

Philosophema ΚφΡ

Juan Carlos de Pedro Marinero. Universidad de Valladolid (España)

Recibido 04/11/2024

Resumen

Ensayaremos un *philosophema* ΚφΡ. El camino de la experiencia estética es un camino *impropio* y kinestésico, lleno de potencialidades, indeterminado, con acontecimientos sucesivos y engañosos. Nietzsche se dio cuenta de ello en *Sobre la música y la palabra*. De una manifiesta metafísica del arte se trata de transitar, por medio de nuestra frenética inteligencia, a una experiencia estética verdadera, superando cualquier superstición que contamine de ficciones el territorio de la *phantasia*, porque, como decía Heródoto (1920): ἀξομένω γὰρ τῷ σώματι συναύξονται καὶ αἱ φρένες (pues junto con el cuerpo que crece también crecerá su mente).

Palabras clave: *philosophema*, kinesthesia, ἡ φρήν, *phantasia*.

Abstract

Philosophema ΚφΡ

We will rehearse a *philosophema* ΚφΡ. The path of aesthetic experience is an improper path, full of potentialities, indeterminate, with successive and deceptive events. Nietzsche realized this in *On Music and the Word*. From a manifest metaphysics of art, it is a matter of moving on to a true aesthetic experience, overcoming any superstition that contaminates the territory of *phantasia* with fictions.

Key words: *Philosophema*, Kinesthesia, ἡ φρήν, *Phantasia*.

Philosophema ΚφΡ

Juan Carlos de Pedro Marinero. Universidad de Valladolid (España)

Recibido 04/11/2024

En su ensayo sobre una gnoseología fenomenológica Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina plantea una *impropiedad fenomenológica* fuerte y englobante del arte como un producto *universal*¹, facilitado, deducimos, por el devenir del teatro de los tiempos que ha reclutado para el arte su *libertad*.

La gnoseología urbiniana pone el foco de atención en el enigma de cómo el arte es capaz de mantener su identidad universal pese a sus contravenidas marcas religiosas y mitológicas. Dejaremos para otra ocasión el análisis de esa gnoseología fenomenológica. No obstante, cabe decir que la situación a la que hemos llegado, explica Urbina, el arte incluido, es que la realidad humana es una situación dada, en situación agregada de extravío (susceptible de ser agarrada por las metafísicas excluyentes) y cualquier otro punto de vista es desechable, sobrevuela la realidad, es divino, el demiurgo artesano, o lo que fuera que hiciera bajar la temperatura para que se unieran la energía, (el alimento, combustible metabólico) y la reproducción, o la simple adquisición de la energía del medio, o lo que sea la causa de los primeros momentos de la materia organizada, eso es idealismo o eidetismo, es caer en consuelos metafísicos que no entienden ni aceptan los conflictos entre lo estable e inestable en el campo fenomenológico. Ni el universo, ni el arte, tienen motivos externos para la organización de la materia, ni temas metafísicos, teológicos, o primeros y segundos; solo nos sobreviene la radiación del cuerpo negro, la transición de energía desde lo no estable a lo estable, comprobable después del descenso de temperatura de la «sopa» de partículas y energía pura, inflaciones y fluctuaciones cuánticas.

Lo humano no «está» en el plano ontológico o cosmológico, sino epistemológico. Otra cosa es que se aparten los ojos de lo que hacen los científicos, o se siga poniendo

¹ Ricardo S. Ortiz de Urbina (2023: 57): «El Arte no es un sistema de representación, lo que lo conduciría a ser un conocimiento propio, próximo incluso a las ciencias. El arte es un constructo de fantasías perceptivas ascendentes que hacen de él un conocimiento impropio, estrictamente intencional, sin contaminación alguna eidética. Pero con dos propiedades fundamentales: *universalidad* y *libertad*».

el tiempo en el eje equivocado. O se puede creer que el bosón de Higgs es el bosón de Dios, y seguir adelante con el Demiurgo de Demócrito que parece no envejecer. La situación dada de *lo humano* requiere una atención exclusiva al campo intencional (que va desde la intencionalidad objetiva a la intencionalidad de *phantasia*); una de las cuestiones de *Por amor al arte*, es que lo humano sobrevivirá en una estructura fenomenológica con el principio de intermediación entre una región originaria, estética y la región simbólica. Esa intermediación la darán las *phantasias perceptivas* alimentadas por *kinestesis* correlativas. ¿Cómo se conserva entonces una identidad universal en el arte que no es identidad simbólica ni puede ir hacia la trascendencia absoluta? Es una identidad con doble intencionalidad, *identidad de invariancia*, en la base del arte como conocimiento *impropio*, *haciéndose*, como veremos en los análisis de Nietzsche y Richir; Ortiz de Urbina (2015: 10) dice:

[...] las sensaciones que son contenidos de la intencionalidad, las *darstellende Empfindungen*, no se corresponden de modo ajustado con las sensaciones kinestésicas (aunque, evidentemente, haya una íntima asociación).

Ese *haciéndose* quizás implique que el campo se presente, en el arte, aniquilado hacia la trascendencia absoluta o hacia la *ciscendencia* absoluta también (escalando hacia abajo), *phantasias-antiphantasias* y eso haga a su vez de combustible. De todas formas, no dejan de ser paradojas en ambos campos: intencional y kinestésico, entre sensaciones de *phantasia* y sensaciones *kinestésicas de phantasia*, el enfrentamiento entre las dos partes del campo dual, lo intencional y lo kinestésico, resueltas con aquel *conocimiento impropio* que es el arte.

Ese enfrentamiento que plantea Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina se viene a corresponder con la vigencia de la división del arte en bajo y alto, aunque ambos se intersecten a veces en la recepción, a interés, como cuando Beethoven animaba a seguir la forma del canto popular, dice Nietzsche (1947: 207-208) en este fragmento *Sobre la música y la palabra*:

¿Y qué estimación hemos de hacer de aquella superstición estética según la cual Beethoven, en este cuarto tiempo de la novena sinfonía, habría querido hacer una solemne confesión de los límites de la música absoluta, y abrir en cierto modo las puertas de un nuevo arte en el cual la música fuese capaz de expresar la imagen y el concepto por medio del espíritu consciente? Y qué nos dice

Beethoven mismo cuando al empezar este coro por un recitativo: «¡Oh, amigos míos, dejad ese tono y entonad un cántico más agradable y alegre!» ¡Más agradable y alegre! Para ello necesitaba el eco persuasivo de la voz humana, el estilo candoroso del cántico popular.

Nietzsche acaba identificando al arte como bueno o malo, alto o bajo, dependiendo del objetivo que se persiga: complacer al oyente dormido de sus emociones al que socorre el arte «bueno», dice irónicamente al final del escrito, (con la mala música dramática de cierta ópera), por ser un oyente mecenas olvidadizo y disipado egoísta; o hacer participar al espectador inteligente de la verdadera ópera mediante la buena música y sólo música, salvando el hiato insufrible entre la imagen y el sonido, y anulando fronteras entre experiencia artística y experiencia estética, porque el ser humano es un *cuerpo sintiente*.

¿Rebajar el arte a lo simbólico o traspasar lo simbólico del arte sin referencia al oyente no contiguo, extra-estético, al ateo de la inter-facticidad, al espía descubierta por las ménades? El arte regulado por una lógica simbólica, integrado en la inmanencia del universo, era rechazado por Nietzsche, pues levantaba un muro ante el espectador; el buen arte puede ser definido con «El lírico [que] canta como canta el pájaro, por una necesidad interior, y enmudecerá si ante él se planta el oyente curioso» (1947: 208-209), dice ahí Nietzsche, identificando al lírico con la «individualidad universal» que hace de mediadora, como mimesis natural —según explica—, pero que en el teatro de los tiempos, cosa que parece olvidar Nietzsche, transforma el arte en *mimesis trascendentales*, continuas y ciegas, de una ontología categorial que tiene una materialidad difusa, interpretando la materialidad de un *cuerpo interno* que interviene, de forma accidental, en la experiencia. Es decir, el propio artista integra la producción y la recepción, siguiendo a Nietzsche, o separamos al arte como «arte a parte» preguntándonos ahora con él (1947: 209):

¿Qué entendemos del texto de una misa de Palestrina, de una cantata de Bach, de un oratorio de Händel, cuando nosotros no tomamos parte en el canto, sino que simplemente lo oímos?

Precisamente nada, si consideramos el *cuerpo interno* que interviniente como una *hipóstasis animista accidental*, tesis que seguirá manteniendo al arte desde la vieja

clasificación elitista de arte culto y arte vulgar, como leemos en Ricardo S. Ortiz de Urbina (2023:194):

Las obras tradicionales de arte son elitistas, son obras cuya singularidad supone una jerarquía de temas, con temas altos y temas vulgares. Pero la democratización del arte ha barrido esta pretenciosa distinción entre lo culto y lo popular. No hay arte culto *versus* arte popular, sino arte bueno *versus* arte malo.

La perspectiva metafísica del arte le sigue persiguiendo por todos los rincones en los que se intenta aposentar. Un ejemplo es el que nos plantea Nietzsche en ese escrito de 1871, donde defiende que la música nos habla en un lenguaje que va más allá de las palabras. Nietzsche se sitúa y arrastra al arte a una perspectiva metafísica del arte cuando incluso desprecia toda la historia de la filosofía como un problema de lenguaje, como un ejército móvil de metáforas, metonimias y antropomorfismos (1996: 25):

¿Qué es la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en una palabra, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son.

Nietzsche explica que existe un hiato insalvable entre el lenguaje y la música, entre lo que nos domina y lo que nos libera; las relaciones entre el lenguaje y la música son semejantes a las relaciones entre el *mimo* y la música: la *mímesis externa pasional* contra la *mímesis interna corporal*; si esta última la relacionamos a su vez con el *drama*, al modo de Schopenhauer, ídolo de Nietzsche en esta época, la acción plástica de la palabra, la lírica, quedaría en mero símbolo. El lírico sería el que provoca una reflexión activa con sus imágenes intuitivas que serían meros esquemas del concepto general. Esa lírica primitiva no es más que una imitación de la naturaleza en su función artístico-creadora, al modo de Aristóteles en la *Poética* y la *duplicidad de la esencia del lenguaje*, descrita por Nietzsche como duplicidad prefigurada por la naturaleza: música y lírica. La palabra, sigue explicando Nietzsche, no son más que símbolos conscientes o inconscientes. Y:

Además, todo el conjunto de instintos vitales, el juego de los sentimientos, de los afectos, los actos de la voluntad, se nos revela —y en esto discrepo de Schopenhauer—, si examinamos el hecho atentamente, únicamente como representaciones, no con arreglo a su esencia; y también tenemos que confesar, que esa misma Voluntad de Schopenhauer no es más que la forma fenoménica más universal de algo completamente indescifrable para nosotros. [Nietzsche, 1947: 202]

Está claro que no podemos dejar de lado la *representación*, pero para triturarla; hay dos géneros de representación: uno, la voluntad como fenómeno universal, *forma fenoménica originaria*, que nos facilita la actividad cognoscitiva de todo devenir y querer; y otro con una esfera simbólica en el lenguaje, una *aisthesis* manifestada en el tono-palabra con el mismo fondo emotivo en todos los idiomas: *universalidad del arte*, incluida en una simbólica de gestos en el *órgano* del lenguaje que es capaz de llevarnos a la raíz de tal simbólica con una *aisthesis* común. Aquí Nietzsche está jugando con un doble fenómeno: música y palabra, música e imagen. A partir de aquí supone que es una temeridad poner música a la poesía, porque supondría un mundo invertido: de la música y el concepto; de la música a la imagen puede ir el lírico, pero no al revés, porque se disiparía —dice— nuestra visión pictórica extinguida por otra de un orden más alto; sería como ir de la apariencia a la no apariencia, como el prisionero de la caverna de Platón, cosa inviable en el arte y de los partidarios de una estética arbitraria del sentimiento, lo no artístico, que busca una contemplación interesada del artista.

Conclusión: la voluntad es el objeto de la música, pero no su origen, pues se tiene que dar una necesaria —según Nietzsche— universalidad desinteresada de la voluntad que, además, posibilita todo devenir, una especie de fuerza. La música vendrá a poner, con continuos rodeos, representaciones conscientes e inconscientes del sentimiento de forma desinteresada. Lo único que puede hacer el lírico es traducir esa voluntad a representaciones, y aquella *esencia del lenguaje* es conocida por nosotros de forma aproximada en ellas. La experiencia estética sufrida por el espectador, el efecto, es la experiencia artística del poeta: un mundo intermedio de los afectos que, sin embargo, no posibilita comprender el arte, la música; con aquel símbolo no nos basta. La fuerza que toma la forma de la voluntad está más allá de cualquier ego o subjetividad, y es el objeto de la música, no la que la engendra, pues sería una *superstición* estética del espíritu consciente.

De la intermediación entre la imagen y la música (o el sonido), no se sabe su origen, pero Nietzsche lo aproxima una especie de jeroglífico divino, cuando compara el canto como símbolo, respecto de la música, en la relación de los jeroglíficos egipcios de la valentía con los valientes guerreros. La novena sinfonía de Beethoven es el modelo de esencia divina que busca el arte; la música incapacita para la imagen y las palabras, como objeto fundamental de todo arte, que siempre tiene como catalizador la *mímesis natural*. Nietzsche no se sale de los esquemas aristotélicos; y llama *superstición estética* al nuevo arte que quería expresar en imágenes y conceptos la música, por medio del «espíritu consciente» que quiere aliviarse ante lo que perturba; la razón se supera a sí misma y se convierte en mera *superstición*, parece dar a entender (*ibidem*: 207). Eso es así porque Nietzsche pide participación de la experiencia estética en la experiencia artística para anular el subjetivismo de esta última experiencia; participación reflejada en la música como el fenómeno primordial que está más allá de la individuación; la música no puede expresar sentimientos ni ideas, sino que los simboliza; por eso la ópera es un error estético al combinar música y poesía, dos mundos de por sí opuestos; la verdadera música dionisiaca sería la única capaz de conmovernos y transformarnos sin explicación ni interpretaciones.

Para Nietzsche la división arte culto/artes populares, mantiene separada la experiencia artística de la experiencia estética; esa división mantiene la tesis: el arte no necesita un oyente; pero el arte como *ritual estético* que propone tampoco necesita apelar al espectador, que sería el espía descubierto del arte, despedazado por su propia experiencia por intruso, y por haber hecho enmudecer al lírico que canta como el pájaro, por una necesidad interior. Con lo cual la división se sigue manteniendo. Cuando la música se calló, la tragedia murió a manos de imágenes y conceptos, dice; tesis pesimista sobre el arte, que huye hacia el ritual trascendental. El arte puede valerse de la simbólica de gestos, pero no pretende comunicar nada porque él mismo es un rapto de la naturaleza y olvida la mediación simbólica; es el ritual íntimo del arte, interno, que se disuelve en su propia *corporeidad* interna, corporeidad de cuerpo interno, fundamental, *entrañable*, producto de una *frenética inteligencia*, *φρενός*, asiento de sentimientos y pasiones, que Homero situaba en el diafragma y luego se resolvía con los dioses y el *θυμός*, *thymos*, y de la que todo el mundo participa con coraje y sin complejos. Es un arte, ahora, sin pretensiones para ser recibido que se funde en el culto

popular egoísta, con la música como significación invariable y eterna, en una *estigmergia estética* para el espectador descentrado interviniente no desde fuera, sino desde dentro y arrastrado por la feromona artística. Este sería el arte bueno para Nietzsche; el encanto del arte en su fuerza interna, que tanto criticaba Platón, en una colaboración dionisiaco-apolíneo que se funde en el ritual:

La ópera, como género artístico, según el concepto que aquí hemos traído a consideración, no es solamente una aplicación extraviada de la música, sino que supone una idea equivocada de la estética. Pero si yo trato aquí de justificar la ópera ante la estética, claro es que estoy muy lejos de querer justificar las óperas malas o los poemas musicales inestéticos. La peor música, frente al mejor poema, siempre significará el fondo dionisiaco, y el peor poema podrá ser espejo espía y reflejo de este fondo, en la mejor música: porque ya el sonido aislado, frente a la imagen, es dionisiaco, y la imagen aislada, con el concepto y la palabra, frente a la música, es apolínea. Y aun una música mala, unida a un poema malo, nos puede instar respecto a la esencia de la música y de la poesía. [Nietzsche, 1947: 210]

La cuestión que se plantea es si la música se percibe, recibe, en una comunidad de singulares, con cuerpo percipiente, ritualizada por Nietzsche, y si, además, se puede «percibir» en percepción por «*phantasia*», no figurativa, como dice Richir en « *De la "perception" musicale et de la musique* », (donde por otra parte descubrimos una insólita coincidencia con *Sobre la música y la palabra* de Nietzsche):

Decir, pues, que la música es «percibida» en *phantasia* equivale a decir que es «percibida» en ella de manera directa, siendo la *Realität* (esta vez efectivamente realidad) de los sonidos detenida, así como sus posibles imaginaciones, y «percibida» en aquello que la mantiene en cohesión consigo misma, en su *Sachlichkeit* de la que los sonidos no son los «representantes» (*Repräsentanten*, en alemán de Husserl) presentes en la conciencia. Y es aquí donde se constituye lo que entendemos como el ritmo propio de la música, que, por paradójico que parezca, nos *cuenta* algo que sólo muy secundariamente es una historia (la ópera es un caso muy especial en el que la música dice lo que las palabras no pueden). Y si la música nos dice algo que, en cierto modo, está más allá de ella misma, es porque también es, en nuestros términos, un *fenómeno de lenguaje* —donde no hay que confundir lenguaje con lengua, ya sea esta última una cuestión de lingüística o del conjunto de reglas de escritura musical vigentes en tal o cual época—: para nosotros, por debajo o más allá de toda lengua, el fenómeno de lenguaje es ese fenómeno temporalizándose en presencia sin un presente intrínsecamente asignable y diciendo, en esta temporalización, algo que no es él, o que no puede reducirse a él. Del mismo modo que, podríamos decir, en la expresión lingüística, que tiene sentido

(y no es simplemente informativa de un estado de cosas o de acciones), no oigo ni leo los signos en las percepciones cada vez en presente, sino que me limito a seguir el hilo del sentido en proceso de elaboración, estando los signos en su «materialidad» fuera del bucle, en la expresión musical, no percibo los elementos uno a uno en presentes sucesivos, sino que me limito a seguir el hilo desplegado de la música misma. [Richir, 2005: 4]²

Hay unas correspondencias de algunos términos en ambos autores: mientras que para Nietzsche la *esencia del lenguaje* es la esencia divina que busca el arte con la música, en Richir el *fenómeno de lenguaje* no tiene el presente asignable y en la experiencia estética dice algo fuera de sí mismo en un *tránsito a...* el sentido inmaterial (puesto que se hace *epokhê* del sonido material). Esa misma *epokhê* tiene que ser practicada en la verdadera música para Nietzsche, hay que suspender el mundo simbólico de los sentimientos y de los conceptos, porque la Voluntad, el objeto verdadero de la música, es inasequible a ellos, aunque sean el concepto simbólico preliminar a la música:

En cambio, estos sentimientos sirven para simbolizar la música, y esto es lo que hace el lírico traduciendo el mundo de La Voluntad inasequible a los conceptos y a las imágenes, en el mundo simbólico de los sentimientos. Semejantes al lírico son todos aquellos oyentes musicales que descubren un efecto de la música sobre sus sentimientos: el poder remoto y escondido de la música evoca en ellos un reino intermedio que, por decirlo así, les proporciona un gusto preliminar, un concepto simbólico preliminar de la música propiamente dicha, el reino intermediario de los afectos. De él se puede decir, con respecto a la Voluntad, objeto único de la música, que se conduce con respecto a ésta como el sueño analógico de la mañana, según la teoría de Schopenhauer, al verdadero sueño. [Nietzsche, 1947: 205-206]

Para Marc Richir la música no pretende sino desplegar una extraña realidad, la objetividad universal del arte, *Sachlichkeit*, sin presente matematizado e inmaterial, nos dice, y en Nietzsche una *forma fenoménica universal indescifrable* por la que conocemos todo devenir y todo querer y, añade la palabra, puesto que se está ocupando de música y lírica, y nos da una pista:

La misma relación que toda nuestra corporalidad guarda con el fenómeno universalísimo y primordial de la Voluntad, guarda la palabra consonante-vocal con su tono fundamental. [*Ib.*: 203]

² Todas las traducciones del artículo, salvo indicación en contrario, son del autor.

Richir llega a decir que en la ópera la música dice lo que la palabra no llega a decir, y nos explica el hecho teniendo en cuenta las dos experiencias, la artística, del compositor y del intérprete, y la estética del oyente, que es ayudado por el intérprete en una especie de corriente *mimética* «contagiosa» y de acceso directo a ese mundo de la música:

Si, pues, al no poder la composición dejar de pasar por la mediación del lenguaje musical de su tiempo, su composición no es otra cosa que una mimesis no especular, activa, desde dentro, del fenómeno del lenguaje musical, el arte del intérprete no es a su vez otra cosa que una mimesis, a su vez no especular, activa, desde dentro, de esta primera mimesis. Y esta mimesis es, a su vez, una mimesis del mismo tipo en el oyente, que «comprende» la música tal como se hace y no la confunde con un mero ornamento destinado a distraer del silencio. Sencillamente, mientras que el intérprete tiene que poner en acción su *Leibkörper*, la parte corpórea o material de su cuerpo vivo, y dominar las dificultades técnicas de la interpretación en *habitus* corpóreos (*leibkörperlich*) o kinestésicos de los que ya ni siquiera debería ser consciente, estos *habitus* kinestésicos sólo son «recibidos» por el oyente en *phantasia*, es decir, sin que su *Leibkörper* se ponga en acción - del mismo modo que cuando uno escucha o lee una expresión lingüística, salvo que la distancia es aún mayor en el caso de la música, ya que la mayoría de los oyentes, que no son a su vez músicos, generalmente no tienen ni idea de todo el trabajo tan concreto que ha tenido que hacer el intérprete para integrar las dificultades técnicas de la ejecución en el *habitus* kinestésico subconsciente, y es esta ignorancia, hecha posible por la facilidad virtuosa del intérprete, la que, más allá del virtuosismo, le da un acceso más o menos directo a la música. [Richir, 2005: 5]

Es decir, que asistimos —según Richir— a una *inmaterialidad no biológica* del arte en el espectador, que no necesita poner su organismo vivo en marcha; pero no podría negarse que sin embargo es un *acto* cognoscitivo, una *actividad psicológica* con características similares a como lo define Gustavo Bueno (2022: 318), de *πυκναι*, propia de una mente astuta decía Platón en la *República*: «τοῦτο πυκνῆς διανοίας ἐχόμενον ἐφθέγγατο» (profirió eso que era propio de una mente astuta³) donde *πυκνός* referido a discursos, pensamientos, personas, es tomado como ‘sutil’, ‘sagaz’, ‘astuto’. Pero ¿dónde queda él mismo en la obra?, ¿de dónde le viene esa capacidad al espectador? Según Richir, de aquella corriente mimética, contagiosa, activa y desde dentro, pero enigmática e inmaterial; con las mismas propiedades que todo lo referido a *φρενός*,

³ Ver *Dicciogriego* (s. f.a) y Plato (1903, 568a).

(una «inteligencia frenética» como hemos dicho más atrás) que también son *πυκναι*, diafragma, corazón, mente, el centro del cuerpo y sede de la mente⁴.

Pero si decimos que para Richir el oyente comprende y recibe solo *en phantasia*, puesto que necesitaría todo el aparataje de conocimientos técnicos y ejecutantes de la interpretación para poner en marcha su *Leibkörper*, necesariamente, en *phantasia* el oyente tiene que activar su capacidad cognoscitiva para acceder a la música, y es ese *φρήν* el que actúa ahora como un *cuerpo interno* necesario para tal capacidad no mental, fuente de una acción cognoscitiva, por tanto no reduplica a ningún cuerpo externo, y que pudiera ser una *apercepción trascendental* de sí mismo en busca de *sentido* que, pudiera ser ahora orgánico y evolucione por ejemplo, institucionalmente, si sometiéramos a un oyente a una participación sucesiva de diferentes acontecimientos artísticos. Pero ese cuerpo interno no puede entenderse en su comparación con las partes de nuestro cuerpo ni con las extremidades, ni siquiera con el cerebro; sería un salto epistemológico y solo podría explicarse con la tecnología o con la psicología (cuerpo sentido desde dentro); y si reducimos ese cuerpo interno a mera psicología, dejaría de producirse la recepción en *phantasia* de los *habitus* kinestésicos; en todo caso se hablaría de *materialidad* o *esquemas corporales groseros*, pero no de arte ni de experiencia estética. Por fin, la *actividad picnológica* del espectador es una *Phantasieleiblichkeit*, término richiriano, una viveza en la movilidad de la *phantasia* pero que es puramente espacial e interna; en un primer *momento de phantasia* esa *actividad* está desancorada del cuerpo, la «mente» astuta incansable en sus entrañas afectada en el caso de la lírica y de la música por el sonido; en el caso de la palabra afectada porque el yo de *phantasia* no es consciente de sí, no es presente, es lo que Marc Richir llamaba el *desinterés del yo* de la *phantasia*, teniendo esta no obstante a su disposición tanto el yo como el cuerpo.

En ese primer *momento de phantasia*, de la lírica, la palabra, un *fantasmar* genera una imagen en la *phantasia*, un *fictum*; a continuación, una *cuasi-epokhê* intencional practicada sobre una realidad imaginada se prolonga en un segundo *momento* «ingenuo» donde el Yo está sólo como *Yo-de-Phantasia* y *cuerpo viviente-de-Phantasia* indeterminado (Richir, 2000: 133), momento propio de la *phantasia* donde un presente sin presencia escapa a toda temporalización consciente de un acto intencional que no

⁴ V. Dicciogriego (s. f.b).

es más que imaginario. Hasta que el *yo* y el cuerpo no quedan a completa disposición del *φρόνη* con la música, sin mediaciones, la *phantasia* no aparece como no-objetiva, directa y no-presente (y con presencia), es decir, como una *experiencia estética* verdadera, pero sin embargo, aquel mundo ficticio intermedio que Nietzsche llamaba *de los afectos* es el que nos confunde (Nietzsche, 1947: 206), porque esa mimesis especular trata de co-implicar al yo y al *yo-cuerpo-viviente* en la puesta en imagen confundiendo los campos sensibles de yo; mimesis que Nietzsche hace corresponder con el lenguaje, reduciéndolo a un mero sustrato del cuerpo (del *mimo*) movido por la pasión; Richir completa la visión nietzscheana cuando explica la mimesis activa y desde dentro, y con un *espacio frenético* ahora privilegiado, no contagiado, como acabamos de ver.

Ahí no hay ninguna copia ni de imágenes ni de retenciones o protenciones en presente; seguramente sí se den confluencias y fluctuaciones de retenciones y protenciones pasadas, pero digamos que en nuevos contextos cada vez, que ponen en marcha una actividad cognoscitiva clarificante, que *desentraña* de momento a momento de forma desajustada con las protenciones y retenciones «recordadas» en esa *mimesis activa*; tampoco eso es una modificación no manifiesta de ninguna imagen, una ficción, porque no es una operación psicológica, es un *fenómeno de lenguaje* como una activa *mimesis de sentido de lenguaje* en ciernes (Richir, 2005: 7). Según la lógica de Nietzsche, esa *Phantasieulichkeit*, viveza en la movilidad extrema de la *phantasia* pertenece a muchos, no a un solo espectador; ¿quiere eso decir que la música no se podría escuchar, verdaderamente, más que en público? Para Nietzsche sí; para Richir no, puesto que eso aunque no le pertenezca a uno solo, lo que quiere decir en realidad es que los *habitus* kinestésicos no son creación propia, pero se pueden vivir como propios, porque la realidad no es una perpetua simulación que tengamos que interpretar indefinidamente quedándonos en un simple *momento de phantasia*.

Bibliografía

- Bueno, Gustavo (2022), *Escritos de juventud*. Oviedo, Pentalfa.
- Dicciogriego (s. f.a), «πυκνός», en Dicciogriego (Francisco Cortés Gabaudan, Jesús Ureña Bracero, adapts.), <<https://www.dicciogriego.es/index.php#lemas?lema=942&n=942>>, [01/09/2024].

- Dicciogriego (s. f.b), «φρήν», en *Dicciogriego* (Francisco Cortés Gabaudan, Jesús Ureña Bracero, adapts.), <<https://www.dicciogriego.es/index.php#lemas?lema=2151&n=2151>>, [01/09/2024].
- Herodotus (1920), *The Histories* (A. D. Godley, ed.). Cambridge, Harvard University Press, en Perseus Digital Library (Gregory R. Crane, ed.). Massachusetts, Tufts University, <<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0125%3Ab ook%3D3%3Achapter%3D134%3Asection%3D3&highlight=fre%2Fnes>>, [01/11/2024].
- Nietzsche, Friedrich (1996), *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*. Madrid, Tecnos.
- Nietzsche, Friedrich (1947), *Sobre la música y la palabra (fragmento inédito del año 1871)*, en *El origen de la tragedia y obras póstumas de 1869 a 1873* (Eduardo Ovejero y Maury, ed.). Buenos Aires, Aguilar.
- Plato (1903), *Republic*, 568a, en *Platonis Opera* (John Burnet, ed.). Oxford University Press in Perseus Digital Library (Gregory R. Crane, ed.). Massachusetts, Tufts University, <<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0167%3Asection%3D568a&highlight=puknh%3Ds>>, [01/09/2024].
- Richir, Marc (2005), «De la “ perception ” musicale et de la musique », en *Filigrane Musique, Sons, Esthétique, Société*, n.º 2, «Traces d’invisible», <<https://doi.org/10.4000/12i1t>>, [01/09/2024].
- Richir, Marc (2000) *Phénoménologie en esquisses*. Grenoble, Jérôme Millon.
- Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo (2023), *Por amor al Arte: ensayo de una gnoseología fenomenológica*. Oviedo, Eikasía.
- Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo (2015), «Campo intencional y campo kinestésico como campo dual», en *Eikasía, Revista de Filosofía*, n.º 64, pp. 9-22, <<https://old.revistadefilosofia.org/64-01.pdf>>, [02/09/2024].