

Imaginaciones fenomenológicas (esquematismo, consciencia de imagen, phantasia): aproximaciones entrelazadas.

Sacha Carlson

Compositor de música, especialista en teatro, Doctor en filosofía, (www.sachacarlson.com).

Este texto es la transcripción de una conferencia impartida en Oviedo, el 20 noviembre 2015, por invitación de la Sociedad Asturiana de Filosofía. Esta se apoyó en la traducción al español de mi amigo Pablo Posada de varios textos míos. Aprovecho esta oportunidad para darle las gracias por su ayuda y generosidad. Quisiera también agradecer a mi amigo Pelayo Pérez García el haber revisado la transcripción de la parte oral de mi intervención.

1. – Introducción

Es un placer y un honor estar hoy con vosotros. Es un placer ver a mis queridos amigos filósofos de Oviedo; es también un honor compartir con vosotros algunos temas de mi trabajo actual. El objetivo de esta presentación es aclarar los asuntos de una fenomenología de la imaginación. Al hacer esto, tomaré sintéticamente lo que desarrollé en otros textos, y sobre todo en mis dos artículos: “*Phantasia* et imagination: perspectives phénoménologiques (Husserl, Sartre, Richir)”, (*Eikasía*, n°66, 2015, pp. 19-58); y “La imaginación fenomenológica: Reflexiones sobre las implicaciones de una filiación plural (Kant, Fichte, Husserl) en la fenomenología de M. Richir” (tr. española por Pablo Posada, in *Anuario Colombiano de Fenomenología*, Volumen IX, Universidad del Valle, 2015), tratando de poner de relieve los ejes importantes de mi reflexión.

59

JULIO
2016

En esta introducción, utilizo el término imaginación como un termino general, para esclarecer el contexto global de la problemática. Lo haré con tres observaciones preliminares, que me ayudaran a localizar precisamente el punto de partida de mi reflexión.

1. Primera observación. Empecé a interesarme en el problema de la imaginación al leer la obra de Marc Richir. Estamos todos muy emocionados, hoy, por la reciente muerte de Marc.

Sólo quiero recordar, aquí, lo que decía France, su esposa, al comenzar la ceremonia del funeral el lunes pasado: “Permítanme comenzar por recordar que un filósofo nunca muere”. Considero pues esta charla como un homenaje a Marc, tratando de transmitir un poco la vitalidad excepcional que hemos recibido a través de la radicalidad y de la profundidad de su obra.

Me limitaré a precisar aquí que siempre me ha parecido que la cuestión de la imaginación es un hilo conductor fundamental para entender la obra de Richir: ya en sus primeros textos, en particular en su tesis doctoral, más precisamente en la parte sobre Fichte que ha sido publicada con el título *Le rien et son apparence* (1979), donde trata Richir de la cuestión de la imaginación en relación con la ilusión. Pero podríamos seguir este hilo en la meditación importante de Richir sobre la tercera *Critica* kantiana en los años 80 – en *Phénomène, temps et êtres* (1987), *Phénoménologie et institution symbolique* (1988), *La crise du sens et la phénoménologie* (1990) y otros artículos – donde propone Richir una interpretación fenomenológica del juicio estético reflexionante, lo cual se caracteriza por la libertad del trabajo esquematizante de la imaginación. Y sobre todo, deberíamos retomar la cuestión a partir de los textos de los años 2000, a partir de *Phénoménologie en esquisses*, donde Richir empezó a leer el volumen XXIII de las *Husserliana*, dedicado al problema de la *phantasia* (*Phantasie*) y de la consciencia de imagen (*Imagination, Bildbewusstsein*). No trataré aquí de esta problemática de la imaginación en Richir. Me permito señalar mi artículo que examina esta problemática en detalle: “La imaginación fenomenológica: Reflexiones sobre las implicaciones de una filiación plural (Kant, Fichte, Husserl) en la fenomenología de M. Richir” (*art. cit.*).

2. Mi segunda observación: con el problema de la imaginación se plantea también, como su eco, la cuestión de la realidad y del realismo – es decir también la cuestión del vínculo entre lo imaginario y la realidad, como la de la relación entre el idealismo y el realismo. Este nudo de problemas evoca en primer lugar la obra crítica kantiana donde, como sabemos, el criticismo se entiende a la vez como un idealismo trascendental y un realismo empírico – mientras Kant se esfuerza por criticar este tipo de realismo que él llama “realismo trascendental” (y que también es un “idealismo empírico”). Lo que Kant critica bajo este nombre (cf. por ejemplo en los “Paralogismos de la razón pura” en la primera edición de la primera *Critica*) es la posición filosófica según la cual las cosas se mantienen por sí mismas,

solas, como sustancias, pero es una posición que asume también que tenemos un acceso inmediato a ellas, y a sus determinaciones intrínseca. Es decir que de las cosas reales podríamos tener una intuición, la cual sería a la vez intuición sensible e intelectual: una intuición de la cosa en su materialidad y de su concepto inmediatamente visible sobre las cosas mismas. No obstante, como lo mostró el propio Kant, este tipo de realismo procede de una ilusión trascendental, la cual procede de una influencia, la mayor parte de las veces inadvertida – dice Kant – que la *imaginación* ejerce sobre la Razón teórica (pero también práctica y estética). Y como podríamos explicar, Kant busca mostrar que la imaginación es peligrosa, una fuente de ilusión, cuando hace creer en la realidad de lo que sólo está pensado. Y ella es beneficiosa cuando se articula, en su propio movimiento originario – movimiento *esquematisante* –, y en armonía con la razón, para dar lugar a un juicio teórico, práctico o estético reflexionante. El criticismo es, entonces, una arma formidable tanto contra toda forma de idealismo ingenuamente absoluto, como contra todo tipo de realismo – o incluso de materialismo – *supuestamente inmediato*; es decir contra todas las desviaciones posibles que amenazan a la reflexión filosófica, en el nivel teórico como en el nivel práctico o estético. Sobre esta cuestión, podemos leer el maravilloso libro de C. Fierens et F. Pierobon : *Les pièges du réalisme* (de próxima publicación), donde es por ejemplo brillantemente criticada (en el sentido corriente como en el sentido propiamente kantiano de la palabra) la aproximación propuesta por Quentin Meillassoux : *Après la finitude*, mostrando que se trata finalmente de un realismo trascendental que toma la forma específica de un idealismo empírico, lo cual da ilusoria e ingenuamente crédito a la realidad de las idealidades matemáticas. Pero quisiera especialmente subrayar aquí que en este contexto, es la imaginación la que juega un papel crucial, como lugar estratégico de bifurcación entre el conocimiento y la generación de la ilusión trascendental. ¿Cómo no caer en la ilusión trascendental, es decir, en la ilusión de una realidad imaginaria o materialidad pura, supuestamente dada como si apareciese en sí misma y *a priori*? Y cómo encontrar, al contrario, la vivacidad de la vivencia, por la cual solamente el conocimiento puede ser *efectuado* por una subjetividad, y en este sentido, conectada al trabajo esquematisante de la imaginación en su esfuerzo para articularse a los conceptos *a priori* de la Razón, y conferir al conocimiento un estatuto encarnado y concreto.

Para entender la ingenuidad de realismo trascendental y también comprender el papel de la imaginación en la experiencia humana, me parece útil recurrir ahora a la tradición

fenomenológica husserliana. A este respecto, recordamos por ejemplo la crítica inaugural del “naturalismo” en las *Investigaciones lógicas*, que también es, de hecho, una crítica de toda forma de realismo “ingenuo”. Para fundar la lógica, explicó Husserl, es decir para legitimar el uso que de sus objetos cabe hacer, tan sólo podemos atenernos a la evidencia en la cual dichos objetos se le aparecen al científico. Es que el científico no necesita conocer los principios últimos de su arte o de su ciencia: le basta con operar con y sobre sus objetos. Ahora bien – nos explica Husserl – este último proceder se limita a ser meramente técnico: no despliega el sentido completo de las nociones que pone en juego y, por lo tanto, no basta para fundar una ciencia. Dicho de otro modo, en este proceder prevalece una evidencia que en absoluto nos previene contra las desviaciones posibles que en ella se celan: nos referimos a una evidencia ingenua dado que no toma en cuenta la integralidad del sentido de su objeto. Al considerar los objetos como “ya listos”, “ya hechos” – “pre-dados” escribirá Husserl años más tarde – es decir, sosteniéndose por sí mismos como si estuvieran disponibles para uno u otro uso determinado, la evidencia ingenua escamotea el hecho de su propia aparición. Ahora bien, desde ese preciso lugar, esencialmente olvidado por la evidencia ingenua, podemos comprender el proyecto inaugural de Husserl: no es otro que el de “despertar” ese sentido olvidado, o desvelar, por así decir, la originaria gestación de las representaciones y de las nociones que suelen aparecer como ya siempre prestas y dadas de antemano. La fenomenología busca pues esclarecer los horizontes desde los que dichas nociones emergen: horizontes que Husserl considerará, en adelante, como irreductiblemente vivos, es decir, como subjetivos. Los objetos de la ciencia se tomarán antes respecto a su evidencia directa para, de ese modo, desvelar su verdadero ser, que no es otro que el de ser llevados, ejecutados, operados, trenzados por la vida de la conciencia. La “cosa-misma” que la fenomenología piensa, y que pronto se llamará el “fenómeno”, se define inauguralmente como vivencia de la conciencia. Si de “volver” a ellas se trata, ello se debe a que sólo en ellas reside el sentido de los objetos que nos son dados. Aquí se entiende el sentido del idealismo trascendental de la fenomenología.

Por supuesto, Husserl no vincula explícitamente la cuestión de la imaginación a la del idealismo y realismo (o del naturalismo). Pero es importante recordar, *por un lado*, que desde sus primeros textos, intentaba el fundador de la fenomenología distinguir tres tipos de actos esencialmente diferentes: los actos perceptivos, los actos imaginarios y las significaciones. Es en este contexto que se distingue claramente la imaginación de la percepción: como lo

subraya Husserl, una imaginación no es una percepción débil; y una percepción nunca se reduce a la percepción de una hipotética imagen mental (cf. por ejemplo la brillante crítica de la *Bildtheorie* en el apéndice de la quinta *Investigación lógica*); y recordar, *por otro lado*, que para Husserl, la imaginación toma parte de la constitución de la eidética (cf. por ejemplo el §70 de las *Ideas I*, donde se trata del vínculo entre la “ficción” – es decir, aquí, la imaginación – y la eidética). Por lo tanto, la imaginación es un tema clave en fenomenología, tanto para comprender la constitución fenomenológica del mundo natural, como para entender la posibilidad de la propia fenomenología como ciencia eidética.

3. Pero vamos a la tercera observación: es extraño, en este contexto, que, después de la guerra, y probablemente a través de la influencia de la fenomenología de Merleau-Ponty, la fenomenología se desplegó principalmente – y a veces exclusivamente – como una fenomenología de la percepción. Acabamos de ver que no fue el caso de Husserl, y también podríamos evocar unos textos de la generación directamente posterior, con Sartre y Fink. Pero es sobre todo con los autores más recientes que la cuestión de la imaginación se ha convertido en una cuestión central, ya en las obras de Paul Ricœur o Emmanuel Levinas, pero sobre todo en la última fase de la obra de Marc Richir. En estos autores, el papel de la imaginación – y recuerdo que entiendo aquí este término de manera general – es central para comprender la constitución del sentido, la ética, el inconsciente y sus patologías, la experiencia estética, etc.

En otros artículos, he tratado de mostrar que la fenomenología post-husserliana siguió al menos tres vías para pensar la imaginación fuera de toda preeminencia de la percepción. 1° En primer lugar, *por abajo*, como propone el propio Richir, mostrando que la *phantasia* es un nivel fenomenológico previo al de la percepción. 2° En segundo lugar, *por arriba*, mostrando que la imaginación es lo que nos permite sobrepasar, superar la percepción. Es lo que trata de hacer Sartre en su libro sobre *Lo Imaginario* (1940), cuando explica que la conciencia de imagen es un modo de liberarnos de lo dado como en-sí (*en soi*), es decir también, un modo primordial de la libertad. Escribe Sartre: “Para imaginar, la conciencia debe ser libre en relación con toda realidad particular, y esta libertad debe poder definirse a través de o por medio de un “ser-en-el-mundo” que es a la vez constitución y aniquilación (*néantisation*) del mundo; la situación concreta en el mundo tiene que, en cada momento, servir de motivación singular, para la constitución del irreal (*imaginaire*)” (*L’imaginaire*, p. 357). Reconocemos aquí lo que Sartre desarrollará en 1943 en *L’être et le Néant*. Esa segunda manera de derrocar la preeminencia de la percepción consiste, entonces, en desplegar la libertad constitutiva del

ser-en-el-mundo, para superar lo percibido, a saber, para Sartre, de modo más general, el ensi. 3° Pero distinguí también una tercera posibilidad para efectuar este derrocamiento: se trata de una vía media, que ya fue señalada y analizada por Richir, pero que también ha sido pensada por Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina como un nivel de *intermediación* en su matriz fenomenológica (cf. *Estromatología. Teoría de los niveles fenomenológicos*, Brumaria/Eikasía, 2014). Como vamos a ver, se trata del análisis de la “*phantasia* perceptiva” (*perzeptive Phantasie*), donde la imaginación (es decir, más precisamente la *phantasia*) se articula con lo real, pero sin convertirse en una percepción (*Wahrnehmung*). En esta charla, retomaré esta cuestión desde una perspectiva ligeramente diferente, examinando más específicamente la imaginación desde un punto de vista estrictamente fenomenológico. Sin poder detenerme en la historia compleja de la imaginación en la tradición occidental (a partir de la doble interpretación inicial de la cuestión por Platón y Aristóteles, que se combinó con la concepción propiamente bíblica de la imagen, la cual se desarrolló como una teología de la creación en dos direcciones paralelas, en la patrística latina y la patrística griega), o en la tradición fenomenológica, me limitaré a exponer tres posibles enfoques fenomenológicos de la cuestión de la imaginación, mostrando que estas aproximaciones están cada vez conectadas a una perspectiva analítica particular. Pues distinguiré: 1° la imaginación como facultad del esquematismo 2° la imaginación como consciencia de imagen 3° y la imaginación como *phantasia* 4° y la imaginación como “*phantasia* perceptiva”.

2. La imaginación y el esquematismo

Diré solo unas pocas palabras de la primera interpretación que distingo aquí, y que he tratado en otro lugar¹, y que asocia la imaginación a la operación del esquematismo. Tomo aquí el término esquematismo en su sentido kantiano, el cual queda definido en la primera *Crítica*² como una “síntesis pura”, mientras que el esquema debe entenderse como el “producto transcendental de la imaginación”³. El esquematismo atañe pues al *trabajo* de la imaginación,

¹ Cf. Sacha Carlson, “Del esquematismo en fenomenología (Kant, Fichte, Richir)”, tr. española por Pablo Posada, *Acta Mexicana de Fenomenología*, México, 2015.

² Kant, *Kritik der reinen Vernunft (KRV)*: citamos la traducción de Pedro Ribas, publicada en Alfaguara, Madrid, 1996¹².

³ *KRV*, A142 / B181. Tr. esp. p. 185. Kant añade que se trata de un “producto que concierne a la determinación del sentido interno en general (de acuerdo con las condiciones de la forma de éste, el tiempo) en relación con todas las representaciones, en la medida en que éstas tienen que hallarse ligadas *a priori* en un concepto, conforme a la unidad de apercepción.”

y al que Kant se refiere como el “método”⁴ o el “procedimiento”⁵ para producir la imagen que corresponde a un concepto. De hecho, más que de “procedimiento”, se hablaría con más justeza de un *proceso*, es decir, del *acto* o del *gesto* de trazar que preside a la producción de la imagen: el esquematismo es ese mismo proceso, mientras que el esquema designa la *representación* del proceso⁶. De acuerdo con esta noción, la imaginación se considera aquí como la *efectuación* de una experiencia; a saber como el *movimiento* de emergencia o de aparición de un objeto. No se trata, en este contexto, del sentido de ser de dicho objeto (si tal o tal objeto es percibido, imaginado, etc.), sino del *ritmo* de su propia aparición. Y debemos, entonces, hacer esta pregunta: es este ritmo, como dice Kant, “un arte oculto en lo profundo del alma humana”⁷, y en este sentido, irremediamente enterrado en el fondo del alma (e inaccesible) a la descripción, o se puede dar fe fenomenológicamente (es decir *concretamente*) en la experiencia?

Como sabemos, es Marc Richir el que introdujo inauguralmente la noción de “esquematismo fenomenológico”, a partir de su lectura de Fichte y Kant. No podré retomar aquí toda esta cuestión en la obra de Richir, desde *Le rien et son apparence*⁸ y las *Recherches phénoménologiques*⁹, donde el fenómeno se toma en el movimiento mismo de su ilusión transcendental constitutiva, es decir, tomando en cuenta la influencia, las más veces inadvertida (como señala el propio Kant), que la imaginación ejerce sobre la Razón teórica: tratar este aspecto con detenimiento merecería el tiempo y el espacio de otros trabajos¹⁰. Prefiero atenerme al examen de un pasaje particularmente instructivo de las *Méditations phénoménologiques*¹¹ en el que Richir entronca con la inspiración fenomenológica a partir de

⁴ *KRV*, A140 / B179. *Tr. esp.* p. 184.

⁵ *KRV*, A140 / B180. *Tr. esp.* p. 184.

⁶ "A esta representación de un procedimiento [scil. proceso] universal de la imaginación para suministrar a un concepto su propia imagen es a lo que llamo esquema de este concepto" (*KRV* A140 / B179-180). Señalemos también que Kant explicará, por otro lado, que la categoría designa, a su vez, la representación *de la unidad* del proceso.

⁷ *KRV*, A141 / B180.

⁸ M. Richir, *Le rien et son apparence*, Ousia, Bruxelles, 1979.

⁹ M. Richir, *Recherches phénoménologiques*, 2 tomes, Ousia, Bruxelles, 1981-1983.

¹⁰ Cf. S. Carlson, « Reducción y ontología. Observaciones sobre la noción richiriana de “simulacro ontológico” », *Eikasía* 47, 2013, www.revistadefilosofia.com, pp. 245-250 (tr. esp. por Pablo Posada); así como mi otro artículo, de próxima publicación, también en la revista *Eikasía*: "El esquematismo transcendental de la fenomenalización: arqueología de un concepto richiriano a partir de las *Recherches phénoménologiques*".

¹¹ Marc Richir, *Méditations Phénoménologiques*, J. Millon, Grenoble, 1992 (en adelante citado "MP"). Para una presentación en español de algunos temas fundamentales de las *Méditations phénoménologiques*, ver: S. Carlson: « El Cartesiano de Richir. Aproximación a la tercera *Méditation phénoménologique* », in *Investigaciones fenomenológicas*, n. 9, 2012, pp. 383-405; « Reducción fenomenológica y “reducción espinosista”. El hiper-cartesianismo de Marc Richir y el espinosismo de Michel Henry », in *Eikasía. Revista de Filosofía* n° 46, 2012, pp. 91-106; « Hipérbolo y lenguaje. El “resultado” de la *epojé* hiperbólica », in *Eikasía* 47, 2013, pp. 339-349; « Aproximaciones richirianas a la fenomenología del lenguaje », *Eikasía* 47, 2013, , pp.

una lectura conjugada de Kant y de Husserl. En este texto, Richir aproxima el sentido común fenomenológico requerido por la *Einfühlung* (intro-patía) a una concepción renovada de la imaginación. Efectivamente, escribe Richir:

“La *Einfühlung* es, en realidad, indisociable de la imaginación, pero en absoluto en el sentido de una ‘proyección’ de imagen o imágenes, sino en el sentido de los recursos recónditos y/o implícitos, en cualquier caso indefinidos, que constituyen el fondo común de la experiencia de ‘cada cual’”¹². Por eso, “hace falta, correlativamente, pensar una transformación muy profunda del estatuto de la imaginación: la pluralidad fenomenológica de los mundos procede, en cierto sentido, de la imaginación, y es que no cabe ya distinción estricta, en el campo fenomenológico, entre lo ‘real’ y lo ‘imaginado’ pues dicha distinción es ya tributaria de la institución simbólica”¹³. En otras palabras: “lejos de someterse a lo ‘real’, abocada a no ser sino su mera variación o reproducción, forma, en cambio, parte integrante de éste por cuanto también es constitutiva de realidad. Lejos de ser, casi absurdamente, una suerte de ‘facultad de imágenes’, reproduciendo más o menos, según sus reglas y desarreglos, lo real *in absentia* – de hecho, nada tan destructor para la imaginación como la imagen – es, de modo más fundamental, poder de formación, y poder esquematizante (Kant), *Einbildungskraft* que no procede de la imagen, ni tampoco según lo arbitrario o la libertad de su “fantasía”; sino según intercambios y composiciones más o menos barrocas”¹⁴.

No les se habrá escapado, en este corto texto, que Richir entiende revocar nada más y nada menos que el conjunto de las concepciones tradicionales de la imaginación: la imaginación ya no se comprende como una reproducción (especular) de lo real¹⁵, ni tampoco como la representación de algo ausente. La imaginación que Richir trata de pensar es una

363-389 (tr. española por A. Arozamena); « En el extremo de la hipóbole. La puesta en juego concreta de la *epojé* fenomenológica hiperbólica en las *Meditaciones fenomenológicas* (Comentario del §2, pp. 91-111: primera parte) », in *Eikasía. Revista de Filosofía* 51, 2013, pp. 11-27; « La nada y el fenómeno. La puesta en juego concreta de la *epojé* fenomenológica hiperbólica en las *Meditaciones fenomenológicas* (2) », in *Eikasía. Revista de Filosofía* 53, 2013, pp. 9-21; « Reducción monadológica y reducción fenomenológica : el problema de la reducción en Husserl y en Richir », in *Eikasía. Revista de Filosofía* 57, 2014, pp. 239-256.

12 MP, p. 194.

13 MP, p. 194.

14 MP, pp. 194-195.

15 De ahí esto que Richir señala: “la imaginación no tiene nada que ver con el imaginario lacaniano, es decir, con lo especular” (MP, p.196).

imaginación sin imágenes. Se trata, de hecho, de una facultad formadora y productora, y que no está sometida al yugo de un modelo preexistente (cosa real o concepto), sino que se despliega libremente, y a la que la conciencia en vigilia puede abandonarse sin poder, claro está, domeñarla: la imaginación penetra hasta la intimidad de nuestra mirada, y ello a tal punto que no podemos decidir cuál es la parte de realidad, y cuál la parte imaginada; ambas se entrecruzan constantemente para formar el tejido de la experiencia. De ahí que tampoco sea posible trazar con garantías la distinción clásica entre la imagen externa (la imagen-copia, como en el caso del cuadro) y la imagen interna (la "representación" o la "imagen mental"). Por último, la imaginación que Richir trata de describir no es otra que la facultad que *esquematiza*, que genera la dinámica propia de lo transcendental, es decir, el ritmo mismo del movimiento de la fenomenalización. De este modo, este análisis fenomenológico de la imaginación se mueve efectivamente en el marco crítico kantiano. Pero Richir parece inspirarse más, aquí, en la tercera *Crítica* kantiana en su intento de pensar un trabajo esquematizante de la imaginación sin imagen y sin concepto, a saber – en los términos de Kant: un esquematismo no determinante sino *reflexionante*.

Recordemos este importante texto de la Primera introducción a la *Crítica del juicio*: “Pues en la facultad de juzgar, entendimiento e imaginación son considerados en su relación mutua, y ésta puede, sin duda, ser tomada primero de modo objetivo, como perteneciente al conocimiento (como así ocurría en el esquematismo transcendental de la facultad de juzgar); pero esa misma relación entre los poderes de conocer también puede considerarse de modo únicamente subjetivo, y según uno de esos poderes favorezca o entorpezca al otro en esa misma representación, y afecte así el estado del espíritu”¹⁶. La distinción queda aquí claramente establecida entre un esquematismo determinante, que caracteriza al esquematismo considerado en la primera *Crítica* – y que Kant llama aquí el “esquematismo transcendental de la facultad de juzgar” – y un esquematismo “puramente subjetivo”, es decir, también, y en el lenguaje de Kant, “reflexionante”. En el §35, precisa Kant que en el marco del juicio de gusto, se trata de una subsunción de la imaginación en su libertad como poder (de unir intuiciones), bajo el entendimiento en su legalidad como poder (de la unidad de lo que es unido y comprendido); y que, de ese modo, en este caso, “la imaginación esquematiza sin concepto”¹⁷. Son pues aquí los esquemas lo que, en el contexto de la tercera *Crítica* kantiana, permite captar el objeto estético: dicho esquematismo consiste en *unir* impresiones sensibles,

16 *Kritik der Urteilskraft*, Ak., XX, p. 223.

17 Cf. *Kritik der Urteilskraft*, p. 144-146.

pero de manera creativa y sin concepto – ya que la unidad del objeto como bello nada tiene de teórico. Será lo que le permita a Richir decir, apoyándose en los análisis kantianos, que la imaginación fenomenológica es un trabajo esquematizante, es decir, *fenomenalizante* : “reparamos en que, en esta íntima unión de una diversidad ya tendida hacia la unidad y de una unidad ya abierta, al mismo tiempo, a la diversidad que acoge, en este esquematismo sin concepto, podemos reconocer, por lo que a nosotros cuenta, el *esquematismo transcendental de la fenomenalización* en el que pensamiento (entendimiento) y sensibilidad (imaginación) son indiscernibles y, por lo tanto, en el que la imaginación piensa y el pensamiento imagina, y donde, además, el pensamiento se encuentra prendido en la fenomenalidad, a la vez en la unidad del fenómeno individuado y en el esquema transcendental en el cual el fenómeno se individua fenomenalizándose, sin que quepa aquí distinguir un sujeto y un objeto”¹⁸.

3. La imaginación como consciencia de imagen

Vamos ahora a la segunda interpretación posible de la imaginación: se trata de la imaginación como consciencia de imagen. Hace falta subrayar que la consciencia de imagen se distingue tanto de la imaginación como esquematismo como de la imaginación como *phantasia*, que examinaremos después. Pero también se debe señalar que esas distinciones no corresponden a la que pudiera darse entre la imagen interna (mental) y la imagen con soporte físico externo – o, ni tan siquiera, entre lo real y lo imaginario. Expliquémonos sobre este importante punto.

Sabemos que la cuestión de la distinción entre la imagen externa (por ejemplo un lienzo) y la imagen interna (“mental”) es una distinción clásica en toda filosofía de la imaginación – y podríamos enseñar que eso se remonta a la doble interpretación de la imagen por Platón y Aristóteles. Señalaré solo aquí que ha adquirido, en la tradición filosófica y fenomenológica francesas, marchamo de clásica, sobre todo después de haberse visto reavivada por Alain. Recordemos esa página, ya célebre, de su *Système des Beaux-Arts* :

“Muchos, escribe Alain, tienen, 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 sólo no

18 M. Richir, « L'origine phénoménologique de la pensée », *La liberté de l'esprit* n° 7, Balland, Paris, 1984, pp. 87-88.

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 apercibido 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 sólo 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"¹⁹.

Así pues, puede concluir Alain que la imagen interna no existe o, para ser más exactos, que lo visto de modo interno no es una imagen. Será Sartre el primero en retomar el ejemplo de Alain, aunque lo hará para impugnar sus conclusiones: sostendrá Sartre, en efecto, que si bien es cierto que no podemos contar las columnas del edificio, esto se debe a que un objeto “no puede aparecérselo a una conciencia imaginante del mismo modo en que se le aparece a una conciencia perceptiva”²⁰. En otras palabras, la tesis de Sartre consiste en sostener que la conciencia de imagen, se ejecute con o sin soporte físico, posee una esencia unitaria cuya singularidad puede explicar los caracteres aparentemente extraños de las imágenes que tratamos de analizar. Digno de reseñar es que esta tesis, en Sartre, se reclame explícitamente de la fenomenología husserliana. Me he explicado, en otro artículo²¹, sobre las riquezas y aporías de la aproximación sartreana de la conciencia de imagen. Quisiera centrarme aquí en el análisis husserliano.

¹⁹ Alain, *Système des Beaux-Arts*, col. "Idées", NRF, Saint-Amand, 1963 [1936], p. 345.

²⁰ J.-P. Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1986 [1940], p. 174.

²¹ Cf. “Phantasia et imagination: perspectives phénoménologiques (Husserl, Sartre, Richir)”, *art. cit.*

En el contexto propiamente husserliano – en particular en los textos del volumen XXIII de las *Husserliana*²² –, la imaginación – que puede gozar o no de soporte físico externo – se define como un acto intencional en el que se entremezclan indisociablemente dos intencionalidades: la que apunta a la cosa imaginada, que Husserl denomina el *Bildsujet* (por ejemplo el Panteón de París, representado en el cuadro que estoy mirando), y la que apunta a la propia imagen, imagen que Husserl llama *Bildobjekt* (por ejemplo el cuadro mismo, pero no en su ser cósmico, como soporte físico, sino en tanto que representación de otra cosa distinta a sí misma).

Este análisis permite, precisamente, dar cuenta del escurridizo estatuto fenomenológico de la imagen: ésta, tratándose de una imagen interna o externa, no es nada *real* (no es algo mundano, trascendente respecto de la conciencia); pero tampoco es algo realmente (*reell*) vivido en la inmanencia de la conciencia. Dicho de otro modo, no se trata de algo que pueda, sencillamente, satisfacer sin más la necesidad de completitud del análisis. Efectivamente, ocurre que el estatuto ontológico de la imagen es harto escurridizo. Recurriendo a los términos de Husserl, diremos que no tiene claro estatuto intencional²³, de ahí que su análisis fenomenológico no pueda, en propio, ser un análisis de la imagen pues ésta, como tal, no existe. Cabe elaborar, todo lo más, un análisis intencional específico de la conciencia de imagen. Ahora bien, precisamente, la dificultad de dicho análisis, y que a Husserl costó muchos desvelos dominar, reside en que este *único* acto intencional de imaginar procede, en realidad, de una intencionalidad doble, y donde la aprehensión (*Auffassung*) de la imagen es indisociable de la aprehensión del objeto expuesto por la imagen²⁴: ambas intencionalidades están, como indica Husserl, irremediabilmente "entreveradas entre sí"²⁵. Este extremo explica, asimismo, que no haya intencionalidad que apunte, en propio, al *Bildobjekt*, puesto que en sí misma (abstracción hecha de la intencionalidad que apunta al *Bildsujet*), dicha intencionalidad permanece en el estado de "no efectuada" o "no cumplida"²⁶; lo cual significa también que del *Bildobjekt* no cabe, jamás, *hacer posición* como tal *Bildobjekt*: se limita a ser

²² Cf. E. Husserl, *Phantasie, Bildebewusstsein, Erinnerung*, editado por E. Marbach, col. *Husserliana* n°XXIII, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht-Boston-London, 1980. Hay una excelente traducción francesa a cargo de R. Kassis y J.F. Pestureau (y revisada por M. Richir) : *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, col. « Krisis », Éditions J. Millon, Grenoble, 2002. Me apoyo aquí sobre la interpretación richiriana de los textos de Husserl; a este efecto, me inspiro, en particular, de: M. Richir, "Imagination et phantasia chez Husserl", 2011, p. 8 (en la versión electrónica del texto, disponible en la página www.laphenomenologierichirienne.org). Hay traducción al español de ese texto de Richir, a cargo de Pablo Posada, en el número 40 de *Eikasía* : www.revistadefilosofia.com.

²³ Cf. PE. p. 63.

²⁴ Cf. PE. pp. 62 sqq.

²⁵ *Hua XXIII*, p. 27.

²⁶ Cf. *Hua XIII*, texte n° 16.

la mediación de una posición (precisamente la del *Bildsujet*), que no es sino *cuasi-posición*. En ello reside, como se entenderá, la razón de que poder examinar los detalles de un objeto no se compadezca, por razones esenciales, con la intencionalidad imaginativa. Retomando el célebre ejemplo del filósofo francés Alain, si, cuando contemplo una postal del Panteón, puedo volver sobre dicho objeto físico y así contar las columnas de la iglesia, es porque no vuelvo sobre la propia imagen (el *Bildobjekt*) para contarlas, sino sobre el *Bildsujet* que estoy, en realidad, mentando, y lo hago – volver sobre él – con la firme intención de prestar atención a tal o cual detalle, ayudado por la estabilidad del soporte físico (la postal). Ahora bien, cuando el soporte físico falta, me resulta imposible volver sobre el mismo *Bildsujet* para así ir desgranándolo, por así, decirlo, de acuerdo a toda una serie, distinta y bifurcada, de intenciones parciales dirigidas a detalles. En realidad, faltando el soporte físico, no queda más que la imagen, que se volatiliza cuando intento fijarla, y no bien trato de hacer posición de la misma para examinarla como si de algo real se tratase.

4. La imaginación como *phantasia*

Pues bien, de la imaginación – con o sin soporte externo –, conviene que distingamos, cuidadosamente, la *Phantasie* – en español: la *phantasia*²⁷. Se refiere Husserl²⁸ con este término al acto por el cual “imagino” o, podríamos escribir, “phantaseo” – en alemán : “*ich phantasieren*” – todo género de cosas, de seres, de situaciones o paisajes a los que en absoluto se les supone o impone tener que darse o siquiera poder darse en realidad: así pues, por caso, “angelitos” o “querubines” de toda laya, “dragones” o “centauros”. Pero entonces ¿de dónde proceden esas figuras que, manifiestamente, no pueden reducirse a meras imitaciones de la realidad, y ni tan siquiera a simples recomposiciones fantásticas mediante fragmentos de seres reales? La tesis de Husserl consiste en decir que estas “cosas” proceden de la *phantasia*, y que el lugar de su despliegue no es el mundo real, sino un mundo distinto, que Husserl bautiza como el *Phantasiewelt*. La *phantasia* debe pues distinguirse fundamentalmente de la imaginación puesto que no se trata en ella de mentar un *Bildsujet* que *pudiera en principio*

27 Efectivamente, el término alemán *Phantasie* no tiene, en este contexto, un equivalente satisfactorio en francés, y tampoco en español. Podría, claro está, verse por “fantasía” o “fantasma”; sin embargo, sabemos que ambos términos denominan, a día de hoy, algo enteramente distinto a lo que Husserl intentaba decir. De ahí que, en *Phénoménologie en esquisses*, Richir proponga recurrir al término griego *phantasia*. En esta elección será seguido no sólo por los traductores franceses de *Hua XXIII*, sino también, según parece, por la comunidad husserliana francófona.

28 Esa distinción es introducida en el curso 1904/05 (texte n°1 de *Hua XXIII*).

pertenecer al mundo real, y donde dicha mención se ve mediada por el *Bildobjekt* – lo cierto es que, en no pocos casos de imaginación, el *Bildsujet* no pertenece ni puede pertenecer, *de facto*, al mundo real. Es, sin embargo, término de una mención intencional (mediada por la imagen). La *phantasia*, en cambio, apunta a algo enteramente distinto y de modo esencialmente distinto (ya en la mera estructura de “acto” difiere de la imaginación): cuando “*phantaseamos*”, “el mundo efectivamente real *casi* sucumbe bajo nuestras miradas, aunque haciéndonos, a pesar de todo, sentir un poco su estar-ahí, de tal suerte que una ligera conciencia de pertenencia tiñe en permanencia las formaciones-de-*phantasia*”²⁹. Dicho de otro modo, con la *phantasia*, ya no nos topamos con la doble intencionalidad característica de la conciencia de imagen; al contrario, las *phantasiai* no son intrínsecamente *imágenes*, sino directamente *apariciones*³⁰. Pues bien, estas apariciones se caracterizan³¹ por su aspecto *proteiforme* o proteico (*proteusartig*), por la *discontinuidad* de su surgimiento, siempre “relampagueante” (*blitzhaft*), emergiendo en el curso, supuestamente continuo, del tiempo, y por su carácter *intermitente* dentro de ese mismo supuesto continuo temporal; por último, estas apariciones *no están presentes*.

Si, *por un lado*, las apariciones de *phantasia* se distinguen, de entrada, de la conciencia de imagen por el hecho de ser, precisamente, apariciones *inmediatas*, y no presentificaciones *mediadas* por imagen (la diferencia es estructural), son los citados caracteres distintivos, propios de las apariciones de *phantasia*, los que, *por otro lado*, permiten diferenciar a ésta de las apariciones perceptivas y, en definitiva, de simples alucinaciones. Es en este punto, sin embargo, que Richir ancla su interpretación. El comenta la situación como sigue:

"Mediante el primer carácter, se ha de entender que, mientras que el objeto aprehendido por la conciencia es el mismo, sus apariciones cambian sin cesar, y ello de modo discontinuo, por despegues súbitos, tanto en las formas como en los colores, de tal forma que lo aparente deviene en algo sombrío, huidizo y fluctuante, y donde, en todo caso, las apariciones no se encadenan las unas a las otras de modo coherente, como sí ocurre, en cambio, en la percepción. Además, si hay, en dichas apariciones, color, no es en el sentido del color percibido: se trata de una suerte de gris que no es el perceptivo sino una suerte de 'vacío inefable' (Hua XXIII, 59). La aparición de *phantasia* resulta pues, de este modo, como tal inasible. 2) El carácter de

29 Hua XXIII, p. 42.

30 Cf. PE, p. 68.

31 Cf. §§ 28-29 del curso de 1904/05, Hua XXIII, pp. 58-65.

discontinuidad del surgimiento significa, a su vez, que la aparición surge como el rayo (*aufblitzen*) pero sin llegar a estabilizarse o fijarse: es como el *Einfall* que adviene de modo inopinado, que nos viene súbitamente a las mentes. 3) Según la tercera de las características, la aparición de *phantasia* puede desaparecer por completo tan rápido y súbitamente como surgió. Ahora bien, en su fugacidad, también puede volver (resurgir, aunque siempre para, al punto, desaparecer) bajo una forma hasta tal punto metamorfoseada (carácter proteiforme), que nos lleve a creer que, en un principio, nos las habemos con otro "objeto". Por último, 4) si bien comprendemos mejor, en virtud de los tres primeros caracteres, que 'lo que' aparece (las comillas significan que jamás podremos distinguir ese 'lo que' merced a una quiddidad) no está presente o es un no presente, la extrema paradoja reside, aquí, en que las propias apariciones de *phantasia* no tienen *ninguna relación con el presente* (Hua XXIII, 79)³².

La *phantasia* comprendida de ese modo no puede asimilarse ni a la conciencia de imagen (con o sin soporte físico), ni a la *Einbildungskraft* fichteana o kantiana; ni siquiera a la reapropiación heideggeriana de esta última³³. Si interpretamos *radicalmente* la *phantasia* como hace Richir³⁴, no sólo no hay ya imagen o concepto en la *phantasia*, sino que ni tan siquiera hay mención de algo susceptible de estabilizarse, mal que bien, a sobrehaz de su aparecer. Lo que transparece en la *phantasia* no es sino el destello fugitivo de una apariencia – como la de una sombra, percibida un instante, o la de una estrella fugaz –, que desaparece o

32 M. Richir, "Imagination et *phantasia* chez Husserl", *art. cit.*, p. 8.

³³ Debo a Pablo Posada esta última observación, que ha ocupado muchas de las discusiones sobre estas cuestiones.

³⁴ Uno de los méritos de algunos trabajos de Pablo Posada reside en haber mostrado la coalescencia estructural que hay entre la *phantasia* y la estructura de lo que Richir denomina "*cogito* hiperbólico". Así, hay en el tipo de representificación que es la *phantasia* lo que P. Posada detecta como un desalineamiento transcendental que la hace especialmente apta para acoger o recrear un *cogito* hiperbólico. Podemos referirnos tanto a un artículo ya antiguo "Hipérbole y concreción en parpadeo", *Eikasía*, n°34, septiembre de 2010 <http://revistadefilosofia.com/34-12.pdf>, fundamentalmente el epígrafe titulado "Posición, posicionalidad, no posición (por neutralización dóxica) y no posicionalidad (por neutralidad originaria): breve excursus", como al más reciente [Suspensión hiperbólica y desalineamiento transcendental, pp. 103-124](#). *Eikasía*, n°58, Septiembre de 2014, donde la estructura "transcendentalmente desalineada" de la *phantasia* y su consecretario entroncamiento con toda forma de *cogito* hiperbólico (sin que sea la *phantasia* su única implementación posible) se analiza fundamentalmente en la parte III titulada: "Sobre la vocación hiperbólica de la *phantasia* (y de las representificaciones intuitivas en general). La representificación como matriz de desalineamiento transcendental". En otras palabras, la vocación hiperbólica de la *phantasia* no sólo reside (y no reside principalmente) en su arcaísmo, sino en su factor de desalineamiento o de concrescencia en desalineamiento; en particular entre el yo actualmente *phantaseante* y el yo implicado en la *phantasia*. Este desalineamiento permite e incluso promueve "concrecencias" (por usar el vocabulario de P. Posada) de otro modo imposibles o "infenomenalizables".

se transforma antes de haber tenido tiempo para estabilizarse. En este sentido, Richir llegará incluso a decir, en secesión, claro está, con el propio Husserl, que la *phantasia* ya no designa un acto *intencional*. Asimismo, en este sentido, y desde *Phénoménologie en esquisses*, Richir buscará “nuevas fundaciones” para la (su) fenomenología a partir de la *phantasia*.

Así las cosas, nos vemos entonces legitimados para preguntarnos lo que pueda ser, *concretamente*, la aparición no presente de un no presente: ni siquiera se trata de una sombra, sino de la sombra huidiza de una sombra ya de entrada desaparecida. Serán este tipo de preguntas las que, por lo demás, conduzcan a Richir a distinguir, progresivamente, entre: 1) por un lado las "*phantasiai* puras", que, efectivamente, no se le aparecen más a la conciencia en vigilia de lo que lo harían "sombras" (pero sombras de nada), o "fantasmas" (pero fantasmas de ningún ser) o “fuegos fatuos enteramente inmateriales”³⁵, y que, por lo tanto, no pueden ser atestados sino indirectamente por análisis fenomenológico; y 2) por otro lado, las “*phantasiai* perceptivas”, que se refieren a ese tipo particular de *phantasiai* en que se da “percepción” (*Perzeption*) de algo que está más allá tanto de lo real percibido en *Wahrnehmung*, como de lo ficticio, o del *ficto* como objeto intencional específico de la imaginación³⁶: el ejemplo tipo para ilustrar la especificidad de la *phantasia* “perceptiva” (tanto respecto de la percepción como *Wahrnehmung*, como respecto de la imaginación como no-*phantasia*) es el del personaje de teatro “encarnado” por el actor. En este caso, “percibo” (*perzipiere*) en *phantasia* el personaje, pero lo hago más allá de la percepción (*Wahrnehmung*) del cuerpo y de las palabras del actor, a pesar de que haya de ser a partir de ese cuerpo percibido como pueda “phantasear” el personaje. Por otro lado, el cuerpo físico del actor tampoco funciona como un *Bildobjekt* que figurase un *Bildsujet*: no hay, aquí, imaginación, ya que lo percibido, lejos de ser un objeto imaginado, sigue siendo propiamente *infigurable*, como lo es el personaje de teatro o de novela, en cuya puesta en imagen percibimos siempre como una reducción que se nos antoja irremediamente “infel”.

Conviene señalar que Richir retoma la noción de *phantasia* perceptiva del propio Husserl, que la introduce en el texto n°18 (que data de 1918) de Hua XXIII, en el contexto de un análisis del teatro. Esta noción será retomada y ampliada por Richir hasta ocupar un lugar

³⁵ *Fragments phénoménologiques sur le langage*, J. Millon, Grenoble, 2008 (en adelante citado "FPL"), p. 4.

³⁶ Cf. FPL, p. 8.

central en su pensamiento ya que las *phantasiai* perceptivas serán identificadas con los que Richir denomina “fenómenos de lenguaje”, mientras que las *phantasiai* puras se verán asociadas a los “fenómenos fuera de lenguaje”. Para una primera incursión en esta cuestión, convendría leer, en particular, los *Fragments phénoménologiques sur le langage*, de los que me permito citar un pasaje largo, ciertamente, pero muy esclarecedor, el cual tendremos ocasión de discutir al final de mi exposición:

“Todo el talento del actor está en trasladar a los espectadores, mediante su actuación (gestos, mímica, habla, todo ello realmente efectuados con su *Leibkörper*), al espacio "otro" del teatro, a la ficción o ilusión teatral. No quiere esto decir que la escena real (con sus decorados) y el actor real (con su cuerpo real y su vestuario real) se volatilicen en lo imaginario, sino que todas esas realidades se ven transmutadas, al pasar a la *phantasia*, en ficciones de realidad cuyo mero contenido figurativo es el mismo que el de la percepción (*Wahrnehmung*) pero está también "percibido" en la *phantasia* que lo irrealiza o neutraliza. En otras palabras, no menos importantes, lo real está aquí en transición infinita entre la realidad que aboliría la representación teatral y lo "phantástico" (que no es lo imaginario) en que eso real está prendido, es decir, también, "percibido", y que hace que participe de la representación. La figuración de lo real que la representación teatral aporta corresponde pues también, dentro la *phantasia* "perceptiva", a una parte abstracta del todo concreto que la *phantasia* “perceptiva” constituye – la otra parte abstracta es la "percepción" de lo infigurable (en el teatro: el personaje encarnado por el actor) –, y a este título, y por cuanto eso real está en transición entre la realidad y lo "phantástico", puede también llamársele, en los términos de Winnicott, *transicional*. Así las cosas, el talento del actor residirá en borrarse ante o en su personaje y, por lo tanto, volverse él mismo, en virtud de su actuación, realidad transicional. Dicho de otro modo, si el actor hace bien su papel, no es por "mimetizar" (especularmente) la representación imaginaria que pudiera hacerse del personaje que representa (el actor sería entonces, en cierto modo, el duplicado "mecánico" del personaje en un *Umwelt* que ni siquiera sería "decorado"). Del personaje no hay, como ya decía Diderot, 'imagen' representable en intuición imaginativa. El papel sólo está bien representado cuando el actor "siente" su personaje, es decir, cuando "efectúa", previamente por cuenta propia, esa *Einfühlung* paradójica de un personaje que no existe fuera de la representación teatral, *borrándose*, de ese modo, a sí mismo (borrando lo que él mismo es como *Leibkörper*, como cuerpo, y también a sí mismo como *Leibhaftigkeit*, sujeto de afectos: eso es trabajar un papel). El actor se borra a sí mismo

en beneficio de esa *Einfühlung* al punto de "comunicársela" a los espectadores, en una *Einfühlung* que, de esa previa *Einfühlung* del actor, efectúan éstos si es que de veras están participando del espectáculo. Si aceptamos que la *Einfühlung* del otro no es, efectivamente, ni una percepción (de cosa), ni una imaginación (de objeto), sino que se efectúa en y por una *phantasia* (que nos ha obligado a invocar el *Phantasieleib*), esta *Einfühlung* ya es, de hecho, una *phantasia* "perceptiva" de la intimidad del otro, un otro infigurable en intuición (perceptiva y/o imaginativa). En el teatro, transcurre ésta por la mediación del actor que, al mismo tiempo, en la misma *phantasia* 'perceptiva', ha ingresado, en virtud de su actuación, en el área transicional. En estos términos, la situación teatral significa que el actor "percibe" su personaje en *phantasia*; personaje infigurable en cualquier género de intuición. Por la mediación de sus gestos, mímicas, entonaciones de voz, todo ello efectuado por los movimientos de su *Leibkörper*, su actuación se ha vuelto 'phantástica' o transicional, juego de su *Leiblichkeit* y de su *Phantasieleiblichkeit*. Pues bien, de ese modo el actor "comunica", es decir, suscita dicha *phantasia* 'perceptiva' en los espectadores: éstos 'perciben' a Ricardo III en *phantasia* por la mediación de la 'percepción' en *phantasia* del actor en el escenario. A esto se añade algo no menos importante: la infigurabilidad (en intuición) de la intimidad del personaje, es decir, la 'invisibilidad' de dicha intimidad, nada tiene de la clásica invisibilidad propia de lo inteligible: el personaje no es una entidad ideal o una idea en sentido platónico. Hay aquí como una suerte de 'invisibilidad' que no es la de lo inteligible en sentido clásico: se trata de la 'invisibilidad' de lo que también está 'percibido' en *phantasia*, y, para evitar todo equívoco, la llamaremos, preferentemente, 'infigurabilidad'. El caso del teatro puede fácilmente extenderse al campo de la estética, trátase de pintura, de música, de poesía o de novela. Encontramos, una y otra vez, un 'objeto' 'percibido' como transicional, y un infigurable 'percibido' en la misma *phantasia* 'perceptiva'. [...] La paradoja nodal de la *phantasia* 'perceptiva' estriba pues en que a través de la figurabilidad más o menos refinada o grosera del 'objeto' (transicional) 'percibido' en *phantasia*, resulta que, por la mediación de esta figurabilidad, 'percibimos' también algo *radicalmente infigurable*, y que se hurta a toda intuición perceptiva o imaginativa. Observemos, por lo demás, que en lo descrito no hay aquí imaginación porque no hay aún objeto imaginado, no hay *Bildsujet* en tanto que término de una mención intencional: y, claro está, tampoco hay, por la misma razón, figuración en apariencia 'perceptiva'³⁷.

De ahí la pregunta que inerva los *Fragments sur le langage* : "Mientras que, para Husserl,

³⁷ FPL, pp. 9-10

la *phantasia* 'perceptiva' consiste en modificar en *phantasia* (y no en imaginación) una percepción real (*Wahrnehmung*) para así acceder a un infigurable (por ejemplo el personaje de teatro 'encarnado' por el actor), en el caso de la *phantasia* 'perceptiva' de lenguaje, puesto que ésta trata sobre una o varias *phantasiai*, esta modificación ya ha tenido lugar, de suerte que de ella tan sólo subsiste, en realidad, la modificación de la *phantasia* 'pura' en *phantasia* 'perceptiva' – en *phantasia* 'percipiente' de la *phantasia* 'perceptiva' que la 'percibe'.³⁸

Hay que agradecer a Marc Richir por haber puesto de relieve la gran fecundidad del concepto husserliano de *phantasia* perceptiva, y por haber propuesto al respecto una interpretación fuerte. Por mi parte, quisiera concluir esta charla con dos preguntas, las cuales son también dos ejes importantes de mi trabajo actual. *En primer lugar*, es cierto – como Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina lo subrayó ayer con razón – que la diferencia entre *phantasias puras* y *phantasias perceptivas* es que la fantasía perceptiva depende de una síntesis de identidad no objetiva, y que no siendo el caso de la *phantasia* pura. ¿Pero cómo entender este tipo de síntesis no objetiva? ¿Se trata de una síntesis intencional o no intencional?, ¿eidética o no eidética? Por supuesto, responder a esas preguntas requiere definir precisamente los términos en juego – y sobre eso, hay probablemente todavía mucho trabajo que hacer. Personalmente, me llama particularmente la atención este problema: cual es el papel de lo que Richir llama la *institución simbólica* – y particularmente la institución de la lengua que, como sabemos, no da lugar solamente a objetos – en esta síntesis. Es que sería tan absurdo suponer que todo tipo de síntesis procede de los códigos simbólicos (suponiendo, entonces, que el sentido proviene de la combinatoria, por cierto infinita, de los marcos simbólicos), como que hay síntesis desarrollándose meramente fuera de toda institución, en un campo fenomenológico ilusoriamente “puro”. Podríamos mostrarlo a partir de un análisis riguroso del teatro (en particular a partir del texto 18 de Hua XXIII, donde introduce precisamente Husserl la noción de *fantasia* perceptiva), dado que el “personaje” (Hamlet, Richard III, etc.) no aparece solo en virtud de la presencia carnal (*leiblich*) del actor, sino también por lo que Aristóteles llamaba el *μῦθος* – que se debería analizar más ampliamente que en la *Poética*, claro es, pero que sin duda pone en juego la lengua como *sistema* simbólico. *En segundo lugar*, me parece importante aclarar la índole “perceptiva” de la

³⁸ FPL, p. 3

phantasia “perceptiva”; es decir entender la distinción crucial hecha por Husserl entre dos tipos de percepción: la *Wahrnehmung*, donde se *pone* el objeto percibido, y la *Perzeption* donde no hay ninguna posición de objeto. Se debería, entonces, aclarar el estatuto complejo de la *Perzeption*, donde, como lo explica Husserl, hay una irreductible parte material, y donde también hay una cierta posición, que no es posición de objeto, sino *posición de la propia aparición* de lo que aparece (cf. por ejemplo el texto 17 de Hua XXIII). La situación de la *phantasia* perceptiva resulta pues bastante paradójica, ya que necesita lo real, pero [lo real] como *no puesto*, aunque *apareciendo según la textura característica de la realidad*. Así pues, estamos aquí, podemos notarlo al pasar, en una situación similar a la de la consciencia estética según el análisis propuesta por Husserl después de Kant, ya que solo puedo percibir algo como bello si la cosa bella se da efectivamente (por los sentidos externos), mientras que lo bello solo irrumpe mediante la suspensión de toda posición de ser de esta realidad como tal – en virtud de lo que Kant llama el *desinterés* constitutivo del juicio del gusto. Sin embargo, lo percibido (*perzipiert*) en la *phantasia* perceptiva no es un *Bildobjekt* (que también es el objeto de una *Perzeption*): es que la realidad percibida no se realiza en la estructura de un vínculo intencional que apunta a un *Bildsujet*. Lo “fantaseado” (*phantasiert*) por la *phantasia* perceptiva no es, de hecho, un objeto: se trata es cierto de “algo”, pero que no es figurable, es decir que no puede aparecer para una consciencia perceptiva, (la *Wahrnehmung*). El ejemplo del teatro tomado por Husserl también es muy elocuente, puesto que nos enseña que el personaje (Hamlet, por ejemplo) nunca es figurable *como tal*, ya que no puede reducirse a cualquier forma figurativa, y que en sentido estricto, el actor nunca figura el personaje, pero debe *encarnarlo* – lo que significa también que ninguna interpretación, o ningún actor puede agotar un personaje. Lo que se percibe en *phantasia* no está, pues, posicional, y no se trata, tampoco, de un objeto intencional: es por ahí que la *phantasia* perceptiva se mantiene al margen de toda consciencia de imagen. ¿Pero cómo este acto, en sí mismo no posicional, se inscribe en la estructura específica de la realidad; y cómo este tipo de consciencia no figurativa y no propiamente eidética se puede incrustar en las estructuras de significatividades que se tejen por la institución simbólica, y en particular la de la lengua? Son tantas preguntas, que sólo puedo mencionarlas aquí, pero que retomaré con todo el debido rigor en otros trabajos de próxima publicación.