

Traspunte de estética fenomenológica

Juan Carlos de Pedro Marinero. Licenciado en Filosofía (Universidad de Valladolid)

Recibido 11/05/2023

Resumen

El propósito de esta entrada es hacer notar la inquietud de Marc Richir en sus *Méditations phénoménologiques* (1992: 61), de que una *estética fenomenológica* era más necesaria que nunca aun moviéndonos en cualquier horizonte, imposible de hecho, como a veces pueda serlo el lenguaje en busca del *sentido*; pero esta entrada se enmarca en una *parrhesia de lenguaje* más bien *débil* centrada en lo antiguo donde el arte, (tomando como referencia o *inicio* (*ὑπάρχω*) las tragedias griegas en el plano de la *mimesis*, en correspondencia con la *Einfühlung*, *identificación fenomenológica*, la identidad de la obra en las tragedias), tanto si imita sólo con lenguaje (arte de la sofística), como si se habla de la verdadera creación, la tragedia, sobrepasa las etiquetas de cualquier logos en permanente lucha: trágico, intencional, pasional o trascendental; no encontramos ninguna mitología semántica que lo identifique en una cerca intencional, por su pérdida espontánea, o lo recupere en un *sentido estético* incoativo, en una fase (*φάσις*), o forma que dejará ver o no según le dé la luz; Platón no lo llega a cazar en el *Sofista* (al arte de la sofística), porque transgrede cualquier conducta, desde *dentro* y desde *fuera*, es decir, tanto si es un *disimulo pasional* del poeta (catarsis antigua), como si lo consideramos desde el marco de Aristóteles en el cierre artístico clásico de la tragedia (*symmetría*) en la experiencia generada en el espectador como un *fenómeno estético insuficiente* (catarsis trágica).

Palabras clave: estética, *parrhesia*, *mimesis*, *symmetría*, identificación fenomenológica, Marc Richir.

Abstract

A backstitch of phenomenological aesthetics

The purpose of this entry is to highlight the concern of Marc Richir in his *Méditations phénoménologiques*, that a Phenomenological Aesthetics was more necessary than ever even when we were moving on any horizon, impossible in fact, as language in search of meaning can sometimes be; but this entry falls within a rather weak parrhesia of language centered on the ancient, where the art, (taking as a reference or beginning Greek tragedies on the level of mimesis, in correspondence with the *Einfühlung*, phenomenological identification, the identity of the work in tragedies), whether it imitates only with language, or if it speaks of the true creation, the tragedy, it goes beyond the labels of any *logos* in permanent struggle: tragic, intentional, passionate or transcendental; we do not find any semantic mythology that identifies it in an intentional fence, due to its spontaneous loss, or recovers it in an inchoative aesthetic sense, in a phase, or form that will show or not depending on the light; Plato does not catch it in the *Sophist*, because it transgresses any conduct, from within and from without, that is, whether it is a passionate dissimulation of the poet, or if we consider it from the Aristotle's framework in the classical artistic closure of tragedy in the experience generated in the spectator as an insufficient aesthetic phenomenon.

Key words: Aesthetics, *Parrhesia*, *Mimesis*, *Symmetry*, Phenomenological identification, Marc Richir.

Traspunte de estética fenomenológica

Juan Carlos de Pedro Marinero. Licenciado en Filosofía (Universidad de Valladolid)

Recibido 11/05/2023

§ 1. El logos trágico. A propósito de la *Poética* de Aristóteles

De otro lado, en fin, (los hombres) se persuaden por el discurso, cuando les mostramos la verdad, o lo que parece serlo, a partir de lo que es convincente en cada caso.
Aristóteles, *Retórica*, I, 2. 2.

Nos dice Aristóteles en 1447-b1 de su *Poética*: «Pero el arte que imita sólo con lenguaje... carece de nombre hasta ahora». Y a continuación hace referencia a los diálogos «Socráticos», sin nombrar a Platón, como un arte que imita sólo con lenguaje; sin duda, como dice el traductor de la *Poética* de la edición trilingüe de Gredos (Valentín García Yebra), Aristóteles evita nombrar a Platón porque de alguna manera lo está acusando de ser actor de su propia crítica al arte de los poetas, a sabiendas de su disconformidad con el maestro. Aristóteles deja clara su crítica al maestro en el libro, en cuanto al arte y en cuanto lenguaje como problema; aunque Platón suele plantear siempre el lenguaje como problema (*Cratilo*), y él más bien el problema del lenguaje relacionado con los estados del alma como un mediador entre el pensamiento y las cosas que quedan definidas por el lenguaje, o por el logos, diferencia específica de la especie humana; por eso, también deja claro (1456b 20) que el lenguaje es *κατά συνθήκην, σύνθετή*, algo convencional contrapuesto al «lenguaje» natural de los animales: opuesto a *φύσει* «por naturaleza»; los ruiseñores tienen por naturaleza voz y el mismo lenguaje; los hombres tienen voz por naturaleza, pero no el mismo lenguaje, porque los lenguajes humanos son *κατά συνθήκην*, convencionales.

Indirectamente Aristóteles sigue el consejo de «no disimulo», del sofista Protágoras en el *Protágoras* de Platón, en cuanto a reconocer el noble oficio de la educación¹; Protágoras explica a Sócrates que los sofistas de antaño se fabricaron un disfraz para evitar la envidia que suscitaba su oficio (llena de prejuicios historicistas), es decir, que no querían reconocer que eran sofistas y educaban en el *demos*, al contrario de lo que hace el propio Protágoras:

Correctamente velas por mí, Sócrates, dijo. Porque a un extranjero que va a grandes ciudades y, en ellas, persuade a los mejores jóvenes a dejar las reuniones de los demás, tanto familiares como extraños, más jóvenes o viejos, y a reunirse con él para hacerse mejores a través de su trato, le es preciso, al obrar así, tomar sus precauciones [...]. Todos esos, como digo, temerosos de envidia, usaron de tales oficios como velos. Pero yo con todos ellos estoy en desacuerdo en este punto. Creo que no consiguieron en absoluto lo que se propusieron, pues no pasaban inadvertidos a los que dominaban en las ciudades, en relación con los cuales usaban esos disfraces. Porque la muchedumbre, por decirlo en una palabra, no comprende nada, sino que corea lo que estos poderosos les proclaman. Así que intentar disimular y no poder huir, sino quedar en evidencia, es una gran locura, si en ese intento, y necesariamente, uno se trae muchos más rencores de los enemigos. Pues creen que el que se comporta así con los demás es un malhechor. Yo, sin embargo, he seguido el camino totalmente opuesto a estos, y reconozco que soy un sofista y de que educo a los hombres; creo, así mismo, que esta precaución es mejor que aquella: mejor el reconocerlo que el

¹ Y no sólo de «no disimulo», sino de tratar de no ser ambiguo, una de las cinco condiciones para hacer buen uso del griego que expone en la *Retórica*, libro III, 30-35 según Aristóteles; aunque esto no se relacione aparentemente con decir la verdad, o con decirlo todo, *parrhesía*, sino con el «buen uso» del lenguaje; como tampoco parece que se relacione directamente con el estudio «elegante» del lenguaje que lleva a cabo en los capítulos 19-22 de la *Poética*, sobre todo con los «modos de elocución» cuyo conocimiento corresponde al actor y el director de la obra. De todas formas, Aristóteles acepta la distinción del género de los nombres (*Retór.* III 5, 1407b7-8) de Protágoras quien los dividió en masculinos, femeninos y utensilios (*ἀρρενα καὶ θήλεα καὶ σκεύη*). La traducción *σκεύη* por «utensilio», (Origen → *σκεῦος*, 'utensilio', 'enseres') para el tercer género era más positiva que la de «neutro» (= «ni uno ni otro», es decir, ni masculino ni femenino), que se limita a negar los otros dos géneros (según nota 310 en: Aristóteles, 1974); pero no duda en acusar a Protágoras, esta vez sí con cierto criterio de verdad, de utilizar a veces la retórica de forma indigna para algunos (v. libro II de la *Retórica* 1402a 10, en Aristóteles, 1999: 142): «Tal vez haya que decir que lo único probable es que a los mortales les suceden muchas cosas improbables», en su fórmula-programa, de Protágoras: «hacer de la causa más débil la más fuerte», «pues es engaño, y probabilidad no verdadera, sino aparente, y no se da en ningún otro arte, sino en la retórica y en la erística». No obstante, podemos decir que también se puede dar en el juego de la *parrhesía* dialéctica contraposiciones falsas: falsa «contraposición» entre dos posturas, una falsa *στάσις*, posición o discordia, como una tirada ilícita en el juego de la dialéctica, simplemente manteniendo la posición, *στάσις*, como decía Heródoto en Hdt.9.21.2: «no somos capaces de recibir a la caballería persa solos si mantenemos esa posición en la que nos colocamos al principio» (v. esta traducción de Heródoto en: <<https://www.dicciogriego.es/traduccion/323/26>> [09/05/2023]).

ir disimulando; y, en lugar de esa, he tomado otras precauciones, para dicho sea con la ayuda divina, no sufrir nada grave por reconocer que soy sofista. [Platón, 1985: 316c-317c]²

Esta es la respuesta que Platón pone en boca de Protágoras a una pregunta que hace Sócrates a Hipócrates más atrás en 312a: «Y tú, le dije, ¡por los dioses! ¿no te avergonzarías de presentarte a los griegos como un sofista?». Platón pone en boca de Protágoras un discurso parecido a lo que M. Foucault (2022) llamaba «*juego parrhesiástico*»; Protágoras tiene ya, ganadas, lo que Foucault llama cualidades morales para decir la verdad y quererla decir, visto desde el nivel superior social, donde los humanos asumen el papel de proclamar la verdad, un papel que los dioses ya no son capaces de representar. Pero ha quedado todavía en ese nivel superior: papel de la *parrhesía*, *παρρησία* entre los dioses y los hombres puesto en cuestión en las tragedias, por ejemplo³.

Aristóteles, en la *Política*, ya nos advierte que el logos habla de sí mismo (la *aisthesis* está en él) y habla de la realidad⁴, y que la virtud moral implica tanto aspectos racionales como irracionales en el alma; el logos habla de sí mismo porque posee el sentido, *aisthesis*, de lo bueno y de lo malo, significa que por su boca habla un *logos propio*; pero no hay, parece, una mitología semántica eidética que desacredite esa *fenomenalidad* del arte, que quiere ser moral en la *Poética*, por eso Protágoras ejerce la *parrhesía* transgrediendo la norma desde dentro, la norma interna moral de nacimiento de la propia *parrhesía* (Protágoras es extranjero), y desde fuera en el arte elocutivo;

² Parece claro que «el sofista» es para Platón un «objeto complejo», *Sofista* en 218d-e, y aparente, desprendido del nivel objetivo, al que le aplica el método de la división, hasta seis definiciones plantea, y al final define lo que es «purificar» para presentarlo como refutador sólo de apariencias; porque hace todo lo que hace el arte de forma indigna, jugar con las apariencias igual que el filósofo lo hace con las ideas, pero con apariencia de enseñar y curar, y curar sólo lo puede hacer el verdadero filósofo que no juega con las apariencias, (sexta definición del sofista).

³ La posibilidad misma de querer decir la verdad, en cuanto a la «enseñanza» sofista, está representada en el mito de Prometeo relatado por Platón; como nos dice Gustavo Bueno: «Acaso pudiera decirse que en el *Protágoras* Platón está examinando la posibilidad misma del sofista, es decir, del sabio como sofista, maestro de virtudes: una posibilidad que estudia encarnada en la figura del sofista más brillante, Protágoras, el que pretende enseñar a los hombres las virtudes que ni siquiera el propio Prometeo se atrevió a enseñarles —puesto que en el Diálogo platónico, Protágoras parece querer asumir (o reproducir) el papel de Hermes, que es el maestro de las virtudes «políticas», civiles y religiosas (aunque sea por delegación de Zeus). Esto es algo que nos parece esencial: que Protágoras nos es presentado por Platón como aquél que asume la misión, no ya de Prometeo, sino de Hermes.». V. Gustavo Bueno (1980).

⁴ Interpretando el texto de la *Política* 1253a 10-12.

ejerce en realidad el poder y el derecho de la palabra, logos verdadero en el *demos*, (Foucault estudia en esas conferencias lo que significaba la *parrhesía*, derecho que se tenía que ganar en primer lugar por nacimiento, por la reputación del padre y la madre, y se pierde en el exilio, donde la persona queda reducida a un *doulos*, esclavo sin derecho a la palabra, como Polínices en las *Fenicias* de Eurípides, donde Yocasta recuerda (vv. 387-394) que en el exilio no se puede disfrutar de la *parrhesía*). Protágoras ejerce el derecho al arte mismo. *Parrhesía* ejercitada luego en las tragedias griegas para neutralizar a su vez la locura *parrhesiástica* ilimitada del tirano que le había hecho emanciparse de cualquier racionalidad, que pretende aplacar la *στάσις* (en este caso como discordia, desorden, disociación del «vínculo social», y que puede desembocar en guerras civiles explícitas o larvadas) y la correlativa cuestión de la emergencia del tirano (bien para aplacar la *στάσις* como decimos, bien para terminar de hiperbolizarla).

Por otro lado, Aristóteles, en su *logos trágico*, establece lo que «debe ser» el arte, sin desacreditar la *mímesis* lo identifica como un objeto científico que *agita* la verdad (*ἐκστατικοῖ εἶσιν*); nos cuenta cómo la fábula del poeta debe de estar estructurada y perfeccionada desde «dentro» de las pasiones, y desde «fuera» que, sería el modo de adaptarse a las situaciones y establecer un control sobre los recursos empleados, sobre el cuerpo mismo de la tragedia (y todo, en aras de una proyección moral facilitada por la «anagnórisis», percepciones orientadas por significaciones); al comienzo del capítulo 17 de la *Poética*⁵ (1974: 1455a 30):

[...] son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones, y muy de veras agita el que está agitado y encoleriza el que está irritado. Por eso el arte de la poesía es de hombres de talento o de exaltados; pues los primeros se amoldan bien a las situaciones, las estructuran, y los segundos salen de sí fácilmente.⁶

⁵ En la *Poética* vemos continuamente esa dualidad en las explicaciones de Aristóteles, desde dentro de la tragedia, en la manera de componer del poeta (*ἐκστατικοῖ εἶσιν*), desde fuera con la narración y estructura de los hechos; esto lo vemos confirmado en *Física* 199a 15: «en suma: el arte o realiza lo que la naturaleza es incapaz de terminar, o lo imita».

⁶ Con la Tragedia muere el sistema simbólico que pretendía reducir la polis a las pasiones tiránicas de los hombres o de los dioses; la hipnosis tiránica curada por la tragedia; pero un artefacto conceptual montado para un fracaso final donde los dioses se asumirán como creación humana, razón en el fondo análoga a la de Platón cuando separa de la *República* el arte de los poetas; en Eurípides formas humanas fomentadas por los propios dioses, una reelaboración simbólica. De ahí parece que queda el enigma humano en manos de la *filosofía*. La asistencia, por parte de la tragedia, hacia el régimen filosófico, rebotó

Protágoras, al contrario que Hesíodo u Homero, se sitúa en el plano *parrhesiástico* de los poetas trágicos; representa al «artista de la muchedumbre», universal, que no utiliza los mitos como velo, y adapta la nueva situación, en una sociedad en pleno cambio de rumbo (el arte es universal, no es ni cultural, a pesar de lo que pudiera pensar el Protágoras de Platón en el mito de Prometeo, ni objetivo del lenguaje), y toma la prudencia de no ser prudente, aunque nadie sabe qué otras «precauciones» ha tomado⁷. Se parece en este sentido a las tragedias que se representaban, todo lo dice y

de lado de la *hýbris* del poder motivado por el ejercicio móvil de este (v. Posada Varela, 2013a, pp. 14 y ss.). *Hýbris* que asiste a la división social triunfante entre poder y sociedad en un juego de dominación simulado por los «teatros del tiempo», «gigantesco teatro social» que traviste los pensamientos y las acciones, dice Marc Richir en p. 60; teatro de sombras donde se evapora lo político, o se vincula, en ese juego, una política imaginaria, la ideología del simulacro político y del campo político, concluye Richir en p. 67. Mientras los dioses se alejaron de la política, y los héroes se humanizaron, la democracia ateniense logró un *distanciamiento estético*; al final la justificación simbólica del poder (siempre necesaria) quedó en manos de la *filosofía* que, hereda el análisis de las pasiones trágicas; el arte y la filosofía son destinos individuales en esa situación; el enigma racional son ellos mismos; el primero porque incluye la subjetividad, y donde el objeto no se objetiva ante mí, sino que envuelve al sujeto desde el sujeto mismo sin liberar, atrapado en la tragedia. El sujeto es, en este caso, el producto de la estructura eidética del arte. Y la segunda, en paralelo hace lo mismo; esto siempre lo puso de relieve Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, sobre todo en sus cursos sobre la tragedia griega en su etapa de Valladolid, de los que expongo ahora un breve resumen.

También restituye, la filosofía, el ego tiránico perdido en la tragedia llevándolo a la estructura lógica del universo (necesidad primitiva metafísica), en un esfuerzo real para organizar la convivencia de los seres humanos, visto el fracaso de la tiranía, «pero que a lo largo del tiempo a veces se ha convertido en raptó y magisterio como pasión bárbara de pensar, y dominadora, en una ausencia de la ética del pensar» (según nos dice Richir en sus *Méditations phénoménologiques*, 1992: 64). Pero aun quedando como sombras mudas de los viejos dioses, algo sobrevive; Dioniso no muere en la última tragedia, y sigue siendo protagonista subversivo en la nueva institución de régimen de pensamiento racional, apareciendo súbitamente, «eco»; visión inesperada que desencadena un terremoto y se libera de las cadenas. Es la *alteridad* de la experiencia estética (en una *contingencia irreductible*) que no encajará con la ipseidad (identidad significativa) filosófica, pero sobrevive como una presencia de un ausente y crítico, el arte, cuya simulación objetiva sólo trata de combatir la objetividad para librarnos del atrapamiento en lo racional de la filosofía degradada en su función académica. En las *Bacantes* Penteo reduce a Dioniso en la objetividad, y este lo reduce en la *transgresión*. Al final la tragedia es lo que suponía Aristóteles, tendremos que decir, un tratado de *epistemología* donde la movilidad del conocimiento queda en manos de un dios que se apropia del acontecimiento del *logos trágico*, él mismo es ese logos, el portador de la verdad *alterada*, representado en la tragedia en lucha permanente con el *mito*. Es un saber compensatorio, pero no necesariamente religioso. Eurípides propone un *daimon* nuevo en las nuevas circunstancias de la «tabla rasa» que introdujeron los sofistas donde, la apariencia no es lo que aparece, y lo que aparece es lo nuevo contrapuesto a lo antiguo; se entremezcla lo viejo y lo nuevo, y la sensatez con la locura, versos: 170, 200, 215, 252, 299, 344, 358, 386.

⁷ En la conferencia del 31 octubre de 1983, Michel Foucault (2022: 113-117) expone la *parrhesía* como el «coraje de decirlo todo» en la literatura griega; en la tragedia de Eurípides *Ion* se muestra la relación entre *parrhesía* y verdad, y se supone que ejerciendo aquella se va a desvelar la verdad, pues el que la ejerce no puede ser cualquiera, sino Ion, de buena cuna, que posee los derechos de *parrhesía* por su

pone ante los ojos del espectador (aunque para Platón sigue siendo un artista hacedor de fantasmas).

genealogía mítica, para exponerlos según una correlación: ciudad-ley-verdad; el *Ion* de Platón, a su vez, planteará después de alguna manera este problema de «decir la verdad» con precauciones, la *parrhesía* y se mezcla con el problema de «lo religioso», «lo político» y «lo filosófico», en un cruce con el discurso de los sofistas, y el problema velado por Platón de la igualdad o el estatus social desde el que se supone que la verdad va a ser desvelada; incluso intuimos en el ataque de Platón al arte de los rapsodas que «imitan» a los poetas antiguos como Homero un análogo con la práctica de la *parrhesía* que se llevaba a cabo, a veces, por parte de un oráculo, loco, que dice la verdad en unas condiciones no muy racionales.

Platón en el *Protágoras* (1985: 316c-317c) se ríe irónicamente de los sofistas, y el motivo puede ser porque estos representan este concepto de la *parrhesía*, educativa ahora, que se ejercía siempre con el permiso del que va a «recibir el mensaje» de la verdad (el que pretende educar el sofista, y como un derecho que hay que ganarse), un privilegio aristocrático, que se ejerce con su permiso, y con el permiso del oyente que en origen era pues de rango superior; cuando en las tragedias se ejerce ese permiso el oyente es de rango superior, Penteo en las *Bacantes*, pero el oyente también es el espectador que no tiene por qué ser de rango superior (aquí estaría la política, y la religión, puesto que los dioses no están ya en disposición de decir la verdad o decirlo todo, una incapacidad provocada por el resurgimiento del *demos* y planteado en el teatro trágico); quien ejerce la *parrhesía* ahí, en esa tragedia de Eurípides, ya no es un amo, un aristócrata, sino un esclavo, en la propia trama de la tragedia, o el poeta, en la composición de la obra; cuando el sirviente, el esclavo, llega para anunciar a Penteo los desórdenes que las bacantes están propagando por la ciudad, el esclavo es reacio, porque según la antigua tradición los portadores de las buenas noticias serían recompensados por ello, y los que anuncian malas noticias quedarían expuestos al castigo y al maltrato; aquí lo de «malas noticias» o «buenas noticias» es pura ambigüedad porque afectaría al que tiene el coraje de decir la verdad, y esta no puede ser ambigua, pero las noticias son interesadas para el o los oyentes que serán los responsables de la ambigüedad, si es que la hay. Es clara la razón, de todas formas, de la reticencia del esclavo a transmitir el mensaje que trae; pregunta al Rey si puede ejercer su *parrhesía*, si puede contar con esa actitud para decir lo que ha visto, y lo va a hacer de forma permitida aunque no le corresponde como esclavo, pero es un momento muy concreto e interesado, y urge que el esclavo pueda decirlo todo; además, el esclavo no puede valerse de esa *parrhesía* si el amo no es lo bastante sabio para aceptarla, lo cual es una contradicción entre la condición de «educados» y el esclavo aparentemente sin educar que debe tener el «coraje» de decirlo todo, pues implica a su vez un «poder» decir la verdad que aparentemente no está en su carácter, *ἤθος*, pero sin embargo va a ser muy capaz de ello. *Parrhesía* ligada al estatus de ciudadano. Se establece así un pacto *parrhesiástico* que muchas veces es a lo que Platón se opone, y Protágoras representa ese juego de «decirlo todo»; en el *Sofista* Platón relaciona ese juego, sin nombrarlo, con la retórica, la elocución, y el «buen decir» o curar con la palabra (que es lo que según él quieren los sofistas); la persecución a los sofistas es casi patológica, hasta seis definiciones de «sofista» nos da, para al final, definiendo lo que es la «pureza» (del buen discurso diríamos), aparentemente da caza al sofista, pero este escapa mediante la división suplementaria, hacia un punto de fuga, entre dos formas de la mimética (235d), la *eikástica* que reproduce fielmente, y la fantástica que simula la *eikástica*, finge simular fielmente y engaña a la vista en el simulacro (fantasma) que constituye una «parte muy grande de la pintura y de la mimética en su conjunto». Aporía (236 e) para el cazador filósofo, parado ante la bifurcación, incapaz de seguir acosando a su presa, escapada sin fin para la presa (que es también cazador) (ver esto en Derrida, 1997: 279-292). Algo parecido ocurre en lo que Foucault dice respecto al pacto *parrhesiástico* que, se invierte y desnaturaliza en *Electra* cuando quien ha otorgado la *parrhesía*, Clitemnestra, no castiga, sino que es castigada por aquella, Electra, que, en situación de esclava, solicitó dicha *parrhesía*; el pacto así, muchas veces parece una trampa, jugada por ejemplo por Platón en el *Ion* y en el *Sofista*, con toda intención.

Estas serían las precauciones que quedan en el cierre de la propia obra de arte que la experiencia artística quiere lograr (así lo trata de mostrar Aristóteles en la *Poética*) y en el movimiento que genera la obra en el espectador a través de la *experiencia estética*, dos tiempos distintos en la composición, uno desde dentro y otro desde fuera, aunque esa «actitud», la experiencia estética, que genera la obra (al margen de la *catarsis*), no está nada claro en Aristóteles, como nos muestra el traductor de la *Poética* (1974: n. 247); es decir, que Aristóteles en realidad asocia primero la *experiencia estética* sólo al poeta que, le exige esa «exaltación», *ἔκστατικοὶ εἰσιν* (medida proporcional en realidad), en su composición, para que luego los actores sepan bien qué afectos reproducir e imitar, y además ese reconocimiento va a pasar al espectador con la fuerza magnética que hablaba Platón en el *Ión*, es decir, por contagio, pero en forma de temor y compasión, disposiciones anímicas que curan las afecciones que podían causarlas. Con lo cual, aunque todo lo diga y ponga ante los ojos, lo que llega al espectador es un *fenómeno estético insuficiente*, en un cortocircuito filosófico, pero para que la sensación originaria no sea catastrófica, porque la tragedia propaga una distancia no constitutiva con los viejos mitos, y gesta un nuevo espacio donde el instante no es una reunión ritual antigua, rememorativa; no se trata de rememorar el pasado en los rincones del arte; aunque el *logos trágico* de la *Poética* de Aristóteles falle en el aspecto transversal: no genera sentidos que el espectador pueda atraer por sí mismo, esa teoría no nos hace rechazar hoy la lectura de las tragedias; y aún en el aspecto *longitudinal* el poeta trágico construye una «kantiana» *experiencia estética de juicio*, eidética, guiada mediante la *symmetria*, una experiencia en la que nos *constituimos* la sensación como puros datos impresionales, y no hechos, en la conciencia temporal subjetiva, donde se dan ciertos contenidos fenomenológicos de vivencias temporales, quedando objetivamente el cuerpo en un mundo de *phantasia* modificado en determinadas *sinestesias*, asumiendo ahora la explicación de Husserl en las lecciones sobre el tiempo; el «objeto» construido queda intencionalmente dentro de esa *experiencia de juicio*.

Como nos dice Marc Richir explicando lo que es la *fenomenalidad* en el arte, tratado en realidad como *fenómeno de lenguaje*, si no se dan esos dos aspectos, parpadeando, de la *fenomenalidad*, no hay arte: el longitudinal que hace que el presente del espectador se extienda y no sea un instante rememorado, y el transversal que me reconstruye el mundo no a base de impresiones, sino a base de remitir un o unos sentidos que el

espectador pueda crear por sí mismo; hace que el espectador pueda crear por sí mismo sentido; si no se da esto puede haber exceso de pasividad o anonimato sin distancia, una especie de «horror desnudo» incontrolable (*inmaîtrisable*); pero en la tragedia aristotélica la intención es que el *fenómeno estético insuficiente* salve al espectador, no que asuma nuevos sentidos; cierta pasividad siempre se presupone, pues en esa *fenomenalidad* no hay ni actividad de la conciencia ni proyecto ontológico existencial (Richir, 1992: 54-55)⁸.

⁸ Tampoco se trata de constituir la materia ontológico especial antes, después y en el mundo, (a través de los esquemas trascendentales de la materia ontológico general, de Gustavo Bueno, en la dirección del *progressus*-representación filosófica, porque M se ha constituido en el mismo mundo. «Ese mundo pre-dado [y eterno habría que decir] es algo que cae bajo el golpe de la *epokhê*» (Sánchez Ortiz de Urbina, 2021: 311); hay un *a priori material de la realidad* sin lógica intencional y se da de golpe, dice Ortiz de Urbina; la característica es la «resistencia material». Cuando esos contenidos estructuran el mundo, objetos significados, ya se ha producido el exceso intencional, con una trastienda de lógica intencional. Es la problemática del «campo intencional» en Ortiz de Urbina que tiene su reflejo especular en los esquemas trascendentales de la materia ontológico general de Bueno; el materialismo filosófico, con el Ego Trascendental (cuando tiene los contenidos que han entrado en el «cono de luz» de M3, y los contenidos posibles) ¿no puede ser la «pura actividad *hilética* (no idealista) de cierta conciencia trascendental no egoica», que coincide con la actividad de la conciencia filosófica que ha accedido a lo fenomenológico o al menos al *a priori material de la realidad*, ese *a priori* al que se alude en *Orden oculto* y por el cual no puede haber una «idea de materia» sino sólo una organización de ese material hilético básico? Luego, que pueda pasar a la actitud objetiva y naturalizada (implosión identitaria de Richir) que estructuran el mundo de forma abstracta, sin intermediador, sería el siguiente problema irresoluble en el materialismo filosófico. Ese «cono de luz» Gustavo Bueno lo menciona en *Ensayos materialistas* (1972: 302-303) hablando del tercer género de materialidad (M3).

El materialismo filosófico está «empeñado» en que la Idea de Materia se predica trascendentalmente de los diferentes Géneros de Materialidad (actividad e intersección) e incluye así la conciencia predicativa, haciendo a la conciencia Trascendental pura actividad no egoica del Ego, que no es mentalista en cuanto a esa predicabilidad (que esa actividad pueda ser trans-operatoria es imposible de demostrar para el materialismo filosófico). Tampoco niega Bueno la posibilidad plural infinita que implica dialécticamente M y que no puede ser abarcada en el horizonte cognoscitivo de E (en la *symploké*) (Bueno, 2016: 44-45), por la inconmensurabilidad entre los tres géneros y E (Bueno, 1972: 408) I=E|Mi. «La matriz trascendental» de los «fenómenos en tanto fenómenos» (posibilitada por la *epokhê* hiperbólica) en el *materialismo fenomenológico*, acusa cierto «apriorismo», depende de una «contingencia radical» que envuelve sentidos no eidéticos, a-teleológicos, (tarea que se desempeña interiormente, monólogo interior, en el segundo nivel fenomenológico), en una reflexión fenomenológica pura, donde los conceptos sólo son posibilidades transposibles. En cuanto al esquema del sentido en Richir, envuelve una cierta *confusión*, o circularismo, en la matriz de la multiplicidad fáctica que posibilita la «aventura» del sentido, la manera de hacer sentido, (con las síntesis pasivas de tercer y segundo grado), sin posibilidad de escape si no se atrae sentido, o con la necesidad de un escape hacia abajo del polo egoísta de la ipseidad (inmanencia egoísta primordial, ego hipertrofiado), dice Richir, de tal forma que se generan más sinsentidos que sentidos; pero tal confusión queda en el plano teórico fenomenológico. En la p. 154 de las *Méditations* de Richir (1992) habla del riesgo de «simulacro ontológico» y de la hipertrofia del ego.

Richir lo expresa, más adelante en la III Meditación, diciendo (resumo dos páginas) que es una tarea de *praxis fenomenológica de lenguaje* que consiste en desempeñarla interiormente; el sujeto la *recibe* de tal modo que antepongamos de entrada el papel aparente que desempeñamos normalmente, la contingencia radical envuelta de su sentido, para evitar el puro azar; de ese modo se produce el fenómeno, la encarnación en el mundo, ausencia de encarnación propia, pues eso al fin y al cabo no me pertenece, sino que depende de la transposibilidad y de la transpasibilidad donde se produce la disolución de todo *ipse* en el doble movimiento del parpadeo, donde llegamos a un *sensus communis* fenomenológico: parpadeo, en el arte, en una *epokhê* escénica, del «*soi*» en la *apariencia de la inapariencia* que toma el «pensar», la recepción (Richir, 1992: 115-116). Se trata finalmente de la «incoatividad de la sensibilidad y del entendimiento», de lo que les motiva, que Marc Richir ve en el seno del *fenómeno de lenguaje* y del pensar mismo en esas circunstancias tan especiales de la recepción. Como decía Proust, si miramos el arte de forma uniforme, psicologizante, creyendo que el verdadero «mirar» es, en el arte, el mirar al productor del artefacto en cuestión, seremos como ciertos espíritus amigos del misterio que quieren creer que los objetos conservan algo de los ojos que los miraron y los produjeron originariamente. En la recepción de la obra no estamos siquiera *inmersos* en un cuerpo operatorio propio (ni hay diálogo interior, ni cuerpo externo neto), con una percepción consciente (apercepción), ni tampoco en un ego orgánico con conciencia visual predispuesto en una perspectiva de *regressus*⁹ para sufrir el efecto, ni en el caso extremo de una ilusión aperceptiva apotética, perspectivas que se pudieran presuponer en el efecto catártico de la tragedia. El enlace en el *progressus* de la escena y mi subjetividad receptiva es el cerebro intencional, pero no hay un planteamiento psicologista ni fisiológico; crítica que le hace Gustavo Bueno al Husserl estándar en cuanto a la intencionalidad, respondiendo a su vez a Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina que plantea el campo intencional en una matriz que hace de juez en todos los niveles, en este caso también en la experiencia artística y la experiencia estética. Dice Gustavo Bueno (2016: 184-185):

[...] al problema del enlace habrá que agregar, como problema fundamental, el problema de la «ilusión aperceptiva apotética», es decir, el «espejismo» del objeto apercebido ahí, apotéticamente,

⁹ Perspectiva reduccionista del Ego que analiza Gustavo Bueno en 2016 (181 y ss.).

cuando en realidad (según el resultado de la regresión ascendente) el enlace se produce aquí, dentro de mi cerebro (Brentano, y luego Husserl, desde planteamientos psicólogos antes que fisiológicos, creyeron poder resolver la cuestión del *progressus*, o reducción ascendente, acogiendo a la idea escolástica de la intencionalidad; pero la intencionalidad sigue afectando a los actos subjetivos —de la mente, o del cerebro— y, por tanto, carece de capacidad para dar cuenta de la realidad del objeto apotético, es decir, de su realidad apotética y no sólo de su intencionalidad apotética).

§ 2. El logos intencional artístico y estético.

Cuando a los físicos se les impuso la necesidad de demostrar que los electrones, neutrinos y partículas de interacción débil debían tener masa, introdujeron una nueva partícula y un nuevo campo que rompía espontáneamente la simetría de las partículas y explicaba la masa del universo entero; el *campo intencional* introducido por Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina en *Orden oculto* (2021: 21, 22 y 24), viene a solucionar una paradoja parecida en cuanto a la «obra de arte», o en Richir al «estar en juego» o en obra: el tránsito de una *phantasia* intencional directa, no objetiva y no presente, a la intencionalidad objetiva, directa y presente, como problema a resolver por el fenomenologismo epistemológicamente escéptico; y viene a responder el hecho de que Husserl no necesitaba el campo intencional, le bastaba el término «intencionalidad objetiva», de la que derivaba la *phantasia* por la ley de «modificación apreativa» en un presente intencional:

Al constituirse la fantasía como objeto inmanente, se constituye gracias a su propia intencionalidad fantástica, que tiene el carácter de una presentación neutralizada, también el cuasi-objeto inmanente, la unidad de lo inmanentemente fantaseado, en el cuasi-tiempo inmanente de la fantasía. Y cuando la fantasía es la modificación apreativa de una «aparición», se constituye además la unidad de algo fantaseado trascendente, la unidad, diremos, de un objeto espacio-temporal fantaseado o la unidad de una situación objetal fantaseada, situación cuasi-dada en un juicio cuasi-perceptivo, o cuasi-pensada en un juicio fantástico de otra clase. [Husserl, 1959: último párrafo]

En física, ese fenómeno lo planteó Yoichiro Nambu en su ensayo de 1961 sobre interacción nuclear fuerte cuando se encontraron con la paradoja de que las masas de partículas con interacción fuerte y débil era cero, según las fórmulas matemáticas, *eidos matemático*, (sólo los fotones se sabía que carecían de masa): también en el plano del

mundo natural es posible que haya simetrías en las leyes de la naturaleza que no son respetadas por los fenómenos físicos, cuya fórmula representa el plano de la interacción nuclear fuerte, diseñado inicialmente para seguir un tipo de *simetría gauge*, un principio de simetría que subyace a la descripción mecánico-cuántica de las tres fuerzas no gravitatorias (fuerza electromagnética, fuerza nuclear débil y fuerza nuclear fuerte) (*Wikipedia*, 2022a), pero que en realidad no ayudaba a comprender la paradoja de masa cero. Esa simetría incluye la invariancia de un sistema físico al ser sometido a diversas modificaciones en los valores de las cargas de fuerza, modificaciones que pueden cambiar de un lugar a otro y de un momento a otro. La palabra «*gauge*» significa ‘medida’, y *simetría* significa que algo ‘se mantiene igual’ al cambiar alguna condición externa. Con la fórmula inicial, Nambu veía que la masa de los *quarks* debía ser cero; y dedujo que el plano donde los *quarks* tienen cero masa debe originarse en una realidad donde los *quarks* tienen masa¹⁰; como es imposible que el Universo estuviera siempre en movimiento careciendo de masa, si el bosón de Higgs existiera la simetría de belleza del universo, que causaba esa paradoja, se rompería espontáneamente y las partículas elementales y transportadoras de fuerza tendrían masa; esa partícula ocupa los espacios de forma espontánea; la belleza matemática perfecta expuesta en el mundo se pierde espontáneamente; la dificultad para moverse, entre los bosones de Higgs, de esas partículas: electrones, neutrinos y partículas de interacción débil, es la que sentimos como masa. La idea del bosón de Higgs, en el ensayo de Steven Weinberg de 1967, venía a facilitar el acceso a una fórmula definitiva en cuanto a la masa del universo; entonces se criticó que la existencia de tales bosones era demasiado oportuna. Finalmente, en 2012 se detectaron señales de la partícula de Higgs en el acelerador de partículas. A la fórmula definitiva sólo le faltaría recoger la gravitación en el campo descubierto. El misterio de la masa, del tránsito a la masa (en el viaje de la materia), quedó desvelado y la física volvía al problema de la gravedad clásica en la física cuántica, y al de la predicción y la absoluta indeterminación en las cuatro partículas y las tres fuerzas. En la fenomenología de Marc Richir esto quiere decir:

¹⁰ Un resumen de todo esto en el documental *La partícula de Dios, el Bosón de Higgs* (s. f.).

Dado que no podemos anticiparnos al fenómeno, por su no-determinación, estamos conducidos a transgredirlo, a predeterminarlo circularmente desenredando y descubriendo aquello que le hace ser «verdaderamente» lógico: lo que permite, por la no-determinación, escapar a la circularidad, nos lleva a su vez a forzarlo de esa manera, y eso, en la media misma en que la fenomenología pura parece imposible. Únicamente acuñable, según la bella expresión de Husserl, en «calderilla», por su recorrido en zig-zag.¹¹

Se trata de la paradoja de la *vivencia* que, no es psicológica.

En el campo intencional son las sensaciones las que lo atraviesan, en modo no psicológico, nos dice Ricardo S. Ortiz de Urbina. Podemos deducir de ello que será el ejercicio espontáneo de la *epokhê hiperbólica del pensamiento* lo que asista a la *sensación*; será esta pues, la que genere los dos tipos de percepciones en la obra que consideramos dentro y fuera. El acceso está manejado por una «transgresión intencional» de la obra en la *Einfühlung*, identificación o empatía. En la obra, percibimos de forma objetiva un «objeto» pleno: el artefacto técnico, la *symmetría*, la composición de la obra que, Aristóteles da tanta importancia en la *Poética*, en temporalidad plena y constante; y también percibimos el «artefacto del arte» que, afecta al polo subjetivo en cuanto receptor en nuestra textura de subjetividad sin presencia de continuidad, o en una discontinua temporalidad variable en busca del sentido de la obra cuando la identidad de la *symmetría* (que ha encerrado los contenidos) se ha olvidado o se ha perdido; la belleza expuesta en la *symmetría* artística por el poeta trágico¹² se pierde espontáneamente en la *catarsis*, como si fueran «signos fenomenológicos», por sobredeterminación espontánea guiada moralmente por la *determinante* (lógica) experiencia artística, porque sí ha habido una experiencia estética autónoma, aunque reabsorbida por el productor, y de la que el espectador se ha desentendido o simplemente al verse tentado por el *sentido estético* ha huido a la *catarsis* sin «querer hacer nada» ni en el temor, *φόβος*, ni en la compasión, *ἔλεος*; pero esto no significa

¹¹ Dimensión de indeterminidad y no-donación de la fenomenalidad del fenómeno será la tesis de Marc Richir en sus *Méditations phénoménologiques* (1992), v. &1 de la introducción o I Meditación.

¹² Aristóteles habla de la belleza de la *symmetría* en *Metaf.* 1078a 36-37: *του δὲ καλοῦ μέγιστα εἶδη τάξις καὶ συμμετρία καὶ ὠριομένον* «Y las principales especies de lo bello son el orden, la simetría y la delimitación»; y *Tóp.* 116b 21: *τό δὲ κάλλος των μελών τις συμμετρία δοκεῖ εἶναι* «la belleza parece ser cierta simetría de los miembros», Ver nota 132 en Aristóteles, *Poética* (1974).

que el espectador después de la catarsis sea inconsciente de lo ocurrido, es decir, moralmente desentendido¹³. A continuación, veremos con detalle esto en la *Poética*.

¹³ Tampoco hay que conceder todo el mérito a la teoría de Aristóteles en cuanto a que la humanidad haya conocido gracias a él, tal como lo plantea en la *Poética*, que el espectador de la época quede aliviado de la tragedia por la buena y bella simetría; que se sepa, Aristóteles no intervino en ninguna creación. Rohde explica cómo la reputación de los poetas estaba bien ganada y el espectador les veía aún, a pesar de la crítica de Platón, como verdaderos maestros del pueblo, magisterio que «heredan» los filósofos y que venía desde Píndaro; el pueblo así lo reconoce e incluso esperaban y exigían las enseñanzas de las palabras (como si el propio espectador tuviera un *sentido fenomenológico* interpretado formalmente y que obligaba al poeta trágico): «no nos equivocamos al suponer que las opiniones y los puntos de vista expresados por Esquilo, Sófocles y sobre todo Eurípides en sus tragedias, no fueron propiedad única de las mentes en las que habían surgido», v. Rohde, 1995 (564-565) (por eso en realidad la *catarsis* no contiene *fracaso* ni *subversión* en la *comprensión*, al modo como lo estudia Christoph Menke (1997); esto parece ser una ventaja del «moralismo» de la tragedia); de todas formas, de los autores de ese organismo subjetual viviente que fue la tragedia pronto no quedaría de ellos más que los tendones, que es lo único que queda a los muertos según la *Odisea* al ceder el coraje, *θυμός*, en su cuerpo (interno y externo), cuando mueren las entrañas donde estaba encerrado, *φρενῆς*, y huir la *ψυχή*: (v. Homero, 1995: canto XI 215-222).

Para entender la catarsis también es importante recoger la visión del alma que se tenía en la época arcaica y en Grecia en general; la visión arcaica homérica del alma-cuerpo se viene abajo, según Fustel de Coulanges (1931), la inmersión en el cristianismo supuso un cambio en el concepto de lo que era la ciudad en el ámbito antiguo griego; sobre todo en los sentidos político y religioso, cambiando radicalmente la concepción filosófica; los *afectos* de los antiguos estaban encerrados en los límites de la ciudad, tenían la obligación del rencor hacia lo extranjero. La tesis es que el alma cambia radicalmente su alimento con el cristianismo. Efectivamente, la visión antigua o anterior era que la religión era local, nacional o doméstica, o familiar. En la nueva visión universal cristiana de lo que se trataba era de alimentar no el alma de cada uno de los creyentes dentro de la religión familiar según el *genos* ya establecido de una vez para siempre, como venía ocurriendo, es decir, alimentar directamente a los dioses por temor, sino de alimentar un alma liberado de esas cadenas. Antiguamente se hacían ofrendas materiales, ahora la religión cristiana va a empezar a hacer ofrendas espirituales a través de lo que llamaron el *pensamiento humano*, considerado en realidad en la nueva visión como «alma» que es ahora liberada del *tymós*, *θυμός*, análogamente a como Platón nos dice que el alma se desliga del cuerpo en el acto intelectual, porque es un estorbo (v. *Fedón* 65a-68a, en Verneaux, 1982: 40-42).

El coraje interno está localizado en el pecho según la *Iliada*, *tórax*, *θυμός*, lo que hacía a Aquiles vencer en la lucha en su cuerpo donde desde Homero estaba encerrado; alma y cuerpo todo uno, (interno y externo) en las entrañas, *φρενῆς*. Pero Aquiles no es filósofo. Antes se hacían ofrendas materiales por temor; ahora son ofrendas o adoraciones a Dios por amor, no por temor, y podríamos añadir por amor a la filosofía; porque se supone que Dios es universal y no hace falta temerle, sino que hace falta amarle para que nos revele la *noesis* mediante la incitación por el pensamiento. Entonces lo que hacemos son ofrendas espirituales en una adoración universal. Decir «dios» ya no tiene que ver con un pueblo preferido, ni héroes preferidos, ni cosas por el estilo. Lo que cuenta ahora es una ofrenda que hace el pensamiento humano que ha liberado al alma. No hay ningún ser material divino encerrado en las entrañas; se dejan de hacer ofrendas materiales y esto queda simbolizado y materializado en la ciudad, en el concepto que tiene Agustín de la ciudad de Dios que es una visión nueva de la historia, cuando realmente se empieza a tener la idea lineal de la historia y todo ser humano tiene un espíritu capaz de adquirir pensamiento, a diferencia del de Aquiles, o un pensamiento, el alma liberada, que puede ser incitado para la visión de Dios; nos dice Fustel de Coulanges (1931: 560): «Hay muchos miembros —dice el apóstol—, pero entre todos sólo forman un cuerpo. No hay gentil ni judío, circunciso

ni incircunciso, bárbaro ni escita. Todo el género humano está ordenado en la unidad.». Agustín de Hipona verá esa unidad en la ciudad de Dios que, en realidad es el Reino de la Gracia, donde luchan la muerte, debido a este cambio radical, la ciudad y la justicia divina. Es una reconciliación de la justicia divina y una ciudad invisible que tratamos de materializar los humanos. ¿Entonces quién tiene el Reino de la gracia? ¿O quién habita el Reino de la Gracia? ¿O cómo descende, mejor dicho, el Reino de la gracia? Lo hará hacia unos elegidos (los filósofos de Platón), para salvar a la humanidad, de aquí este nuevo concepto universal que, en realidad es un utopismo. Es una utopía en conflicto permanente, pero una utopía que nunca se va a llevar a cabo. Lo que ocurre en este cambio es un Renacimiento, dice Fustel de Coulanges. Renacimiento del sentimiento religioso en forma plena de creencia, sin intervención en el «pecho» de ninguna fuerza. Antes se forjaban dioses en el alma y lo que primaba era ese concepto homérico de alma y cuerpo unidos. El alma y el cuerpo estaban unidos en lo que llamaba el *thymós*, que en realidad era el coraje, como hemos dicho, era lo que animaba al cuerpo, eran las mismas entrañas donde había quedado encerrada la *ψυχή*, *psyché*. Así, ya no se forjan dioses de esa manera en el alma humana con el movimiento interno del cuerpo. Ahora lo que ocurre es que Dios mismo es forjado por el pensamiento y es el «animador de los mundos» dice Fustel de Coulanges, y por eso renace este sentimiento religioso como un pensamiento que pretende mover un espíritu que ha quedado liberado de las entrañas de los dioses y requiere ser conquistado. La antigüedad homérica tenía encerrada de esa forma el alma en el *thymós*, en ese coraje interno del cuerpo. Y ahora es liberada y necesita otro alimento, ya no necesita ofrendas materiales, necesita pensamiento. Pero como todo el mundo no puede tener pensamiento (este tipo de pensamiento tan especial reflejado en los filósofos de Platón), hace falta el Reino de la Gracia que recaerá sobre unos privilegiados cuya meta será salvar a la humanidad recientemente liberada por la nueva visión cristiana. Ese universalismo que deja de ser material en realidad es una utopía que rompe con la religión doméstica, familiar, la religión de las castas o simplemente la religión de las ciudades. Por eso cambia el concepto de ciudad. Ahora se rompen las castas sacerdotales y se invoca a la humanidad entera.

Renace el sentimiento religioso en el interior del alma liberada; antes la religión era algo exterior, ahora se asienta en el pensamiento. Se empieza a hablar ahora del pensamiento humano, pero un pensamiento que irremediamente va a tener que ser defendido mediante la oratoria como queda bien reflejado en Agustín, que fue orador de la corte romana antes de convertirse de lleno al cristianismo. Un ejemplo visual de esto está en la película de 2010 *San Agustín*, del director Christian Duguay. Agustín, el más grande de los Padres de la Iglesia y uno de los más eminentes doctores de la Iglesia occidental; aún se seguía representando el mundo «pagano» pero sin la dialéctica griega; lo que Agustín quiere es vencer, vencer en un juicio, como vemos en la primera parte de la película; inicialmente un joven Agustín retoma la máxima de Cicerón de que las palabras establecerán la verdad y sólo las palabras. Y, a su vez, la verdad será lo que declare el abogado que pueda utilizar las mejores palabras en un juicio; ahí vemos a Agustín discípulo de Macrobio, escritor y gramático romano, en ese último cuarto del siglo IV, el cual a través del uso de la retórica persuade a los ciudadanos para pagar los impuestos al Imperio romano haciéndoles ver a estos que el pago de impuestos es la mejor manera de utilizar el dinero; Macrobio dice que no se puede establecer la verdad hasta que empieza el juicio. Aquí nos enfrentamos a una especie de juicio sobre lo que va a ser el alma en realidad.

Como sabemos, Cicerón fue asesinado por Marco Antonio. Al final, Agustín se convierte al cristianismo porque escucha Ambrosio decir que la verdad se revela al alma humana mediante argumentos, pero sin confrontación dialéctica entre ideas, sino que simplemente hay que agilizar el pensamiento, hay que argumentar en una especie de «invención» para que la *noesis* se revele; en el momento en que quede revelada, ya sería posible la reconciliación; la dialéctica de las ideas platónicas, la *symploké*, queda relegada literalmente al ostracismo filosófico. El paso de Agustín por el maniqueísmo fue un paso hacia el cristianismo, para liberarse de la materia de las palabras. Ambrosio, en un encuentro que vemos con Agustín le dice: «el que no está contra nosotros, está con nosotros», es decir, que el que no lucha contra las tesis en realidad mantiene las tesis, con lo cual este es el tipo de universalismo de la

Aristóteles explica en la *Física* una *reflexión natural* que se aplica en la *Poética*; es la «reflexión científicista» y teleológica del poeta para componer la obra trágica, *obra dentro y fuera*; es una *forma clásica* sobre la reflexión sobre sí del poeta, mezclando el polo artístico (la experiencia artística), y el polo estético (experiencia estética) en la composición de un objeto científico: la tragedia. En realidad, la *experiencia artística* tendría que ser el agente mediador que hace desaparecer la identidad del objeto «técnico» natural, el lastre intencional institucionalizado y provoca el corte en el polo objetivo, como vemos en el análisis de Ricardo S. Ortiz de Urbina de ambas experiencias en *Estromatología*. Ese agente mediador (entre dos hiatos) encuentra el punto culmen del *agente* cuando se resiste a lo intencionalmente masivo aunque conservando una síntesis de identidad, y el objeto pasa de «técnico» a «artístico», una identidad sin objetividad preparada para la innovación de nuevos sentidos (Sánchez Ortiz de Urbina, 2014: 230-234). Pero en la *Poética* no se produce el segundo hiato con lo estético, llegando a un *fenómeno estético insuficiente* como vimos más arriba, pero no por ello menos interesante, no deja de ser un *resultado estético* y una justificación del poeta. Lo estético en realidad queda reabsorbido, convertido, por el poeta trágico, en su *reflexión natural* proporcional, desde dentro de las pasiones decía Aristóteles, simétrica y comedida, donde la historia que está puesta en juego será liberada, en este caso los mitos de la tragedia, curada, en el efecto catártico provocado por la *symmetría* externa (efecto que en realidad es doble, como veremos); Nietzsche (2000: 49) trata ese juego en la segunda intempestiva:

Que la vida tiene necesidad del servicio de la historia ha de ser comprendido tan claramente como la tesis, que más tarde se demostrará —según la cual, un exceso de historia daña a lo viviente. En tres aspectos pertenece la historia al ser vivo: en la medida en que es un ser activo y persigue un objetivo, en la medida en que preserva y venera lo que ha hecho, en la medida en que sufre y tiene necesidad de una liberación.

palabra, no literal, que gana, sujeto así a interpretación indefinida. En otro momento Agustín le contesta a esta tesis, antes de convertirse: «Quien no esté con nosotros está contra nosotros», poniéndose en el lugar en este caso del emperador. Esa es la idea que cambia radicalmente el alimento que tenemos que dar al alma humano. Antes era un alimento que estaba relacionado con la fuerza y gobernaba la ciudad, lo que incrementaba la fuerza, el *thymós*, y ahora está relacionado con el pensamiento. Una especie de coraje de lenguaje que persiste hasta la nueva ciencia del siglo XVII.

Volvamos a la *Física* y la *reflexión natural* de Aristóteles: considera este que una reflexión sobre sí puede ser meramente accidental (1995: 128-130/192b 21-33); uno que se cura a sí mismo, dice, si es eso posible, es precisamente por *accidente reflexivo*, se refleja a sí mismo y se cura, una especie de *interioridad reflexiva desconocida*; es el problema de *lo accidental*, en la *Física*, que es por naturaleza, pero no naturaleza; ese principio de reflexión sería un principio que el sujeto tiene en sí mismo: causa para sí mismo, pero no por sí mismo, pues la raíz está en la naturaleza. En el ejemplo del médico Aristóteles ha definido implícitamente la reflexión como reflejo por naturaleza; una cosa natural, que no es naturaleza, pues no tiene *sustancia*; la reflexión ahí es el engaño de la propia naturaleza para conseguir sus fines, así, tiene sus propios movimientos, su principio de movimiento y reposo, y una tendencia natural al cambio, pero no por sí misma; es algo inconsciente en cuanto que es por naturaleza; pero es consciencia en cuanto que es causa para sí misma. En el arte, la reflexión del poeta, que exige una interpretación y ejecución musicales¹⁴, la disposición de las partes, *symmetría*, según las reglas y el arte, sólo le pertenece accidentalmente; Aristóteles va más lejos y llega a decir que aún después de toda la posible reflexión que accidentalmente introduzca una *symmetría* en la obra de arte, en esta hay una sustancia (idéntica) que permanece; puede cambiar en virtud de la *symmetría* que el poeta introduzca por naturaleza, que componga inspirado con la raíz instintiva de la naturaleza, pero no cambia en virtud de que una obra de arte es naturaleza misma, cuya raíz está en la mimesis del poeta.

Aristóteles quiso conocer las tragedias; para ello vio sus causas, *symmetría*, y sus principios (*mimesis natural* del poeta, una *aisthesis* del poeta), pues la filosofía es para él un conocimiento por causas (*Metafísica* 982a); la tragedia es una *sustancia* que queda como consecuencia de la reflexión interna del poeta que acabamos de ver, que consiste en un principio y una causa, que la hace tener una *identidad sintética* como cualquier

¹⁴ *Política* (1998: libro VIII, cap.6), exigencia de interpretación y ejecución sólo posible para él mediante una copia del carácter y los afectos, un *algo* para identificarse con ello, criterio de la semejanza natural, pero un criterio que ahora Aristóteles aleja de cualquier teoría del lenguaje que quiera provocar un *efecto*, y tan sólo exige ejecución musical, para la educación, al menos cuando se es joven. En el caso de la tragedia, habla del productor; el mecanismo estético del efecto en el espectador está coartado, no interviene, aunque su idea de ficción está pensada desde un espectador; en teoría, según Aristóteles en la *Poética*, se limita a descargarse de eso que ve, descarga que conlleva un conocimiento *por copia*, que procede del ojo, como buena mimesis.

artefacto (*Poética* 1450a 5, 1450a 33); por tanto para Aristóteles la imitación del poeta es instintiva o musical, comprensión instintiva del «sonido natural», ecos del *carácter*, una expresión natural del hombre; en el libro VIII, capítulo 5 de la *Política*, ha establecido que la música imita los sentimientos y cada uno es afectado según su carácter y hay en nosotros cierta afinidad con los ritmos y armonías. La tragedia es algo que no puede ser otra cosa que lo que es, un *objeto viviente* de un conocimiento científico convertido en artefacto en escena, y además un organismo subjetual donde ha intervenido la subjetividad del poeta y la exigencia de los espectadores; la forma de la tragedia, así como su materia, es esencial, sustancial, porque sólo ella permite ver las correlaciones causales de las meramente accidentales. La tragedia para él es un silogismo, cuya necesidad reside en que sus términos componentes están enraizados en la estructura verbal de la realidad, (cierto *fenómeno de lenguaje*) y así, esta, no queda modificada, sino «reflejada» verbalmente en un medio convencional: forma y materia plenamente acopladas internamente, en un proceso interno en el compositor, único capaz de reflexionar; también la tragedia es un sujeto ideal que proyecta fuera de sí sus contenidos trascendentales, aquello de lo que se predica una «categoría» (de *kategoreo*: ‘decir’, ‘predicar’); esta se atribuye a la tragedia o bien por sí misma o bien por accidente, de ahí que sea sustancia y accidentes: con una cantidad, una cualidad, una relación, lugar y tiempo específicos, situación que «lleva» o «porta» cosas; doble dicotomía de la tragedia traducida a conocimiento científico, donde Aristóteles ataja el tiempo y el efecto, y anula la innovación de *sentido estético*, cortocircuitado simbólicamente. La tragedia es algo artificial en cuanto a la forma que le da el poeta; y es algo natural en cuanto a la forma que le da el poeta mediante la reflexión, que es por naturaleza. Es naturaleza porque ha llegado a una forma; sólo conceptualmente distinguimos materia y forma en la tragedia, diría Aristóteles, pues la *hylé* como tal es incognoscible (*Metafísica* 1036a 9), pero la *distinción* no está separada idealmente; «la forma es más naturaleza que la materia» (*Física* 193b 6); la tragedia es lo que es, por la forma actual, no potencial. Los dos sentidos en que se dice naturaleza, *physis*, son «materia» y «forma»; la realidad es *eidos* e *hylé*; como esta es incognoscible la tragedia viene a acoplar la *hylé* al *eidos*. La ciencia ahí es algo puramente formal.

La materia en Aristóteles, ahí, es no-ser, pero por accidente, porque es algo innegable por impensable. Pero materia como principio de vida *a priori* que siempre

tiende a reintegrarse en alguna forma; es así potencia necesaria y en cambio, constitutivo interno no accidental de lo cual algo llega a ser; por tanto, tendría que ser antes de llegar a ser. La materia de Aristóteles debe destruirse en busca de lo Uno, la identidad pura; pero Aristóteles llega a los conceptos mediante la pensabilidad de algo que es apariencia (análisis u objeto de la *Física*); según él «tenemos que proceder de las cosas en su conjunto a sus constituyentes particulares» (184a 23); en la *Física* *phainómenon* y *phainesthai* aparecen por todas partes, es *Physis* en el sentido jónico, no hay movimiento apariencia/verdad, sino devenir como fundamento de las apariencias; modo de trabajar en paralelo a la estructura de la mimesis de su época: imitando a la propia naturaleza adquiere ese modo de reflexión interna que la naturaleza no tiene: reflejarse a sí mismo accidentalmente.

Para analizar lo que hace el poeta, Aristóteles en la *Poética* comienza explicando lo que hacían los rapsodas, Homero, se convierte en otro para «tejer» el verso:

[...] es posible imitar las mismas causas unas veces narrándolas (ya convertirse hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar). [1448a 21]

Es la *catarsis* antigua simbolizada en el poeta, referida a cierta música, esa *catarsis* antigua es inmoral en la *Política* capítulo 6; por ejemplo para la educación prohíbe Aristóteles la cítara y la flauta, y apoya su prohibición en el mito, cuando después de crear la flauta Atenea la tira, la diosa que patrocina la ciencia y la inteligencia; así, concluye, el uso de esos instrumentos es inmoral y no deben ser objeto de instrucción técnica, si por técnica se entiende la encaminada a las competiciones; aquí Aristóteles parece que sigue a Platón en el *Ion* cuando habla del entusiasmo del poeta como un arte que produce cadena de inspirados, autor y espectadores, pernicioso y como algo no científico, algo que no tiene *logos* científico.

De la tragedia parece que en principio defiende que ha sido hecha para la masa más vulgar, para los «menos distinguidos»; pero en el último capítulo parece que asienta su posición definitiva, y nos dice que quizás la opinión general puede que sea que la tragedia es menor y más vulgar, pero dado que la calidad de la tragedia puede verse sólo con leerla, tiene todo lo que posee la epopeya y, además música y espectáculo, y es menos extensa, cumple su fin mejor y las epopeyas tienen menos unidad, aquella es superior; mantiene que lo vulgar será inferior, y la acusación afecta, en este caso, no al

arte del poeta sino del actor; estos son los que con sus actuaciones vulgares la pueden hacer inferior a la tragedia.

En la *Poética*, como estamos viendo, Aristóteles fuerza la marcha del *logos* hacia lo científico. Pero esa *catarsis* antigua referida al arte sublime de Homero, sin cierta música como hemos dicho, traspasa la realidad en la fantasía, anulando así aquella y, convirtiendo su arte en algo aparente de lo *instintivo* de convertirse en otro; Aristóteles ve en esa «sabiduría indemostrada», en esa comprensión instintiva de ciertos sonidos, el origen de toda poesía¹⁵.

Los metros (las medidas) son partes de los ritmos. [1448b 21]

La base del ritmo era la repetición ordenada de forma que los elementos de la serie reaparezcan a intervalos regulares, con medida, y perceptibles; esto que se da en la música es un componente esencial en el lenguaje poético, para que los poetas creen verdaderas obras de arte; en la *tekhné* de la poética entraría como un elemento esencial la técnica de la música; esto le permite poner en paralelo la *catarsis musical* y la *catarsis poética*. También en el capítulo 4 nos habla de la imitación:

El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de la imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; [...]. Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutaban viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél; pues, si uno no ha visto antes al retratado no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna cosa semejante. Siéndonos, pues, natural imitar, así como la armonía y el ritmo, [...], desde el principio los mejor dotados para estas cosas, avanzando poco a poco, engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones.

¹⁵ No se sabe, parece, si Homero tocaba la cítara; una sola vez aparece nombrada en la *Ilíada*: «θεσπεσίην ἀφέλοντο καὶ ἐκλέλαθον κιθαριστύν» v. 600, ([...]) pues jactóse de que vencedor quedaría aún cantando con las Musas, las hijas de Zeus, portador de la égida, e irritadas dejáronlo ciego y del canto divino lo privaron, e hicieron que no recordase la cítara), vv. 597-600; ni si era un «citarero», que acompañaba al citarista con el canto, o propiamente citarista.

El instinto de imitación fue la primera forma de conocimiento, asociada íntimamente al placer como forma de conocimiento en la poesía. El placer estético de Aristóteles es el placer como imitación; esto no significa mera contemplación de la visión, sino ver el arte que hay ahí como mirada de conocimiento que implica además placer; aprender mediante lo agradable de la imitación. Esta forma de aprender está basada finalmente en la visión; esta identifica al ver la imagen y decir: este es aquél. Por la visión pasamos de qué es al esto es, pero como alguien que recuerda, no como alguien que ve por primera vez. El poeta así aprende recordando y por instinto, literalmente mediante estas pautas de reacción, con el placer que la imitación produce, pues «nadie nace dotado de seriedad», como dice más adelante. Luego se ocupa del espectador y del efecto catártico comedido en la *symmetría*:

Además, puesto que lo bello, tanto un animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener orden en éstas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden, por lo cual no puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible), ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del espectador, por ejemplo, si hubiera un animal de diez mil estadios); de suerte que, así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud, pero ésta debe ser fácilmente visible en conjunto, así también las fábulas han de tener extensión, pero que pueda recordarse fácilmente. [1450b 34-1451a 6]

La visión o la audición (en el capítulo 14 afirma que el efecto de la tragedia surgiría sólo con leerla o escucharla), conforma la memoria; debemos ver actuar y que no nos extravíen la visión en la memoria con algo desmesurado. De esa manera el poeta debe conseguir que la unidad y la totalidad no escapen a la percepción y que puedan así recordarse; en un segundo paso, la memoria recuerda lo que ha visto y se forma una visión no extraviada; se trata de que la memoria recuerde algo no desmesurado; el poeta debe componer a escala humana, porque cualquier organismo, si es bello, tiene una determinada magnitud y orden; esto es para Aristóteles el tamaño óptimo, y lo pone en paralelo a un *organismo subjetual viviente*: la tragedia organizada de tal manera que tenga algún tipo de relación con el hombre, con su memoria, pues de entre las ideas son más vivaces las que pertenecen a la memoria que las de la imaginación, y supone Aristóteles las ideas como *copias* en la memoria para un efecto que, de otra

manera sería imposible; llevar las ideas *internas* que están en la tragedia a la memoria del espectador; esta es la *necesidad* que Aristóteles pone en la tragedia; *necesidad* en la composición para un efecto determinado; mediante esa *necesidad* se salva a las ideas de caer en error al llevarlas a la memoria o al pensamiento; el error podría venir para el espectador si, por su cuenta, riesgo y medida lleva las ideas al pensamiento sin mediar esta obra de arte trágica; con esa estructura y composición, con la *symmetría* clásica, no hay peligro. La idea y la realidad quedan acopladas en la *copia trágica*. La realidad del arte y, la realidad misma, no quedan modificadas, sino reflejadas necesariamente por medio de la copia; la *forma* y la *materia* plenamente acopladas; la forma no llega a ser comprendida por el espectador, a no ser que este sea culto¹⁶. La realidad es doble y el arte consiste en crear otra realidad paralela, verosímil. Se trata, no de que el espectador tenga una impresión subjetiva al ver eso, sino que la impresión es interna a la tragedia; el espectador, inconscientemente, se descarga de eso que ve ahí, como efecto calculado.

En la *Poética* el plano *esencial* es semejante al plano *fenoménico*, que se resuelve en la mera composición; el potencial de la tragedia es la *acción* representativa y la forma artística es la forma estilística. Si el efecto se pudiera trasladar al exterior, en el sentido de que la propia composición lo permitiera, desmarcándose del plano esencial, se podría *interiorizar* el *pensar* del sujeto (en una *corporeidad de cuerpo interno*) y lo que se ve; la pasión daría paso a otra *reflexión estética sin concepto*, donde lo *estético fenomenológico* se «libra» de lo lógico sobredeterminado¹⁷; en cambio, de lo que se trata es de un remedio medicinal: su labor consiste en extraer pasiones como quien extrae muelas, para que estas no duelan, la labor de ir al teatro se convierte en purificarse de dolores; el efecto sale disparado al quedar el espectador en suspenso viendo eso con temor, una oscuridad ciega que da náuseas¹⁸. Es como cuando los niños meten el dedo

¹⁶ Aristóteles divide a los espectadores en dos: «...ya que el público es diverso: de un lado el libre y educado, y por otro el vulgar, compuesto por obreros manuales, campesinos y otros por el estilo, hay que ofrecerles también a ellos competiciones y espectáculos para su recreo», *Poética* (1342a).

¹⁷ Esto lo dice Richir en relación con los mitos y la música (1992: 298-300).

¹⁸ En un régimen de autonomía artística la obra puede funcionar así, según Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina (2013: 26-27): «Ante una obra de arte lograda, los críticos suelen decir cosas como la siguiente: “tal obra... obliga al lector... al receptor, a adentrarse en regiones sumamente oscuras de la experiencia humana”. Tal oscuridad no tiene sentido en un régimen intencional. No es lo que desaparece a un ego operatorio cuando falla la intencionalidad, sino que es el mismo ego el que desaparece al ser llevado a una experiencia límite. En tal caso, lo que en régimen intencional pasa por ser el emblema de la claridad

en un enchufe: se les ponen los pelos de punta y se produce una descarga necesaria, para que el cuerpo mantenga su equilibrio biológico.

Una especie de deleite al ver las pasiones bien imitadas es lo que le hace al espectador purgarse de las mismas en la *agnición* y el lance *patético*; al ver acciones horribles y tremendas se sobrecoge y se lo piensa dos veces antes de dejarse llevar impetuosamente por las pasiones; al ver fuera de él eso, lo adscribe a un origen ajeno y de ahí vendría el alivio. La tragedia, como dice Charles Batteux¹⁹:

Quita ese grado excesivo o esa mezcla de horror que nos desagradan. Aligera la impresión y la reduce al grado y a la especie en que ya no es más que un placer sin mezcla de dolor, porque, a pesar de la ilusión del teatro, en cualquier grado que la supongamos, el artificio cala y nos consuela cuando la imagen nos aflige, nos tranquiliza cuando la imagen nos aterra.

Es efecto *intencional* moral, psicológico y universal (objetivo), buscado en un *modo* percibido *sin huecos*, recordado e imaginado. Lo que importa en el discurso o logos trágico, para Aristóteles, es lo que *aparece*, acciones humanas, y *aparece fantasmado*; pero eso debe sujetarse en una *symmetría* donde los sentimientos del placer estético experimentado en el efecto no son «padecidos» en una *reflexión estética*; no hay reflexión alguna sobre el *modo* de aparición; desde lo *fenomenológico* diríamos que el efecto atrapa el *inconsciente fenomenológico* en el valor simbólico de la tragedia.

Sobre el *μυθος*, fábula, alma de la tragedia, Aristóteles lo exige con dos palabras: *συνθεσιν* y *συστασιν*, (1450a 5 y 1450a 33); es decir, como *composición* y como *estructura* de hechos. La tragedia debe ser una fábula con *síntesis* y con *sintaxis*; una fábula que se dice en tono retórico con vistas al espectador. El cuadro de *semejanzas* de la *Poética* podría ser el siguiente:

Mímesis	//	Symmetría	=>	efecto del arte
Naturaleza	//	Realidad	=>	apariencia del arte

y distinción, la universalidad eidética compartida intersubjetivamente por individuos, en el régimen originario, lo oscuro (pero también distinto) es la extraña universalidad no eidética como resultado de una experiencia que deja de ser tal por disolución del ego en la comunidad de singulares».

¹⁹ De la *Poética* (1974: 370), edición trilingüe de Valentín García Yebra, usada para los textos.

El *arte* es imitación de tres cosas: fábulas, caracteres (*ἦθος*) y pensamiento, compuestos y estructurados de determinada forma, que no aspira a la verdad, sino que eso debe ser *verosímil*, parecer verdad; la naturaleza, de donde nace la raíz con la que el poeta imita, representa la realidad y se descarga de ella reconociéndola, provocando la *apariencia del arte*. El placer del efecto está en contemplar eso verosímil. De este esquema salen como vemos dos conclusiones fundamentales: por un lado, la *symmetría* está en las manos de la *mímesis*, pero, por otro, la *mímesis* quedará en manos de la *symmetría*, una *obra dentro y fuera*.

La imitación brota así de la naturaleza misma que, mediante el poeta descarga la realidad al reconocerla, con un producto verosímil, por eso la *symmetría* quedará en manos del poeta; y al imitar este sólo esas tres cosas, las debe estructurar y componer de determinada manera para que se produzca la descarga. Con lo cual la *mímesis* y la *symmetría* quedan simbolizados en el poeta. Este, no interviene en la realidad para hacer sus obras; ni siquiera se inspira en ella; si llega a ella lo hace indirectamente, después de todo el proceso mágico-compositivo, pues todo sale en las tragedias según una *necesidad* divina: unas veces, como en *Los siete contra Tebas* el dios favorece una solución hacia lo común, a costa de sangre antigua; otras, el dios se venga con la maldición, como en el *Edipo Rey*; y otras, como en *Las Bacantes*, triunfa permitiendo un mundo desacralizado y sofisticado.

Todo queda supeditado a la *mímesis* del poeta:

Y puesto que la imitación tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión, y éstas se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras; así tendrán más carácter maravilloso que si se produjesen de azar o fortuna. [1452a 1]

Para Aristóteles lo inesperado puede provocar impresión; y la necesidad retrotrae al espectador a la compasión y temor, ese impulso que hace que las causas obren infaliblemente en cierto sentido:

El poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y el temor. [1453b]

§ 3. El logos pasional

Un texto de un Nietzsche no académico en *La gaya ciencia* (1988) nos muestra cómo fue posible la tragedia griega:

Así como construyen (los griegos atenienses) el escenario tan angosto como es posible y se vedan todo efecto por medio de fondos profundos como hacen imposible al actor la mímica y el movimiento ligero convirtiéndolo en un espantapájaros solemne y rígido semejante a una máscara, así, han despojado a la pasión misma del fondo profundo y le han impuesto la ley del buen decir, más aún, han hecho todo por contrarrestar el efecto elemental de imágenes que infunden terror y compasión: *querían evitar precisamente el terror y la compasión*. Obsérvese más de cerca a los poetas trágicos, y se comprobará que lo que más estimulaba su diligencia, capacidad inventiva y rivalidad no era en absoluto el propósito de arrebatarse a los espectadores por los afectos. ¡Y el ateniense iba al teatro para oír el buen decir! ¡Y el buen decir era lo que interesaba a Sófocles! - ¡Perdóneseme esta herejía!

Lo que se desprende de aquí es lo que venimos exponiendo como *obra dentro y fuera*; los griegos exigían incluso a la pasión que hablase bien y, según Nietzsche, se sometían con gozo a lo antinatural del verso dramático y evitar el terror y la compasión. La cuestión entonces se plantea con relación a *la pasión de pensar*, en ese fenómeno de lenguaje derivado de «alguna manera» de aquel *logos intencional*. Dado que el *pensar* no puede ser imparcial y a la *pasión* comúnmente se la considera obnubilante, Richir lo pone como enigma al comienzo de su *II Méditation: Pasión de pensar y pluralidad fenomenológica de los mundos*, pues en modo clásico, la filosofía no ha salido de la tautología simbólica del pensar y del ser, o no se ha desembarazado de una afectividad re-psicologizada de forma idealista, como en Husserl, poniendo la clave en la esfera de la *cogitatio*, como si el *apareciente*, el objeto percibido, fuera a surgir a través del flujo de sus apariciones, de sus *Abschattungen* en la subjetividad de las «vivencias», en la constitución activa de la conciencia trascendental.

Tautología simbólica de pensar y ser: pensar «verdaderamente» es pensar el ser como tal, tal cual es, y pensar el ser tal cual es, es pensar el ser «verdaderamente». Son los avatares de la verdad desde Parménides hasta Heidegger, coextensivos de los avatares de la afectividad. Es necesario decidirse a no saber muy bien lo que es pensar y lo que es sentir o «ser afectado» [...]. Para Husserl, en las *Investigaciones lógicas*, las vivencias del pensamiento están lejos de ser el objeto de alguna introspección «psicológica», y se las considera en su tenor de esencia, implicando ya una puesta fuera

de circuito del sujeto empírico-psicológico del pensar, y que no está en correlación noético-noemática con las idealidades que comportan la elisión. En la medida en que la afectividad es aun clásicamente considerada por Husserl como «obnubilación» subjetiva del conocimiento, no hay que asombrarse de que no lo considere cuestión principal. Pero implica en retorno, una salida de «psicologización» de la afectividad, tallada de la constitución *a priori* de la idealidad. Las cosas se complican con el cartesianismo de Husserl; el modo de andar husserliano de fundación de idealidades materiales (los *eide* coextensivos de las ontologías materiales) conduce casi fatalmente a considerar la constitución de la percepción de los objetos sensibles. En ese contexto se elabora la célebre doctrina de la percepción por «esbozos», «bocetos», *Abschattungen*, *adombrations*. La certeza, única garantía, según él, de la científicidad de la fenomenología —en la inmanencia considerada pura de las «vivencias» perceptivas para medir a partir de ahí el carácter incumplido de la percepción. Movimiento tremendamente paradójico que «re-psicologiza» la «vivencia» encerrando los esbozos en la esfera de la subjetividad no ya, psicológica, factual, eventual, sino la subjetividad trascendental mantenida por: *ego-cogito-cogitatum*. [Richir, 1992: 27 y 29]

De aquí se desprende que el *campo fenomenológico* no puede tener las características de esa *subjetividad trascendental*, es decir es a-subjetiva, un campo de expectación en busca de receptores que no pueden provocar por sí mismos una *experiencia estética*, un *logos pasional*; sería según Richir el *a priori* del *a posteriori* sujeto-objeto. A él se llega por medio de la *epokhê fenomenológica hiperbólica*, no trascendental como en Husserl; un campo no intencional que pone en marcha un conocimiento filosófico escalonado y desborda, en la reducción, la objetividad y la identidad, y descubre articulaciones esquemáticas²⁰.

Pero para esclarecer el enigma de la *pasión de pensar* Richir vuelve, en las *Méditations*, sobre un texto de Husserl (*Hua XIV*, 336) para comprobar que la *identificación* (*Einfühlung*), o empatía, presupone la corporeidad de cuerpo viviente, (*Leiblichkeit*), una corporeidad que en Husserl busca continuamente cierta *symmetría* aristotélica:

Primeramente, pues, para el enigma de la pasión de pensar, no es necesario precipitarse ni sobre la inmanentización radicalmente subjetiva de la afectividad, lo que nos llevaría a un encerramiento

²⁰ Una precisión aquí es que para Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina la experiencia estética en tanto que inicio y culminación de la reducción estética no es una operación, un acto, no es siquiera propiamente una experiencia, sino más bien experiencia en el límite por cuanto que es el ego el «objeto» de esa «experiencia». Podemos preguntarnos si la «experiencia estética» aun eso, pueda ser un «acto de juicio», no simplemente una síntesis pasiva, ya que el ego es el objeto de la experiencia que, si la hay entonces es «interna» (abdominal) y sería una experiencia de juicio dada por la «actitud estética» necesaria.

en la subjetividad de la afectividad, que conduce al simulacro ontológico, ni sobre su psicologización relativa, como si el afecto fuera independiente del pensar, para encontrarlo como una marca de subjetividad; pero tampoco sobre su elisión debido a la dificultad que hay en encontrarlo. [Richir, 1992: 35]

Y el texto de Husserl es el siguiente:

La identificación, empatía, [*Einfühlung*] presupone la corporeidad de cuerpo viviente, [*Leiblichkeit*]. En oposición, la objeción que Becker hizo valer: los enfermos mentales que dicen que llevan aún otro yo en sí. Oyen voces, discursos, en ellos, y no de fuera. He respondido a esta objeción con mi vieja distinción de la corporeidad de cuerpo externo [*Aussenleiblichkeit*] y de la corporeidad de cuerpo interno [*Innenleiblichkeit*]. Mi vieja opinión era que, únicamente es por entretrejimiento [*Verflechtung*] con el exterior como un interior puede ser puesto objetivamente, dado que un alter ego puede «estar ahí» para mí. [*Ib.*: 36]

Es una necesidad fenomenológica distinguir entre cuerpo (como *corporeidad*) interno y cuerpo (como *corporeidad*) externo, pues la *pasión de pensar* lo hace dentro y fuera, aunque en esa división fenomenológica interna en el cuerpo. Y Richir ve aquí un punto capital:

218

El medio, el entorno no se muestra exterior más que si es llevado a un cuerpo él mismo dividido entre dentro y fuera: en un interior o en un yo-cuerpo exteriorizado en un exterior él mismo centrado sobre el primero; para Husserl esa exteriorización es «expresión», fenómeno de lenguaje, que intercede para conectar la interioridad con esa exterioridad. Esta, a su vez, puede presentarse como cosa, como positividad que, por ser «en persona» con un cierto cuerpo, no es menos inerte, inanimada, y en ese sentido, matriz de la objetividad; o bien como otro hombre u otro yo: presentación de una interioridad, corporeidad interna que no es la mía. No se da en el modo perceptivo sino con cierta ausencia, la de una presencia a distancia de la mía, por la mediación de la percepción de su corporeidad externa. Resulta que para Husserl la comprensión de los fenómenos del lenguaje depende siempre de la presentación. [*Id.*]

Aquí entra en juego la *facticidad*, o «hecho de finitud» irreductible, que forma un *hiatus* infranqueable entre el horizonte fenomenológico de temporalización donde se atrae el sentido por hacer en el *pensar* como *fenómeno de lenguaje*, y el horizonte teleológico en el que ese sentido es recobrado, como sentido a esclarecer, en la *symmetría* simbólica. Hay un exceso de «sentido fenomenológico», en la no-presencia,

por la no-donación, en la institución simbólica corporal (que se presenta siempre sin origen). Esto es la *facticidad*. Hay división *trans-subjetiva* de esas dos corporeidades no inter-subjetivas y un *anonimato fenomenológico* entre ambas, una espacialización interna en el cuerpo donde se recrea el sentido y se recorta después en la exterioridad subjetiva. La *trans-subjetividad* de la «afectividad» del pensar es un «experimento» de un interior coextensivo de un exterior, pero ese yo interior no es tomado por lo que recibe:

No puede haber acogida, recepción —la cual hemos visto que no puede ser puramente pasiva— de la facticidad como facticidad de un yo, o más bien de una *Jemeinigkeit*, mismidad, más que sobre el fondo de un anonimato fenomenológico que la desborda y donde obscuramente va a extraer las experiencias de su individuación. [*Ib.*: 41]

Todo ello forma parte de la «dimensión pática» del acontecimiento, de *pasibilidad*; esto entronca con Aristóteles cuando distingue entre *nous poietikós* y *nous pathetikós*, cada uno con su finalidad: *entendimiento agente* (y aquí puede hacer de agente el mismo poeta o autor del discurso) que es común; y *entendimiento patético*, pasivo, en condiciones de ser *pasible* porque es individual, sujeto, pero «es lo que es al convertirse en todo» en Aristóteles (1988: 430a 10-25), y «llegar a ser de algún modo todas las cosas» (*ib.*: 431b 21: ἡ ψῦχή τα ὅντα πάς ἐστι), porque puede recibir la *forma inteligible*, οὐσία, οὐσία πρώτη como forma de la cosa en que se va a convertir, ya que tiene una capacidad de acogida y recepción (conocimiento en acto, porque en esas «formas inteligibles» hay un principio capaz de producir cambios, están en potencia en la percepción, recuerdos o imágenes, tal como se mantiene en la *Metafísica*, 1046a 10,15); lo que el *entendimiento pasible* o paciente puede recibir es, desde *fuera*, el aspecto lógico-eidético, la idea que de la cosa se muestra al entendimiento para ser conocida, pues el receptáculo de lo inteligible es entendimiento; y desde *dentro* recibe la actividad que ejecuta una cosa de suyo, la actividad que define a una cosa y que podrá estar en mí; en *Sobre el alma* (429b 29-430a 5) expone su metáfora del *entendimiento pasible* como «tablilla en la que nada está actualmente escrito»; esas *formas inteligibles* en fenomenología serán convertidas en horizontes de *mundos dentro y fuera de lenguaje*, *mundos transpasibles y transposibles*, pero más allá de lo ontológico-existencial (en la praxis de la *epokhê fenomenológica hiperbólica*), poblados de *Wesen*, sustancias o esencias

salvajes reencontradas como contingencia radical carente de ipseidad que desborda cualquier teoría, dice Richir, encuentro de la *facticidad en interfacticidades* que, podría conducir como en Aristóteles, a una actividad cognoscitiva, aunque ahí sólo hay *síntesis pasivas sin arjé y sin tēlos*; las síntesis pasivas interfáticas de tercer grado (inconsciente fenomenológico), en el esquematismo trascendental de la fenomenalización, y las síntesis pasivas de segundo grado en la usurpación de los mundos, en lo que se llama, a través de una eidética trascendental sin concepto, concreciones o esencias, *Wesen* fenomenológicas salvajes. El *esquematismo trascendental de la fenomenalización* es el camino que nos lleva desde *fenómenos fuera de lenguaje* al *fenómeno de lenguaje* que después precipitará en los signos de la lengua. El sentido se reinicia en la configuración que se produce en las *síntesis pasivas de segundo grado* que, transforman esas *Wesen* en potencias de sentido, articulaciones de *qualia* salvajes como «atracciones» de sentido por hacer, pero a su vez, matiza Richir (1992: 150-151):

Hay «asociaciones» de *qualia* que dependen obligatoriamente de las síntesis pasivas de tercer grado, en el lugar propio de la transpasibilidad y del reencuentro y acogida mutuos de fenómenos de mundo a fenómenos de mundo (de lenguaje y fuera de lenguaje). [...] Se trata de ver ahora que esos mundos fuera-de-lenguaje están originariamente ausentes, y como tales mundos nunca tienen tiempo ni espacio de temporalizarse/espacializarse en presencia; dependen del pasado trascendental en tanto que pasado, originariamente descartado del tiempo (presente), y del futuro trascendental igualmente descartado y que no fue nunca presente: todo eso según un desajuste en el origen que es proto-espacial en tanto que apertura al origen del espacio en el cual se hace la presencia. Los *qualia* salvajes, en cuanto *trazos* fenomenológicos de los mundo en el mundo, aparecen ya como sus reminiscencias y sus premoniciones trascendentales, en proto-temporalizaciones/proto-espacializaciones susceptibles de *acoger* (en la transpasibilidad) *como mundos* las temporalizaciones/espacializaciones. ¿Por qué los mundos fuera-de-lenguaje se pueden llamar fenómenos? ¿Cómo se fenomenalizan al margen de todo concepto? ¿Quién los individúa sin concepto previo y sin una reflexividad del lenguaje?

Richir lo considera como un *enigma radical* del doble movimiento del esquematismo trascendental de la fenomenalización, de su *infinidad sublime* irreductible fenomenológicamente a un «pensamiento divino», (hay un *infinito esquemático* que escapa a cualquier fenomenalización), a no ser por la ilusión de una *intuición intelectual*, ilusión trascendental del pensamiento o del pensar identificado con su propia afectividad.

De lo que sí es responsable el *esquematismo trascendental de la fenomenalización* es de la *cohesión sin concepto* del campo fenomenológico, pero lo que la hace aparecer como tal no depende de él completamente; por eso la fenomenología es otra cosa, simplemente, que una «doctrina divina». [Richir, 1992: 152]

El sentido es susceptible de «atraerse», ser transpasible con consistencia autónoma y auto-reflexiva, en las articulaciones *cualitativas* que sólo serán sedimentadas o encarnadas cuando sean fenómeno de lenguaje, y:

Esta susceptibilidad ha sido arquitectónicamente cortocircuitada por el simulacro ontológico en la medida en que devuelve anticipadamente toda ipseidad a lo egoísta, lo que a su vuelta se paga con una factura más o menos idealista del pensamiento, por la mutación de una parte de los *qualia* en idealidades y, otra parte en sensaciones o en sentimientos pasivos. [Ib.: 154]

Pero ese sentido atraído y que comienza, o que hay que *entre-apercebir*, tiene un carácter de pensamiento muy precario, cuasi-infinitesimal, necesitamos toda la industria simbólica, dice Richir, para poder hablar siquiera de él, en permanente movimiento o acto de constitución en la ciencia de los *qualia*; porque esas atracciones de sentidos llevan en sí mismas una necesidad, su *teleología sin concepto* o sin *tèlos* determinado; es el problema del *órgano trascendental de fenomenalización* donde el concepto de: mundo, fenómeno y fenomenalización, son un condensado simbólico de la pluralidad originaria de mundos fuera-de-lenguaje, y los conceptos de *fenómenos fácticos* provistos de reflexividad de lenguaje, de *ipseidad*, no coinciden con los primeros, pero se articulan entre sí para fundar sentidos posibles. De todas formas, planea aquí siempre dice Richir la impresión de hacer aparecer los *fenómenos de lenguaje* como creaciones de sentido *ex nihilo*, en la condensación de los mundos en *mundo* como una indiferenciación de las disposiciones de los *qualia* salvajes, en un caos infinito; algo así como el sobrevuelo de una *teleología* del Demiurgo como artesano del sentido, en una *deformación coherente* llevada a cabo por la institución simbólica de lo *fenomenológico*. Pero:

No se trata de ir a través de los *qualia* sino de disponerlos en el despliegue en presencia del sentido con «signos» fenomenológicamente reducidos del sentido. Signos que son postas efímeras parpadeando en el sentido como atracciones de sentido. [Ib: 158]

Signos que no son lingüísticos sino dimensiones salvajes, fuera-de-sentido, dimensiones de mundos. Los «signos» fenomenológicos llegan «espontáneamente» al sentido en acto de constituirse. Los sentidos se tejen en unos ritmos de temporalización/espacialización cuando el pensamiento va más deprisa y más lentamente que él mismo y en diversos sentidos a la vez; también «en el mismo tiempo» o a la par de la presencia donde se hace, para facilitar al pensamiento «tomar conciencia» de aquellas síntesis pasivas de segundo grado que preceden a esa conciencia, trazos de la transpasibilidad mutua de los *fenómenos de lenguaje*. De esa manera el propio pensamiento puede entrevenarse, entre-aperibirse y notarse, aventajándose de su propia velocidad y, o retardándose de su propio sueño, en el borde de la extinción; acción a distancia del pensamiento sobre sí mismo desde la entre-apercepción de su extinción, *fisión* desde la que aparecerá en inminencia, en el mismo sentido en que se habla de «partículas virtuales» en mecánica cuántica²¹. Inaudita «reflexividad», sin *ipseidad*, de los mundos en su fenomenalidad, en una paradoja extrema pero que rompe con la idea de la creación pura del tiempo/espacio de la presencia desde la *nada*:

222

Doble movimiento, donde el pensamiento se entreapercebe como «pensar» sin ipse en su propia autoextinción, en el «impensar» que es el inconsciente fenomenológico y que depende de aquello que excede toda posibilidad del pensamiento, es decir, de la transpasibilidad —clásicamente concebida como imposibilidad, puesto que está cruzando, por una especie de «efecto túnel cuántico», el muro de nacimiento y de la muerte, primeramente del sentido, seguido de nosotros-mismos como seres-de-sentido o seres-en-los-sentidos [...] transacción incesante de uno a otro del pasado (como dimensión inmemorial) y futuro (como dimensión inmadura) trascendentales. [*Ib.*: 166]

Richir explica que las dimensiones, horizontes, así expuestas del pasado y futuro trascendentales y, sus giros del uno en el otro en las *Wesen* o esencias salvajes, no es total ni mutuo, ya que, si así fuera se reabsorberían en unos *eide* y conceptos fuera de tiempos y eternos, con trazo simbólico, y se perderían todas las probabilidades de los

²¹ Richir (1992: 160, n. 4): «“El efecto túnel” es ese efecto específicamente cuántico por el cual “partículas” que poseen una energía insuficiente para franquear una “barrera” de potencial, la franquean aun así —con una probabilidad débil pero calculable por el formalismo matemático—, como si hubiera cruzado un túnel a través de dicha “barrera” [...] no es un azar si hablamos de “efecto túnel”: la entreapercepción en el parpadeo es tan fugaz como el “instante”».

mundos. Fenomenológicamente los *eide* son a la vez abortos prematuros, por *identificación prematura*, de *Wesen* salvajes y de los *sentidos* de lenguaje (por la misma identificación prematura que corto-circuita la *ipseidad* del *sentido* en identidad como univocidad). Para Richir esto significa que la institución clásica de la filosofía siempre ha abortado la fenomenología, obligada a un cortocircuitarse simultáneo de las *Wesen* salvajes y de los *sentidos* de lenguaje, quedándonos en la institución de la filosofía tan sólo vestigios. Y concluye:

Si el recuerdo se guarda no es para que sea temporal, sino que guarda todavía la transpasibilidad de su presencia desde su doble inscripción, no como sentido, sino como trazo implosionado (y como tal desconocido) de sentido, en los dos macizos proto-temporalizados/proto-espacializados del pasado y del futuro trascendentales. De ahí que la memoria sea profundamente olvidadiza e infiel, y escapa a la institución simbólica que la precipita hacia el monumental que el sentido ha desertado, y en el límite, el sentido del pasado se torna indiscernible del sentido breve, y que la transpasibilidad y la transposibilidad de los sentidos en el sentido ya no tiene nada de selectivo habida cuenta de la distinción del viejo y del nuevo. Eso explica que configuraciones de sentido, más o menos retomadas y codificadas en las instituciones simbólicas, como la filosofía o la geometría, puedan atravesar, según blancos más o menos difusos, las «edades» de la Historia, al hilo de una historicidad simbólica que no puede existir sin la obra, en ella, de una dimensión fenomenológica. [Ib.: 182-183]

En la *II Méditation* Richir había concluido que, si el sentido es encubierto como *enigma* por el instituyente simbólico, la lengua, aquello que se *encarna* en lenguaje simbólicamente instituido, lo descubre encontrándolo como enigma; un encuentro que puede convertirse en desventura en una recepción *sin distancia* de las determinidades simbólicas de la lengua, como «sedimentaciones» pasivas que se articulan en el inconsciente simbólico como síntesis pasivas de primer grado (simbólicas). El salvajismo inocente y libertador de la pasión de pensar puede volverse bárbaro continuo devastador de una especie de potencia anónima; determinación unilateral de lo sublime fenomenológico, identificado aquí con lo ilimitado, *apeiron*, fenomenológico de la *afectividad*, *tonalidades afectivas de mundos* reflejadas en *deformación coherente* por la institución simbólica, y que no es responsable, no causa el efecto de que lo humano sea acogido en la interfacticidad, pero es el lugar, como instituyente simbólico, donde toma su origen la *apercepción* del individuo como de un *sí* tan enigmático y radical como cualquier *sí*. Doble dimensión de «lo divino», del instituyente simbólico: acogida

pasible de la facticidad, y a la vez una apertura transpasible que no es pura actividad, acto puro, sino un «estar en obra» tan inconsciente como incansable, labor de poetas trágicos diríamos ahora, capaz siempre de «sor-presa» superando cualquier «captura». Es un doble rostro que nos supera radicalmente con relación al *pensamiento* que constituye sentido, desbordando cualquier sentido que pueda ser constituido con enunciados lingüísticos.

La pasión de pensar trata la cuestión de saber si la tonalidad afectiva de mundos, *Stimmung*, supuesta sublime por Richir, puede entrar en la *obra* (temporalización-espacialización) de los *fenómenos de lenguaje* (Richir, 1992: 59-60), como un proceso descendente de algo más alto, una reducción que entonces sería inmaterial (como el espiritualismo del acto puro inmóvil de Aristóteles) si no fuera pasión.

Un descendimiento que quedará enmarcado, determinado en la temporalización/espacialización en el mundo, después de los juegos de los instantes de aniquilamiento de sentidos, de la reducción de los signos a los «signos» de sentido en acto de constituirse, cuando el sentido busca decirse; discursividad del sentido en su constituir dice Richir.

§ 4. El logos imitativo. Mímesis trascendental

La complejidad fenomenológica del lenguaje es llevada por Richir a la institución mítica, caso límite de la institución simbólica del lenguaje. El problema de la institución simbólica es la imposible adecuación a sí misma, problema de su sentido, su voladizo, o desajuste siempre en *acto de constituirse*. El mito es cada vez, dice Richir, en su multiplicidad de origen, fenómeno de lenguaje, donde algo de su desajuste se vuelve a poner en juego a través del filtro de la institución simbólica.

Lo propio, así, del pensamiento mítico es no instituirse desde la búsqueda de la identidad, «como si» la identidad fuera ahí muy sabiamente pre-aprehendida, y puesta a distancia, como el «agujero negro» de la catástrofe, del que no se vuelve jamás. [*Ib.*: 267]

Ningún mito está acabado y va variando siempre como en una composición musical, en un distanciamiento llevado luego al teatro como tema de la fundación. Con

las tragedias griegas acaso, según Richir, podamos releer, a parte de los relatos mítico-mitológicos, los mitos mismos.

La cuestión de la fundación del mundo en las genealogías mitológicas, puesta a distancia en el teatro trágico, es tratada por él en *La naissance des dieux* (1998); la intriga de la fundación como pasaje de la *barbarie* del tirano a la *civilización* del rey legítimo en su fundación, es algo que no trata Aristóteles, fijado sólo en el plano formal causal de la intriga, aunque dice claramente que el eje de la tragedia es el *mito*, la fábula puesta en escena, acción, el carácter, la melopeya (música) y el pensamiento (1450 a5):

Y, puesto que es imitación de una acción, y ésta supone algunos que actúan, que necesariamente serán tales o cuales por el carácter y el pensamiento (por éstos, en efecto, decimos también que las acciones son tales o cuales), dos son las causas naturales de las acciones: el pensamiento y el carácter, y a consecuencia de éstas tienen éxito o fracasan todos. Pero la imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos y caracteres, a aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales y pensamiento, a todo aquello en que, al hablar, manifiestan algo o bien declaran su parecer.

Richir ahonda en ese problema griego del *mito* y el lenguaje (como acción de pensar), la puesta en cuestión, en las tragedias, de la tiranía y de la legitimidad del poder real, en la *ilusión trascendental* de las tragedias; en los mitos de Hesíodo, en un proceso ya de *mitologización*, del mito como relato único, mito-lógico, sin la pluralidad originaria de los relatos míticos, el problema del origen de los hombres tenía lugar intrínsecamente en el problema del origen de los dioses, *apercepción teotética* (Richir, 1998: 100-108), obligando a ir hasta una especie de primer comienzo en el temible caos, de abismo abierto; es una especie de «escolástica» de la nominación divina, una proliferación de los dioses hasta el mínimo detalle; hay una especie de sistematización excesiva en la mitología, de escolástica, de *Gestell*, o maquinaria simbólica, accionando la búsqueda genealógica desde los comienzos:

Transformación regulada por códigos y recódigos de la genealogía dentro de sí-misma. Esquemas etiológicos que se presentan como la apariencia que reduce la *port-à-faux*. Causalidad como tentativa de encontrar una cohesión simbólica entre ella misma y su efecto. Tautología simbólica entre la causa y el efecto. Matriz de origen simbólica de la causalidad que, a fin de cuentas, busca una apariencia de «regularidad»; causalidad que no explica nada y se lleva siempre a su matriz de origen. Código

genealógico. Fenómeno de lenguaje paralizado. Teleología de la identidad mediante su concepto abstractivo de la iluminación en vista de su identidad. Como si el concepto fuera finalmente causa inteligible, simbólica, de las cosas en su identidad. [Richir, 1992: 272]

Es la crítica misma a la causalidad que realizó Hume, la apariencia de regularidad en la causalidad como idea formalmente unívoca (v. Bueno, 1988). Eso convierte a la *Teogonía* en un relato de fundación «trascendental» y global de la realeza por la fundación de la realeza legítima de Zeus, reducción «esquemática» y «genealógica» insiste Richir, aclarando que cualquier pasado y futuro «trascendentales» del pensamiento mítico, no se confunden con el pasado y futuro trascendentales fenomenológicos/proto-ontológicos (de lenguaje) porque por medio está la institución simbólica y la manera especial que tiene esta de pensar la cuestión de su propio origen, en un *hiatus* en relación al origen fenomenológico (*hiatus* que vieron representado en el teatro, podríamos concluir); ese *hiatus* le imprime un carácter como si se nos apareciera siempre sin origen; la sociedad piensa su recodificación simbólica a través de su supuesto origen, en y por la «sociedad de los dioses»; Richir lo llama *desencarnación* del lenguaje y el origen de su institución simbólica: la temporalización/espacialización de la «iluminación» del sentido y la catástrofe de su implosión simbólica (Richir, 1992: 249).

Por la «puesta en intriga» y de apariencia incoherente del mito, [...] la «verdad del mito», si es que existe tal cosa, es siempre una «lección» en segundo grado, un acorde armónico de los seres y las cosas que el mito ha intentado decir a su manera, como dando sentido a la cuestión inicial, ella misma filtrada por la institución simbólica. [*Ib.*: 269]

Aquí entraría la música en íntima relación con el mito (los dos productos culturales por excelencia)²²; para Richir el mito y la música, siguiendo a Lévi-Strauss, son

²² Richir (1992: 299): «Pero la música es efectivamente un lenguaje, donde toda fase musical es un fenómeno de lenguaje —un ritmo de temporalización/espacialización donde se constituye sentido—, que no utiliza ningún “medio” lingüístico, puesto que las notas son arbitrarias en la escala de los sonidos y las reglas le son propias. La paradoja está en aquello que, en sus fases, se constituye como fenómeno de lenguaje, en un renacer del sentido mucho más próximo de su origen fenomenológico que en las fases del lenguaje que pasan a través de la “expresión” lingüística; precisamente porque sus “medios” son mucho más artificiales que los de una lengua, pues los signos son puestos fuera-de-circuito, y con ellos los jirones de sentido que están filtrados ahí por su cuasi-identidad de signos de la lengua. Así, los encadenamientos rítmicos de sonidos constituyen sentidos; y los sonidos devienen cuasi

fenómenos de lenguaje, no de lengua, en una complementariedad en quiasmo entre el compositor y el oyente:

Cuando el compositor se ha encontrado confrontado a una sobreabundancia de sentido y de atracciones de sentido que ha temporalizado/espacializado en su composición como fenómeno de lenguaje, por el «filtro» de la institución musical, el oyente se encuentra, por su parte, confrontado a una sobreabundancia de sonidos, mutuamente transpasibles, a través de la cual se temporaliza/espacializa, a medida, al menos una parte de la sobreabundancia de los sentidos y de las atracciones de sentidos mutuamente transpasibles en la fase musical, y eso, según una complejidad de velocidades y de lentitudes (detenciones, paros), que desafía el análisis y que es en todo caso mucho más rica que la que puede desplegarse según los códigos de la lengua. [*Ib.*: 299]

Sin duda algo de esto se podría recibir en la tragedia, provocando quizás una *catarsis musical* trágica aristotélica, porque de la misma manera que exigía una determinada *symmetría* podemos pensar lo mismo de la música, donde además prohibía cierta clase de música.

También existe un paralelo aquí con lo que decía Aristóteles, lo instituido también es efectivamente una convención, (en relación a la sobreabundancia de sentidos naturales), con carácter musical y moral, pero una institución simbólica que nada tiene que ver con lenguajes constituidos en la naturaleza por medios naturales, (aunque considere la tragedia como un organismo vivo, un *organismo subjetual viviente*), como por ejemplo el del ruiseñor que, como ya hemos dicho, dice Aristóteles en *Historia de los animales* (Δ 536b 17-19), enseña a sus crías un lenguaje que no se puede tener por naturaleza del mismo modo que la voz; los ruiseñores tienen voz por naturaleza; pero el lenguaje tienen que aprenderlo de sus padres, igual que les ocurre a los hombres; por eso, como dice unas líneas antes (3-5), todos los hombres sordos de nacimiento son también mudos; emiten voz, pero no lenguaje (*φωνήν μὲν ἀψίασι, διάλεκτον δ' οὐδεμίαν*). Si hubiera ruiseñores sordos, emitirían voz, pero no el canto (que es el

espontáneamente “signos” fenomenológicos, jirones de sentido sin significación: el fenómeno del lenguaje musical se fenomenaliza así como esta fase de temporalización/espacialización “multi-estratificada”, donde, por exceso de velocidad y el exceso de lentitud del pensamiento, los jirones de sentido se corresponden dinámicamente, rítmicamente, a los jirones de sentido según “referencias” rítmicas entrecruzadas o entretejidas, a la vez “transversales” y “longitudinales”, hojeando los sonidos o grupos de sonidos en tanto atracciones de sentido, y dividiéndolos en el interior de sí-mismos en tanto sentidos mutuamente transpasibles».

lenguaje) de los demás ruseñores. Y más adelante (535a 30), define el lenguaje diciendo que «es la articulación de la voz con la lengua» (διάλεκτος δέ ἡ τῆς φωνῆς, ἐστὶ τῆ γλώττη διάρθρωσις)²³.

En las tragedias el ser humano, como un pájaro con voz que quiere aprender el lenguaje de sus padres para luego ser arrastrado por su propia genealogía, se trata de la alianza de Fuerza y Violencia que Esquilo pone en escena al principio de su *Prometeo encadenado* para discutir la legitimidad misma del poder de Zeus. Lo que liga a los hombres con los dioses tanto como con el rey es, según Richir, algo así como una *hipnosis trascendental*. Mímesis, en el teatro, en simulacro o en *hipnosis*, de la *hipnosis trascendental*. En la tragedia hay «hipnosis de la hipnosis» que es *hipnosis destructiva*, cuando el juego simbólico había fracasado y eran tiranos hombres y dioses. De esa «hipnosis tiránica» pretende curar la tragedia; este análisis de la tragedia desemboca en un fracaso: al fin de esto los dioses quedan asumidos por los hombres, y acaban siendo en Eurípides creaciones humanas. En las tragedias:

El problema de la soberanía ya no es directora, porque, en el mismo movimiento, ha sido mantenida al margen por la experiencia trágica, cuyo efecto catártico consiste en reanimar aquella hipnosis colectiva poniéndola ella-misma «bajo hipnosis» por la «magia» de la poesía y del teatro. Luego el jaque de la fundación, retomado en el juego de escena en la tragedia de múltiples maneras, significa la proliferación de la tiranía, no sólo en el papel del héroe o del rey, sino entre los dioses mismos. La tragedia, en la curva significativa que va de Esquilo a Eurípides pasando por Sófocles, es una especie de elaboración simbólica, en abismo, de las desgracias de la fundación, y conduce finalmente a poner al hombre enfrente de sí-mismo. La catarsis trágica tiene por efecto poner al descubierto una «fenomenología» de la afectividad de una extraordinaria riqueza y sutilidad que, la filosofía consigue a veces forzando el discurso demasiado. Tal fenomenología «corto-circueta» por la vía de la catarsis trágica el código del pensamiento mítico-mitológico en términos de fundación, y suspende por su extraordinaria sutilidad toda teorización filosófica y psicológica, la cual procede en realidad a una reducción más o menos explícita y empobrecedora de la afectividad. [Richir, 1998: 9-10]

Hay en la mitologización y en las puestas en escena trágicas, una transformación mimética de la identidad mítica puesta a distancia; posible «camuflaje» trascendental capaz de desarrollar una copia pasiva de «lo trascendental», «atracción sin tapujos»

²³ V. Aristóteles (1974: 313, n. 283).

para instituir una vida insuficiente en la *phantasia* que, parece quedar en un plano marcado inasumible para crear sentido, en la *intencionalidad impresional* husserliana, porque precisamente esa vida insuficiente de la *phantasia*, va siempre sin una disociación objetivante que la haría, en cambio, tener la estructura paradójica, pero necesaria, de una *presencia sin presente asignable* donde poder desplegarse. Al frente de la paradoja está la *afectividad*; Husserl en las *Lecciones sobre la conciencia interna del tiempo* hace una fenomenología para tratar precisamente la constitución temporal de un puro dato impresional, convertidos en tales por la posibilidad de poder ser o existir; y no vio lo que explica Richir (2000: 93-102): la apertura al acontecimiento es del orden de la *pasibilidad* y no el contagio husserliano (antigua cura Aristotélica de lo igual con lo igual, convirtiendo la *aparición de phantasia* en *phantasma* para fijarla en relación a la aparición-imagen, juego de la sensación como aprehensión); hay en realidad un déficit de acogida de la facticidad del yo-cuerpo interno desmembrado sin plasticidad alguna heredada. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina habló en sus cursos en la Universidad de Valladolid, allá por el año 2000, de la importancia del mecanismo plástico en el arte como algo irreversible, que le hacía al arte prescindir de las apariciones discursivas de la filosofía cortocircuitando a esta y asumiendo las descripciones fenomenológicas, pues tampoco es cuestión de negar a estas alturas que en el arte se produce una auténtica vida en la *Phantasia* y expulsar al artista de la *República*.

Richir finalmente parece que desemboca en el mito, *mithos*, como una de las respuestas plásticas del arte, a la filosofía y a la estética fenomenológica husserliana con su poder de variaciones eidéticas; respuestas con tremendas variaciones productivas sin concepto que las discipline, encontrando su fuente en las articulaciones, casi biológicas o neurológicas, de las síntesis pasivas de segundo y de tercer grado. Si en el *mithos* resulta sorprendente la disociación objetivante que, por ejemplo, acaba neutralizando al héroe, para encontrar su sentido parcial ya codificado, alejado de la identidad del Déspota, no se ve muy bien, en cambio, por qué la intriga simbólica se edifica como pasado trascendental para evitar lo que Richir llama catástrofe, la cual tampoco se sabe muy bien dónde se encuentra en la matriz trascendental de la reflexión mítica.

En *Phénoménologie en esquisses* se pregunta: ¿en qué se convierte la fenomenología si abordamos su estudio y el análisis de su campo relativizando, por su situación

arquitectónica definida con precisión por él, la impregnancia simbólica de la percepción («externa» e «interna»), y considerando, en un amplio alcance arquitectónico, las *Stiftungen*, fundaciones, con sus diferentes estructuras, que pueden instituirse sobre la base de la *phantasia*?

La *epokhê fenomenológica hiperbólica*, no trascendental, acompaña siempre a la *phantasia*, es decir, suspende su posibilidad de poder ser o existir en el único soporte subjetivo u objetivo de la imaginación y abre el *campo fenomenológico* en una especie de unidad de redes sin las determinaciones metafísicas u ontológicas del «ser» del fenómeno, donde los puntos de encuentro esquemáticos y transpasibles tienen estatuto arquitectónico diferente al de la *pasibilidad*. La *intencionalidad* husserliana de la imaginación está puesta fuera de circuito (Richir, 2000: 129, resumen). Y la *reducción fenomenológica* del simulacro ontológico en su fenomenalidad nos lleva a la estructura simple del esquema trascendental de fenomenalización, a percepción trascendental sin concepto y sin *ipse*: articulación entre fenómenos-de-mundo fuera de lenguaje y fenómenos-de-mundo de lenguaje como hemos visto. Esa *epokhê* produce unos «instantes de suspenso» que son la *instantaneidad* platónica del *Parménides*, indomeñable, incontrolable, en régimen fenomenológico *en lo plural* (*ib*: 130, resumen).

Richir sigue en la página siguiente analizando *Hua VIII* (118), y vemos que antes del *phantasma* de *phantasia*, se ha producido una *aparición de phantasia* que implica un Yo de la *phantasia* y un cuerpo de la *phantasia*, en relación intencional para Husserl, y en un sentido que no queda explicitado por Husserl ni está en el presente, y que es la imagen que lleva anclada; en realidad ahí la *epokhê* asociada es *cuasi-epokhê* intencional, pero no ha tenido lugar en el presente y ha escapado a cualquier «toma de actitud» en un presente que no se ha dado ni se dará, pero sin embargo es imaginado por la mediación de esa ficción de la imagen; *cuasi-epokhê* que se da, en ese momento de *phantasia*, pero sobre todo en la imaginación, *epokhê* imaginaria practicada sobre la «realidad» *imaginada*. Versión truncada de la *phantasia*. Conversión muy sensible diríamos de llevarse a cabo en cualquier *catarsis*. Finalmente es la *imitación* de la *epokhê* en imagen, transpuesta arquitectónicamente según Richir al registro de la *imagen* *cuasi-especular* de la *epokhê* que el yo efectúa, (o acaso mi cerebro), en el registro arquitectónico de la percepción: deformación coherente al pasar de la *epokhê hiperbólica* a la *cuasi-epokhê*. Equívoco aquí entre el *fantasmar* y *simular*. Richir lo llama desinterés

del Yo de la *phantasia* que no es consciente ni presente de sí. *Phantasia ingenua* en las estructuras de la *Fundación* perceptiva. Exponente del *como si* con una *génesis* enigmática o simplemente inventada.

Husserl opera la *epokhê* (no hiperbólica) y la reducción fenomenológica sobre ese *fictum*, descubriendo la implicación *intencional* directa, objetiva (para él, que supone objeto-imagen constituido) y cuasi-presente, pero como *cuasi-epokhê*, *cuasi-reducción* y en *imitación cuasi-especular*, en lo que es el segundo momento de la *epokhê* en la *phantasia* centrado sobre el primero no consciente de sí, el momento «ingenuo» donde el Yo está sólo como Yo-de-*Phantasia* y Cuerpo viviente-de-*Phantasia* indeterminado, momento propio de la *phantasia* donde un presente sin presencia escapa a toda temporalización consciente de un acto intencional que no es más que imaginario.

La *phantasia* en realidad surge, para Richir, cuando ella no es intencionada o provocada, cuando no es transpuesta en «imaginación», y cuando tiene sus medios y sus materiales, el yo y el cuerpo, a su plena disposición (Richir, 2000: 133, resumen), (e implica diríamos entonces intencionalidad no-objetiva, directa y no presente), que Richir deja para otro momento, pero que no supone ningún campo *sinestésico* tal como lo suponía Husserl en *Hua XIII* (301-302), el Yo y el Yo-cuerpo-viviente co-implicados en la *puesta-en-imagen*; el cuerpo que percibe la imagen es como la *imitación en espejo* del cuerpo que percibe lo real hasta la *sinestesia* (Richir, 2000: 139, resumen). Richir niega que ese Yo sea mi cuerpo viviente con mis campos sensibles, mis apariciones, mis explicaciones, etc. Husserl encadena tres Yo: el de la experiencia real que, no presenta ningún problema, pues es conocido; el segundo es correlativo del *bildobjekt* y de su percepción que no es una percepción normal, sino aquella donde aparece el *bildobjekt* distinto de la mesa-cosa con rasgos y colores, es un *fictum* aunque no una ilusión perceptiva sino, lo que aparece en esa percepción tan peculiar que es la de la imagen; en esta aparición están co-implicados los campos sensibles. Y el tercer Yo, muy difícil de situar —dice Richir—, correlativo del *bildsujet*, del paisaje presentificado en imagen con sus campos sensibles también, donde se pasa de la *apariencia* a la *representación*, confundidos con la *phantasia* primaria. Conflicto irreductible entre conciencia de imagen y conciencia de realidad (*ib.*: 140, resumen); problema dividido por Husserl: o bien no hay diferencia *fenomenológica* entre contenidos de percepción, sensaciones, y contenidos de *phantasia*, *phantasmata*, y la diferencia se reduce a lo

factual psicológico; o existe una diferencia efectiva entre las aprehensiones presentes y las presentificadas que complica el poder hablar de «momento» presente de la conciencia, llevándonos siempre a una «especulación» por la imagen. La articulación de estas cuestiones en la cuestión de la *intersubjetividad* llevará asimismo a la irrupción de una modificación propia del ejercicio, de la voluntad de *phantasia* en este caso no especular (que luego sí permite a Husserl (*Hua* XXIII) hablar de identidades que se desvanecen, aun apareciendo, el «mundo» de lo *no-presente*, y de las *entre-apercpciones* ya mentadas:

[...] *mimesis* no especular, activa y desde dentro. *Mimesis* de la presencia sin presente asignable, es decir, *juego* de la *phantasia* con su *Yo-de-phantasia* y *cuerpo-viviente-de-phantasia* [...] para que la comprensión se ejerza es necesario poner fuera de circulación la representación imaginaria en imagen, la proyección de la imagen del sí en el otro [...] si yo habito el interior del cuerpo de otro, no es que yo esté en él literalmente o «esté en su propio pellejo», sino que lo habito por *transpasibilidad*, por la condición que tengo de ser transpasible (invisible) a su interioridad aunque esta sea indeterminada e infigurable por insituable y por ser un *punto cero* que parpadea en una célula de espacialización parcial como hueco «*phantástico*» donde «mi espacio» ya es distinto (primordial según los últimos términos de Husserl), ahí y aquí como *espacio mismo*, debajo o detrás del espacio en perspectiva de las percepciones que tengo de las cosas y del mundo. Es un desfase irreductible entre el tiempo de la presencia (sin presente asignable) del yo y el tiempo de la presencia del otro, desplazamiento que provoca, igual que el desfase de los espacios, interioridades, corpóreos en su punto cero respectivo, la posibilidad de la *mimesis* no especular, activa y desde dentro. [*Ib.*: 148-149]²⁴

²⁴ Podemos añadir, otra vez, el contraste de la «creencia» lisa de que la imaginación o la *puesta-en-imagen* es necesaria para la configuración de la realidad efectiva, en lo que es pura «especulación»; de tal creencia se deduce una subjetividad imaginaria implosionada, que parece romperse *hacia dentro* sin operaciones de *Phantasia*, o en todo caso con la *phantasia* expuesta por Husserl antes del descubrimiento de las *phantasias* perceptivas; aquí está esta creencia y su identidad, y lo que hace aparecer confundiendo aprehensiones y cualidades ligadas por unidad de identidad:

1- CREENCIA PERCEPTIVA P1P2... Pn...P2P1=
encadenamiento perceptivo
APARICIONES A1p1 A2p2 Anpn A1
1- CREENCIA PERCEPTIVA P1P2... Pn...P2P1=
encadenamiento perceptivo
APARICIONES A1p1 A2p2 Anpn A1
→ → →

Las flechas: a) = intención en el seno de la continuidad del encadenamiento perceptivo en identificación continua. b) = «intención» aprehensiva por similitud y contigüidad. Se establece así, en la

En esta mimesis no especular el *Leib viviente* está desanclado, desarraigado del *körper* físico por la *phantasia* que habita el acontecimiento de forma irrepresentable, o que habita en la expresión lingüística pronunciada al hablar. Husserl se encontrará con la dificultad paradójica de que ciertas *apariciones de phantasia*, en huecos dejados por la percepción, no podremos poseerlas más que a través de una transposición arquitectónica en imágenes. Richir lo resuelve en cuanto los *fenómenos de lenguaje* con los ritmos de temporalización en presencia y sin presente y las *apariciones* en los diferentes registros arquitectónicos: la reconocibilidad en las apariciones de *phantasia* (Richir las llama también como hemos visto *Wesen salvajes*) está en un registro diferente que la reconocibilidad de los sentidos intencionales de los objetos, aunque sirva de base a esta última:

Lo que la *phantasia* apercibe es lo que se abre a ella de las apariciones de *phantasia* por los ángulos abiertos por las apercepciones de lengua; de suerte que, es necesario distinguir entre *aparición de phantasia* y *apercepción de phantasia* —y podría darse el caso de que tal o cual aparición, en razón de su extrema brevedad o su extrema obscuridad, e incluso su extrema rareza, no pueda ser apercebida en propiedad. [Richir, 2000: 250-251]

La «libertad» y «arbitrariedad» aparente de esas apariciones de *phantasia* quedan no obstante sometidas a ciertos lazos de necesidad esquemática, insiste Richir, que les son propias para no degenerar en delirios de fantasía elegante.

La complicada posición cuántica en la que nos sitúa la fenomenología se resume de la siguiente manera fijándonos en tres aspectos contradictorios *a priori*: el *órgano de fenomenalización*, una *cohesión sin concepto* y el *simulacro ontológico egoísta*. Resulta que el *esquematismo trascendental de fenomenalización* parece una paradoja viviente; es el *órgano* causante de la reunión o cohesión sin concepto del *campo fenomenológico sin arjé*

conciencia, actividades perceptivas modificadas, a través de la creencia como impresión. Legalidad de las *phantasias* en Husserl 1908, una especie de moral antinietscheana, «moral que no es ya expresión de las condiciones de vida y de crecimiento de un pueblo, no es ya su más profundo instinto de vida, sino que se ha vuelto abstracta, se ha vuelto contraria a la vida; la moral es la perversión sistemática de la fantasía, es “mal de ojo” para todas las cosas [...] y se hace del pasado un estúpido mecanismo de salvación», dice en el parágrafo 25 de *Anticristo*, suponiendo que este libro no sea «*wahnwitzig*», descabellado, pues toda la historia de la moral aparece a ojos de Nietzsche «falseada» ante la inversión de los valores, y donde Nietzsche juega con las cartas descubiertas, (su última intención y coraje) exponiendo casi siempre los fundamentos de las tesis que quiere aniquilar, sin que esas mismas tesis históricamente hayan sido defendidas por sus correligionarios, o que nunca hayan aparecido.

y sin *tèlos* (es decir, sin poder crear nada por sí mismo, donde habitan sólo fenómenos-de-mundo fuera de lenguaje en movimiento arrebatado mutuo, pluralidad fenomenológica de mundos, horizonte no-teleológico con carácter extático), donde el *inconsciente fenomenológico*, en cambio, realizará *síntesis pasivas de tercer grado*, (*interfácticas*) en una *teleología esquemática sin concepto*, operaciones de formación de sentido que quedarán sedimentadas en cuanto constituyan hábitos que son re-efectuados cada vez que se reiteran a lo largo de la historia; formaciones de sentido que se han ido depositando y formando en el mundo.

Parece que en aquel *campo fenomenológico*, aunque sea sin *tèlos*, habita una especie de *teleología del Demiurgo-artesano* arquitectónico del *esquematismo*, que contiene todos los *mundos posibles* de forma originaria en la *transpasibilidad*. Esa *teleología sin concepto* atrae el sentido, sin *tèlos* determinado, mediante *síntesis pasivas de segundo grado*, que transforman la esencias esquemáticas en potencias de sentido, usurpan aquellos mundos (es la eidética trascendental sin concepto) y les dan cierta consistencia autónoma cuando se sintetiza el sentido autorreflexivo (el fenómeno de lenguaje se esquematiza a sí mismo) en *transpasibilidad* (tanto de fenómeno fuera de lenguaje a fenómeno fuera de lenguaje, como de fenómeno de lenguaje a fenómeno de lenguaje). Entonces, la consistencia del sentido en realidad proviene de esa *teleología sin concepto*, pero toda teleología capaz de hacer sentido, *fenomenalización*, sólo puede venir después de ese esquematismo radicalmente contingente y no dependiente de artesano alguno; el propio movimiento de la *contingencia pura en el esquematismo* genera sentidos *transpasibles*.

Tanto la pluralidad de mundos como la pluralidad de sentidos son mantenidas por ese *esquematismo*, pero este no puede contener *teleología* alguna, es *radicalmente contingente* en la *transpasibilidad* (Richir, 1992: 153-155). El simulacro ontológico, cortocircuita esa consistencia del sentido y hace aparecer las cosas como si tuvieran una univocidad, dice Richir, que en realidad no la han tenido nunca. Se admite que el sentido tiene un origen fenomenológico. Richir habla de un arbitrario absoluto en la forma clásica de las construcciones lógicas de sentido tradicionales, que siempre presuponen tener una univocidad cuando no lo son, ni lo han sido nunca; lo presuponen en la confusión de sus referencias objetivas idealizadas. Pero esa univocidad en realidad es una cuestión del lenguaje. Es una cuestión de cómo

utilizamos la lengua, las palabras; es decir, la palabra en realidad tiene una fenomenalidad que no puede ser matriciable; en la palabra siempre hay una no palabra. Con lo cual la univocidad es una cuestión del lenguaje y es una construcción que hacemos con la industria simbólica de la lengua. Esto en realidad es un *efecto* de lo que vemos que ha hecho la lógica. Y si esto es un *efecto* del manejo lógico de la lengua, entonces Richir deduce que debe haber una zona que inspira el campo fenomenológico, una zona en el lenguaje o del lenguaje inspirada por mundos posibles, como transposibles, *confusa* porque no aparecen en construcciones de la lógica, porque si no nos disolveríamos en un único mundo, el de la Lógica.

Se puede presuponer así una *llegada escéptica*: una zona salvaje del lenguaje como si fuera una *guerrilla* en el campo fenomenológico que provoca que los sentidos vayan, vengan, nazca o mueran. Esa guerrilla sería la que hace o provoca los descartes temporalizadores de las protecciones y las retenciones que atraen el sentido. Y de esa forma las síntesis pasivas de tercer grado, las de la *transpasibilidad*, aunque señalan, presienten el *esquematismo fenomenológico de la fenomenalización*, no dependen de él arquitectónicamente, no dependen de un supuesto esquematismo puro, hiper-trascendental, operando puramente: *esquematismo en blanco*, riesgo de convertir ese esquematismo en divino o arcaico, dentro de la arquitectónica: pensamiento y afectividad confundidos enteramente; riesgo arquitectónico, que hace que las *síntesis pasivas de tercer grado* no señalen, no dependan, en su *transpasibilidad*, de ese esquematismo sin actividad consciente, siendo así *hiper-trascendental*, de segundo grado con relación al trascendental de Husserl, y además inconsciente, inocente y pasivo, pero incansablemente «activo», virtual y actuante.

Concepción de una *recepción*, en la transpasibilidad, de la facticidad misma articulada en el presentimiento de un *esquematismo fenomenológico* de esta recepción misma. [Richir, 1992: 52]

Por esa no-libertad, sujeta a un extraño Demiurgo, figura del instituyente simbólico, parecería que se juega en ella una especie de *mímesis trascendental fenomenológica*, ciega, no especular, término no empleado por Richir, pero que podría aproximarse a lo que expone Pablo Posada Varela con relación a las concreciones afectivas (aunque no sea la tesis del autor):

La fenomenología, por tanto, busca identificar leyes de la esencia de lo fenomenológico mismo, es decir, relaciones (de necesidad o no) incluso en el aparecer mismo [...]. ¿Qué es, en rigor, lo que irrumpe, y por qué (y cómo) esa sensación que irrumpe arrastra todo un mundo (lo más sorprendente es que la irrupción de esa sensación parece accidental)? En efecto, se trata de la fenomenalización accidental en *phantasias* de necesidades (es decir, de concrecencias, simultaneidades, que tejen la cohesión de otro mundo) a las que, desde cierto registro arquitectónico, no podríamos atender, pero cabe las cuales nos encontramos, de repente, «afectados» o retados (en el doble sentido de un afecto sentido a costa de una distancia, de una «afectación»; se trata pues de una afección-en-fantasia o, precisamente, para usar la expresión de Richir, de una «phantasia-afección»). Por eso esta afección y afectación sólo pueden ser fugaces. [Posada Varela, 2021: 481]

Richir (2000: 256-257) explica esa fenomenalización accidental en un párrafo difícil y esclarecedor:

Cuando miro un paisaje puedo crearme un sentido de lo que veo de maneras muy diversas o múltiples según las «rutas» o los trazos de mi mirada, rutas temporalizantes, en presencia de la mirada y que se mezclan entre sí de forma apresurada; pero eso no pasa antes por la lengua, sino por instituciones secundarias de apercepciones de lengua que son ya, en el paisaje, apercepciones de cosas sobre las cuales se *deslizan* las temporizaciones en presencia que tienen lugar en esas rutas de mi mirada. Rutas que son recorridos esquemáticos temporalizando en presencia (todos los presentes aperceptivos anecdóticos) poniendo en juego las *Wesen* de lenguaje, y apercepciones de lengua (yo reconozco tal o cual cosa), anécdotas, conglomerados simbólicos de apercepciones de lengua (casas rodeadas de árboles...) los cuales se «componen» en las retenciones y protenciones en la presencia dentro de una temporalización de un sentido por la mirada. Y ese sentido resuena con los otros sentidos del paisaje, y con todos los que faltan o no han sido realizados jamás (eso confiere al paisaje una movilidad inmóvil) y que bucean en el pasado para siempre inmemorial y el futuro para siempre inmaduro del mundo, en los que parpadea el fenómeno de mundo fuera de la presencia hacia otros fenómenos de mundo jamás vistos y alejados para siempre que, emergen en unas entre-apercepciones tan rápidas que yo no puedo volverlas a sentir más que en la *Stimmung*, un ánimo afectivo de las *Wesen* salvajes de mundos, y también en las fluctuaciones inestables que animan el recorrido de lo mirado, las *Wesen* salvajes de lenguaje. Y es en la síntesis pasiva de tal o cual cosa lo que me permite ver el paisaje, luego lo que está ya en un condensado simbólico como apercepciones de lengua, donde pueden surgir por eclipses recomposiciones o recondensaciones en las *Wesen* salvajes de lenguaje y tal o cual conglomerado o condensados simbólicos de apercepciones de lengua en retenciones-protenciones, es decir tal o cual apercepción de *phantasia* en tanto que apercepción de cosas que nunca había percibido y sin duda nunca percibiré en el paisaje. Hay una transmutación arquitectónica doble en las *Wesen* de lenguaje y se da en ambas ocasiones *de un solo golpe*: la primera en el paisaje y la segunda en la *phantasia*, deformando de forma coherente el punto de llegada.

Vemos que ahí juega una necesidad intrínseca en esa *epokhê* dada de golpe en la lengua y es que aceptamos que la institución simbólica de la lengua, su *Stiftung*, está ya dada y se nos aparece sin origen, no podemos recrearla como origen; no podemos acceder a la atracción de esos encadenamientos que se producen en la *phantasia* ni a las proyecciones que se generen en las rutas de la mirada. Lo único inmediato son las apariciones de *phantasia*, porque las apercepciones de *phantasia* están en el plano de la institución simbólica de la lengua, condensados simbólicos o logos de apercepciones de lengua en retenciones-protenciones. Pero esas *apariciones* deben tener cierto soporte *mimético* para que aparezcan, no pueden revolotear aisladas totalmente; la *phantasia* dice Richir guarda *algo*, necesario, una *simultaneidad regulada*, en lo inmemorial e inmaduro, con *carácter de aparición*. La cuestión que plantea sería entonces si eso sigue siendo *phantasia*, o más bien *aprehensiones* definidas de *phantasia* cercanas a *actos de traducir representado* en distinciones de (o saltos a) géneros de objetivación en el plano intencional, entre percepciones y *phantasias*²⁵.

²⁵ En el caso de la poesía Richir encuentra en el lenguaje un escepticismo radical para cualquier logos, o lengua, donde la cualidad de los significantes que les hace ser susceptibles de avistamiento, ser descubiertos, es que se recortan y se codifican completamente a ciegas y además se sobredeterminan mutuamente; es la lengua concebida como *Gestell* simbólica, ciega al sentido y hablaría automáticamente, «ideología de la palabra»; dice lo siguiente (1992: 306): «Por tanto hay en la poesía, lo que se podría llamar una “expresión lingüística” pero que toma estatuto arquitectónico fenomenológico en la idea de un *entretrejimiento* de los signos: *entretrejimiento* de estos en unos “signos” fenomenológicos *nunca dados*, y cuya constitución se lleva a cabo mediante una articulación esquemática de *Wesen* formales a *Wesen* formales de lenguaje; en esto consiste el ritmo de la poesía. Este es de dos órdenes: [...] “transversal” en lo que hojea las *Wesen* salvajes fuera de lenguaje en proto-protenciones y proto-retenciones, es decir en atracciones de sentido múltiples en el interior de los “signos” fenomenológicos, y “longitudinal” en la temporalización propiamente dicha, donde, no sólo varias articulaciones esquemáticas son posibles para el mismo sentido, sino aún otras articulaciones esquemáticas son transpasibles para otros sentidos». «Los testigos de la transpasibilidad de tal fase de lenguaje al lenguaje “completamente intacto” en las profundidades proto-ontológicas de su esquematismo infinito son las *Wesen* formales. La lengua se convierte en el variante estructural eidético del lenguaje. Profundidad proto-ontológica del lenguaje transmutada en “sistema” de la lengua. Transpasibilidades absorbidas en las posibilidades de la lengua, las de todo decir [...]. De ahí viene la apariencia de ser y estar sin origen del lenguaje, en un problema intratable por siempre, que da a la institución simbólica de la lengua una apariencia de estar ahí sin origen alguno, desde la eternidad en el espíritu del creador, siendo esto unos de los orígenes de la onto-teología, nuestra creencia en la gramática y, como decía Nietzsche, nuestra creencia en Dios».

4. 1. El logos dialéctico cerebral

Intentar *aprehender* las fugaces apariciones de *phantasia* se puede convertir en un problema genético-causal derivado hacia la psicología, la neurobiología o hacia la neurociencia en general que compagina varias disciplinas para estudiar lo que se ha llamado mente-cuerpo; lo hace con aparatos de precisión desde finales del siglo pasado: tomografías axiales computarizadas, resonancias magnéticas, tomografías por emisión de positrones, completando estudios que vienen haciéndose desde los inicios de la filosofía y ciertos resultados van en paralelo a la fenomenología husserliana, y ha logrado mostrar, por ejemplo, cómo trabaja autónomamente el cerebro; no dejan de estar, los resultados de la neurociencia, por ejemplo de Antonio Damasio al que vamos a exponer ahora, cercanos a análisis fenomenológicos y filosóficos, o incluso a veces pareciera que estos presuponen aquellos²⁶; no se trata, por el momento, de captar las *Phantasías aperceptivas* complejas en una imagen tomográfica por emisión de positrones; se trata de presupuestos neurocientíficos, teniendo en cuenta la *Einfühlung*, ver cómo distinguir entre «cuerpo como objetividad» y «cuerpo vivido», sometiendo al cerebro a resonancias mientras actúa o piensa, cuerpo físico portador de un Yo, de un ego que supuestamente no es ideal y que, aunque puede quedar configurado a escala institucional macroscópica, depende de la interacción de las redes neuronales propia de cada cerebro a escala molecular, o esta interacción en todo caso no se puede obviar; un ego involuntario que en realidad es múltiple.

²⁶ Por ejemplo en el apartado 6 titulado «Una arquitectura para la memoria» escribe Antonio Damasio (2010: 225): «Nuestros recuerdos de las cosas, de las propiedades que tienen las cosas, de las personas y los lugares, de los acontecimientos y las relaciones, de las habilidades, de los procesos de gestión de la vida, en resumen, toda nuestra memoria, heredada de la evolución, disponible desde que nacemos y después adquirida a través del aprendizaje, existe en nuestro cerebro en forma de disposiciones que aguardan el momento de convertirse en una imagen o en un acto explícito. Nuestra base de conocimiento es implícita, encubierta e inconsciente». En el apartado 3, titulado «Crear mapas y elaborar imágenes» (*ib.*: 110): «Los mapas se elaboran también cuando recordamos objetos del interior de los bancos de memoria de nuestro cerebro. La elaboración de mapas no se detiene nunca, ni cuando dormimos, como lo demuestran los sueños. El cerebro humano acota en mapas cualquier objeto que se halle situado en su exterior, cualquier acción que ocurra fuera de él y todas las relaciones que adoptan los objetos y las acciones, en el tiempo y el espacio, relativas a cada uno y a la nave nodriza que es el organismo subjetual viviente, el dueño exclusivo de nuestro cuerpo, cerebro y mente. El cerebro humano es un cartógrafo nato y la cartografía comienza por acotar en mapas el cuerpo en cuyo interior se asienta el cerebro.».

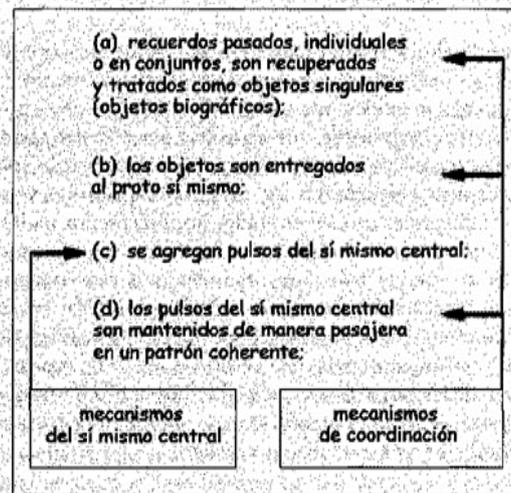


Figura 9.1. Mecanismos neurales del sí mismo autobiográfico.

y presentados como imágenes; (2) las imágenes pueden interactuar de una manera ordenada con otro sistema en algún otro lugar del cerebro, a saber el proto sí mismo; y (3) los resultados de la interacción se mantienen coherentemente durante una determinada ventana de tiempo.

Las estructuras que intervienen en la construcción del sí mismo autobiográfico incluyen todas aquellas que son precisas para el sí mismo central, en el tronco cerebral, el tálamo y la corteza cerebral, y, además, las estructuras que intervienen en los mecanismos de coordinación que antes hemos tratado.

Imagen 1: página del libro de Antonio Damasio (2010: 323).

En el cerebro quizás haya una propia y gran *mimética trascendental indexada*; lo configuran las instituciones, los sujetos institucionales, propios y ajenos, pero no todos los sujetos institucionales tienen la misma respuesta biológica o neurobiológica en la percepción de tales instituciones. En cuanto el cerebro es cuerpo opera, aunque no desde el sujeto institucionalizado. De otro modo, el ego contiene un *sí-mismo* transformado mediante operaciones cerebrales no institucionalizadas, abiertas, que forman parte del cuerpo mismo; es decir, ese *cuerpo interno* no es algo sustantivizado, no es algo sentido desde *dentro*, ni en la subjetividad egoísta; se habla de un *sí-mismo* derivado en el espacio como una construcción; primero es proto *sí-mismo*, aspectos relativamente estables del organismo descritos mediante conexiones neuronales que

desencadenan sensaciones espontáneas del cuerpo vivo, que Damasio llama *sensaciones primordiales*; el segundo estadio del *sí-mismo* es el *pulso del sí-mismo central* mediante la interacción y modificación de objeto-organismo-imágenes, modificaciones que formarán los patrones, narraciones de imágenes o sentimientos de imagen; finalmente se desarrolla el *sí-mismo* autobiográfico: pulsos de un *sí-mismo* central vinculados a un patrón coherente de gran escala (v. Damasio, 2010: 278)²⁷.

Todo ello estudiado de algo objetivo como una tomografía; cuando hablamos de operaciones cerebrales no institucionalizadas también se refieren al cuerpo externo redundante del *sí-mismo*; Antonio Damasio habla de *mapas neuronales* también en el cuerpo externo, en el tacto y en la vista, que en la percepción no son independientes del ego institucionalizado; no es que los neurobiólogos hayan descubierto el ego en el cerebro, independiente del ego institucionalizado; el cerebro no es una masa neuronal encerrada, y por eso mismo tampoco hay en él un ego diminuto de cualquier clase o dependiente y definido sólo por el exterior en movimiento; los estados y procesos abstractos del cerebro respecto del exterior en movimiento son *mapeados* por el *cuerpo-estable* del cerebro en la *corporeidad de cuerpo externo*, según término husserliano; corporeidad que tampoco podría ser olvidada como «diminuta» no trascendental, pues interviene la conciencia como experiencia, aunque su función no sea directamente la de reconstruir el ego institucional y trascendental, ni la de «cerebralización» del ego.

El cerebro, como cartógrafo, no sólo trataría de despejarnos el camino de la vigilia; además es el guardián biológico de nuestro cuerpo físico; hay ejemplos de experiencias

²⁷ Quizás esto tenga relación con la intencionalidad mínima que siempre llegan a tener las *Phantasias*, no recuperable en significación, pero quizás dentro de esos mapas neuronales, si no concluimos que el cerebro no es capaz de cartografiar todos los trazos que poseen las sensaciones en la *Aisthesis* universal fenomenológica. Ese cerebro que cartografía el mundo, puede a su vez ser cualquier cosa del mundo, como el *nous pathétikós* de Aristóteles en *De anima*, que habita en el interior del mundo; un *nous pasible*, que duplica, mimetiza sólo el mundo, universo, en el alma humana, dado que no puede apoyarse en la actividad del Acto Puro para conocer el mundo, porque como Primer Motor no puede tener al mundo como objeto de su pensamiento; ese *nous* sólo puede simular y mimetizar un mundo, no puede aspirar a cierto conocimiento más que en acto posible, igual que por ejemplo, la felicidad en Aristóteles sólo le pertenecerá al ser humano de forma insuficiente, en un acto de descendimiento de la felicidad que tiene el Acto Puro pensando en sí mismo, contemplándose a sí mismo; el *nous pathétikós* es un «acto especulativo» incapaz de conocer la frontera o el hiato que le separa del Acto Puro; de aquí deducimos que, si identificáramos el Acto Puro (que no tiene intenciones sobre el mundo movido), con lo *fenomenológico puro*, nuestro mundo, incluidas las *phantasias puras fugaces descendientes*, quedaría sometido a una mimesis teleológica singular, a-subjetiva y desconocida.

en las que el cerebro fabrica sus propios sueños para alertar al sistema de un peligro real (despertar la conciencia), por ejemplo en el ahogamiento mientras se duerme, puede fabricar un sueño repetido del estado en el que se encuentre el cuerpo para poder despertarlo ante un peligro inminente simulado en el sueño y verificado en el acto de despertar repentino ante esa situación. El cerebro recurre a modelos perceptivos de sensaciones guardadas de ahogo en el sí-mismo, egos involuntarios quizás, de la mente consciente. Ego o sí-mismo que introduce la perspectiva subjetiva en la mente, según Damasio, por eso somos plenamente conscientes de cierta sensación de ahogo en ese momento. Se nos plantea así la cuestión de la conciencia consciente, adquirida en este caso porque ha habido períodos en los que he dejado de tener conciencia para que al despertar me reconozca como consciente. Esto se parece al silogismo cartesiano del pensar y existir; un *simulacro de temporalidad*; pero en realidad se trataba de cierto «parpadeo», no de la desaparición de la conciencia; hay un sentido que roza la desaparición, parpadeo que abre una temporalización/espacialización consciente en esa ausencia de conciencia o sentido, y que aporta el matiz al enfoque maximalista que considera al estado de la vigilia en 1 y al del sueño en 0²⁸; esa temporalización/espacialización equivale a *mapas neuronales* que podrían ser los que acotan el objeto del sueño para que se produzca esa percepción característica al soñar que hace que la conciencia onírica sea diferente a la estándar.

El cerebro humano es una *réplica mimética* insuficiente sensorial de la irrefrenable variedad existente, tanto dentro como fuera, mimetizada a su vez en el interior de las redes del cerebro, pero no como transferencia pasiva desde el exterior hacia el interior del cerebro. Hay una intervención activa ofrecida desde el interior del cerebro disponible desde fases tempranas, desechando la idea de la *tabla rasa* de nuestro cerebro (Damasio, 2010: 111). De aquí se deduce que la interpretación de la percepción es compleja desde edades bien tempranas, los estímulos recibidos están sometidos a ciertas interpretaciones del individuo sometido a cierto historicismo desde el inicio; por ejemplo, en la percepción visual, después de todo el entramado del proceso visual:

²⁸ Damasio introduce aquí el desarrollo de lo que es la conciencia desde el punto de vista neurológico, pero no concluye en un intento de situar los orígenes de la conciencia en las neuronas, gracias a efectos cuánticos. Pero Damasio considera que existe una singularidad que considera la mente como un hecho en discontinuidad con lo físico y biológico, y dice (2010: 256, 388 35): «La lógica de esta idea parece ser la siguiente: dado que a la mente consciente la rodea un halo misterioso, y como la física cuántica no ha dejado de ser un misterio, quizá los dos misterios se hallen interrelacionados».

de los mecanismos básicos de la visión, los procesos cognitivos interaccionados (hasta 30 áreas visuales, organizadas jerárquicamente, localizadas en los lóbulos occipitales, parietal, temporal y frontal de la corteza cerebral, que además discriminan la escena que se construye en los mapas), el rellenado cognitivo de fondo; la interpretación de esos estímulos depende, según algunos estudios, de presuposiciones necesarias que hemos hecho del entorno y que en la construcción del proceso general hace que se obvian partes de lo que vemos, pero es lo que facilita la interpretación de los estímulos visuales²⁹.

Damasio plantea la cuestión de la conciencia consciente en el momento en que perdemos la mente consciente; por debajo de la superficie cerebral hay conexiones reales que se producen para adquirir la consciencia, fibras que unen los cuerpos celulares en las sinapsis unidireccionales y bidireccionales, y que nos muestran cómo y cuándo perdemos la mente consciente; lo que perdemos en la anestesia o en el sueño es un flujo de imágenes mentales que, son patrones sensoriales; imágenes visuales, auditivas, táctiles, en relación a las palabras por ejemplo; no somos exhibidores pasivos de sus imágenes porque tenemos un sí-mismo, un yo involuntario pero presente, lo cual nos hace pensar que somos, nosotros mismos, dueños de nuestra mente. Esta perspectiva subjetiva se une al cerebro. La mente se constituye en mapas neuronales, visibles, táctiles, auditivos, en esas experiencias mentales relacionadas con la actividad de las neuronas; en el cerebro se puede visualizar dónde queda alojada la información de cada una de las experiencias de esos mapas neuronales, que proveen de señales a la corteza de asociación para archivar lo que sucedió en las islas de creación de imagen. Se puede pasar de la memoria del archivo, de aquellas cortezas de asociación y reproducir imágenes en las regiones que tienen percepción.

En el ejemplo del sueño el cerebro contempla áreas de percepción y de creación de imágenes, y serán las que se utilizan para la creación de imágenes cuando recordamos algo; el cerebro estaría recordando la sensación de ahogo y por eso nos despertamos; recuerda algo que nuestra mente consciente elaboró. Que en esas operaciones del cerebro haya un ego, y que esas operaciones sean de cuerpo parece extraño y evidente.

²⁹ Torrades y Pérez-Sust (2008: 101): «La fovea es la parte de la retina encargada de la visión en alta resolución. El resto de la retina está tapizada básicamente por bastones, células fotosensibles monocromáticas, especialmente buenas en la detección del movimiento. Es decir, el ojo capta pequeñas partes de una misma escena para optimizar sus recursos.»

Experiencias neurocientíficas demuestran que creamos mapas cerebrales de nuestro cuerpo interno, que se utilizan como referencias por los otros mapas neuronales (visuales, táctiles, auditivos). Es decir, que el cuerpo interno se desdobra para, por un lado utilizar las experiencias mentales internas, relacionadas con la actividad neuronal, y por otro para apuntalar la estabilidad del ego con esos mapas; y en esta estabilidad están centrados los mapas neuronales; este cuerpo interno, nuestro medio interno, es mantenido día a día por ejemplo en la gestión integral de los compuestos químicos internos, para mantenernos con vida y no desviarse en los parámetros; esa continuidad que asegura la vida, la uniformidad fisiológica depende de un acoplamiento entre la regulación de nuestro cuerpo en el cerebro y el cuerpo mismo. Las imágenes creadas en el cerebro del exterior que vemos se hacen sin vínculo fisiológico con ese entorno; pero sí existe vínculo estrecho y contenido permanentemente entre el «cuerpo regulando partes de mi cerebro» y «mi propio cuerpo», hacia dentro y hacia fuera; por eso no son vivencias inmanentes absolutas; el sujeto ahí, con su cuerpo, sólo es un momento de lo que aparece en ese vínculo, un parpadeo.

En el tronco encefálico se alojan los dispositivos reguladores de la vida del cuerpo, y lo hacen de forma especializada; la parte superior controla la mente consciente, la base del sí-mismo o ego, y es donde se producen los mapas cerebrales, el aspecto de nuestro interior de las partes de nuestro cuerpo, que están minuciosamente conectadas con un patrón recurrente; acoplamiento entre tronco encefálico y el cuerpo que genera todo el mapeo corporal en la corteza cerebral, la película de nuestra mente, donde se asentará el sí-mismo bajo forma de sensaciones que serán «sentimientos primordiales», primer componente de nuestros estados afectivos. Ese tronco encefálico es común a otras especies. La corteza cerebral, a parte de la conciencia, es responsable de la riqueza de nuestra mente, no el hecho de que tengamos un sí-mismo, un ego involuntario bajo forma de sensaciones primordiales que refieren nuestro propio existir y esa sensación de ser persona.

El *sí-mismo* Damasio lo divide en tres: proto-yo, yo-central (en el tronco encefálico, compartido con otras especies), y el yo-autobiográfico (también lo tienen cetáceos y primates) que se forma con recuerdos, recuerdos de planes, el pasado y futuro proyectado, y causa la memoria ampliada, el razonamiento, la imaginación, la

creatividad, el lenguaje, la artillería cultural, las regulaciones socioculturales y el pluralismo colectivo (v. Damasio, s. f.).

Visto el esquema de Damasio del cerebro, parece claro que los agentes fundadores de la mente consciente son las sensaciones, como *mimética trascendental indexada* por mapas neuronales que operan sin saberlo nuestra conciencia perceptiva múltiple, de forma propia a escala molecular, formando un *sí-mismo* primordial transformado a ego institucional simbólico egoísta, autobiográfico, cuyo egoísmo no es capaz de presentar ese sí-mismo primordial en el espacio generado al compás del tiempo continuo, o en todo caso un espacio que el neuro-cientifismo sí explica en relación a una conciencia materialista total que considera al cerebro en unidad con el cuerpo (fuera del clásico dualismo cartesiano mente-cuerpo), podemos preguntar si esa conciencia incluye una idea mítica de su propio «comportamiento observable», y escapa a cualquier escepticismo sobre aquel sí-mismo primordial, puesto ahí por la reducción tecnológica como una neuroanatomía de conexiones, y que no podemos saber sobre su ausencia o presencia; reducción que intenta pensar el cuerpo vivo entero desde la tecnología empleada en su estudio, en una especie de *logos dialéctico geométrico*, que divide funcionalmente nuestro cerebro, como por ejemplo en el sueño ante un ahogamiento, donde el cerebro opera con diferentes mapas neuronales, diferenciando los dos modos de conciencia (el *parpadeo* de la conciencia consciente), una espacialización consciente, en ausencia de sentido diríamos, identificada con algunos de esos mapas que acotan los objetos, también en el sueño para crear la conciencia onírica no-estándar³⁰.

Todo ello obliga a plantear a Damasio en el sí-mismo primordial una relación privilegiada y directa con el cuerpo, con proto-cogniciones, proto-fenómenos, proto-sensación, micro-acontecimientos neuronales, en observaciones vinculadas a partes del cuerpo que bombardean al cerebro con sus señales, y a su vez esas son bombardeadas por el cerebro creando un bucle de resonancia; cuerpo y cerebro se adhieren (Damasio, 2010: 379 y 45). Los sentimientos primordiales, como primeras imágenes que produce el cerebro, pertenecen a la *senciencia*, (*sentience*, en inglés) término de Damasio para designar sensación sin asociaciones como la forma más primitiva de cognición, una base bastante móvil, indefinida.

³⁰ El ejemplo del sueño ante un ahogamiento apoya la hipótesis de Damasio del «marcador somático» para acabar con el dualismo mente- cuerpo; el cuerpo por fin es la base de las representaciones mentales.

Los detalles del mecanismo neural del sí-mismo pueden ser infinitos; ¿cómo identificar, entonces, cada detalle de un acontecimiento en los miles de cortes del cerebro que se producen en una resonancia magnética para estudiar las conexiones por debajo del córtex cerebral? Parece obvio que es imposible; ciertos núcleos atómicos son capaces de absorber y emitir energía de radiofrecuencia cuando se colocan en un campo magnético externo; pero parece que hay ondas que los aparatos no pueden captar.

Según el propio Damasio (2011), mucho de lo que hoy sabemos de la función cerebral ya no está basado en el «comportamiento observable», pues hoy lo conectamos con lo que ocurre bajo la superficie del cerebro, en su interior. Hay que recordar que todos los estudios de laboratorios de neurofisiología se basan en el «canon modular» de Vernon B. Mountcastle, quien descubrió y sistematizó la organización columnar del córtex cerebral en la década de 1950³¹.

Las resonancias son capaces de reflejar en imágenes tomográficas procesadas por *software*, órganos, tejidos y el sistema esquelético, usando campos magnéticos para alinear lo que se llama la magnetización nuclear de núcleos de hidrógeno del agua del cuerpo; es decir, llegar a un *momento magnético nuclear* de los núcleos atómicos de hidrógeno, que se explica por el momento angular asociado a los protones orbitando en el interior del núcleo, así como al momento magnético del espín (v. *Wikipedia*, 2023 y 2022b).

Todo esto no deja de ser una aproximación más de «comportamiento observable» donde no se puede partir de lo clásico, pues este tiene su base en lo cuántico; el enfoque clásico del momento magnético nuclear lo representa como un vector, el vector momento magnético nuclear; y en el seno de la mecánica cuántica el momento

³¹ «Según este modelo hegemónico de la comunidad neurocientífica, las funciones psíquicas superiores dependen de la interacción de estructuras neurales diferenciadas, organizadas en módulos que a su vez se localizan en regiones especializadas, y que son responsables de operaciones funcionales específicas. Este último modelo implica a su vez el estudio de la actividad cerebral paralela, o funcionamiento multifásico integrado, consistente en la actividad sintética del “córtex de asociación” que conecta las diversas regiones neuronales. En consecuencia, el neocórtex ha sido dividido en su extensión en diversas áreas por motivos anatómico-funcionales [...] ninguno de estos presupuestos o conclusiones del “locacionismo cerebral” es puesto en duda por los partidarios de la “neurofisiología cuántica” alternativa. Cuestión muy diferente es tratar de evaluar el resto de las afirmaciones que acompañan a las neurociencias convencionales, y de mantener como datos científicos antitéticos que las operaciones conscientes asociadas a la sensibilidad surjan de las funciones específicas de estas zonas, sin estar implicada en modo alguno la actividad cuántica.», en Parrilla Martínez (2016: 193-194)

magnético nuclear debe ser tratado como un operador lineal vectorial acotado, donde la identidad entre el observable asociado al momento magnético nuclear y el operador de momento angular posee el número cuántico orbital principal del núcleo. Es decir, la identidad del «comportamiento observable» es relativa, infinita, y discontinua (como el mismo Damasio reconoce, como hemos visto más arriba, siguiendo además la línea de Roger Penrose en *La nueva mente del emperador*), más allá de los miles de cortes cerebrales y que los campos proyecten imágenes, pues lo hacen a una escala no computacional clásica.

Es la epistemología fenomenológica de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina la que, no sólo nos libera de explicaciones clásicas, sino que nos aclara el tipo de explicaciones que dan los neurocientíficos en relación a la autonomía cognoscitiva-pasiva del cerebro; Damasio adolece del ideal de explicación reduccionista de la *scala naturae* que encuentra un límite insalvable en los hiatos entre la serie óptica, del estudio neurocientífico y, la serie fenomenológica implicada, que sí se explican en la escala fenomenológica de Ricardo S. Ortiz de Urbina (2014: 200-201):

[...] hay un hiato que *separa* el nivel intencional potente, de los niveles donde las síntesis son más bien «pasivas», pues no resultan de operaciones con carácter fuertemente intencional.

E intencional es el cerebro, aunque opere autónomamente. Pero aparece con Penrose (1996: 317-318) el problema físico de la medida cuántica y la conciencia como lo que puede determinar esa medida (reducción objetiva en el colapso de función de onda cuántica en las neuronas, donde diversos estados cuánticos se superponen en un estado clásico concreto creando una geometría espacio-temporal y una rotura de la simetría temporal); este «vínculo», que es un hiato, es capaz de incorporarlo el discurso fenomenológico urbiniano y richiriano.

Podríamos interpretar lo que ocurre con las neurociencias (sin desdeñar su avance clínico), como hace Don Ihde, en el sentido de considerarlo cambios reales, (giro empírico), que se han producido gracias a las tecnologías; las relaciones humano-tecnología son extensiones de nuestro sentido del cuerpo y alguna vez representaron un problema para nuestra auto-identificación (al no alejarse de la perspectiva trascendental, dirá años más tarde en *Postfenomenología y tecnociencia*) (v. Ihde, 2004: 14 y 2015: 36-37). Esto le lleva a Ihde hacia la tecnociencia y a la fenomenología que él

llama modificada, alejada del Husserl estándar, y acercándose a la visión de Heidegger como una prioridad ontológica de la tecnología sobre la ciencia. Con el ejemplo del desarrollo histórico de la astronomía Don Ihde nos lo muestra, destacando que, en el último paso, ya se superan las tecnologías visuales analógicas antiguas que sobreviven hasta el siglo XX, es decir, los límites ópticos y los de la luz visible (2015: 82):

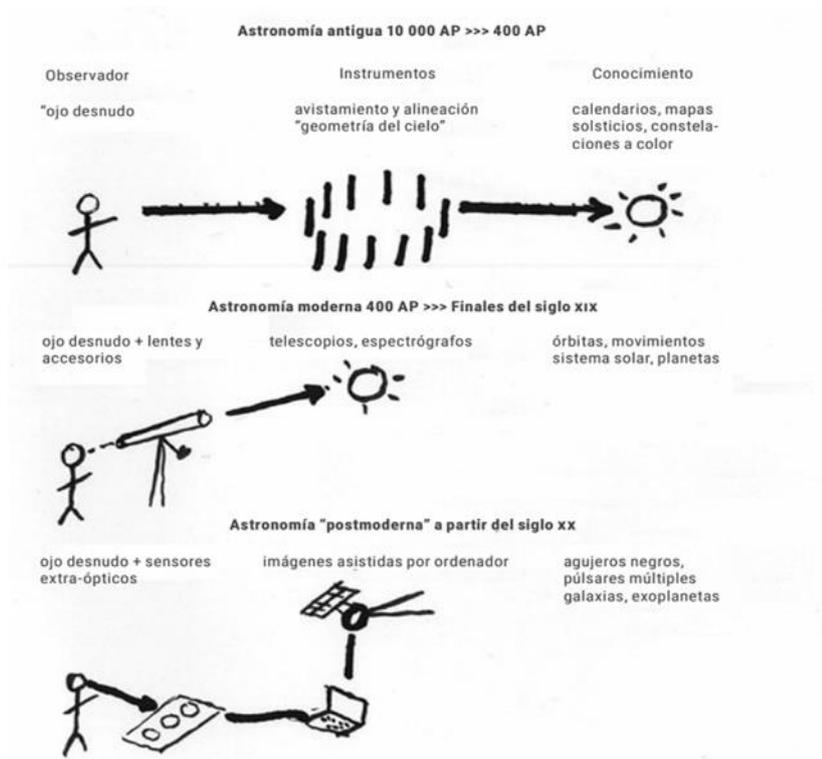


Figura 3.5. Etapas históricas de la astronomía.

Imagen 2: desarrollo histórico de la astronomía según Ihde (2015: 82)

Pero en la percepción intencional de la realidad, el cerebro va a crear un conflicto con aquellos mapas neuronales creando en el *campo fenomenológico* un conflicto realidad-ficción, necesario para la percepción, como un frente virtual en la imaginación; el espectador está siempre en el espacio imaginario de mediación, con su *solus ipse* de irrealidad, que vuelve continuamente o que regresa a la intencionalidad para que no se produzca el desdoblamiento en ese frente virtual. El conflicto se da entre la percepción y la imaginación compartiendo objetividad, presente e intencionalidad. La percepción se produce en intersubjetividad en una *doxa* compartida instalada por y en el cerebro; se percibe la cosa completa pero el cerebro discrimina y en todo caso todo lo expositivo queda en mapas neuronales sometido a

imágenes que el cerebro crea como intentos de significación; así es que quedan indicaciones vacías no dadas en esos mapas, un horizonte intencional vacío no sometido, que aun no siendo una nada quedan como *apariciones vacías* no sometidas, que van a ser envolventes, como en espera, en la transpasibilidad fenomenológica, en el *Leib*, cuerpo viviente y moviente cenestésicamente, imaginación interna de cinestesis correlativas.

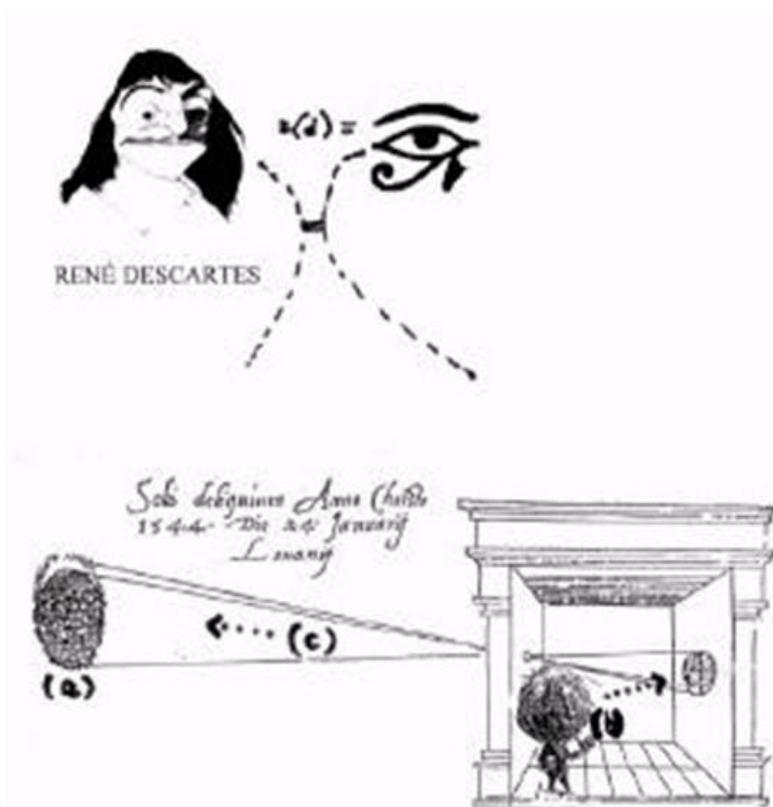


Imagen 3: la epistemología cartesiana y su relación con al cámara oscura según Don Ihde (2005: 155).

Richir (1992: 37) dice: «La “vivencia” huye en la presencia como el sentido a constituir»; para la neurociencia esa «vivencia» queda detrás, en determinados mapas neuronales, pero esa huida, fugaz, no podemos suponer que queda en todos sus cortes identificada, como «identificación analogizante», empleando un término husserliano (*Hua XIV, 337*) (*id.*). No pueden «existir» *fenómenos del lenguaje* y un discurso encarnado, cartografiados por el cerebro; lo mismo ocurre con la búsqueda de *sentido estético* en acción progresiva; el cerebro está sometido a un *sentido estético* que no va a ser capaz de encontrar, ni siquiera como soporte de una experiencia estética, porque

no hay ningún «representante» de ese sentido estético; igual que Descartes no se pudo deshacer de la tecnología de la «cámara oscura» —el secreto de la epistemología, conocida desde el siglo XI, para su epistemología: «la cámara es al ojo lo que este al sujeto», y las relaciones las explica el método geométrico, finalmente puesto por la mirada divina que ve a la vez el adentro y el afuera—, Husserl no se deshizo de ciertos condicionantes tecnológicos de ese modelo, y el cerebro mismo «visto», «interpretado», con la tecnología de la neurociencia, tampoco, porque ahí el propio cerebro actúa como una «cámara oscura». Don Ihde lo ejemplifica gráficamente (v. *Imagen 3*) y añade (2005: 155-156):

Mi animación, expuesta arriba, de la epistemología cartesiana muestra todas las características importantes del temprano pensamiento moderno, basado en el «motor epistemológico» de la cámara oscura: (a) el «sujeto» es el homúnculo Einstein en la caja, (b) la «imagen» es todas y cualesquiera de las «representaciones» directamente presentes para la mente, pero éstas son causadas por (c) los orígenes causales, «objetos» en la realidad «externa» [a la caja]. La relación entre (b) y (c) debe ser inferida mediante el método «geométrico». La fiabilidad de esta correspondencia entre (b) y (c), no obstante, está garantizada solamente si existe un observador ideal (d) que sea capaz de ver de una vez y al mismo tiempo tanto adentro como afuera de la caja y, así, ver la correspondencia —(d) es, por supuesto, el Dios de Descartes, aunque yo sostengo que en realidad se trata de Descartes, que ve tanto adentro como afuera de la cámara que está usando. En resumen, la cámara, luego oculta o implícita, es el modelo secreto de la temprana epistemología moderna.

249

eikasía
N.º 115
Julio-agosto
2023

Con relación a esas *apariciones vacías* no soy libre, según Husserl, aunque de hecho haya un «sentido cambiante»:

Aquí debemos poner atención al hecho de que en el sentido de una percepción que progresa de manera sintética concordante, siempre podemos distinguir un sentido incesantemente cambiante y un sentido idéntico ininterrumpido. Cada fase de la percepción tiene un sentido que, sin embargo, ha dado al objeto en el momento de la determinación de la exposición original y el momento del horizonte. Ese sentido es fluyente y nuevo en cada fase. [Husserl, 1998: 109]

No hay libertad porque toda esa intencionalidad ramificada y muy difícil, dice Husserl al final del apartado, pertenece a una génesis universal de la conciencia de la realidad efectiva trascendental para llegar a un sentido óptimo de aparición, según un horizonte práctico, en la esencia de toda corriente de conciencia. En esa generalización

de la esencia se produce una ley de deducción en la espera de esa corriente, *flujo originario* de conciencia dice Ricardo S. Ortiz de Urbina, en un idealismo fenomenológico de Husserl. Ahí las *apariciones vacías* (Ricardo S. Ortiz de Urbina las llama no apariciones sino «aparencias» que, serán de la *hýlê*) se han obviado, y sin embargo han ocurrido en el cuerpo vivo en un horizonte intencional. En Husserl la conciencia intencional del tiempo perceptivo constituye evidencia objetiva no psicológica, neurocientífica; pero visto desde lo objetivo valora; e imita a lo que es, intacto y sin reforma, continuidad constancia de la *aparición*: la evidencia objetiva en la subjetividad, inmanencia, del *sentido de aprehensión*, en la constitución activa de la conciencia trascendental subjetiva en simulacro; este es el círculo de su prejuicio. Las valoraciones originarias sin presente han ganado un espacio no presentificado, sin intuición, con efectos ordinarios; el *sentido de aprehensión* es su *inmanencia trascendente*, un abstracto que, como disposición, es abrumadora: apoderarse en inmanencia el sujeto en el objeto; tiene tal peso su constitución trascendental que el sujeto triunfa, liberado de responsabilidad y exigencias devora, ha aprendido todos los trucos de la *fenomenalidad de los sentidos* en su relación con el objeto, y aun así no sabe qué es un prejuicio. Porque es un yo fenomenologizante circulando por su propia catarsis.

250

En la *estética fenomenológica* se debe entender «lo originario» como algo que está continuamente «siendo» modificado de forma indirecta por lo que «ha sido». Pero no retenemos ese originario como modificable por la propia memoria al margen de lo inmutable que no puede darse en la conciencia. En la temporalización de la afectividad corporal hay polarización por el horizonte del pasado. Creemos que somos una imitación de algo que llevamos dentro y a lo que tenemos que llegar; descubrir identidad parece otra cosa: la reflexión, como *experiencia estética*, puede posibilitar y reiniciar para nosotros el *sentido fenomenológico* no de una manera identitaria sintética aristotélica, sino como *parpadeo inmediato* de la reflexión desplegada no proyectadamente, y no «imitando» al instituyente simbólico impuesto o portado ya en nosotros; en ese sentido la reflexión sí es infinita pero no caótica determinada, sino encarnada en una pasividad en «*hors d'aplomb*», pasividad desajustada a la identidad (Aristóteles decía una reflexión natural que no posee la naturaleza), y en ese sentido da huida a la mimesis, o al «¡ponerse en lugar de!» que tantos conflictos de iniciación crea, en un poner a distancia de elementos heterogéneos simbólicamente instituidos,

al «vivir» el espacio originario que aperecimos como espectadores de nuestras impresiones; un espacio con un ritmo que desorienta toda sistematicidad ontológica que desvele la vida, porque esta ya está desvelada en la impresión que no adelanta ni promete metafísico introducido como causa. Desechamos entonces la lógica hegeliana del amo y el esclavo; no se trata de acceder a la «cosa misma»; Hegel decía que el «amo» accede a la «cosa misma» por mediación del esclavo, de su «imagen», y además no puede olvidar esa mediación; es lo más tremendo que se pueda decir en la historia de la filosofía. La vuelta a los mitos que quieren liberar su alma atrapada en las entrañas propias, en el *φρενέσ*.

La estética fenomenológica es como la *phantasia*, y esta para Richir no está mediatizada por la imagen o representación, ni es una conciencia de imagen, ni las apercepciones perceptivas del mundo real. Cualquier experiencia objetiva, o el límite de la *experiencia artística*, parece sometida siempre a la *experiencia estética* y, en el arte, se necesita más competencia estética que artística y tecnológica; el motivo es el mismo de Aristóteles, para «agitar la verdad», *έκστατικοί είσιν*; de hecho, el arte dejaría de ser universal si no estuviera sometida la experiencia artística a la estética. Sería sólo un arte para la *República* de Platón.

La impresión está más allá de la intersubjetividad que garantiza la existencia de los objetos; el espacio de las impresiones no es imaginario y no son el espacio de la obra de arte, sino el de la experiencia estética; la obra no tiene espacio después de la *impresión estética* porque es esta la que lo debe crear, y «debe» (si quiere estar en experiencia) cumplir una estricta «moralidad» estética que rompa la pretendida experiencia artística que quiere imponerse.

Todo ello quizás lleve a replantearse la fenomenología como discurso artístico, desde la técnica, para no quedar en el aire del azar; eso no quiere significar que sin técnica no hay arte o discurso artístico. El peligro entonces podría venir cuando identificáramos el discurso como una corriente de movimiento del espíritu, como veían el «alma» los primeros cristianos y el «alma» desligada del cuerpo en el acto intelectual en Platón (ver nota 13). Se trata también del problema de la «infinidad sublime» en Richir, irreductible fenomenológicamente a un pensamiento divino; no hay intuición intelectual del infinito esquemático, ni del pensar identificado con su propia afectividad. De ahí la duda de Richir de si la *Stimmung* sublime, esa *tonalidad*

afectiva de mundos, del instituyente simbólico, puede entrar en cualquier obra de los fenómenos de lenguaje, en una reducción que, entonces sería inmaterial, en una discursividad pura del sentido. La *Stimmung* es sublime en Richir, o supuesta sublime en el *esquematismo trascendental de fenomenalización*, y podría entrar en la temporalización-espacialización, como obra, de los *fenómenos de lenguaje* como un proceso descendente de algo más alto, dice Richir. Doble dimensión de «lo divino», del instituyente simbólico como un lugar de: acogida pasible de la facticidad, y a la vez una apertura transpasible que no es pura actividad. Determinación unilateral de lo sublime fenomenológico. En el último libro publicado de Marc Richir se lee en el primer aforismo:

Del «momento» de lo sublime y de su patología.

I. Lo que, en el «momento» de lo sublime, huye infinitamente, a saber, la trascendencia absoluta es, exactamente como lo Uno de la primera hipótesis del *Parménides* de Platón, impredicable, imparticipable, inconmensurable e incognoscible. Decir algo más al respecto es transponerla a pura ilusión. [Richir, 2016: 9]³²

Bibliografía

- Aristóteles (1999), *Retórica*. Madrid, Gredos.
 Aristóteles (1995), *Física*. Madrid, Gredos.
 Aristóteles (1994), *Metafísica*. Madrid, Gredos.
 Aristóteles (1988), *De anima*. Gredos, Madrid.
 Aristóteles (1986), *Política*. Madrid, Alianza.
 Aristóteles (1974), *Poética* (Valentín García Yebra, ed.). Madrid, Gredos. Edición trilingüe en castellano, latín y griego.
 Bueno, Gustavo (2016), *El Ego trascendental*. Oviedo, Pentalfa.
 Bueno, Gustavo (1988), «Causalidad», en Román Reyes (dir.), *Terminología científico-social. Aproximación crítica*. Barcelona, Anthropos, pp. 72-80, <<https://fgbueno.es/gbm/gb1988ca.htm?fbclid=IwAR3b9zZEjn2uOeKRuidefcy4RimTLZ6H1sVxhSLg32B4IukSDziXWOiwPSc>>, [02/05/2023].
 Bueno, Gustavo (1980), «Análisis del *Protágoras* de Platón», en Platón, *Protágoras*. Oviedo, Pentalfa, <<https://filosofia.org/cla/pla/1980gbpr.htm>>, [03/05/2023]
 Bueno, Gustavo (1972), *Ensayos Materialistas: por una filosofía académica materialista*. Madrid, Taurus.

³² El lector puede consultar, en *Eikasía, Revista de Filosofía*, la extraordinaria traducción que Ángel Alvarado Cabellos ha hecho de la «proposición» de dicho libro que trata del poeta Stéphane Mallarmé. Todas las traducciones del artículo, salvo indicación en contrario, son del autor.

- Coulanges, Fustel de (1931), «Capítulo III», de *La ciudad antigua* (M. Ciges Aparicio, trad.). Madrid, Daniel Jorro.
- Damasio, Antonio (2011), «Antonio Damasio: el origen de los sentimientos», en *Executive Excellence (Ex²)* [entrevista], <<https://www.eexcellence.es/entrevistas/con-talento/executive-excellence-138>>, [02/05/2023].
- Damasio, Antonio (2010), *Y el cerebro creó al hombre. ¿Cómo pudo el cerebro generar emociones, sentimientos, ideas y el yo?* Barcelona, Destino.
- Damasio, Antonio (s. f.), «La búsqueda por comprender la conciencia - neurociencia», en *Youtube*, <<https://www.youtube.com/watch?v=cqXMORKPOGA>>, [01/05/2023]
- Derrida, Jacques (1997), *La diseminación*. Madrid, Espiral.
- Foucault, Michel (2022), *Discurso y verdad. Conferencias sobre el coraje de decirlo todo*. Madrid, Siglo XXI.
- Homero (1996), *Iliada*. Madrid, Gredos.
- Homero (1995), *Odisea*. Barcelona, Planeta de Agostini.
- Husserl, Edmund (1998), *De la synthèse passive*. Grenoble, Jérôme Millon.
- Husserl, Edmund (1959), *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*. Buenos Aires, Nova.
- Ihde, Don (2015), *Postfenomenología y tecnociencia: conferencias en la Universidad de Pekín* (Eurídice Cabañes Martínez y David García Olivares, trads.). Ars Games, <<https://arsgames.net/wp-content/uploads/2020/03/Postfenomenologia-y-tecnociencia.pdf>>, [03/05/2023].
- Ihde, Don (2005), «La incorporación de lo material: fenomenología y filosofía de la tecnología», (Claudio Alfaraz, trad., Diego Lawler, revisión), en *Revista CTS*, n.º 5, vol. 2, pp. 153-166, <<https://www.redalyc.org/pdf/924/92420510.pdf>>, [03/05/2023].
- Ihde, Don (2004), *Los cuerpos en la tecnología. Nuevas tecnologías: nuevas ideas acerca de nuestro cuerpo*. Barcelona, UOC.
- La partícula de Dios, el Bosón de Higgs* (s. f.), en *Youtube*, <<https://www.youtube.com/watch?v=uYcFlUHaz3s&t=505s>>, [01/05/2023].
- Menke, Christoph (1997), *La soberanía del arte*. Madrid, Visor.
- Nietzsche, Friedrich (2000), *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*. Madrid, Edaf.
- Nietzsche, Friedrich (1988), *La gaya ciencia*. Madrid, Akal.
- Parrilla Martínez, Desiderio (2016), «La posibilidad de una “neurociencia cuántica” según Roger Penrose», en *Thémata, Revista de Filosofía*, n.º 54, julio-diciembre. Universidad de Sevilla, pp. 191-214, <<https://doi.org/10.12795/themata.2016.i54.10>>, [02/05/2023].
- Penrose, Roger (1996), *La mente nueva del emperador. En torno a la cibernética, la mente y las leyes de la física* (José Javier García Sanz, trad.). México FCE.
- Platón (1985), *Protágoras*, en *Diálogos I*. Madrid, Gredos.
- Platón (1992), *Sofista*, en *Diálogos V*. Madrid, Gredos.
- Posada Varela, Pablo (2021), *Phénomène et concrétude. Pour une approche méréologique de la phénoménologie. 4. Types de tous faits de parties relativement indépendantes. Les tous morcelables et leurs parties (indépendantes)*, p. 99 y, 3. *Résonances, vivacité de l'expérience et pluralité des registres*. Tesis doctoral defendida en La Sorbona, París, (en co-tutela con la Universidad de Wuppertal, Alemania), 17 diciembre 2021.
- Posada Varela, Pablo (2013a), «Sobre la contingencia del déspota», en Marc Richir, *Sobre la contingencia del déspota*. Madrid, Brumaria, pp. 14 y ss.

- Posada Varela, Pablo (coord.) (2013b), *Eikasía, Revista de Filosofía*, n.º 43: «La fenomenología arquitectónica (II)–Marc Richir». Oviedo, <<https://old.revistadefilosofia.org/numero47.htm>>, [04/05/2023].
- Richir, Marc (2016), *Propositions buissonnières*. Grenoble, Jérôme Million.
- Richir, Marc (2000), *Phénoménologie en esquisses*. Grenoble, Jérôme Millon.
- Richir, Marc (1998), *La naissance de dieux*. Paris, Hachette.
- Richir, Marc (1992), *Méditations phénoménologiques: Phénoménologie et phénoménologie du langage*. Grenoble, Jérôme Millon.
- Rohde, Erwin (1995), *Psique (El culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos)*. Málaga, Editorial Librería Ágora.
- Sánchez Ortiz de Urbina, R. (2021), *Orden oculto: ensayo de una epistemología fenomenológica*. Oviedo, Eikasía.
- Sánchez Ortiz de Urbina, R. (2014), *Estomatología, teoría de los niveles fenomenológicos*. Madrid/Oviedo, Brumaria/Eikasía.
- Sánchez Ortiz de Urbina, R. (2013), «La oscuridad en al experiencia estética», *Eikasía, Revista de Filosofía*, n.º 47. Oviedo, pp. 23-48, <<https://old.revistadefilosofia.org/47-02.pdf>>, [02/05/2023].
- Torrades, Sandra y Pérez-Sust, Pol (2008), «Sistema visual. La percepción del mundo que nos rodea», en *Offarm*, vol. 27, n.º 6, junio. Elsevier, pp. 98-105, <<https://www.elsevier.es/es-revista-offarm-4-articulo-sistema-visual-la-percepcion-del-13123522>> [01/05/2023].
- Verneaux, R. (1982), *Textos de los grandes filósofos. Edad Antigua*. Barcelona, Herder.
- Wikipedia (2023), «Imagen por resonancia magnética», en *Wikipedia*, 9 de julio, <https://es.wikipedia.org/wiki/Imagen_por_resonancia_magn%C3%A9tica>, [02/05/2023].
- Wikipedia (2022a), «Simetría de gauge», en *Wikipedia*, 13 de mayo, <https://es.wikipedia.org/wiki/Simetr%C3%ADa_de_gauge>, [01/05/2023].
- Wikipedia (2022b), «Momento magnético nuclear», en *Wikipedia*, 13 de diciembre, <https://es.wikipedia.org/wiki/Momento_magn%C3%A9tico_nuclear>, [02/05/2023]