

# Lenguaje, poesía, música

Marc Richir

Traducido del francés por Ángel Alvarado Cabellos (Bergische Universität Wuppertal)

Recibido 07/06/2022

## Resumen

El presente texto comienza por recapitular los resultados obtenidos en los *Fragments phénoménologiques sur le langage* mediante una aproximación a la esencia del lenguaje a partir de una *epoché* fenomenológico hiperbólica que nos abre a un ámbito pre-intencional de sentido, el cual es denominado *esquematismo de lenguaje*. Dicho esquematismo constituye un ámbito, en el cual el sí mismo se refleja en su infigurabilidad tanto a nivel de su auto-afección como de su corporalidad a través de lo que se denomina *phantasiai* «perceptivas», las cuales son a su vez transposiciones de *phantasiai* «primitivas» del esquematismo fuera del lenguaje, así como aquello que tiene lugar en el intercambio de miradas entre el recién nacido y la madre bajo el modelo concreto del *balbuceo infantil*.

Dicha constitución de sí a partir de las *phantasiai* «perceptivas» será transpuesta en «esbozos de sentido» que guardarán el carácter infigurable de aquellas aunque transponiéndolas a su vez en «sentidos en esbozo», es decir, en signos de una lengua simbólicamente instituida y cuyo hacer sentido remite al sentido haciéndose de su origen. Es a dicho balbuceo infantil al que se denomina *proto-musicalidad*, y es lo que constituye aquello con lo cual «juega» la poesía y la música más allá de sus instituciones simbólicas respectivas.

**Palabra clave:** lenguaje, *phantasia* «perceptiva», proto-musicalidad, interfacticidad.

## Abstract

### Language, Poetry, Music

The following text begins by recapitulating the results obtained in the *Phenomenological Fragments on language* by means of an approach to the essence of language through a hyperbolic phenomenological *epoché* that brings us to a pre-intentional realm of sense, which is called *schematism of language*. Such schematism constitutes a realm, in which the self is reflected in its infigurability both at the level of its self-affection and its corporeality through what is called «perceptive» *phantasiai*, which are in turn transpositions of «primitive» *phantasiai* of the schematism outside language, as well as that which takes place in the exchange of glances between the newborn and the mother under the concrete model of the *infantile babbling*.

This self-constitution through «perceptive» *phantasiai* will be transposed into «sketches of sense» that will keep the infigurable character of the former but transposing them in turn into «sketched senses», that is, into signs of a symbolically instituted language and whose sense making refers back to the making of sense from its origin. It is this infantile babbling that is called *proto-musicality*, and it is what constitutes that with which poetry and music «play» beyond their respective symbolic institutions.

**Key words:** Language, «Perceptive» *phantasia*, Proto-musicality, Interfacticity.



## Lenguaje, poesía, música

Marc Richir<sup>1</sup>

Traducido del francés por Ángel Alvarado Cabellos (Bergische Universität Wuppertal)

Recibido 07/06/2022

### § 1. El lenguaje

En<sup>2</sup> su versión fenomenológica ingenua, la paradoja del lenguaje y, a nuestro entender, del pensar —y no del pensamiento cotidianamente reducido a significaciones y a sus interrelaciones—, consiste en que es imposible intuirlo en tanto tal, debido a que es infigurable (*undarstellbar*): si yo sé que pienso (*cogito*), no sé únicamente lo que es pensar, algo que Descartes ya había avistado, sino que el pensar se deja entrever asimismo a través de las afecciones (que deben ser distinguidas de los afectos) o de los «movimientos del alma» (*Gemüt*), los cuales constituyen una parte constituyente de aquellas. Y son dichos movimientos los que, en cierta manera, conforman el «objeto» de la poesía y de la música, sin que por ello se reduzcan a la psicología. Para decirlo con mayor precisión, toda la dificultad del análisis fenomenológico del lenguaje consiste en hallar el medio, en el ámbito de la fenomenología, de poder exhibir aquello que por principio no parece poder serlo —más aún, habida cuenta de que siempre hablamos en una lengua determinada y simbólicamente instituida, y no, absurdamente, en lenguaje. Interrogarnos con respecto a este último implica, por ende, interrogar asimismo las complejas y

<sup>1</sup> El presente texto es la traducción del artículo «Langage, poésie, musique», publicado originalmente en: *Annales de phénoménologie*. Association pour la promotion de la phénoménologie, 2009, 57-82.

<sup>2</sup> Esta investigación debe ser entendida como una continuación de nuestros *Fragments phénoménologiques (sur le temps et l'espace)*, Jérôme Millon, Col. Krisis, Grenoble, 2006; y *sur le langage, ib.*, 2008). Está inspirada, por un lado, en las enriquecedoras discusiones que tuvieron lugar en el marco del seminario organizado en el verano de 2008 por la Association pour la promotion de la phénoménologie. Debe en gran medida a los participantes de dichas discusiones, sin que sea posible —ellos sabrán perdonarme— reconocer a cada quien aquello que le corresponde. En todo caso, asumimos enteramente la responsabilidad de la forma en la que exponemos, enlazamos y prolongamos las cuestiones que fueron materia de debate. No hace falta decir que el presente ensayo tiene un carácter preliminar y provisorio.

dinámicas relaciones entre el lenguaje y la lengua, sin saber de entrada qué es aquello que corresponde al lenguaje, sino únicamente que es un ámbito de experiencias más englobante que el de la lengua propiamente dicha.

Recordemos, en primer lugar, que a fin de poder llevar a buen puerto estas interrogaciones, es necesario cumplir una serie de condiciones tanto metodológicas como conceptuales. Con respecto al método, es necesario llevar a cabo la *epoché* fenomenológico hiperbólica del tiempo preexistente, sea del tipo que sea: es la «forma» del lenguaje la que obra el tiempo (temporaliza) y no a la inversa. Así, tanto la idea de la «sucesión-integración» de los signos como hacedora del sentido, como la concepción del signo (de la lengua) como unidad del significante y del significado, figurables y figurados —el primero, en los fenómenos o en las marcas escritas diferenciadas; los segundos, en las representaciones imaginativas—, son puestos en suspenso. Se nos plantea, en consecuencia, la posibilidad de acceder a algo así como el lenguaje (el pensar) en tanto aquello que abre a las palabras «precediéndolas» (en una temporalización en presencia) y únicamente permite pensar y «medir» su justeza. Más aún, dicha *epoché* hiperbólica implica, al mismo «tiempo», una puesta entre paréntesis de toda dación positiva —la cual, en cualquier caso, presupone siempre un Dios como «dador» originario—, es decir, de manera más amplia, de toda positividad (lo cual fue comprendido por Husserl), pero asimismo de toda *doxa*, es decir, de toda intencionalidad que se ocupe de algún objeto. Dicha *epoché* nos abre, por tanto, por así decirlo, a un «ámbito» *pre-intencional*. Podríamos estar tentados de pensar que dicho «ámbito» es el de la dispersión o del desmigajamiento si no fuera porque el Uno no cesa de intervenir, aunque en el registro de la *synaisthesis*, en el cual el *syn-* implica pluralidades *que se sostienen* —lo que denominamos esquematismo fenomenológico— pero *fuera del tiempo y fuera del espacio*, a pesar de que a través del lenguaje pueden temporalizarse y espacializarse (en la *chôra*), es decir, en una movilidad irreductible (sin cuerpo móvil). Hay que precaverse en este punto de toda cerrazón, a través del uso de conceptos-respuesta, a las múltiples preguntas que dicha apertura plantea, al deslizar subrepticamente el argumento ontológico y, así, recaer en la metafísica clásica —por ejemplo, al introducir a Dios en algún punto, el cual, antes que ser algo que «tapa un hueco» [*bouche-trou*], es algo que «tapa una pregunta» [*bouche-question*]. Dicho «sostenerse» en y a través del esquematismo fenomenológico es un enigma incluso

más profundo que lo que pudiéramos imaginar a partir de las presentes observaciones. A fin de cuentas, dado que la *epoché* presupone un fenomenólogo para ser efectuada, ¿cuál es el «lugar» que este último ocupa? En los términos de nuestros *Fragments*, se trata de un «sitial» indeterminado (puesto que carente de lugar) de la *chôra*, en el cual se despliegan tanto el esquematismo fenomenológico como la interfacticidad trascendental: es un aquí absoluto, y en dicho sentido «cualquiera», lo cual implica que el sí mismo del fenomenólogo es un sí mismo que ha realizado la *epoché* de su propia positividad (pero no de su «facticidad» ligada irreductiblemente al aquí absoluto) y, por ende, de sus capacidades (*Vermögen*) de llevar a cabo tomas de posición. Tal es a nuestro entender el sentido de la «neutralización» sin recaer en el ego puro husserliano (el cual corre siempre el riesgo de encerrarse en el *solus ipse*).

Con respecto a los *conceptos*, son muchos los que nos quedan por precisar, revisar o completar. La primera tríada importante para nuestros análisis es la conformada por lo *virtual*, lo *potencial* y lo *actual*. Definiremos lo virtual como aquello que, al margen de un campo de posibilidades y realidades, «actúa» o «influye» en él, precisamente en virtud de que no se «realiza» ni como posible ni como real. Es posible equipararlo a lo transposable tal y como lo hemos retomado a partir de Maldiney, y el registro en el cual es «actuante» se correspondería con lo transpasible. La cuestión que surge de inmediato es evidentemente que, debido a que no puede ser verificable en sentido husserliano, es imposible mostrar de manera directa si existe o no (el argumento ontológico no puede funcionar). El peligro consiste, así, en multiplicar los virtuales por medio de una construcción especulativa. Más aún, lo único que puede precavernos de tal peligro es su regulación arquitectónica, dado que, desde el punto de vista de la *Stiftung*, lo virtual es, en tanto base fenomenológica, transposable al fundamento (*Fundament*) que se mantiene transpasible, a través de la transposición arquitectónica —de manera correspondiente a un *hiato*— que transforma la base, deformándola, en fundamento. Dicho de otro modo, lo virtual es en realidad inaprehensible e infigurable, salvo indirectamente a través de las indeterminaciones de aquello que, en el fundamento, es ante todo potencial. Con respecto a este último, si bien mantiene su carácter potencial debido al desfase (no temporal y no espacial) de lo virtual en él, nada le impide pasar al acto, aunque sin transposición arquitectónica, es decir, sin deformación, con lo cual nos hallamos con el paso clásico de la potencia al acto, así

como de la co-definición de ambos. En este sentido, lo potencial es, de la misma manera que lo actual, al menos figurable. Ello significa asimismo que lo virtual es no posicional (no es susceptible de posición sin deformación) y que tanto lo posible como lo actual son posicionales, dado que el paso del uno al otro supone una posición que no deforma al primero. La distinción y la toma en consideración, esencialmente fenomenológicas, de lo no posicional y de lo posicional, son de una importancia capital para la distinción y para la toma en consideración de los registros arquitectónicos del campo fenomenológico.

El segundo concepto central, el cual retomamos de Husserl y radicalizamos a través de nuestra distinción entre *phantasia* e imaginación, es el de *phantasia* «perceptiva». Se trata en realidad de un concepto doble, puesto que supone, por una parte, del lado del «percipiente», que el sí mismo es modificado en *phantasia*, es decir, de manera no posicional e infigurable, y, por otra parte, del lado de lo «percibido», que la apariencia figurable que tiene lugar (por ejemplo, en pintura) implica de manera no intencional lo infigurable correspondiente a lo infigurable de aquello que hemos denominado en nuestros *Fragmentos* la interfacticidad trascendental. El nuevo concepto que nos queda por añadir es el de «modificación en *phantasia*», el cual no conlleva cuasi-posición como en el caso de la imaginación. Si ella trata acerca de un objeto «real», dicha modificación tiene como efecto el convertirlo en objeto transicional (en el sentido de Winnicott). Si ella trata acerca de una imaginación, tiene como efecto el transformar la figurabilidad de la *phantasia* (el *Bild* en su doble dimensión) al abrirla a lo infigurable (en el caso de la pintura, lo cual atañe al ámbito de la estética). Por último, si ella trata acerca de una *phantasia* «primitiva» (habremos de ocuparnos de su «definición», pero dejemos dicho que ella posee únicamente la concreción de una «sombra», sombra de nada, puesto que nada ha sido aún fijado en el registro que le es propio, por lo tanto, sombra que es fantasma), tiene como efecto el convertirla en *phantasia* «perceptiva» que observa virtualmente la *phantasia* que la «percibe», o provee a la *phantasia* «primitiva» de una mirada, o más bien de miradas (propias a la interfacticidad trascendental infigurable y virtual) que son ellas mismas infigurables y virtuales, desde el fondo de la interfacticidad trascendental. Es así manifiesto que nos hallamos lo más lejos posible de toda ontología y, por consiguiente, de toda eidética y de toda *doxa* (intencionalidad posicional que conoce al menos una parte del objeto que ella mienta, de su sentido

noemático). Si sabemos que la mirada es ante todo, originariamente en su registro más arcaico, *phantasia* «perceptiva», comprendemos al mismo tiempo que la interfacticidad trascendental va de la mano con el lenguaje (y no la lengua), en el cual tiene «lugar» el intercambio de miradas (así como el arte en tanto nos «dice algo»). A ello se suma que el lenguaje es *asimismo esquematismo* fenomenológico cuyas concreciones son *phantasiai* «perceptivas» que se «perciben» mutuamente (reflexividad sin concepto) y en donde lo sustancial de lo «percibido» es infigurable, es decir, al mismo tiempo tanto el esquematismo fenomenológico fuera del lenguaje —suerte de residuo fenomenológico transpuesto de la *physis*, aquello que A. Machado llamaba la «otredad»<sup>3</sup>— como la interfacticidad trascendental. Indiquemos desde ya, puesto que será un punto de considerable importancia, que en sí mismo el esquematismo que llamamos de lenguaje es aún relativamente ciego (relativamente puesto que ya hay en él reflexividad), puesto que carece todavía de sentido y de «ámbito» de sentido, los cuales sólo son abiertos a partir del «momento» de lo sublime —habremos de ocuparnos ampliamente al respecto, pero recordemos por lo pronto que dicho «momento», imprevisible (*unvordenklich*) según la expresión de Schelling, se corresponde con una interrupción del esquematismo (fuera del lenguaje y de lenguaje) y con una condensación, o más bien con una hiper-condensación de la afectividad, en la cual habrá de brotar un sí mismo, así como aquello que habremos de explicitar extensamente en tanto el contacto, en y por un desfase que no es ni de espacio ni de tiempo, de sí consigo mismo, y que no es auto-coincidencia —en el registro arcaico en el que nos hallamos dicho sea de paso nada es auto-coincidente. Hay lenguaje, es decir, temporalización en presencia y «especialización» en *chôra*, si dicho contacto se esquematiza él mismo, en la medida en que el sí mismo no posicional (el «verdadero sí mismo») se desprende de lo sublime y «asiste» al lenguaje haciéndose (pero no haciéndose a solas), con lo cual dicho sí mismo se encuentra en contacto doblemente, al mismo tiempo consigo mismo, en y por desfase, y con el esquematismo de lenguaje, en y por el desfase esquematizándose. Dicho doble contacto constituye la afección de lenguaje, en una reduplicación que no es con-fusión. Dicho en términos clásicos, a la concepción-fonación responde

---

<sup>3</sup> *De l'essentielle hétérogénéité de l'être*, (trad. V. Martínez). Paris, Rivages poche, Petite Bibliothèque, 2003. Agradecemos a Pablo Posada Varela por habernos dado a conocer esta obra.

inmediatamente (*leiblich*) la recepción, con lo cual se refuerza la interioridad —de la cual habremos asimismo de ocuparnos.

El tercer grupo de conceptos que debemos precisar es el que gira en torno a los conceptos de *Leib* y de *Leiblichkeit*, así como la naturaleza del dualismo implicado por el «momento» de lo sublime. Como hemos afirmado, dicho «momento» es a nuestro entender a la vez el de un exceso de la afectividad sobre sí misma, el cual la condensa en un núcleo hiperdenso, así como el de una ruptura del esquematismo, ya sea este fuera del lenguaje o de lenguaje. El enigma que constituye dicho «momento» consiste en que el exceso se refleja, no en y a través del concepto, sino en relación con un afuera radical —radical, y por tanto, ni espacial ni temporal— el cual, al constituir aquello que denominaremos una trascendencia absoluta, actúa como algo imposible que introduce el desfase (asimismo fuera de todo tiempo y espacio) en la afectividad, y le impide por así decirlo coincidir consigo misma, y, por el contrario, la abre al horizonte de sentido en lo que ya es esquematismo de dicho desfase, es decir, al «ámbito» de sentido del esquematismo fenomenológico del lenguaje. Es así que los retazos de sentido sólo se «inscriben» en la medida en que el sentido supuestamente llevado a cabo permanece inaccesible pero vacila irreductiblemente en su hacerse, el cual es temporalización en presencia y «espacialización» en *chôra*. Si tomamos en consideración que la *chôra* se confunde a nuestro entender con la *Leiblichkeit*, ello quiere decir que el «momento» de lo sublime implica al *chôrismos*, es decir, que el dualismo entre la trascendencia absoluta —a la cual debemos precavernos de dar un nombre— y la *Leiblichkeit* nos parece irreductible.

Por otra parte, esta última presupone al *Leib* junto con su enigma, dado que no puede ser confundido a nuestro entender con el *Leibkörper*, el cual no es solamente figurable, sino figurado («en efígie»). Lo que lo caracteriza es, en primer lugar, la fusión que tiene lugar en él entre la *Leibhaftigkeit*, es decir, la afectividad, y la *Leiblichkeit*, es decir, la vivacidad y la movilidad no espacial (la cual presupone al *Leibkörper*), así como la *Phantasieleiblichkeit* que opera en el arte y en la *Einfühlung* en su sentido arcaico. En dicho contexto, únicamente el *Leibkörper* es presente, a saber, aquí y ahora, mientras que el *Leib* es aquí absoluto, sitial indeterminado *a priori* de la *chôra*, no posicional y, por ende, no fijado —dado que la posición conduce al punto, es decir, al espacio. Es, por ende, insituable —sin por ello reducirse a la ilocalización (por

*Spaltung*) del *Phantomleib*— y supera por mucho al ahora (el *Jetzt*) del presente (se halla asimismo durante el sueño y en nuestros sueños mientras dormimos). La paradoja del *Leib* consiste en que es tan infigurable como la *Leiblichkeit* (y la *Phantasieleiblichkeit*) y que incluso no podríamos hablar de esta última si el *Leib* no estuviese «ahí», pero fuera del espacio, «en» o «sobre» la *chôra* en tanto uno de sus «sitiales». Si se quiere, el *Leib* sólo se «siente» (*fühlt*), en cuanto atañe a los dos caracteres mencionados, cuando el sí mismo que lo habita a través de la afectividad no lo «siente» como un obstáculo o una resistencia *física* (por ejemplo el dolor), en suma, cuando el sí mismo está «a gusto en su propia piel» (por ejemplo: un sentimiento de plenitud, sin «segundas intenciones» que «perturbarían el alma por cuenta propia»).

Ello quiere decir que a nuestro entender, y contrariamente a una de las tendencias dominantes del siglo XX, el dualismo es irreductible. Dado que no puede haber sentido, es decir, movimiento de sí a sí mismo, de lo infigurable a lo infigurable en lo infigurable, ni sentido que se sostenga, sin una trascendencia absoluta que no es ni del mundo ni es mundo, y que lo abre a sí mismo (a su ipseidad) en el movimiento esquemático, igualmente infigurable y necesario, en el cual las *phantasiai* «perceptivas» se «perciben» mutuamente —aunque sólo fuese de manera virtual. Con lo dicho queremos asimismo indicar —y ello es de un alcance inmenso hoy en día que los hombres han acabado estúpidamente por creer que son capaces de todo, y que por lo demás se trata de una cuestión de paciencia (de confianza ciega en el «progreso») — que no hay institución simbólica sin trascendencia absoluta, puesto que *la institución simbólica no depende de la voluntad humana*. Si debemos precavernos de dotar de nombre a dicha trascendencia, es debido a que, radicalmente fuera de todo lenguaje y de toda posibilidad, nombrarla (por ejemplo: Dios) sería traicionarla o al menos hacerla entrar en la «lógica» de la institución simbólica (así, por ejemplo, las religiones nos parecen ser demasiado «humanas», atravesadas como están de intrigas y rituales que se encuentran muy por debajo de lo requerido, y, en ese sentido, sólo son manifestaciones de la «corrupción» o de la «degeneración» de la trascendencia absoluta). Por ello mismo, nos parece *absurdo* pensar en un «progreso simbólico» (como si fuéramos los únicos capaces o con el derecho de poseer la «verdad»); sólo nos parece defendible la idea de una «deriva» de la institución simbólica: es ella quien realiza la Historia, la cual

se encuentra tensada, cuando es a su vez el objeto de reflexión de una institución simbólica, entre la *utopía* y la *escatología*.

Una vez hechas dichas aclaraciones, podemos ocuparnos ahora de la estructura global del fenómeno del lenguaje. En nuestros *Fragmentos sobre el lenguaje*, intentamos mostrar que es a través de la trascendencia absoluta, la cual abre al sentido (a su cuestión), que el esquematismo de lenguaje se refleja al mismo tiempo como referido a otro tipo de trascendencia, no menos radical, la cual constituye el referente del lenguaje (y no de la lengua). Dado que todo creacionismo a partir de la nada está excluido de antemano en la fenomenología, dicho referente es doble: está constituido, por un lado, en lo más arcaico del registro arquitectónico más arcaico, por el esquematismo fenomenológico fuera del lenguaje, cuyas concreciones son las *phantasiai* «puras», a la vez *Wesen* radicalmente salvajes y modulaciones primarias de la afectividad —dicho esquematismo es infigurable, fuera de todo espacio y tiempo, ciego e inconsciente—, y, por otro lado, por la interfacticidad trascendental en estado virtual mientras que no intervenga la modificación en *phantasia* y transforme dichas *phantasiai* «puras» en *phantasiai* «perceptivas» al interior del fenómeno de lenguaje. Las concreciones del esquematismo de lenguaje son por su parte dichas *phantasiai* que «perciben» el referente modificado, es decir, a la vez los *Wesen* salvajes del lenguaje y las afecciones que los movilizan y que son modulaciones de las modulaciones primarias de la afectividad. Es ahí que entra a tallar efectivamente la interfacticidad trascendental (bajo la forma de una pluralidad indefinida de otros virtuales), en la «percepción» mutua de *phantasiai* «perceptivas», como la de igual número de aquíes absolutos *a priori* indeterminados en tanto «sitiales» de la *chôra*. Si todo ello se temporaliza en presencia y se «espacializa» en *chôra* (la cual no es espacio) y si todo ello es necesario al *hacerse* del sentido, ello no basta aún por sí mismo para hacer sentido. En el encadenamiento esquemático, el cual en sí mismo no es ni «espacial» ni temporal, sino que, más bien, «espacializa» y temporaliza *phantasiai* «perceptivas» que se «perciben» mutuamente al eclipsarse en el propio movimiento esquemático, dichas *phantasiai* se encuentran en desfase con respecto a lo que deberá constituir los «signos» fenomenológicos del sentido haciéndose, a saber, a los retazos de sentido. Con las distinciones hechas en lo que respecta a la estructura del lenguaje a través de los

medios provistos por la arquitectónica, sólo nos hemos ocupado de una especie de «balbuceo trascendental» necesario, más no suficiente, para el despliegue del sentido.

Según el marco de la arquitectónica, nos hace falta aún atender al «momento» de lo sublime, es decir, la interrupción esquemática (ya se trate del esquematismo fuera del lenguaje o de lenguaje) y, correlativamente, la hiper-condensación de la afectividad, la cual se refleja en el «sobresalto» de esta última a causa de su *exceso* sobre sí misma. Sólo así pueden abrirse (sin estar obligados a ello), en el despliegue esquemático, tanto la *cuestión* del sentido, de su horizonte de imposibilidad, como asimismo, a través de su distensión —la hiper-condensación se transforma en contacto de sí consigo mismo en y por el desfase que, al mismo tiempo, se esquematiza en lenguaje al reanudar el esquematismo fuera del lenguaje—, el *ámbito* de sentido (de lo comprensible) y los retazos de sentido, con respecto a los cuales las *phantasiai* «perceptivas» son por así decirlo los relevos a la vez figurables e infigurables (el sentido sólo puede ser infigurable), es decir, en desfase con respecto a los retazos de sentido, y dicho desfase constituye el hiato atravesado que transforma al esbozo de sentido (la *phantasia* «perceptiva») en sentido en esbozo, dado que todo retazo de sentido implica ya (no intencionalmente) todo el sentido que resta a ser indefinidamente dicho (en una u otra lengua surgida de la institución simbólica). Así, vemos que la infigurabilidad de las *phantasiai* «perceptivas» es absorbida por la infigurabilidad de los retazos de sentido, con lo cual aquello que persiste de las primeras es únicamente el hecho de que no hay sentido que no sea sentido de sí mismo. En lo que respecta al referente del lenguaje, si vamos más allá de su uso habitual en el ejercicio prosaico y trivial de la lengua (su carácter «representativo» o «informativo»), este se revela al mismo tiempo como paradójico, fantasmático, enigmático y virtual. Sólo la poesía o la música podrán dar cuenta de él fenomenológicamente.

Desde el punto de vista arquitectónico global, podemos considerar que el esquematismo fuera del lenguaje constituye, en su trascendencia radical —la cual tendremos aún ocasión de «comprobar»—, el residuo fenomenológico de la naturaleza y del mundo, de la *physis* y del *cosmos*. De manera paralela, podemos entrever aquello que denominamos la trascendencia absoluta como el residuo fenomenológico de lo que la tradición concibió en tanto Dios. En dicho caso, el cual implica una serie de transformaciones de conceptos clásicos, el lugar del hombre se correspondería con la

interfacticidad trascendental y la cuestión del sentido, cuya articulación intentaremos analizar. Con ello, pretendemos hallar bajo dicha forma lo fenomenológicamente más arcaico en el *chôrismos*, sin que debamos insistir en la diferencia y las transformaciones que dicha forma implica con respecto a la forma platónica.

En cuanto al sentido —dejamos completamente de lado la cuestión de la idealidad—, lo esencial a nuestro parecer es comprender que no hay sentido «en sí», sino solamente en el movimiento (inevitablemente esquemático) del sentido hacia el sentido, es decir, del sentido hacia «sí mismo» en tanto *ipse*, de lo infigurable hacia lo infigurable en lo infigurable que es su «ámbito», abierto en el esquematismo de lenguaje según una especie de *Spaltung* dinámica (el *chôrismos* bajo su forma más arcaica), a través del «momento» de lo sublime, ya sea efectivo o como función (en tanto un desfase de no coincidencia consigo mismo incesantemente atravesado). Dicha *Spaltung* concierne asimismo a las *phantasiai* «perceptivas» y a los retazos de sentido, estos últimos verdaderos «signos» fenomenológicos de sentido, a diferencia de las *phantasiai* «perceptivas», las cuales son por así decirlo sus relevos al menos virtualmente figurables e incluso, nos ocuparemos de ello, transicionales, si bien dicha transicionalidad es a menudo virtual, puesto que es demasiado «rápida» y fugaz para poder ser asida y reconocida, al estar eclipsada por el movimiento del sentido, de los retazos de sentido hacia el sentido: en cualquier caso, dicha transicionalidad «existe» en tanto inasible, únicamente «existe» como inasible, como imposible de ser estabilizada en tanto «objeto» transicional, es decir, precisamente en tanto *virtual*. Así, no debemos confundir las *phantasiai* «perceptivas» con significantes acompañados de significación. Por otra parte, insistamos aún sobre el hecho de que no hay sentido sin trascendencia absoluta, incluso si esta última no es ni el referente del lenguaje, ni un referente del lenguaje, sino aquello que, debido a su desfase infranqueable —como lo atestigua el «momento» de lo sublime— abre el lenguaje a su referente, por más enigmático que este sea en tanto esquematismo fuera del lenguaje e interfacticidad trascendental. Dicha trascendencia es en tanto tal inaccesible al sentido que, no obstante, hace posible, es decir, imprensable (*Schelling*) y, por consiguiente, virtual en el sentido previamente definido y no posicional. Sin la «acción» de su virtualidad, el lenguaje expresado trivialmente como lengua se vuelve parloteo o racionalización ideológica, engañosa en el caso del cinismo o ilusoria en el de la ingenuidad. Más aún,

en el registro arcaico, el lenguaje, «aún» independiente con respecto a toda lengua, es una especie de «balbuceo trascendental» que no hace necesariamente sentido. A fin de analizar dicha situación, debemos, en tanto buenos fenomenólogos, retomar el análisis de una situación efectiva: la del balbuceo infantil.

## § 2. Del balbuceo infantil al lenguaje

Winnicott ha mostrado que el balbuceo infantil es un «objeto» transicional. El «objeto» tiene en su obra el mismo carácter que recibe por parte de los teóricos del psicoanálisis, el cual como sabemos se encuentra bastante alejado del que le atribuyen los filósofos. El balbuceo infantil es para el recién nacido la primera manifestación, en la que, en un verdadero placer, el proferir sonidos se oye por así decirlo inmediatamente, es decir, se refleja sin concepto, al ser el placer afección de la *Leibhaftigkeit*, y la reflexión, aquella de un sí mismo en contacto consigo en y por desfase en la *Leiblichkeit*. Se trata, así, de un placer de sí, lo cual supone que este es ya aquí absoluto («sital» de la *chôra*) constituido por aquello que hemos denominado el intercambio de miradas con la madre en el regazo que adquiere un estatuto trascendental. El balbuceo va de la par con la mirada (la cual es originariamente *phantasia* «perceptiva»), con la *presencia* de la madre (la cual no está necesariamente presente) —la mirada puede ser virtual en la interfacticidad trascendental—, así como con el «momento» de lo sublime, así sea como función y en tanto condición del desfase (no temporal y no espacial) de sí consigo mismo. En consecuencia, el balbuceo es transicional: supone, para desplegarse, el espacio transicional, y en última instancia, la interrupción del esquematismo fuera del lenguaje, el cual se «ejecuta» en su «música» a nuestro parecer desprovista de sentido en el seno del «estado de ingravidez» (Deguy) que «sucede» sin transición al «sobresalto» de la afectividad en su exceso. Dado que el balbuceo es por así decirlo ya lenguaje, aunque incompleto, en tanto intercambio de afectividad con la madre y consigo mismo, sólo desde un punto de vista externo puede entenderse como una imitación imperfecta de los mimos vocales de la madre en el regazo trascendental. Así, el balbuceo constituye un «momento mediador» en la constitución de sí, en la medida en que, como suplemento al intercambio de miradas, la *phoné* remite inmediatamente a sí misma en el par indisociable fonación/audición, y

ello, como percibiremos enseguida, en un *juego* sin reglas preestablecidas (Winnicott), lo cual explica que esta especie de lenguaje sea aún incompleta: el esquematismo de lenguaje por así decirlo se «ensaya» a través de las distintas afecciones de júbilo que, no obstante, se encadenan en él, a la vez que a través de las emisiones sonoras que aún no se sostienen las unas a las otras. Sea cual sea el estatuto del largo proceso que conduce del balbuceo infantil a la adquisición de la lengua por aprendizaje (y ello por imitación especular), la situación está de entrada (independientemente de las condiciones fisiológicas que juegan ciertamente un rol importante) dispuesta para dicho aprendizaje.

Hay que tener en cuenta que el balbuceo no coincide consigo mismo, lo cual lo volvería completamente ciego (cuasi animal), sino que a través de la reflexividad *leiblich* del proferir/oírse se encuentra en desfase consigo mismo, y que dicho desfase constituye el eco del desfase de sí consigo mismo que posibilita que el sí mismo lo «habe», y, por último, que dicho balbuceo inevitablemente ya se está esquematizando, es decir, ya se está temporalizando en presencia y «espacializándose» en *chôra*. Por consiguiente, si el esquematismo, que ya es de lenguaje, se «ensaya», como nos hemos aventurado a decir, ello quiere decir que la cuestión del sentido y, por ende, de la trascendencia absoluta no ha sido aún explícitamente planteada —a pesar de que lo hayamos hecho implícitamente (inconscientemente) en la interrupción esquemática a la cual dio lugar el intercambio de miradas, lo cual implica que la cuestión del sentido supera infinitamente la cuestión de la alteridad, del esquematismo en tanto tal y de la afectividad.

En el juego del balbuceo, hay asimismo juego de uno consigo mismo, a través del cual en cierta manera el sí mismo ya se «habla» en un movimiento que es el de su autonomización. Esta última es correlativa de las cinestesis en su *Leiblichkeit* y en su *Phantasieleiblichkeit*, lo cual implica que el aquí absoluto que lo constituye adquiere la «consistencia» de un *Leib* y, por último, que la *phoné* que le es propia no tiene «necesidad» de proferirse, sino que es ya, al menos virtualmente, «sentimiento interior», afección reflejándose sin concepto, en la que el esquematismo funciona «tácitamente». Ello implica de igual manera que, gracias a la reversibilidad reflexiva del balbuceo y de sus cinestesis, este es aparentemente solipsista, puede funcionar autónomamente y concordar consigo mismo a fin de ejecutarse, según una especie de

proto-musicalidad que permanecería al margen del sentido. Y dado que la escucha de la fonación (efectiva o en *phantasia*) es ella misma *phantasia* «perceptiva», ello implica a su vez una especie de *Spaltung* dinámica en las *phantasiai* «perceptivas», a saber, entre las que dependen de lo «visual» y las que dependen de lo «audible», según la cual las primeras tenderían a la indistinción entre el sí mismo y la alteridad, mientras que las segundas a su distinción, habida cuenta de que la constitución de aquies absolutos en tanto «sitiales» de la *chôra* ya ha sido, en este contexto, puesta en funcionamiento, lo que nos ha facultado a hablar de apariencia de solipsismo.

Acabamos de aventurar la expresión de «proto-musicalidad». A nuestro entender, ella sólo puede ser esquemática o resultado del esquematismo que obra en las profundidades. Por otra parte, el lenguaje sólo es «completo» (en su estructura) si se plantea la cuestión del sentido a partir del «momento» de lo sublime que está en juego o en funcionamiento en un contacto de sí consigo mismo que no es ciego. Y la cuestión del sentido, en la medida en que es suscitada por la trascendencia absoluta inaccesible, es aquello gracias a lo cual las *phantasiai* «perceptivas» «perciben», en el despliegue esquemático, un afuera —la trascendencia del esquematismo fuera del lenguaje y la interfacticidad trascendental son ambas virtuales, no posicionales e infigurables—, afuera que es, por la mediación de la trascendencia absoluta, el referente del lenguaje —el sentido sólo es sentido de sí mismo. Por consiguiente, la *Spaltung* dinámica de la que hablábamos «repercute» asimismo, en el lenguaje mismo, por un lado, como *Spaltung* dinámica entre el sentido y su cuestión, y, por otro lado, en lo concerniente a su esquematismo y que dará lugar a su musicalidad. Esta última no es, así, idéntica al sentido, pero —tal es el caso de la poesía— lo induce, lo refuerza o lo cuestiona. Sea cual sea la transformación que experimenta el esquematismo a fin de dar lugar a la musicalidad, en general a través de un pasaje en divergencia con respecto al «filtro» de la institución simbólica, se trata de otra manera de decir que las *phantasiai* «perceptivas», concreciones fenomenológicas del esquematismo de lenguaje, se encuentran en desfase (no temporal y no espacial) con respecto a los retazos de sentido, sin que ello menoscabe la influencia que aquellas «ejercen» sobre estos. Así, las *phantasiai* «perceptivas» vuelven a ser ejecutadas en la musicalidad del lenguaje, lo cual quiere decir a su vez que, en su parte figurable, e incluso figurada a través de la institución simbólica —y, en tal caso, se trata tanto de una figuración como de una

clasificación sonoras—, los sonidos mismos, en la escucha y en la armonía del lenguaje que subyace a la expresión, ya sea lingüística o musical, no son percibidos (*wahrgenommen*), sino «percibidos» (*perzipiert*) en *phantasia*, lo cual significa que se «perciben» mutuamente en *phantasia* al mismo tiempo que «perciben» de la misma manera algo (infigurable) propio de la *Leiblichkeit* y de la *Phantasieleiblichkeit* del oyente (cf. por ejemplo el «vuelco poético» de Rilke), al encontrarse ellas mismas «en resonancia» con el referente trascendente del lenguaje.

Ello quiere decir que la musicalidad se hace desde dentro —por *mimesis* activa, no especular y desde dentro del esquematismo originario y a través de su paso por el filtro de la institución simbólica— al mismo tiempo que dota de vida a partir de sus movimientos (movimientos del «alma») al movimiento del sentido hacia sí mismo, a pesar de que ella no constituya el sentido unívocamente. De ahí que su institución simbólica (la prosodia de tal o cual lengua instituida, así como sus reglas de utilización, las «leyes» de los encadenamientos sonoros para tal o cual «lengua» musical) parezca *independiente* de la cuestión en sentido estricto del sentido, al menos cuando todavía no se han instituido, por imitación, los lugares comunes de la retórica. Para utilizar una expresión que se encuentra a menudo en los poetas (por ejemplo, Claudel, Bonnefoy), el desfase entre las *phantasiai* «perceptivas» y los retazos de sentido proviene del «yambo fundamental» entre la hipercondensación sublime y su distensión, en la medida en que el yambo sostiene a ambos, es decir, tanto la apertura a la cuestión del sentido como la apertura del esquematismo que se «ejecuta» por decirlo así inmediatamente, con lo cual el desfase es justamente lo necesario para que en las *phantasiai* «perceptivas» tomadas en su infigurabilidad pueda asimismo desplegarse el *eco* de la llamada de sentido proveniente de la trascendencia absoluta. Así, como hemos dicho, las *phantasiai* «perceptivas» son una especie de relevos de los retazos de sentido.

Dicho de otra manera, y a fin de responder a la difícil cuestión del *ritmo* a través de las nociones de *sístole* y *diástole* —con lo cual no debe pensarse que las palpitations del corazón constituyen la base positiva del ritmo—, podemos entender por *sístole* el «sobresalto» de la afectividad en el «momento» de lo «sublime», «sobresalto» que es ruptura esquemática, en la cual «momentáneamente» y libre de toda atadura, la afectividad se las carga «consigo misma» hiperbólicamente en una especie de estado

hiperdenso, en el cual aún «momentáneamente» se refleja sin concepto en su exceso, cuyo horizonte es la trascendencia absoluta que abre a la *cuestión* del sentido irreductiblemente en fuga, inaprehensible, infigurable, es decir, inaccesible y radicalmente indeterminada. Si dicho «momento» persistiese, la afectividad se perdería como en un «agujero negro» sin escapatoria: se trataría de una suerte de muerte «psíquica». Por el contrario, la sístole es inmediatamente «sucedida» por la diástole que constituye su «distensión» —lo que M. Deguy llama un «estado de ingravidez»— que ya es esquemático en la medida en que es inmediatamente reanudado por el esquematismo que no sólo modula la afectividad en afecciones en las *phantasiai* «perceptivas», sino que asimismo distribuye correlativamente el sentido, de tan masivo y sobreabundante, en retazos de sentido plurívocos dispuestos por y hacia el sentido en adelante en tránsito, en el cual el «momento» de lo sublime aún juega un rol aunque únicamente como función o, mejor dicho, *virtualmente*. De ello se sigue que el contacto de sí consigo mismo (el sí mismo es aún afectividad) en lo sublime —tan intenso que corre siempre el riesgo de volverse traumático— se mantiene por decirlo así en la esquematización, como si el sí mismo que resulta de la distensión jugase en cierto sentido un juego sin reglas consigo mismo, o como si *improvisase* «algo» de sí en el horizonte del sentido en cuestión, dado que dicha improvisación es sólo la esquematización en presencia y en *chôra* del lenguaje (junto con su referente, cuya sede se corresponde con una parte de la infigurabilidad de las *phantasiai* «perceptivas»); para decirlo en los términos acotados por la institución simbólica, como si el sí mismo improvisase la musicalidad y los ritmos propiamente *leiblich* de las expresiones poéticas y musicales. Dicho de otra manera, el poeta y el músico hablan ya hablándose (se trata de búsquedas de sí mismo) y oyéndose hablar (lo que supone la interfacticidad trascendental). Y si uno se pregunta por aquello que se «trasvasa» del esquematismo en la musicalidad y los ritmos, en parte reglados por la institución simbólica, debemos contestar que es a través del contacto y del desfase de las afecciones en juego en las *phantasiai*-afecciones «perceptivas» del esquematismo con respecto a aquellas que están en juego en la musicalidad y los ritmos de las expresiones, así fueran los elementos de dichas expresiones mínimamente modificados en *phantasia*. La musicalidad y los ritmos son siempre *leiblich* o

*phantasieieiblich*: no son nunca, salvo por aproximaciones o artificios, estrictamente medibles y calculables.

Si hay en el «momento» de lo sublime, por medio de la reflexividad de la afectividad en la hipérbole de su exceso, reversibilidad de lo sintiente (*fühlend*) y de lo sentido mediando una brecha que es en realidad el atravesamiento de lo instantáneo, en el cual se «trasvasa» el «tercio excluido» (la trascendencia absoluta indeterminada) que «impide» la ciega coincidencia de sí, dicha sístole no implica *eo ipso* una diástole, y mucho menos una diástasis instantánea, sino ante todo la cuestión de la trascendencia absoluta como absoluto «afuera», el cual no tiene, no obstante, nada de espacial, y por lo mismo implica un «adentro» que tampoco tiene un carácter espacial: dicho contacto de sí consigo mismo, ni espacial ni temporal, que constituye en realidad al sí mismo, hace que lo sintiente sea siempre «otro» con respecto a lo sentido, que se encuentre en una no coincidencia y en una inadecuación, pero asimismo sin pérdidas ni ganancias, lo cual quiere decir que es puesta entre paréntesis (*epoché*) de toda posición —dicho sí mismo es no posicional—, susceptible de «contracción» (nuevamente, no espacial) hasta la hiperdensidad. No hay, por tanto, «antes» de su reanudación esquemática en la diástole, ni pasado trascendental, ni futuro trascendental (ligados al esquematismo y a la afectividad proto-ontológica en él modulada), sino en cierto sentido, eternidad, o bien, sin ir tan lejos, intemporalidad, la cual es una de las características de la interrupción esquemática —esta última sería, como hemos dicho, coextensiva de la muerte «psíquica», si la sístole no se destensase inmediatamente en la diástole, en la cual el esquematismo se reanuda, y en la cual la afectividad es a la vez contacto de sí consigo mismo y habitación, a través de las afecciones hechas posibles por la distensión, del esquematismo cuyos *Wesen* salvajes, movilizados por las afecciones, se transforman en *phantasiai* «perceptivas», o al menos están aptos («pre-parados») para serlo, una vez que hay intercambio de miradas. Así, lo dicho nos ha conducido a las condiciones del despertar de la afectividad con respecto a la «percepción» en *phantasia* de la mirada del otro, de lo cual nos ocuparemos más adelante. Ello constituye una de las figuras del *chôrismos*, por un lado, entre la cuestión del sentido que plantea la cuestión del sí mismo y la cuestión del esquematismo, de la musicalidad y del ritmo; y, por otro lado, entre la cuestión de la trascendencia absoluta y la cuestión de la trascendencia físico-cósmica.

¿Cuál es entonces la relación entre el sí mismo condensado en el «momento» de lo sublime y el sí mismo que es «cargado» por el esquematismo de la temporalización en presencia y de «espacialización» en *chôra*, el cual es esquematismo de lenguaje? Dicho de otra manera, ¿qué significa que el sí mismo habite el esquematismo? A fin de poder responder a dicha pregunta, debemos volver sobre la distinción propuesta en obras anteriores entre *Wesen* formales y *Wesen concretos* de lenguaje. Podemos decir que los primeros reinscriben el todo (intotalizable) del lenguaje en tal o cual fase de lenguaje, y constituyen su «logicidad», en la medida en que son reminiscencias o premoniciones trascendentales esquemáticas del lenguaje, en las que este último en cada fase es a la vez ingrediente «retroactivo» y «proactivo». Es a través suyo y de este doble movimiento que se encadenan los *Wesen* concretos, son ellos los que los llevan a coincidir y a pasar de ser protenciones a retenciones internas a la presencia y recíprocamente. Así, es claro que dichos *Wesen* concretos, movilizados por la afectividad, y esta última, modulada por el esquematismo, pueden transformarse en *phantasiai* «perceptivas». ¿Podemos decir entonces en términos generales que los *Wesen* formales son aquello que hace vivir *leiblich* el ritmo trascendental del lenguaje bajo el ritmo más o menos «convencional» derivado de la institución simbólica? Y, en este sentido, dado que el esquematismo y la *chôra* que este despliega es una condición trascendental de las *phantasiai* «perceptivas» y, por ende, definitivamente infigurable, ¿no podemos decir que el ritmo no puede por sí mismo dar lugar a ninguna *phantasia* «perceptiva» de sí mismo? ¿Qué implica ello si el esquematismo es la base fenomenológica del ritmo como articulación de las *phantasiai* «perceptivas» y de su parte figurable que el filtro de la institución simbólica transforma en parte figurada (palabras, sintagmas, sonidos y agrupamientos de sonidos), y como articulación en devenir incesante, lo cual se inscribe, a través del mismo filtro, en tanto prosodia y musicalidad? ¿Hay acaso «otro origen» que habitaría ciertamente el sentido haciéndose, pero a partir de su propio desfase, con el cual tanto el poeta como el músico jugarían a través de la fluidización de aquello que les llega por medio de la institución simbólica, y así devolverían al lenguaje su poeticidad y a la música su musicalidad? ¿Es así como se irrealizan las positivizaciones de la institución simbólica, a saber, al jugar de manera «creativa» con las remisiones entre los retazos de sentido y los retazos fónicos, los cuales, al menos mediatamente a través de su figuración así

modificada en *phantasia*, constituyen la parte figurable de las *phantasiai* «perceptivas»? ¿De forma tal que podría decirse, de manera más superficial, que la irrealización de lo positivo se obtiene a través de remisiones dinámicas y recíprocas de aquello que se destaca como «partes» móviles y relativamente indeterminadas de la expresión?

Parece ser que debiéramos responder afirmativamente a dichas pregunta: el ritmo es en todo caso *leiblich*, «sentido» (*gefühl*, *gespürt*) en su movilidad y en su sutilidad propias, y no «percibido», ni siquiera en *phantasia*. Dicho en otros términos que tocan al registro de lo más arcaico, no hay *aisthesis* de la *synaisthesis*, puesto que esta jamás puede constituirse en tanto *aistheton*. Pensar lo contrario sería un *hysteron proteron*. Lo «sentido» más o menos claramente consciente contiene, no obstante, afecciones que se encadenan, es decir, sólo tiene lugar en tanto lenguaje en el encadenamiento de las *phantasiai* (mutuamente) «perceptivas». Y dado que las afecciones, en tanto movilidades y modulaciones de la afectividad, son, en el registro de la *Leiblichkeit* y de la *Phantasieleiblichkeit*, cinestesis, el «sentir» se encuentra asimismo en el mismo registro, cinestesia de cinestesis, con lo cual podemos hablar, paradójicamente, de cinestesia de esquematismo (y con ello, de ritmo, como aquello que se impone a sí mismo en la acentuación o en el debilitamiento de las afecciones). Así, dicha «sensibilidad» (*Fühlbarkeit*) de segundo orden es otra manera de decir la habitación del esquematismo por el sí en contacto consigo mismo en y por desfase. Ello sólo es posible para el esquematismo de lenguaje, dado que el esquematismo fuera del lenguaje, el cual articula o encadena a las *phantasiai* «puras» y no a las *phantasiai* «perceptivas», constituye la trascendencia físico-cósmica que en sí no tiene sentido (ni siquiera el de existir «en sí»), que es la referencia muda y ciega, radicalmente infigurable del lenguaje y que debe ser interrumpida a fin de que haya lenguaje, *chôrismos* entre el sí mismo cuya cuestión se planea conjuntamente con la de la trascendencia absoluta, y el esquematismo ciego, en el cual dicho sí mismo es retomado como por una especie de «participación» *constreñida*, en la medida en que es a través del «momento» de lo sublime que ha entrado en contacto consigo mismo, el cual se esquematiza inmediatamente en y por desfase y «participa» de tal manera del esquematismo. La «creación» poética y musical (pero asimismo, aunque de manera distinta, su recepción) es únicamente una manera de «traducir», en la institución simbólica, dicha

«participación» constreñida, en la cual el sí mismo se «halla», y en la que el sentido y su cuestión se «economiza» al arbitrio de un esquematismo que no ha creado.

Podemos decir asimismo que *la diástole se esquematiza «por sí sola»* (de lo contrario recaeríamos en la homogeneidad del sí consigo mismo en el simulacro ontológico, es decir, en el solipsismo), y que el sentido en esbozo (cuya cuestión es abierta por el «momento» de lo sublime) se hace, en el «*dia*» esquemático de la diástole, a través de retazos de dicho sentido en divergencia mutua y en desfase con respecto a las *phantasiai* «perceptivas». Así, el genio del poeta y del músico consiste en inspirarse o, mejor dicho, en «in-spirar» dicha esquematización, lo cual implica la *epoché* de todo Mí mismo postulante y posicional, puesto que el sí mismo es llamado a «oír» la «voz» que «habla» en la cinestesia no «perceptiva» del esquematismo («es Dios quien escribe el primer verso», dice Valéry)<sup>4</sup>, y que es no perceptiva, puesto que el esquematismo no «percibe» por su parte, ya sea en *phantasia*, al sí mismo —la reversibilidad es aquí rota—, y puesto que, justamente, dicho «oír» *va de la mano* junto con la temporalización en presencia y la «especialización» en *chôra*, sin que el sí mismo pueda «crearlas» por sí solo, dado que, por un lado, asiste al hacer esquemático, a través de su «participación» constreñida, y, por otro lado asiste a él, al estar su aquí absoluto («sital» de la *chôra*) aún indeterminado. No se trata de que el esquematismo de lenguaje sea trascendente con respecto al lenguaje expresivo (sólo lo son el esquematismo fuera del lenguaje y la interfacticidad trascendental), sino que, a pesar de que toma parte en los matices y en las determinaciones del sentido, es *diferente* de este, lo cual explica por lo demás todas las modulaciones posibles. Dicha participación es de un «orden» arquitectónico completamente distinto al que entendemos normalmente cuando hablamos de «participación» en sentido platónico. Ello significa que no son ni el sí mismo ni el sentido los que realizan el *esquematismo*, al ser tanto su movilidad como su ductilidad inaprehensibles e infinitas.

Precisemos, por otra parte, que la cinestesia del esquematismo es tal, puesto que se trata, en nuestros términos, de la *synaisthesis* misma y que dicho *syn-*, que no es ni temporal ni espacial (conciérne exclusivamente a la *chôra*), no es tampoco instantáneo, sino instante, y se corresponde con la «iluminación» en tanto revelación de la «idea» poética o musical, de la cual ya podemos afirmar que es diástole de la sístole —en tanto

---

<sup>4</sup> «Primer verso» que evidentemente no es el primer verso del poema escrito.

el atravesamiento de lo instantáneo en su complejización esquemática. Nos aventuramos a decir, pues, que dicha complejización es «espontánea» (ella procede de la reanudación del esquematismo fuera del lenguaje, aunque en temporalización/«espacialización»), *sin intervención del sí mismo, pero con su asistencia* —el sí mismo se «cuela», se «apresta», «mete la mano». Ello tiene como consecuencia que el instante se pluralice en instantes, sin que el presente pueda llegar a reflejarse (no tiene tiempo para hacerlo) a causa de la complejización misma; que dichos instantes, por consiguiente, no se encuentran distribuidos al azar, a pesar de carecer de un pasado y un futuro intrínsecos (son «cartesianos»), y funcionan, no presentes, como «marcas» del ritmo, matrices trascendentales, en cierto sentido, de aquello que debe aún (genéticamente) establecerse como «sitial» de la *chôra* y, por consecuencia, de los aquíes absolutos de la interfacticidad trascendental, en la cual tendrá lugar el intercambio de miradas (de *phantasiai* «perceptivas»), es decir, de afecciones de lenguaje, y de los retazos de sentidos que se hallaran desincronizados en desfase con respecto a aquellas, a causa del horizonte de la trascendencia absoluta. Así, vemos que la musicalidad o el ritmo, tanto de la poesía como de la música, es la atestación indirecta de la «autonomía» de lo esquemático con respecto a la cuestión del sentido. Ella se lleva a cabo «desde dentro» y es prueba de la trascendencia (no objetiva y no objetivable) de los mundos y de la *physis*. De ahí que pueda auto-realizarse desde el interior de sí misma de múltiples formas y de manera extremadamente lábil, valiéndose de la afectividad y dejando al sentido «en segundo plano», e incluso fuera de juego como en el caso de la paradoja del balbuceo infantil, conjunto de expresiones que no expresan nada que haga sentido. Sólo así puede entenderse la complejización de las expresiones musicales y poéticas en sí mismas, las cuales entrañan una especie de «retorno» sutil y extraordinariamente instruido (a través de la institución simbólica de las lenguas) al balbuceo infantil y a la afección de placer que se da rienda suelta en él.

Ello nos brinda ya una idea del «proceso de creación» (y de recepción) poética y musical. Se trata, en el marco de la cuestión del sentido, de la *mimesis* activa, no especular y desde dentro, del esquematismo de lenguaje en la frase poética o musical; más precisamente, a través de su ritmo, el cual es el trazo traspuesto, por medio del filtro de la institución simbólica, del esquematismo, con lo cual da cuenta de este

último de manera indirecta —de ahí que el ritmo sea complejo y temporalizador («espaciador») y que los silencios le pertenezcan como «cavidad(es) vacía(s) musicante(s)» (Mallarmé). La manera de conseguirlo, en poesía, es la prosodia, la cual va de la mano con la institución de la lengua, pero a su vez constituye el objeto de la institución simbólica por medio de las reglas de uso de los sonidos, de las palabras y de los sintagmas, así como en música, *grosso modo*, a través de la institución de toda la gama de sonidos y de timbres extraíbles de los instrumentos, junto con las reglas que se instituyen paralelamente correspondientes a su articulación. En ese sentido, tanto la poesía como la música nacen de una especie de «toma de conciencia» del lenguaje en la lengua, de una especie de deseo del lenguaje, el cual, si es satisfecho, conduce a la modificación en *phantasia* de la lengua —ello es por así decirlo manifiesto de entrada en el caso de la música, dado que la lengua musical instituida no posee un referente figurable, cósmico o de acción, incluso en la imaginación, a la vez que no está desprovista ni de sentido ni de afecciones (de partes abstractas de *phantasiai* «perceptivas» en tanto todos fenomenológicos cuya otra parte es solamente figurable, y virtualmente figurable puesto que su figuración en imaginación la traicionaría). Hay, así, abandono (*epoché*) del Mí mismo por el sí mismo frente al cual se abre «milagrosamente» (por medio del genio del poeta o del músico) el acceso al lenguaje, acceso que sólo puede ser recorrido en tanto vía en el sentir del esquematismo, en el cual se inscriben las afecciones, es decir, en el ritmo que es *leiblich*.

Aquello que, en realidad, hace «vivir» o «palpar» al ritmo en dicha *mimesis* es el esquematismo que lo habita en desfase (no espacial y no temporal), con lo cual hay entre ambos, repitémoslo, un pasaje de afecciones (sin duda con deformaciones, puesto que el esquematismo es tan infigurable como el ritmo), y, por consiguiente, sendas «zonas» de contacto (en y por desfase) entre ambos. En y por dichos contactos, por otra parte, aquello que es oído físicamente (las palabras y los sonidos) es modificado en *phantasia*, es decir, en la composición y la recepción, transformado en *phantasia* «perceptiva», cuya parte figurada (y coextensiva, en cada caso, de un hábito cinestésico) nos abre a partir de sí misma a la parte infigurable, de la cual forma parte la afección —las palabras y los sentidos no son propiamente *wahrgenommen*, puesto que la *Wahrnehmung*, si hay realmente escucha, es inmediatamente modificada en *phantasia*. Basta con que todo cálculo retórico (por medio de la mimética especular de

las reglas de composición provistas por la institución simbólica) sea puesto entre paréntesis (lo cual no quiere decir «abolido»), es decir, con que el creador las utilice (como «reglas del arte» en tanto *techne*) exclusivamente en vistas de la *mimesis* esquemática, para que, al menos en el caso ideal, el esquematismo de lenguaje, en dicha *mimesis* paradójica entre lo infigurable esquemático y lo infigurable rítmico, coloque de antemano los «tiempos» débiles y fuertes de los ritmos, de forma tal que, a través del desfase implicado por dicho «de antemano», dichos ritmos se sientan (*leiblich*) en una *Fühlung*, cuya temporalización en presencia y «especialización» en *chôra* distribuye las afecciones que están ya en juego en el esquematismo. Ello explica el trabajo igualmente *leiblich* del intérprete en el ámbito de la poesía o de la música, pero asimismo que, en dicho sentido, el creador sea el primer intérprete del esquematismo de lenguaje. Se trata, como en el caso del actor, de un desdoblamiento entre el intérprete y el creador. Ello no quiere decir que no hagan nada o que no valgan nada (la poesía y la música no se hacen solas) puesto que es a ellos a quienes corresponde (ciertamente de manera distinta) recorrer la vía de acceso al esquematismo, en el horizonte del sentido, sea cual sea la indeterminación al menos relativa que afecta a esta última en un inicio, pero asimismo a su término. Es evidente que, por intermedio de las palabras y de los sonidos en régimen de *phantasiai* «perceptivas», ni la poesía ni la música tienen lugar en el tiempo de los presentes o en el espacio, sino que se colocan al nivel de la interfacticidad trascendental, es decir, por lo menos en el de la «comunicación» virtual, para todo el que sepa oír, sea cual sea la época o el lugar. Dicha situación es coextensiva del desdoblamiento, en el cual el sí mismo pertenece al espacio transicional (de igual manera que el poema o la pieza musical) y no es posicional. En cuanto concierne al creador en tanto «intérprete» del lenguaje, aquello que este llega a tantear a través de las mismas *phantasiai* es una especie de «teatro» (Mallarmé); pero dado que lo importante es su parte infigurable, dicho teatro es un «teatro de sombras», en el que dichas «sombras» son sombras de nada; antes bien, es a partir de sus mutuos movimientos en el seno del encuentro (del contacto) entre el esquematismo de lenguaje y el ritmo que surge «algo» (*etwas* que no es *Ding*) —E. Poe en sus *Marginalia* había sentido dicha naturaleza extraña, de igual manera que Claudel cuando habla de «fantasmas sonoros» en su *Art poétique*.

Desde un punto de vista arquitectónico, pareceríamos repetir la estructura global de la arquitectónica clásica, la cual articula hombre, mundo y Dios, pero dichos términos han mudado radicalmente su sentido, dado que se trata ahora de «*topoi*» arquitectónicos que no se corresponden *a priori* con nada determinado, son no positivos e incluso no posicionales, es decir, en ellos no puede pensarse ni posición ni donación alguna. Lo único que podemos decir es que la trascendencia absoluta propia al horizonte del «momento» de lo sublime nos abre, a nosotros los hombres, a la trascendencia igualmente absoluta pero «físico-cósmica», residuo fenomenológico de la *epoché* hiperbólica, y, por consiguiente, al *chôrismos* en su «forma» más arcaica, si bien esta última trascendencia se sostiene por sí misma a partir del esquematismo fuera del lenguaje, el cual desde un punto de vista genético está desprovisto de sí mismo. Así, no es la primera trascendencia absoluta la que la «crea» o la «moldea»; ella está fenomenológicamente atestiguada, si bien indirectamente, a través del lenguaje, del cual podemos decir con todo derecho en tanto fenomenólogos que es *humano*. No hay, entonces, demiúrgica en el sentido platónico del *Timeo*. Lo que hay de propiamente humano en el lenguaje no es el esquematismo que se sostiene por sí mismo, sino su despliegue bajo el horizonte del sentido, o junto con la cuestión del sentido en tanto sentido que nos corresponde *hacer*, al aprehender, a pesar de su extremada fugacidad, la articulación esquemática de concreciones en tanto «momentos» en desfase del sentido haciéndose junto con nuestra asistencia más o menos atenta —lo cual tiene lugar cuando el contacto de sí consigo mismo «se cuele» en el esquematismo al habitarlo. Por otra parte, dicho contacto de sí consigo mismo significa que el hecho sin duda fundamental de la experiencia humana es el desfase no temporal y no espacial, a través del cual entra en contacto consigo misma, si bien el desfase es *crítico*, es decir, que hace que la experiencia (y todo lo que la constituye) no sea adherente a sí misma.

Hay una cuestión pendiente, no obstante, con respecto al esquematismo fuera del lenguaje, en el que no hay realmente aquíes absolutos («sitiales») de la *chôra*, al ser todos virtuales. ¿Es acaso posible y podemos hablar de una *chôra* primera si a nuestro entender el esquematismo es *eo ipso* despliegue de la *chôra*? ¿Hay una «cuasi-» o una «proto-afectividad» del esquematismo fuera del lenguaje, es decir, de la *chôra* «antes» de la *chôra* que despliega el esquematismo de lenguaje? ¿Puede dicha *chôra* «primera»

ser concebida como la «región» ciega y oscura (nocturna), en la cual habrán de morar las *phantasiai* «puras» y las afecciones más arcaicas?

Podemos, en todo caso, adelantar como una primera aproximación que, si el esquematismo de lenguaje se inscribe en el elemento o en el «ámbito» del sentido, el esquematismo fuera del lenguaje hace lo propio en aquello que hemos denominado el elemento fundamental —la «noche oceánica» de la concreción (inmaterial) fenomenológica indiferenciada— que «actúa» sobre dicho esquematismo y reacciona a las condensaciones y a las disipaciones de este último. Ciertamente, podemos decir que dicha acción/reacción constituye el campo del puro *Anstoss* en sentido fichteano, a saber, de la «otra fuente» de la *phantasia* «pura», y que dicho campo no hace sentido por sí mismo, con lo cual constituye un *chaos* a la vez como abismo y hasta cierto grado como desorden. Si tienen lugar afecciones, estas son inconscientes e indistintas, dado que la afectividad en tanto pulsión infinita se encuentra aún con-fundida con el esquematismo, lo que quiere decir que no «se» siente en sentido estricto. Puesto que las afecciones son indistintas, no puede haber afectividad consciente o cuasi-consciente del esquematismo, incluso si los contactos puros en tanto colisiones de la acción/reacción de la *chôra* más primitiva o más arcaica (lo que acabamos de denominar «*chôra* primera») y del elemento fundamental pueden en todo momento *interrumpir* el esquematismo fuera del lenguaje, y, así, abrirlo a la esquematización en lenguaje, en la cual las colisiones puras no cesan de estar en posición de intervenir, ya sea de manera actual o virtual. Ello justifica que hayamos hablado aún de una *chôra* («primera») con respecto al esquematismo fuera del lenguaje, dado que nunca deja de «situarse» en cierto sentido «por detrás» o «por debajo» de la *chôra* desplegada por el lenguaje.

En cualquier caso, dado que no hay un aquí absoluto en este registro de la *chôra* más arcaica, no puede haber tampoco *Leib*, es decir, ni *Leiblichkeit* ni *Phantasieleiblichkeit*, y, por consiguiente, mucho menos *synaisthesis* (cinestesia de las cinestesis aún confundidas entre sí). El esquematismo fuera del lenguaje que está llamado a desplegarla y que atañe a la trascendencia absoluta físico-cósmica es tal que ni la *physis* ni el cosmos se «sienten» ellos mismos —a menos que consideremos como Platón en el *Timeo* que constituyen en sí mismos un *Leib* (un «viviente»). Así, es claro que sólo puede darse cuenta de ellos indirectamente a través del irreductible desfase entre, por

un lado, *su* eco (de trascendencia) en la autonomía del esquematismo de lenguaje y el ritmo, y, por otro lado, el eco no esquemático de la trascendencia absoluta en el «momento» de lo sublime en la cuestión del sentido, con lo cual ambos ecos se hallan en disincronía por el desfase que constituye así conjuntamente el *fenómeno* de lenguaje.

### § 3. La cuestión del sentido en el despertar y en el intercambio de miradas

¿Qué pasa con la trascendencia absoluta en el despertar y en el intercambio de miradas? A dicha pregunta dos respuestas son formalmente posibles. Según la *primera*, el «sobresalto» de la afectividad, es decir, su exceso sobre sí misma en la hipérbole sería la condición del *despertar* de aquello que *deviene* mirada para la mirada del otro —en el registro arcaico, la de la madre— en la relación originaria entre la madre y el recién nacido. En dicho caso, el despertar sería coextensivo de la reflexividad sin concepto de la afectividad en el exceso, aún únicamente afectivo, pero con la apariencia de proceder de la trascendencia absoluta (por muy indeterminada y oscura que sea). Para el recién nacido, el desasosiego o la angustia indecible (Winnicott) estaría, así, en el origen de dicho contacto de sí consigo mismo, en el que la afectividad sería ya «conciencia» de sí misma, por más oscura que pueda ser dicha «conciencia» sin sujeto/objeto, y el exceso sería somático (por ejemplo, en el hambre) en su origen. Más aún, la trascendencia absoluta sería genéticamente anterior a los intercambios con la madre en tanto haría posible el despertar de la afectividad susceptible de recibir las miradas de la madre que despierta a su vez las miradas de su bebé. Según la *segunda* respuesta, el intercambio de miradas sería más primigenio en la medida en que la *phantasia* «perceptiva» (la mirada) despertada esquemáticamente por la *phantasia* «perceptiva» (la mirada de la madre) estaría en juego en todo momento en la interfacticidad trascendental desde siempre «en acción», de tal manera que el exceso de afectividad que nos interesa en el presente contexto, a saber, el del «momento» de lo sublime se produciría al interior de dicha interfacticidad, es decir, en los juegos de *Eros* y *Thanatos* en el seno del intercambio de miradas; por consiguiente, lo infigurable de la mirada de la madre tendría lugar en el horizonte de la cuestión del sentido, es decir, de la trascendencia absoluta —lo que en cierto sentido se corresponde con la estructura desarrollada por Lévinas. Dicho de manera más breve, pero a su vez más

brutal, la cuestión es saber si, genéticamente, la trascendencia absoluta es «anterior» al esquematismo de lenguaje o si, por el contrario, este último es «anterior» a aquella, habida cuenta de que la primera respuesta nos coloca al mismo tiempo «antes» del establecimiento del espacio transicional, y que la segunda implica una ruptura de este último. Según la primera respuesta que se asemeja a la doctrina clásica, la vida primigenia del recién nacido sería más bien animal, dado que la primacía de la trascendencia absoluta implica que esta sea por así decirlo «dadora» del sentido o por lo menos de su cuestión. Según la segunda respuesta, la cual se asemeja a la «doctrina» del psicoanálisis (Klein, Winnicott), la vida primigenia del recién nacido sería en todo momento humana, en la medida en que está inscrita desde siempre en la interfacticidad trascendental.

En realidad, dicha antinomia sólo es aparente, puesto que ambas respuestas se entre-cruzan de manera compleja en sendos movimientos. La trascendencia absoluta no hace sentido por sí sola ni puede llamar al sentido sin el juego y la puesta en juego del intercambio de miradas, es decir, sin la interfacticidad trascendental y sin el esquematismo de lenguaje (en el cual se incluye por otra parte la trascendencia físico-cósmica). En el fondo, la reflexividad al menos virtual de la afectividad en su exceso implica una «llamada» aún indeterminada, la cual aún no es del sentido, y es únicamente a través del intercambio de miradas que *deviene* tal y que *deviene* en retorno lenguaje, en y a través del esquematismo. Dicho de manera más concreta, la sed de alimento *deviene* demanda de amor. Es desde una perspectiva exterior, es decir, desde la separación física entre la madre y el recién nacido, que podemos interpretar como desasosiego y angustia el exceso de afectividad que hay en la sed de alimento, que atañe a la carencia, puesto que en dicho ámbito primigenio no hay sí mismo, salvo «biológico», cuasi-animal, y es a partir de los cuidados brindados por la madre que el recién nacido *deviene* humano. Ello significa asimismo que una vez que dicho devenir ha iniciado, resta aún algo de somático en la afectividad, desde la inopia del proto-sí mismo cuasi-animal más arcaico hasta el sí mismo constituido en tanto aquí absoluto a través de la mirada de la alteridad de la madre. El entrecruzamiento del que hablamos concierne asimismo a lo «somático» y a lo «psíquico»: se produce en el tránsito complejo del placer/dolor cuasi-animales (el cual atañe más bien a la satisfacción/insatisfacción) al placer/dolor humanos, habida cuenta de que en cuanto

corresponde a la dimensión propia a dicho tránsito, aún no hay institución simbólica, la cual sólo se producirá a partir de la educación.

Debemos entender que existe una superposición sin identidad entre lo infigurable de la *phantasia* «perceptiva» y la trascendencia absoluta, por lo cual es necesario el despertar de la mirada a partir de una mirada, y a partir de una mirada humana cuya alteridad es coextensiva del aquí absoluto del sí mismo en tanto «sital» de la *chôra* —si dicha mirada fuese «divina», si ella procediese de la trascendencia absoluta (la cual en realidad no posee mirada), estaríamos todos irreductiblemente atrapados en un solipsismo, así como, si tal expresión es posible, flotando «fuera de» la *chôra*. El «sobresalto» de la afectividad que da lugar al «momento» de lo sublime sólo puede producirse a través de un sí en contacto consigo mismo en la interfacticidad, puesto que sólo en ella puede la afectividad sentirse como la *afectividad de un sí mismo*, así como reflejarse en *su* exceso en la ruptura del esquematismo de lenguaje (o del esquematismo inconsciente fuera del lenguaje), cuya vuelta sobre sí en la reflexividad abre el horizonte de una trascendencia absoluta por siempre enigmática, la cual «comunica» al mismo tiempo con el sí mismo en tanto enigma de sí, enigma que llama a ser dotado de sentido. Este último se produce a partir del doble contacto, en y por desfase, del sí consigo mismo y del sí con respecto al esquematismo de lenguaje, en tanto que, temporalizándose en presencia y «espacializándose» en *chôra*, y a través de la trascendencia absoluta inaccesible e irreductible al horizonte, el «referente» del lenguaje es abierto como aquello con lo cual el lenguaje hace sentido y hace el sentido, por lo cual aquello que se sitúa arquitectónicamente entre el sí mismo y la trascendencia absoluta es sentido como una *llamada del sentido*. Dicha llamada no puede advenir sin esquematismo, incluso si este último, en su autonomía, comporta virtualmente una multiplicidad *a priori* indefinida de llamadas de sentido —lo que sucede en la música (e incluso en aquello que hemos denominado música pura), en la medida en que los juegos musicales son siempre, al menos en parte, intrínsecos (auto-desarrollos), vestigios de ejecuciones rítmicas que son a su vez trazos de juegos esquemáticos. Hay siempre, en la música, «algo» que remite únicamente a sí mismo, en una especie de sintaxis propia de las «logicidades» que se hacen eco de los *Wesen* formales de lenguaje. Y la poesía vincula dicho «algo» con el sentido haciéndose a través de las palabras destinadas a desaparecer en *phantasiai* «perceptivas», las cuales

se vinculan al referente por intermedio de las palabras que las recortan simbólicamente —dicho recorte no tiene lugar normalmente en la música, en la cual no quedan *phantasiai* «perceptivas» cuya parte «visible» (en realidad audible) esté constituida por los sonidos, sino únicamente la otra parte, infigurable, de las afecciones, las cuales remiten asimismo al referente, pero de manera indiferenciada, lo que no quiere decir de manera vaga, dado que dichas afecciones son, recordémoslo, «movimientos del alma», y su articulación esquemática ya es constitución de sentido, en el cual el enigma deviene menos opaco y sobre todo menos amenazador.

Dicho de otra manera, lo infigurable de la *phantasia* «perceptiva» adquiere sentido a partir del remanente de la sístole propia al «momento» de lo sublime en la diástole, en la cual las *phantasiai* «perceptivas» son distribuidas en tanto concreciones del esquematismo de lenguaje. Así, cuando al exceso de afectividad («sentido» primitivamente de manera indiferenciada) responde algo que es «vida», y vida humana que, a través de su mirada (la cual es *phantasia* «perceptiva» del otro), posee su propia infigurabilidad, en la cual resuena en tanto eco algo así como la trascendencia absoluta, aunque se trate del desfase de la experiencia del otro (para el recién nacido, de la madre) con respecto a sí misma: se trata asimismo de lo que «sucede» en el intercambio de miradas, y ante todo, en el despertar de la mirada. Si no hubiese dicho desfase, habría absorción o devoración (del recién nacido por la madre) o frialdad, exterioridad indiferente, muerte, mientras que con dicho desfase, el cual no es «reserva» voluntaria, la mirada materna carga consigo la afección bajo la forma de *Eros*, el cual excede la singularidad. Sin dicho desfase, dicha mirada cargaría consigo a *Thanatos* y, así, el encuentro de la mirada, sin atravesar la lenta fase del despertar, sería inmediatamente traumatismo —lo que hemos denominado lo sublime negativo—, odio devorador y destructivo, incluso si el odio puede ser «reflexionado», a condición, no obstante, de que quede aún algún dinamismo en la *Spaltung* entre Amor y Odio.

No obstante, ¿en qué consiste dicha «respuesta» y dicha «resonancia» que acabamos de mencionar? Dicha «respuesta» es a todas las luces la *Ein-fühlung* de la madre en relación con el recién nacido. La madre siente (*fühlt*) algo que, para el recién nacido, no es aún llamada, pero que al cuidar del recién nacido, ella toma como llamada, y no a través de una *Deutung*, de una atribución de sentido, intencional, sino por «substitución» en el sentido de Lévinas —se trata así de una *Einfühlung* en un sentido

bastante determinado, y del que habremos de ocuparnos, puesto que, por su parte, el bebé sentirá a su vez como llamada aquello que es de entrada, durante los primeros días de su vida, exceso indiferenciado, y es en la experiencia reiterada que su afección encontrará y reencontrará el equilibrio de la concordancia consigo mismo a través de la anulación de dicho exceso afectivo: hay una especie de «trasvase» de la afectividad, en el cual, en contra de la disolución siempre inminente a través del exceso, el sí mismo del recién nacido pasa por una «resurrección» en tanto otro, es decir, en tanto sí mismo humano, o en tanto sí mismo cada vez más humano. La cuestión no consiste en saber si podemos considerar dicho «trasvase» de la afectividad como la forma más arcaica del intercambio, que no atañe aún al intercambio de miradas, pero que sería su condición de posibilidad genético-trascendental, en el sentido en que sería la condición del despertar de aquello que habrá de constituir la afectividad de la mirada que se intercambia con la mirada de la alteridad de la madre, es decir, en la medida en que sería la condición de la constitución del espacio transicional (en el cual se pone en juego estrictamente la interfacticidad trascendental, la pluralidad virtual de aquíes absolutos como «sitiales» de la *chôra*).

La pregunta planteada habría así encontrado fácilmente una respuesta positiva, si no se sumase una segunda pregunta, en realidad coextensiva, referida a la «resonancia», es decir, a la trascendencia absoluta, la cual no tiene nada de transicional y, por el contrario, entraña su ruptura. Bajo reserva de una respuesta positiva que suponga un «trasvase» de la afectividad maternal al recién nacido, podemos situar arquitectónicamente el lugar de la trascendencia absoluta en el marco de la estructura en cuestión: de una manera precisa que el análisis se encargará de determinar, dicho «trasvase» significa por lo menos para el recién nacido la constitución de aquello que denominamos, a falta de un mejor término, un proto-sí mismo, en la medida en que el exceso de la afectividad ya es sentido como exceso de su afectividad, pero en el cual la afectividad se refleja asimismo ciegamente como en Otro (la trascendencia absoluta), no «percibido» en una *phantasia*, radicalmente infigurable, y que no la constituye como un sí mismo, sino como un adentro o una interioridad, una *intimidad* con respecto a un afuera radical que no depende ni del espacio ni de la *chôra*. Ello tendría lugar, como hemos dicho, si dicho «momento» adviniese por sí solo, en una suerte de aparente solipsismo en conflicto con el espacio transicional. Como no es el caso, ello quiere decir

que la trascendencia absoluta radicalmente indeterminada continúa, no obstante, jugando un rol en todo aquello que tiene el carácter de lo infigurable en tanto su horizonte, pero asimismo en tanto el despertar del proto-sí mismo a la constitución del sí mismo del intercambio de miradas, es decir, en tanto el despertar a aquello que constituye ya, a este nivel, el lenguaje (intercambio de miradas en tanto *phantasiai* «perceptivas») en su virtualidad. Al ofrecerse a la posibilidad de ser mirado, el bebé es susceptible de mirar dicha mirada que lo mira y de intercambiarse con ella, y es estrictamente ahí que se constituye el sí mismo en tanto aquí absoluto que se intercambia con otros aquíes absolutos de la *chôra* desplegada por el esquematismo. En suma, el aquí absoluto sólo se constituye como un adentro a través de una *primera versión* del «momento» de lo sublime, en el cual vacila la trascendencia absoluta. Pero dicho adentro es indiferenciado y puede tanto absorber aquello que para nosotros es su afuera (la madre), como ser absorbido por este en aquello que denominamos el «trasvase» de afectividad. Si la madre suficientemente buena juega un rol «estabilizador» del exceso de afectividad, puede asimismo no hacerlo y «trasvasar» su inestabilidad afectiva a su bebé, con lo cual lo toma como un apéndice suyo, cuya separación de la madre lo transforma en *Körper*, en una «cosa» que, por consiguiente, pierde su humanidad o que está en tránsito de perderla en el «colapso» (Winnicott) cuasi-psicótico. Todo ello tiene lugar «antes» de la concretización del *Leib* en *Leibkörper*, en la cual la distinción dentro/fuera ha borrado su origen, lo cual es asimismo evidente en el hecho de que todo aquí absoluto en tanto «sitial» de la *chôra* es también a través de la trascendencia absoluta un adentro —pero un adentro (no espacial) que permanece fenomenológicamente indistinto e indistinto de los otros mientras no haya intercambio de miradas, es decir, esquematismo de lenguaje, razón por la cual la interfacticidad trascendental es aún completamente virtual.

Así, el registro más arcaico está constituido en cierto sentido por dos subregistros que sólo pueden ser distinguidos a través de la reflexión fenomenológica y arquitectónica: por un lado, la interfacticidad trascendental operante (ya sea esta actual o virtual) y el intercambio de miradas; por otro lado, aquello que hace posible este primer subregistro y en el cual tendremos que ahondar debido a su carácter paradójico. Hemos hablado de una *Einfühlung* bastante específica de la madre por el recién nacido, del «trasvase» de afectividad a través del que la afección de la angustia

se transforma en demanda de amor y en su satisfacción a través del amor. ¿Debemos entender dicho «trasvase» en tanto una «substitución», en el sentido de Lévinas, de la madre al recién nacido, en tanto una transferencia afectiva primera (la más arcaica o la más originaria) *sin mirada*? ¿O, más bien, *sin intercambio* de miradas puesto que sería aquello que prepararía al recién nacido al despertar de su mirada? Tomemos en consideración, no obstante, que si este es el caso, según la lógica lévinasiana, la substitución se acompaña de la persecución —y hay ciertamente una especie de tiranía del recién nacido con respecto a su madre, tan o más fuerte que la de la madre con respecto al recién nacido, a partir de inversiones sutiles que Mélanie Klein fue la primera en analizar.

En cualquier caso, la pregunta es fundamentalmente: ¿vive así el recién nacido *en* la madre, es decir, vive su afección de tal manera que la afección de la angustia del bebé se transforma en una llamada de amor capaz de despertar su mirada a una mirada, la de la madre, que es la única capaz de volverla realmente una mirada que mira? En todo rigor, si la madre puede sentir (*ein-fühlen*) algo del recién nacido, no se trata en un inicio del recién nacido en tanto tal, sino de la angustia de este último en tanto llamada a su cuidado y a aquello que para ella ya constituye su amor. Pero ella siente asimismo dicha angustia como persecución que llama a su respuesta, es decir, la substitución a través de la cual ella se da a través de sus cuidados y su amor, con lo cual conduce al bebé no sólo a la mera satisfacción de una necesidad (por ejemplo, el hambre), sino al gozo y a la paz. El alimento del bebé sería por así decirlo meramente «caníbal», si no hubiese en él dicha dimensión arcaica de afectividad que lo abre al intercambio de miradas y, a través suyo, a la humanidad. En todo rigor asimismo, aquello que hemos denominado la transferencia afectiva sin mirada sólo es aplicable para nosotros, espectadores, que tenemos dos seres al frente, mientras que intrínsecamente, en el presente subregistro arquitectónico, el par madre-recién nacido constituye aquello que Husserl llamó *un Todo concreto*: un todo concreto ciertamente *para el recién nacido*, quien no posee aún, genéticamente, un sí mismo, sino únicamente un proto-sí mismo, una especie de intimidad sin mirada, cuyo afuera, radicalmente indeterminable e insituable, lo constituye sin que sea, no obstante, un aquí absoluto, y *fuera de todo tiempo* (presencia) y *fuera de toda chôra*.

¿En qué consiste entonces más precisamente dicho Todo concreto madre/recién nacido? No consiste ni en una fusión ni en la transparencia de uno en el otro, pero implica una especie de *hipersensibilidad* de uno para con el otro, por un contacto en y por desfase que no tiene nada de espacial ni de temporal. Dicha hipersensibilidad implica por su parte un *Leib* indiferenciado y, por consiguiente, una *Leiblichkeit/Leibhaftigkeit* asimismo indiferenciada, de la cual el recién y la madre constituyen, en términos fenomenológicos, partes *abstractas*, es decir, abstraídas a partir de un afuera desde el cual se ven dos seres. Dicho todo constituye, antes de sus metamorfosis, el regazo trascendental infigurable, no «espacial» (no le concierne aún a la *phantasia*, es decir, a la *chôra*) y no temporal: se trata de la unidad primitiva, la más arcaica, de aquello que debe devenir aún dos. En este subregistro arcaico al extremo, la separación «real» producto del nacimiento, separación «real» que a nuestro entender es una separación en el espacio, no desempeña ningún rol. Dicho en otros términos, dicha hipersensibilidad —que hace que una madre nerviosa tenga un bebé nervioso y que una madre calmada tenga un bebé calmado, y ello «antes» y «más allá» de todo intercambio de «miradas»— constituye lo más arcaico que escapa a la conciencia pero que la acompañará a lo largo de toda la vida. Se trata de una especie de prolongación, luego del parto, del estado fetal, del cual el recién nacido sale únicamente a través de la mutación de la afección de la angustia en llamada de amor, la cual implica, al menos en parte, la ruptura de dicho estado. El nacimiento es ante todo un hecho biológico, y el parto se prolonga en la asistencia y los cuidados provistos por la madre a su bebé, sobre el fondo de una *Grundstimmung*, de un humor (angustiado, nervioso o calmado, atento y oportuno) que, por ser el de la madre, es aún el del Todo concreto que no nos abandonará jamás, a lo largo de toda nuestra vida, pero que «dormita» en las profundidades del inconsciente. El regazo trascendental es entonces antes que nada una prolongación de la matriz maternal, susceptible, no obstante, de metamorfosis que al mismo tiempo humanizan al bebé. Por consiguiente, aquello que hemos denominado transferencia afectiva sin mirada o trasvase de afectividad es, en realidad, la «resonancia» inherente a dicho Todo concreto, o la «propagación» de afecciones al interior de ese mismo Todo, el cual se sostiene por contacto de sí consigo mismo en y por desfase (no temporal y no espacial): La madre se siente (*fühlt*) a través de dicho contacto «en» su recién nacido (otra manera de nombrar la substitución), al mismo

tiempo que el recién nacido a su vez se siente a través del mismo contacto «en» la madre, con lo cual se abre a la posibilidad del despertar a la mirada (de la madre) que despierta su mirada, y sabemos que a partir de dicho intercambio se establece asimismo el espacio transicional. Hemos hablado de una *Ein-fühlung* bastante específica del recién nacido en relación con la madre, debido a su aparente paradoja, en la medida en que parece falsa, dado que «siente» una llamada de amor cuando lo que hay generalmente es, en sí, angustia. No obstante, si podemos expresarnos de tal manera es porque ya nos encontramos instalados en la dualidad y desconocemos que aquello que venimos de sospechar bajo la «resonancia» o la «propagación» es absolutamente *inconsciente* (y por ende ingobernable), puesto que atañe al Todo concreto que la madre constituye inconscientemente junto con su bebé. En realidad, no se trata realmente de una *Einfühlung*, por lo cual el concepto puede ser considerado en el presente contexto como una mera ayuda.

De ello se deriva que la mirada, en la medida en que es vista y así deviene mirante al interior del intercambio, constituye la primera *exterioridad inherente* al Todo concreto, exterioridad que por intermedio de la diástole «desencadena» el esquematismo de lenguaje, independientemente de lo que puede suceder en el Todo concreto, el cual es por naturaleza no esquemático. Ello reafirma más aún nuestra concepción de una trascendencia originaria del esquematismo (del cual el de lenguaje es una reanudación) en relación con la unidad del Todo concreto —lo cual no implica la trascendencia de aquello que el esquematismo «vehicula» con respecto a las concreciones fenomenológicas, a saber, las *phantasiai* «perceptivas» en su figurabilidad/infigurabilidad. En realidad, lo único que venimos de esclarecer es la posibilidad de la puesta en marcha del esquematismo de lenguaje en la articulación entre el «momento» de lo sublime y el «momento» del Todo concreto. Podemos resumir dicha articulación a partir del hecho de que, a fin de que no haya traumatismo, la mirada que despierta debe mantener su «reserva», la cual es en realidad reserva involuntaria de infigurabilidad —sin la cual se correría el riesgo de recaer en el estado anterior, pero, como hemos dicho, de forma traumática, puesto que el bebé devendría o bien un apéndice maternal reabsorbido en el Todo, o bien una «cosa» muerta expulsada del Todo. Así, el «momento» de lo sublime, cuyo carácter esencial consiste en no ser traumático, se instaura como aquello que asegura, a partir de su fondo

indeterminado (la trascendencia absoluta en tanto horizonte bajo el cual se alza la cuestión del sentido), la exterioridad, en el Todo concreto, de la mirada maternal que despierta la mirada del recién nacido y la «sitúa» como «sitial» de la *chôra* en tránsito de desplegarse junto con el intercambio de miradas ya en curso de esquematización. Es únicamente a través de dicha exterioridad, la cual no es aún espacial, que la mirada maternal podrá jugar el rol, particularmente específico en este registro arquitectónico, del *Anstoss* en tanto interrupción del esquematismo fuera del lenguaje y retomado como lenguaje al interior del intercambio, así como constitución al mismo tiempo de una parte de la «otra fuente» de la *phantasia* «pura» antes de su reanudación como *phantasia* «perceptiva». En todo ello hay, así, imbricación y no confusión del Todo concreto originario y del esquematismo fuera del lenguaje, el cual es como hemos visto igualmente inconsciente. A nuestro entender, es tanto dicho «momento» propiamente sublime que yace en el fondo de la mirada, como la reanudación del esquematismo en temporalización en presencia y «espacialización» en los distintos «sitiales» de la *chôra* aquello que hace posible el espacio transicional, el cual se encuentra ciertamente en ruptura con el Todo concreto y es constitutivo de la interfacticidad trascendental, con lo cual implica una pluralidad *a priori* indefinida de aquíes absolutos, cada cual con un adentro y una intimidad, lo que no implica una serie de «partes», distantes entre sí, de la *chôra* (es decir, de aquello que ya sería espacio), sino una intimidad en cada caso con respecto a una trascendencia absoluta extra-esquemática, es decir, *a priori* independiente de toda *chôra* y de todo referente del lenguaje.