

# **Tiempo y escansión. Contribución sobre el significado rítmico de la duración entre Husserl y Bachelard [Traducción].**

Carlo Serra y Facundo Bey (Traductor).

Cita:

Carlo Serra y Facundo Bey (Traductor) (2018). *Tiempo y escansión. Contribución sobre el significado rítmico de la duración entre Husserl y Bachelard [Traducción]*. *Boletín de Estética*, 14, 41-76.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/facundo.bey/20>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ptun/uxn>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

**Carlo Serra**

Università della Calabria

### **Tiempo y escansión: consideraciones sobre el significado rítmico de la duración en Husserl y Bachelard**

#### **Resumen**

En la investigación fenomenológica, los conceptos de instante y presente viven *in potente* una abierta tensión constitutiva: en la filosofía de Edmund Husserl es el presente el que transcurre, dilatándose conjuntamente hacia el pasado y el futuro como la heraclíteica cuerda del arco, que se extiende entre los dos lados de una dirección unitaria y continua. Gaston Bachelard, por el contrario, es un pensador de la discreción, no existe un continuo temporal sino una gran sutura en la que los instantes se diferencian en la duración. Las concepciones del tiempo entre los dos filósofos parecen oponerse la una a la otra y, sin embargo, entre las dos formas de escansión, existe un hilo firme, que ciñe las dos interpretaciones, haciéndolas precipitar una dentro de la otra, en nombre del contenido perceptivo. Las dos posiciones emergen con su diferencia en *La dialéctica de la duración* (1936) y en un texto temprano de Husserl sobre el tema de la atención.

#### **Palabras clave**

Fenomenología – atención – interés – ritmo – estética de la música

#### **Time and scansion: considerations on rhythmical meaning of duration in Husserl and Bachelard**

#### **Abstract**

Inside phenomenological search, present time and instant live inside a troubled dialectic: for Edmund Husserl present runs, widening out past and future, in the same moment, like the Heraclitean bowstring which stretches between two dimensions. Gaston Bachelard, on the contrary, is the thinker of Discreteness, where temporal continuum is linked to the reciprocal differentiating of instants in the duration. So, the conceptions of time inside these philosophers seem to be opposed one to the other, but inside these two modalities of scansion we meet a steady thread, which underlies both the interpretations, which precipitate one on the other. Let's read the taking shape of the positions inside *La dialectique de la durée* (1936) and in an early text by Husserl on the subject of attention.

#### **Keywords**

Phenomenology – attention – interest – rhythm – aesthetics of music

Traducido del italiano por Facundo Bey (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas)

Recibido: 03/07/18. Aprobado: 24/08/18.

### **1. FORMA CONCÉNTRICA DE LA ATENCIÓN**

Es difícil no advertir la complejidad que se esconde detrás de la invitación “Presta atención”: la expresión remite a un brusco cambio de actitud en nuestro modo de entender el mundo, empujándonos hacia una suerte de nuevo examen total sobre aquello que nos circunda. Prestar atención a algo puede ser una invitación a retomar una escena apenas trascurrída, para poner en el centro un aspecto de ésta, o una trama de detalles, que, en un principio, pasó inadvertida: estábamos mirando algo, pero un detalle imprevisto, o una laguna en el mutar de la escena perceptiva nos ha invitado a mirar mejor. El mirar mejor puede consistir tanto en una reducción focal sobre este o aquel elemento, como en el sopesar de qué modo un nuevo aspecto va recortándose con respecto al contexto del que proviene. Son operaciones muy parecidas pero diferentes entre sí, y dejan su huella en empleos lingüísticos característicos: “¿Has reconocido el matiz de aquel color? ¿Identificas el contorno común entre aquellas dos formas que se entretajan?”, “¿Adviertes cómo se funden entre sí aquellos sonidos?”, “A fuerza de pensarlo, he recordado que...”

Bajo la presión de estímulos similares el campo perceptivo vuelve a ser recorrido, en continuidad con aquello que hemos visto, escuchado, oído con anterioridad, pero con una diferente tensión constatativa, dirigida a relevar diferencias, modificaciones, con respecto a un cuadro que antes fue entendido sencillamente.

Hay otros aspectos ambiguos: presto atención y ahora algo se recorta frente a mí de un modo más definido, emergiendo con respecto a un contexto, según una relación de contraste y continuidad: el color rojo emerge de un fondo blanco, pero es justamente gracias a aquel fondo que es percibido con nitidez: si fuera un simple matiz en la gama del rojo, sería entendido de modo diferente. En el mundo de las expectativas perceptivas, se abren pasajes en los que la escena de la atención, aparentemente dividida en dos, recobra todos los nexos que flotan alrededor de las cosas en primer plano, transcurriendo incesantemente en una comparación entre pasado y presente.

En efecto, hay un *nexo* en lo discontinuo de las fases (la expresión paradójica está en el centro del problema) capaz de lograr reempezar una escansión: para obrar, exige que los planos perceptivos sean articulados de otra manera, dando lugar a inclusiones recíprocas y diferenciaciones. El concepto de escansión se impone: ello determina el modo en que toma forma una articulación rítmica, en la música o en el verso: en aquel contexto, escandir significa describir cómo las relaciones entre sonidos o las particiones espaciales sobre una superficie, ocurren, siguiendo un orden, o mejor, haciéndolo susceptible de ser percibido. En suma, prestar atención a algo no significa simplemente dejar que ese algo emerja de un contexto, sino definir las formas por las cuales aquel contexto permite que emerja: por lo demás, un *focus* se desliza siempre *sobre* algo, dejando que el borde de lo que resulta aislado emerja del continuo perceptivo como la silueta de una letra en una palabra encuadrada por la lupa, que se recorta *entre* todas las otras, en relación de continuidad y contraste.

¿Qué ocurre en el *constituirse* del diafragma, en la región intermedia, que separa el área aislada de la atención con respecto a

aquello que la circunda? En aquel punto de contraste móvil, existe en efecto una concentricidad, que diferencia relieve y fondo, condicionándolos recíprocamente. Definir las formas de esta concentricidad con respecto a los aspectos inclusivos por los cuales resulta condicionada, el modo en que surge y sobre qué se sustente, es el tema que atormenta a Edmund Husserl en el análisis de la atención. Constatar algo, significa practicar la individuación de un elemento entendido —y contextualizarlo— con respecto a un antes y a un después: por este motivo estos textos están marcados por vueltas obsesivas en torno al tema de lo discreto, de lo continuo, y sobre la escansión temporal por medio de la cual se dibuja el relieve, el contorno que separa el elemento de aquello que lo circunda.

El texto que tomaremos en consideración, “Über Wahrnehmung” (1904-1905), es una brillante contribución juvenil, incluida dentro de una serie de lecciones compuestas en forma sucesiva: ha sido entendido como un cumplimiento por desarrollar, una reflexión de valor fósil, inserta en un nuevo tejido, que debería sostener la lectura e interpretación de éste. El injerto de un texto dentro de otro siempre lleva a la formación de ambigüedades que deben ser disueltas, en la precariedad de una compulsión que no se cerrará nunca con certeza: sólo nos consuela que haya sido el autor mismo el que abra este escenario, sin explicitarlo hasta el final.

En el encaminarse en la investigación sobre los fenómenos atencionales es fácil identificar una tendencia de fondo, que orienta toda la investigación. Explicitémosla, con las palabras de Husserl:

Una conciencia unitaria se confirma por los actos individuales que se suceden uno después del otro, o bien se eri-

ge sobre su fundamento. Realizamos la percepción  $\alpha$ , y luego mantenemos firme la intención directa sobre  $\alpha$ , mientras damos vida a la percepción  $\beta$ . Mantenemos aún bien firme la dirección hacia  $\beta$  cuando percibimos  $\gamma$ . Expresado en términos lógico-lingüísticos, nosotros no percibimos simplemente  $\alpha$ , luego  $\beta$  y luego  $\gamma$ , sino que percibimos  $\alpha$  y  $\beta$  y  $\gamma$ , percibimos el conjunto de estas tres cosas [...] (*excluida la función del recuerdo, ligada al hecho de que las percepciones ocurren al interior de una estructura que ya es protencional-retencional*). En este entender, que ha concluido con la percepción de  $\gamma$ , poseemos pues una conciencia perceptiva, que sintetiza de manera totalmente peculiar percepciones individuales efectivamente distintas. Esta síntesis posee el carácter de una percepción (pero no de la percepción en sentido común), ya que ella tiene precisamente un objeto, diferente de aquel de las singularidades individuales, justamente el conjunto de las tres singularidades. (Husserl 2016: 99-100)

El *conjunto* de tres singularidades, oxímoron aparente que Husserl desarma así: en el proceso perceptivo de un todo entero las objetualidades se funden en un objeto diferente, que se articula por medio de las tres percepciones distintas, tal como ocurre para las notas individuales recogidas verticalmente en un acorde, o para los matices cromáticos que se suceden en la variación de la luz sobre la superficie de una mesa: una escena es interior a la otra, no hay una sucesión de elementos simples sino una trama. De este modo, hay una tensión dinámica entre diferencias, que se contextualizan recíprocamente: nace una síntesis procesal, que disuelve los componentes individuales en una estructura más amplia, unitaria, en la que las percepciones son mantenidas juntas por medio de una métrica común. Podríamos también decirlo así: se llega a un solo enfoque entre fases distintas en el mismo movimiento, mientras que el momento perceptivo se asimila a

una escansión en la que lo rítmico abraza aquello que parecía separado.

El tema de la concentricidad toma forma porque la percepción no tiene sólo una lógica interna sino una propia ritmicidad de explicitación que Husserl quiere poner en cuestión desde 1898.<sup>1</sup> Es evidente que no basta con verla operar en sucesivas focalizaciones, como ocurre en las explicitaciones de las que se hace cargo el acto atencional: las explicitaciones son evidentemente consecuencia de un fenómeno más profundo, que saca a la luz un criterio de orden oculto, que organiza la trama de los actos perceptivos. Para alcanzar el sentido hasta lo más profundo, debemos indagar el oscuro tema del interés, que pone en movimiento las respuestas perceptivas con respecto al mundo, en la unicidad de un *focus*.

## 2. LA REDUCCIÓN A LO UNITARIO COMO APERTURA A LA CONTINUIDAD

Husserl se agota en una refinada investigación alrededor de la *naturaleza* del interés, que él vincula a la constitución del proceso perceptivo: la tensión de la espera entre dos golpes en una secuencia rítmica, la reacción que une la intensificación o reducción de un ruido con respecto a la disminución o al aumento de la distancia de un objeto, la espera relacional entre movimientos en una prosecución, o el simple dejar que se pose la mirada lidiando con el ambiente que lo circunda, determinan estructuras perceptivas concretas, conectadas según reglas que deben ser desentre-

---

<sup>1</sup> Sobre las complejas vicisitudes de la paginación, veáanse las observaciones de Andrea Scanziani en Husserl 2016: 18-25. Intentaremos seguir como un bloque unitario aquello que Husserl ha reunido en vista de un argumento definitivo nunca alcanzado.

lazadas. Debemos identificar la naturaleza del interés que pone continuamente en movimiento la trama de actos perceptivos, sin la pretensión de alcanzar *un* elemento primitivo, pero aprehendiendo la *relación estructural*, que garantice su activación:

Ahora este interés, y con intensidad también muy diferente, a menudo hace su aparición, aunque no sin excepciones, sobre la base de una percepción [...] El interés me aparece como un acto (una vivencia) de aquella clase que recojo bajo el título de vivencias intencionales y, en particular, me parece aunado a los actos del tipo del esperar, del desear, del querer y similares. (Husserl 2016: 133).

En el entorno que la circunda, la conciencia parece constitutivamente atravesada por formas de autotranscendencia, agitadas por el indicar hacia algo que esté fuera de ella, llamándola nuevamente: en este sentido constituye un mundo de correlaciones, por medio de vivencias, que responden a las diversas objetualidades que las activan. El interés se desarrolla dentro de esta esfera, constituida por niveles que se entretejen continuamente entre sí, orientando *la praxis perceptiva hacia metas diferentes*.<sup>2</sup>

El doble nivel puesto en juego por el interés se hace más evidente, partiendo de una ejemplificación musical: escuchamos la trama de voces en una fuga, ya teniendo en mira las relaciones espaciales entre las notas, ya los componentes tímbricos del sonido, ya las intersecciones rítmicas en las duraciones. Como sabemos, hay una sustancial continuidad en la manifestación de estos aspectos, ligados a la tensión interior a la escucha, pero se distinguen aspectos, que tocan planos analíticos que se gradúan entre sí: identifico el intervalo, el color tímbrico y las relaciones entre

<sup>2</sup> Véase la introducción de Paolo Spinicci en Husserl 2016: 8-11.

duraciones como momentos que manifiestan aspectos diferentes en el mismo entero perceptivo. En los actos, característicamente, habrá una tensión (intención) que va hacia una resolución (compleción), graduándose ésta también en escalas de diferente intensidad. Ahora, Husserl quiere rastrear una escansión interior al acto, que saque a la luz la constitución del plano teórico desde el plano motivacional, sin cerrar de inmediato el discurso dentro del círculo que se da entre satisfacción y falta, que son ya algo constituido. Se contempla así a la reconstrucción de la función fundante del interés *en el interior* del decurso perceptivo entre motivación e intelectualidad, en un continuo movimiento de ascenso y descenso de los niveles analíticos que tocan distintas esferas: para aislar este nivel tenemos que entrar en la discontinuidad de la relación rítmica, manteniéndonos firmemente sobre la función unificadora del interés:

Sería una descripción errada la que quisiera indicar la felicidad con respecto al aparecer del objeto deseado como satisfacción del deseo. No lo sería para nada si el deseo en mí ya no estuviera "vivo". Si se verifica este último caso, entonces con el aparecer de lo que es deseado, el deseo se renueva, y se completa en la posesión conquistada. Esta conciencia de compleción es una vivencia de un tipo completamente nuevo, que en su determinación interna corresponde exactamente a la del acto de la intención. (Husserl 2016: 133).

Si quisiéramos comprender el sentido de la tensa separación que se abre entre la fenomenología de Husserl y la interpretación que de ella propone Martin Heidegger<sup>3</sup>, podríamos partir de las dife-

<sup>3</sup> Al lector en busca de comparaciones se le sugiere leer cómo son propuestas las modalidades para cuidar del mundo, el concepto de inclinación y la distancia tomada en el análisis presente en el curso heideggeriano de 1921/1922. En

rencias de método y de modalizaciones lógicas sobre este punto específico: el desear es un proceso intencional en devenir, en el que el aparecer de lo que es deseado tiene un valor retroactivo, que modifica y estimula el suceder del proceso, porque la vivencia completada tiene un nuevo color, que injerta un proceso de identificación entre el primer momento intencional y aquello que lo ha satisfecho. Es por ello por lo que el tema del deseo no tiene aquí un valor fundacional: no es momento originario en la constitución del sentido sino algo que se forma en un proceso sostenido por otra cosa.

El plano de la relación originaria se mueve sobre un plano teórico cognoscitivo, en el que el objeto es explorado según los puntos de vista que vienen a nutrir el movimiento intencional. El impulso, sin embargo, proviene de un plano más interno: podría estar interesado sobre en qué medida el factor tímbrico que distingue entre dos voces en polifonía resulte reforzado por el diverso repicar de los intervalos en las regiones espaciales en que se extienden las voces, y el tema perceptivo reactivaría, y en parte modificándolo, el avance de la respuesta determinada por el interés mismo, ciertamente en un juego de enfoques sucesivos,

---

estas lecciones el reconocimiento sobre el estar inclinado y sobre la categoría de la relucencia, hasta el arrastre, se juega exclusivamente dentro del punto de llegada, la autosatisfacción y del punto de partida, la distancia, sin entrar en el mérito de las estructuras fenomenológicas que sostienen tal arco, si no dentro de un originario, y muy general, darse del mundo como sentido. Igual que antes, la condición que la vida tiene para enfrentarse a sí misma madura inmediatamente desde el plano meramente perceptivo hasta aquel de su cerrarse, sin coronar la tarea que aquí Husserl se plantea, que es captar las formas de constitución de los polos a partir de los cuales esta relación se inicia. Probablemente el verdadero núcleo del contraste entre los dos filósofos debería buscarse entre las formas de constitución modal del sentido: para una comparación textual, véase Heidegger 1990: 130-137.

que son, sin embargo, mantenidos por algo que sigue el momento perceptivo, sosteniéndolo.

Se abre así un ángulo del problema que es, al mismo tiempo, tautológico y precioso: con fineza, Husserl explica que donde entre en escena un interés teórico sobre la base de una percepción, o de una síntesis de percepciones escandidas por *un* interés, como ocurre cuando miro la concatenación de detalles en una fotografía, el proceso asumirá la forma de un acto complejo que tiene, sin embargo, la peculiaridad de *fundar en su unidad* una multiplicidad de tensiones y resoluciones. Tal como es esperable para nosotros, no se tratará de una suma de actos individuales, sino, diríamos, de una *serie* de actos conducida por un interés *unitario abarcativo*: regresa así un aspecto estilístico del pensamiento husserliano, la vocación continuista, respetada al menos en términos de principio.

Una escansión hecha de actos diferenciados, aunque motivados por un único interés, asume el carácter de un ciclo rítmico, que puede extenderse a lo largo de diferentes estratos temporales, unificando el proceso principalmente en *fases*, captadas unitariamente, más que en un desagregado de momentos separados. En el recorrido perceptivo se abre así una doble vía, según una dirección fenomenológica conocida: las intenciones que son progresivamente satisfechas por la respuesta se transforman en una respuesta que abre a nuevos aspectos, como ocurre, tomándonos algunas libertades con respecto al escrupuloso análisis husserliano, en las ilustraciones esquemáticas, cuando empezamos a unir los puntos dispersos del trazado gráfico en un perfil. Con el desenmascarse de la forma, a cada lado de la intención de la percepción, determinada en las aprehensiones, y en sus aprehensiones parciales, corresponde un lado en la intención del interés,

en un proceso de continua reapertura del plano de lo posible, que escansiona ya procesos motivacionales sensiblemente diferentes, articulados según un modo de entender unitario: lo unitario y lo continuo, más allá de cuánto pueda parecer paradójico, se constituyen juntos.

### 3. ASOMARSE AL PROCESO DE ESCANSIÓN

Como hemos visto, la lógica inclusiva, que determina la concatenación en el proceso atencional, siempre se orienta hacia lo pleno, según relaciones de implicación recíproca, que crean una espera con respecto a un vacío, que puntea la sucesión de movimientos intencionales: así el perfil cualitativo del interés unitario coincide con una forma que se embebe de materia, según la regla por la cual *en el desenvolverse del curso de las percepciones, el interés parece tanto ganar como perder y las intenciones pasan a compleciones, y las compleciones a intenciones*. Son fórmulas que pueden parecer oscuras y que, en cambio, dan razón del proceso por medio del cual cada aspecto de un objeto que cae bajo la lente del interés no sólo completa un acto intencional, sino también se convierte en el tema para una compleción sucesiva. Una percepción cromática se llena, por ejemplo, de un contenido intencional, el color rojo, por caso, para luego servir como sustrato para una exploración diferente, que quiera determinar el matiz de ello. El dedo recorre una superficie áspera, y el grano de la materia solicita la percepción del roce, modulando la densidad puntiforme de ello en un *continuum* que fluye.

Algo parecido ocurre en el texto de Bachelard, que será comentado en breve, cuando se contraponga la localización de la estriación al *continuum* temporal, aunque observaciones similares, verdaderas sobre el plano general, no podrían bastar a Husserl:

el análisis fenomenológico, de hecho, debe apuntar hacia la comprensión de un fenómeno *intensivo*, el variar de la intensidad en el proceso perceptivo. ¿Cómo orientarla? Para dar cuenta de la intensidad del proceso debemos entender en qué *forma* cada arco de compleción e intención resulte escandido para poder definir luego el carácter de intensidad del entero.

Husserl se encomienda a un procedimiento analógico, basado aun sobre la concentricidad de los enfoques del fenómeno unitario, en el que objetualidades individuales resulten absorbidas como momentos: ello encuentra el propio paradigma en la percepción de un complejo sonoro, en el cual cada sonido diferente contribuya con la *propia* intensidad al carácter *abarcativo* de la intensidad del grupo. Los sonidos tienen *cada cual* una intensidad propia, pero ellas son percibidas en modo difuso como *un complejo* de intensidad determinada. El razonamiento siempre es el mismo: no percibimos sumatorias de sonidos diferentes agrupados sino núcleos sonoros, determinados por el modo en que todas las gradaciones se funden juntas. Del mismo modo, en el proceso de intención y compleción las intensidades de los ciclos individuales se disuelven todas juntas en la determinación del carácter conjunto de la intensidad del interés.

Pero tales observaciones incluso no bastan: en el continuo desplazarse del *focus* y de sus márgenes, el proceso atencional tolera leves lagunas y discontinuidades: en falta de una respuesta, (espero el trueno después del rayo, pero el trueno, por mil razones, no resulta escuchado), la concatenación no toma forma, o se interrumpe. Pero también en el caso de las instauraciones aquello que ha iniciado el proceso intencional *permanece* como interés, permanece una frustrada búsqueda de sentido. Husserl observa así, con profundidad notable, que el interés no coincide ni con el

deseo, ni con la expectativa (otra diferencia fundamental de los geniales existenciales de *Ser y Tiempo*); el interés es libre y está en condiciones de tolerar variaciones radicales.

Debemos descender al interior de la escansión, para aprehender la naturaleza de la relación entre actos y calidad de los contenidos. El paso es indispensable para comprender el verdadero nudo de la cuestión, o sea como emerge *el detonador* entre acto de interés y lado perceptivo. Si no comprendemos como actúa aquella fuerza, nuestros análisis no encontrarán nunca un punto focal, que permita ceñirla de modo orgánico.

Las argumentaciones de Husserl asumen así un carácter que puede recordar la obstinación ontológica del *conatus* spinoziano, o el movimiento deseante de la voluntad schopenhaueriana, aunque el estilo analítico indica una diferencia insuperable, y que da vuelta los términos de la cuestión:

Justamente como aquello que tiene valor para nosotros, pero que ya está en nuestra posesión, no nos satisface siquiera lejanamente, cuánto todavía nos atormenta la privación de lo que nos falta [...] del mismo modo prevalece al principio la intensidad de las intenciones que han sido suscitadas desde un principio mientras en el curso de las percepciones saca ventaja la intensidad de sus compleciones. Entre las intenciones que son suscitadas a cada nuevo paso, un grupo se refiere a momentos objetuales con respecto a los que, justamente, el interés apenas se ha satisfecho; otro grupo de intenciones se refiere a aquellos momentos que deben ofrecerse la primera vez al percibir. Estos últimos son sin más los privilegiados: lo nuevo "excita" el interés, y es por esto por lo que hablamos de curiosidad, de sed de lo nuevo [*Neugier*]. El estímulo consiste aquí en un aumento de la intensidad que confiere a la intención

correspondiente un peso más relevante en el interés total, y esto significa que ello determina mayormente su carácter de conjunto. (Husserl 2016: 137)

Ahora, hay ciertamente una tradición brentaniana, que llega hasta Carl Stumpf, conectada con el problema del placer cognitivo aristotélico, que se hace advertir en las incrustaciones lingüísticas de la argumentación husserliana, pero el resultado al cual se llega en estas páginas subvierte completamente aquellos modelos. Reconstruyamos el razonamiento: querríamos comprender cómo dar cuenta de los incrementos de intensidad interna al interés, y este nos conduce nuevamente a una fase de tránsito en el plano perceptivo, conducida por la *sed* de lo nuevo. El refuerzo de la tensión impregna el momento perceptivo, cuando pasamos de la saturación del interés por medio del lado conocido de algo a la instauración ligada al aparecer de una intención dirigida hacia aquello que se asoma a la atención por primera vez.

Husserl habla naturalmente de momentos, de actos fundidos entre sí, no separables, pero, aunque pueda parecer contradictorio, es la misma retroactividad de la función del interés, que quema lo nuevo, conducida por los incrementos diferenciales de intensidad. La fase discontinua, que los torna escandibles, sin embargo, es una discontinuidad aparente, porque la forma del proceso interior a la percepción es un continuo recorrer el limen, en el deslizamiento de lo conocido a lo apenas llegado. Se aísla, deslizándose hacia lo que sigue, captados en un doble movimiento que tiene todos los caracteres de una continuidad que avanza.

Emerge inevitablemente una polémica dirigida hacia David Hume y la tradición asociacionista, que oculta algo menos obvio: si no existe históricamente una *primera vez* de la percepción, olvidada

y entretejida por costumbres pretéritas, hay, en cambio, una función de novedad, de primera apertura, interna a cada proceso perceptivo, una excitación que, es oportuno decirlo, *tiende* hacia el contenido nuevo, lo articula a través de una serie de actos que registran un pico de intensidad, ligado a la sorpresa por lo inesperado, dentro del régimen de expectativas producido por la dimensión de una fruición irrefrenable<sup>4</sup>. Lo difícil es no aprehender la peculiaridad de la relación temporal, apenas tematizada y en busca de desarrollo, pero que se *extiende* entre los contenidos perceptivos, y, por medio de la transversalidad del interés, construye un arco en que los contenidos apenas pasados y aquellos otros inminentes se estrechan entre sí: desembarcamos, por fin, a espaldas de la relación entre interés y percepción, en la lógica constitutiva de sus condiciones de posibilidad.

El deslizamiento en el proceso incremental de la intensidad es un fenómeno rítmico, que se une en un continuo relacional: las nuevas intenciones *arrastran* hacia sí mismas sobre la base de lo ya percibido, desvelando en qué medida la actitud del interés pueda ser preparatoria del mismo plano intencional. En este contexto, la expresión estímulo parece una disonancia, reenviando al terreno de una psicología empírica, aunque si Husserl hubiera usado la expresión *Erlebnis*, análoga al *cogitatum* cartesiano, se habría dirigido más allá de la región apenas roturada, justamente porque ella sustenta el asomarse de las vivencias, con respecto al mismo plano de los sentimientos. La dificultad podría disolverse pensando que Husserl entienda aquí el estímulo como *pura va-*

---

<sup>4</sup> El tema se vincula, naturalmente, a la investigación que Husserl desarrollará en el ámbito de la relación entre la percepción de la unidad en el articularse de sus perfiles explícitos y ocultos. Para una bella reconstrucción, véase Summa 2014: 200-207.

*riante incremental*, pregunta que impulsa hacia algo, una fuerza que modifica, que transforma el sentido de aquello que ahora es percibido, con respecto a lo apenas sucedido.

Los momentos que deben ofrecerse como nuevos al acto de percibir son constituyentes de los índices cualitativos de variación de intensidad: esto implica que el deseo se constituya *después* del interés, posición que crea una gradualidad interna que le habría agradado mucho al Schopenhauer de la *Cuádruple*.

Por el mismo motivo, los sentimientos entrarán luego a título pleno en el proceso, como motores internos capaces de conducir el aspecto del interés hacia las cosas. Ellos son las fuentes del proceso mismo y, por lo tanto, el tener interés por algo es una expresión modal, relacional, que parece estar transversalmente dentro de todo el plano de la experiencia. Pero hay otras consecuencias, importantísimas: estamos acostumbrados a ver la intensidad como un modo de incremento o disminución de algo. Colocándola dentro de la sed de lo nuevo, viéndola acompañar lo saliente que ya es conocido, la intensidad, así como el estímulo, se convierte en una estructura cualitativa, cuya capacidad de incremento modifica la *naturaleza* de los actos.

En el momento en que nos aproximamos hacia la ventana de la escansión, el placer del ritmo se consolida en un gusto por aquella aparente discontinuidad, que proyecta las expectativas perceptivas del pasado al futuro, hasta alcanzar, en los momentos de equilibrio y cierre estabilizado del proceso, a un presente estático, en que no haya más nada que descubrir: pero también en aquel contexto, observa Husserl, la tendencia rítmica —y con ella, el movimiento proyectivo—, perdura. Perdura como un estímulo interno, que se entrelaza penetrantemente con todos los actos de

la conciencia, un implacable motor que garantiza y sobreentiende todas las conmociones intencionales que nos ligan al mundo.

De aquí las conclusiones de Husserl, sofisticadas en el iluminar en forma diferente recorridos ampliamente consabidos: no sólo el interés *condiciona* implacablemente el percibir, de las formas articuladas a las más evolucionadas, dando *unidad* de escansión a las múltiples actitudes intencionales que nos ligan al mundo sino que, si el mismo objeto puede prestarse a múltiples relaciones de interés, que traspasan continuamente el uno en el otro, es posible hablar de un interés único que se despliega a través de ellos y toca *todos* los planos de constitución del proceso intencional. El impulso es único y sustenta, de hecho, *todas* las modalizaciones.

El perdurar de un polo identitario, de tono spinoziano, que traspasa en los actos individuales, habitándolos desde el interior, garantiza una continuidad ideal de escansión, una coherencia originaria en la forma del ocurrir las diferencias, de las unidades de interés que idealmente se copertenecen. Es un paso que da vuelta drásticamente el sentido de lo perceptivo, entendido sobre un plano motivacional, que guía la subjetividad con respecto a los lados del mundo que salen a su encuentro.

[...] además, así como varios objetos se unen en unidades objetivas cada vez más comprensivas, así también los intereses se organizan en unidades de intereses más amplias. El movimiento de observar en un único nexo de experiencia múltiples objetos es abrazado y gobernado por la “unidad del interés” que es, a su vez, una unidad organizada de intereses particulares, los cuales se presentan como un complejo de las unidades de intereses que se copertenecen. (Husserl 2016: 138-139)

El único nexo de experiencia parece ser conducido por la pulsación de la unidad de interés, una serialización de una pluralidad de actos que apuntan a intereses particulares pero que se copertenecen, como cuando la mirada, sigue un agrupamiento de puntos, cuyo intervalo, disminuyendo, va haciéndose más denso en un segmento. El interés esconde ya un enredo retencional-protencional, aunque imperfectamente formulado: quizás aquí yace el estímulo que impulsa a Husserl a la recuperación de estas viejas aperturas del problema, en la nueva ventana ligada a las lecciones del 1904-1905.

#### 4. BACHELARD: DE LA CONTINUIDAD AL REPOSO

Acercar un Husserl, todavía ligado al período de Halle, al Gaston Bachelard de *La dialectique de la durée* (1936) ciertamente no es fácil: en los años treinta el filósofo francés no está interesado todavía en un plano fenomenológico, aunque los contactos interiores entre su especulación y aquel pensamiento son ricos y fácilmente advertibles. Creemos, sin embargo, que una breve comparación con la tradición fenomenológica sobre el tema del ritmo —y del interés— pueda resultar estimulante para comprender las peculiaridades de su modo de entender el tema temporal.

La discusión sobre el ritmo toma forma en la fase surracionalista de su pensamiento, con la densidad conceptual de *La dialectique de la durée*: en el trabajo, destinado a dejar un eco duradero sobre los estudios de etnomusicología, el problema es afrontado sobre el plano metafísico, el de su germinación en la reconstrucción psicológica de las vivencias, utilizando un registro que no desdeña aperturas sobre las formas retóricas, sobre los esquemas lógicos a través de los cuales construimos una función con-

ceptual, sobre el fraccionamiento del tiempo en música hasta la constitución textural de la materia que nos circunda.

La materia, que Bachelard lee por medio de las reflexiones ritmo-lógicas de Pinheiro dos Santos, es disonancia rítmica, coagularse de ritmos diferentes, que fija su consistencia en una cacofonía de vibraciones: capturada en el espasmo, la materialidad parece pues a la espera de un mago que, conciliando sus ritmos, la devuelva al puro vibrar. La física ondulatoria, con sus llamados a lo acústico, asumirá la valencia de un mito fundacional, donde el vibrar del sonido traduce el modelo de una cosmología, mientras que la imagen de la estratificación que vincula asume la función de un tácito contrapunto al salto vital bergsoniano.

Siguiendo así el esquema de un tratado filosófico *sui generis*, que parte del concepto abstracto hacia lo concreto, se esboza el camino hacia una metafísica del ritmo, dialécticamente ligada al discurso sobre lo continuo bergsoniano, bajo el signo, sin embargo, de una sistemática reivindicación del carácter dividido, discontinuo, de la experiencia. El tiempo no se asimila en el escurreamiento del devenir, sino en la constitución de una superposición de estratos que entran en armónica unión entre sí: en la constitución de tales articulaciones participan actitudes motivacionales, conectadas entre sí por el contenido representativo del objeto de conciencia. El cuerpo a cuerpo dialéctico con el bergsonismo se articulará sobre cuatro planos distintos, que reivindican la centralidad del concepto contra la centralidad de la intuición, la pasividad contra la actividad, el descanso contra la acción, la función salvadora del vacío contra la constipación de lo pleno.

En la introducción al texto, Bachelard enuncia con limpidez la tesis que sostiene su trama argumentativa: la continuidad psíquica

no es una continuidad dada, sino una obra (Bachelard 2010: 50-51).

Una obra que construye una continuidad tiene el carácter de un perpetuo iniciar de nuevo, espaciado por el descanso: las dos actitudes están en dialéctica rítmica, donde el sentido de lo rítmico enfatiza la centralidad del reposo, con respecto al continuo renovarse del devenir bergsoniano. De hecho, y esto es esencial, el mismo mundo de la conciencia es escandido por la función del reposo, porque el transcurrir de la duración se estanca en las intermitencias ligadas al aparecer de diferenciaciones internas entre actos que se alternan en la conciencia según un régimen tensional de plenitud y vacío.

Esto vale para la percepción de enteros temporales como la melodía, pero también para los estados: piénsese sobre lo que ocurre cuando mentimos conscientemente y ponemos atención en no romper la coherencia ficticia que cubre la no veracidad de nuestras afirmaciones, o bien cuando nos percatamos que una situación va mutando, mientras ocurre, y escandimos de ella la parcialidad del sentido, imaginando resultados posibles, partiendo de aquello apenas sucedido.

Escéptico con respecto al impulso vital, el filósofo bachelardiano se acomoda a la sombra de la *Gran ola del lago Kanagawa* pensada por Hokusai en 1830-1831, o mejor, segmenta la experiencia como un pintor: está fascinado por la existencia y por la función de estasis y vacíos prometedores, que periodizan la dimensión psicológica de la duración. El objetivo será mostrar que, en cada experiencia, el devenir se expresa por medio de la conexión de elementos que se mantienen juntos por un ritmo específico y empalmados *ex post*, exigiendo la ilusión de una continuidad.

El resultado de una tal actitud teórica, eminentemente cualitativa, dará lugar a una metafísica del ritmo, capaz de aritmetizar la duración bergsoniana, de diferenciar esta última de los frutos conceptuales a través de un mapeo de la constitución de las relaciones estructurales entre las estratificaciones temporales cualitativamente diferenciables, que sostengan la actividad de la conciencia. Sobre este terreno, nace también una nítida y tensa apertura de la posición husserliana, incluso así de cercana: en Husserl la intensificación del interés le garantizaba continuidad al proceso, allí donde en Bachelard la apertura de las cesuras congela las fases de estas, deteniendo cada fusión.

### 5. LA TENSIÓN EN LAS CESURAS

La duración y la idea de renovación continua, que caracterizan a la filosofía bergsoniana, son importadas dentro del nuevo marco de referencia, agitado por el tema de lo discreto. Bachelard prefiere introducirse en los intersticios que se esconden en la continuidad de los actos: como la vigilia sigue a la noche, así cada proceso psicológico es una graduación, un acercarse entre límites, que dan la impresión de una continuidad. En la temporalidad de la experiencia cada intermitencia, cada discontinuidad, entra en relación polifónica con un nuevo estrato que está iniciando, garantizando un rasgo común, o un límite de convergencia entre temporalidades diferenciadas.

La textura de lo real es una conexión entre estructuras rítmicas, que incluso separadas, corren una hacia la otra, para encontrar un apoyo recíproco: el renovarse está en el pliegue de esta transición, no es un impulso sino un lábil confín.

La trama de la realidad resultará sujeta por la respiración interior de una conciencia que retiene un tejido que continuamente va deshaciéndose. Pasado y futuro entran en un régimen de concatenación continua, con una ampliación del uno sobre el otro, en un sentido afín, pero irremediamente lejano también del husserliano: en efecto, aquí existe una armonía de tensiones que se resuelven en la cesura, en la interrupción, no en la apertura del presente como concatenación fluida. La concatenación es continuamente interrumpida y reanudada.

Si la temporalidad es engranaje en movimiento, o dibujo rítmico, entonces cada experiencia de la temporalidad será una experiencia de vacilación y elección, en la que la suspensión, cargada de tensión, tiene exactamente el mismo peso del movimiento.

El aspecto cualitativo de las transformaciones del mundo asume el curso de un proceso dialéctico que conecta entre sí las estratificaciones de cada acto de experiencia, con respecto a los subritmos que constituyen los tonos cromáticos de éstos, como ocurre en el capítulo que contrapone *détente* a *néant*, literalmente la distensión<sup>5</sup> a la nada. Las palabras en manos de los filósofos no son nunca inocentes: *détente* es un gesto de relajación, pero puede indicar un chasquido o incluso un gatillo. El reposo no es un

---

<sup>5</sup> En su bella traducción italiana de *La dialectique de la durée* (Bachelard 2010: 59-119), apreciable desde muchísimos puntos de vista, dado el carácter resbaladizo de un texto que se fragmenta en muchos registros interconectados, Domenica Mollica recurre a la expresión “relajamiento” para el término *détent*. Una adecuada elección, porque capta con precisión el carácter de estasis metafísica que Bachelard contrapone al renovarse bergsoniano. Sin embargo, preferimos traducir *détente* como “distensión”, porque el distenderse es diferente del relajarse, más cercano al resultado de una fuerza que modifica una estructura dada y, por lo tanto, resonante con la noción de intermitencia rítmica, que es bien perceptible en el texto.

abandono a la plenitud de la estasis, sino un momento de relajamiento al interior de un ciclo rítmico, en el cual la estasis palpita, tiende a reanimarse, recuperando una tensión en la reapertura del ciclo mismo, como ocurre para el silencio entre los golpes de un percusionista. Es difícil negar que estas expresiones parecen dialogar con las funciones estructurales que tensión y elasticidad desarrollan en el mundo humano y social que articula lo cómico, según Bergson: pero si en el *Ensayo sobre el sentido de lo cómico* cada forma de sensibilidad y de identificación detiene el mecanismo desdramatizante de la carcajada, en Bachelard las estasis temporales y los distanciamientos del transcurrir de la vida nos constituyen, *desde el interior*, como sujetos.

## 6. DE LA SUPERPOSICIÓN TEMPORAL A LAS METÁFORAS DE LA DURACIÓN

La idea de una multidimensionalidad del tiempo, de un espesor que se forma gracias a muchos niveles de temporalidad en las vivencias, y en el sentir, influencia intensamente a Bachelard: el análisis de los sueños, de los ciclos culturales, de las diversas modalidades de ser que las personas habitan con respecto a los propios deseos, son una condensación de segmentos temporales enlazados entre sí, para dar continuidad a algo que es, por su naturaleza, incompleto. El repertorio que Bachelard recoge para sostener esta tesis es imponente, y va de Hegel a Hermann Minkowski. A nosotros nos interesa un pequeño ejemplo, en el que emerge justamente aquel tema de la intensidad, que en Husserl se acercaba a la continua tensión del interés hacia el objeto, a la sed de lo nuevo: en Bachelard, significativamente, el plano del discurso es colocado sobre un nivel diferente, sobre el terreno de una actitud característica, la ficción. En la ficción estamos en un continuo régimen atencional, que se sobrepone a la dimensión

cotidiana del vivir, para proteger a la coherencia dentro de la falsedad:

Consideramos una actitud intelectual en la que los períodos de inhibición son numerosos y en la que las acciones realmente positivas son muy raras. Por ejemplo, examinamos el tejido temporal de la ficción, y nos percatamos que este tejido ya no está más pegado a la trama continua de la vida: la ficción ya es una superposición temporal. A la primera observación, no puede uno no sorprenderse por el tejido incompleto de la ficción. No se logra imaginar una ficción continua [...] Hay, en la ficción, una aplicación meditada del principio de razón necesario y suficiente que hace que se busque equilibrar las inhibiciones y las acciones. La ficción acota las expansiones naturales, las reduce; tiene, por fuerza, menor intensidad que un sentimiento, va de suyo. Sin duda la ficción tiende a compensar el número con la intensidad. Refuerza algunos trazos, aumenta ciertas finezas. Da constancia y rigor a actitudes que son más móviles y más flexibles. En resumen, el tejido temporal de la ficción es en simultáneo incompleto y accidentado. (Bachelard 2010: 264-267)

La pluma de Bachelard, profunda y ligera al mismo tiempo, mezcla observaciones psicológicas, estratos ontológicos y sentido de lo literario: en la ficción, dos diferentes formas de duración, y dos estilos de lo viviente, se sobreponen en la misma subjetividad. La trama continua de la vida, el entretejido de su dirigirse hacia objetos diferentes, está comprimido y congelado por el emerger de la ficción, tiene que abrirse. La falsedad, sin embargo, no es sistemática, no se puede mentir continuamente, siquiera a sí mismo: de ese modo, se miente en forma intermitente, teniendo cuidado de empalmar las partes incompletas que se abren para garantizar una continuidad interior de objetivos y coherencias.

La continuidad es producto de una intermitencia, en busca de puntos de sutura entre una mentira y la otra, mientras la atención reconstruye recorridos plausibles, sobre los cuales ella pueda apoyarse. Así, sobre el plano de la duración, se dibuja un segmento temporal que tiene un curioso valor retroactivo, porque se encuentra obligado a mirar atrás mientras proyecta hacia adelante. A la inmediatez de lo vital se contrapone la reflexividad, porque fingir bien implica una impresión de continuidad impuesta a lo que es esencialmente discontinuo, *incorporando* el tiempo de la ficción al del yo, al tiempo de la sinceridad, llevando a ser embaucados por el propio embaucamiento, porque se funde aquello está por encima con lo que está por debajo, se introducen trozos de tejido artificial sobre aquello otro que fluye con espontaneidad.

La elección del injerto impone una graduación en la afinación del nivel de conciencia de la ficción, y de la constitución progresiva del estrato en que se mueve, en un *crescendo* de las formas de conciencia, que partirá desde un estrato que siempre se consolida cada vez más a partir de la sequedad de una elección, de la ruptura con la continuidad vital, hacia una verdadera psicología de los estratos de la experiencia, que Bachelard llama psicología exponencial.

La ficción, que es contracción, desgarrar y agranda: en su interior la intensidad aumenta y deforma trazos, entumeciéndolos, agrandándolos hacia a la caricatura, o escondiéndolos, en una sustracción mimética del devenir vital. Allí donde un filósofo husserliano iría a buscar la continuidad del interés, que tiene con firmeza las formas de la motivación —saltando detrás, a espaldas, del mecanismo ficcional—, Bachelard registra los vacíos de

las pulsaciones internas, observándolas, sin embargo, desde la superficie superior del tejido conectivo, desde la sutura, más que desde el plano constitutivo de la materia. Entonces, parece que la dialéctica de la duración explore desde arriba aquello que un fenomenólogo querría divisar desde la raíz, y que lo haga observando más la fragmentación de la línea temporal en segmentos que se agregan continuando, que a una graduación continua del transcurrir del tiempo: en el fondo, la misma intensidad, que en Husserl es fluctuación continua, resulta aquí fraccionada, fragmentada, y luego reunida.

El punto de contraste entre las dos formulaciones yace, obviamente, en la interpretación del ciclo temporal: para Husserl la pulsación profunda es unitaria, conectada a la concatenación interna entre retención y protención, ampliamente advertida al interior de la escansión rítmica determinada por el interés. En otras palabras, si el acto intencional asiste cada vez a la reapertura de un ciclo —y si bien la primera vez la asignación de sentido a algo no es sólo un acontecimiento histórico sino una condición de posibilidad de la experiencia, que se reabre continuamente porque es conducida en el contexto por la intensidad, y en su movimiento de desarrollo y caída—, la pulsación es manifestación de ruptura que se sostiene en la tensión de lo continuo, por cuanto pueda parecer contraintuitivo. Bachelard, por el contrario, ve las intermitencias de los actos psíquicos como acontecimientos históricos casi cicatrizados en lo cotidiano de un alma: ellos son mantenidos juntos por la pulsación temporal y por el plano intencional, a partir de lo que ya se encuentra constituido, y tal aspecto se condensa bien en el alternarse estructural del régimen de la ficción.

Por este motivo el nivel de sus análisis siempre es elevado, cae desde lo alto, porque es necesario apoyarse sobre el estrato ya conformado, estudiar su geología una vez consolidada y, desde estas alturas, mirar hacia abajo. Por lo demás, la continuidad, regulada por el principio de razón suficiente, consistente y necesario, se hará pedazos porque quien miente *sabe* que está mintiendo, mintiendo al cuadrado o al cubo, sobreponiendo entre sí formas que sobreviven al modo de la sustracción, en un entumecimiento sistemático de actitudes y transiciones fluidas como la sonrisa, la cura, la misma exhibición de la atención: la observación que hacen de sí mismos los personajes de Dostoevski, deviene ahora personaje conceptual de una duración aparente, hecha de conmociones y autoprescripciones, en una sávida anticipación de las figuras que viven en la filosofía deleuziana.

Bachelard nos conduce al descubrimiento de la discontinuidad en la pulsación que empalma sus manifestaciones, creando una falsa homogeneidad sobre la superficie.

## 7. ASOMARSE A LA DURACIÓN

En el mundo de la experiencia, hay objetos que ponen en crisis al filósofo, o lo exaltan, más allá de los límites de la sensatez: el tema de la melodía parece hecho intencionalmente para hacer fibrilar sus categorías cognoscitivas, con buenas razones. Sabemos qué es, pero no logramos definirla: reconocemos su función, indicándola con certeza, pero cómo es que sucede que un grupo de alturas, colocadas según relaciones variables, termine por ser reconocido como un núcleo, no es sencillo de decir.

Bachelard enfrenta la melodía, sobre la cual Bergson y Husserl han desplegado la propia visión del tiempo, partiendo de un

plano que reactiva el tema de la atención: ¿cómo logramos reconocer algo que se da, un instante después del otro, pero a lo cual se le atribuye, con seguridad, un carácter unitario? Detrás de tal interrogante se esconde otro aún más inquietante: ¿qué propiedad pueden tener los objetos, para devenir metáforas de un concepto huidizo tal como el de duración? Entender la melodía como metáfora de la duración, o como un ser viviente, como lo hace el filósofo bergsoniano, parece encuadrar su esencia al interior de un método que cruza imágenes para hacer emerger un concepto. Se quisiera pasar, observa Bachelard, de la duración blanca y abstracta, en la cual se alinearían las posibilidades simples del ser, a la duración vivenciada, oída, amada, cantada, novelada:

No se tomen tales expresiones como una broma: la duración, en los ejemplos bergsonianos, adquiere los tonos de formas encarnadas, vivenciadas, oídas, metaforizadas, con el carácter de lo neto, lo que resta a una imposibilidad de traducción conceptual no sustentada por imágenes. En la duración bergsoniana la fluidez entre imagen y concepto tiene como resultado un encantamiento, una ensoñación, o mejor aún, una promesa. (Bachelard 2010: 285-286)

Para Bachelard, el filósofo bergsoniano sitúa lo que debe demostrar sobre un horizonte que traspasa continuamente las osificaciones conceptuales, volviéndose hacia un devenir que deja un eco casi afectivo. El problema no es el uso de la imagen, el texto de Bachelard está plagado de ellas, sino un hundimiento que ya no logra adjudicarles el sentido, por la continua mezcla con un concepto que no llega nunca. Una adhesión así visceral, precipita en un problema insoluble: la experiencia no se basta a sí misma. Sin una puesta en foco sobre lo efectuado, aunque sea imaginativa, uno se pierde: conviene explicar en qué modo la melodía se constituya en el tiempo:

La melodía juega dialécticamente consigo misma, se pierde para volver a encontrarse: sabe que se asimilará a su tema inicial. Ella nos ofrece de este modo no una verdadera duración, sino la ilusión de una duración. En ciertos aspectos la melodía es una perfidia temporal. Nos prometía un devenir, nos retiene firmes en el estado. Llevándonos a su origen, nos da la impresión de que hubiéramos debido prever su curso. Su origen, develado por inducción, es como su continuidad, un valor de composición. (Bachelard 2010: 290-291)

El estilo casi distraído de Bachelard desarrolla, por el contrario, aperturas sorprendentes: si existiera una regla interna a los cursos perceptivos de lo melódico, ella podría tomar forma en la concatenación de relaciones que se diferencien recíprocamente. La melodía tonal no fluye, resuena de aspectos que recuerdan lo retencional; por el contrario, nos detiene, nos hipnotiza en el reconocimiento de su composición. El origen develado por inducción o el descubrimiento del carácter compositivo de la estructura melódica, es la imagen de la artificialidad, de la total distancia del flujo, del estrechamiento de la relación entre las alturas que la dibujan: es como si el sentido de la representación tuviera necesidad del pasado, para adquirir consistencia, mientras que el carácter fluido del sonido se detiene ante el cierre de la forma.

La melodía, para existir, tiene que ser reconocida en el concatenarse de las alturas que la constituyen, aunque el traspasar entre núcleos discretos es una estructura muy frágil. Basta una duda, escribe el filósofo francés, para perder el sentido del recorrido completo: no estamos frente a una observación psicológica, sino ante un hecho estructural: alcanza con una pausa mal ubicada,

para que la cantabilidad de lo melódico se haga trizas, pierda la fluidez del salto entre una nota y la otra. Detrás de esta constatación está el sentido de una inversión temporal: en traspasar entre alturas diferentes, la unidad es recogida al final, y proyectada retrospectivamente sobre el entero proceso sonoro. Es un reconocimiento que sucede en el reposo, en la pausa, y Bachelard lo dice con particular precisión, cuando explica que, en la melodía, el reconocer ocurre antes que el conocer.

El tema que recurre, suelda, mantiene unido; un grupo de alturas encuentra su función identitaria cuando intentamos cantarlo: conocer la melodía es, de este modo, un volver a recorrer su inicio soldándolo con su desarrollo. El reconocimiento de la melodía es reconocimiento de una forma, en el acto de su constitución, un tema que podría conducir al corazón de la fenomenología, a sus aspectos materiales, explicitando el constituirse del producto de una soldadura, la estriación, entre núcleos distintos.

Emergerán entonces la específica cualidad de los flujos temporales en lo continuo, las estriaciones, expresión que recuerda a Boulez, que traspasan continuamente en lo discontinuo. Una estriación lleva ciertamente dentro de sí el carácter de lo continuo, es una atenuación de gradaciones, pero tiene un defecto terrible, para el continuista a ultranza: resulta localizada. Resbala allí dentro, pero tiene bordes; se gradúa, se detiene, para retomar; da lugar, en fin, a una diferenciación, que fragmenta la idea de un matiz interrumpido: más que a un río que fluye, se asemeja al plácido estancarse de un charco de agua.

## 8. RE-CONOCER COMO DETENCIÓN

La dialéctica entre la melodía y nuestras expectativas permite dos consideraciones: la primera es que, a pesar de todo, en el texto de Bachelard permanezca una profunda continuidad con las intuiciones bergsonianas. Nuestro autor, en efecto, deforma conscientemente sus consideraciones sobre las relaciones espaciales, que dibujan preliminarmente los perfiles de las categorías temporales, permaneciendo en el remolino del pensamiento bergsoniano del que desea salir. Nunca se va hacia categorías, sino que se reconstruye dentro de la experiencia, guardándose bien de salirse de aquella discreción que protege del flujo.

La segunda observación es que el carácter discontinuo del sonido lo entrega a una precariedad ontológica: la escucha, que se apoya en el reconocimiento progresivo de los sonidos que forman el dibujo melódico debe aceptar su traspasar en el silencio, su intrínseca finitud. El sonido individual es pues un elemento inestable, que deberá ser encapsulado dentro de formas rítmicas, para conservarse como un núcleo en el proceso de saturación de sus fracturas.

Todo aquello ofrece útiles indicaciones con respecto al tema de la filosofía del reposo, que permanecen subterráneas: en la precariedad de lo real y su consistencia ontológica, la individuación de la regla constructiva de la superposición temporal y de los límites intrínsecos al concepto de duración, protege las formas de existencia. Si la melodía, en su juego, no se mueve al azar, los decursos esquemáticos que nos esperamos, como los cierres convencionales sobre un grado antes que sobre otro, no tienen que ser prefigurados por algo, y sencillamente ocurren.

La pasividad, la aceptación de la intermitencia, son el reconocimiento del bagaje metafísico de los límites cognoscitivos de la experiencia: al descarte instantáneo, al movimiento imprevisto, ligado a la dialéctica de la duración, corresponde la vía salvífica del reconocimiento rítmico, que puede apagarse hasta el reposo y la estasis.

Encauzando el movimiento y las tendencias centrífugas de la materia y de la conciencia, el ritmo, y las síntesis imaginativas que lo circundan, nos preserva. Por otra parte, el ejemplo ligado al estado de ficción empujaba ya en esta dirección: en la mentira, la consistencia de lo real termina debilitada, mientras todas las síntesis imaginativas de la categoría de significado puestas en juego son coloreadas por la idea de una unidad ficticia en lo virtual, en un flujo paralelo de planos correlativos, pero imposibilitados para fundirse sino al precio del riesgo de la locura. Realidad y ficción se entrelazan, y se intercambian continuamente las partes, mezclando las recíprocas consistencias, como ocurre en la novela. La vía de la ritmización, por lo demás, también surge en una bellísima conferencia sobre Spinoza de 1932, traducida hace poco en Italia:

La cuestión esencial me parece la siguiente: ¿de qué manera pueden ser las ideas simples la causa de relaciones y, a favor de esta puesta en relación, en qué modo las ideas simples, a las que corresponden objetos simples, pueden sugerir relaciones experimentales? Si se quieren enriquecer los alrededores de la idea simple, se debe consentir el abandonar lo que la hace pura para apegarse a aquello que la completa; se debe acercarla a una serie de otras ideas simples para liberarle una filiación, en breve, leer lo complejo en lo simple. Ahora la fuerza de insinuación de la razón respecto a lo real es tal que esta paradoja no es extra-

ña dentro de la historia de la Física matemática. Se encontraban numerosos ejemplos de ello en el crecimiento de las doctrinas relativistas; estas doctrinas proveen verdaderos instrumentos de descubrimiento. (Bachelard 2016: 104)

En el análisis de la idea el punto de llegada no es el fetiche de la idea simple, del elemento último, sino al revés, la posibilidad de las ideas de articularse en un retículo, su posibilidad de escandir complejidad, hasta en las fracturas de los paradigmas científicos. La complejidad de un método experimental consiste en la capacidad de situar en un paralelismo estructuras que tratan al mismo objeto, fragmentando su perspectiva, iluminando los diversos niveles de organización en que lo simple termina por articularse en la constitución del objeto teórico. Se escande un repertorio de filiaciones, de cesuras, que reactivan una idea simple, no pura, sino estratificada y reverberante de las miradas moduladas, que la han leído y situado en arquitecturas diferentes, en una dialéctica de la complementariedad.

¿Qué decir, a esta altura, de las analogías con Husserl? Entre los dos filósofos permanece como punto en común la idea de que el ahora, el presente, se extiende, siempre volviéndose en dos direcciones, pero la cresta a la que Bachelard se encamina tiene en mira una metafísica de la estratificación temporal, con una reivindicación de los caracteres imaginativos conectados al futuro de la materialidad: en Husserl existe un único vector temporal mientras que en Bachelard los instantes se condensan sobre líneas interconectadas.

En el caso de Husserl, el instante se extiende, mientras que para Bachelard es una concatenación de instantes, que tienen la con-

sistencia de un punto, si se suman entre sí. Una diferencia cualitativa relevante, pero también una estructura conceptual atravesada por mil analogías, en la idea de un nexo, continuamente interrumpido y reanudado. Bachelard es sensible a la fragmentación de los contenidos en el tiempo, mientras que Husserl piensa en la continuidad entre los contenidos, en el proceso de expansión de las direcciones temporales. La tematización ausente de la función constructiva del contenido inmanente en el acto de conciencia nos aleja de la imagen del decurso melódico husserliano: en esa interpretación de la causalidad temporal, una gradualidad continua extiende el carácter puntual del presente proyectándolo simultáneamente hacia el pasado y el futuro y el presente deventrá un intervalo, concatenado pero fluido, mientras que para Bachelard el presente es solo una sucesión de instantes puntuales, en los que cada átomo temporal ocupa un lugar, tan indeterminado como se quiera, y desde allí se extiende como una falla.

En la comparación entre los dos autores, parece ser que el peso de la laguna es un valor diferencial del cual Bachelard reclama con orgullo significado y valor, mientras que la estratificación de la conciencia adquiere un valor más formalista que fenomenológico: se insiste sobre el período como unificación que conecta las fases independientes, en la diferencia aparente de un devenir unitario, sostenido por la intermitencia de la pulsación. Al comparar a los dos filósofos, asistimos a una profunda divergencia entre la forma del momento y la función del transcurrir: no es paradójico que los dos enfoques aborden de manera disonante los conceptos de materia y estratificación, vistos como coagulación de una laceración en un residuo, que simula un continuo (Bachelard); y como un sustrato, que siempre se ofrece nuevo, en la continuidad de la constitución (Husserl). Para Bachelard, la secuencia melódica es un coágulo rítmico, *analogon* a las diso-

nancias estratificadas del ámbito de la materia: la duración se constituirá como un inmenso juego de subperíodos rítmicos, que fluyen en paralelo; se salta entre las capas, se periodiza para no dejar caer el ciclo rítmico.

El sentido de una filosofía del reposo consiste también en rastrear la sedimentación del fragmento, contemplarlo, observando sus cicatrizaciones: una visión genial del tiempo, que no teme reivindicar la función espacial del fotograma en la fluidez temporal del montaje. Una vez cancelada la protencionalidad, los engranajes rítmicos, dispuestos en estratos temporales diferenciados, permitirán el movimiento melódico en el tiempo, en un continuo empalmarse de funciones interrumpidas y reanudadas.

#### REFERENCIAS

- BACHELARD, Gaston [1936] (1963), *La dialectique de la durée* (París: Presses Universitaires de France).
- \_\_\_ (2010), *La dialettica della durata*, trad. de Domenica Mollica (Milán: Bompiani).
- \_\_\_ (2016), *Metafisica della matematica*, (2016), edición de Charles Alunni y Gerardo Ienna (Roma: Castelvecchi).
- HEIDEGGER, Martin (1990), *Interpretazioni fenomenologiche di Aristotele. Introduzione alla ricerca fenomenologica*, ed. Eugenio Mazzarella (Nápoles: Guida).
- HUSSERL, Edmund (1904-1905), "Über Wahrnehmung", en Husserl (2004: 8-67).
- \_\_\_ (2004), *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Texte aus dem Nachlass (1893-1912)*, edición de Thomas Vongher y Regula Giuiliani (Nueva York: Springer).
- \_\_\_ (2016) *Percezione e attenzione*, edición de Andrea Scanziani y Paolo Spinicci (Milán-Udine: Mimesis).
- SUMMA, Michela (2014), *Spatio – Temporal Intertwining. Husserl's Transcendental Aesthetic* (Basilea: Springer).