

Imaginación y Phantasia en Husserl¹

Marc Richir

(traducción a cargo de Pablo Posada Varela)

§1. *Introducción*

Apenas hace un cuarto de siglo (1980) que la fenomenología husserliana de la imaginación, que se completa – como habremos de ver – con una fenomenología de la *phantasia* (*Phantasie*, término que no tiene, [ni] en francés [ni en español], equivalente satisfactorio), se ha hecho accesible al lector en sus pormenores : desde la publicación, por E. Marbach, en la serie *Husserliana* (Hua) de obras póstumas, bajo la tutela de los Archivos Husserl de Lovaina, del volumen XXIII titulado *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, y traducido en francés en las ediciones Jérôme Millon (Coll. Krisis, Grenoble, 2002), por J.F. Pestureau, bajo el título *Phantasia, conscience d'image, souvenir*. Ciertamente es que existían pasajes de la obra publicada en vida por el propio Husserl tocantes a estas cuestiones, pero, como con muchas otras problemáticas sucede, éstas no adquieren todo su relieve y, por ello también, toda su profundidad, si no es desde dicha publicación. Será pues a esta última a que hagamos referencia exclusiva.

Si bien se sopesa este volumen que es Hua XXIII, se desprende que tras las primeras investigaciones de Husserl sobre matemáticas y lógica, la obra del fundador de la fenomenología experimenta un giro absolutamente capital con el curso del semestre

¹ (NdT) No es exagerado decir que, lo que aquí damos a publicación, y que es un texto incluido en un colectivo reciente sobre Husserl editado por J. Benoist y V. Gérard (cf. Bibliografía de las obras de Richir incluida en este número de *Eikasia*), constituye una *pieza maestra* en la historia de la hermenéutica husserliana, un aporte absolutamente decisivo, y que en pocas páginas sintetiza, como rigor y claridad, la lectura, extraordinariamente profunda, que Richir lleva haciendo de la fenomenología husserliana de la imaginación, de la *Phantasia* y de la conciencia de imagen (muy en especial en sus dos obras *Phénoménologie en esquisses* (2000) y *Phantasia, Imagination, Affectivité* (2004)). La cantera que Richir halla en este tomo de Husserl (desde la cuestión de la conciencia de imagen en sus derivaciones psicopatológicas hasta la *phantasia* “perceptiva”, pasando por la diferencia esencial y las más veces pasada por alto entre “imaginación” y “*Phantasia*”) son testimonio del enorme trabajo de humilde y dedicada lectura de Husserl emprendido por Richir desde hace años, como también de la enorme vitalidad que aún duerme en el inmenso legado de Husserl, y que sólo una lectura paciente y atenta – como es esta de Richir – puede despertar, y ello a contrapié, tanto de cierta ortodoxia husserliana repetitiva (tan ajena al espíritu y proceder del propio Husserl), como de no pocas obliteraciones a manos de fenomenólogos posteriores (Heidegger es, en este expediente, el ejemplo más triste y flagrante, pero, por desgracia, no el único). Los aportes de Richir a la historia de la recepción de Husserl y de su legado póstumo (indisociable de su obra publicada) son sencillamente innegables e imprescindibles, y constituyen, para todo lector de Husserl, una deuda que no puede por menos de reconocerse.

de invierno 1904/05 titulado “Elementos fundamentales de fenomenología y teoría del conocimiento”, y que contaba con cuatro partes, la primera dedicada a la percepción (*Wahrnehmung*), la segunda a la atención (*Aufmerksamkeit*)², la tercera a la *phantasia* y a la conciencia de imagen, y la cuarta al tiempo (única que, en 1928³ será publicada bajo la forma que le dará Édith Stein, y que Heidegger se limitará a retomar tal cual en el *Jahrbuch* de Husserl acompañándola de una breve introducción). Se trataba, en dicho curso, de “elementos fundamentales” en la medida en que, como de su solo enunciado de inmediato se desprende, la pregunta de Husserl tras *Investigaciones Lógicas* era la del carácter intuitivo de las representaciones, luego también la de aquello que, en la vida de la conciencia, es intuitivo. Así, este curso constituyó, en cierto modo, la entrada de Husserl en fenomenología propiamente dicha, bajo horizonte epistemológico, cierto es, pero donde la preocupación por la teoría del conocimiento ya no era la preocupación central.

Por lo demás, es de ello testimonio suficiente la tercera parte del curso dedicada a la conciencia de imagen – dicho en términos generales: a la imaginación – y a la *phantasia*, publicada en Hua XXIII. Tomando, al modo clásico, su punto de arranque en las estructuras de la conciencia puestas en juego cuando considera ésta una imagen colocada sobre un soporte físico (lienzo, foto, escultura, etc.), el análisis se extiende al caso de lo que se llama – muy impropia, como veremos – la “imagen mental”, para luego abordar el continente, aún prácticamente desconocido para la tradición filosófica, de la *phantasia*. Lo cierto es que un lector atento no puede por menos de sorprenderse por la dificultad y la sutileza, a veces extremas, de estos análisis, pero también, si tiene paciencia suficiente, por su carácter revolucionario. El estudio de la conciencia de imagen es una explicitación sobresaliente de lo que la tradición concebía como simulacro (*eidôlon*), pero lo más revolucionario es la autonomía y el desvinculación que Husserl confiere a la *phantasia* respecto de la percepción – y desde donde nos percatamos, retroductivamente, de lo *errado* que era el punto de vista de la fenomenología husserliana, tan apegado a veces, de cerca o de lejos, a esta última.

Para el análisis de la conciencia de imagen no seguiremos los complicados vericuetos del curso – que se deben a su punto de arranque –, sino algunas páginas de un texto (nº 16) de Hua XXIII (471-476) fechado en 1912 en el que, no obstante su extrema densidad, se van desgranando las cuestiones con claridad meridiana. En cambio, para el análisis de la *phantasia*, sí seguiremos el curso pues sin duda ya nunca

² Estas dos primeras partes del curso están publicadas, desde 2004, en la colección de los *Husserliana*

³ Se trata de las célebres *Lecciones de fenomenología sobre la conciencia interna del tiempo*, de las que hay una excelente traducción al castellano a cargo de Agustín Serrano de Haro (ed. Trotta, 2002).

jamás, consciente de las dificultades (que señalaremos), proseguirá Husserl su impulso novador con tamaño vigor. Por último, para aderezar lo que habremos depurado como fenomenología de la phantasia, terminaremos por la presentación de lo que Husserl entiende por *phantasia* "perceptiva" (*perzeptive Phantasie*) y que contiene en germen enormes consecuencias para la propia fenomenología.

§2. La conciencia de imagen y el simulacro

La cuestión de la imagen suele clásicamente abordarse considerándola en primer término como la representación presente, sobre un soporte físico (pintura, foto), de seres o cosas no presentes. Así, cuando el soporte mismo falta, se ve uno llevado a hablar de imágenes "mentales" – como si el cerebro produjese, a saber según qué misterioso proceso, un soporte para la representación. Esto no implica, claro está, que lo representado de este modo sea la copia conforme del objeto representado (que Husserl denomina *Bildsujet*) puesto que la imagen (que Husserl llama *Bildobjekt*) puede resultar más o menos imperfecta, incompleta o estilizada y es lo que justifica, en un primer momento, la distinción entre *Bildobjekt* et *Bildsujet*, la cual, sin embargo, produce ya un deslizamiento, como veremos, de la distinción clásica entre imagen (representante) y objeto (representado). Pero esto supone, si nos atenemos a la imagen depositada sobre un soporte físico, que quede fuera de juego la percepción (*Wahrnehmung*) del propio soporte *como* tal – sobre el que la percepción no percibe sino líneas y manchas, coloreadas todo lo más –, y supone también que todo ello, en la precisa medida en que lo intuitivo es el propio objeto representado, lo sea en el presente del acto de intuir, así sea éste no presente. Toda la dificultad de Husserl, en el curso de 1904/05, y que le arrastra, como dijimos, a un laberinto de análisis y distinciones sutiles y complejas, estriba en decantar la estructura intencional de esta intuición. Lo que en ella aparece, aunque no presente, no deja de ser el propio objeto representado (el *Bildsujet*), salvo que, precisamente, no aparecería de no haber imagen o, para ser más precisos, de no haber *Bildobjekt*, *Bildobjekt* que, respecto del primero, ejerce la función de figuración (*Darstellung*) intuitiva. Decimos con esto que el *Bildsujet* no aparece sino *con* su figuración intuitiva en el *Bildobjekt* (cualquiera que sea la fidelidad, mayor o menor, de éste, respecto de lo que el objeto representado supuestamente, de suyo o para la percepción, sea), y estando la cuestión en saber qué tipo de relación pueda guardar con él la conciencia. No se trata, manifiestamente, de la misma relación que se da, en la conciencia perceptiva, entre los "escorzos" o adumbraciones (*Abschattungen*) y el objeto percibido, relación en la que éste último está efectivamente presente, *leibhaft da*, ahí en "carne y hueso", en todo momento de presente de un curso perceptivo de

abumbraciones que dispone de cohesión temporal propia. Dicho de otro modo, y en términos más técnicos, la imagen no es una *Abschattung* perceptiva, y tampoco es una composición hilética de líneas y colores que bastara con tomar dentro de la *morphè* intencional del acto que intuye el *Bildsujet*: la imagen, precisamente, representa; la propia composición hilética de la imagen representa la composición hilética del objeto representado y, dentro de esta representación global, el objeto está, precisamente, *imaginado*. Una vez más y en otros términos, toda la dificultad de Husserl estuvo en concebir una división en una intencionalidad, la intencionalidad imaginativa, que es intencionalidad *una*, y donde la aprehensión (*Auffassung*) de la imagen (del *Bildobjekt*) es indisociable de la aprehensión del objeto puesto en imagen (del *Bilsujet*). Cuando miramos una foto, no miramos primero el objeto físico foto, después la imagen, y luego lo fotografiado: miramos de entrada el objeto fotografiado, y, por el contrario, sólo merced a un esfuerzo de abstracción conseguiremos no mirar sino el objeto físico foto. En cuanto a la imagen como tal, por mucho que nos empeñemos, no la vemos nunca – nunca, en todo caso, exenta de aquello que representa. ¿Acaso existe como tal?

Para comprender qué es lo aquí pasa, resulta más sencillo considerar la situación de la imagen cuando no presenta soporte físico alguno, cuando nos imaginamos algo, como en el (ya célebre) ejemplo de imaginar la iglesia del Panteón. En comparación con el caso en el que la imagen se halla sobre un soporte físico (el Panteón en una postal), hay una diferencia e identidad igualmente relevantes: si bien, sobre la foto, puedo yo contar las columnas de la iglesia, no puedo hacerlo cuando me la imagino y, con todo, en ambos casos es el Panteón lo que, de hecho, “estoy viendo”. Ello equivale a decir que, en ambos casos, me imagino el mismo *Bildsujet*, pero que, en el primero, puedo volver, mediante el soporte físico que ha *fijado* la imagen, no ya sobre ésta (el *Bildojekt*) en sentido estricto, sino sobre el *Bildsujet* cual supuestamente es en realidad, mientras que eso mismo, en el segundo caso, sencillamente no me es posible – lo cual ha llevado a decir, con razón pero algo apresuradamente, que en el segundo caso la imagen es “vaga”. Para ser más exactos, yo puedo volver, en el primer caso, sobre el *Bildsujet* si y sólo si albergo la explícita intención de observar tal o cual detalle, mientras que dicha intención está, en el segundo caso, condenada al fracaso. Ello conlleva la importantísima consecuencia de que la intención explícita de observar tal o cual detalle del objeto representado no forma parte, de modo esencial, de la intencionalidad imaginativa que lo mienta, y que ésta funciona exactamente igual en ambos casos. Ello, a su vez, no hace sino reforzar el hecho estructural de que no hay intencionalidad específica que miente el *Bildobjekt* como tal, y que, si tal ha de ser tomada en cuenta por ser indisociable de la intencionalidad que mienta el *Bildsujet*,

permanece siempre “inacabada” o “no efectuada” (Hua XXIII, texte n° 16), luego sin llegar a hacer posición del *Bildobjekt* o, si es que algo se pone, no pudiendo sino poner un pura nihilidad (*ibid.*). Dicho de otro modo, si bien cabe admitir que hay *Perzeption* no intencional (que habremos de verter aquí por “percepción”, entre comillas) del *Bildobjekt*, se trata de una *Schein-Perzeption*, de una “apariencia de ‘percepción’” (*ibid.*), consistiendo el *Bildobjekt* sin soporte físico en una “apariencia ‘perceptiva’” (*perzeptive Apparenz* o *perzeptives Schein*) que, de hecho, no siendo, literalmente, “nada”, no deja sin embargo de funcionar en toda intencionalidad imaginativa (*ibid.*). Ésta, en suma, imagina un objeto (*Bildsujet*) cuasi-poniéndolo en el ámbito de lo imaginario, y generalmente lo hace aprehendiendo – sin “percibir” de veras – una apariencia “perceptiva” que consiste, en realidad, en un *simulacro*. Este último no “funciona” más que si está aprehendido por la intencionalidad imaginativa que mienta su objeto (*Bildsujet*), pero no existe en ella si no es bajo tal forma, pues si la conciencia se transforma para captarlo y ponerlo *como tal*, resulta que éste se desvanece y desaparece en la nada, lo cual da cumplido testimonio de que no existe, de que es, en sí mismo, absolutamente inasible. Lo que vale para la apariencia “perceptiva”, vale también para el *Bildobjekt*: en realidad, la imagen no existe, se limita a ser función figurativa mediadora de la imaginación, y es esta última la que, incluso cuando se da soporte físico, ya está, por su cuenta, funcionando a pleno rendimiento. Desde el punto de vista de la fenomenología, el uso corriente que del término imagen se hace es siempre impropio y abusivo. No hay, para la fenomenología, imagen en propio que no sea *del Bildsujet*, es decir, del objeto figurativamente intuido, fuera de la percepción y en la imaginación.

En resumen, la figuración en imaginación, confundida de modo abusivo con la imagen, juega un papel paradójico, enteramente auxiliar cuando la imaginación es deliberada y voluntaria: no es ella misma objeto intencional, ni tan siquiera imaginario, no está siquiera “percibida” si no es en una apariencia de “percepción”, así, jamás está puesta por sí misma sino que es mediadora de una posición (en lo imaginario, como si el objeto imaginado estuviera ahí mismo; y de ahí la expresión husserliana de cuasi-posición), y su irrealidad le confiere a la vez el estatuto de una nihilidad (“d’un néant”) (si se hiciera posición de ella) así como el estatuto de un simulacro sin autonomía propia (caso de no estar puesta, como suele generalmente ocurrir)⁴. En suma, no existe (no “produce efecto” o “funciona”) más que si no existe, y deja de existir (como ser u objeto) si existe (mediante la ilusión de una reificación montada por entero “en

⁴ Husserl se topa así, de nuevo, con la lección de Platón en el *Timeo*, 52c (salvo que lo real es para él objeto de *doxa*, lo cual no es el caso para Platón).

pensamiento”). Es lo que la convierte, en general, en apariencia “perceptiva”; la *Perzeption*, que no es, tampoco, sino apariencia, no es, en realidad, ni un acto de mención intencional, ni la recepción pasiva de una “huella” (*typos, pathos*). Incluso en caso de ausencia de soporte físico, no está el personaje ahí, en su retrato, como tampoco lo está el paisaje en su fotografía o en su “representación” pintada. De estar, personaje o paisaje, presentes, lo estarán, en todo caso, en el acto intencional de imaginar, como correlatos noemáticos, con el sentido de seres imaginarios que es el propio de un *Bildsujet*, pero en modo alguno estarán ahí, en el mundo, presentes.

Suele Husserl ilustrar esta situación con el ejemplo de un cuadro colgado en la pared de una habitación. Si el cuadro como cosa física corpórea forma parte integrante de la habitación y, como tal, es objeto de percepción (*Wahrnehmung*), el cuadro como “representación” es, sin embargo, como una ventana que abre sobre ese mundo *otro* de lo imaginario donde la estructura del acto intencional es muy distinta a la del acto de percepción. De ello resulta un conflicto entre la percepción de lo real, del cuadro como cosa, y la cuasi-percepción de lo imaginario, del cuadro como “representación”, conflicto que conduce a caracterizar lo imaginario como ficticio – y Husserl utiliza repetidas veces dicho conflicto para decantar (“dégager”) la estructura intencional propia de la imaginación que acabamos de analizar brevemente.

Sin embargo, en tanto permanezcamos en este nivel, no podremos escapar a la clásica convicción de que, como “representación figurativa” (de objetos), lo imaginario permanece indisociable, o incluso tributario de la realidad. Ahora bien, será ésta, precisamente, la convicción que Husserl someterá a constante acoso y derribo tomando en consideración la *phantasia*, y poniendo de manifiesto que el “mundo” de la *phantasia* – el *Phantasiewelt* – es *otro* mundo, no sólo más ancho, más vasto que el mundo de la realidad, sino también, en sus profundidades, independiente de esta última. Es precisamente este delicadísimo punto, propiamente revolucionario, el que cumple ahora analizar.

§3. La phantasia en su radical autonomía y sus problemas.

A pesar de que, en Husserl, la distinción entre imaginación (*Imagination, Einbildung*) y *phantasia* (*Phantasie*) no siempre sea demasiado rigurosa (o se halle rigurosamente fijada), y a pesar de que, por razones de principio que examinaremos más adelante, la distinción, aunque introducida con vigor en el curso de 1904/05, tenderá, después, a difuminarse, es preciso ir más allá del análisis, recién emprendido, de la “conciencia de imagen”, para acotar mejor la esencia de la apariencia “perceptiva”

como simulacro, no obstante, figurativo de objeto, y de objeto no presente en el mundo, o como nihilidad que modifica la posición de dicho objeto en cuasi-posición. Y eso tanto más – acabamos de referirlo – por cuanto el *Phantasiewelt* es “otro mundo radicalmente separado del mundo del presente actual” (Hua XXIII, 58).

A decir verdad, resulta muy difícil distinguir el simulacro que mediatiza, figurándolo, el objeto de la imaginación, y que, si se quiere, sería, en este sentido, “imagen de la imaginación” – *Einbild der Einbildung* podríamos decir, en alemán –, de aquello que podríamos también denominar, como hace Husserl, *Phantasiebild*, imagen de la *phantasia*: ello, evidentemente, considerado el caso en el que, sin soporte físico alguno, “imagino” (que en alemán se dice: *ich phantasieren*) algo, un objeto, una situación, un paisaje – “en mi cabeza” tal como (de manera harto impropia) se dice –, y habida cuenta de que puedo “imaginar” todo género de cosas, seres, paisajes, situaciones, etc. con los que *jamás* toparía en el mundo real del presente actual – por ejemplo: el centauro a que tantas veces recurre Husserl. ¿De dónde *proceden* entonces estas “figuras” y cuál es su relación con aquello que, en la conciencia de imagen (la imaginación propiamente dicha) juega el papel de lo que hubimos consignado como simulacro – dado que, en bastantes casos, no puede tratarse de simple imitación puesto que lo así “representado” resulta *manifiestamente* irreal, ficticio e “imaginario”? La respuesta de Husserl a estas preguntas es, en resumidas cuentas y sopesándolo todo (pues en estos textos, Hua XXIII, 68-89, vemos a Husserl literalmente a greñas con las dificultades), que la procedencia de estas “figuras” ha de buscarse en la *phantasia* y en las “apariciones de *phantasia*” (*Phantasieerscheinungen*) y que es una “fenomenización” (*Phänomenierung*) (cf. Hua XXIII, 80) de la aparición de *phantasia* como *phantasma* lo que da lugar a la apariencia “perceptiva” que mediatiza una intencionalidad imaginativa de objeto (*Bildsujet*). Dicho de otro modo, e invocando textos más tardíos (en particular el texto n° 19 de Hua XXIII que data de 1922/23), la imaginación puede denominarse *dóxica* toda vez que consiste en una parada o detención sobre aquel presente desde el que presuntamente ha de saber – la imaginación – *qué es lo que* imagina, incluso en la cuasi-posición que la caracteriza, mientras que, por lo general, si no es, por así decirlo, por accidente, la aprehensión de *phantasia* que aprehende el *phantasma*, por un lado no se detiene sobre un presente, y por otro no sabe, o sólo muy vagamente sabe lo que como radicalmente “en otro lugar” (“ailleurs”) aparece (como no presente) en el campo de la *phantasia*: es ésta pues no posicional, no dóxica (el centauro no es susceptible de *doxa* alguna, nadie sabe *lo que* es sino por deformación, figurándolo por imaginación), y el *phantasma* mismo es, por su parte, no presente. Pero ¿cómo es esto posible?

No hay manera de entender esto más que si agrupamos, siguiendo a Husserl, los caracteres propios de las apariciones de *phantasia* (§§ 28-29 de la lección principal, Hua XXIII, 58-65), y que son respectivamente 1) su aspecto *proteiforme* o proteico (*proteusartig*), 2) la *discontinuidad* de su surgimiento “relampagueante” (*blitzhaft*) dentro del curso, supuestamente continuo, del tiempo, y 3) su *intermitencia* en el seno de ese mismo supuesto continuum temporal, 4) el hecho (ya señalado) de que “lo que” allá aparece no está presente. 1) Por el primero de los caracteres hemos de entender el que, aun siendo, el objeto apercebido por la conciencia, el mismo (objeto), sus apariciones cambian sin cesar, y ello de forma discontinua, por desgajamiento (“*décrochage*”), tanto de formas como de colores, resultando algo sombrío, fugaz y fluctuante, luego sin que las apariciones se encadenen unas con otras de modo coherente como sí sucede en el caso de la percepción. Además de esto, si en ellas hay color, no es color en el sentido del color percibido: es más bien un tipo de gris que, sin ser perceptivo, es como una suerte de “vacío inefable” (Hua XXIII, 59). La aparición de *phantasia* se hace ya, precisamente por ello, inasible como tal. 2) El carácter discontinuo de su surgimiento significa, por su parte, que surge como un relámpago (*aufblitzen*), sin llegar a estabilizarse o a fijarse: es como un *Einfall* que adviene de modo inopinado, que súbitamente nos viene “a las mientes”. 3) Según el tercera de las características, la aparición de *phantasia* puede desaparecer por completo tan rápido como surgió pero, desde esa misma fugacidad, volver a resurgir para desaparecer de nuevo, acaso bajo una forma tan sumamente metamorfoseada (carácter proteiforme) que nos lleve a creer que estamos, en un principio, apercebido otro “objeto”. Por último, 4) si llegamos a comprender mejor, mediante estos tres primeros caracteres, que “lo que” aparece (las comillas señalan que no podemos jamás distinguir ese “(lo) que” por medio de una quiddidad) no está presente, la paradoja extrema reside en que las propias apariciones de *phantasia* no tienen *ninguna relación con el presente* (Hua XXIII, 79) – razón por la cual es precisa, dicho en términos husserlianos, su “fenomenización” en aras a que dicha relación pueda establecerse; su ser-presente no es, por tanto, más que simulacro o apariencia “perceptiva” que, por ende, no es “percibida” sino en apariencias de “percepción”, aunque “percibida” en el presente, claro está, del acto intencional de imaginar que las mentadas apariencias de “percepción” habitan desde su irrealidad.

Es pues el no presente de aquello que surge y se desvanece en la *phantasia*, de la aparición de *phantasia* que no es necesariamente aparición de objeto reconocible alguno, y el no presente de lo que, ocasionalmente, es así apercebido (“*apperçu*”) en *phantasia* – bajo lo que *por nuestra parte* denominamos apercepción de *phantasia* – aquello que, en su radical inestabilidad y en su irreductible fugacidad, se diferencia del

presente del acto intencional de imaginar que figura un objeto, él mismo cuasi-presente a través de un simulacro que, sin ser, a su vez, presente, sí está en presente en el presente de dicho acto – el cual presente se halla, por su lado, *desplegado* (“*étalé*”) desde su ahora (*Jetzt*) en retenciones y protenciones que lo hacen igualmente huidizo. Hay pues *Stiftung* (institución) de la imaginación sobre la base de la *phantasia*, y ello saltando el hiato que separa la inestabilidad y la fugacidad de las apariciones de *phantasia*, de la fijeza en el presente, fugitivo a su vez, del complejo intencional constituido por la apariencia “perceptiva” (el *Bildobjekt*) en ausencia de soporte físico) y el objeto puesto en imagen (el *Bildsujet*). La transmutación que tiene lugar aquí, por un lado de la aparición de *phantasia* en apariencia “perceptiva”, por el otro del apareciente (“*apparaissant*”) de *phantasia* en *Bildsujet*, es una trans-posición que “modifica” la posición (que como posición de objeto jamás se dio) en cuasi-posición originaria de un objeto figurado aunque ficticio, pero también el no presente de la *phantasia* en presente del *acto* de imaginar. Pues es este último el acto que es presente y es consciente como tal : será a modo de *partes abstractas* de la totalidad del acto como, sin hacerse presentes como tales, tanto apariencia “perceptiva” (el *Bildobjekt*, el simulacro) como objeto figurativamente imaginado estarán, en aquél, presentes. Quien los considera como presentes, se convierte en mero juguete en manos del simulacro, “vive” en lo imaginario o queda “prendido” en él. Por expresarlo aún de otra forma, la pura aparición de *phantasia*, *originariamente* no presente, si bien puede aparecer, mediante la fijación y la intencionalidad que le confiere su sentido, como la apariencia “perceptiva” abstracta pero, por así decirlo, presentificada en el acto de imaginación, en realidad aparece, de aparecer (y por diferencia con *lo que* el objeto imaginado supuestamente es en sí mismo), sin hacerse o haber tenido que hacerse jamás presente por sí misma. El presente de la apariencia “perceptiva” nunca es más que una apariencia de presente que, de suyo, está muy lejos de tener el aspecto de consistencia propio del presente de no ser merced a la percepción, ella sí efectivamente en presente, del soporte físico, soporte físico del que la apariencia “perceptiva” se realimenta y sobre el que parece estar “depositada”, abocada así a persistir en el tiempo, junto al propio soporte.

Es todo ello de una extremada sutileza y se entiende que Husserl, sólo tras muchas penurias, diera con ello sin, por lo demás, alcanzar, al menos que sepamos, un enfoque estable. Es efectivamente una paradoja extrema, como dijimos, esta del no presente de la aparición y de la apercepción de *phantasia*. En efecto, éstas jamás son directamente atestables en la reflexión fenomenológica de la conciencia, sino sólo indirectamente (así como, por lo demás, la vida propia del otro en la problemática de la intersubjetividad) y ello a raíz de la mediación 1) de la fictividad del simulacro

(apariciencia “perceptiva” o *Bildobjekt*), 2) de la fictividad de su supuesta “percepción” que sin embargo debe permitir distinguir la “representación figurativa” de lo “representado” tal como supuestamente es en realidad, 3) del no-presente del simulacro como tal a pesar de estar en presente (en función) en el acto de imaginación, y 4) además, a raíz del no presente del objeto imaginado por mucho que esté, (mas) como nóema, presente en el acto (lo cual le confiere el sentido de ser cuasi-presente en su cuasi-posición), y finalmente 5) a raíz de que la imaginación está en disposición de imaginar no pocas cosas, seres y situaciones con las que, como sabemos, jamás nos encontraremos en el mundo real.

La grandeza de Husserl estuvo, entre otras cosas, en afrontar esta paradoja sin el debido pertrecho, dado el cariz lógico-matemático y epistemológico de sus intereses. Sucede que, sin lugar a dudas, intuía que la “vida” de la *phantasia* constituye lo esencial, la parte más grande, inmensa, de la “vida” de la conciencia, al menos en sus profundidades, y fuera de las luces de la Razón. Y que la propia imaginación, si de veras era otra cosa que la “loca del lugar” (la “folle du logis”), había de ser algo más que simple fantasía sin brida, algo más, sobre todo, que mera creadora *ex nihilo*, luego algo susceptible de poseer auténtica base fenomenológica – y susceptible también, dicho sea de paso, de explicitar, cosa que no haremos aquí, la naturaleza fenomenológica del recuerdo. De modo más general, y quizá más allá del propio Husserl, la eclosión de estas paradojas es testimonio de la riqueza extrema, aún insospechada, de la fenomenología entendida *lato sensu*. En efecto, es ésta capaz de acometer el análisis de estructuras donde intervengan *no-entes*, simulacros y nihilidades. Afrontar, en suma, aquello que, en términos platónicos, “deviene siempre pero nunca es”.

Esta paradojas le crearon, a Husserl, dificultades que, por veces, se detuvo a referir. Sin lugar a dudas presintió haber abierto una caja de Pandora, liberando así “todos los males” que la tradición se esforzó por mantener a raya, y de entre los cuales dos, principalmente, constituían una amenaza para la propia fenomenología de Husserl. El primero de ellos que, por lo que sabemos, jamás enfrenta de modo explícito, reside en la cuestión de saber si la intencionalidad, así se halle transformada por medios *ad hoc*, conviene aún para caracterizar la relación de la aparición de *phantasia* con la apercepción de *phantasia*. El segundo, que sí consideró varias veces, aunque lateralmente o “de soslayo”, y sin señalarlo, está contenido en la cuestión de saber si lo “imaginario” en su totalidad, en la in-finitud e indeterminación de las *phantasiai* es aún susceptible de condensarse en torno a núcleos de congruencia eidéticos; si, en suma, hay o no un *eidos* del centauro.

El medio de acceso a los *eidè* como núcleos de congruencia de la experiencia reside en efecto, como sabemos, en la variación eidética que, a partir de un ejemplo en principio cualquiera, imagina una infinidad de ejemplos que confluyen en un núcleo invariante o de “invarianza” (“un noyau d’invariance”) que es el *eidós*. Tal es el alcance de esta concepción, que, en el § 70 de *Ideen I*, no duda Husserl en escribir que “la ficción es la fuente en la que el conocimiento de las “verdades eternas” se abreva” - la ficción”: es decir, aquí, la imaginación. Así las cosas, ¿cabe entonces decir que tal o cual centauro imaginado puede tomarse como ejemplo de una infinidad de centauros imaginados cuyo invariante fuera el *eidós* centauro? Para responder pormenorizadamente a esta pregunta, sería preciso retomar el texto nº 19, ya mencionado, de Hua XXIII. Contentémonos con solventar la cuestión alegando que, en tanto son variantes imaginarias de la variación eidética, las imaginaciones a tener en cuenta no pueden serlo más que de objetos provistos de quiddidad, es decir, de objetos cuya imaginación (o acto que los imagina), y que es acto intencional, sabe *qué* son. Sin embargo, no es el caso de todos los objetos que la *phantasia* le libra a la imaginación; como no lo es el particular caso de los centauros, a pesar de que las artes plásticas los hayan representado según la imagen de un cuerpo de caballo provisto de un busto humano. Dicho de otro modo, si la esencia de la *doxa* consiste en detenerse, así sea en percepción o en imaginación, sobre algo que (más o menos) sabe *qué* es, las variantes de la variación eidética no podrán ser sino imaginaciones dóxicas (o potencialmente dóxicas) donde – tal es la circularidad de la variación - la fijación del *Bildsujet* por medio de la imaginación es, también, fijación sobre y reconocimiento de su quiddidad. Y esta doble fijación es, precisamente, aquello que, en el caso de la *phantasia*, resulta imposible en virtud de los tres primeros caracteres que, con Husserl, le conocemos. Evidentemente, la fijación de dicha *phantasia* en imaginación es siempre posible, pero las más veces, el *Bildsujet* que de tal suerte aparece es, como quien dice, tan esperpéntico e incongruente (pensemos en los *Einfälle* o en los sueños) que se hace imposible decir, con propiedad, qué sea.

Por lo que hace a la otra cuestión, la de la intencionalidad supuestamente reguladora de la relación entre aparición y apercepción de *phantasia*, diremos, *por lo a nosotros cuenta*, infieles a Husserl en este punto, que dicha relación deja de ser, precisamente, intencional, y ello en la medida en que, por un lado, y de darse ahí intencionalidad, o bien saltaría, de modo discontinuo, de un “objeto” a otro, o bien, desde su permanencia, saltaría, de modo igualmente discontinuo, de una apariencia “perceptiva” a otra – lo cual sucede siempre que la imaginación trata de captar tal o cual *phantasia* –, así las cosas, no hace ya sentido, a nuestro parecer, seguir hablando, en

éstas de aquí, de intencionalidad, condenada que está a pulverizarse en incoherencia. Pero también en la medida en que, por otro lado y según una línea de problematización que no podemos seguir aquí porque no pertenece ya a la del propio Husserl, el no presente de la *phantasia* – si es que pretendemos escapar del absurdo – no es ausencia radical (lo cual desmiente ya la estructura del simulacro), sino una *presencia* sin presente (que le sea), a priori, asignable, lo cual significa, a su vez, que la temporalización de la *phantasia* en *phantasiai* no es temporalización en presentes (y de actos de imaginar) sino temporalización en presencia donde las *phantasiai* escapan siempre al presente (a menos de ser transpuestas en imaginaciones)⁵, y ello conlleva remodelaciones profundas de la fenomenología de la conciencia e incluso de la fenomenología en general⁶; remodelaciones en las que la intencionalidad husserliana pierde su alcance universal y no mantiene su estatuto propio más que en determinados registros de la experiencia, ciertamente muy importantes y, aún, altamente englobantes.

En todo caso, de todo esto se desprende, además, el hecho de que la *phantasia* no es, por esencia, figurativa (de objeto) – la figuratividad es esencialmente trasunto de la imaginación (en la cual hay “imagen”) –, como de lo anterior se desprende también que, las más veces, y siempre que la imaginación no se entrometa, la *phantasia* es “nebulosa” u “oscura” (en palabras de Husserl), luego, por así decirlo, proto-figurativa, y ello de modo aparentemente caótico. Nos falta espacio para mostrar que se halla también atravesada por afecciones; digamos sólo, por aportar una justificación extraída directamente de Husserl, que testimonio de ello es la concepción husserliana de que las “asociaciones” llamadas “libres” lo son de afecciones antes de serlo de representaciones (resultantes, precisamente, de la *phantasia* por transposición).

Este carácter no figurativo o proto-figurativo de la *phantasia* es por lo demás manifiesto en esa “variante” extraordinaria de la *phantasia* que Husserl examina y analiza, en 1918, en el texto nº 18 de Hua XXIII, y que es la “*phantasia* ‘perceptiva’”. Esto nos dará pie para avanzar alguna palabra sobre las concepciones estéticas de Husserl.

§4. La *phantasia* “perceptiva” y su papel fundamental en la experiencia.

Para introducir a la *phantasia* “perceptiva”, Husserl toma el ejemplo de lo que ocurre en el teatro. Ricardo III o Wallenstein “están” en escena aunque no estén

⁵ Ver, al respecto, nuestra obra: *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations*, Jérôme Millon, Coll. "Krisis", Grenoble, 2000.

⁶ Tarea que hemos acometido en nuestra obra: *Phantasia, imagination affectivité*, Jérôme Millon, Coll. "Krisis", Grenoble, 2004.

percibidos (*wahrgenommen*) “en carne y hueso” – percibidos lo están el actor y la escena con sus decorados, lo está el teatro entero. Y tampoco, puesto que ahí está con su cuerpo, e incluso con su cuerpo vivo (que se mueve, que acusa mímicas, entonaciones y acentos, que habla, etc.) es el actor figuración intuitiva ninguna, a modo de *Bildobjekt* a sobrehaz de un soporte físico, ni hay figuración, siquiera en movimiento, de algo así como un objeto (*Bildsujet*) que se hallara intencionalmente cuasi-puesto por una imaginación, y cuasi-puesto como Ricardo III o Wallenstein. Si es actor es bueno, si interpreta bien su papel, el personaje que encarna estará precisamente vivo, la magia e ilusión del teatro consistiendo precisamente en desplegar ante nuestros ojos una intriga entre personajes vivos, dentro de un marco (los decorados del teatro) que no acaba siendo mero ensamblaje de cosas o una suerte de “imagen” de tal ensamblaje, sino que *directamente* parece algo cuasi-real y que formara parte del todo de la trama. Sólo – cabe añadir – cuando es malo el actor, sea porque ejecuta su papel de forma amanerada y mecánica, sea por narcisismo, por proyectar sobre su personaje la estructura de su fantasma (en el sentido del psicoanálisis), sólo entonces, en efecto, no le queda más remedio, al espectador, que imaginarse al personaje (figurárselo en imaginación tal y como debiera ser) – en cuyo caso, dicho sea de paso, o bien la interpretación está tan sumamente alejada de le hubiera infundido vida al personaje, que el espectador termina por desistir de echar mano de continuo de la imaginación⁷, con lo que sucumbirá al aburrimiento, o bien, ese mismo espectador, imaginariamente identificado con la figuración imaginativa (narcisista) del actor en el seno del personaje que se franquea, será su propia “proyección” fantasmática lo único que de ambos - personaje y actor – acabará por ver, convirtiéndose el espectáculo teatral en meramente “espectacular”.

Por decirlo de otro modo, la paradoja del teatro, que, mediante la paradoja del actor, ya fue muy sutilmente analizada por Diderot, aunque en un contexto del todo distinto, reside en que, en cierto modo, el actor le “presta” todo su cuerpo vivo (*Leib*) – cuya parte *Leibkörper* es la única figurada en intuición – al cuerpo vivo del personaje que, literalmente, encarna, sin que haya de existir, de éste, la más mínima figuración intuitiva en imaginación. El personaje no está “ahí”, estáticamente y en efigie, imaginado como en un retrato, sino que está “ahí”, en presencia, al albur temporalizante (en presencia) de la intriga sin jamás estar presente sino huidizamente en la suspensión propia a tal o cual acto intencional de imaginación. Se trata del propio Ricardo III y, sin embargo, no es objeto de percepción (*Wahrnehmung*) o de imaginación, y el actor no tiene por qué figurárselo intuitivamente en imaginación dado que no hay, en entero

⁷ (NdT) Para enmendar de continuo el fiasco de una *Wahrnehmung* – la de la (efectiva) mala interpretación – imposible de modificar con fluidez en “*perzeptive*” *phantasie*.

rigor, tal figuración – ni tiene tampoco por qué aportar su sensibilidad propia o “personal”. En resumen, el actor debe *borrarse* ante su personaje. De este modo, y puesto que el personaje, si está bien “encarnado” por el actor, no está presente o figurado en intuición en un presente de percepción o de imaginación, sino que está, él mismo, no presente, es decir, que ha sido visto, en presencia, en la *phantasia* y como siendo, en sí mismo, *intuitivamente infigurable*. Y la paradoja está aquí en que, si el personaje está ahí, en presencia, pero no presente, y puesto que hace falta un actor real sobre una escena real, con decorados reales para “encarnar” al personaje, no deja éste de ser el “objeto” (infigurable) de una “percepción” (*Perzeption*) en la que toda la realidad está desactivada, puesta entre paréntesis o suspendida por mucho que juegue este esencial papel de mediadora. Esta “percepción” no es, como nos dice Husserl, una “percepción normal” sino una “percepción” en *phantasia*. O, del mismo modo, es la *phantasia* la que, por así decirlo, acoge al actor y a su entorno escénico dentro de una “percepción” de una *phantasia* por ende “perceptiva” pero que lleva más lejos e “infigurable adentro” (en la dirección del personaje, la intriga dramática y su *Umwelt*), allende lo que está “percibido” en lo figurable (el actor, sus gestos mímicos y palabras, los decorados, lo real en definitiva). Lo real del teatro aparece de entrada como un *fictum* que, lejos de estar en conflicto (como suele ser el caso) con lo imaginario (que no se da aquí) o con la infigurabilidad que, sin embargo, juega ahí en *phantasia*, es, desde su propia figuración, su indispensable mediación. Por decirlo de otro modo, la *phantasia* “perceptiva” no imagina (no figura) sus “objetos”. De determinada manera, que no es, en sentido estricto, intencional, cabe decir que los “percibe” *también* en su infigurabilidad no posicional (y no presente), a saber, no figurados intuitivamente por medio de lo real, pero enigmáticamente “sostenidos” por ello, aunque ello esté a su vez, mediador como es, suspendido en su propia realidad y, como real, fictivizado o vuelto ficticio por haber pasado, todo ello, a la *phantasia*. Lo que ahí comparece es, nos dice Husserl, “*fictum* “perceptivo” (Hua XXIII, 515) o “ilusión” (*ibid.*, 516). Este *fictum* no es entonces sino lo real transpuesto, en la *phantasia*, en simulacro *de realidad* (y no, como el *Bildobjekt*, en simulacro de imagen), es decir *en transición* (“transicional” dirá Winnicott, del todo independientemente de Husserl) *entre* lo real como tal (figurado y figurable en intuición) y lo “phantástico” como tal (que pertenece a la *phantasia* y no es ni figurado ni figurable). El fenómeno completo de la *phantasia* “perceptiva” está pues constituido por lo real en transición en la *phantasia* (es decir, fictivizado o vuelto ficticio y no puesto como tal) y lo que, infigurable, también se halla “percibido” de manera no posicional (no susceptible, sin alteración de su esencia, de pasar a posición de objeto e incluso a cuasi-posición de *Bildsujet*)..

Este último “percepto” de la *phantasia* “perceptiva”, del que lo real del teatro vuelto ficticio no constituye sino una parte abstracta (porque “percibida” por y en la *phantasia* como acceso – figurado – a lo infigurable), así, lo infigurable, por tanto, de la *phantasia* “perceptiva”, no es, en efecto, ni realidad ni irrealidad y, sin embargo, tiene “consistencia” o “concretud” (*Sachlichkeit*), por ejemplo la de tal o cual personaje de un drama o la del drama mismo, cuyo horizonte interno es otra realidad – y así no haya existido jamás pues, por retomar los términos de Aristóteles y de su *Poética*, se trata de la acción (mítica) cuya *mímesis* es el drama representado en el teatro. El carácter esencial de esta *Sachlichkeit* está en ser, como acabamos de señalar, no posicional y sin embargo “percibida” en *phantasia*, lo cual refuerza o confirma lo que de esta última dijéramos, a saber, que es, de suyo, no figurativa o proto-figurativa en intuición (al menos entendida la intuición como *Anschauung*, es decir, en el sentido restringido a que se refiere a la vista). Sacaremos de ello dos consecuencias fundamentales, la primera de las cuales juega, de modo implícito, a través del texto husserliano, siendo la segunda, en cambio, del todo explícita : consecuencia, la una, en punto a la intersubjetividad, la otra en punto a la estética.

En cuanto a la primera, basta con analizar algo más de cerca lo que, en el teatro, sucede desde los puntos de vista tanto del actor como del espectador, para comprender el papel, en realidad del todo fundamental, que la *phantasia* “perceptiva” desempeña en la relación intersubjetiva. Efectivamente, sólo es bueno el actor si llega, en y por la *phantasia* (no posicional y no figurativa), a la *Einfühlung*, a la intropatía con el personaje que ha de encarnar. Lo que atañe a la *Fühlung* (a la “sensación” no objetiva) no atañe, efectivamente, a la figuración intuitiva (en imaginación o en percepción). El actor ha entregarse a su interpretación, como decíamos, al extremo de “prestar” su cuerpo vivo (infigurable) al cuerpo vivo (infigurable) de su personaje, es decir, prestarle sus emociones, su afectividad y sus movimientos (mímica, gestos, palabras, etc.) – y precisamente en tanto en cuanto el narcisismo del actor, que implica el *Leibkörper* (el cuerpo “en efígie”), puede ocultar al personaje, dicho narcisismo se convierte en amenaza – reinvestiría de “realidad no ficticia” el *Leib* y la afectividad del actor. Dicho de otro modo, de este personaje infigurable (marrado si es figurado) pero que, a pesar de todo, tiene su propia consistencia, es deber del actor efectuar (al cabo de un largo trabajo cuyo resultado es la abnegación de sí ante lo que ha de acontecer “casi de forma natural” en el desempeño de su papel) lo que por nuestra parte hemos llamado una *mímesis* no especular, activa y desde dentro, como si el personaje hubiese tomado entera posesión del actor. A su vez, sólo si este trabajo ha llegado a buen puerto, experimenta el espectador la *Einfühlung*, no ya del actor, sino del personaje que aquél

encarna, de tal suerte que las *phantasiai* “perceptivas” a través de las cuales el actor “sintió” en el de suyo de su personaje, trabajando o labrando su papel sobre sí, se transmiten, por así decirlo, a las *phantasiai* “perceptivas” de los espectadores. Esto nos descubre lo que Husserl esboza por su cuenta, por ejemplo en algunos textos de Hua XIII (N^{OS} 10, 12 et 13) sobre la intersubjetividad, a saber, que la *phantasia* “perceptiva” es, en general, la base más arcaica del encuentro “intersubjetivo” – no hace necesariamente falta, en contra de una manida opinión, que el otro sea intuitivamente figurado en efigie (real o imaginaria) para que pueda yo encontrármelo como otro – puede bastar una palabra o una música de la que, por otro lado, no quede sino la huella escrita. Así como el cuerpo percibido (real) del actor entra en la *phantasia* volviéndose transicional, otro tanto acontece con el cuerpo percibido del otro, caso de que la *Einfühlung* del otro sea de veras *Fühlung* del sí mismo del otro “desde dentro”, y lo mismo sucede con el texto escrito de la palabra dicha o con la música siempre que el sentido (que también incluye a la afectividad) de estas últimas se experimenta o vive “desde dentro”. Así y todo, la figuración en efigie puede estar, a su vez, plagada de trampas típicas que impiden el encuentro *efectivo* del otro, es decir, aquel encuentro en el que, entre él y yo sucede realmente (*sachlich*) algo. La matriz de estas trampas, que aquí no podemos analizar, y que Husserl, las más veces, deja de lado, reside en lo extremadamente difícil que se hace, ante el otro de cuerpo presente o en figuración intuitiva o en efigie (comme *Leibkörper*, tal como Husserl lo suele entender), el discernir en todo ello qué procede de la apercepción perceptiva (en *Wahrnehmung*, que percibe el cuerpo como cosa real) y qué de la imaginación (o del fantasma), lo cual es del orden de la simulcación o, también, de la proyección – y ello tanto, por cierto, para mí mismo, como para el prójimo. Resulta que, como ya dijera Diderot, “de todas las cualidades del alma, la sensibilidad es la más fácil de imitar” : cada quien puede “hacer comedia”, tanto respecto del otro como de sí mismo, y hacerlo acentuando más o menos tal o cual rasgo del *Leibkörper* para darle aderezo a tal o cual “imagen” narcisista (especular) de sí mismo, es decir, de sí mismo como tal o cual *Bildsujet* más o menos vero-símil (*vrai-semblable*). No es un personaje infigurable lo que está ahí en juego, como sí ocurre en el paso del *Leibkörper* a lo transicional de la “percepción” en *phantasia* ; sino que, muy al contrario, se trata de una representación imaginaria de sí mismo que implica, además, una *Spaltung*, una escisión (“*clivage*”) del verdadero self (“*vrai soi*”) y del Yo de lo imaginario (“*Moi de l’imaginaire*”) (en Husserl : *Phantasie-Ich*). Sea como fuere, que haya un otro con su irreductible “adentro” (lo que Husserl denomina su aquí absoluto), que viva su vida y no la mía, es cuestión que se desprende, en primer lugar, de que su vida, su interioridad o intimidad, no es, precisamente, figurable en intuición (imaginativa o perceptiva), sino “percibida” (*perzipiert*) en la

phantasia “perceptiva” - junto a su “traza material” que, correlativamente, se vuelve transicional. Significa esto también que en este registro, el más arcaico en el encuentro con el otro, registro del todo implícito en Husserl, ni el sí mismo (“soi”) ni el sí mismo otro (“l’autre soi”) están puestos o son siquiera posicionales, lo cual no quiere decir que no funcionen matricialmente como tales en el curso de la experiencia. Dicho de forma más banal: ni mi intimidad más íntima ni la del otro son accesibles a la posición, es decir, a la *doxa* intencional. Permanecemos, ante nosotros mismos – y en una parte esencial – enigma para nosotros mismos.

Las consecuencias de la *phantasia* “perceptiva” para la estética quedan explícitamente extraídas por Husserl en ese mismo texto nº 18 de Hua XXIII, y efectivamente pueden, *mutatis mutandis*, extenderse también con facilidad a las distintas formas de arte. Va de suyo, en artes plásticas, que el “valor” estético de un cuadro no depende de lo que representa, que es de orden anecdótico, sino de otra cosa que está allí viva a poco que uno mire, y que, sin embargo, no está figurada ni es figurable por la intuición de intencionalidad imaginativa – siempre ha habido, lo sabemos desde el siglo XX, pintura de alcance estético incluso allí donde era, “materialmente”, no figurativa. En el caso de la pintura, es pues la propia figuración intuitiva e imaginativa la que, en la *phantasia* “perceptiva” que “percibe” también esa otra cosa, desempeña el papel de “objeto transicional”, en transición, precisamente, entre la imaginación y la *phantasia*, como si fueran, no ya los objetos representados en imaginación sobre el cuadro, sino lo infigurable “percibido” en *phantasia*, lo que les infundiera, a esos mismo objetos, “vida” y “movimiento”, lo que desde su propia infigurabilidad, transpareciese (“paraissait”) como origen de los mismos – residiendo el arte del pintor en haber depositado en el lienzo una parte indeterminable de la *Leiblichkeit* (de la “carne”) de su *Leib* (de su cuerpo vivo infigurable). Por extensión, podemos decir de un paisaje verdaderamente percibido (en *Wahrnehmung*) que es bello si se vuelve ficticio al volverse transicional, luego si entra en una *phantasia* “perceptiva” que, al tiempo que lo “percibe”, “percibe” también, en él, la belleza, infigurable por sí misma – notemos de pasada y a tenor de lo dicho que lo Bello no consueña ya simplemente y sólo con el Bien : ya no es “objeto” de una *noesis*, de una intuición intelectual. En cuanto a la música, aunque su sola *Darstellung* “intuitiva” lo sea por medio de sonidos o grupos de sonidos producidos por instrumentos manipulados a su vez por músicos, podríamos más o menos decir de ella lo que dijimos, con Husserl, a propósito del teatro, siendo la propia música, que es otra cosa que una mera sucesión temporal de sonidos y grupos de sonidos, semejable a la intriga del drama teatral, y los músicos, a la par que los actores, intérpretes, no tanto, ciertamente (y por regla general)

de tal o cual personaje (instrumental), cuanto de la música misma en su infigurabilidad, “percibida” de este modo en *phantasia* –los sonidos o grupos de sonidos emitidos por los instrumentos estando, por su parte, en transición entre su realidad efectivamente emitida y percibida y su irrealidad “phantástica” (“phantastique”), donde la entera interpretación musical se juega, precisamente, en ese “entre”. Por último, la literatura, (novela y poesía) sería impensable sin la *phantasia* “perceptiva” que en ella desempeña un papel igual de fundamental. Reducida a la imaginación, la novela sería mera anécdota (o peor aún: ensoñación, transida por las estructuras del fantasma), y precisamente gracias a la *phantasia* “perceptiva”, sin figuración intuitiva o únicamente mediante figuraciones imaginativas muy vagas, “percibimos” los personajes, los enigmas de su intimidad y por ende las intrigas que se tejen entre ellos, su “vida” en suma, y que puede a veces ser más intensa o más “real” (*sachlich*) que la mayoría de las vidas de las personas con que nos topamos – de repente nos sorprendemos hablando de Julien Sorel como si de un viejo amigo se tratara. El caso de la poesía, aunque más complejo, procede también del mismo ámbito: música de sentidos plurales jugando sobre palabras en supuesta remisión a un referente – al menos en parte – figurable, la poesía nos hace “percibir” en *phantasia* una suerte de “cuadro” inmaterial y de suyo infigurable – o, por lo menos, relativamente indiferente a toda figuración imaginativa posible – donde están, libres e incoativamente en juego, toda suerte de movimientos del alma, afectivos y “corporales”, que, sin mover objeto alguno, se mueven. También ahí es cuestión de imaginaciones que, puestas en juego por las palabras, se transmutan en objetos transicionales que permiten “percibir”, más allá de sí, algo parecido a un sueño sin “imágenes”, como si, de nuevo y por una suerte de imposible retroceso inverso (originario, sin embargo, de la inspiración del poeta), las palabras tomaran de ahí su aderezo y, en ello, su origen – siempre hay en poesía como un cierto cratilismo subyacente.

Entrevemos, al hilo de este inventario demasiado breve y lacónico, la extremada fecundidad del concepto husserliano de *phantasia* “perceptiva”. Podría extenderse aún al pensamiento mítico y mitológico, y también a la filosofía, pero no es ése, aquí, nuestro cometido. Lo esencial es que con ello se abrió Husserl a una dimensión de infigurabilidad en intuición que *no es* la infigurabilidad clásica de las ideas (infigurabilidad para los sentidos y en particular, y desde Platon, para la visión sensible). Tal es pues su alcance revolucionario, alcance del que el propio Husserl, gran “descubridor” como era, no tomó entera medida, preocupado como estaba, y sin duda siempre permaneció, por el ideal racionalista de la ciencia. No siendo intencional, lo infigurable “percibido” en *phantasia* no es susceptible de parada o detención dóxica

(“arrêt doxique”) y no es, por ello, susceptible de constituir las variantes de variación eidética alguna. Señalemos todavía que existe algo absolutamente fundamental que hace que el campo husserliano de la *phantasia* “perceptiva” y lo que Winnicott llama “el área transicional” se recubran: se trata del libre juego, sin reglas, que las *phantasiai* ponen en juego. Trátese del actor o del músico, es esa libertad de juego la que, cada vez, ha de entrar en acción en el interior de la restitución del texto escrito (del poeta o del compositor), y por eso hay tantas interpretaciones como intérpretes, tantas formas de mirar o de leer como espectadores o lectores hay; la originalidad del creador procediendo a su vez de su capacidad para disponer libremente de las codificaciones simbólicas que le depara la tradición – todo ello, propiamente, a distancia de la rigidez del fantasma y de las pulsiones (en el sentido del psicoanálisis) de tal o cual sujeto, creador o “receptor” de la obra. Husserl toca también con ello, tangencialmente y sin explicitarlo, dejándolo así, a pesar de su importancia, en la sombra de lo implícito, puesto que, en la *phantasia* “perceptiva”, la relación del objeto transicional a lo que de lo infigurable es “percibido” no es susceptible de ser simbólicamente codificada pues, por decirlo de otro modo, esta relación no es semiótica, no es relación de lo que significa a lo que es significado. Paradoja de la ajuste (“justesse”) de un juego, de suyo libre respecto de un infigurable intrínsecamente indeterminado que, sin embargo, y por obra de ese ajuste, aparece, fuera de toda intuición “visual”, en la concreción de su *Sachlichkeit*. Todo creador es, al menos por su estilo, reconocible, pero se trata, vez a vez, del estilo inimitable de lo imprevisible – y hace falta que la obra ya esté dada para llevar a cabo la *mimesis* no especular, activa, y desde dentro de su infigurabilidad; infigurabilidad que sólo le es accesible a la *phantasia* mediante el paso de una figuración a lo transicional).

§5. Conclusión

Bien se trate de la conciencia de imagen y del *Bildobjekt* (o de la apariencia “perceptiva”) como simulacro sólo en apariencia de “percepción”, bien de la *phantasia* en la que aparece y es percibido un mundo enteramente otro que el mundo real (de la percepción), bien se trate de la *phantasia* “perceptiva” que, deslizándose, por una transición infinita, lo real hacia un “phantástico” no semejable a lo imaginario (intencionalmente figurado en intuición por la imaginación) se abre así a la “percepción” de una *Sachlichkeit* no óptica (ni ente ni no ente) e intuitivamente infigurable; el genio de la fenomenología husserliana habrá residido, en estos casos, en abrir al campo insospechado de una fenomenología de suyo *independiente de toda ontología*. Esto, ciertamente, Husserl no lo vio, no lo quiso ver, o, cuando menos, no lo

vio claramente, sin duda por la razón aludida, y que, aparte de las posibilidades que ello presentaba para el campo clásicamente restringido de la estética, debió, si acaso lo presintió de forma más o menos confusa, llevarle a presentir este campo meóntico como plagado de amenazas para la institución, perseguida sin resuello, de la fenomenología como ciencia, e incluso como ciencia de las ciencias. No reniega uno tan fácilmente de sus orígenes, se dirá, y los de Husserl, en punto a filosofía, son auto-húngaros, en ese lugar lleno de tantas innovaciones y efervescencias como fue la Viena de finales del XIX. Sea como fuere, se le habrá de reconocer a Husserl que el desencaje de fenomenología y ontología – desencaje incoado desde el preciso instante en que es menester introducir en el pensar un no-ente que, sin embargo, no es pura nulidad – conlleva una revolución filosófica de tal magnitud que sobrepasa las posibilidades de un único hombre. Al menos se le ha de agradecer el haber abierto la puerta o levantado la cubierta. Que no sea ésta, eo ipso, la de una caja de Pandora que deje escapar todos los males sino antes bien inmensas y novedosas perspectivas para la filosofía, es tarea de la fenomenología lograr mostrarlo si es que, al menos, quiere y puede procurarse los medios que le granjeen un porvenir en un “mundo” a la deriva.