

Sobre el papel de la *phantasia* en el teatro y en la novela

Marc Richir

Traducción por Pablo Posada Varela www.pabloposadavarela.com

Resumen

Traducimos al español el artículo de Marc Richir "Du rôle de la *phantasia* au théâtre et dans le roman", publicado en la revista *Littérature*, nº 132 en diciembre de 2003. El artículo empieza conceptualizando la diferencia fenomenológica entre *phantasia* e imaginación según Husserl. Más adelante, el autor se detiene en el examen de la llamada *phantasia* "perceptiva", distinta tanto de la percepción como de la imaginación. La *phantasia* "perceptiva" le permite a Richir, junto a Husserl, abordar el análisis fenomenológico del teatro y de sus paradojas, necesario preámbulo al análisis de lo que está en juego, fenomenológicamente, tanto en la escritura como en la lectura de una novela.

Palabras clave: Husserl, Diderot, Flaubert, Richir, *Phantasia*, Imaginación, *Phantasia* "perceptiva", *Leiblichkeit*, Teatro, Novela, Fenomenología de la literatura.

Abstract

On the role of *phantasia* in theatre and novel

We submit a spanish translation of Marc Richir's article "Du rôle de la *phantasia* au théâtre et dans le roman", published in *Littérature*, nº 132 in december 2003. This article begins by pointing out the phenomenological difference between *phantasia* and imagination according to Husserl. Moreover, Richir sketches the concept of "perceptive" *phantasia*, in its difference both with perception and imagination. The "perceptive" *phantasia* allows Richir to carry out a phenomenological analysis of theatre and its paradoxes, as a necessary previous step to the investigation of what indeed takes place in the very phenomenological experience of writing and reading a novel.

Keywords: Husserl, Diderot, Flaubert, Richir, *Phantasia*, Imagination, "perceptive" *phantasia*, *Leiblichkeit*, Theatre, Novel, Phenomenology of literature.



eikasía

Sobre el papel de la *phantasia* en el teatro y en la novela

Marc Richir

Traducción por Pablo Posada Varela www.pabloposadavarela.com

Imaginación y *Phantasia*¹

Ha² habido que esperar a Husserl, y a sus numerosos inéditos, accesibles gracias a la publicación de la colección *Husserliana* a cargo de los Archivos-Husserl, cuya sede central está en Lovaina, para percatarnos de la esencial diferencia fenomenológica existente entre imaginación (*Einbildung*, *Imagination*) y *phantasia* (*Phantasie*), diferencia que el fundador de la fenomenología tematiza en el volumen XXIII de la citada serie³. A pesar de que la diferencia no siempre resulte demasiado marcada en el propio Husserl, la hemos retomado por cuenta propia⁴, tratando de extraer un determinado número de consecuencias para el análisis fenomenológico, y lo hemos hecho – creemos – de acuerdo con un espíritu que sigue siendo fiel al husserliano. Será esta diferencia entre imaginación y *phantasia* la que tratemos, en primer lugar, de explicar de nuevo con cierta brevedad⁵.

21

Nº 92
Marzo
abril
2020

¹ NdT: Richir elige, en sus propias obras (cuando moviliza el término) y en sus traducciones, traducir el término alemán “Phantasie” por el término griego “*phantasia*” para evitar todo riesgo de contrasentido que “*fantaisie*” en francés (o, en este caso, “*fantasía*” en español) pudiera inducir del peso de una determinada connotación de frivolidad supuestamente adosada a “*fantaisie*” en francés o a “*fantasía*” en español (que, en este punto, no se distinguiría del francés o de lo que Richir detectaba en el término francés). Comoquiera que así lo juzgaba Richir, nos ha parecido correcto no deshacer, en español, su opción de traducción aunque, a nuestro parecer, presente otros problemas y sea discutible por otras razones. Más adelante, en el propio texto, el lector encontrará una explicación de esta elección terminológica por el propio Richir, y que completará la explicación que adelantamos ahora.

² Retomamos y modificamos varios puntos de una antigua traducción nuestra, publicada en el *Anuario Colombiano de Fenomenología*, vol. IX, 2017, (Julio César Bejarano y Andrés Suárez eds.) por desgracia hoy no accesible.

³ HUSSERL, Edmund. *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, Hua XXIII, hrsg, von E. Marbach, Kluwer Acad. Publish. Dodrecht, 1980. Existe una traducción francesa, revisada por el propio Richir: *Phantasia, conscience d'image, souvenir* Trad. Raymond Kassis y Jean-François Pestureau. Grenoble: Jérôme Millon, 2001.

⁴ RICHIR, Marc. *Phénoménologie en esquisses*. Grenoble: Jérôme Millon, 2000.

⁵ NdT: Para una explicación pormenorizada y complementaria de esta diferencia pueden consultarse los siguientes artículos, disponibles en español: RICHIR, Marc. "Imaginación y *phantasia* en Husserl". Trad. Pablo Posada Varela, En: *Eikasía*, vol. 40, 2011, pp. 33-54 y RICHIR, Marc. "*Phantasia*, imaginación e imagen". Trad. Pablo Posada Varela. En: *Investigaciones Fenomenológicas*, Vol. 9, 2012, pp. 329-343. También puede el lector remitirse a: POSADA VARELA, Pablo. "Fenómeno, *phantasia*, afectividad. La refundición de la fenomenología en Marc Richir" in *Acta Mexicana de Fenomenología* nº1. Febrero de 2016. pp. 91-114. Se puede acceder a dichos textos a través de www.pabloposadavarela.com

La imaginación: este término contiene el de “imagen”, concepto que ha sido, secularmente, objeto de equívocos varios que persisten a día de hoy, y que incluso se amplían peligrosamente merced al papel social dominante que desempeñan las técnicas audio-visuales. El análisis de Husserl, que es, a nuestro parecer, el único que de veras se sostiene, consiste en afirmar que la imaginación es, cada vez, un acto intencional que mienta un objeto, dotado de un sentido intencional, pero que no está ahí “en carne y hueso” como objeto presente de percepción. Este objeto mentado por la imaginación, y que Husserl denomina *Bildsujet*, está, sin embargo, presente en el propio acto de mención, pero como irreal, es decir, no ya puesto como algo presente y real mentado por el acto, sino *cuasi-puesto* como presente por y *en el acto* de imaginar. Dos son los casos que pueden presentarse: o bien el objeto está cuasi-puesto a través de una “imagen” – que Husserl denomina *Bildobjekt* – provista de soporte físico, como el lienzo pintado o la fotografía, o bien lo está a través de una “imagen” que carece de soporte físico, como en el ejemplo, ya célebre, en el que imagino la iglesia del Panteón⁶. Si

⁶ NdT: Richir se refiere al célebre ejemplo del Panteón de París, que ha adquirido en la tradición filosófica y fenomenológica francesa marchamo de clásico tras haber sido usado por el filósofo Alain en su *Système des Beaux-Arts*. Debemos a la magnífica tesis de Sacha Carlson sobre Richir un análisis sobre estas cuestiones y sobre esta implícita controversia Husserl - Alain - Sartre (cf. S. Carlson, *De la composition phénoménologique. Essai sur le sens de la phénoménologie transcendante chez Marc Richir*, Tesis doctoral, U.C.L., Louvain-la-Neuve (Bélgica), 2014, en curso de publicación) que reproducimos aquí en sus grandes líneas. Empecemos recordando la cita de Alain : "muchos guardan, como dicen, en su memoria, la imagen del Panteón, y, según creen, pueden hacerla aparecer de nuevo sin mayores problemas. Les pediría yo entonces, si bien les parece, que contasen las columnas que sostienen la parte frontal; pues bien, resultará que no solo no podrán contarlas, sino que no podrán siquiera intentarlo. Y, sin embargo, esta operación es la más fácil del mundo tan pronto como uno tiene el Panteón ante sus ojos. ¿Qué es entonces lo que ven cuando imaginan el Panteón? ¿Acaso ven algo? En lo que a mí respecta, cuando me planteo a mí mismo esa misma pregunta, no puedo decir que vea algo semejante al Panteón. Formo, según me parece, la imagen de una columna, de un capitel, de una porción de muro; sin embargo, como no puedo en absoluto fijar esas imágenes al modo en que, por el contrario, sí lo puedo la mirada por así decirlo directa, que me sitúa de inmediato en presencia de los objetos que tengo ante los ojos; así pues, nada puedo decir de dichas imágenes si no es que me pareció haberlas percibido apenas un instante. Ahora bien, como no faltan, en torno a mí, reflejos, sombras, contornos indeterminados que percibo por el rabillo del ojo y sin necesidad de pensar en nada, bien puede ocurrir que tome, de entre el recuerdo de ese caos momentáneo, la ilusión de haber evocado, durante el instante de un relámpago, las partes del monumento ausente que desde mí mismo nombro. En lo relativo a este punto tan solo pido que uno desconfíe de sí mismo, y nada describa apoyado en el elemento discursivo, es decir, nada más allá de lo que haya sido visto". ALAIN. *Système des Beaux-Arts*. Saint Amand: col. "Idées", NRF, 1963 (1936), p. 345. Sartre retomará el ejemplo de Alain, aunque lo hará en clave polémica, conculcando sus conclusiones sobre la base del mismo ejemplo. Así, sostiene Sartre que si bien es cierto que no podemos contar las columnas del edificio, esto se debe a que un objeto "no puede aparecerse a una conciencia imaginante del mismo modo en que se le aparece a una conciencia perceptiva" SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire*. París: Gallimard, 1986 (1940), p. 174. En realidad, Sartre se reclama explícitamente de la concepción husserliana. Sobre estas cuestiones, y aparte de las aquí citadas obras de Richir (fundamentalmente *Phénoménologie en esquisses, op. cit.*), puede consultarse la ya clásica monografía de SARAVIA, María Manuela. *L'imagination selon Husserl*. La Haya: col. "Phaenomenologica", Martinus Nijhoff, 1970, así la obra de ALVES, Pedro. M. S. *Fenomenología del tiempo y de la percepción*. Trad. Francisco Conde Soto. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010. Sobre todo el capítulo que el profesor Alves dedica a estas cuestiones,

nos atenemos a ese ejemplo, que es el más sencillo y que nos permitirá ahorrarnos no pocas dificultades técnicas, cuando imagino el Panteón, es, claro está, el Panteón mismo y no su “imagen” aquello que miento y que veo “en mi mente”. Prueba de ello, según el célebre ejemplo, es que no puedo contar sus columnas en la imaginación; no obstante, sí sería capaz de contarlas si lo tuviese delante, presente en la percepción. Dicho de otro modo: es incorrecto sostener, como suele repetirse hasta la saciedad, que la “imagen” es una “reproducción imperfecta” de la realidad, como si cupiese disponer de ella libremente para luego efectuar, sobre ella, la operación de contar (cosa que sí puedo hacer, claro está, sobre una fotografía): la imagen es, antes bien, una irrealidad que, como tal, se me escapa por principio, pero que, paradójicamente, resulta figurativa del objeto intencional mentado (en este caso: el Panteón). En cierto sentido, tanto da, podríamos añadir, que la figuración (*Darstellung*) resulte más o menos fiel respecto del “original” perceptivo: lo esencial del acto de imaginar reside en su intencionalidad de objeto, y la figuración intuitiva de este último no corresponde a lo que, en propio, se halle mentado en ella. Vale decir – y es precisamente aquí donde descansa toda la sutileza del análisis husserliano – que esta figuración (clásicamente: la imagen) desempeña un papel paradójico, exclusivamente auxiliar cuando la imaginación es deliberada o voluntaria: la imagen no es, en sí misma, objeto intencional, siquiera imaginario, y jamás está puesta por sí misma, sino que es mediadora de una posición (que es, aquí, una cuasi-posición), y su irrealidad le confiere, a la vez, el estatuto de una suerte de nada (si se hiciera posición de la misma) así como estatuto de simulacro sin autonomía propia (cuando no se halla puesta, como suele ser, por regla general, el caso). En resumidas cuentas, la imagen tan solo existe (tan solo “funciona”) cuando no existe, y no existe (como ser u objeto) más que cuando existe (en virtud del error de su reificación, y que discurre por entero en el ámbito del “pensamiento”). Es, como señala Husserl, una “apariencia perceptiva”, pero con la salvedad de que “perceptiva” traduce aquí *perzeptiv* y no *Wahrnehmung*, es decir, una *Perzeption* que no es ni un acto de mención intencional, ni la recepción pasiva de una “impronta” (*typos, pathos*).

Nos permite esto analizar con mayor simplicidad el primer caso, en el que la figuración intuitiva goza de soporte físico. A todas luces, si no hubiese intencionalidad imaginativa de objeto, el soporte físico se reduciría a un conjunto de manchas más o menos claras o sombrías, a simples manchas de colores, y esto significa, de hecho, que la figuración intuitiva del objeto imaginado está aquí en juego, del mismo modo que lo está, en el primer caso, como aquello en orden a lo cual se organizan esas manchas (objetos de *Wahrnehmung*): lo hacen, por así decirlo, con vistas al objeto intencional imaginado. Así pues, el soporte físico no es más que soporte; solo a recaudo de una subrepción podremos decir que la imagen, la

titulado “La doctrina husserliana de los actos intuitivos sensibles y el tema de la conciencia del tiempo desde 1898 hasta 1911” e incluido en las pp. 127-186 de la citada obra.

figuración intuitiva, es realmente visible en él. Por el contrario, la figuración propia del soporte, situada entre el sujeto (que mira) del acto de mención imaginaria y el objeto de esta misma mención, reviste un carácter de simulacro tal, que no consigo reconocerla o identificarla si no es por mor de la propia intencionalidad imaginativa. Un personaje no está ahí, en su retrato, ni un paisaje en su fotografía o en su “representación” pintada. Si bien personaje o paisaje están presentes en el acto intencional de imaginar (como “correlatos noemáticos” del acto), no por ello están ahí, en presencia, en el mundo.

¿Qué sucede entonces con la *phantasia* (conservamos el término griego porque el equivalente francés [o español] “fantaisie [fantasía]” designa algo completamente distinto), y, sobre todo, cuál es su relación con la imaginación? Aquí, una vez más, hemos de reconocerle a Husserl el mérito de haber desbrozado, no sin dificultad (por tratarse de una senda completamente virgen), sus características esenciales: la *phantasia* surge y desaparece por relámpagos (*blitzhaft*), de modo intermitente y discontinuo, es proteiforme (*proteusartig*) y, sobre todo, no presente (*nicht gegenwärtig*). Todo esto nos llevó a decir⁷, extrayendo todas las consecuencias, que la *phantasia* no solo no procedía de la temporalización clásica (husserliana) en presentes provistos de sus protenciones y retenciones, sino que procedía de otro “tipo” de temporalización, de una temporalización en presencia, sin presente asignable. Por lo demás, y por mucho que su carácter “proteico” la vuelva no figurativa de objetos (intencionales), nebulosa, cambiante en su fuero interno, más o menos intensa y, por lo tanto, no posicional (no se halla puesta por un Yo y no hace posición de objeto) y a la vez no intencional (en el sentido husserliano “clásico” y “oficial”), ni siquiera media en la posición de objeto alguno. El hecho de que una parte de estos caracteres reaparezca en la figuración intuitiva en imaginación acredita, a nuestro parecer, que precisamente es la *phantasia*, y merced a una suerte de parada (momentánea sobre un presente) de la temporalización en presencia, la base fenomenológica sobre la que *se instituye* el acto de imaginación: la *phantasia* se transpone, en el acto (intencional) de imaginar, bajo la forma de la “apariencia perceptiva”, apariencia que, con todo, no corresponde a la de la *phantasia* de origen, sino a la del objeto intencionalmente mentado mediante el acto de imaginar –en eso consiste, justamente, la transposición. De ahí, por ejemplo, que el sueño (del que, por definición, solo podemos hablar desde el recuerdo que de él guardemos) sea siempre un mixto de *phantasiai* oscuras o nebulosas que han permanecido en su estatuto de origen, y de imaginaciones (intencionales) en las que reconozco tal o cual lugar, tal o cual personaje y tal o cual lance. Comprobaremos que este ejemplo no carece de relevancia en lo atinente a la cuestión literaria, y a lo que ahí se dirime. Cabría entonces decir que la intencionalidad “proyectada” sobre la *phantasia* transmuta a esta en “apariencia perceptiva” que entra en juego como simulacro de la presentación (cuasi-posición) de un objeto – del mismo modo que puedo “ver” un caballo,

⁷ Cf. *Phénoménologie en esquisses, op. cit.*

un perro o un dragón en tal o cual nube. Este íntimo vínculo, a menudo recóndito, entre *phantasia* e imaginación explica asimismo la fundamental inestabilidad de la figuración intuitiva en la imaginación, como explica también el hecho de que la fijación de dicha inestabilidad sobre uno o varios soportes físicos pueda llegar, como ocurre hoy en día, a matar la vivacidad de la *phantasia* si es demasiado exhaustiva, a empobrecer, hasta ese extremo de estupidez propio de los estereotipos, esa “actividad” tan fundamental de nuestro “espíritu”. No obstante, es eso mismo lo que observamos, a día de hoy, en cada uno de los ámbitos de la vida social.

La paradoja del teatro

Husserl, una vez más, nos servirá de guía (véase el texto nº18 de Hua XXIII) al hablarnos del teatro. Así, por ejemplo – observa Husserl – Ricardo III o Wallenstein “está” sobre el escenario aun cuando no esté percibido (*wahrgenommen*) “en carne y hueso” – de veras percibidos lo están el actor, el escenario con sus decorados y todo el teatro. Ahora bien, el actor, que, al fin y al cabo, está ahí con su cuerpo, e incluso con su cuerpo vivo (que se mueve, que reviste mímicas, entonaciones, acentos, que habla, etc.), no es menos una figuración intuitiva (aquí figuración intuitiva provista de movimiento) de un objeto intencionalmente mentado y cuasi-puesto como, en este caso, Ricardo III o Wallenstein: si el actor es bueno, el personaje que encarna resultará, precisamente, vivo; la magia del teatro consiste justamente en desplegar ante nuestros ojos una intriga entre personajes vivos. Solo cuando el actor es malo, bien porque ejecuta su papel de forma amanerada y mecánica, bien por narcisismo, es decir, por proyectar la estructura de su fantasma (en el sentido psicoanalítico) en el interior de su personaje, no le quedará al espectador otro remedio que ponerse a imaginar el personaje (a figurárselo tal y como debería ser). Correlativamente, y siempre en este caso, o bien el espectador se cansará de recurrir a la imaginación para colmar lo alejado del papel desempeñado por quien debiera prestarle vida al personaje, con lo que se verá, tarde o temprano, embargado por el aburrimiento, o bien, identificándose imaginariamente con la figuración narcisista del actor o con la figuración intuitiva, en imaginación, que del personaje se monta, no verá en este último sino su propia “proyección” fantasmática – el espectáculo teatral se convertirá así en llanamente espectacular.

En otras palabras, salta aquí a la vista la paradoja misma del teatro, cuyo vínculo con la célebre paradoja del actor fue soberbiamente analizada por Diderot. Estriba esta en que, por así decirlo, el actor “presta” su entero cuerpo vivo (*Leib*) al cuerpo vivo del personaje que encarna, pero sin que medie figuración intuitiva alguna de este en imaginación⁸. El personaje

⁸ NdT.: Para complementar lo que aquí se dice, puede consultarse en versión española y en traducción de quien esto escribe un artículo en el que Richir expone los fundamentos teóricos de lo que aquí se intenta: RICHIR,

está en presencia, según el hilo temporalizante (en presencia) de la intriga, pero sin que jamás esté presente si no es de modo fugitivo, en uno u otro acto intencional de imaginación. Se trata, con todo, del mismo Ricardo III y, sin embargo, este no es objeto ni de percepción (*Wahrnehmung*), ni de imaginación, y el actor no tiene por qué buscar figurárselo intuitivamente en imaginación puesto que no hay, no existe (en entero rigor) tal figuración (Diderot). De ese modo, si está bien “encarnado” por el actor, el personaje no está presente en un acto intencional de percepción o de imaginación, sino que, intuitivamente infigurable por sí mismo, está en presencia en la *phantasia*. Al estar ahí, en presencia, aunque no presente, y puesto que se precisa del actor par “encarnar” al personaje, este se convierte, a pesar de todo, en “objeto” de una “percepción”, aunque en un sentido distinto al que estos dos últimos términos, aquí entre comillas fenomenológicas, tienen usualmente: precisamente merced a la *phantasia*. La *phantasia* acoge, por así decirlo, al personaje, dentro de lo que Husserl denomina, con mucho tino, una *phantasia* “perceptiva” (*perzeptive Phantasie*), y donde la “percepción” es *Perzeption* y no *Wahrnehmung*. Sin embargo, en este caso, que es distinto del caso en el que hay *Perzeption* de la figuración intuitiva en imaginación, se trata de una *Perzeption* no tanto de una irrealidad o de una realidad (*Realität*), cuanto de una “consistencia” o de una “concretud” (*Sachlichkeit*): la del personaje; personaje que, de hecho, sí está ahí *en presencia*, pero fuera de todo *presente*. No en vano el teatro obra su efecto siempre que solicite y suscite la *phantasia*, pero “degenera” cuando recurre a los actos de la imaginación. Mientras que esta última se limita a mentar (cuasi-poner) objetos imaginarios (sin que importe, por lo demás, que estos existan o no), la *phantasia* “perceptiva” se abre a una *Sachlichkeit* cuyo horizonte interno es la realidad – por mucho que lo “perceptivamente” *phantaseado* no haya existido jamás. Vale decir que esta *Sachlichkeit* está en transición infinita (“transicional” en los términos de Winnicott) entre la *phantasia* “pura” tal y como la hemos caracterizado y la realidad (*Realität*), y todo ello al albur de un juego sin reglas (Winnicott), es decir, según un libre juego, el de la *phantasia*, que hace que, llevadas las cosas al límite, valgan para tal o cual personaje de teatro tantas “interpretaciones teatrales” posibles cuantos intérpretes susceptibles de encarnarlo haya.

La paradoja alcanza su paroxismo tan pronto como analizamos más detenidamente qué pasa de veras con el actor y con el espectador. Efectivamente, veremos cómo esta situación pondrá de manifiesto el papel absolutamente fundamental que desempeña la *phantasia* “perceptiva” en la relación intersubjetiva. Resulta que solo es bueno de veras el actor cuando, efectivamente, consigue, en y por la *phantasia* (no posicional y no figurativa, recordémoslo) llegar a hacer *Einfühlung*, a lograr la endopatía del personaje que ha de encarnar. En efecto, lo que es del orden de la *Fühlung* no pertenece al registro de la figuración intuitiva (en

imaginación o en percepción). El actor ha de llegar incluso al extremo, como decíamos, de prestarle su cuerpo vivo (infigurable) al cuerpo vivo (infigurable) de su personaje, es decir, prestarle sus emociones, su afectividad y sus movimientos (mímicas, gestos, palabras, etc.) – de ahí que el narcisismo del actor pueda convertirse en sumamente peligroso ya que es susceptible de ocultar al personaje. Dicho de otro modo, el actor ha de esmerarse en llevar a cabo (al término de un larguísimo trabajo, cuyo resultado es la abnegación en la “prácticamente completa naturalidad” de la ejecución) lo que llamamos una *mimesis* no especular, activa, y desde dentro⁹ de ese personaje infigurable (que marramos tan pronto como intentamos figurarlo) y que, a pesar de todo, se sostiene en sí mismo. A su vez, solo si este trabajo ha llegado a buen puerto puede el espectador experimentar la *Einfühlung*, no ya del actor, sino del personaje que este encarna, de tal suerte que las “*phantasiai* perceptivas” mediante las cuales el actor está “sintiendo” su personaje y trabajando su papel pasan, por así decirlo, a las *phantasiai* de los espectadores. Descubrimos así, tal y como anunciábamos, que la *phantasia* “perceptiva” constituye, en general, la base más arcaica del encuentro “intersubjetivo” – no hace falta que el otro, el *alter ego*, esté intuitivamente figurado en efigie (real o imaginaria) para que pueda encontrarlo como otro. Más bien ocurre que la figuración en efigie está, a su vez, repleta de trampas que le son connaturales y que dificultan el encuentro *efectivo* del otro, es decir, aquel encuentro en el que acontece de veras (*sachlich*) algo. La matriz de estas trampas y celadas, y que sería demasiado largo analizar aquí¹⁰, responde al hecho de que, al presentarse el otro en figuración intuitiva en efigie (como *Leibkörper*, que decía Husserl), se hace extremadamente difícil discernir lo que procede de la apercepción perceptiva (en *Wahrnehmung*, susceptible de tocar con lo real) de lo que procede de la imaginación (o del fantasma), y por ende distinguir lo que procede de la sinceridad, de lo que procede de la simulación –todo lo cual, a su vez, vale tanto para mí mismo como para el otro. Sea como fuere, que haya un otro con su adentro (su aquí absoluto), un otro que vive su vida y no la mía, he ahí algo que procede, en primer lugar, de que, precisamente su vida, su interioridad, no figurable en intuición (mediante imaginación o percepción) sí está “percibida” (*perzipiert*) mediante *phantasia* “perceptiva”. Todo esto conlleva importantes consecuencias a la hora de comprender y de analizar lo que sucede en literatura¹¹, tanto en el momento de la creación como en el de la lectura.

⁹ Para una elaboración de este concepto, ver *Phénoménologie en esquisses*, op. cit.

¹⁰ Cf. RICHIR, Marc. "Les structures complexes de l'imagination selon et au-delà de Husserl". En: *Annales de phénoménologie*, Vol. 2, 2003, pp. 99-141, recogido en la obra: RICHIR, Marc. *Phantasia, imagination, affectivité. Phénoménologie et anthropologie phénoménologique*. Grenoble, Jérôme Millon, 2004.

¹¹ NdT: Este epígrafe puede completarse acudiendo al siguiente artículo, disponible también en español: RICHIR, Marc. "Leiblichkeit y phantasia" Trad. Pablo Posada Varela. En: *Investigaciones fenomenológicas*, Vol. 9. 2012. pp. 345-361.

La *phantasia* “perceptiva” en literatura

Al no poder abordar aquí, en lo relativo a literatura en general, todos los problemas atinentes a las codificaciones simbólicas (o retóricas) vinculadas a tal o cual práctica (por ejemplo: la poesía) o a una u otra época de la Historia, nos limitaremos al análisis de lo que acontece en la novela, que conoció su apogeo en el siglo XIX, para terminar, *grosso modo*, en la primera mitad del siglo XX. Si consideramos la novela por sí misma, es decir, sin reducirla a un mero testimonio o reflejo de una época, o a la simple activación, mediante una suerte de ensoñación despierta [*rêverie éveillée*] más o menos controlada, de estructuras fantasmáticas (cosa que, por cierto, jamás dio pie a otra cosa que no fueran malas novelas), esta nos aparece, en primera aproximación, y un poco como ocurre con las obras de teatro, pero sin las constricciones propias de este último medio, como el despliegue temporal de una intriga entre personajes vivos (he ahí la paradoja de la novela), pero sin que estos últimos hayan de verse realmente “encarnados” por actores que deban “vivificar” el asunto en juego (*die Sache*). Añadido a lo último, toda figuración intuitiva de dichos personajes (por ejemplo, a día de hoy, en “adaptaciones cinematográficas”) se antoja, casi inmediatamente, decepcionante porque jamás tal o cual actor, por grande que sea su talento, logrará nunca reproducir la complejidad del personaje tal y como este se le impuso al novelista al hilo de su escritura, y tal y como se le impone, después, al lector atento, al que no se deja atrapar en las trampas fantasmáticas de una identificación imaginaria con lo que lee. En otras palabras, la libertad de que dispone el novelista respecto de las convenciones que imperan en el teatro (libertad en la duración, en los lugares y marcos de acción, con posibilidades cuasi infinitas de descripción y de análisis) le confiere a la *phantasia* “perceptiva” una libertad bastante más grande en la novela que en teatro. Por un lado, efectivamente, los personajes no tienen por qué estar, por decirlo de alguna forma, codificados en sus respectivos papeles (así fueran evolutivos) o, mejor dicho, “montados” de antemano, sino que han de ser “interpretados”, al hilo de la escritura, por el propio novelista. Este no “inventa” sus personajes de cabo a rabo: tan solo se vuelven de veras personajes – es algo de sobra conocido – cuando se ponen a vivir su vida propia, vida que el escritor habrá de seguir y desarrollar de cerca, por entre las infinitas posibilidades indeterminadas de la *phantasia* y según la “lógica” de la intriga que se va tejiendo ante sus ojos. Por otro lado, situándonos ahora en el punto de vista del lector, el arte del novelista, cuyas dos dimensiones constitutivas acabamos de exhibir, hará que el relato novelado aparezca como “vivo”, y “vivo” más allá de las páginas, de las líneas y de las palabras. Sin embargo, tanto para el escritor como para el lector, esta “vida” solo puede despertarse en virtud de y en el interior de las “*phantasiai* perceptivas”, sin que, por lo tanto, haga falta transponerlas en actos intencionales de imaginación, sino más bien al contrario; efectivamente, dichos actos imaginativos rompen el movimiento propio de la prosa, y banalizan, en las figuraciones intuitivas de la imaginación, lo que únicamente puede cobrar

vida en el medio de la *phantasia*. Ciertamente, tanto el novelista como el lector requieren tiempo para llegar a experimentar, en la *Einführung*, la vida propia de un Julien Sorel o de un Mathilde de la Mole, para, en otras palabras, llegar a su *Perzeption* en *phantasia*; ahora bien, se trata, precisamente, del tiempo de la temporalización en presencia y sin presente asignable. De ahí que el más temible enemigo de la literatura (y de la novela) sea, ateniéndonos rigurosamente a nuestra terminología, la imaginación. Prueba de ello está en las descripciones demasiado minuciosas de lugares o personajes, como por ejemplo en Balzac; cuando esas descripciones se vuelven cuasi-objetivas, desplegándose con todo lujo de detalles, como en Robbe-Grillet, no es de extrañar que la atmósfera se vuelva irrespirable y cunda muy rápidamente el tedio, precisamente merced al cuidado, cuasi obsesivo, de la figuración intuitiva, ahora en las antípodas de toda vivacidad fenomenológica.

Todos estos desarrollos nos conducen a sostener que cuando leemos (bien) un relato novelado, solo en contadísimos momentos, efímeros y fugitivos, imaginamos: en realidad, lo esencial de nuestra actividad de lector se cifra, paradójicamente, tanto en poner cuidado en entender el texto, como, a la vez, en la actividad de la *phantasia*, actividad proteica, no figurativa de objeto, nebulosa en la presencia (pues no se temporaliza en presente), indeterminada en su mayor parte y, con todo, “perceptiva” (*perzeptive*) en la medida en que se deja guiar por lo que la lectura le va marcando. A poco que seamos mínimamente honestos respecto de la experiencia de nuestra lectura y también respecto del escritor, no solo convendremos en nuestra incapacidad para trazar el retrato físico de Mme Bovary, sino que, además, cualquier retrato de ella que nos fuera propuesto se nos antojaría equivocado, y aún es más: nos espantaría de puro pobre y burdo. Otro tanto sucede en lo tocante a paisajes y lugares. Y es que se precisan muchas indeterminaciones para que la *phantasia*, un poco como en el sueño, esté en posibilidad de vivir. Hay pues, en la “irrealidad” de la *phantasia*, una *Sachlichkeit*, una concreitud que no corresponde, claro está, a la realidad, pero que, como hemos señalado, tiene a la realidad como horizonte – y ello más allá de todas las teorías que se hayan elaborado o queda elaborar del arte novelesco.

Todo lo anterior nos conduce asimismo a corregir la definición aproximativa que de la novela hemos ofrecido. Lo que en esta importa, bastante más allá de lo novelesco de la intriga, es la vida propia de los personajes, es decir, lo que, en términos clásicos, suele entenderse como los movimientos del alma, o lo que también podríamos llamar los vericuetos de la afectividad, allí donde las afecciones están íntimamente vinculadas con las *phantasiai*¹² y por lo tanto también con las “*phantasiai* perceptivas”, allí donde todos estos movimientos hasta cierto punto se dejan sorprender “en vivo”. La intriga novelesca queda de suyo

¹² Sobre este punto capital, que no podemos tratar aquí, véase nuestro estudio: RICHIR, Marc. “Pour une phénoménologie des racines archaïques de l’affectivité”. En: *Annales de phénoménologie*, Vol. 3, 2004, pp. 155-200.

desprovista de interés estético si los personajes interrelacionados carecen de vida, si proceden o de lo meramente anecdótico, más propio de la sección de sucesos de un periódico, o de la imaginación fantasmática – lo cual no quiere decir que de un suceso vario no pueda sacarse una novela; sin embargo, de lo fantasmático, dada su extrema pobreza, jamás podrá extraerse otra cosa que no sea literatura de aeropuerto o de bar de carretera. Lo que de veras nos engancha, por ejemplo en *Madame Bovary*, no es tanto la historia, bastante banal a fin de cuentas, que narra el adulterio de un marido bonachón pero de pocas luces, cuanto el desarrollo de una temporalidad en la que la afectividad, de suyo bastante alterada, de una joven de provincias, predispuesta ya a la ensoñación, se atmosférica cada vez más en lo imaginario hasta ir perdiendo todo contacto con la realidad, para terminar desembocando en el suicidio, allí donde la experiencia de lo real parece ineluctable y brutal – por no mencionar bastantes otros elementos que el arte de Flaubert nos muestra en toda su vivacidad. Evidentemente, todo esto, claro está, es, como suele decirse, “de época”, pero no se trata ni de un “documento” socio-psicológico traspuesto, ni de un “testimonio” subjetivo-histórico: a través de la novela sentimos lo que debió ser, en su insigne mediocridad, la sociedad francesa en la que se mueven los personajes, y no nos hace falta más – la sentimos mejor, o la “percibimos” mejor en *phantasia* de lo que podríamos hacerlo con la ayuda de un manual de historia. Más allá de ello, incluso sentimos lo que tanto fascinó a Flaubert, y que “delimitó” con tanto tino: la mediocridad y la insondable estulticia humanas; aspectos, estos, transversales a cualquier época.

30

Se da pues, en el arte de la novela, toda una alquimia extremadamente compleja y cuyo análisis habría que retomar prácticamente *ab ovo*; y hacerlo, en cualquier caso, al margen de las teorías clásicas, lingüísticas, semióticas o psicológicas (psicoanalíticas). Por lo tanto, partir de la *phantasia* correctamente entendida y de la vida propia de la *Leiblichkeit* y de la afectividad, indisociable, en realidad, de la *phantasia*¹³. Esta alquimia se ve irremediabilmente destruida, como hemos visto, no bien incurrimos en “adaptaciones” audiovisuales o en resúmenes y extractos típicos de manual escolar, o también en análisis que, al ser irremediabilmente parciales, terminan resultando abstractos. Analizar esa alquimia en virtud de la cual un autor, dando rienda suelta a la *phantasia*, a la afectividad y a su *Leiblichkeit*, consigue que nosotros, lectores, entremos en contacto con esas mismas dimensiones, he ahí, pues, lo que, empezando por el caso de la novela, podría aportar la fenomenología. Aunque lo cierto es que este análisis, casi por definición o en virtud de su propio estatuto, se antoja infinito, aun cuando todo lector “sensible” e “inteligente” es capaz, si no se entrega a las trampas de la imaginación, de sentir y de comprender todos estos juegos, y hacerlo de modo no posicional, es decir, sin hacer posición de todo ello en la realidad. Hay que añadir, por lo demás, que nuestra época de consumismo instantáneo y masivo se presta

¹³ Ver nuestro estudio antes citado así como *Phénoménologie en esquisses, op., cit.*

bastante poco al ejercido de la lectura paciente, a saber, aquella dispuesta a penetrar en la lenta temporalización del relato a través de *phantasiai* “perceptivas” que, a decir verdad, lo atraviesan con extrema rapidez y, por ende, con extrema inasequibilidad – al margen del presente intencional de todo acto de imaginar. Tampoco se presta demasiado nuestra época al ejercicio de un análisis fenomenológico que habría de mostrar cómo, en las dimensiones que hemos aislado, la “magia” literaria funciona sin que tenga que representármela mediante una conciencia clara o una conciencia teórica. Sí que hemos tratado, al menos, de poner aquí de manifiesto hasta qué punto el término de “ficción” está gravado por ambigüedades y equívocos, y hasta qué punto conviene distinguir la ficción propia del objeto intencional imaginado, y la *Sachlichkeit* no posicional de lo que está en juego en la *phantasia* “perceptiva” como horizonte de una realidad – de ahí que expresiones como “ficción literaria” o “relato de ficción” resulten profundamente inadecuadas. También a este respecto, y como ya el propio Husserl hiciera notar, la conciencia cuenta con “estructuras” bastante más complejas de lo que el pensamiento clásico fue capaz de concebir, entrampado como estaba en la noción de posición. La conciencia va mucho más allá de lo que, supuestamente, se pone ante sí misma, pues lo cierto es que engloba todo el campo, extremadamente complejo, de lo que no está puesto en y por ella y ni siquiera es susceptible de posición – como ya ocurre con la *phantasia* respecto de la imaginación –, y esta necesaria reelaboración de lo que es la conciencia conlleva, claro está, la necesaria reelaboración de la noción de inconsciente. De todo ello se desprende que la fenomenología como una determinada práctica de la filosofía, iniciada por Husserl, no solo está en posición de aportar algo a la comprensión del “funcionamiento” literario – en vez de entregarlo, en el peor de los casos, a la imaginería, a la “loca del lugar [*folle du logis*]” –, sino que, además, mucho tiene que aprender, sin lugar a dudas, de ese mismo funcionamiento, más allá del estructuralismo o del análisis del lenguaje, perspectivas estas que siempre buscan encerrar dicho funcionamiento en reglas fijas. Efectivamente, haciéndose eco de la literatura, pero con el rigor que le es propio, la fenomenología guarda en su seno la novedad revolucionaria consistente en tener que trabajar con indeterminaciones e indeterminidades. De ahí, precisamente, que su tarea sea infinita. Pero esas indeterminaciones y esas indeterminidades constituyen, al fin y al cabo, el légamo de nuestra vida, así como el légamo de la vida de esos personajes literarios que, en ocasiones, parecen mucho más vivos que aquellos con que nos topamos “realmente” en nuestra vida cotidiana. Esa y no otra es la paradoja que hemos de mantener firmemente, contra viento y marea, y sin duda hoy más que nunca, en estos tiempos en que, inmersos en el simulacro cuasi-general de la “comunicación”, nos vemos abrevados de “imágenes” hasta la saciedad.