

De la figuración en psicopatología¹

Marc Richir

Traducción por Pablo Posada Varela

§1. De la "representación" (*Vorstellung*) pictórica.

Si tomamos el término “*Bild*” en su sentido más trivial, es decir, en el sentido de “imagen”, e inspirándonos en Husserl (*Hua* XXIII) aunque quizá llevando las cosas más lejos que él, resulta que, a fin de cuentas, nos vemos en la incapacidad de comprender en propio lo que sucede con la imagen física, depositada sobre un soporte (dibujo, cuadro, foto) a no ser que recurramos a lo que ocurre con lo que suele denominarse imagen “mental”. Sabemos que Husserl distingue el *Bildobjekt*, i.e. aquello que “presenta” (en *Darstellung*) el objeto de la imagen, y el objeto representado, que llama *Bildsujet*. La estructura de la imaginación (*Einbildung*, *Imagination*) está configurada de tal forma que es intencional y que su intencionalidad es doble, no pudiendo ésta mentar el *Bildsujet* si no es por el intermediario de la mención “en función” o “fungente” (*fungierend*) del *Bildobjekt*. Ahora bien, la paradójica característica de éste último reside en que de un lado es indispensable al aderezo de la mención del *Bildsujet* pero, de otro, es enteramente dependiente de este último. De hecho, la propia mención del *Bildobjekt como tal* resulta, en sí misma, inasible. Lo es porque no hay “imagen” sin lo que representa. La “imagen” es pues en sí misma un simulacro (*eidolon*) cuya “realidad”, a decir verdad fantasmagórica [fantomatique], no se sostiene sino por mor de aquello de lo que (la imagen) es imagen – Platón ya había subrayado esta paradoja en el *Timeo* (52c). Además, si, en el caso de la “imagen” depositada sobre un soporte físico, sí que podemos escrutar los detalles (por ejemplo contar las columnas del Panteón en un tarjeta postal), en el caso de la “imagen mental” resulta, en cambio, de todo punto imposible. Tiene ésta algo de borroso, de irreductiblemente indeterminado, de turbio [brouillé], aspecto sobre el que Husserl insiste con razón – incluso haciendo notar ese extraño carácter como grisáceo que parece atravesar a la imagen mental. Significa esto que, en sí misma, independientemente de su fijación sobre un soporte, la “imagen” alberga como un carácter “umbrío” que tampoco es exactamente el opuesto de la claridad y de la distinción, sino más bien la sombra de una (o varias) sombra(s), y que escapa radicalmente a la mención intencional. Esta “sombra” residual de la “imagen” es, *para nosotros* el rastro de su base fenomenológica, extra-intencional, y que es la *phantasia*. Mientras que la “imagen” de la imaginación es intencional, figurada y figurando el objeto que imagina, mientras que, por lo tanto, esa “imagen” de la imaginación es figurada en la medida en que es figurativa (*darstellend*) de algo que no es ella pero de lo que, sin embargo, depende por entero (el *Bildsujet*), la *phantasia*, en cambio, es no intencional, no es figurativa de nada, aunque sí, ciertamente, *figurable* cuando, transpuesta por su reasunción [reprise] en clave intencional, se ve transmutada en figuración de un objeto, término de una mención intencional. La *phantasia* es pues, en sí misma, como una sombra, base de lo que eventualmente será el soporte de

¹ NdT: Artículo enviado por Richir, en primavera del 2012, a una revista de estética portuguesa y cuya traducción al portugués aún está en curso. Agradecemos a Pelayo Pérez García una última lectura de esta traducción. Lectura que ha permitido detectar algunos errores y sugerido correcciones que han hecho que la última versión española del texto haya ganado mucho.

la imaginación. Es pues todavía más inasible que la “imagen” en la precisa medida en que no es siquiera un simulacro pues, por así decirlo, nada tiene que simular. Pero, por lo mismo, puede sufrir todo tipo de simulaciones en “imagen”.

Sin embargo, no es ello óbice para que cupiese decir que la *phantasia* no remite a nada, limitándose, en principio, a flotar en las tinieblas. La *phantasia puede*, por el contrario, pero sin que haya de ser así necesariamente, “percibir” (*perzipieren* como dice Husserl) algo, claro que no de modo intencional; “percibir” algo que, a su vez, es radicalmente *infigurable*. El ejemplo más chocante y, sin lugar a dudas, el de mayor pregnancia, es el de la mirada : en el cruce de miradas, es efectivamente una *phantasia* (por ejemplo procedente de mi intimidad) la que “percibe” otra mirada (otra intimidad), sin que el fondo o la vida, el destello de esa mirada, sean en modo alguno figurables. He ahí la verdadera *Einführung*, la *Einführung* originaria en que, merced al juego de la reversibilidad puesta en obra en el cruce de las miradas, una *phantasia* – por ende “perceptiva” – “percibe” otra *phantasia*, “perceptiva” también. Ciertamente, algo hay que sí está figurado, a saber, los rostros (los *Leibkörper*) del uno y del otro; no obstante, no son estos rostros los propios de meras estatuas, sino que son rostros de seres vivos, *habitados*, cada cual, por una mirada suya. De hecho, la mirada del otro es lo que fundamentalmente me permite “percibir” algo su intimidad, y hacerlo sin necesidad de estar ahí “dentro”, sin tener siquiera que figurármelo o presentificármelo (contrariamente a lo que, en ocasiones, pudo pensar Husserl que equivocó una y otro vez la especificidad de este “momento” fenomenológico). Y sucede que la relación con el otro es viva si, entre lo figurado en efigie en el *Leibkörper* y lo radicalmente *infigurable*, se ponen en juego *phantasiai* “perceptivas” como figurables, pero sin que sean éstas susceptibles de quedar expuestas o desplegadas al modo de lo figurado, y ello en la precisa medida en que su centro, su ombligo [ombilic] no deja de ser algo de “naturaleza” radicalmente *infigurable*. La relación viviente con el prójimo no es pues relación de contemplación de estatua a estatua, o relación regulada y como tirada por hilos (las “convenciones” sociales), de marioneta a marioneta, sino más bien relación de simulación, de disimulación y de apertura a algo que, desde lo más hondo de la vida de cada quien, de repente, se entreabre. Esto nos impetra a conjugar estas distinciones con otras tres que son de igual importancia.

A lo radicalmente *infigurable*, en que se cifra la pulsación misma de lo que vuelve vivientes a los cuerpos y a la relación entre los mismos, corresponde lo que llamamos – inspirándonos, una vez más, en Husserl, pero radicalizándolo – el *Leib*, a su vez propiamente *infigurable*, y cuya *Leiblichkeit* constituye la “carne” (que no es *Fleisch*, que no puede consumirse) del cuerpo figurado en efigie pero siempre vivo, y que, con Husserl, denominamos el *Leibkörper*. Por lo que hace al cuerpo integralmente figurado, perceptible (*wahrnehmbar*) como pueda serlo una cosa, lo designamos con el término “*Körper*” – no es otra cosa que el cuerpo físico. Diremos que lo “*perzipiert*” por la *phantasia* “perceptiva” es algo del *Leib* y de su *Leiblichkeit*. Y diremos que lo que está en juego en la relación intersubjetiva es del orden del *Leibkörper*, donde la parte *leiblich* de éste se halla “percibida” en *phantasia* y la parte *körperlich* es, en cambio objeto de la *Wahrnehmung*. Así pues, lo que está en juego es un mixto complejo de ambas vertientes, mixto dinámico en el que una de las partes puede estimular a la otra o inhibirla – así,

por ejemplo, si miro fija y prolongadamente al otro a los ojos, tiendo a inmovilizarlo [le figer] en el cerco de la muerte, es decir, a transmutarlo en estatua de la que ya no veo sino su forma física, en una suerte de *Wahrnehmung* pura o también, si el prójimo se revuelve contra dicha reificación, a fijarlo en una imaginación en la que, del otro, no “percibo” sino una “imagen” de mí mismo (se trata del narcisismo clásico). Por último, en cierto sentido, sí puedo “hallarme”, en régimen de *phantasia* “perceptiva”, en el “lugar” íntimo del otro, pero ello sólo es posible en virtud de lo que llamamos el *Phantasieleib*, mientras que, por el contrario, eso mismo se vuelve imposible desde el momento en que se da, en el juego de las miradas, obnubilación por el *Leibkörper* (Husserl). Así, en el extremo opuesto a la verdadera *Einführung*, cuando lo que del otro percibo (en *Wahrnehmung* o en cuasi-*Wahrnehmung*) se resume a ser otro yo mismo, entonces dicha efectuación sólo puede llevarse a cabo mediante la imaginación y en virtud de lo que llamamos el *Phantomleib*. En dicha tesitura todo se reduce a ser, *en el límite*, fantasma de mí mismo, fantasma que, por su parte, tiende a ser borrado bajo la especie de un *Körper*.

Será en este marco donde la obra de arte, y más específicamente la obra plástica e incluso pictórica, adquieran un estatuto enteramente distinto. Sin poder adentrarnos aquí en los detalles que requeriría una demostración² pormenorizada, diremos que lo que conforma la vida, la vivacidad, el temblor o la movilidad de una pintura no es, claro está, la imagen y lo que se supone que ésta “representa” – siendo, esto último, del orden de la simple anécdota trivial (y que acaso fotografiada pudiera verse mejor) –, sino, precisamente, las vías de acceso del artista a lo que en alguna ocasión consiguió entrever como mirada sobre cosas que, en cierto sentido, también son miradas. Pues bien, es precisamente eso mismo lo que constituye el *Leib* o, mejor dicho, el *Phantasieleib* de la obra; eso mismo lo que nos sitúa en presencia de la propia mirada del artista, de su *phantasia* “perceptiva”, que sólo se deja “percibir” en *phantasia*, como en un mundo que le es propio, tan “real” como el nuestro cuando no más “real” aún y, de ese modo, “percibido” en toda su profundidad. Esta profundidad, fuera de su codificación simbólica mediante la perspectiva es, precisamente, la profundidad de la mirada del pintor, profundidad en la que el lienzo nos invita a adentrarnos, y a hacerlo mediante una *mimesis* no especular, activa, y desde dentro [du dedans]. Nada nos impide, pero siempre *a posteriori*, entregarnos, a partir de entonces, a la ensoñación propia de las imaginaciones. Así y todo, éstas siempre resultarán periféricas respecto de la vida del cuadro, de suyo infigurable, sin parigual, e inconmensurable con la “imagen”. Precisamente por ello esta última parece, efectivamente, reducirse a mero simulacro – cosa que ocurre en el caso de la “mala pintura”, de la pintura cromada. Lo que constituye el *arte* de pintar no es otra cosa que lo que de radicalmente infigurable late en su interior.

Así pues, lo que el pintor pinta no son ni cosas, ni seres, ni paisajes, ni siquiera “visiones” figuradas pero no necesariamente figurativas, sino antes bien una mirada, *su* mirada, es decir, lo que de su *phantasia* “perceptiva” ha sido “percibido” en *phantasia*. Su sí-mismo se ha modificado, no ya en imaginación, sino en *phantasia*, y fue precisamente de la mano de dicha modificación como, en la composición de su obra, el pintor alcanzó a encontrar, lento a lento, trazo a trazo y color a color, de un juego de luz y sombra a otro, aquellos caminos que le permitieron

² Cf. nuestro estudio : “De l’infigurable en peinture”, in *Sur le sublime et le soi. Variations II*, Mémoires des Annales de phénoménologie, vol. IX, Amiens, 2011, pp. 133-142. Traducido en este mismo número de *Eikasia*.

fraguarse un acceso a su propia mirada³, y volver esa mirada en cuadro, en cuadro que fuese la *mimesis* no especular, activa y desde dentro de aquélla, es decir, de esa mirada propia. Y todo ello de suerte que al espectador, por así decirlo, apenas si le bastará con encontrar dichos caminos para así alcanzar a “percibir” en *phantasia* esa particularísima *phantasia* “perceptiva” que es la obra, para habitarla con su mirada, mirando la mirada del pintor. Cuando no se produce esta habitación del *Phantasialeib* de la obra, el espectador no pasa de disponer de una cuasi-*Wahrnehmung* en imaginación de la obra, es decir, de la percepción de la “imagen”, como simulacro que representa un *Bildsujet*, y donde todo conformaba el arte de pintar se ha evaporado en el aire de lo pintoresco.

§2. Psicopatología y “representación”.

¿Qué decir entonces del arte de los “locos” que, como veremos, ha dado en llamarse, con bastante poca fortuna por cierto, “art brut”? Arte, este del “art brut”, por lo demás muy lejos de estar desprovisto de imaginación, pero que, con todo y a pesar de lo que se diga, resulta muy distinto a un supuesto arte en estado bruto que hubiese transgredido, por obra y “gracia” de la patología mental (por regla general la esquizofrenia) los códigos clásicos de la “representación” pictórica. Para calibrar adecuadamente lo que aquí está en juego antes hemos de esbozar un análisis fenomenológico de la *Spaltung* que está en obra en la esquizofrenia.

En el caso de la salud mental – acabamos de dar cuenta de ello – el *Leib* infigurable es a una con el *Phantasialeib*, y el hiato que lo mantiene al margen y en desajuste tanto respecto del *Leibkörper* como del *Phantomleib* de la imaginación lo conforma una *Spaltung* dinámica que permite que la intencionalidad, al hacer mención de uno u otro objeto, “se abreve” en las *phantasiai*, umbrías de medio a medio, para transmutarlas en imaginaciones de tal o cual cosa (*Bildsujet*). Mientras que las *phantasiai* se hallan siempre más o menos sostenidas por afecciones procedentes de la afectividad, las imaginaciones, que, al cabo, no son sino actos intencionales, están acompañadas de afectos cuyo carácter reside en estar presentes *en* el propio acto intencional, de tal suerte que el afecto es, a su vez, afección fijada y transpuesta en el acto. En el caso de la patología mental, por el contrario, el hiato o la *Spaltung* es estática, de tal suerte que hay como una distancia infranqueable entre, *por un lado* el *Leib* y el *Phantasialeib* condensados en una *Leiblichkeit-Leibhaftigkeit* en secesión, en pérdida o en fuga sobre la “otra orilla” de dicha distancia. De este secesión apenas si queda un reflujo que, bajo la forma de una angustia inefable, da lugar a un desierto ; y *por otro lado* el *Leibkörper* cuya parte predominante será, entonces, la *Körperlichkeit*, la reificación del cuerpo, y el *Phantomleib* como fantasma en el cual se agitan, sin origen asignable en un sí-mismo cualquiera, fantasmas [fantasmes], alucinaciones, influencias de “espíritus” que lo penetran, como es característico, mediante fuerzas materiales (electromagnéticas desde el siglo XIX). Los “habitantes” del *Phantomleib* son pues imaginaciones, simulacros, de los que el sí-mismo enfermo no es dueño ya que la intencionalidad de éstos se le escapa, y ya que las *phantasiai* que hubieron de servirles de base se han evaporado con la *Spaltung*, han sido absorbidas en la *Leibhaftigkeit* en secesión, sin que el sí-mismo pueda dar con ellas de nuevo, escindido como está

³ NdT : a la mirada percibida en aquella ocasión. La que se trata de pintar.

entre, de un lado una afectividad en secesión y sita en la otra orilla, una orilla que ya no podrá alcanzar y, de otro, un cuerpo-fantasma, que padece físicamente sus afectos, y que rebosa, cuando no se halla pura y simplemente agotado, de simulacros más o menos maléficos mientras no decide asirse a uno u otro de entre ellos decretándolo como presuntamente salvífico. Si así ocurren las cosas, es decir, si, en dicha tesitura, las *phantasiai* se ha evaporado según surgían o han sido absorbidas en el conglomerado informe de *Leiblichkeit* y de afectividad, *no hay*, en este caso, *mirada*, o, al menos, no hay mirada viviente posible. Así, llegado el caso de que el sí-mismo enfermo se ponga a pintar o a dibujar, no es su mirada o siquiera una mirada que fuese anónima lo que el enfermo dibuja: no es arte, en el sentido en que entendemos el término, lo que hace, sino algo enteramente distinto. ¿De qué se trataría entonces?

Se hace muy difícil responder a esta pregunta de puro multiformes que resultan las producciones de los esquizofrénicos, tan pronto abundantes y abigarradas hasta la saciedad, como también extremadamente pobres, en cualquier caso siempre y cada vez muy singulares, y ello al extremo de no poder discernir en ellas ni tradición ni Historia (a pesar de que, a través del *Umwelt* del productor, se depositen en sus creaciones rastros de la Historia); tan es así que no podemos proponer un análisis de dichas producciones que no proceda caso por caso, y siempre tomando en consideración el contexto y la historia singular del paciente. Así pues lo más que podemos hacer aquí es establecer una suerte de marco general pues estas obras nos dejan absolutamente atónitos; excitan, cuando menos, nuestra curiosidad, por lo pronto nuestra curiosidad antropológica.

Lo que, en estas obras, siembra siempre un cierto malestar reside, precisamente, en el hecho de que no nos dan a ver sino simulacros, imaginaciones cuyos objetos representados son, a su vez, fantasmagóricos, las más veces horripilantes, en todo caso *manifestamente* “irreales”. Todo ello hace que estas imaginaciones, a menudo fantasiosas, abigarradas, embrolladas y proliferantes, sean simulacros de simulacros que reflejan en pureza, por así decirlo, la naturaleza del simulacro *como* simulacro. A pesar de estar éstos inscritos en la “leyenda” (el delirio) del productor, y por lo tanto aún cuando sólo podemos comprender algo de ellos mediante el estudio particular del caso, no dejan de antojársele, al espectador “exterior”, como simulacros de la nada, como artefactos alucinados depositados sobre un soporte; artefactos más o menos simples, o muy complicados, a veces hasta extremos insospechados, pobres o refinados según los casos, en definitiva, suficientemente definidos por la intencionalidad, pero al tiempo tan cerrados a toda mirada que quisiera habitarlos por de dentro, que se hace prácticamente imposible penetrar en dichas producciones mediante *phantasia* “perceptiva”. Para parafrasear a Antonin Artaud – sin lugar a dudas el mejor fenomenólogo de la esquizofrenia, al menos en su primera época –, no se trata de mostrar un “mundo” mirado en *phantasia*, sino de “mostrar su espíritu”, de poner un poco de orden en el desorden de los simulacros que asaltan al sí-mismo del productor. En otras palabras, las figuras pintadas o dibujadas se encuentran tan alejadas de todo “mundo” susceptible de ser “percibido” en *phantasia*, susceptible de ser mirado, tan fuera de sus goznes, que ofrecen la impresión de su “envés”, que, en realidad, es el *Phantomleib*, es decir, a fin de cuentas, la nada. Será sobre el soporte como página de la nada donde se inscriban las figuras y los colores que, sin remitir a ningún *Bildsujet* concebible como posible, tan sólo remiten a esa nada misma de la que parecen emerger. Figuras y

colores delirantes que intentan figurar, en simulacro, lo que, a su vez, no es sino simulacro, pura apariencia de la nada que mantiene disociados ambos bordes de la *Spaltung*. Colores y figuras rebosantes, en ocasiones, de imaginaciones, pero cruelmente faltos de *phantasia*, por lo tanto de una profundidad que la mirada pueda habitar. Suerte de aplanamiento e incluso allanamiento del “cerebro” del “artista”, desplegado sobre una mesa de disección en la que lo que parece figurado sin resto alguno, sin temblor y sin indeterminación, sin juegos de luz y de sombras, supuestamente constituye un análisis, una vislumbre del propio espíritu o, cuando menos, habría de ayudar al artista a conectar de nuevo con la otra orilla, con el borde de la *Spaltung* donde quedaron sumidas las *phantasiai* – empresa más complicada que compleja, y de una complicación tal que, indefectiblemente, habrá de escapársele la sutileza de los muchos matices que permiten decir pero no explicar; de ahí que, la mayor parte de las veces, dicha empresa no llegue a buen puerto (no al menos por el citado medio) si no es muy de vez en cuando y por destellos fugitivos. Efectivamente, parece hurtarse al análisis, y de modo irreductible, el origen de las intencionalidades imaginativas que inervan las menciones de esos simulacros figurados de simulacros infigurados. Nos queda explicarnos sobre este último punto, cuyo carácter extremadamente paradójico no podemos por menos de reconocer.

Por ver de comprender el proceso que está aquí en juego, antes hemos de adelantar un par de cosas, sin duda alguna demasiado apresuradas⁴, en punto a lo que constituye el sí-mismo que habita el sí-mismo, es decir, el sí-mismo *en contacto* consigo por “tacto interno” (Maine de Biran), que, “se siente a sí mismo” vivir, y se siente como afectividad atravesándose a sí misma. Pues bien, esto sólo es posible en virtud del “momento” de lo sublime, “momento” en el que la afectividad, concentrada en un estado hiperdenso, se repliega sobre sí misma, y donde este repliegue de la afectividad contrasta con un exceso de sí misma que se le escapa radicalmente y que, por lo tanto, no es ya afectividad sino transcendencia absoluta, absoluto afuera no espacial y no temporal. Sin este “momento” de desgajamiento del exceso, la afectividad resultaría ciega para sí misma, enteramente sometida a las fluctuaciones erráticas de su intensidad. Llamamos sístole a este estado hiperdenso de la afectividad, y diástole a su descompresión [détente], que resulta del desgajamiento o de la fuga infinita del exceso. Será en el seno de esta diástole donde el sí-mismo se remita a sí mismo y a los demás sí-mismos, a través de uno o varios *desajustes* fuera, por lo demás, de todo espacio y de todo tiempo. Será pues también en la diástole donde el sí-mismo se descubra junto al enigma de ser sí-mismo, con el estupor de verse en un “ahí” que no es ni espacial ni temporal, y radicalmente confrontado con la *cuestión del sentido*. A partir de entonces, el sí-mismo, no cesará de estar a la búsqueda de sí, de experimentar la pregunta bajo la forma de esbozos de sentido que son ya otras tantas “respuestas” a dicha pregunta, pregunta que permanecerá insoluble. Estas respuestas vehiculan y acarrear, al hilo de articulaciones dinámicas en movimiento – lo que llamamos esquematismos de lenguaje –, tanto, de un lado, ritmos de *phantasiai* “perceptivas” cargadas de afecciones que les confieren a las *phantasiai* mayor o menor relieve [saillance], como también, del otro, jirones o trizas de sentido [lambeaux de sens] que en principio aportan “respuestas” abiertas para siempre a la cuestión del sentido. En resumidas cuentas, la “vida” del sí-mismo no es

⁴ Para una exposición detallada, cf. nuestras obras : *Variations sur le sublime et le soi*, Jérôme Millon, Grenoble, 2010, y *Sur le sublime et le soi. Variations II*, *op.cit.*

una “bola” llena y saturada de sí, puramente inmanente a sí, sino un movimiento siempre aventurado en su arcaísmo primordial, y un movimiento que, a la vez, se halla articulado en su movilidad y que al tiempo genera la articulación de dicha movilidad. Todo sí mismo es indisociable de su “leyenda”, que es inconsciente en su mayor parte – ya que el contacto de sí consigo no es lo que clásicamente ha solido entenderse como conciencia de sí : en este movimiento de auto-travesía del sí-mismo por el sí-mismo, no hay sujeto ni objeto ; y no hay, por ende, intencionalidad, ni tampoco presente provisto de sus retenciones y de sus protenciones, sino antes bien una presencia arcaica sin presente y en la que, más acá de la lengua, *se fragua* esa “leyenda”: hay el lenguaje. Así pues, no hay presencia sin lenguaje, del mismo modo que no hay intimidad de sí consigo sin que emerja la cuestión del sentido. En este registro arcaico, no hay sí-mismo ponente o puesto, sino sólo sí-mismo en *phantasia* y en afectividad. En principio, y si no es por eclipses (que son los que corresponden a la conciencia clásica de sí mismo) tampoco hay imaginaciones. Éstas no pueden proceder sino de la detención momentánea de este movimiento del sí-mismo hacia sí-mismo ; proceder, por lo tanto, de la inserción, como en el caso del sueño que recordamos, de la intencionalidad y de lo que para dicha intencionalidad constituye el rebús⁵ más o menos coherente de las *phantasiai*, y de un sentido que, a menudo, se hurta.

Sentado este contexto, podemos discernir más claramente los efectos de la *Spaltung*: al ser ésta *Spaltung* del sí mismo con el sí mismo, es por ello mismo ruptura de la diástole que, hecha añicos, se desperdiga en fragmentos estructuralmente ligados por un esbozo de sentido que se ha perdido en ese mismo desperdigamiento o estallido. Éste tiene por efecto, en primer lugar, hacer añicos del movimiento de la diástole, hacer que ésta se desvanezca en la nada, y provocar el surgimiento correlativo, fuera de esta nada, de un sí-mismo absolutamente puesto que es, en cierto modo, el rastro, *ex nihilo*, de la diástole desfondada [éffondrée] – recordemos que ésta no era, en cierto sentido, sino el movimiento de auto-travesía del sí-mismo por sí-mismo : el sí-mismo es lo único que escapa a tamaño desastre, pero lo hace suspendido y desanclado de todo movimiento. Correlativamente, este hacerse añicos [éclater] de la diástole tiene un doble efecto: por una parte el de desanclar las trizas de sentido unas de otras y así transmutarlas ya en significatividades (*Bedeutsamkeiten*), y por otra parte, el efecto de disipar o de evaporar las *phantasiai*, de las que no queda ya origen asignable si no es el procurado por intencionalidades imaginativas *vacías*, intrínsecamente “ligadas a las significatividades, pero pudiendo, en ocasiones, resultar “plenificadas” o “cumplidas” por imaginaciones, verdaderos simulacros figurados del vacío infigurado de esas

⁵ NdT: “Rebús” traduce el término francés “rébus”. Es un término técnico del psicoanálisis en relación con la sobredeterminación o sobrecifrado que aparece en las que Richir llama “síntesis pasivas de primer grado” en las *Méditations Phénoménologiques*. Ahora bien, esta sobredeterminación propia del rebús o del cifrado en rebús también resulta, hasta cierto punto, de una transposición arquitectónica de la plétora de concrescencias que se da en las síntesis de segundo y de tercer grado, donde ya no entra en juego la intencionalidad. Huelga señalar que los tres tipos de síntesis pasiva distinguidos por Richir están continuamente en juego de modo paralelo, produciéndose efectos virtuales de imitación entre los diversos registros arquitectónicos. Por lo que hace al término “rebús”, a veces, en español, aparece también sin tilde, acaso como calco de su origen latino. Copiamos aquí la instructiva entrada de <http://es.wikipedia.org/wiki/Rebus> a la que el lector puede remitirse directamente para actualizar la remisión a los enlaces contenidos en el texto de la definición: “El principio *pro rebus* (de *rebus*, palabra *latina* que viene a significar “una cosa por otra”) es un principio que se usó en el surgimiento de escrituras alfabéticas, según el cual algunos *ideogramas* pasaron a utilizarse para representar el sonido inicial de la palabra representada por el ideograma. Es decir, un dibujo de una ‘casa’ podría haber servido para la sílaba *ca*, un dibujo de una mesa podría haber servido para la letra *m* o para la sílaba *me*, etc. Los signos alfabéticos de la escritura egipcia parecen haber adquirido valor fonético a partir de este principio *pro rebus*. Por ejemplo, en una antiquísima *tablilla de arcilla* de *Babilonia*, se llegaba a representar la palabra abstracta “reembolsar” mediante la imagen de una *caña* porque ambas tenían el mismo valor fonético: “*g*”.

significatividades. Este vacío es eco de la nada, siendo así que el “sujeto” de estas intencionalidades no puede sino ser un sí-mismo absolutamente posicional pero varado sobre “la otra orilla” de la nada, mero rastro del desfondamiento de la diástole. He aquí, en otras palabras, el modo en que salen a flote los pecios de la diástole: una estructura de significatividades imaginativas vacías, infigurables en sí mismas, pero susceptibles de pasar a figuración bajo la forma de simulacros de la imaginación – simulacros porque se limitan a figurar en la imaginación la nada misma de la diástole, corto-circuitando así *phantasiai* por ende *ipso facto* virtualizadas y aspiradas hacia la nada junto con la diástole. Esta estructura de significatividades imaginativas vacías en la que éstas se ven, cada vez, acompañadas de afectos – que son las transposiciones arquitectónicas correlativas de las afecciones que habitan las *phantasiai* esfumadas – la llamamos, en referencia al psicoanálisis, fantasma [fantasme]. El fantasma no es, como tal, figurable. No obstante, algunas variantes parciales de éste (y “parciales” en los dos sentidos del término, el de parte y parcialidad⁶) pueden ser figurados por la imaginación ya que las significatividades pueden verse retomadas por la intencionalidad. De este modo, estas figuraciones en simulacros, cuyo origen vivo siempre se hurta, pueden, en virtud de un efecto de captación de la conciencia de sí, sorprender a esta última, ora en la interioridad de su teatro mental, ora en su exhibición en imagen sobre un soporte. En este último caso, y que supone un mínimo de elaboración, vemos al enfermo, mediando en todo ello el contexto de su “leyenda” (de su delirio), a la búsqueda, poco menos que desesperada, de un sí-mismo perdido, presto a la vivisección y extendido entre el sí-mismo en posición absoluta pero allende toda asibilidad, y las intencionalidades vacías que, *hasta el límite lo imposible*, alcanzan mal que bien a figurarse en imaginación desde lo que del sí-mismo viviente “queda”. De la *Leiblichkeit/Phantasieleiblichkeit* apenas subsiste, difusa, la angustia, angustia del vacío o de la nada. Lejos de ser el arte de encarnar una mirada, las obras de los esquizofrénicos son como la visualización de “seres” extraños, más o menos erráticos, suspendidos como en un acuario – y ello con mayor o menor refinamiento y talento para figurar, talento que depende a su vez de la mayor o menor gravedad de la enfermedad. Los simulacros dibujados o pintados sobre estos soportes son, por así decirlo, como mensajeros del más allá. Tal y como pensaba Artaud, lo que siempre falla es el “punto de juntura” de sí consigo: en nuestros términos, el contacto inmaterial de sí consigo, lo único que puede encadenar de una sola atacada y en un único movimiento las *phantasiai* y los jirones o trizas de sentido; lo único que, asimismo, puede efectuar la *Einführung*, no sólo de otro *Leib* por un *Leib*, sino también de otro *Phantasieleib* por un *Phantasieleib*, en el seno de *phantasiai* “perceptivas”. A nuestro juicio, las obras de estos enfermos, con poder estar repletas, hasta la exuberancia, de imaginaciones, resultan, no obstante, singularmente – y trágicamente – carentes de *phantasiai*. Y precisamente por ello sí son susceptibles de aportar enriquecedoras enseñanzas a la fenomenología. Un “mundo” sin *phantasia* no es un mundo. Es, todo lo más, un desierto donde no se adivinan sino espejismos.

⁶ NdT : “variantes partielles et partiales” dice el texto.