

El juego teatral según Husserl (Comentario al texto n°18 de Hua XXIII).

Marc Richir. Traducción por Pablo Posada Varela

a) El mixto de ficción y de realidad: su estatuto fenomenológico

Será¹ en el texto n°18 de Hua XXIII donde hallemos un análisis fenomenológico particularmente fino de este problema (el texto data de 1918). Lo tomamos en el punto en que (Hua XXIII, 509), habiéndonos recordado Husserl el conflicto entre el espacio de un cuadro y el espacio de la sala en que se encuentra el cuadro, añade que también hay “múltiples *ficta* que son ya, de suyo, mixtos”, como por ejemplo ese rey de teatro que es, a la vez, un hombre efectivamente real, con su ropa efectivamente real, un cómico que tan sólo en el teatro y no en la realidad es rey, y cuyas ropas son accesorios de teatro y no los ropajes efectivos propios de la corona (cf. Hua XIII, 509-510).

De ello se desprende un conflicto perceptivo de naturaleza muy singular ya que no se encuentra actualizado: se trata del conflicto, no seguido de tachadura

81

Marzo
2018

¹ NdT: Estas líneas corresponden a la traducción de las pp. 497-507 de la importante obra de Marc Richir, *Phantasia, imagination, affectivité*, J. Millon, Grenoble, 2004. El texto que traducimos se inserta en el Apéndice que cierra la obra, y en concreto en su § 7, titulado “Del objeto y de los fenómenos transicionales (Winnicott): El acceso a la realidad y su paradoja” (pp. 497-520). Dicho párrafo contiene, en su § A, titulado “El juego teatral según Husserl”, las líneas que aquí traducimos al español. En este texto Richir, comentando parte del texto n°18 de Hua XXIII (fundamentalmente la parte que se extiende entre las páginas 509 y 521 de Hua XXIII), extrae el decisivo concepto de *phantasia* “perceptiva”, esencial en la arquitectónica richiriana, y que más adelante le servirá (vid. § B) para interpretar el concepto de objeto – y espacio – transicionales en Winnicott. El texto aquí traducido constituye un lugar estratégico de la obra de Richir. Lo es en la medida en que conecta la *phantasia* con la cuestión de lo real. Tener presente este aspecto evita muchos malentendidos relativos a la obra de Richir; malentendidos precisamente resultantes de malinterpretar la primacía arquitectónica concedida a la *phantasia*. Efectivamente, este gesto richiriano ha podido entenderse, en ocasiones, como una forma de darle la espalda a la realidad o a la efectividad cuando, en el fondo, constituye una manera más fundamental de entroncar con lo real, más fundamental que la percepción misma (entendida en el sentido de *Wahrnehmung*).

Incluiremos entre corchetes, en el cuerpo del texto español, la paginación de la edición francesa; en ocasiones los cambios de página caen en medio de una cita del texto de Husserl (citado por Richir en su comentario): téngase en cuenta que el número entre corchetes no corresponde al original alemán de Hua XXIII – por lo demás debidamente citado al final de cada pasaje, con la página correspondiente del texto n°18) – sino, aquí, a la página en que se encuentra en *Phantasia, imagination, affectivité*.

(*Durchstreichung*) y de negación, y que conforma todo el *juego* o la simulación propias del teatro. Escribe Husserl:

“Esta actualización (scil. del conflicto) no es, en general, necesaria. Sólo ahí donde se encuentra ya una doble apercepción en conflicto respecto del objeto intuitivo, como ocurre con las muñecas, con las muñecas muertas pero también con las vivas (como puedan ser los cómicos), con una estatua de escayola que figura un hombre etc., sólo ahí hallamos, de entrada, una tachadura pasiva, pero que es activada si vivimos dentro o nos sumimos (*uns hineinleben*) en la cosa de escayola y *después* en el hombre, aprehendiéndolo, animándolo (*verlebendigend*) y desarrollando sus intenciones junto con su aprehensión”². (Hua XIII, 511).

En otras palabras, el conflicto (y la tachadura resultante) es, en primer lugar, *potencial*, es decir, para Husserl, pasivo. Su actualización y su desarrollo (en la alternancia) conduce a la división entre la cosa (o el personaje) real y la cuasi-*Einfühlung*, en imaginación, del *Bildsujet* figurado por el *Bildobjekt*. Ahora bien, no sucede así con el teatro, donde esta actualización no tiene lugar (no sucede así en el juego teatral):

“Ahora bien, si vivimos en lo intuitivo, es decir, en una de las apercepciones en conflicto, por lo tanto, en la apercepción ‘rey’ dentro de la representación teatral, sin penetrar en la otra apercepción, sin formar en el *paso* la conciencia de conflicto [...], falta entonces, del lado del objeto activamente aperecebido, la *negación de la realidad efectiva*, el rechazo activo, la tachadura activa, mientras que, en el marco de la pasividad, el objeto intuitivo no es consciente en la percepción normal: significa esto que la ejecución o efectucción de la apercepción “inhibe” la segunda aprehensión sostenida por los mismos datos sensibles; así, en esta inhibición [esta segunda aprehensión] está noemáticamente caracterizada, [a saber] la posición que pertenece por esencia a la apercepción no inhibida, es decir, el carácter de realidad efectiva no inhibida (lo que significa una privación) se ve relegado por un contra-carácter”. (*Ibid*).

[498] ¿Qué significa ese relevo (*Ablösung*) responsable de que la apercepción de un personaje de teatro no sea una “percepción normal”? Tras una pausa, prosigue Husserl:

² NdT: Tendemos a retomar la traducción del francés pues es la que Richir invoca y recoge en su comentario. Como se ve, su texto está entreverado con los pasajes comentados, y hemos querido mantener cierta homogeneidad terminológica. Tan sólo introducimos ligeras modificaciones cuando la traducción francesa nos haya parecido demasiado alejada del original o innecesariamente abstrusa. Incluimos, en nuestra traducción de los pasajes de Husserl, las indicaciones de Richir sobre sus propios “subrayados” (y que nos limitamos a trasladar y traducir con un “subrayamos” o “el subrayado es nuestro” y el correspondiente grupo de palabras del pasaje de Husserl en cursiva).

“El carácter pasivo de realidad efectiva no inhibida, el carácter de experiencia está, a decir verdad, relegado por el carácter pasivo del estado de estar tachado, y convendría entonces no perder de vista cómo la simple ejecución de una de las apercepciones no debe tener ya como resultado una conciencia del objeto con el carácter de nulidad (*Nichtigkeit*). Este carácter surge aquí en su primer grado como una efectividad inhibida”. (Hua XXIII, 511-512).

El carácter de experiencia, vinculado a la realidad efectiva, no está pues activamente impugnada por el carácter que podríamos llamar ficticio, y *recíprocamente* – habría que añadir – toda vez que el carácter ficticio tampoco queda rechazado como una nada. Vale decir que ambos caracteres en conflicto coexisten “pasivamente” o *potencialmente*: la realidad efectiva siempre está ahí, aunque “inhibida”; su posición se ve relegada por una cuasi-posición que, sin embargo, no la anula y que tampoco está de entrada anihilada por la realidad efectiva inhibida. Se trata, efectivamente, de un *mixto* de la realidad y de la imaginación – y otro tanto sucede, por consiguiente, en el otro sentido, el de un mixto de imaginación y realidad. Husserl los sitúa en mutuo entrecruzamiento de la siguiente forma:

“Las intenciones de una de las apercepciones tienen su encadenamiento en el cual pueden expandirse (*ausleben*) sin inhibición, son concordantes si nos hacemos a ellas (*uns einleben*) (y dejamos fuera de juego la contra-apercepción). E incluso sin ese vivir-en, ya en la simple pasividad, proceden de un encadenamiento intencional que comporta todas las componentes, que les confiere concordancia y plenificación inmediata o mediata. Algo muy distinto sucede en la contra-apercepción: en ella hallamos una porción de encadenamiento intencional que carece de esta ventaja, que en sí misma (como en el *Bildobjekt*) está intuitivamente en concordancia, y que, por lo tanto, conduce de suyo la intención a su cumplimiento y las intenciones nuevamente aferentes, a su vez al cumplimiento. Sin embargo, [esta contra-apercepción] topa con un límite en el que las intenciones ulteriores se solapan con el círculo de la segunda apercepción, [círculo] que está, de suyo, completamente clausurado (incluso respecto de la intención reproductiva oscura y de la concordancia no intuitiva oscura con otras reproducciones de este tipo) y es incompatible con el solapamiento: una de las apercepciones comporta pues una creencia *ininterrumpida* (subrayamos), es decir, una conciencia de realidad efectiva *ininterrumpida* (como congruencia en concordancia unitaria de componentes intencionales), y esta conciencia de realidad efectiva no está propiamente impugnada por la conciencia de la otra apercepción sino, todo lo más, “perturbada” por ésta merced al solapamiento. No es ella la impugnada, sino la que impugna; ofreciendo así lo efectivamente real consciente y en concordancia, es decir, lo efectivamente real de la experiencia pura y simple, que se sostiene firmemente o se las tiene firmemente y ofrece el suelo para la impugnación, para el rechazo del otro objeto. Tiene ésta a su vez el carácter de la realidad efectiva modificada, tachada” (Hua XXIII, 512-513).

Nos encontramos aquí, claro está, con uno de los “prejuicios” más tenaces de Husserl: la continuidad sin interrupción, la consistencia inquebrantable, de la que

siempre se ha de partir de nuevo, la cohesión armónica de la experiencia de lo real consigo misma. Husserl parece decirnos que lo real (efectivo) y su experiencia terminarán siempre por imponerse a pesar de todos sus “parasitajes” a manos de lo ficticio. Al fin y al cabo, estos parasitajes viven de perder prestado a lo primero o se solapan con ello. Lo más interesante en este pasaje es lo que dice del límite con que se topa la apercepción de ficción (la contra-apercepción), [499] precisamente allí donde la apercepción de lo real está tachada. Pues si nos atenemos, por ejemplo, al teatro, también hay, en la apercepción de la ficción, cohesión intencional, pero a “trozos”, y por lo tanto algo así como (habremos de volver sobre ello) una cuasi-experiencia. Topamos con el límite – parece decirnos Husserl – cuando esta cuasi-experiencia parece prender en (*hineingreifen*) la experiencia para asegurar su cohesión, solapamiento (*empiètement*) que se antoja imposible en virtud de la clausura de la experiencia: es como si no pudiésemos pedirle prestado nada, es decir, solaparnos con ella sin evitar retomar también la creencia que le es propia y que, por inhibida que haya estado, resulta ininterrumpida; y como si, así las cosas, el préstamo reactivase dicha creencia en su totalidad, acarreando la aparente victoria de la realidad. Ello conduce a una situación fenomenológica bastante sutil: en la apercepción del escenario teatral, en efecto, no es la conciencia de la ficción la que impugna la conciencia de la realidad, sino a la inversa (no se trata sino de una perturbación de la segunda), y es lo que, al menos, le confiere la apariencia de prioridad a la realidad, y la apariencia de la conciencia de ficción como modificación de la realidad. Lo que es representado en el teatro está efectivamente ahí *como si* fuera real.

Es por tanto ese “como si” lo que debe sostenerse o consistir como tal. Ahora bien, ello implica – prosigue Husserl – un cambio de *actitud* completo por paso de ésta a la [actitud] del *como si*, única dimensión abierta que no extrae de o pide prestado a la realidad (*qui n’emprunte pas à la réalité*). Escribe, efectivamente:

“El cambio de actitud es precisamente el paso de la experiencia o de la negación de la experiencia en la *phantasia*, en la conciencia propia del como-si, de la que cabe decir que tanto sólo en virtud de la inhibición que hallamos aquí se ve aligerada. Aceptamos lo aparente como si fuera efectivamente real” (Hua XXIII, 513)

O dicho con mayor precisión, si contemplamos, por ejemplo, un bello paisaje en la conciencia estética (cf. *ibid.*), las cosas reales (los humanos, las casas, los pueblos, etc.) de que tenemos experiencia, nos aparecen, también, como “simples figuras”. Significa esto que:

“Lo cierto es que tenemos experiencias, pero no estamos en la actitud de la experiencia, no obramos de modo efectivo la posición de la experiencia, la realidad efectiva se nos convierte en realidad efectiva *como si*, se nos *convierte en ‘juego’* (el subrayado es nuestro), los objetos devienen en apariencia estética: simples objetos de *phantasia*, aunque perceptivos (*perzeptiv*). Aparece aquí el sentimiento de placer suscitado por los aspectos de los objetos de experiencia, aspectos que, vueltos hacia el placer activo, conforman una parte de la contemplación estética, incluso allí donde la experiencia constituye el punto de partida” (Hua XXIII, 513-514)

En otras palabras, la conciencia del como-si, ya liberada o “aligerada” por la inhibición de la conciencia de lo real (la experiencia), debe convertirse en una actitud como-si donde la conciencia *se sostenga* o *se las tenga*. E incluso la propia realidad puede entonces parecer en el modo del como si, como en un *juego* (indicación importante que conviene que guardemos en mente para la comprensión del juego en Winnicott); la mediación es, aquí, estética, y vinculada al placer propio de dicha experiencia (en el alemán de Husserl, a la vez *Lust* y *Gefallen*). Los objetos reales se convierten entonces en apariencia estética, es decir, *no ya* en “representantes” (*Bildobjekte*) de objetos imaginados (*Bildsujets*), sino en aspectos de la contemplación estética. Y estos, a su vez, en tanto que tal apariencia estética (cuyo soporte sigue siendo, a pesar de todo, real), aligeran la actitud de [500] *phantasia* que, no tomando los objetos como imágenes que figuran cada vez un objeto imaginado, *sigue siendo phantasia sin por ello implicar la Stiftung de la imaginación* cuya base, a pesar de todo, sigue proveyendo: la *phantasia* misma “juega” en el conjunto del fenómeno estético. Husserl llegará a estos resultados precisamente al hablar del teatro.

Entretanto, todas estas cuestiones le empujarán a redefinir el estatuto fenomenológico de la *phantasia*:

“Pero pienso que también hay, y con profusión (*reichlich*), *phantasiai* pasivas no ejecutadas. Hay *phantasiai* que nos caen en suerte (*fallen uns ein*), como *phantasiai* reproductivas, y que tan sólo a posteriori se activan, sin que, primero, sea necesario un cambio de actitud que parta de una reproducción no modificada, como en los casos estéticos, donde el punto de partida era una percepción no modificada, es decir, una experiencia perceptiva. Creo que es fácil hallar *phantasiai puras que no son reproducciones impugnadas* (aun cuando siempre cabe que

“procedan” de reproducciones), y que tienen su propiedad (*Eigenheit*) originaria en el hecho de indicar parcelas de concordancia en encadenamiento de apercepciones reproductivas, pero con horizontes que están completamente indeterminados y que, por ello, no pueden en absoluto ser desplegados. Aquí, la apercepción flota en “el aire”, y acaso por ello tenga la característica de verse, de entrada, ejecutada en el modo del como si” (Hua XXIII, 514)

Husserl se encuentra aquí con lo que es (para nosotros) la *phantasia originaria*, no *posicional*, que no es aún apercepción en el sentido husserliano, la cual no puede ejecutarse (para nosotros) sino como imaginación (con su objeto intencional), mientras que la *phantasia* permanece, en sí misma, *inejecutada*. La imaginación es la que, como sabemos, está, de entrada, en el registro del como si: el objeto intencional que percibe está *cuasi*-puesto en ella, es pues como si estuviera puesto. En la imaginación no hay necesidad de un punto de partida real, ni tampoco necesidad de persistencia de la realidad: se trata de *otro registro* que aquel en el que funciona la conciencia estética, pese a que la *phantasia* esté puesta en juego en el fenómeno estético, en ello mediador (y “transicional” en el sentido de Winnicott), de forma muy original, entre ella y la realidad, como *mixto* de ficción y de realidad. Esto va a permitirnos retomar algunos puntos esenciales de nuestra propia elaboración fenomenológica.

b) *El juego teatral según Husserl*

Escribe Husserl (parte b del texto n° 18 de Hua XXIII):

“El arte es el imperio de la *phantasia* formada, perceptiva (*perzeptiv*) o reproductiva (scil. imaginativa), intuitiva pero también, en parte, no intuitiva. No podemos decir que el arte deba necesariamente moverse en la esfera de la intuitividad”. (Hua XXIII, 514)

Así, no debe necesariamente figurar (*darstellen*) en imagen, y esta imagen, si está ahí, no debe ser comprendida como imagen-copia (*Abbild*). Husserl toma inmediatamente el ejemplo del teatro:

“En una representación teatral, vivimos en un mundo de *phantasia* perceptiva, tenemos ‘imágenes’ en la unidad en encadenamiento de una imagen, pero no por ello imágenes-copias. Cuando Wallenstein o Richard III está representado sobre el escenario, se trata, a buen seguro, de figuraciones en imágenes – copias, aunque esta cuestión permanece abierta: la de saber en qué medida este carácter de imagen-copia (*Abbildlichkeit*) tiene, a su vez, una función estética. En *primer* lugar, seguramente no corresponda al carácter de imagen-copia, sino al carácter de

imagen (*Bildlichkeit*) en el sentido de la *phantasia* [501] perceptiva en tanto que imaginación inmediata. En una comedia o un espectáculo costumbrista burgués, el carácter de imagen-copia se ve manifiestamente suprimido, y del mismo modo en las leyendas, incluso cuando comienzan con el “érase una vez”, como suele suceder en el caso de los cuentos. Lo que se nos ofrece son reproducciones intuitivas o parcialmente intuitivas del pasado, y ello sobre el modo de la *phantasia*-de-pasado, y quizá por entero en la *phantasia*, como en los cuentos de Hofmannsthal”. (Hua XXIII, 514-515)

Así pues, si tal actor “encarna” Wallenstein, es, en cierto modo, su *Bildobjekt*, pero no es eso lo esencial – sin contar, Husserl volverá sobre ello, con que el actor es un hombre vivo – ya que no es eso lo que constituye la función estética del teatro: se trata más bien del encadenamiento de las “imágenes” en una imagen, una “representación” o una figuración (*Darstellung*) de un drama. Y por ello – añadiremos – los actores deben *jugar* o *desempeñar* su papel; sabemos que pueden hacerlo más o menos bien, con mayor o menor *verosimilitud*. Lo que principalmente está en juego, se da en el encadenamiento temporalizante – el desarrollo de la intriga –, allí donde la “*phantasia* perceptiva” precisamente entra en juego, situando la entera representación teatral en el registro del como-si, al tiempo que, como ya decíamos, los personajes están “representados [joués]” por hombres reales. Es más o menos – concluye Husserl – como en los cuentos, donde cada quien sabe que la historia contada jamás ha tenido lugar si no es en un pasado-como-si, en un pasado de *phantasia*, mientras que el declamador (o lector) se sitúa en el presente. Husserl retoma con mayor pormenor lo que sucede en el teatro:

“Si analizamos aún desde más cerca el asunto (*die Sache*) del teatro, nos las habemos con una representación (*Darstellung*) en imagen. Los actores producen una imagen, la imagen de un acontecimiento trágico, [siendo] cada uno de ellos la imagen de una persona que obra etc... Pero ‘imagen de’ no quiere decir aquí imagen-copia de. Y lo que conviene distinguir de lo anterior es: la figuración del actor tampoco es una figuración en el sentido en que decimos de un *Bildobjekt* que en él se figura un *Bildsujet*. Ni el actor, ni la imagen que su efectuación supone para nosotros (la figuración del actor significa entonces aquí la producción de una ‘imagen’ por la mediación de sus actividades efectivamente reales y entre ellas de sus movimientos, de su juego de fisonomía, de su ‘aparición’ exterior que es su producto) son un *Bildobjekt* en el cual se pone en imagen-copia otro objeto, a saber, un *Bildsujet* efectivamente real o incluso ficticio”. (Hua XXIII, 515)

Por ponerlo de otro modo – y esto es capital – la figuración está *en segundo grado*, y pasa por la mediación del juego o desempeño teatral efectivamente real (“la interpretación”) del actor, con su cuerpo vivo y sus movimientos efectivamente

reales. No hay, por parte del actor, *mimèsis* especular, imitación más o menos perfecta de otro personaje, así sea real o imaginario, sino una *mimèsis* no especular, activa y desde dentro que, a su vez, únicamente es posible – lo sabemos ya – por y con la *phantasia* y los fenómenos de lenguaje. Una imitación especular resultaría mecánica, maquina, no viva, y el espectador no estaría implicado en ella; el simulacro específico del teatro no funcionaría, y nos las habríamos, únicamente, con una copia congelada de la acción.

Dicho de modo más preciso, escribe Husserl:

“Allí donde un espectáculo teatral (*Schauspiel*) está representado, ninguna conciencia de puesta en imagen-copia necesita ser suscitada (*erregt*), y lo que aparece ahí es un *factum* [502] perceptivo (*perzeptiv*) puro. Vivimos en la neutralidad, respecto de lo intuicionado, no ejecutamos ninguna posición efectiva, todo lo que sucede ahí, todo lo que está en las cosas, las personas, lo que se dice ahí y se hace, etc..., todo ello tiene el carácter del como-si. Los hombre vivos, los actores, las cosas reales, los accesorios, los muebles efectivamente reales, las cortinas efectivamente reales, etc..., “figuran”, sirven para transportarnos dentro de la ilusión artística. Si denominamos ilusión todo caso en el que una *phantasia* ‘perceptiva’ está ‘despertada’ por cosas efectivamente reales, o más bien engendrada sobre el trasfondo (*Hintergrund*) de percepciones y quizá de otras experiencias de cosas efectivamente reales, y ello de tal suerte que en ellas se figura el objeto artístico, nos las habemos, aquí, con ilusiones”. (Hua XXIII, 515-516)

No cabe describir mejor, desde el punto de vista fenomenológico, la ilusión del teatro, donde lo real sirve de mediador a la no-posicionalidad (la neutralidad) de la *phantasia*, con todo “perceptiva” en virtud de esta mediación; mediación en la que se desarrolla, de hecho, todo el espectáculo, conforme a una actitud de como-si persistente, y donde el juego es dominante. Éste, en el caso del actor, es un hacer como-si, puesto en acción por su cuerpo vivo, y en el caso del espectador, es un ver como-si, como si la acción en *mimèsis* (no especular, activa y desde dentro) se desarrollase como la repetición de la acción real, desplegada aquí y ahora, ante sus ojos. Extraño mixto realidad y ficción cuya clave reside en la expresión, prácticamente contradictoria, de “*phantasia perceptiva*”.

Sin embargo, esta ilusión del teatro se distingue de la ilusión perceptiva clásica en un punto de importancia capital. Husserl se explica algo más sobre el particular:

“En el caso de la representación teatral, el espectáculo (*Schauspiel*), esa sección de un mundo aparente, aparece, pero no nos introducimos en ello de la mano de una percepción (*Wahrnehmung*) normal (subrayamos). No comenzamos con la tesis de la realidad efectiva del aparente perceptivo (*perzeptiv*). Por otro lado, también se da aquí conflicto, un conflicto que no sólo se

constituye a posteriori, mediante nuevas experiencias, sino que ya está ahí de antemano: ‘sabemos’ que la comedia (*Schauspielerei*) tiene lugar, que esos cartones y muros de tela no son árboles efectivamente reales etc. De una determinada manera que es inactual (pasiva), todo lo que ahí se “ve” tiene el carácter de lo nulo (*Nichtig*), de lo tachado o, mejor dicho, de lo suprimido en punto a su realidad efectiva: mas nosotros, *que no somos niños* (subrayamos), no ejecutamos aquí ninguna tachadura como negación activa, del mismo modo que no ejecutamos activamente la conciencia de realidad efectiva de la experiencia en la cual los actores y las cosas ‘que figuran’ nos son dados como realidades efectivas” (Hua XXIII, 516)

Dicho en otros términos, la ilusión teatral es *originaria*, y la percepción se hace, en ella, “anormal” de entrada. La percepción se ve trasladada al registro del como-si. Hace falta, para que la ilusión funcione, que la realidad esté ahí, pero de forma no ejecutiva (“pasiva”), y sólo de ese modo la ilusión no se ve relegada, del peso de la ejecutividad de la tesis de realidad, a la nulidad (*Nichtigkeit*). La *phantasia* perceptiva es paradójica en tanto en cuanto *necesita*, por así decirlo, lo *real* (a lo real pertenecen los actores y los accesorios de la puesta en escena), *pero necesita lo real sólo en tanto en cuanto está no ejecutado o no puesto*. El segundo pasaje que hemos subrayado (“nosotros, que ya no somos niños”) cobra aires de paradoja no bien reparamos en que es eso, precisamente, lo que sucede *también* en el *juego infantil*: aunque, sin duda, Husserl quiere decir, de manera elíptica, que no siendo ya niños, seguimos siéndolo a pesar de todo, es decir, que lo somos aún lo bastante como para “creer”, dentro [503] de la no posicionalidad de la *phantasia*, *en la ilusión* que está en juego y que se despliega en el teatro. Cabría sostener que hay realidad, aunque – acabamos de decirlo – no puesta como tal, dentro de la *phantasia* perceptiva, y podría aducirse que se trata, ahí, de un registro *originario* propio del ejercicio de la *phantasia*: aquel en el que la *phantasia percibe lo real pero sin hacer posición de ello*, o, en cierto modo, que lo percibe para transponerlo (arquitectónicamente), no ya en *Bildobjekt* de un *Bildsujet* (caso del encuentro con una imagen con soporte físico), sino para transponer *eso real tomado en sí mismo y por entero* en figuración perceptiva (*perzeptiv*) dentro de una *phantasia* más amplia capaz de englobarlo sin negarlo. Como dice Husserl más adelante (cf. Hua XXIII, 517), “lo efectivamente real funciona como figuración” (subrayamos: *lo efectivamente real y no ya el Bildobjekt* que tendría a eso real como soporte), y “lo experimentado [éprouvé] no modificado está constantemente recubierto”, y ello, “conscientemente”, pero “de forma no intuitiva” – no está, en este caso, intuicionado como real, y ello desde un principio, de ahí que la percepción sea

“anormal”. Precisamente por el hecho de no haber, aquí, *Bildobjekt*, utiliza Husserl la expresión, altamente paradójica, de *phantasia perceptiva*: “*perzeptiv*” y no “*wahrnehmungsmässig*” porque la *Wahrnehmung* no está ejecutada (ésta tan sólo podría versar sobre la realidad), y porque únicamente una *Perzeption* puede, en la *phantasia*, considerar lo real como funcionando él mismo en el modo de una figuración (recordémoslo: *Darstellung*). Es esto, sin lugar a dudas, el fondo de lo que Husserl tenía aquí en mente: vemos que nos encontramos en un registro intermedio, *transicional*, entre la *phantasia* y la imaginación. Nos las habemos con el caso de una *phantasia* que percibe (*perzipiert*) sin “imagen” o, dicho con mayor precisión, sin transposición en *Bildobjekt* y *Bildsujet* (aun cuando ésta pueda de algún modo funcionar en el caso que nos ocupa, aunque de una manera que no sólo no es esencial al juego sino que, por el contrario, lo destruye).

Husserl prosigue:

“Nos situamos, de este modo, y de entrada, en el terreno de la ‘ilusión’, de la ‘apariencia’ que, por otro lado [...] está caracterizada, para nosotros, como apariencia ‘estética’. En otras palabras, nos situamos en el terreno de la intuición de *phantasia*. [...] Que no ejecutemos ninguna de las posiciones de realidad efectiva positiva y negativa, no quiere decir que no ejecutemos posición alguna en absoluto. Por el contrario, percibimos de manera activa, juzgamos de manera activa, ejecutamos esperas, esperamos y tememos, estamos tristes y alegres, amamos y odiamos etc. Pero todo esto ‘en’ la *phantasia*, en el modo del como-si. ¿De qué manera los hombres que representan una comedia y, cabría asimismo añadir, las cosas que proceden de la comedia, figuran las cuasi-realidades efectivas del arte? Desde el punto de vista del decorado, de la destinación teatral y de la puesta en escena, podemos sostener: algunas cosas se muestran, como nos lo enseña la ‘experiencia’ (no se trata, a decir verdad, de una experiencia pura y simple), destinadas a despertar una doble apercepción, es decir, una doble aprehensión perceptiva (*perzeptiv*) [...] Y esas cosas se ofrecen, ahora, bajo tales circunstancias, a la percepción (*Wahrnehmung*), esto es, a la conciencia de conflicto perceptiva (*perzeptiv*), y *deben* permitirnos situarnos en el suelo de la percepción (*Perzeption*) tachada en la perspectiva de una simple *phantasia* y, por lo tanto, inaugurar una *phantasia* puramente perceptiva. Comprendemos esta intención (*Absicht*) y vamos al teatro para satisfacerla y, de ese modo, participar en el gozo estético. Ahora bien, abstracción hecha de tretas e intenciones, el caso es precisamente que, mientras que el conflicto perceptivo se vive, tiene lugar una ejecución de uno de sus lados en el sentido de la *phantasia* perceptiva (ficción). Pero el *fictum* se figura en ese sentido en la cosa efectivamente real en la medida en que aquella que, dada la circunstancia, [aparece] en su “aparición” perceptiva “propia”, ofrece exactamente lo que corresponde a lo “propiamente [504] percibido” del *fictum*. Pero eso tan sólo es, evidentemente, reflexión y puesta en relación de ambas actitudes con sus respectivas donaciones o datitudes”. (Hua XXIII, 517-518)

Husserl, efectivamente, parte de la ilusión teatral en lo que de originaria tiene, y no hace sino reconstruir, por reflexión, lo que nos facultaría para deslizarnos desde la

doble *apercepción* – la de la ficción y la de la realidad – hasta la *phantasia* perceptiva. Del lado de la ficción, vivimos “en” la *phantasia*, en el modo del como si, y es así como participamos del espectáculo. Ahora bien, del lado de la realidad, nos encontramos con decorados, e incluso con cosas reales sobre el escenario. ¿Cómo es posible que éstos no anihilen la ficción? Es por estar todo ello, a su vez, prendido en la ficción. Así, y a guisa de acentuación de lo que llevamos dicho, resulta que *las propias* cosas del escenario figuran la ficción, abandonando su carácter real, varándolo en la *no posición*. Nos las vemos, de nuevo, con la paradoja de la *phantasia* perceptiva: las cosas reales que están sobre el escenario se encuentran, a su vez, prendidas en el registro de la *phantasia*, se convierten pues en *cosas-de-phantasia*. Nos topamos aquí con la genuina dimensión del *juego* y ya – enseguida trataremos de ello – con el *juego infantil*. Pero leamos de cerca la explicación de Husserl.

“En el vivir que finge (*fingierend*), o en la actitud en la que vivimos en el mundo-‘imagen’, no hemos ejecutado nada propio del mundo efectivamente real de la experiencia, y en particular, de la experiencia de realidades que sirven a la figuración; este mundo es, para nosotros, un mundo no puesto, sino fuera de curso. Esto concierne también a los muebles, que son, rigurosamente, tan efectivamente reales como *ficta* son en el mundo imagen. No son imágenes de *ficta*, no son, en la actitud del espectador que vive en el juego, muebles efectivamente reales que sirven de algo, sino muebles en el despacho del presidente, etc., por lo tanto muebles de *phantasia*. También ellos son, por consiguiente, “apariencia” y tienen su conflicto con la realidad efectiva, a la que pertenecen los muebles reales. Pues lo cierto es que los muebles son objetos de uso y tienen, en su estar dispuestos en el despacho, su función expresa. Pero el despacho es un *fictum* ofrecido por el conflicto; así, el uso al que están sometidos y para el cual están ahí, es un uso suprimido por el conflicto y presentado en el *fictum*, un uso para los personajes del *fictum* que se sientan sobre ellos etc., y mediante el cual el sentarse no es un sentarse efectivamente real, sino “fantaseado”, aun cuando, al mismo tiempo, el actor tome asiento de modo efectivo (lo que simplemente significa que ejecuta todos los movimientos, que acoge las correspondientes sensaciones musculares, y que los procesos fisiológicos correspondientes se desarrollan en sus músculos – lo que, a pesar de todo, no basta para convertir en efectivamente real ese “sentarse”). En ningún sitio surge aquí la figuración en el sentido de la puesta en imagen-copia, es decir, la conciencia en la cual un *fictum* perceptivo vuelve consciente otro objeto, así sea efectivamente real o, a su vez, ficticio, ‘mentándolo’ mediante una puesta en imagen-copia”. (Hua XXIII, 518-519)

Una vez más, es pues el espectáculo entero lo que está bajo el modo del “como si”, pero *en phantasia*. Así pues, los personajes (actores) y los objetos “reales” en él no están puestos, sino *puestos como si* en la ficción, mientras que la *phantasia*, que constituye el elemento mismo de la obra representada [de la *pièce jouée*], juega libremente sin siquiera (quasi-) poner *objeto alguno*, es decir, de manera radicalmente

no posicional, pero “formada” y puesta en intriga [mise en intriga] por el artista (el creador), es decir, *puesta en fenómeno de lenguaje* (fenómeno, a su vez, no posicional). De este fenómeno de lenguaje cabe decir que los objetos, percibidos (*perzipiert*) en el modo del como si, constituyen *apercepciones de phantasia*, sin que por ello lleguen a agotar estas últimas o, desde luego, a retomarlas todas. Efectivamente, todavía persisten algunas que circulan en [505] las réplicas [paroles] pronunciadas por los actores, y en las relaciones intersubjetivas entre personajes que los actores vuelven a escenificar. Nos asalta aquí, pese a todo, una paradoja: en ese extraño mixto de *phantasia* y de realidad, la representación de los actores (su “interpretación” más o menos lograda), al dar vida a la *phantasia*, permite que ésta circule desde el escenario hasta los espectadores, en lo que, sin duda, corresponde, en estos últimos, a una suerte de *Einfühlung* en *phantasia* (que no es la cuasi-*Einfühlung* de lo fantasmático o que, al menos, no lo es necesariamente) de lo que, sobre el escenario es, asimismo, *Einfühlung* en *phantasia*. Todo ello sucede merced a la sutil mediación de los fenómenos de lenguaje tejidos no sólo *entre* las réplicas pronunciadas por los actores, sino también *entre* los personajes (con su afectividad y sus comportamientos) que los actores “encarnan” poniendo en juego una *mímesis* no especular, activa y desde dentro [*mimèsis non spéculaire, active, et du dedans*] – como si asistiéramos a la vida misma de los personajes “representados”. Así pues, no sólo tenemos la *mímesis* no especular³, activa y desde dentro que vuelve vívidos los diálogos entre los personajes encarnados y, de hecho, hace ya, de ellos, fenómenos de lenguaje. Tenemos asimismo otra *mímesis* más que no es menos parte integrante de los fenómenos de lenguaje puestos en juego por el “espectáculo”. Se trata de aquella según la cual el “espectáculo” nos permite “*einfühlen*” en *phantasia* *Einfühlungen* a su vez “representadas [jouées]” en *phantasia* – en ellas, la *phantasia* es, a la vez, “perceptiva” y, de acuerdo con las múltiples implicaciones del *Phantasieleib*, “no perceptiva”. En cierto modo, los actores “se sirven o se abrevan en” [“empruntent” à] la *Leiblichkeit* de los personajes que encarnan respectivamente, y es esa⁴ *Leiblichkeit* la que “pasa”, mediante *phantasia*, al espectador. Todo ello supone, por parte del actor, un singular poder de *mímesis* no especular, activa y desde dentro de la *Leiblichkeit* de los

³ NdT: El original francés dice aquí “*spéculaire, active et du dedans*”; creemos que se trata de un olvido – por simple erratum – del “non”.

⁴ NdT: Corregimos en la traducción un *erratum* del original francés donde aquí se lee “*celle*” en vez de “*cette*”.

personajes encarnados y, a pesar de todo, ficticios, es decir, una no menos singular “plasticidad” de su *Leibkörperlichkeit*, a su vez objeto de *phantasia* “perceptiva”, respecto de la *Leibkörperlichkeit* igualmente ficticia de los personajes. Es precisamente dicha capacidad de “plasticidad” la que nos da la medida del talento de un actor. Pero, una vez más, y como subraya Husserl con notable lucidez, esta *Leibkörperlichkeit* ficticia de los personajes no es, en su verdadero fondo, un *Bildobjekt*, pues se inserta en ella, precisamente, nada más y nada menos que *Leiblichkeit*, infigurable por principio. La *Einfühlung* puramente en *phantasia* no es una cuasi-*Einfühlung* ya que, precisamente, está mediada no ya por la imaginación, sino por la *phantasia* “perceptiva”, es decir, y dicho con mayor precisión, no ya por la apercepción representativa (la *Einfühlung*) del actor como tal sobre la base de su *Leibkörperlichkeit* propia (no es preciso que el espectador se vea obligado a “imaginarse” el personaje, como así ocurre si el espectador “proyecta” en él sus fantasmas, como sucede también si el actor es malo), sino precisamente en virtud de la *phantasia* “perceptiva” de una *Leibkörperlichkeit* que hace “circular” la *phantasia* hasta el “adentro” de una *Leiblichkeit* que es la del personaje y no la del actor. En ese sentido, la *phantasia* “perceptiva” dobla, aquí, la apercepción de lo real. La vida en *phantasia* que de ello resulta no boga pues por una “vida en lo imaginario” como en el caso del fantasma, sino que está en una vida *realmente* experimentada [éprouvée] (*reell erfahren*) a propósito de una vida *realmente* (*reell*) “figurada” en y por la *phantasia*, en sus “percepciones” directas, por lo tanto sin que, necesariamente, deban inmiscuirse en ellas intencionalidades imaginativas, figurativas o no. Como sucede con toda fenomenalización en lenguaje cuyo sentido, coextensivo de la *phantasia* (al menos el de sus apercepciones) no está, *ipso facto*, recortado en el vacío por significatividades imaginativas [506] que vacían la *phantasia* de toda apercepción, hace falta *tiempo y espacio*, es decir, *temporalización (espacialización) en presencia* sin presente asignable. Lo esencial en este tipo de juego reside en *poder* escapar a la captación [emprise] del fantasma sin por ello abrazar el “prosaísmo” de lo real. “Transición”, “espacio potencial”, por retomar los términos de Winnicott, entre la imaginación (el fantasma) y lo real, y donde los juegos de la *phantasia* desempeñan un papel fundamental. He ahí una razón suplementaria, si es que hacía falta alguna más, para distinguir, rigurosamente, *phantasia* e imaginación. Tenemos aquí un segundo caso en el que la *phantasia* funciona sin *Bildobjekt*, ejemplo que se suma a aquel en el que (*phantasia*

“interna” de Husserl) no hay *Bildobjekt* sino como “apariencia perceptiva”. Aquí, efectivamente, la *Perzeption* tiene lugar, y es perfectamente real.

En efecto, concluye Husserl:

“El arte nos ofrece, de hecho, una infinita profusión tanto de *ficciones perceptivas*, e incluso de ficciones *puramente* perceptivas, como de ficciones puramente reproductivas (scil. exclusivamente del orden de la *phantasia*). [...] En ese respecto, las *phantasiai* no están libremente ejecutadas por nosotros (tan sólo el artista creador dispone aquí de esa libertad y no las pone en acción sino en vínculo con ideales [*Ideale*] estéticos), sino que tienen su propia objetividad, nos están prescritas, impuestas, de manera análoga a como las cosas de la realidad efectiva se nos imponen, a saber, como algo que debemos asumir. De modo análogo y, con todo, no del todo del mismo modo”. (Hua XXIII, 519)

Y más adelante (tras haber tratado una primera vez del problema de la narración):

“La novela o el espectáculo de teatro tienen ‘existencia’ intersubjetiva conforme a su determinada consistencia y encadenamiento de imagen siempre que todo aquel que conduzca los objetos de experiencia ‘figurantes’ hasta la aparición bajo las circunstancias adecuadas, guardándose de ejecutar o efectuar conflictos que dependen de la subjetividad contingente, siguiendo libremente la intención artística etc., conduce y ha de conducir hasta la cuasi-experiencia a una misma novela, a un mismo trozo de vida inventada (*fingiert*), de destino inventado etc.”. (Hua XIII, 520).

Por lo tanto, existe también una libertad (en la *phantasia*) – libertad de la *phantasia* – en el espectador (o en el lector de novela): la de seguir la intención artística que el creador ha insuflado en su creación. Llegamos aquí [on en est ici], de modo absolutamente explícito, hasta la *mimesis* no especular, activa y desde dentro del fenómeno de lenguaje que se ha “producido” en el creador merced al fenómeno de lenguaje “producido” en el espectador (lector). Ambos, en este caso, fingen o “imaginan” (*fingieren*), se mueven en el modo del *como si*, es decir, en el registro, no ya – insistimos en ello una vez más – de la imaginación que mienta [vise] un objeto (*Bildsujet*) figurándose a través de un *Bildobjekt* (o de en una apariencia perceptiva), sino en el registro de la *phantasia* “perceptiva” cuyos objetos y personajes, supuestamente reales, aunque únicamente “percibidos” como si lo fueran, pueden, al menos, encetar o esbozar [amorcen] la citada *mimesis*. Ello implica, como añade Husserl, que:

“Aquel que finge (scil, sobre el modo del como si) vive en la ficción, es decir, vive en la ejecución de las cuasi-experiencias [...], y mientras se da a ello, *no hace posición ni de la realidad efectiva de la experiencia ni de sí mismo* (subrayamos), y no mezcla ambos órdenes, ni deja tampoco que cualquiera de ellos devenga en nada (*Nichtig*), absorbido en el otro [...]” (Hua XXIII, 521)

[507] Dos son las cosas que hemos de tener presentes. En primer lugar, la *ejecutividad* de las cuasi-experiencias a cargo de un vivir, el de un sí-mismo [soi] que vive en ellas *realmente* (*reell*). En segundo lugar – y ello corresponde, efectivamente, al modo del como si de esas cuasi-experiencias – el hecho de que el sí-mismo que vive realmente en ellas no hace posición de dicha experiencia y no hace posición de sí, es decir, es *no posicional de sí mismo*. Por lo tanto, ejecuta o efectúa e incluso *vive en esa ejecución sin por ello hacer posición de sí*. Nos las tenemos pues aquí con un vivir (y una vivencia) del sí-mismo que es no posicional, que no se “convierte” en sí-mismo puesto, lo cual implica que tan sólo podría ser un sí-mismo puesto si se sitúa frente a la realidad o frente al objeto intencional de la imaginación (*Bildsujet*), que (*cuasi*) pone en un presente intencional. Así pues, el sí-mismo está enteramente en la vivencia de ejecución de la cuasi-experiencia, *se “siente” a sí mismo en ella sin hacer posición de sí o, si se quiere, su “sensibilidad”, que es, de hecho⁵, afectividad, no es sino la de su vivir en la ejecución de la cuasi-experiencia: por lo tanto, el sí mismo no está, en este caso, ni objetivado, ni es objetivable como tal; su apercepción transcendental inmediata se confunde con el juego que juega en la ficción. Está, como decimos, “alojado” en ella sin necesitar, a su vez, “representarse” en ella. Ello confirma y refuerza enteramente lo que decíamos de la no posicionalidad de los *fenómenos* de lenguaje. Dicha no posicionalidad es en el citado pasaje a tal punto explícita que Husserl no sólo no olvidó observarla, sino que la extendió al propio sí-mismo. Comprendemos más claramente aún el estatuto fenomenológico de la apercepción transcendental inmediata como pura *estructura de vigilia* [*structure d'éveil*], vigente incluso en el registro de la *phantasia*, y aquí, en el caso analizado por Husserl atinente a la *phantasia* “perceptiva”, vigente como pura *estructura de atención al juego o de concentración en el juego*, próximas, como lo observó Winnicott, aunque no idénticas, a lo que pasa en el sueño. Y resulta, a fin de cuentas, paradójico, que el sí-mismo de la *phantasia* “perceptiva” – ya que el “sí-mismo” de *phantasia* no está *prendido* en ella como pueda*

⁵ NdT: Erratum. Donde pone “un fait” debería poner “en fait”.

estarlo en la imaginación propia del fantasma (es uno de los rasgos distintivos del *Phantasieleib* respecto del *Phantomleib*) – esté “alojado” en ella, y sea *fungierend*, “en función” en el vivir de la *phantasia* que no hace posición y que no se pone a sí mismo. Además, este “sí-mismo acompaña” este vivir, no ya desde sí mismo (un sí mismo puesto como tal), sino desde su no posición, tácitamente y por detrás, por lo tanto en una vivencia propia del placer del libre juego. Efectivamente, se requiere que esté ahí, no tanto para hacer cuanto para jugar, y explayarse en un juego [jouer d’un jeu] sin reglas fijadas de antemano: los juegos existentes, por ejemplo los juegos de cartas, de damas o de ajedrez, no son sino la codificación simbólica de este juego, a su vez simbólicamente instituida, y donde ya no juega el libre juego de la *phantasia*, junto a sus apercepciones de *phantasia*, es decir, también junto a aquéllas de éstas que son *phantasiai* “perceptivas”. En el juego codificado por reglas, y suponiendo que el fantasma esté ausente de él (cosa que no necesariamente sucede), se elabora un cálculo de los posibles al albur de las contingencias; presentes en el juego como los ecos, ya muy debilitados, del libre juego de la *phantasia*; este cálculo se elabora con ocasión del surgimiento de las distintas configuraciones del juego: siempre se da, en este tipo de juego, un aspecto “matemático” en el que la *phantasia* desempeña lateralmente su papel.

Hemos arribado, como se ve, a la mayor de las cercanías con lo que Winnicott pensó sobre el juego y, en primer término, sobre el juego infantil, es decir, sobre lo que llamaba fenómenos (y espacio) *transicionales*. Estamos ya en posición de abordar esta idea de Winnicott desde un ángulo fenomenológico⁶.

⁶ NdT: Será precisamente lo que Richir aborde a continuación (§ B), en un apartado titulado: “Objetos y fenómenos transicionales según Winnicott: Análisis fenomenológicos”. Este apartado, ya traducido, será objeto de una próxima publicación.