemente interesado” (2016 133, énfasis agregado).

6 El concepto estático-extático de la “conciencia” en Heidegger, del *Dasein* y su modo de comprensión-afectivo-existencial, se opone al movimiento reflexivo y el carácter

El lugar del fenomenólogo, siguiendo la analogía levinasiana, se aleja de una posición de desinterés o participación en el darse de la trama. Se puede definir su retorno a la conciencia como una peculiar *para-epojé*,⁷ un estar-junto a la “puesta en escena”, al espacio imaginario de la obra como junto a un *montaje*. Conciencia del trabajo del arte en la puesta en obra, al tiempo que reivindicación del derecho propio del espacio dramático. La labor fenomenológica se desarrolla en la tensión irresuelta de esta particular *distancia*, de esta *proximidad en tensión* que acusa la configuración poiético-expresiva puesta en juego en el acontecimiento escénico de la conciencia.

En sus “Cuadernos del cautiverio 1940-1945”, Levinas destaca entre sus procedimientos literarios aquellos “procedimientos de película-montaje de palabras”, junto con la preocupación por la *Aufmachung* o “puesta en escena” (2013 119). Pero este interés levinasiano por la configuración escenográfica y el “espacio imaginario” en que ha de aparecer la trama dramática, no debe reducirse a la labor literaria que lo llevó a la redacción de sus novelas inacabadas.⁸ En un gesto que mide la profundidad del entrecruzamiento entre la labor estética y la fenomenológica en el retorno a la conciencia intencional, Levinas afirma que “la trascendencia que pongo en la base de mi filosofía no es ni la trascendencia hacia el objeto, ni la trascendencia hacia el futuro [...] sino la trascendencia de la *expresión*” (*ibid.*, énfasis agregado).

Aquí, el término *expresión*⁹ apunta a la significación estética del espacio imaginario que determina la trascendencia de la intencionalidad.

desinteresado de la conciencia husserliana: “la ‘conciencia’ de Heidegger no fluye, está. Y tampoco está consigo misma ni inclinada sobre sí misma, está fuera de sí, tal como lo encuentra ya dado en el ser ya siempre de lo que no es ella misma, el mundo” (Blumenberg 140). Ya en *De la evasión* (1935) Levinas denuncia este carácter estático-extático de la identidad del ser heideggeriano (cf. 1999 77), del aquel “ser-se” que oscila entre dos polos de alienación participativa: no sólo el modo de ser inauténtico, denunciado por el filósofo alemán, sino también el auténtico del “ser propio”. En 1962, en ocasión de su respuesta a una carta dirigida por José Etcheverría a Jean Wahl, Levinas afirma: “Sartre escribe a propósito de Heidegger en su artículo ‘Merleau-Ponty viviente’: ‘Cuando el primero habla de apertura al ser, yo huelo alienación’. El olfato de Sartre no lo engaña” (2001b 125).

7 El término *para-epojé* extrae aquí su significado de la noción de “parodia”. Desde su etimología, la proposición “para”, que en griego designa el “estar junto a” o “al lado de”, se conjuga con la noción de “*oidía*” que remite al canto, formando en sentido amplio el concepto de un “junto al canto” (Jitrik 15).

8 Se trata de las dos novelas inacabadas *La Dame de chez Wepler* y *Eros*, ésta última ya esbozada en *Triste opulencia*.

9 La noción de “expresión” [*expression*] será vinculada más tarde a la presentación *en persona* de la alteridad del *rostro* en su excedencia y como condición de la fenomenalidad misma (cf. Calin y Sebbah 26-27). En *De la existencia al existente* (1947) Levinas afirma que “el arte, incluso el más realista, comunica ese carácter de *alteridad* a los objetos

En este marco, el filósofo reconoce la necesidad de describir todo a nivel de la *sensación* (cf. Levinas 2013 119), lo cual revela su interés por el carácter *seductor* de la imagen y su peculiar dinamismo, que configura el espacio dramático de la conciencia. El énfasis puesto en la “trascendencia de la *expresión*” invita a determinar el papel singular de la sensibilidad estética, de este “acontecimiento en el arte”, bajo categorías irreductibles a las del conocimiento y la verdad (cf. Levinas 2001a 46).¹⁰ Levinas señala entonces “el método fantástico —asombro ante la sensación—; la sensación y la realidad que se vuelve fantástica” (2013 99), permitiendo hacer justicia a la renovada *discontinuidad* de la expresión de la conciencia.¹¹ El fenomenólogo debe prestar oído a la disrupción de este espacio imaginario en la continua reconfiguración de la trama escénica.

Levinas, Bachelard y la “fenomenología de la imaginación”

En sus “Cuadernos del cautiverio 1940-1945”, Levinas se refiere al aspecto metodológico de su filosofía:

Pasar del nivel objetivo y subjetivo de los fenómenos a su nivel de cumplimiento. ¿Qué es lo que se cumple en tal fenómeno o en tal otro? No la fenomenología que busca la “intención” o “la significación del fenómeno”. El *wohin hier hinausgewollt ist* de Husserl [¿a dónde se quiere ir a parar con esto?]. Un *psicoanálisis del espíritu*. Pero algo además. ¿Qué? (2013 32, énfasis agregado)

Puede resultar sorprendente la afirmación levinasiana sobre la labor fenomenológica como un “psicoanálisis del espíritu”. Sin embargo, durante el periodo de entreguerras, otro filósofo había formulado ya una propuesta semejante: Gastón Bachelard. Sus estudios sobre el imaginario¹² material o el *movimiento de la imaginación*, a partir de

representados que forman, sin embargo, parte de nuestro mundo” (2000 70, énfasis agregado). Un análisis sobre la *extranjería* de la imagen artística y aquella del rostro del *otro* en las reflexiones levinasianas de posguerra escapa, no obstante, a los alcances del presente estudio.

- 10 Taminioux sostiene que Levinas se aleja aquí de las enseñanzas de Husserl y Heidegger, pues no aborda el problema de la obra de arte y del imaginario estético en los clásicos términos husserlianos de la intencionalidad ni tampoco en los términos heideggerianos de institución del mundo y puesta en obra de la verdad (cf. 94).
- 11 Levinas destaca la teoría del sonido para la comprensión de la noción de *expresión*. El sonido en su reaparecer, sostiene el filósofo lituano-francés, debe ser reproducido, pero en su reproducción *todo su ser vuelve a hacerse* (cf. 2013 99). Instante del sonido, instante de la expresión, que marca la discontinuidad del impulso de la duración del ser y del tiempo.
- 12 Bachelard sostiene que “el vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es *imagen*, es *imaginario* [...] Gracias a lo *imaginario*, la imaginación es esencialmente *abierto, evasiva*” (1980 9). Su descripción permite pensar en una imaginación *intencional*.

los cuatro elementos (agua, tierra, aire, fuego), buscaban dar cuenta del movilismo *imaginado* que deja aparecer las variaciones poéticas y en el que la imaginación revela su necesidad o papel de *seducción* (cf. Bachelard 2016 8; 1980 12). La imagen, sostiene Levinas en un sentido análogo, es interesante en el sentido de “seductora” (cf. 2001a 49). Este psicoanálisis del psiquismo dinámico de la imaginación en Bachelard (cf. Bachelard 1980 13) no resulta incompatible con la propuesta levinasiana de una labor fenomenológica que atienda al “espacio imaginario” o *expresión* de la intencionalidad de la conciencia. En ambos filósofos existe un interés por la función expresiva de *apertura* que desempeña la imaginación en el acontecer de la trama intencional. Esto es, la configuración escénica como productora de una atmósfera¹³ o ensoñación¹⁴ “en el que el acontecimiento, finalmente, aparecerá o será verdaderamente visible” (Levinas 2009 59). Así, la fenomenología, al considerar este *surgir de la imagen* de la conciencia, intenta hallar la *variabilidad* de la acción mutadora de la configuración imaginaria (cf. Bachelard 1975 9) en la multiplicidad de la poética escenográfica del “espíritu”.

Si bien en sus primeros trabajos Bachelard propone un *psicoanálisis* del imaginario material que actúa en las obras poéticas, años más tarde advierte que es preciso llegar a una *fenomenología* de la imaginación (cf. 1975 8). El pensador francés reconoce en sus tempranas aproximaciones cierto hábito propio del filósofo de las ciencias “de considerar las imágenes fuera de toda tentativa de interpretación personal” (*ibid.*). La determinación *fenomenológica*, sostiene Bachelard, evita esta prudencia científica que impide la fundación de una *metafísica* de la imaginación. Esta apreciación bachelardiana traza un puente con la analogía levinasiana entre el fenomenólogo y el escenógrafo. El retorno al espacio imaginario y dinámico de la conciencia acusa la propia labor estético-poética de configuración. Peculiar trabajo metafísico que apunta ya no a la conciencia desnuda o al puro ser, sino a la *expresión* de la conciencia o el ser. En el mismo sentido, Levinas advierte la consecuencia radical de esta aproximación filosófica: “La última consecuencia de mi concepción estética: la metafísica, ¿es a fin de cuentas un arte, el sentido de la existencia es un arte? ¿La existencia, un arte?” (2013 75).

En *La poética del espacio*, Bachelard parece proseguir la misma intuición levinasiana. En su topoanálisis de la “interioridad” de la

13 “Atmósfera” como *expresión* estética y no, por el contrario, como *temple de ánimo* (*Stimmung*).

14 En consonancia con el interés bachelardiano por la ensoñación poética, Levinas se refiere al sortilegio y encanto de la poesía y la música que configuran el espacio imaginario como un peculiar “sueño diurno” (2001a 48).

conciencia,¹⁵ del espacio imaginario en que ha de acontecer la aparición de la trama dramática de la existencia, el filósofo señala la importancia de la imagen donde se ha de determinar “como dicen los metafísicos, nuestro *estar-allí*” (Bachelard 1975 155, énfasis agregado). El ser-allí, el *hic et nunc*, sostiene Bachelard, está sostenido por el dominio del espacio imaginario (cf. *id.* 182). Entonces puede afirmar: “la expresión crea ser” (*id.* 12). Así el universo se tonaliza en el modo *expresivo* del espacio dramático de la conciencia, donde la imaginación trabaja (cf. *id.* 33-34).

En consonancia con la perspectiva levinasiana sobre la prioridad de la *expresión* frente al *ser*, Bachelard considera que el espacio imaginario resalta por encima de la vida y que “el arte es entonces un redoblamiento de vida” (1975 20). En el mismo sentido, el carácter estético de la labor fenomenológica acusa para Levinas el desdoblamiento de la vida y del ser, la atención al doble y la semejanza, como afirma en *La realidad y su sombra*, y su forma de para-epojé: el estar-junto en tensión que resalta este *montaje* de lo real.

En esta aproximación no se cancela, sin embargo, el dinamismo propio del imaginario estético, sino que, por el contrario, se hace eco de su carácter peculiar: “si el arte consiste en sustituir el ser por la imagen, el elemento estético es, conforme a su etimología, la sensación” (Levinas 2001a 50). Levinas sostiene que aquí “la sensibilidad se presenta como un acontecimiento ontológico distinto, pero no se realiza más que a través de la imaginación” (*ibid.*). El fenomenólogo está llamado a reconocer el elemento estético de la “puesta en escena” de la conciencia, de la *seducción* de su intencionalidad, en el comercio que establece la imagen con la realidad. En virtud de la atención hacia la *expresión* de la conciencia, la realidad que aparece ya no se comprende como “aquello que es, aquello que se desvela en la verdad, sino principalmente como su doble, su sombra, su imagen” (Levinas 2001a 52). En ella, sostiene el filósofo lituano-francés, se realiza la positiva *deformación* del mundo (cf. *id.* 75).

Desde esta perspectiva, la fenomenología debe resaltar la *semejanza* de la “puesta en escena”, esto es, “el movimiento mismo que engendra la imagen” (Levinas 2001a 52): frente a la identificación del acontecimiento escénico como revelación de lo que es, la imagen se monta sobre este aparecer y aporta su extranjería (cf. *id.* 53) o ensoñación en aquello

15 En *La poética del espacio*, Bachelard indaga el imaginario de la *interioridad* a partir de las figuras de la casa y los “refugios” (el cajón, los cofres, los armarios, el nido, la concha, etc.), que determinan la *expresión* del *hic et nunc* del existente. En *De la existencia al existente*, Levinas analiza de un modo análogo los índices fenomenológicos del “estar aquí” de la interioridad, a partir de diversas imágenes del “lugar”. Más tarde, en *Totalidad e infinito* (1961), hará lo propio con las figuras de la habitación y la morada. Sobre la relación entre Bachelard y Levinas respecto de una “fenomenología del habitar”, véase Le Scouarnec.

que acontece. *Montaje de lo real* que invita a una comprensión de la *ontología* propia de la imagen o de lo imaginario, en una fenomenología cuyas categorías sean irreductibles a las del conocimiento y la verdad (cf. *id.* 46).

Bachelard reconoce la necesidad de determinar la ontología *directa* de la imagen: “La imagen [...] tiene un ser propio. Procede de una *ontología directa*. Y nosotros queremos trabajar en esta ontología” (1975 7-8). Esta ontología directa implica la irreductibilidad de la imagen a un “efecto (signo, cifra o síntoma) de una instancia externa a ella misma”, esto es, una *afuera*, un *antes*, un *detrás* o *debajo* (cf. Puelles Romero 336) en el que se contiene su sentido y que alimenta pronto los deseos de buscar tras los “decorados” de la representación el “detrás de escena”. Al mismo tiempo, esta ontología directa ya no concibe a la imagen como el efecto de un orden latente y oculto por medio del cual se convoca al *espectador* a develar y *participar* “de la ‘profundidad’ como condición de la verdad” (*id.* 337).¹⁶ La labor del fenomenólogo es determinar la *expresión* del espacio imaginario que configura la *trama* de la conciencia, su montaje *sensual*, el cual subvierte el orden de lo real, engendrando su propia significación.

Asimismo, la ontología directa debe atender, según Bachelard, al *presente* de la imagen como desprendimiento de la continuidad del tiempo y del ser. La *expresión* de la imagen, el acontecer de la sombra o semejanza, en términos de Levinas, desgaja la duración y trastoca a cada instante la configuración de la trama de la conciencia.¹⁷ La labor fenomenológica en su expectante distancia debe acoger el dinamismo *expresivo* del instante del espacio imaginario. Como sostiene Bachelard

16 No se pretende con tal distinción desconocer la complejidad en que puede desplegarse la analogía escenográfica. Así el “detrás de escena” es posible de integrar el espacio imaginario en la exhibición del *montaje* dramático. Incluso el espectador, como sostiene Levinas, “no contento de absorberse en el goce estético [...] experimenta una necesidad irresistible de hablar” (2001a 44). Aspectos que permiten ampliar las variaciones críticas de dicha analogía, en este particular “junto-en-tensión” de la labor fenomenológica, sin una oposición irreconciliable con el trabajo del arte.

17 Afirma Puelles Romero: “En la *intuición del instante* [de 1932] esboza Bachelard las líneas generales de una metafísica discontinuista del tiempo como instante, en estrecha discrepancia con la concepción bergsoniana del tiempo como *durée*” (339). En *De la evasión*, Levinas se opone de igual modo a la concepción bergsoniana del impulso creador (cf. 1999 81). En *De la existencia al existente*, el filósofo lituano-francés analiza los índices fenomenológicos de la posición del existente (cansancio, pereza, esfuerzo, dormir, etc.) como un desfase del ser y del tiempo que quiebra la prioridad del impulso como esencia de la duración (2000 40, 43). En *La realidad y su sombra*, Levinas critica nuevamente a la representación de la continuidad del tiempo que, desde Bergson, se concibe como la esencia de la duración. El arte, sostiene, revela ese instante en que la imagen *desgaja* la continuidad y *dobra* el impulso de la vida (cf. 2001a 61).

en *La poética del espacio*: “La fenomenología de la imaginación debe asumir la tarea de captar el ser efímero. Precisamente, la fenomenología se instituye por la brevedad misma de la imagen” (cit. en Puelles Romero 340). Pero la captación del fenomenólogo no supone una asunción de la imagen bajo el ordenamiento de una presunta preceptiva anti-intelectualista. Su estar “junto en tensión” lo previene de aquel *amor* que se transforma pronto en participación mística. La inocencia ante la imagen no revierte en idolatría artística: “El valor de la imagen reside para la filosofía entre dos tiempos y en su ambigüedad. El filósofo descubre, más allá de la roca embrujada donde permanece, *todos los posibles suyos que trepan alrededor*” (Levinas 2001a 65, énfasis agregado). Esta perspectiva hace *justicia* al pluralismo imaginario en la *obliteración*¹⁸ de la mirada fenomenológica.

Conclusión

La analogía levinasiana entre la labor de la filosofía y el trabajo escenográfico sirvió como hilo conductor para desplegar su comprensión del método fenomenológico, especialmente en sus estudios de los años treinta y cuarenta. Dicha comprensión se vio favorecida por un diálogo fructífero con la propuesta bachelardiana y su llamado a constituir una fenomenología del imaginario u ontología directa de la imagen.

En “Lévinas y la originariedad del deseo”, Ciaramelli considera a la perspectiva levinasiana como un “método indirecto que sigue el itinerario mismo del *deseo*” (195).¹⁹ La reducción fenomenológica, sostiene Ciaramelli, debe evitar el mito de la autodonación del origen en el que la conciencia busca hallarse a sí misma en la identidad de su posesión. Para Levinas, el deseo revela, por el contrario, una relación de la conciencia con lo extraño que la atraviesa y a la cual responde (cf. Ciaramelli 193). No existe, sin embargo, “un reflejo frontal de lo extraño. Sólo una aproximación *transversal y oblicua*” (id. 194). El retorno a la *expresión* de la conciencia, al espacio imaginario en que se teje la trama de la fenomenalidad, está atravesado por el “*pathos* de la distancia” (id. 186). La obliteración de la mirada fenomenológica que sigue los derroteros de este extrañamiento se sostiene, según Ciaramelli, en “[...]la fuerza demoledora del deseo– que se manifiesta [...] en la extraordinaria fecundidad de la imaginación” (191). En virtud de su acción *montadora* de lo real, la imaginación disloca a cada *instante* el ansia de una accesibilidad inmediata de lo originario y pone de relieve la complicación primaria

18 Sobre la reivindicación por parte de Levinas del concepto de “obliteración” en la obra del escultor Sacha Sosno, véase Levinas 1990.

19 Ciaramelli analiza, no obstante, las obras levinasianas de madurez, en especial *Totalidad e infinito* y *De otro modo que ser o más allá de la esencia*, entre otras.

de la identidad (Ciaramelli 180 y 192). Ciaramelli recuerda entonces las lúcidas palabras de Valéry:²⁰ “Reflexionar en filosofía significa volver de lo familiar a lo extraño y en lo extraño afrontar lo real” (*id.* 193).

En “El otro en Proust” (1947), Levinas reconoce en el imaginario proustiano esta modalidad fenomenológica:

la poesía proustiana [...] Mundo nunca definitivo cuya actualización no sacrifica otros mundos posibles, los cuales se aprietan a la puerta del ser y, como la sombra de Baco, se instalan en la plaza real. Así como los pensamientos se doblan con doble intención, así los actos con ‘doble pensamiento’, y así las cosas con ‘cosas que tienen cosas detrás’ en perspectivas y dimensiones insospechadas. (2008 96)

El acercamiento a la *expresión* de la conciencia, al imaginario en que se montan las *sombras* de lo real y que definen la trama del aparecer, revela la peculiaridad de la labor fenomenológica descrita por Levinas y Bachelard. Como la “interiorización del mundo proustiano”, afirma el primero:

Ella no se ocupa con una visión subjetiva de la realidad [...] ni se ocupa con un fondo metafísico que estaría presentido detrás de las apariencias alegóricas, simbólicas o enigmáticas, sino con la estructura misma de las apariencias que son a la vez lo que ellas son y el infinito de lo que ellas excluyen. (Levinas 2008 96)

Del mismo modo, la para-epojé fenomenológica en su *distancia en tensión*, en su reivindicación del pluralismo propio de la imaginación, se mantiene en esta peculiar “composibilidad de contradictorios” (*ibd.*) en el que “la realidad se ve beneficiada por llamamientos innumerables” (Levinas 2008 97). La filosofía de Levinas y Bachelard propone seguir el movimiento del deseo en el que la extrañeza de sí para sí se transforma en el aguijón del alma y “en el que el yo se sobrecoge y se deja trastornar como si lo encontrase en otro” (*ibd.*). Reivindicación del pluralismo del “espacio imaginario” que responde así a la demanda bachelardiana: “la autonomía de la imaginación, tesis que todavía ¡ay! no encontró a su filósofo” (Bachelard 1980 126).

Bibliografía

Aramayo, R. “Teoría y práctica desde la historia de las ideas: Cassirer y su lectura de la Ilustración europea tras el debate sobre Kant celebrado en Davos.” *Devenires* x.19 (2009): 151-179.

Bachelard, G. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. México: FCE, 1975.

.....
20 Véase Valéry.

- Bachelard, G. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Trad. Ernestina de Champourcin. México: FCE, 1980.
- Bachelard, G. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Trad. ida Vitale. Buenos Aires: FCE, 2016.
- Blumenberg, H. *Fuentes, corrientes, icebergs*. Trad. Griselda Mársico. Buenos Aires: FCE, 2016.
- Calin, R. y Sebbah, F.D. *Le vocabulaire de Lévinas*. Paris: Ellipses, 2002.
- Ciaramelli, F. "Levinas y la originaridad del deseo." *Un libro de huellas*. Eds. Moisés Barroso Mármol y David Pérez Chico. Madrid: Trotta, 2004. 177-205.
- Dreizik, P. "La posibilidad del liberalismo en Levinas. 'Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme' entre dos lecturas de Husserl." *Levinas y lo político*. Ed. Pablo Dreizik. Buenos Aires: Prometeo, 2014. 87-100.
- Gordon, P. E. *Continental Divide. Heidegger, Cassirer, Davos*. Massachusetts; London: Harvard University Press, 2012.
- Hoppenot, E. "Réflexions sur le statut de l'image chez Emmanuel Levinas et Maurice Blanchot." *Levinas autrement*. Eds. Roger Burggraeve et al. Paris: Éditions Peeters, 2012. 29- 41.
- Jitrik, N. "Rehabilitación de la parodia." *La parodia en la literatura latinoamericana*. Comp. Roberto Ferro. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFYL), 1993. 7-23.
- Le Scouarnec, R. "Habiter. Demeurer. Appartenir." *Collection du Cirp* 1 (2007): 79-114.
- Levinas, E. *De l'Oblitération, conversation avec Françoise Armengaud à propos de l'art de Sacha Sosno*. Paris: Editions de La Différence, 1990.
- Levinas, E. *De la evasión*. Trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 1999.
- Levinas, E. *De la existencia al existente*. Trad. Patricio Peñalver. Madrid: Arena Libros, 2000.
- Levinas, E. "La realidad y su sombra." y "Trascendencia y altura." *La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Trascendencia y altura*. Trad. Antonio Domínguez Leiva. Salamanca: Trotta, 2001.
- Levinas, E. "El otro en Proust." *Nombres propios*. Trad. Carlos Díaz. Salamanca: Encuentro, 2008. 95-99.
- Levinas, E. "Cuadernos del cautiverio (1940-1945)." *Escritos inéditos 1. Cuadernos de cautiverio, seguidos por Escritos sobre el cautiverio y Notas filosóficas diversas*. Trad. Miguel García Baró, Mercedes Huarte y Javier Ramos. Madrid: Trotta, 2013. 21-121.
- Levinas, E. y Poirié, F. *Ensayos y conversaciones*. Trad. Miguel Lancho. Madrid: Arena Libros, 2009.
- Puelles Romero, L. "La fenomenología de la imagen poética de Gastón Bachelard." *Contrastes* 3 (1998): 335-343.
- Taminiaux, J. "Exotisme esthétique et ontologie." *Cités* 1.25 (2006): 87-100.
- Valéry, P. *Cahiers 1894-1914*. Vol. VI. Paris: Gallimard, 1997.