



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

**EL RITMO EN LA PERCEPCION**  
Análisis de una herramienta

TESIS QUE PARA OPTAR EL GRADO  
DE:  
DOCTORADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA:  
Andres Leon-Geyer

TUTOR  
Antonio Zirión Quijano  
Instituto de Investigaciones Filosóficas

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR  
María Antonia González Valerio  
Carlos Oliva Mendoza  
Facultad de Filosofía y Letras

Ciudad de México, 20 - 02 - 2020



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional Autónoma de México

# El ritmo en la percepción

Análisis de una herramienta

---

Andres Michael Leon-Geyer

Tesis de doctorado

Tutor:

Dr. Antonio ZIRIÓN QUIJANO

Asesora:

Dra. María Antonia GONZÁLEZ VALERIO

Asesor:

Dr. Carlos OLIVA MENDOZA

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todos y tantos que me apoyaron en la elaboración de esta tesis.

A mi tutor, un Doktorvater cabal, Antonio Ziri6n, por su constante gu1a abierta a mis ideas, sin nunca dejar de lado lo estricto y exacto, y en plena amistad. A mis asesores Maria Dolores Illescas por su lucidez para mis autorevisiones y Carlos Oliva por la tranquilidad para autocuestionarme. A Erika Lindig por saber redirigirme hacia la reducci6n, a Oscar Martiarena por proponerme esta empresa, a Herbert Bruhn por el inmenso fomento, y a Andres K6pnick por los vientos frescos. A quienes apoyaron la culminaci6n en el momento final: Maria Antonia Gonz1ales y Jorge Reyes. A tantos profesores, colegas y co-estudiantes en M6xico, Per1 y Alemania, quienes en conversaciones, consejos, contraposiciones e intercambios alimentaron estas ideas.

Agradezco tambi6n a las instancias que proveyeron el marco que hizo posible este trabajo: la UNAM y el CONACYT, y en este contexto sobre todo el constante apoyo (y la inmensa paciencia) de Norma Pimentel, Ivette Sarmiento, Gabriel Ramos y sus colegas.

En un 1mbito m1s personal, en el universo de la cotidianidad dentro de la cual sucede la cavilaci6n, quiero agradecer el inmenso respaldo del cual he podido gozar. Agradezco a mi familia, y las largas conversaciones filos6ficas con mi padre. Igualmente a Mireya Mart1nez por la constancia del apoyo en lo diario de un lustro. Agradezco a Cecilia Soto por el 1nimo, la paciencia y la inmensa fuerza de empuje, tan valiosa en esta etapa de vida, para llevarme a buen t6rmino, aparte del inconmensurable trabajo de correcci6n. Asimismo, doy gracias a mis amigos por seguir si6ndolo a pesar de mi largu1sima etapa de asocialidad.

Finalmente, doy gracias a los que no menciono, pero que saben del gran valor de su ayuda, y de mi agradecimiento.



## ABSTRACT

### **El ritmo en la percepción – Análisis de una herramienta**

**Andres Leon Geyer**

Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía

Universidad Nacional Autónoma de México

La tesis “El ritmo en la percepción – Análisis de una herramienta” plantea una definición de ritmo específica que busca ser de utilidad para estudiar, pero también para explicar un fragmento del complejo funcionamiento mediante el cual constituimos el mundo en el que vivimos.

La tesis se divide en tres partes. En un primer capítulo investiga una diversidad de acercamientos multi e interdisciplinarios al concepto de ritmo, en especial de inicios del siglo XX, cuando este fue un concepto explorado desde una gran variedad de ámbitos de investigación. La intención de esta revisión es hallar en aquellas aproximaciones concepciones que ayuden a delimitar la definición de ritmo en el presente trabajo, detectar problemáticas implícitas, además de reconocer potenciales aplicaciones de los productos de la investigación. El capítulo culmina con una definición centrada en la repetición y la diferenciación como elementos medulares.

La segunda sección del trabajo se dedica al proceso perceptivo mismo, observado desde la filosofía y, en específico, desde la fenomenología husserliana. En el segundo capítulo se presentarán las herramientas de dicha aproximación que serán usadas en el trabajo, mientras que el tercer capítulo aborda una interrogante específica: por qué podemos, al reconocer algo, notar qué es igual o qué es diferente. Es decir, ¿en qué consiste exactamente la homogeneidad y la heterogeneidad? Se planteará, apoyándose en el instrumental de análisis fenomenológico, una explicación de esta diferenciación desde un concepto de vibración entre dos extremos. Con la ayuda de tal concepto se construirá un modelo simplificado que busca facilitar la comprensión de los procesos estudiados, el cual será planteado como una herramienta de estudio.

La sección final del trabajo propondrá aplicaciones concretas de la herramienta de comprensión elaborada. Se planteará la definición de un sistema de interpretación basado en las relaciones entre elementos, específicamente las de igualdad y diferencia, en contraposición a una interpretación desde referentes que remiten a codificaciones culturales. La hermenéutica relacional elaborada busca complementar las explicaciones de cómo y por qué se puede leer un sentido, en especial en el campo de la interpretación de arte. También se buscará colocar la herramienta dentro del entorno de la teoría medial, por ejemplo, en la explicación del funcionamiento de la intermedialidad.

Palabras clave: Fenomenología, Ritmo, Percepción, Epistemología.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



# ÍNDICE GENERAL

O	INTRODUCCIÓN	1
0.1	Razones del interés	2
0.1.1	El puente imperfecto, o la necesidad de lo universal	2
0.1.2	La máquina no erudita, o la aprehensión del mundo	3
0.2	Hoja de ruta	4
0.2.1	Las fichas previas, o el punto de partida	4
0.2.2	Las reglas del juego, o el espacio por recorrer	7
0.2.3	La propuesta de primer momento: nacimiento de binomios	8
0.3	Punto de llegada, o propósitos de utilidad	10
I	DEL RITMO	
1	RITMO: UN TÉRMINO COMO PUNTA DE ICEBERG	15
1.1	Dificultades y vicisitudes de una palabra	16
1.1.1	No una sino muchas etimologías	17
1.1.2	La cotidianeidad desconcertante	19
1.1.3	El uso científico en fragmentación	21
1.1.4	La evasión en sí	24
1.1.5	Límites difusos entre vecinos demasiado cercanos	26
1.2	La historia de la teoría del ritmo: apogeo y renacimiento	31
1.2.1	El interés de una época	33
1.2.2	El desarrollo científico	38
	La fase inicial o de fundadores	39
	Los primeros temas . . . . .	40
	Ritmo como paradigma de una diferenciación . . . . .	42
	Interregnum	45
	Pluralidad de resurgimiento	45
1.2.3	Actualidad de la problemática: problemas contemporáneos	48
1.3	Aportes y ganancias: nociones, conceptos y preguntas	48
1.3.1	El acercamiento primordial: lo multifacético	49
1.3.2	La ritmificación subjetiva	50
	Relevancia	50
	Implicaciones	51
	Consecuencias	52
	La adjudicación de lo instintivo . . . . .	52
	Manifestaciones primigenias . . . . .	53
	Corporeidad implicada . . . . .	54



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

	La proyección de lo nuestro	55
1.3.3	Preguntas de funcionamiento	56
	Ordenamientos	57
	El instinto de agrupar . . . . .	57
	La categorización activa . . . . .	60
	Variación y continuidad	63
	Primero la continuidad . . . . .	63
	Luego la variación . . . . .	64
	Una (falsa) dicotomía . . . . .	65
	A la vez, la paralelidad . . . . .	67
	La temporalidad	69
	La expectativa y la anticipación . . . . .	69
	Consecutividad en simultáneo . . . . .	71
	Acerca de lo complejo	72
	La complicación desde la letra y el péndulo . . . . .	73
	La evolución hacia lo complejo . . . . .	75
	Cantidades: entre micro y macro . . . . .	76
	Calidades: grados y capas . . . . .	78
	Intermodalidad y paralelidad . . . . .	79
	La referencia a lo propio . . . . .	82
	La relevancia de lo evidente	83
1.4	Resumen y propuesta de definición	84
1.4.1	Primer trazo	85
	Exclusiones	85
	Diferenciación (no hacia otras definiciones, sino la capacidad de diferenciar)	85
	El factor complejo	86
	Diferenciación (no la capacidad de diferenciar, sino hacia otras definiciones)	87
1.4.2	La primera silueta	89
1.4.3	Preguntas abiertas	90

## II DE LA PERCEPCIÓN

2	MIRANDO LA MIRADA	95
2.1	La mirada hacia adentro	96
2.2	La primera auto-observación	97
2.2.1	Un primer ejemplo: el caminar de la vista	97
2.2.2	Un segundo ejemplo: los pasos del oído	101
2.3	Construcción de listas de construcción	103
2.3.1	Las primeras secuencialidades. El extremo y el regreso	104
2.3.2	Las segundas secuencialidades. Los pasos de unión y desunión	106
2.4	Entre un espacio previo y uno intermedio: el concepto de percepción	120

2.4.1	Herramientas formales: casi un metamarco teórico	121
	Sentando base	121
	El concepto de principio	122
	El método a seguir	124
2.4.2	Percibir: otro término con dificultades	124
	El objeto de conocimiento	125
	El lugar del objeto	126
	Continuidades	129
	A fin de cuentas: percepción como el darse	131
	Conocimiento como lo formado	133
2.5	Los denominadores comunes	133
2.5.1	Los problemas básicos	135
2.5.2	Las preguntas por realzar	136
	La secuencialidad imposible	137
	El primer momento recurrente	139
	La fusión del uno y sus partes	143
	La jerarquía indiferenciable de lo hetero y lo homo	149
2.6	El siguiente paso: uno bifurcado	152
3	UNA VIBRACIÓN EN EL RITMO	155
3.1	Los ingredientes de la variación	156
3.1.1	La alteridad	157
	Los vestigios de la igualdad	159
	Fluctuaciones hacia la vibración	160
	La preponderancia de lo inalcanzable: el concepto de Limes	161
3.1.2	La temporalidad simultánea	163
3.1.3	La suma de lo alterno en el tiempo	165
3.1.4	La lógica detrás de lo paralelo	166
3.2	La (re)aparición del concepto de ritmo	169
3.2.1	Los usos de Edmund Husserl	170
	Ritmización	170
	Rítmica	171
3.2.2	Definición en alteridad	173
3.3	Inserciones del ritmo	175
3.3.1	Construcción de nexos	175
	Base de articulación	177
	Unión entre sentidos	178
	Un puente entre pasivo y activo	178
3.3.2	El tiempo de lo simultáneo	180
3.4	Concluyendo el concepto	183
3.4.1	Acerca de definir	183
3.4.2	Características	184

3.4.3	Desmenuzando el transcurso	186
3.4.4	Por qué esta y no otra palabra	188
3.4.5	Inserciones de la herramienta	191
	El conocimiento como espiral	191
	El conocer como su propio transcurrir . . . . .	191
	La espiral recursiva . . . . .	193
	Los qués y los cómo	194
	Los qués . . . . .	195
	Los cómo . . . . .	195

### III DE LA HERRAMIENTA

4	UNA HERRAMIENTA EN CIERNES	199
4.1	Algunos ejemplos de aplicación	200
4.1.1	Revisando las fichas	201
4.1.2	Construcciones desde los sentidos	202
4.1.3	Construcciones de sentidos	208
4.2	Un modelo hermenéutico relacional	211
4.3	Autoposicionamiento dentro de la teoría del ritmo	213
4.3.1	Un concepto operatorio	213
4.3.2	Estructural o modal	215
4.3.3	La posición ontogenética	215
4.3.4	Autocuestionamientos, riesgos y posiciones contrarias	217
	Legitimidad del cristal	217
	¿Qué hacemos con la arritmia?	219
	¿Un idealismo?	220
	No es medible, pero sí es medible	221
4.4	Contribución a la teoría del arte	222
4.4.1	Bordeando nuevamente la terminología	222
4.4.2	Parentescos y áreas comunes	224
	El eje del cómo	225
	El deambular sobre el borde	228
4.4.3	Convergencias de interdisciplinariedad	229
	De un artista en varias disciplinas	231
	Hacia artistas de varias disciplinas	232
4.4.4	Estética medial	233
	De ilusión a simulación	235
	Ni empática ni fenomenológica	237
4.4.5	Aplicabilidad en la educación artística	240
	Textos originales	243
	Bibliografía	261

## NOMENCLATURA

En el diseño tipográfico de este texto se usan diferencias de letras para los siguientes fines:

- La letra en *itálicas* es usada para indicar títulos de obras así como para citas textuales, en castellano o en otro idioma.
- Las citas textuales en castellano, si se encuentran dentro del texto fluido, van enmarcadas en “comillas inglesas”. Van sin comillas si se hallan en un párrafo propio.
- Las ‘comillas simples’ denotan dichos o expresiones que ejemplifican usos lingüísticos predominantemente coloquiales, o propuestas de traducción. También se usarán para marcar aquello que, dentro de una cita textual, el autor mismo ha querido realzar (reemplazando la marcación original). Las «comillas francesas» son usadas principalmente para fórmulas lógicas o matemáticas.
- Lo realzado con fuente sin serifas denota términos técnicos y/o específicos, o en todo caso enfatiza el término como tal. Se utilizará la primera vez que se mencionen; posteriormente este no será realzado, a menos que sea necesario para evitar malentendidos.  
También se usarán para términos específicos provenientes de otros idiomas (latín, inglés, francés, alemán). Esto incluye la referencia a términos concretos que usa un autor, por ejemplo, cuando se explique las traducciones de estos.
- En la versión PDF hipertexto las letras en color a menudo son enlaces. Los enlaces internos hacia otras secciones dentro del texto son [azules](#), al igual que los enlaces numerales que llevan hacia la nota de pie de página. Los enlaces bibliográficos son [verdes](#) y saltan hacia el libro en mención dentro de la bibliografía. Finalmente, los enlaces a URLs externas en la Web son [rojo oscuro](#).

Al final del trabajo se halla una sección con las citas en su idioma original. Si se lee este documento en PDF se puede saltar entre la cita y aquella sección.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.







## INTRODUCCIÓN

*Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti  
explicare velim, nescio.*

*San Agustín<sup>1</sup>*

### La percepción del ritmo

El objetivo de la presente investigación es buscar comprender cómo construimos el mundo que experimentamos, aquel que vivimos día a día. Este construir parece ser inmensamente diverso: lleva desde nuestras primeras percepciones (en el sentido más amplio de la palabra) hasta ese cuerpo complejo que es nuestro conocer, y según el cual actuamos, decidimos, valoramos, juzgamos y en general reaccionamos en nuestra cotidianidad. Ante tal amplitud nos centraremos aquí en un fragmento, y buscaremos elaborar una herramienta para entender y describir solo una parte de aquel proceso con el cual llegamos desde el percibir hasta aquello que llamamos conocimiento.<sup>2</sup>

La parte de aquel proceso en la cual nos concentraremos será en la pregunta por cómo podemos adquirir nuevo conocimiento con base en aquel que ya poseemos. Abordaremos la interrogante de porqué podemos reconocer algo como conocido y, a la vez, diferenciarlo de lo ya conocido –y de cómo pueden estar entretejidos estos dos pasos al parecer contrapuestos–. Exploraremos si, para entender la interacción del reconocer y diferenciar, puede ser útil recurrir a un sentido específico del concepto ritmo.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> “Si nadie sobre ello me cuestionara, sé; si a quien pregunta explicar quisiese, ignoro.” San Agustín, Confesiones XI, pág. 14. San Agustín se refiere aquí a la pregunta acerca de qué es el tiempo, y así lo cita Husserl en su introducción a *Vorlesungen zum inneren Zeitbewusstsein*. Yo lo quisiera aplicar a la noción de ritmo, tan cotidiana y por lo mismo difícil de definir, y a mi experiencia de la filosofía misma: no puedo reflexionar más que sobre temas que me son cercanos, vividos, íntimos; y sin embargo, incógnitos a mí mismo al investigar e intentar compartirlos con otros.

<sup>2</sup> El sentido de los términos empleados, tan comunes en nuestro lenguaje cotidiano, es en este momento aún vago. Con el transcurrir de la indagación iremos construyendo las definiciones que se han de utilizar en este trabajo.

<sup>3</sup> Usaremos el término noción para denominar conocimientos de los cuales se tiene una idea no del todo delimitada o cuyo sentido es relativamente amplio, en el sentido de ‘lo que se entiende en general bajo algo’. Se podría equiparar a la traducción de *Allgemeinbegriff*, es decir, la idea de concepto general (? , ). Concepto será utilizado para representaciones mentales más definidas y constructo para construcciones teóricas que impliquen diversos conceptos en interrelación.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## 0.1 RAZONES DEL INTERÉS

Narro a continuación las razones por las cuales me interesa personalmente este tema, ya que podrán dar una idea del norte de esta búsqueda.

### 0.1.1 El puente imperfecto, o la necesidad de lo universal

El presente trabajo es motivado por la tensión entre dos sensaciones: una frustración por un lado y una fascinación por el otro.

La frustración resulta de la sensación de que, al provenir de un hogar bilingüe, no he crecido con dos idiomas, sino más bien entre ellos: constantemente me he topado con los vacíos que existen entre ambos. A menudo notaba que no podía expresar en un idioma lo que sí podía decir con el otro, y fue así que pronto se me hizo evidente que había mucho que no podía decir con ninguno de los dos.<sup>4</sup> Aprender otros idiomas no mejoró la situación, sino más bien intensificó esa sensación. De este modo, se me hizo evidente que una misma expresión podía estar sujeta a una variedad de interpretaciones culturales, contextuales, personales y que, incluso, una sola palabra podía tener, en la misma persona, disímiles interpretaciones según la ocasión. Surgió entonces la pregunta de si, cuando nos comunicamos mediante el lenguaje, son realmente mayoría las similitudes en lo que comprenden ambos interlocutores, y cuánto interfieren las disimilitudes debidas a las distintas asociaciones posibles. En fin, el lenguaje, en el sentido lingüístico, lo viví y lo vivo como un medio de comunicación altamente restringido.<sup>5</sup>

La otra sensación, la fascinación, surge de aquel cotidiano y siempre sorprendente ver al otro, a nuestro coetáneo, y comprender que detrás de una mirada, de un gesto, de una acción (y a veces de un producto suyo, tal como un libro o un cuadro), se halla un universo igual de complejo, dinámico y desconocido como el que vivo en mi propia mente y cuerpo. A la vez, parte de esta fascinación es la conciencia de jamás poder llegar a abarcar ese universo ajeno, y probablemente tampoco el propio, en su totalidad.

De esa fascinación nace la curiosidad y la necesidad de comunicarme con aquel universo que es el otro; para conocerlo, para delimitar, definir y compartir el mío. Ante la frustración narrada surge la pregunta de qué y, sobre todo, cómo, es posible comunicar. Aparte

---

<sup>4</sup> Narro una experiencia personal. Si bien soy consciente del estudio del bilingüismo y teorías correspondientes en diversas ciencias, me limito a describir una vivencia en tanto motivación y definición de intenciones.

<sup>5</sup> Sin embargo, considero a la vez que en aquella limitación radica su potencial de referir a aquello que no puede abarcar, como he descrito en una investigación anterior. [ANDRES LEON-GEYER: \*Das Unsagbare: Grenze und Fülle der Sprache\*. Saarbruecken: AV Akademikerverlag, 2012.](#)

del interés por la creación de lenguaje, entran en mi mira las situaciones no solo de comunicación sino también de experiencia del otro (y la zona indefinida en la que dicha experiencia deviene en comunicación), más allá de cualquier codificación precedente.

Si consideramos que la fuente de lo que puede ser expresado, nuestro mundo de vivencias, creencias, sentimientos y pensamientos personal, es experimentado por cada persona de modo tan diferente, si como individuos somos tan disímiles y si el lenguaje es un punto de encuentro tan imperfecto, ¿cómo es posible que nos podamos comunicar? Puedo suponer que el mundo que nos rodea es común, pero también hay algo que vivo personalmente, digamos, internamente. Así que continúa la pregunta por el encuentro de lo individual y, por lo tanto, de los individuos: ¿cómo es que podemos compartir algo acerca de nosotros mismos? Esto no se refiere solamente a emociones personales, sino también a cómo nosotros mismos experimentamos aquel mundo que nos circunda y que podemos concebir como común.

Surge así la pregunta por el denominador común, por algo mutuo que podemos usar como nexo entre nosotros. Lo que se busca, entonces, en esta investigación, es reconocer ciertos elementos o mecanismos que sean válidos para todos; esto es, mecanismos que podamos llamar universales. A la vez, estos mecanismos de percepción y construcción de mundo han de poder ser relacionados con formas de comunicación.

### 0.1.2 La máquina no erudita, o la aprehensión del mundo

Aparece aquí otra temática que me acompaña desde los inicios de mi pensar: la inquietud por los mecanismos de nuestra mente. Esta inicia al inquirir cómo funcionaban las computadoras de ajedrez: se les programaba con movimientos de jugadores famosos, que se activaban según las acciones del contrincante. Me pregunté cómo operaba el contrincante humano, pues no era factible que nosotros también tuviésemos una base de datos. La pregunta se extendió hacia cómo decidimos en la cotidianidad. Me parecía imposible que fuésemos acumulando información para cada situación vivible. Por un lado, no podríamos tener una experiencia precedente, algo así como una 'previvencia' idéntica a las situaciones por vivir que pudiese ser acumulada en una 'base de datos' personal, ya que nuestras experiencias son cada vez nuevas (y a pesar de las instrucciones que recibamos de terceros o de genes, esta 'preprogramación' no podría prever cada detalle específico individual). Entonces: ¿de dónde provendrían las instrucciones para saber qué hacer ante lo nuevo? Por otro lado, aun si lo anterior fuese posible, me parecía bastante dudable que pudiesen caber tantas 'instrucciones de acción' en nuestra mente como para prever exactamente todos los momentos a vivir. La deducción fue que hemos de poseer tanto mecanismos para reaccionar de acuerdo a la situación como maneras de 'procesar' lo que vamos experimentando, y estos no pueden depender de una aglomeración de datos. Pues bien: si nuestra capacidad de enfrentar la cotidianidad no depende de la erudición, sino de mecanismos de

procesamiento, ¿cuáles podrían ser estos? Es ahí donde surge el interés por los mecanismos de nuestra mente y también por la posibilidad de la inteligencia artificial. En la presente investigación retomo la pregunta por la construcción de aquello que sabemos y por lo cual actuamos.

Son justamente estas dos inquietudes, y las preguntas que las circundan, el motor original de esta investigación; o mejor dicho, de aquella de la cual el presente trabajo forma parte. Esta tesis tiene la función de sentar las bases para tal investigación mayor, aunque naturalmente solo se puede restringir a un fragmento de estas bases.

He narrado los intereses que motivan la búsqueda. Invito al lector a sumarse a esta exploración. Para ello revisaremos a continuación la construcción de la investigación, estudiaremos las primeras premisas y, al final, esbozaremos las intenciones de la utilidad de esta investigación.

## 0.2 HOJA DE RUTA

Para este periplo, para este viaje, hemos de trazar un mapa. Veamos, mediante el siguiente resumen de las ideas que se van a abordar, cómo hemos de buscar, con qué estrategias y, de acuerdo a ello, cómo ha de estructurarse esta exploración.

### 0.2.1 Las fichas previas, o el punto de partida

Si el norte es hallar mecanismos primigenios de nuestro constituir el mundo que nos sean comunes a todos, la noción misma de común puede ser de ayuda: si pensamos en un denominador común, si buscamos algo que se repite en varios, lo primero que hallamos es justamente la repetición misma. Es aquí donde volvemos a la pregunta inicial por cómo construimos conocimiento: si no podemos tener todo en nuestra cabeza de manera previa, entonces tenemos que ir construyéndolo sobre la marcha. Ahora bien, lo que constituimos no puede surgir de la nada, cual si fuese por generación espontánea; tiene que establecerse sobre y a partir de algo previo. Por lo tanto podemos deducir que, en gran medida, solamente podemos construir lo nuevo sobre lo conocido. Lo que podemos inferir de ello es que en lo nuevo siempre se repite, de alguna manera, algún elemento de lo conocido. Podemos decir, por ende, que construimos sobre la repetición, aunque esta no puede ser una repetición absolutamente exacta, pues si fuese exacta todo quedaría igual y no habría nada nuevo. ¿Cómo entonces surge lo nuevo y qué lo caracteriza como tal? Al parecer, lo nuevo aquí son los cambios, lo que es diferente a lo precedente pero que continúa teniendo algún elemento de él. Llegamos así a una conclusión que puede sonar algo contradictoria: la repetición implica la no-repetición, lo no-igual, lo cual denota tanto contraposición como

cambio. Podemos con ello decir que se da, en comparación con lo previo, una variación. Hemos de considerar que se combinan aquí dos conceptos: el cambio y lo nuevo. Se entretengan de la siguiente manera: es mediante la variación que se da la construcción de un elemento nuevo en relación con el cúmulo del saber que ya poseemos, con aquel bagaje que va creciendo con nuestra travesía por el vivir. Sin este cambio, sin esta variación, no se daría la construcción y constitución de nuestro mundo. Si volcamos ahora nuestra mirada hacia el elemento nuevo en nuestro bagaje, es evidente que este, una vez integrado en nuestro conocimiento, ha de ser, a su vez, repetible y comparable.

Naturalmente la sucesión descrita no agota las posibilidades de lo que sucede cuando construimos el mundo, simplemente es una consideración acerca de un proceso que puede formar parte de su constitución. Sin embargo, es en ese fragmento específico en el cual se centrará este estudio: la combinación repetición-variación y su continuidad en la creación de algo nuevo como algo repetible-variable. Ahora bien, es evidente que como herramienta para estudiar este proceso sería útil poseer una denominación para abarcarlo. ¿Qué concepto puede englobar estos pasos y qué palabra existente puede ser adecuada para denominarlo? La presente investigación retrata el periplo de entender un proceso a la vez que busca darle un nombre. Estos dos aspectos interactúan, pues en el caso de esta búsqueda el orden no ha sido primero concebir lo que queremos explorar y luego buscarle nombre, sino que ambos pasos se entretengan: mientras lo estudiamos, elaboramos un nombre para referirnos a ello, nombre que irá evolucionando y retroalimentando la investigación. Es así que la denominación devendrá en una perspectiva para explorar el objeto de estudio y, de esta manera, el presente trabajo es, a la vez, un estudio desde la fenomenología husserliana y uno desde la teoría del ritmo.<sup>6</sup>

El nombre en cuestión, el término que veremos si puede ser útil para referirse a la secuencia de pasos de relacionamiento descrita, será ritmo. Es una palabra usada en muchos contextos, no solo en el musical: solemos hablar del ritmo de vida, de un ritmo visual, etc. Es primordial mantener en consideración dicha variedad de usos: no hablaremos necesariamente de la noción de ritmo en el sentido musical. La razón principal por la cual exploraremos el sentido de ritmo es que parece poder contener la idea de una construcción, con etapas que podríamos, a lo mejor, relacionar con los pasos que estudiamos. Cuando pensamos en lo

<sup>6</sup> La teoría del ritmo no ha de ser entendida como un corpus consistente de premisas y métodos, ni una ciencia con un campo de estudio definido. Denomina el aproximarse a diversos objetos de estudio con el concepto de ritmo como un concepto operatorio, teniendo ella misma diversas acepciones. Véase [MICHON: Rythme et histoire](#).

Esta característica ilustra uno de los objetivos del trabajo: el nombre ritmo no pretende denominar el objeto de estudio, sino la manera de acercarse a él. En la presente investigación, nombrar el proceso con cierta denominación resultó análogo a observarlo de cierta manera, e implicó la conciencia de las limitaciones correspondientes: que es una manera de observar y que el nombre no define el objeto de estudio mismo. Dicho de otro modo: no pretenderemos definir una condición ('esto es ritmo' tal como decir 'esto es una pera' o 'esto es una manzana'), sino meramente fundamentar una perspectiva de explicación (como cuando la caída de una manzana puede ser justificada desde la biología, la física y la química, sin dejar de seguir siendo un solo suceso).

que se denomina coloquialmente con la palabra 'ritmo' solemos concebir algo dinámico (por lo tanto, procesual) y constituido (siempre es conjunción de elementos y, por lo mismo, relacionante). Su definición no es, claro está, unívoca; sin embargo, es posible imaginar que puede contener construcciones relacionadas con repetición y variación, las cuales son repetibles y variables. Es así que en este primer momento podemos preguntarnos si una definición específica de ritmo podría ser un instrumento útil para observar cómo interactúan los pasos que queremos estudiar. Cabe destacar que si elaboramos tal definición delimitada, esta solo puede ser planteada como herramienta de estudio del proceso constitutivo. Realzamos con ello que el objetivo no será descubrir si hay algún suceso rítmico que tiene lugar en nuestro interior. Será, más bien, por un lado observar si dentro de la construcción de relaciones que sucede al percibir y aprehender se da cierta combinación de pasos (la arriba mencionada)<sup>7</sup> y, por otro lado, si tal secuencia podría ser descrita con un concepto determinado (de ritmo) que hemos de elaborar y cuya concepción misma es parte de este aprender a observar. Es esta la hipótesis que hay que comprobar.

Recapitulemos esto último: vamos a explorar dos objetos de estudio, cada uno en un nivel diferente. Uno de nuestros objetos de estudio será el proceso constitutivo, y como medio para abordarlo (mejor dicho un fragmento de él), propondremos cierto concepto de ritmo. A su vez, en un nivel de denominación, la definición de dicho concepto de ritmo y la revisión de su aplicabilidad va a ser el otro objeto de estudio, paralelo y quizás incluso principal.

Un peligro que afrontamos es que el vocablo 'ritmo', justamente por ser una palabra tan usada, tiene diversas acepciones, y esta amplitud lo podría inutilizar como herramienta. Por lo mencionado, es natural que parte de los objetivos del presente trabajo tiene que ser establecer una definición específica. Es lógico que tal definición debe alimentarse de las existentes, sea por tomar algo de ellas, sea por contraposición. Esto será la tarea del primer capítulo: investigar qué tipo de noción es ritmo, qué tan flexible resulta, qué potencial de aplicación encierra para nuestros fines y, en general, si puede abarcar una estructura del proceso que hemos de analizar. Paralelamente, servirá para explorar si podemos extraer nociones asociadas con sus diversos usos que sean de utilidad para la investigación. Justamente por esto último será menester revisar perspectivas de diversas disciplinas.<sup>8</sup> Resaltamos que es imposible que hallemos en esta revisión una definición general, la cual abarque todas las posibilidades de interpretación y que sea aceptada por todos. Nuestro

---

<sup>7</sup> Dicho en lenguaje fenomenológico: aprender a ver una estructura subjetiva-objetiva e intencional-constitutiva.

<sup>8</sup> Puede confundir que, si el objetivo de la investigación es demostrar la utilidad de un concepto específico de ritmo como instrumento, inicie con él. Pero como ha sido explicado, el deslindar otras acepciones es indispensable, e introducir tal sección (que no puede ser somera) en un momento posterior, en medio del análisis, interrumpiría y confundiría el flujo de argumentación.

Tal exploración implica que la terminología del primer capítulo, frente a la multiplicidad de perspectivas y disciplinas, no podrá identificarse con el lenguaje de una perspectiva específica. Será posteriormente, en las secciones correspondientes, que se concretarán definiciones más rigurosas, en gran medida relacionadas con la terminología fenomenológica.

objetivo es lo contrario: el análisis llevará a cotejar concepciones diferentes para delimitar la definición en el presente trabajo, detectar problemáticas implícitas, así como reconocer potenciales aplicaciones de la herramienta que queremos elaborar. Tampoco buscaremos proponer un nuevo concepto de ritmo; simplemente se delimitará, en la definición, una conjunción de acepciones posibles.

### 0.2.2 Las reglas del juego, o el espacio por recorrer

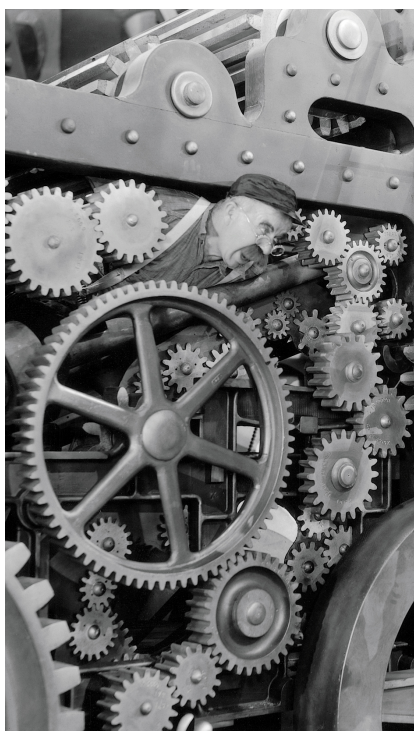
Una vez que tenemos con qué denominar de lo que hablamos, veamos de qué hablamos. Por ello, el segundo capítulo iniciará la exploración del proceso perceptivo y constitutivo que está en nuestra mira. La idea es tratar de conocer cómo construimos nuestros mundos tal como los vivimos personalmente, mas ¿cómo nos adentraremos al territorio de aquellos principios de constitución? Veamos: si preguntamos qué pueden tener en común nuestros universos personales, llegamos invariablemente a inquirir por sus bases.<sup>9</sup> Mas si, de este modo, inquirimos por sus fundamentos, también preguntamos por cómo se forman, por sus fuentes primigenias. Es desde estas primeras fuentes que se planteará la interrogante de cómo construimos, o constituimos, nuestro universo personal. Una aproximación simplista sería asumir que lo construimos desde las cosas físicas que están delante nuestro, lo tangible y externo a nosotros. ¿Pero en qué sentido esas cosas ya están realmente para nosotros? ¿En qué momento entraron al mundo que conocemos? Es por esta pregunta que la estrategia será comenzar por lo único que conocemos de verdad: nuestro propio proceso. El estudio de lo propio como punto de partida será la exploración con la que iniciará el segundo capítulo. Iremos profundizando en la exploración de cómo reconocemos, cómo percibimos, con el fin de detectar, desde diversas perspectivas, estructuras subyacentes. El método fenomenológico será de especial ayuda para esta autoobservación.

Ahora bien, ¿a qué nos referimos con percibir? Tampoco esta noción es unívoca, así que tendremos que delimitar una definición para este trabajo. No nos será de utilidad una acepción solamente limitada a lo sensorial, pues, si pensamos en mecanismos primeros, al primer momento en el cual adquirimos algún dato o contenido de nuestra conciencia, debe poder referirse a un espectro mayor de ámbitos. Por consiguiente, lo que buscamos en el término percepción es lo que tomamos como dado, en un momento actual. Esta definición, en este momento inevitablemente recortada, será esbozada con más detalle en la segunda parte del segundo capítulo.<sup>10</sup> En otras palabras: la percepción no será algo estático, sino un proceso localizado en un punto inicial dentro de la constitución del mundo.

<sup>9</sup> Básico es entendido aquí en tanto ley epistemológica, en el sentido que veremos en 2.4.1, p. 122.

<sup>10</sup> El concepto específico de percepción, contemplada como acto genético, será explicado en 2.4.2, p. 124. No podremos evitar utilizar una noción más genérica, e incluso coloquial y vaga, cuando revisemos la historia de los nexos entre los estudios de la percepción y los del ritmo, ya que profundizar en la definición de cada perspectiva resultaría imposible. Lo que entenderemos bajo conciencia será mencionado en una nota en 126.





Si nos imaginamos nuestro construir el mundo como un engranaje complejo, el proceso que observamos es una serie de ruedas dentadas (es decir, un engranaje más pequeño) insertada en las primeras etapas del funcionamiento.<sup>11</sup> Esta imagen nos permite comprender, por un lado, la idea de una procesualidad compuesta integrada en otra mayor y, por otro lado, concebir que la parte resulta indesligable del todo. A esta visualización podrá sumarse, en lo que pretendemos demostrar, otra: lo cíclico. Como decíamos, lo reconocido y variado puede ser reconocible y variable a su vez, volviendo a pasar por nuestro engranaje. Más adelante trazaremos el boceto de un proceso circular. Así que la idea de la rueda dentada no está del todo fuera de lugar.

Una vez entretrejado el concepto de percepción con el del proceso constitutivo, en la sección final del segundo capítulo buscaremos identificar ciertos mecanismos principales del segmento estudiado, cual columnas que nos son comunes en estos primeros pasos de construir nuestro mundo de vida. De este modo, el capítulo elabora un primer acercamiento a la secuencia de construcción de relaciones y busca delimitar aquella parte a la cual nos vamos a concentrar a continuación.

El capítulo cierra identificando la (síntesis de) asociación como un mecanismo de relacionamiento primordial para nuestra búsqueda y, seleccionando entre sus tipos, específicamente el de la diferenciación como aquel en el cual es necesario profundizar. Es decir, la capacidad de reconocer lo igual y lo diferente termina siendo central para comprender la forma de relacionar que queremos estudiar. Surge así la interrogante de cómo exactamente funciona el diferenciar.

### 0.2.3 La propuesta de primer momento: nacimiento de binomios

Establecida esta pregunta como norte de la investigación, iniciaremos el tercer capítulo explorando la capacidad de reconocer lo homogéneo y lo heterogéneo, y la unidad que resulta de esta contraposición. Este será nuestro punto de partida para elaborar una estructura de pasos entrelazados (siempre concebida como parte del proceso de construcción de conocimiento) y para analizar la manera en la que se entretrejen. El entretrejerse lleva a la construcción de un nuevo elemento que, a su vez, puede ser visto como una plataforma

<sup>11</sup> La imagen usada como visualización es de *Modern Times*, de Charles Chaplin 1936.

para establecer diferencias y variaciones. Es así que la comparación, necesariamente basada sobre un reconocimiento, lleva mediante lo que llamaremos complejización<sup>12</sup> hacia un nuevo elemento que puede nuevamente ser reconocido; es decir, es un proceso tripartito y recursivo. Esta idea de ‘construir algo complejo’ se relaciona con la idea de que la fusión que resulta de este entrelazar es mucho más que una suma de elementos, pues aparte de crearse un nuevo conocimiento, pueden surgir nuevas capas de categorías.

¿A qué se referiría aquí categorías? Observemos, para explicarlo, algunos ejemplos concretos. Oímos un tono. Con ello primero se nos hace evidente que había un silencio previo, y luego que hay un silencio posterior. Ahora oímos un nuevo tono. Reconocemos que también este rompe el silencio, pero notamos que varía, pues se diferencia en duración, quizá es una nota más alta. Los recordamos como tonos separados, pero también como una combinación. Podemos inferir que la memoria, y con ella la anticipación, tienen inmensa importancia en concebir el proceso. Luego oímos otros tonos que podemos comparar con los anteriores por separado o en grupos, y lo relevante, para el concepto de complejización, es que somos capaces de detectar variaciones a varios niveles: duración, altura, timbre, volumen, dinámica (staccato o legato). Los niveles pueden llevar a un sinfín de estratos superpuestos: por ejemplo, después del piano viene la orquesta. Ahora bien, si bien hemos iniciado con un ejemplo de música, no se ha de pensar que solamente nos movemos en este ámbito. Al contrario, este desglose en fases podría ser aplicable a cualquier sentido: el ojo que salta entre los elementos pictóricos de un cuadro para luego identificar la Mona Lisa, el olfato que analiza una fragancia, el tacto reconociendo un material, etc. Asimismo, lo podemos extrapolar al ámbito abstracto (el reconocimiento de una historia, de un argumento, etc.) o, incluso, al emocional (reconocer sentimientos y diferenciarlos, etc.) Como hemos mencionado, en cada uno de estos ámbitos la complejidad sería ilimitada, los niveles se pueden sumar y los ámbitos interconectar. Desde este punto de vista también se puede analizar la función de un olor en una novela, acompañar un personaje en una película con un sonido respectivo o evocar una sensación de desazón frente a ciertos argumentos.

En otras palabras, lo que planteamos es que se puede aplicar este análisis a (un fragmento de) procesos generales de pensamiento y formación de conocimiento. Es, entonces, una aproximación al proceso epistémico y cognitivo que busca poder ser aplicada a un amplio espectro: desde el relacionar impulsos sensibles, hasta el grado de reconocer y diferenciar argumentos.

El concepto de esta combinación reconocimiento-comparación y su posterior consolidación en estratos más complejos (que forman nuevos elementos combinables) se comparará con otra: repetición, variación y nuevamente complejización. Los momentos que integran esta segunda combinación corresponden a elementos de la definición de ritmo tal como habrán

---

<sup>12</sup> Rogamos dispensar este neologismo con el que se torna primero la palabra ‘complejo’ en un verbo y ese luego en un sustantivo. Deseo significar conjunción y composición de elementos, pero no hallamos otra expresión más adecuada.

sido revisados en el primer capítulo. Al trazar aquí ya concretamente un paralelo del concepto de ritmo establecido en el primer capítulo y la estructura de pasos del entendimiento descritos en el segundo e inicios del tercero, podremos cotejar la estructura tripartita de ambas construcciones.<sup>13</sup>

El capítulo, después de haber restringido y demarcado mejor la secuencia de relaciones observada, terminará con la determinación de las partes del proceso al que nos hemos dedicado. Es a partir de este momento que tendremos una mejor delimitación de la secuencia y, por ende, terminamos de precisar el concepto mismo de ritmo en nuestro sentido específico. La sección finaliza así consolidando el postulado de que la definición de un concepto de ritmo constitutivo, con las fases de construcción y relacionamiento que lo integran, es una metáfora útil para analizar la estructura estudiada del fragmento dentro de los procesos de conocimiento que habremos explorado.

### 0.3 PUNTO DE LLEGADA, O PROPÓSITOS DE UTILIDAD

Habremos elaborado entonces una herramienta de análisis y comprensión de nuestro funcionar, basada en y alimentada por la fenomenología. Dado que la finalidad de la investigación no era descubrir algo nuevo ni comentar algo existente, sino desarrollar este instrumento, la pregunta que sigue sería: ¿de qué sirve? Esperamos del presente proyecto dos utilidades, una general y una específica. El cuarto y último capítulo hablará de las posibilidades de aplicación de la herramienta y del modelo explicativo que integra.

Una utilidad general sería la elaboración de un modelo que explique un proceso perceptivo-epistémico, el cual, fundado en la filosofía fenomenológica, sea comprensible para no especializados en filosofía. Otra utilidad que esperamos tenga nuestro modelo es que resulte ser una contribución a la teoría interdisciplinar del ritmo y, en especial, como nexo entre disciplinas. Un ejemplo: el concepto que puede fungir como bisagra entre las aproximaciones al ritmo, ya que su mayoría la tienen en común, es el factor tiempo. Hallamos, en la teoría del ritmo, aproximaciones que buscan examinar el tiempo, pero cada vez desde diversas acepciones y prioridades, y es ante tales diferencias disciplinares que el concepto de tiempo interno fenomenológico puede ser, en tanto concepto primordial, un gran aporte. Otro ejemplo sería un concepto presente en la teoría del ritmo desde sus inicios: la ritmificación subjetiva. El análisis husserliano de la síntesis pasiva puede contribuir a describir su naturaleza y funcionamiento. Finalmente, intentaremos retomar el concepto de la asociación,<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Podríamos llamar estas dos combinaciones trinomios, pero más exacto sería, como se verá en el tercer capítulo, pensar en un binomio trifásico.

<sup>14</sup> En el sentido de volver a integrar en la teoría del ritmo contemporánea un concepto que fue importante a inicios del siglo XX, por ejemplo, en Wundt, pero luego abandonado por la primacía de otros.

pero enriquecido con el bagaje fenomenológico, como elemento que articula la creación de relaciones.<sup>15</sup>

Entre las utilidades específicas de la aplicación de la herramienta que queremos desarrollar se encuentra el análisis de la obra de arte, tanto en el momento de su creación como en el de su recepción y, en especial, dentro de la formación de profesionales de las artes. El arte se prestará sobremanera no solo como campo de aplicación de nuestra herramienta, sino también como área de experimentación y fuente de ejemplos, por tres razones:

- En las artes se tematiza en especial medida la manera mediante la cual se dice algo. Tanto en su creación como en su lectura, el medio y sus formas (simplificando: el cómo decir) puede llegar a ser prioritario frente al contenido (lo qué es dicho).
- Ciertas formas de arte implican un especial acento en la percepción sensible y contenidos no lingüísticos (como en las artes visuales y acústicas) y con ello se prestan para explorar cómo surge la comunicación más allá del habla.
- Viéndolo como medio de comunicación, es un constante deambular sobre el filo de la codificación, en el sentido que constantemente intenta mantener equilibrio sobre el límite entre lo establecido y lo innovador, buscando a la vez ser entendible sin ser previsible. Por ello, es un buen ámbito para estudiar cómo interactúan lo nuevo y lo conocido.

Considerando los aspectos mencionados, la herramienta buscará complementar acercamientos existentes para explicar codificaciones internas a una obra, para analizar los nexos de asociación entre lo propio y el medio, y para explorar el mundo paralingüístico de asociaciones e ideas que puede ser aludido y vivido en la experiencia del arte. Esperamos que el modelo de explicación que buscamos desarrollar pueda abarcar estos campos de lectura y sea, consiguientemente, útil a alumnos de artes para analizar y entender el funcionamiento de su propio trabajo.

Estas nociones de utilidad representan más una dirección que un estudio, ya que la aplicación a las artes sería una indagación posterior a la de este doctorado.<sup>16</sup>

Así que iniciemos la investigación: pasemos a analizar el concepto, a explorar el proceso perceptivo-epistémico y veamos la adecuación de la interrelación de conceptos planteada para su descripción.

<sup>15</sup> ELMAR HOLENSTEIN: *Phänomenologie der Assoziation*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1972, p. 348.

<sup>16</sup> No se podrá profundizar, como se planeó originalmente, ni en ejemplos de experimentación ni en aplicaciones de la herramienta a desarrollarse en el campo de las artes. Eso será tarea de otros pasos de la investigación enmarcante. En esta tesis solamente usaremos esporádicamente ejemplos de diversas disciplinas artísticas.



Parte I

DEL RITMO



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.





# 1

## RITMO: UN TÉRMINO COMO PUNTA DE ICEBERG

*Der Rhythmus ist nur unterwegs heimisch.*

*Bernhard Waldenfels<sup>1</sup>*

En vista de que proponemos utilizar una definición de ritmo como un concepto específico para analizar procesos de percepción y construcción de conocimiento, hemos de delimitarlo lo más exactamente posible. Mas esto será, como se ha descrito en la introducción, un camino de varios pasos, y el primer avance para ello, a realizar en el presente capítulo, consistirá en examinar su uso tanto en contextos especializados (por ejemplo, disciplinas académicas) como en lo que podríamos llamar el uso cotidiano. Este análisis, aparte de delimitar pero también de enriquecer la definición propia, igualmente permitirá contextualizar nuestra investigación, nuestras herramientas e, incluso, las fuentes de nuestro interés en un marco mayor.

Bajo el precepto de que no es posible tener una definición de la noción de ritmo como punto de partida, sino que obtendremos una delimitación de la misma en la conclusión de este primer capítulo,<sup>2</sup> iniciaremos esta sección con un panorama de las dificultades que implica definir esta noción tan habitual y, a la vez, tan compleja. Acto seguido pasaremos a la narración de la historia de los usos de esta palabra, en especial a inicios del siglo XX, época en la cual llegó a ser un vocablo de moda. En aquel entonces fue utilizada en diversos discursos científicos, intelectuales y artísticos, dando así inicio a un campo temático interdisciplinario denominado teoría del ritmo, teoría dentro de la cual se podría inscribir el presente trabajo. Este análisis histórico-cultural abrirá la posibilidad de trazar paralelos y contrastes con la época en la que vivimos y, así, vislumbrar la actualidad de la problemática, punto que trataremos como final de esta sección histórica.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> “El ritmo solo halla su hogar en el camino”. BERNHARD WALDENFELS: *Einführung in die Phänomenologie*. Stuttgart: UTB, 1992, p. 64. La cita refiere a que la acepción actual del concepto de ritmo parece estar en constante transitar, es decir, la definición misma es dinámica. Sin embargo, en el último capítulo (4.4.4, p. 233) la reutilizaremos, para denotar que aquello que entendemos como ritmo podría ser concebible como un transitar.

<sup>2</sup> Delimitación que habrá de restringirse a ser un esbozo inicial del concepto que queremos hallar. Una definición más completa únicamente podrá formularse en la etapa final de la investigación y, naturalmente, se restringirá al concepto específico de nuestra herramienta de análisis.

<sup>3</sup> La definición de campo teoría del ritmo se halla en 1.2, p. 31.

Cabe resaltar que la intención de esta revisión es hacer un recuento de múltiples perspectivas y, por consiguiente, evitar en lo posible una toma de posición, aunque no la detección de factores de interés. Adelantándonos a lo que vamos a ver, hemos de recalcar que diversas teorías, sobre todo en el cambio del siglo XX al XXI, afirmaban que existe un ritmo dentro de nosotros o en el universo (cual analogía esotérica de la música universalis pitagórica). Esto no será tema de nuestra propia investigación. No buscaremos afirmar ni averiguar si existe ‘realmente’ un ritmo o no, interior o exterior.<sup>4</sup> Nos limitamos a explorar si el concepto de ritmo, concebido primariamente como descripción de relaciones, puede actuar como concepto operatorio al agrupar las formas de relacionar en cierta secuencia, tal como se ha mencionado al inicio.

Finalmente, como tercer momento del primer capítulo, revisaremos los aportes de este recorrido a los objetivos buscados, recapitulando los conceptos que pueden ser de mayor importancia para los fines de la presente investigación.

### 1.1 DIFICULTADES Y VICISITUDES DE UNA PALABRA

La palabra ritmo alude a una noción que a primera vista se presenta como flexible y de extensa aplicación, pero que implica a la vez –probablemente por lo mismo– un sentido difícil de asir y moldear, y con reluctancia a ser definido. Según diversos autores existen más de cien definiciones de lo que se entiende bajo ritmo, e incluso dentro de la Musicología misma (al igual que en las demás artes y no rara vez ciencias) compiten desde hace doscientos años acepciones disímiles entre ellas.<sup>5</sup> Así que no se puede afirmar que haya un concepto general claramente definido de ritmo.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Eso implica que no tocaremos el tema de si la noción es tan común porque existe aquello que denomina, sea en nosotros o en la naturaleza. Aparte de las posiciones que afirman la existencia de un ritmo universal o en nuestros procesos fisiológicos, hay otras que lo afirman en nuestros procesos lógicos. Siguiendo la idea de que las palabras léxicamente más utilizadas pueden indicar conceptos compartidos, se podría argumentar que si existen procesos epistemológicos esenciales intrínsecos a nuestra lógica, es natural que se plasmen en el lenguaje con el cuál describimos el mundo. Ejemplos de estos procesos esenciales serían la necesidad de categorizar para poder ordenar nuestro mundo (lo cual se puede relacionar con que le damos nombres a los tipos de cosas), la necesidad de ver causalidad con el fin de poder relacionar sucesos (usamos sujeto y predicado), la necesidad de agrupar y separar (en todo lenguaje hallamos plural y singular), etc. Este argumento puede ser interesante, pero mezcla lo denominado con el denominar, con lo cual entra al ámbito de si el lenguaje define el pensamiento o viceversa; una discusión a la cual no vamos a ingresar.

<sup>5</sup> BARBARA NAUMANN: *Rhythmus. Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, p. 10 y ALBERT SPITZNAGEL: „Zur Geschichte der psychologischen Rhythmusforschung“. En: *Ein interdisziplinäres Handbuch*. Bern: Huber, 2000, p. 14. También REINHARD KOPIEZ: „Musikalischer Rhythmus und seine wahrnehmungspsychologischen Grundlagen“. En BRÜSTLE *et al.*: *Aus dem Takt: Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, p. 128.

<sup>6</sup> Esto no significa que deje de tener un significado reconocible en el uso cotidiano. Podríamos decir que su forma de ser reconocible se debe a que parece englobar un grupo de acepciones. En este sentido forma parte

Según el análisis de Spitznagel,<sup>7</sup> esto se debe a que se pueden detectar en el uso de la palabra 'ritmo' cinco características substanciales que dificultan la definición:

1. Posee una etimología no del todo clara.
2. Es utilizada intensivamente en el ámbito cotidiano.
3. Existen definiciones disímiles según disciplinas y a menudo dentro de estas.
4. Refiere a un concepto que, por la misma naturaleza de lo que denota, resulta elusivo.
5. Aquel concepto está rodeado por otros afines, cuyos límites también son difusos tanto en el uso cotidiano como en el científico.

A continuación, adentrémonos a estos puntos uno por uno, pues esto, por un lado, ayudará a anular prejuicios que podrían limitar lo que entendamos por ritmo (por ejemplo, atándolo a lo musical) y, por otro lado, nos da un panorama de las potencialidades que encierra.

#### 1.1.1 No una sino muchas etimologías

La palabra 'ritmo' proviene del griego ῥυθμός,<sup>8</sup> encontrándose la primera mención en fragmentos de Arquíloco de Paros, quien al hablar del destino menciona el ritmo que gobierna al ser humano.<sup>9</sup> Notamos que su significado ya entonces no se limitaba a lo musical. También Aristógenes de Tarento lo usa como un principio de forma aplicable no solo a la música, sino también a la palabra y al movimiento. Lo interesante de su acercamiento para nuestro estudio es que desliga el ritmo de la entonces imperante concepción platónica de orden (concebible independientemente de lo humano), pues al atarlo a unidades mínimas de tiempo (χρόνος πρώτος), establece como medida los límites de la percepción humana.<sup>10</sup>

---

de aquellas nociones que, cual paraguas, son más identificables como área (lo que abarcan entre límites) que como punto (una definición concreta y cerrada).

<sup>7</sup> Albert Spitznagel examina de manera global la historia de la teoría del ritmo, sus temas, cuestionamientos y dificultades, los enfoques y sus interrelaciones o ausencia de estas, poniendo especial énfasis en la psicología mas no limitándose a ella. SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 298.

<sup>8</sup> J. RITTER, K. GRÜNDER y G. GABRIEL (Ed.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Darmstadt: Schwabe, 1972, págs. T.8, 1027.

<sup>9</sup> Aproximadamente 67 a.C.. MICHAELA MÜLLNER: *Stadtrhythmen*. Tesis de maestría, Universität Wien, Wien, 2009, p. 10.

<sup>10</sup> MÜLLNER, *op. cit.*, p. 14.

La filología traza diversas líneas etimológicas.<sup>11</sup> Una, la más antigua y preponderante hasta el inicio del siglo veinte, afirma que la palabra proviene del verbo ῥέω, fluir.<sup>12</sup> Benveniste cuestiona esta acepción y afirma que este verbo solamente se usaba en relación con el fluir del agua en los ríos y con sus olas, por lo que sostiene, fundamentándose sobre el Νόμοι de Platón, que más bien ha de entenderse como el orden en el movimiento.<sup>13</sup> Jost Trier llega a un resultado parecido, pues relaciona la palabra con la formación de círculos y danzas. Estos dos autores se inscriben, según Spitznagel, entre los que buscan detectar el origen semántico del concepto de lo rítmico para luego buscar correspondencias filológicas.<sup>14</sup> Entre estas perspectivas es relevante para nuestro acercamiento el aspecto de lo procesual; la derivación de la terminación -θμος, que indica la modalidad particular de completar un proceso.<sup>15</sup> Volviendo a búsquedas más enfocadas hacia los cimientos del idioma, Werner Jaeger asevera que el vocablo está relacionado con el verbo proteger<sup>16</sup> como aquello que limita el movimiento, en referencia al uso de Arquíloco.<sup>17</sup> Esta idea de límite va a ser tocada en el tercer capítulo al abordar lo que significa poder diferenciar. Sea como fuere, es evidente que nos hallamos ante una variedad y disimilitud poco frecuente en los análisis etimológicos de un vocablo. A la vez, es en esta variedad que está enraizado el potencial interpretativo de nuestra palabra. Queda así acentuada la polivalencia del término y, en consecuencia, la pregunta por la razón de ello.

<sup>11</sup> WILHELM SEIDEL: „Rhythmus“. En: KARLHEINZ BARCK (Ed.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Volumen 5, Stuttgart-Weimar: Metzler, 2003, p. 291-314. Una muestra de la variedad de asociaciones son seis acepciones que parten solamente de la raíz: movimiento medido, medida o proporción, arreglo u orden, condición o disposición, forma, y manera. HENRY LIDDELL y ROBERT SCOTT: *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1940, p. ryhtmos. Si bien algunas de estas acepciones describen características del objeto, otras no imposibilitan referirse a la acción de un sujeto y, por lo tanto, concebir la subjetivación del ritmo ya en aquellos inicios.

<sup>12</sup> El concepto de flujo será medular al referirnos al flujo de la conciencia, en relación a la unidad asentada en la conciencia del tiempo interno, en 2.5.2, p. 143

<sup>13</sup> ÉMILE BENVENISTE: *Problèmes de linguistique générale*. Eura: Gallimard, 1966.

<sup>14</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 18.

<sup>15</sup> PIERRE CHANTRAINE: *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck, 1968, p. 979. De la misma terminación parece derivar la palabra tan cercana ἀριθμός, que significa número. CHANTRAINE, *op. cit.*, p. 109. La coincidencia no deja de ser interesante, ya que sugiere la posibilidad de trazar un paralelo entre la proyección del ritmo y la proyección del número en el mundo que percibimos, tal como la plantea Nietzsche: en el sentido que adjudicamos a lo que vemos los mecanismos propios a nuestro mirar. Exploraremos este concepto en 1.3.2, p. 55.

<sup>16</sup> Hallamos incluso un nexo con el verbo jalar en una poco común traducción de ῥέσθαι, en FRIEDRICH KLUGE: *Ethymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin: Walter De Gruyter, 1963, p. 598, que lo adjudica al círculo pitagórico del sur de Italia. Si bien el etimólogo Frisk clasifica estas aproximaciones como muy poco probables, HJALMAR FRISK: *Griechisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Carl Winter, 1960, p. 664, podemos detectar en Kluge el ya mencionado interés de su época por lo pitagórico (fue publicado en 1883). Queda con ello asentado que incluso los diccionarios no dejan de plasmar los intereses de su época.

<sup>17</sup> MÜLLNER, *op. cit.*, p. 10s.

### 1.1.2 La cotidianeidad desconcertante

El uso cotidiano de la palabra 'ritmo', aquel sentido que le adjudicamos de manera intuitiva, se caracteriza por ser muy amplio y por no distinguir entre nociones afines. Podemos advertir la multiplicidad de áreas de aplicación si preguntamos a cualquier persona, sin previo aviso, qué es lo que entiende bajo esta palabra. Nos encontraremos con respuestas referidas al ritmo de vida, al del baile, al del trabajo o al de la noche, al del habla y declamación, al de la lectura de un texto, al de las olas o de las escenas de acción en una película, con un largo etc.. Es más, las respuestas suelen contener no uno sino varios campos de asociación: acústico, visual e, incluso, algunos muy abstractos. Sin embargo será innegable la primacía, en nuestra época, del ámbito musical.<sup>18</sup> Mas también esto rápidamente se complica: ¿qué exactamente denomina en la música? ¿Se plasma en la partitura o en la ejecución? La pregunta no solo nos sirve para cuestionar la limitación a lo musical, sino extraer de la aproximación desde la teoría de la música ideas que nos ayuden a analizar y concebir lo fundamental del proceso constitutivo. Pues bien, si hablamos de ritmo en música, se le podrá relacionar con la velocidad, con lo monótono, con la sorpresa, con la tensión, con la fluidez; ¿pero todo eso qué es y cómo se mide (si es que se quiere medir)? Por ejemplo, una expresión común, aunque no tanto en la música, es calificar un ritmo como intenso; a primera vista, el significado parece inasible para un análisis. Las acepciones de la palabra incluyen desde conceptos holísticos y omniabarcantes, pasando por caracterizaciones de personas, hasta descripciones de percepción sensorial específicos a un campo.<sup>19</sup>

Para llevar esta amplitud a un extremo, no pocas veces oiremos alguna expresión generalizante de que el ritmo está en todo. Así, por ejemplo, el poeta romántico Novalis dice "*Todo método es ritmo. Si desaparece el ritmo del mundo, también desaparece el mundo*".<sup>20</sup>

Si pasamos del uso cotidiano al uso con un mínimo de especialización disciplinar, nos encontramos con una gran diversidad de ámbitos: en el campo de la medicina se habla del ritmo cardiaco; en la sicología del ritmo de los altibajos de un maniaco-depresivo; en los deportes del ritmo de entrenamiento; en la pintura del ritmo de los elementos visuales;

<sup>18</sup> HERBERT BRUHN: „Zur Definition von Rhythmus“. En: K. MÜLLER & G. ASCHERSLEBEN (Ed.): *Rhythmus. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Bern: Huber, 2000, p. 41 Este investigador combina las perspectivas de la musicología y la sicología. Muestra de la riqueza de esta interdisciplinariedad es su trabajo sobre las obras teóricas del director de orquesta Sergiu Celibidache (quien buscó unir una aproximación gestáltica y una perspectiva fenomenológica en el análisis de la música), a quien relaciona con la escuela de Brentano: "*El acercamiento de Celibidache a la música a través de la fenomenología seguramente se puede remitir, desde el punto de vista histórico-científico, a la escuela vienesa de Franz Brentano*". HERBERT BRUHN: „Musik und Gefühl als Objekt und Gestaltqualität einer Wahrnehmungshandlung“. En: MARTINA KRAUSE y LARS OBERHAUS (Ed.): *Musik und Gefühl*. Hildesheim: Georg Olms, 2012, p. 102. Ver pasaje original 1-1. Es una posición que enriquece nuestra búsqueda, aunque sea en contraposición (veremos más adelante contrapartes a la gestáltica).

<sup>19</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 15. Con ello nuevamente se hace evidente la urgencia, antes de una definición específica, de una delimitación del territorio a investigar, la cual habremos de realizar en 2.4, p. 120.

<sup>20</sup> Citado en NAUMANN, *op. cit.*, p. 7 y MÜLLNER, *op. cit.*, p. 22. Ver pasaje original 1-2.

en el cine y video del ritmo de edición; en la arquitectura del ritmo de las formas,<sup>21</sup> y así podríamos seguir con los ejemplos. Se hace evidente que la noción de ritmo (es decir, lo que se puede concebir bajo esta palabra) se presta para una amplia gama de usos, sin embargo, la problemática de su definición nos es más un aporte que un obstáculo. El presente apartado quiere realzar justamente esa riqueza: el término es polisémico. Veamos a continuación si y cómo puede ser esto de utilidad para los fines de la investigación.

Notamos que la multiplicidad de lecturas también es aplicable al tipo mismo de noción: puede ser usada para describir algo ('eso tiene ritmo') o para evaluar algo ('eso es ritmo').<sup>22</sup> Surge así una pregunta de meta-clasificación: ¿qué tipo de noción es ritmo?<sup>23</sup> En esta línea del análisis del tipo de noción cabe mencionar a Seidel, quien incluye, al definir la noción de ritmo como un principio formal que describe un orden respectivo, tres perspectivas: es un principio formal en tanto que describe una construcción (Aufbau), se refiere a un orden ya que alude a la interacción (Zusammenspiel) de elementos, y establece qué es respectivo (o correlativo) a qué, denotando así el interrelacionamiento de acuerdo al sentido (sinngemäß), en tanto que ilustra el mecanismo de comprensión (Verstehen). Estas tres funciones las afirma como diferentes entre sí y, sin embargo, simultáneas en el concepto de ritmo.<sup>24</sup> Tenemos en su definición conceptos que nos ayudan a concebir una funcionalidad abstracta del término ritmo: puede remitir a un principio formal, describir relaciones, así como ilustrar un mecanismo. Todas estas funciones aparecerán en nuestra exploración en los próximos capítulos.

Finalmente, en el campo académico especializado, podemos hallar dos categorías de uso. Por un lado, se encuentra la palabra utilizada de una manera no rigurosa, es decir, sin mayor reflexión sobre sus significados. Su acepción proviene del uso coloquial y entra a denominar algo específico que puede llegar a ser un término técnico, sin que medie un trabajo mayor de definición concreta. Un ejemplo sería el concepto en la cinematografía de ritmo de edición. Si bien sí hallamos un estudio profundo de cómo funciona aquel ritmo,

<sup>21</sup> Por ejemplo, el arquitecto Norman Foster describe el inmenso puente de Millau, Francia, como poseedor de un 'ritmo soberano'. CHRISTA BRÜSTLE *et al.*: „Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess“. En BRÜSTLE *et al.*: *Aus dem Takt: Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, p. 12. Un adjetivo bastante inasible si pretendiésemos cuantificarlo.

<sup>22</sup> Este aspecto evaluativo podría estar relacionado, al menos en el lenguaje coloquial, con una valoración subjetiva, lo cual, como dice Baier, lleva a una zona metodológicamente resbalosa (Glatteis). El mismo tipo de sentido evaluativo tendrían estructurado y complejo, adjetivos que también se pueden asociar con la noción de ritmo. GEROLD BAIER: *Rhythmus. Tanz in Körper und Gehirn*. Reinbek: Rowohlt, 2001, p. 11.

<sup>23</sup> Adaptamos la pregunta del análisis de Weitz de la noción de arte, quien plantea como problema medular no '¿qué es arte?', sino '¿qué tipo de noción es arte?', según afirma en su descripción de esta noción abierta (offener Begriff). MORRIS WEITZ: „Die Rolle der Theorie in der Ästhetik“. En: R. BLUHM y R. SCHMÜCKER (Ed.): *Kunst und Kunstbegriff - der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*. Paderborn: Mentis, 2002, p. 44s.

<sup>24</sup> SEIDEL: *Rhythmus*, *op. cit.*, p. 294. La descripción del término pasa aquí de lo que hemos definido como noción, es decir, una idea general, hacia concepto, entendido como una delimitación específica; ambas lecturas contenidas en Begriff.

no se da lo mismo con la cuestión de cómo definir el concepto mismo. Otro ejemplo es ritmo cardiaco: la descripción de sus características es extensa, pero será difícil hallar una fundamentación de por qué se usa el término ritmo y no otro. Sin embargo, justamente por provenir de la acepción coloquial que es en sí diversa y todo lo contrario a delimitada, encontramos en esta categoría una enriquecedora gama de interpretaciones. Por el otro lado, hallamos disciplinas donde la selección de esta palabra es a propósito, su uso ha sido evaluado, y se llega a exigir una reflexión específica y una definición detallada del concepto de ritmo. Analicemos, a continuación, este segundo ámbito.

### 1.1.3 El uso científico en fragmentación

Para ilustrar la diversidad de ciencias que han buscado profundizar en una definición de ritmo, revisemos una somera lista de áreas de investigación.<sup>25</sup> El concepto es de importancia en las siguientes áreas de conocimiento:

**La música** tiene quizá la más extensa dedicación al tema, tanto en su praxis artística como en su acercamiento científico, es decir, la musicología y sus diversos encuentros con otras disciplinas. Lo hallamos en campos prácticos como en los intentos de describir qué define la expresión musical y estudios acerca de la motricidad del percusionista,<sup>26</sup> o en campos teóricos como la psicología de la música o la extensa discusión musicológica sobre qué es lo que hace reconocible a una melodía.<sup>27</sup> Para darnos una idea de la

---

<sup>25</sup> Bajo ciencia ha de entenderse aquí un campo de conocimiento y estudio poseedor de un sistema de explicación coherente con temática y metodología específicos. **ALOIS HALDER y MAX MÜLLER:** *Philosophisches Wörterbuch*. Freiburg: Herder, 1988, p. 71s. La aclaración es necesaria, ya que el concepto no es inmune a malentendidos, pues su definición, como muestran los cambios en la RAE, está en evolución. La dualidad se evidencia en la traducción del término alemán Wissenschaft tanto con 'ciencia' como con '-logía', provenientes de scientia y λογος. Por ejemplo, Theaterwissenschaften se traduce como Ciencias del teatro o Teatrológica. Sin embargo, en el español cotidiano a menudo se asocia con una concepción de ciencia natural basada sobre comprobación medible cuantitativamente. La definición en el presente trabajo se distancia de tal acepción, pero sería absurdo hacerlo terminológicamente, sea reemplazando ciencias por logias o por campo disciplinar. Esta connotación es de relevancia al considerar que Husserl buscaba crear con la fenomenología una ciencia rigurosa (streng): tanto la idea de objetividad como la de rigurosidad científica son más cercanas al concepto de λογος y mathesis universalis que al de una ciencia natural en sentido moderno. Su idea de mathesis misma tiende más hacia la aproximación abarcante de Leibniz que hacia la cuantitativa de Descartes. **JÜRGEN MITTELSTRASS:** „Die Idee einer Mathesis universalis bei Descartes“. En: *Perspektiven der Philosophie: Neues Jahrbuch*, 4 1978, págs. 186 y 192.

<sup>26</sup> Un libro dedicado a este tema, que entrelaza musicología y psicología, ha sido redactado por Timo Fischinger, alumno de Bruhn. Contiene, en una obra que estudia la psicología de la percepción desde una aproximación musicológica a la praxis percusionista, un destacable análisis acerca del concepto de ritmo: **TIMO FISCHINGER:** *Zur Psychologie des Rhythmus Präzision und Synchronisation bei Schlagzeugern*. Kassel: Kassel University Press, 2008.

<sup>27</sup> **HELGA DE LA MOTTE-HABER:** *Handbuch der Musikpsychologie*. Laaber: Laaber-Verlag, 2002.

importancia del tema: dentro del diccionario enciclopédico *Musik in Geschichte und Gegenwart* el artículo al respecto de nuestra palabra abarca sesenta páginas.<sup>28</sup>

**La literatura** es probablemente la segunda disciplina artística con más historia en el campo de la reflexión y escritos sobre ritmo, en especial referidos a la lírica, la declamación de textos y a nociones afines como la métrica.

**Las artes escénicas** poseen varios acercamientos. Sobresale en la teatrología contemporánea el campo de investigación llamado Análisis de la escenificación (*Aufführungsanalyse*), el cuál pone especial interés en el concepto de ritmo en tanto que puede interrelacionar las disciplinas así como describir elementos de la vivencia del acto escénico.<sup>29</sup>

**Las ciencias del lenguaje**, aparte de lo común con la literatura, tienen una larga historia de dedicación a estas temáticas, como, por ejemplo, en las áreas fonética, fonología y lingüística. Entre otras temáticas relacionadas, esas dos últimas áreas esbozan definiciones en relación con el tema de la sincronización inter- e intrapersonal.<sup>30</sup>

**La biología** se dedicó al tema en gran medida en relación con procesos corporales, y hoy en día están involucradas en la discusión del concepto subdisciplinas relativamente recientes, tales como la cronobiología (una subdisciplina de la fisiología que investiga la organización temporal dentro de las funciones y conducta de organismos),<sup>31</sup> la corriente actual de biología del desarrollo,<sup>32</sup> y las neurociencias.<sup>33</sup> Diversas obras contemporáneas referidas al tema del ritmo toman como punto de partida la fisiología.<sup>34</sup>

**Las ciencias sociales** también se ven enfrentadas en diferentes campos a la delimitación del sentido de esta palabra.<sup>35</sup> Sobresale el campo de estudio de la sociología del tiempo, en el cual podemos hallar varias propuestas de definición de ritmo.<sup>36</sup>

<sup>28</sup> WILHELM SEIDEL: „Rhythmus, Metrum, Takt“. En: LUDWIG FINSCHER (Ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Volumen 8, Kassel: Bärenreiter und Metzler, 1998, p. 257-317.

<sup>29</sup> BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess*, *op. cit.*, p. 13. Este artículo contiene una sugestiva reflexión sobre la actualidad de la problemática del ritmo y sus capacidades específicas como elemento de unión interdisciplinar.

<sup>30</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 32.

<sup>31</sup> MÜLLNER, *op. cit.*, p. 19.

<sup>32</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 31.

<sup>33</sup> KOPIEZ, *op. cit.*, p. 128.

<sup>34</sup> Todo el libro de Baier, por ejemplo, está construido desde aspectos fisiológicos, aunque los toma como plataforma para introducirse en planteamientos más abstractos y trazarlo como un mecanismo fundamental de nuestro entendimiento del mundo. BAIER, *op. cit.*, p. 24.

<sup>35</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 31.

<sup>36</sup> Los textos iniciales de esta subdisciplina son *Social Time* (1937) de Pitirim Sorokin y Robert K. Merton, y *Über den Prozeß der Zivilisation* (1939) de Norbert Elias.



La **sicología** se ha dedicado y dedica de manera intensiva al tema, como veremos en la próxima sección. El concepto es relevante en las ramas de sicología del desarrollo, social, pedagógica, clínica y comparativa, así como la psicoacústica y psicopatología,<sup>37</sup> ya que aparece en diversos métodos de medición y de diagnóstico. También podemos detectar una especie de migración: ciertos acercamientos tempranos a las implicaciones psicológicas de rítmica y métrica parecen haber sido heredados por las ciencias del lenguaje.<sup>38</sup>

La **filosofía**, naturalmente, tiene la historia más antigua en la búsqueda de definiciones. Hemos nombrado menciones dentro de la filosofía griega, pero podemos estar seguros de que hay muchos conceptos correspondientes en filosofías de otras culturas, tales como las de la India. Los campos en los que destaca son, entre otros, estética, filosofía del lenguaje, epistemología, ética y diversos acercamientos en los que se entretrejen estas y otras áreas.<sup>39</sup>

Lo notable de la diversidad aquí ilustrada no es la cantidad, sino la subdivisión de campos de estudio dentro de disciplinas. Este es un punto cardinal que Spitznagel describe como uno de los principales factores que dificultan la definición de nuestro concepto: la especialización disciplinaria,<sup>40</sup> y la subespecialización dentro de las disciplinas.<sup>41</sup> La crítica a la hiperespecialización disciplinaria ya es latente en las querellas interdisciplinarias alrededor de 1900.<sup>42</sup> Como es natural, al surgir una nueva disciplina (por ejemplo, por independizarse de la ciencia que la contenía o definirse dentro de ella como un campo propio) esta tiene que revisar las definiciones de los conceptos relevantes, reinventándolos en la mayoría de los casos según sus campos de investigación, sus necesidades y sus objetivos específicos y estableciendo sus propios anclajes históricos.<sup>43</sup> Esto no solamente se aplica a la terminología; si una disciplina necesita de una teoría como complejo coherente de conceptos, ineludiblemente va a construir, por más que se refiera a otras, un instrumental propio. El resultado es que se llegan a desarrollar definiciones específicas que a menudo se contradicen entre disciplinas. En el caso del ritmo, hallamos tanto en musicología como en sicología (y probablemente en otros campos) constructos teóricos que a veces se complementan o amplían mutuamente, otras veces compiten y se desplazan entre sí e, incluso, llegan a asumir posiciones contrarias.

---

<sup>37</sup> KOPIEZ, *op. cit.*, p. 128.

<sup>38</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 17s.

<sup>39</sup> RITTER, GRÜNDER y GABRIEL, *op. cit.*, p. 1027-1036.

<sup>40</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 1.

<sup>41</sup> "La diversificación de las definiciones no es solamente resultado de un proceso general de especialización disciplinar, sino incluso de subespecializaciones en el interior de una disciplina". SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 16. [Ver pasaje original 1-3.](#)

<sup>42</sup> OLIVIER HANSE: *Rythme et civilisation dans la pensée allemande autour de 1900*. Tesis de doctorado, Universität Siegen - Université Rennes, Siegen-Rennes, 2007, p. 469.

<sup>43</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 2.

Spitznagel subraya que preguntas fundamentales a muchos de los campos mencionados en la lista anterior ya se hallan en la fase inicial de la teoría del ritmo, fase que se caracterizó por su diversidad temática.<sup>44</sup> Por lo arriba expuesto podemos ver que incluso hoy en día tenemos tal diversidad. Un buen ejemplo de ello es la psicología, disciplina a la cual nos vamos a dedicar de manera más profunda en la siguiente sección histórica. Abordaremos parte de su discusión de la noción que nos interesa y observaremos la continuidad de conceptos relacionados (como ritmificación subjetiva, agrupamiento, timing, y clasificaciones en tipos),<sup>45</sup> los cuales serán de provecho para nuestro acercamiento filosófico. Es de especial interés, en vista de que buscamos explorar procesos fundamentales de la conciencia, la afirmación de Spitznagel de que el ritmo llegó a representar la piedra de toque para medir la validez de concepciones fundamentales.<sup>46</sup>

Spitznagel no valora la diversificación de definiciones causada por la subespecialización como algo necesariamente negativo, ya que si bien dificulta a primera vista la comunicación interdisciplinar, es un proceso que puede ser provechoso para la exploración y elaboración de conocimientos dentro de los campos de investigación individuales.<sup>47</sup> Esto permite un cotejo de conceptos más profundo entre disciplinas. Con ello, nuestra revista por el uso disciplinar, más allá de mostrar que ritmo no es un vocablo inequívoco y que definirlo va a ser un reto, nos ilustra la flexibilidad de la noción. Flexibilidad que no debe ser entendida como potencial de arbitrariedad, sino de incorporación de conceptos complejos.

#### 1.1.4 La evasión en sí

Spitznagel plantea, retomando a Alf Gabrielsson, que una noción puede ser, por su propia lógica, elusiva a ser definida.<sup>48</sup> Es una propuesta relevante, dado que nos puede ayudar a

---

<sup>44</sup> MÜLLNER, *op. cit.*, p. 22s. La diversidad de aproximaciones es tal que ya en 1924 hallamos catálogos de los usos hasta aquel momento, divididos según categorías disciplinares. Spitznagel propone, en vista del constante desarrollo temático dentro de las especialidades, así como de la migración de campos entre ellas, una clasificación más acorde con el carácter de interdisciplinariedad: la clasificación según áreas de interés. SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 10. El mismo autor relata que alrededor de 1900 encontramos en autores como Meumann, Klages y Wundt propuestas de integración de perspectivas. Esta también va a ser una intención, si bien no una pretensión, del presente trabajo: esbozar una herramienta que permita establecer puentes entre diversos acercamientos a la teoría del ritmo.

<sup>45</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 10.

<sup>46</sup> "Ritmo, en este sentido, aparece como la medida 'sensible' para la validez de concepciones básicas". SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 34. Ver pasaje original 1-4.

<sup>47</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 16.

<sup>48</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 14. Lo que es traducido aquí como 'por su propia lógica' (sachlogisch) se podría traducir como 'por la lógica de la cosa misma', siendo la cosa la noción. Pero ello sonaría demasiado similar a dos conceptos con los que no se debe confundir: el husserliano de esencia, y el kantiano del a priori. Tampoco debemos confundirlo con la lógica interna del proceso que denominaremos ritmo. Spitznagel integra con este término el devenir histórico (tanto de uso como de interrelaciones) de una

entender las dificultades intrínsecas al definir conceptos y, a la vez, aportar herramientas para el manejo de conceptos multidisciplinares.

El autor fundamenta la elusividad de la noción contemporánea de ritmo desde dos perspectivas: una causa sería la evolución hacia la multiplicidad contemporánea de significados, descrita anteriormente, y la otra causa sería una delimitación hacia sus vecinos incompleta, la cual examinaremos en el siguiente punto. En lo que refiere el aspecto histórico, es importante considerar que nuestra noción no siempre fue tan reacia al consenso. En la época de Aristógenes sí existía cierto acuerdo en que su definición abarcaba los usos de aquel entonces.<sup>49</sup> Esto denota que la noción ha derivado de ser definible a ser ambigua. Como muchas otras, la noción de ritmo ha cambiado con el tiempo,<sup>50</sup> y según diversos autores, aún lo sigue haciendo: es una noción en evolución.<sup>51</sup> Si la noción está aún en movimiento, es difícil de asir. Lo que también hemos de considerar es que la pluralidad de empleos dentro del desarrollo científico de la especialización disciplinar parece haberse transmitido hacia los usos coloquiales, que participan, ya sea pasiva o activamente, en el dinamismo de la noción.

Ahora bien, queda un factor más que puede contribuir a la elusividad de la noción, el cual se relaciona con lo que esta busca describir: la afinidad entre las nociones vecinas se debe en parte a que incluyen en sí el elemento tiempo. Observaremos este aspecto en el próximo apartado, y más adelante será de gran importancia al plantear el aporte del acercamiento fenomenológico a la teoría del ritmo. El carácter temporal de la noción va de la mano con su carácter procesal, ya que en sus connotaciones contemporáneas el concepto se presta (o, al menos, es usado) para examinar y clasificar ciertos aspectos de ordenamientos y estructuraciones dentro del análisis de procesos. Diversas disciplinas lo emplean para describir cómo es que se da un proceso más allá de las partes que lo integran concretamente; lo cual coincide con uno de los usos que le queremos dar en esta búsqueda. En conclusión, la noción de ritmo, más que un objeto o una forma, parece describir características de formación, razón por la cual varias definiciones intentan conseguir su determinación centrándose en las características mismas de las formas rítmicas (tales como agrupamiento, acento, timing, etc.).<sup>52</sup> Wilhelm-Narosy lo circunscribe quizá mejor: el problema no está en el fenómeno

---

palabra dentro de la construcción interna de lo que denomina, es decir, de su lógica. Tal argumento nos puede parecer válido si concebimos que los significados de una noción pueden estar influenciados por la evolución tanto de los usos de la palabra como por su relación con otras nociones.

<sup>49</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 16. Para criterios actuales estaría demasiado restringida a lo geométrico. BAIER, *op. cit.*, p. 23. Sin embargo, podemos hallar hoy algo en común con la propuesta de Aristógenes: también él lo describió como interdisciplinar. Esto coincide con la anuencia de la mayoría de los autores contemporáneos en que ritmo tiene una larga historia como concepto interdisciplinario. SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 15s.

<sup>50</sup> Otro ejemplo de ramificaciones semánticas que no se anulan entre ellas es la palabra 'arte', como veremos en 4.4.1, p. 223.

<sup>51</sup> BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>52</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 17.

que nombramos con el término ritmo, sino en el concepto mismo de ritmo: es un concepto que denota relaciones y, por lo tanto, más que denominar, describe.<sup>53</sup> Con ello volvemos a una perspectiva de definición de la noción mencionada anteriormente: la cuestión no es quizá qué es el ritmo, sino qué tipo de concepto es ritmo. Quizá nos ayude, para responder esta pregunta, auscultar si los conceptos que lo rodean son más fáciles de delimitar, y si igualmente pueden incluir, más allá de lo temporal, la descripción de relaciones.

#### 1.1.5 Límites difusos entre vecinos demasiado cercanos

Analizaremos a continuación nociones emparentadas a la de ritmo, con el fin de trazar los límites que han de separar nuestra acepción de ritmo de otros significados afines. Ya que ritmo puede abarcar muchas características disímiles, veamos cuáles podemos desplazar (como estrategia de demarcación) hacia las nociones colindantes. La delimitación resulta imprescindible, ya que algunas son tan cercanas que, en ciertos aspectos, parecen coincidir en lo que describen. Para ilustrar la confusión que puebla nuestro uso cotidiano: los términos compás y tempo figuran en el Real Diccionario de la Lengua Española como sinónimos del término ritmo.<sup>54</sup>

En un primer momento, parecen similares nociones relacionadas con cierto aspecto de orden, tales como las de compás, metro, tempo, medida, periodo y prosodia.<sup>55</sup> De esta enumeración preliminar podemos descartar las nociones de prosodia y medida: el estudio de la prosodia trata de la manifestación concreta en la producción de las palabras, mas no nos vamos a restringir al habla y, finalmente, la medida es algo que aplicamos a una diversidad de manifestaciones, no solo al ritmo.

Quedan entonces pulso, compás, tempo y metro. Las tres últimas son utilizadas en mayor medida dentro de la música, pero no solamente en ella. Nos serán de provecho para delimitar aquello que el ritmo, en la definición de esta investigación, no habrá de describir, y aquello que sí tratará de abarcar.

<sup>53</sup> ANNETTE WILHELM-NAROSY: *Zauber der Musik. Bewusstseinsveränderungen im Ritual*. Tesis de maestría, Universität Wien, Wien, 2008, p. 45.

<sup>54</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*. Madrid: ESPASA, 2001, Ed. 23 (URL: <http://www.rae.es>).

<sup>55</sup> La fusión puede ser explicada mediante la metáfora del parentesco: las nociones que hemos de revisar poseen todos denominadores comunes, los cuales, según Kopiez, disuelven los límites entre dichos conceptos. KOPIEZ, *op. cit.*, p. 128. Aquel autor define como estos denominadores comunes ordenamiento y movimiento. Si bien podemos coincidir en que ordenamiento es uno de los denominadores, propongamos reemplazar movimiento por un concepto que lo condiciona, retomando el único denominador común que menciona Spitznagel: temporalidad. SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 17.

**Pulso :**

La noción de pulso se refiere a un suceso recurrente de manera idéntica en lapsos iguales. Representa la unidad temporal básica de la música (se mide en ppm, pulsaciones por minuto), pero también es usado en medicina (el pulso arterial), en física (el pulso electromagnético), en astronomía (el pulso de un quásar), y en otros contextos. El pulso es como el tic tac del reloj, es la primera noción de tiempo basada sobre la idea de lo binario (presencia – ausencia). Sin embargo, como veremos en las próximas nociones, no es indispensable una estructura binaria para reconocer variación ni para la percepción de duración.

Podemos clasificar el pulso como un primer mecanismo de ordenamiento básico. En la evolución cognitiva del ser humano se da, según Bruhn, una secuencia de desarrollo que inicia con la del reconocimiento del pulso, luego reconocimiento del metro y finalmente reconocimiento del ritmo.<sup>56</sup> A pesar de que solemos asociar el pulso con experiencias concretas tales como nuestro propio pulso cardiaco, es decir, a sucesos que pensamos objetivos, esta aproximación desde una ciencia experimental nos permite concebirlo como producto de una generación mental.<sup>57</sup> Un buen ejemplo de ello es la presencia de un pulso imaginario en el caso de la percusión musical: lo podemos inferir tanto en el músico como el oyente, en especial durante el silencio de las pausas.<sup>58</sup> Los aportes de estos postulados de la musicología psicológica a nuestra reflexión acerca de principios básicos de ordenamiento son por ahora dos: por un lado, nos permite concebir una serie en la cual enmarcar nuestro concepto como el tercero en complejidad y, por otro lado, al ser el pulso un mecanismo más simple, nos ayuda a ejemplificar más fácilmente en qué consiste la generación propia del principio.

**Compás :**

Esta noción la hallamos principalmente dentro de la música, en la que denomina la cantidad de tiempo y sus acentos (tal como el 3/4 del vals), o el espacio en el

---

<sup>56</sup> HERBERT BRUHN: „Kognitive Aspekte der Entwicklung von Rhythmus“. En: K. MÜLLER y G. ASCHERSLEBEN (Ed.): *Rhythmus. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Bern: Huber, 2000, p. 236. El autor infiere esta evolución a partir de la investigación de la psicología del desarrollo en infantes. Para él, el concepto de pulso describe la regularidad y estructurabilidad, el de metro denota la relación entre tensión y relajación de la misma ( BRUHN: *Kognitive Aspekte der Entwicklung von Rhythmus, op. cit.*, p. 236), y entiende el concepto de ritmo como la representación cognitiva estructurada de una serie de objetos auditivos dentro de espacios temporales definidos ( BRUHN: *Zur Definition von Rhythmus, op. cit.*, p. 41). A diferencia de la suya, nuestra definición se centrará en la estructuración misma. Otro concepto interesante de Bruhn es el de timing (en la interpretación musical) como distorsión adrede y usualmente sistemática del pulso.

<sup>57</sup> Usaremos esta expresión para referirnos a lo que construimos para poder contraponer lo creado por un mecanismo propio de percepción a lo preexistente en el mundo tangible. Es una expresión temporal, dado que aún no hemos abordado ni qué sería mental, ni en qué consistiría generarlo.

<sup>58</sup> BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess, op. cit.*, p. 25 y BRUHN: *Zur Definition von Rhythmus, op. cit.*, p. 49.

pentagrama en la que una de estas medidas es representada. Es decir, a diferencia del pulso que puede describir cómo se nos da algo, el compás es meramente una noción de medida. Sin embargo, podemos hallarla en expresiones coloquiales referidas a la vida cotidiana, como, por ejemplo, ir al compás de la vida.<sup>59</sup>

El compás es asociado semánticamente a la continuidad de segmentos relativamente similares. Esto se debe a que nuestra tradición musical occidental está basada sobre construcciones de medidas simples.<sup>60</sup> Tiene, por ende, cierta cercanía al concepto de pulso, en tanto medida recurrente que delimita lapsos de tiempo también iguales entre sí (aunque lo que suceda dentro de ellos pueda diferir). La noción se puede vincular con las de periodo y de periodicidad, en tanto que estas también gravitan sobre la igualdad de lapsos temporales.

Esta igualdad de segmentos de longitud recurrente<sup>61</sup> es justamente una asociación coloquial que será menester excluir de nuestra propia definición de ritmo, si es que queremos usarla para analizar procesos de percepción y no sucesos percibidos. Vamos a circunscribir la igualdad de lapsos a las nociones de pulso y periodo, de tal modo que, al hablar de un ritmo periódico, podamos diferenciar entre la periodicidad y el ritmo mismo. La delimitación es relevante, ya que es en esta idea de periodo que se funda la medición del tiempo objetivo (como el reloj), del cual nos queremos distanciar para poder acceder al concepto del tiempo interno.

### Tempo :

Esta palabra se utiliza en el lenguaje musical para determinar a la velocidad de ejecución de una pieza. El tempo corresponde a unidades de medida iguales, las cuales son especificadas al indicar el compás. Es la medida, indicada en ppm, con la cual el músico gradúa su metrónomo. La podemos distinguir de la noción de ritmo ya que aquel no implica necesariamente velocidad. En relación a las nociones de compás y tempo la posición de Hermann Cohen llama la atención. Según él, lo que diferencia primordialmente la noción de ritmo de estas dos nociones es que la de ritmo contiene el factor de anticipación, de expectativa.<sup>62</sup> Esto es de especial interés para un

<sup>59</sup> Ludwig Klages se queja en 1933 de la falta de diferenciación entre las nociones de ritmo y de compás (Takt). Según él, el compás se da dentro de un ritmo, pero no viceversa. Los califica de antagonistas: en la corta frase “*el compás repite, el ritmo renueva*”, está resumida su apreciación del compás como la repetición de lo igual y del ritmo como el regreso de lo parecido. MÜLLNER, *op.cit.*, p. 30s. Su apreciación enriquece una reflexión posterior: la comparación entre mismidad, diferencia e igualdad en 2.3.2, p. 118.

<sup>60</sup> Otras tradiciones musicales, tales como la hindú, pueden indicar cambio de compás en una misma melodía y silencios insertados

<sup>61</sup> Longitud es aquí una noción más flexible que duración, pues esta denotaría una extensión específicamente temporal, lo cual limitaría el instrumento de análisis.

<sup>62</sup> A la vez, las entrelaza, pues según su definición, el concepto de ritmo describe un mecanismo de recolección y ordenamiento, pero para poder ser efectivo, necesita que se le unan aquellas dos nociones precedentes: “*El ritmo es la agrupación y orden de los elementos con consideración de su repetición. No es empero el único principio*

concepto que abordaremos en el siguiente y, sobre todo, en el subsiguiente capítulo, al explorar la construcción de lo diferente y los elementos que intervienen en ella: la protención.<sup>63</sup>

### Métrica :

Esta noción, como denota su derivación de metro, está íntimamente ligada a la unidad de medida. Describe, en la música, la aparición periódica, principalmente en intervalos regulares, de elementos marcados por acentos y, en la lírica, la medida de un verso.<sup>64</sup> Revisando su aplicación para buscar describir procesos cognitivos, Cohen afirma que la noción no logra explicar la conformación de grupos ni, en consecuencia, la producción de un orden inicial o su consolidación.<sup>65</sup> Sin embargo, Bruhn le adjudica al metro sentar la condición para que el ordenamiento, que será tarea del ritmo, pueda ser realizado.<sup>66</sup>

Cabe destacar que la noción de metro no está del todo definida dentro de la misma teoría de la música. Existen interpretaciones que lo subordinan al ritmo, otras dicen lo contrario, y terceras que los ponen al mismo nivel.<sup>67</sup> Dalhaus sostiene que el fenómeno metro no se ciñe a una medida dada por la naturaleza,<sup>68</sup> sino que es, al igual que el fenómeno ritmo, producto de una interpretación y, con ello, no es definible de manera unívoca ni desde lo cuantificable ni desde lo cualitativo. Así, al igual que el ritmo, está marcado por un cambio constante y atado a la experiencia subjetiva y su estructuración del transcurso del tiempo.<sup>69</sup> Es posible que la diferencia se dé en el

---

*de tal orden; compás y tempo han de unírsele". HERMANN COHEN: „Die Zeit und der Rhythmus“. En: HERMANN-COHEN-ARCHIV (Ed.): Werke. Volumen Ästhetik des reinen Gefühls, Hildesheim: Olms, 1987-2012. – Capítulo 105. Die Musik, p. 146. Ver pasaje original 1-5. Nuestra definición, si bien recoge su descripción de ritmo, se distancia de aquella necesidad. Volveremos más adelante a este filósofo neokantiano que fue profesor de Natorp, quien, a su vez, fue profesor de Husserl.*

<sup>63</sup> Una primera explicación de este concepto se hallará en 3.1.1, p. 158.

<sup>64</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *op. cit.*

<sup>65</sup> “Cuando empero deben medirse elementos, que no necesitan ser palabras, entonces no basta el metro, ni para la aglomeración de grupos, ni para la primera construcción de un orden elemental y su repetición y fortalecimiento”. COHEN, *op. cit.*, p. 144. Ver pasaje original 1-6.

<sup>66</sup> BRUHN: *Kognitive Aspekte der Entwicklung von Rhythmus, op. cit.*, p. 236. La idea de una base previa también va a ser una noción que volveremos a encontrar en el análisis del proceso perceptivo. En ese sentido, podemos trazar un paralelo entre cómo entiende aquí Bruhn la función de metro para el surgimiento del ritmo y cómo entienden Holenstein y Biceaga en 3.3.2, p. 180 la función del tiempo interno (y la construcción de una unidad primordial en el flujo de la experiencia) como base para la creación de asociaciones.

<sup>67</sup> SEIDEL: *Rhythmus, Metrum, Takt, op. cit.*, p. 385.

<sup>68</sup> O, para usar otra terminología: no esta dado en el objeto.

<sup>69</sup> “No solamente la sustancia musical que se transforma, cuya estructura temporal es llamada ritmo, sino también la medida, que se llama metro, están, en consecuencia, continuamente en movimiento. Que el movimiento que mide, el compás, sea una unidad constante, no debe llevar a la presuposición de que se trata por aquel tipo de cuantos temporales [...]. El metro musical está atado más bien por principio a la experiencia subjetiva, la cual estructura el transcurso del

principio de variación: el metro puede variar la medida de su amplitud pero no dejar de ser una unidad de medición, un ordenamiento que fija, mientras el ritmo puede buscar la variación inmediata; por ejemplo, y esto quizás sea la diferenciación más clara, a través de la interrupción.<sup>70</sup>

Notamos en esta revisión de conceptos emparentados que la noción de subjetivización se da no solamente en el ritmo, sino que aparece en la reflexión acerca de diversos factores de nuestra percepción de la música; incluso en algunos que pensamos que se caracterizan por ser objetivamente medibles. Se hace evidente que lo que comúnmente se consideran nociones de cuantificación objetiva intrínsecas a la música (metro, compás, etc.) es a menudo cuestionado en la musicología misma.

Queda también manifiesta la utilidad del acercamiento a nociones de musicología para nuestra investigación, pues esta, al reflexionar sobre procesos de percepción y asimilación de la música, genera conceptos e ideas que nos son de provecho en nuestra exploración de la construcción de conocimiento fuera de lo musical. Se hace patente que al hablar de ritmo no estamos hablando de un fenómeno restringido a lo acústico, ni siquiera dentro de la música misma. Como dice el musicólogo Gustav Becking, alumno de Riemann y Sievers, los nexos del ritmo que convierten la aglomeración de tonos en una obra de arte musical no son acústicos sino de espíritu (Geist).<sup>71</sup>

Lo que nos permite esta revisión de nociones afines es desvincular la noción de igualdad de aquello que denominaremos con el término ritmo. El concepto que elaboraremos no tendrá que estar ligado a la repetición de elementos caracterizados por su igualdad, como en el caso de la noción de pulso, ni a equidistancias, como en las de compás y de periodicidad, ni a la velocidad definida en la de tempo, ni al acento como en la de métrica. Cada una de estas circunstancias de homogeneidad –que podríamos identificar dentro de una situación en la que se hable de ritmo– puede ser restringida a alguno de estas nociones vecinas. Por ejemplo: dentro de un ritmo constante podemos deslindar que lo constante es un pulso. No significa, claro está, que ha de excluirse la repetición idéntica, sin embargo, vemos que no es una condición ineludible para describir algo como ritmo. Como ejemplo: sería posible

---

*tiempo desde la noción del presente o del ahora.*” Dalhaus, Carl: *Die Musiktheorie im 18. Und 19. Jahrhundert*. Tomo I, pág. 100. WBG: Darmstadt 1984. [Ver pasaje original 1-7](#). Podremos notar paralelos con su concepción del flujo del tiempo desde la experiencia del ahora en el subsiguiente capítulo.

<sup>70</sup> BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>71</sup> GUSTAV BECKING: *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*. Augsburg: Benno Filser Verlag, 1928, p. 8. Becking sostiene, en esta obra acerca del ritmo como fuente de conocimiento, que el ritmo está relacionado con la manera de percibir el mundo hasta el punto de que es útil para describir la toma de posición fundamental (Grundsätzliche Stellungnahme) ante lo dado (*das Gegebene, und überhaupt die Welt*). En otras palabras: lo asocia al estudio de la cosmovisión personal. BECKING, *op. cit.*, p. 22. Para ello, su investigación busca visualizar ritmos de diferentes idiosincrasias históricas (Zeitgeist) a través de las obras musicales que surgieron en el respectivo contexto histórico-cultural. No será tal la intención de esta investigación, pero el ejemplo sirve para ilustrar los niveles de complejidad y abstracción que busca abarcar al describir la estratificación del proceso constitutivo.



imaginarse un ritmo percusivo sin repetición idéntica, es decir, en el que la variación sea constante, en el que no se pierdan en ningún momento las combinaciones y, a la vez, no se renuncie a la interrelación con las antecedentes. Esto, como veremos más adelante, no elimina la necesidad de lo homogéneo y la repetición, pero su concepción será más compleja.

Podemos observar la separación de la homogeneidad como condición también en otros ámbitos. Por ejemplo, la teoría contemporánea del arte abandona la idea de la buena proporción basada sobre la repetición de unidades equivalentes o equidistantes, y podemos hallar el uso la noción de ritmo para el análisis de estructura y proceso.<sup>72</sup> La presente investigación propone en el último capítulo propuestas que se inscriben en este acercamiento.

¿Qué es entonces lo que caracteriza la noción de ritmo? Hasta el momento han aparecido los conceptos de temporalidad, ordenamiento (por ejemplo, por agrupación y como acción ejercida por un sujeto), y cambio o variación. Aún es demasiado temprano para llegar a una conclusión, pero ya podemos anticipar que, dada la dificultad de delimitación, se hace evidente que la definición del concepto de ritmo en el presente trabajo va a tener que ser muy restringida, hasta el punto de quizá resultar lejana, aunque sin perder parentesco, al significado que conocemos del uso cotidiano.

## 1.2 LA HISTORIA DE LA TEORÍA DEL RITMO: APOGEO Y RENACIMIENTO

Hemos visto que el ritmo es una noción que no se limita a la descripción de sucesos musicales. Su teorización ha sido tan amplia y diversa que se puede hablar del concepto de teoría del ritmo (Rhythmustheorie). Este concepto se refiere a la historia de la investigación del ritmo (Rhythmusforschung) y a las teorías resultantes, sin circunscribirse a una ciencia o a una disciplina, ni a un acercamiento específico. Más bien denota el campo de interés alrededor de las nociones asociables con el vocablo 'ritmo', dentro del cual convergen diferentes perspectivas, cada una con sus objetivos y métodos propios, abarcando, de este modo, un cuerpo de constructos teóricos y su desarrollo dentro de la historia en esencia multidisciplinar. Como hemos observado en el estudio etimológico, es imposible fijar un momento inicial, sea en sentido disciplinar o en el histórico, desde el cuál se comience a investigar la noción de ritmo. Lo único que podemos decir con cierta certeza es que tiene un apogeo a principios del siglo XX lo suficientemente significativo como para marcar el comienzo de su etapa moderna. De esta manera, si bien el tema del ritmo es antiguo y

---

<sup>72</sup> "Uniformidad del tempo es solamente una estación en la historia de esta noción. Sobre todo en la historia del arte contemporánea se abandona esta idea y se usa ritmo para el análisis de estructura y transcurso". SEIDEL: *Rhythmus*, op. cit., p. 291-314. Ver pasaje original 1-8.

se pueden hallar referencias a ideas incluso anteriores al clasicismo griego, actualmente se suele entender bajo teoría del ritmo un cuerpo temático que se inicia en el siglo XX y que hoy en día cobra nuevamente importancia como campo de interés multidisciplinar.

Vamos a explorar, a continuación, diversas posiciones dentro de la teoría del ritmo. Los objetivos al revisar este panorama son múltiples. Por un lado, desde el punto de vista del tema, los propósitos son enriquecer nuestra definición y nuestras preguntas con las observaciones y cuestionamientos de terceros, abrirnos hacia perspectivas, cuidarnos de las trampas y detectar las preguntas abiertas. Por otro lado, desde el punto de vista del contexto, nos ayudará a conocer los intereses que marcaban la época en la que autores cuyas herramientas buscamos utilizar (en especial Husserl) inician sus trabajos y cómo estos se inscriben dentro de su época.<sup>73</sup> Asimismo, facilitará detectar qué puntos en común puede haber entre aquella época y la contemporánea en lo que refiere ejes de interés, objetivos, maneras de cuestionar y modos de responder. En resumen: para la tematización de la problemática hoy en día será de importancia saber qué pensamientos y preguntas se formularon en las fases de la teoría del ritmo –en especial si tenemos en cuenta que la mayoría de las preguntas centrales que se investigan hoy en día ya fueron planteadas en la fase inicial–.<sup>74</sup>

Spitznagel menciona que se suele dividir la historia de la teoría del ritmo moderna en tres fases principales: una fase inicial o fundacional, una fase intermedia o interregnum, y una fase actual o de resurgimiento.<sup>75</sup> Como él mismo afirma, esta división ha de verse con cautela, ya que, por un lado, no considera obras previas que prepararon el terreno intelectual y, por el otro, no rescata los escritos de la fase intermedia.

Según menciona, el primer apogeo retoma intereses estéticos y teóricos del siglo anterior. Para entender mejor el contexto sociocultural y científico que genera los diversos acercamientos a nuestra temática y así comprender la cosmovisión de los autores que vamos a revisar, nos será de utilidad realizar a continuación un excursu al espíritu de aquella época.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> Pensamos que reconocer los términos y las nociones que también utilizan sus coetáneos permite, desde la multiperspectividad y el cotejo, entender mejor su propia propuesta.

<sup>74</sup> A la vez, como recalca Spitznagel, hay que evitar creer que las temáticas actuales son idénticas a las antiguas. SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 10.

<sup>75</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 3.

<sup>76</sup> Este tipo de análisis puede ser provechoso para entender elementos que, si bien no son parte directa de un discurso teórico, no dejan de teñirlo de alguna manera. Es obvio que un pensador representa más que solamente la reacción a los movimientos conceptuales de su tiempo. Empero, considerar el intercambio de un autor con otros intelectuales de su época es útil para reconocer cómo surgen temas, contraposiciones, modos de abordar, etc., además de que facilita trazar nexos entre disciplinas.

### 1.2.1 El interés de una época

Entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX surgió, principalmente en Alemania, un movimiento cultural y científico que llegó a su esplendor en los años veinte: el movimiento rítmico alemán, Rhythmbewegung. Según Spitznagel, era imposible no hablar de él o no vivir regido por su idea: “ritmo era la gran palabra mágica de aquel entonces”.<sup>77</sup>

El entusiasmo por la noción de ritmo llegó incluso a plantearla como concepto central para describir el entendimiento humano,<sup>78</sup> idea que ya se encuentra en el romanticismo; los proyectos estéticos de aquel entonces enlazaban las artes con el entendimiento y la configuración de la vida. En estas metáforas y asociaciones tenía un rol predominante la música y, por lo tanto, las nociones que se asocian con ella.<sup>79</sup> Ya mencionamos al poeta Novalis, pero es en especial Friedrich W. J. Schelling quien elabora conceptos sumamente interesantes para esta investigación. Sostenía que el ritmo es la *Einbildung* (algo como imaginación-proyección) de la unidad en la multiplicidad.<sup>80</sup> Su planteamiento es enriquecedor, no solo porque logra un concepto que contiene simultáneamente lo múltiple y lo uno, sino en especial porque su concepto abarca, por un lado, la denotación de una imagen mental dentro de nosotros y, por el otro, el acto de proyectar una imagen en (o dentro de) algo. En resumen la definición de Schelling de *Einbildung* abarca tanto la idea de que el ritmo es construcción nuestra (acepción cercana a nuestro concepto de imaginación), como el significado de que el ritmo conlleva un acto de proyectar (unidad dentro de la multiplicidad). Ambos sentidos serán relevantes en nuestra aproximación a la subjetivización.<sup>81</sup>

Tal dualidad converge nuevamente en la función que Schelling le adjudica al ritmo: es, según él, creador de sentido (*sinnstiftend*) al convertir una sucesión aleatoria sin significado

---

<sup>77</sup> “Los años veinte fueron la época del brillo y la genialidad del movimiento rítmico alemán. Era imposible, no hablar del ritmo y vivir rítmicamente – ritmo era la gran palabra mágica de aquella época”. SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 13. [Ver pasaje original 1-9](#). Ejemplos de este entusiasmo son títulos como *Rhythmus des neuen Europa: Gedichte 1890-1918*, poemario de Gerrit Engelke, y el tratado *Der Rhythmus des Lebens und der Kunst: Zum Stile einer freien Menschheit* de Richard Fuchs, de 1904.

<sup>78</sup> Una generalización a la cual no se puede adscribir esta tesis. Aquí solamente se planteará como instrumento para acercarse a un fragmento de su funcionar.

<sup>79</sup> Otra noción de moda en aquel entonces, que también hoy es usada con cierto entusiasmo, es armonía.

<sup>80</sup> “Ritmo es la imaginación-proyección de la unidad a la pluralidad”. En: MÜLLNER, *op. cit.*, p. 22. [Ver pasaje original 1-10](#). Resulta imposible traducir aquí con una sola palabra *Einbildung*, ya que la palabra castellana ‘imaginación’ no contiene el doble sentido, las dos dimensiones que puede denotar la expresión *Einbildung*. La preposición *Ein* significa proyectar algo hacia adentro de algo, insertar, *Bild* es imagen, y la terminación *-ung* lo sustantiviza. Cabe destacar que el uso coloquial hoy en día no implica necesariamente esta dimensión de proyectar, pero Schelling la acentúa en su formulación.

<sup>81</sup> Véase 1.3.2, p. 50. Una idea al respecto del concepto de Schelling: quizá podríamos decir que contiene dos sentidos de acción subjetiva, pues es un acto subjetivo que, a su vez, subjetiviza (en el sentido de adaptar algo a las formas en las que funcionaría lo subjetivo).

en una significativa y, por lo tanto, necesaria. A través de él el ser humano adjudica pluralidad, estableciendo identidad (con lo propio) y diferencia (con lo aún ajeno). No solo lo analiza en la música, aunque cabe destacar que afirma que el ritmo es la música dentro de la música, adjudicándole un tiempo propio, interno.<sup>82</sup> Esto crea un nexo con un concepto de temporalidad significativa en posteriores análisis del proceso que estudiamos, pero aun más importantes son las nociones de identidad y diferencia, así como la idea de constitución de sentido. Estos mismos elementos serán partes medulares de la secuencia perceptiva que queremos explorar.

Olivier Hanse<sup>83</sup> sitúa el movimiento del ritmo dentro de los movimientos de reforma de vida (Lebensreform) que proliferaban en la segunda mitad del siglo XIX.<sup>84</sup> Los proyectos de reforma, dentro de los cuales se inscriben el Naturismo médico (Naturheilkunde), el Vegetarismo (el término aparece recién en 1839 en el ámbito occidental), el movimiento del deporte (Turnbewegung), el movimiento de la ciudad jardín (Gartenstadtbewegung), estaban dirigidos a la sociedad y a mejorar la calidad de vida, a la vez que cuestionaban el optimismo relativo al progreso científico de aquel entonces. Eran reacciones al positivismo de la modernidad gestadas principalmente por los intelectuales de la burguesía ilustrada (Bildungsbürgertum). Estos movimientos son fructíferos al trazar paralelos con tendencias contemporáneas hacia el bienestar físico, el interés por la naturaleza y veganismo, que, correspondientemente, podemos relacionar con un cuestionamiento de la hiper-tecnificación y optimismo tecnológico actual. Susodichas tendencias pueden, por otro lado, tener un vínculo con las preguntas y prioridades de las teorizaciones de nuestros días.

Aquella contraposición al positivismo y tecnicismo, así como el interés en lo natural y orgánico como principio, se pueden relacionar con otros intereses y formas de afrontarlos. En la idea imperante en aquel entonces de un regreso hacia lo originario para revertir la decadencia social, el punto de partida era el cuerpo –el del individuo y, en extensión, el de la sociedad– pues predominaba la analogía entre sociedad y cuerpo. Lo notamos en el uso masivo de metáforas referidas a este, incluso se podría afirmar que se somatizaba la sociedad. En este contexto, el ritmo es un símil más, concebido como algo orgánico que debe armonizar lo individual y, en consecuencia, lo social, reflejándose tanto en prácticas físicas

---

<sup>82</sup> “Por el ritmo la música ya no estaría subeditada al tiempo, sino lo tendría en sí misma”. MÜLLNER, *op. cit.*, p. 22s. [Ver pasaje original 1-11.](#)

<sup>83</sup> Autor de una a nuestro parecer estupenda investigación sobre el movimiento alemán del ritmo alrededor de 1900. OLIVIER HANSE: *Rythme et civilisation dans la pensée allemande autour de 1900*. Tesis de doctorado, Universität Siegen - Université Rennes, Siegen-Rennes, 2007, *op. cit.*. En su trabajo se pueden hallar con más detalle las razones que llevan a la actitud crítica hacia la civilización y la generación de movimientos de reforma social, aproximaciones sumamente fértiles para trazar paralelos con los escepticismos de nuestra propia época. En especial su explicación de la contraposición hacia el materialismo, racionalismo, la descrita fragmentación y diversificación de las disciplinas científicas y la sobrevaloración de lo técnico es de utilidad para tales nexos.

<sup>84</sup> Movimientos que fueron detenidos por el advenimiento de la primera guerra mundial, la cual erradicó en su momento cualquier optimismo referido al desarrollo moral del ser humano.

y de trabajo (las incipientes teorías de sociología del trabajo lo situaban en el origen de la sociedad),<sup>85</sup> como en concepciones de vida, de moral, etc. Era entendido como un paradigma de lo orgánico y lo saludable, un principio de unión natural, pero también racional.<sup>86</sup> Si bien podemos reconocer coincidencias en el pensar y en intereses entre aquel entonces y hoy, como, por ejemplo, el principio de organización inherente, estas connotaciones más referidas a una cosmovisión ya no son vigentes en las acepciones de la palabra hoy en día. Tampoco lo son los objetivos sociopolíticos a los que se le podía anexar: el término ritmo representaba una palabra de lucha (Schlachtwort) que aludía a un programa de reforma social y a expectativas con respecto a un futuro mejor.<sup>87</sup>

Podemos observar el entusiasmo de aquel tiempo por la noción de ritmo y, a la vez, los peligros que conlleva generalizar en demasía, pues el término llegó en ocasiones a ser tan vago que ya no denominaba nada. El resurgimiento de esta noción hoy en día no tiende a tal amplitud, ya que no busca convertirla en el portavoz del espíritu de una época, sino rescatarla como un término operativo. En tal sentido, se le considera en especial fecundo en lo que respecta a estudios de interconexión e interrelaciones disciplinares.

Sin embargo, allende de los intereses de las cosmovisiones de antaño, el nexo con la noción de corporeidad misma, tanto individual como en el sentido de interacción orgánica, sí puede ser considerado actual y relevante en tanto analogías con nuestra propia búsqueda de interrelaciones. Revisemos, por ello, aproximaciones que abordaban este tema. Bode sostenía la correlación entre cuerpo, sociedad y ritmo.<sup>88</sup> El interés por la gimnasia rítmica lleva a la danza rítmica en las primeras tres décadas del siglo, época en la que aparece lo que luego sería la danza expresiva (Ausdrucktanz).<sup>89</sup> Teóricos de la danza y del cuerpo (Laban, Dalcroze) y diversas escuelas elaboran discursos en los que la experiencia del ritmo era concebida como un fenómeno complejo referido al cuerpo y, por ende, una experiencia estética de la propia corporeidad (en el sentido de Leiblichkeit). Esto lleva a la afirmación de que al evidenciar la dimensión corpórea, el ritmo hace vivencial la comunicación intersubjetiva preverbal.<sup>90</sup> Nuestro estudio no abordará la experiencia del cuerpo ni podrá estudiar la intersubjetividad, pero sí rozará la noción de lo preverbal. Otro experimento que recorre la construcción de sentido no-verbal mediante ritmo, pero lejos de lo corporal, es la célebre

---

<sup>85</sup> HANSE, *op. cit.*, p. 476.

<sup>86</sup> HANSE, *op. cit.*, p. 473.

<sup>87</sup> HANSE, *op. cit.*, p. 467. Esta carga de asociaciones sociopolíticas también la contenían en aquella época las nociones de vida y cultura –las cuales se enarbolan hoy en contextos y finalidades comparables–.

<sup>88</sup> Bode, Rudolf: *Der Rhythmus als Weltanschauung*, dentro de *Rhythmus und Körpererziehung*, Jena: Diederichs, 1925. Citado en: HANSE, *op. cit.*, p. 473.

<sup>89</sup> Esta corriente puede ser interesante para estudiar cómo surge una codificación, ya que sus creadores buscaban unir formas de expresividad emocional mediante lo gestual y corpóreo, a la vez que establecer un lenguaje propio tanto a nivel individual como disciplinar.

<sup>90</sup> WILHELM-NAROSY, *op. cit.*, p. 47.

película abstracta que juega con ritmos de formas lumínicas *Rhythmus 21* de Hans Richter, de 1921.

Observamos que varias aproximaciones de antaño, a menudo divergentes en su definición del concepto de ritmo, ponen especial acento en considerarlo capaz de vincular diferentes disciplinas.<sup>91</sup> Uno de los postulados afirmaba la existencia de arquetipos rítmicos que reflejarían leyes rítmicas en la conciencia humana.<sup>92</sup> En este contexto se inscribe la búsqueda de un ritmo primigenio (Urrhythmus).<sup>93</sup> Estos acercamientos son relevantes para nuestras indagaciones no por la pretensión de hallar leyes rítmicas (pretensión de la cual ya nos distanciamos), sino porque se hace patente aquí que el examen no se centra en el objeto visto, sino en los principios de cómo lo asimila el sujeto.

Volvamos un tema que hemos mencionado anteriormente: el cuestionamiento del optimismo del cientificismo.<sup>94</sup> A nuestro parecer, uno de los aspectos más importantes de la comparación de mentalidades entre inicios del siglo XX e inicios del siglo XXI es reconocer los nexos entre las dos reacciones a una causa similar: la noción de progreso atada a ciencia y tecnología, así como los valores que encierra. Predominó en el siglo XIX un concepto mecanicista de las leyes que rigen al ser humano, heredado de un positivismo científico y un entusiasmo hacia los avances técnicos que hallan su manifestación en los intentos de medir y cuantificar elementos de lo humano. Esto frecuentemente se traducía en la pretensión de que un solo criterio de argumentación (el empírico) podía dar la explicación del todo y una medición (cuantitativa) podía validar una fundamentación de causa. Es frente a tal mecanización de nuestra complejidad humana que Klages define su concepto de ritmo contra metro, que Wundt defiende sus objetivos de ver lo unificador a pesar de trabajar con experimentos que aíslan situaciones, y quizá es en parte contra esta simplificación que Husserl se manifiesta como uno de los principales representantes del antisicologismo en su época. Lo que entonces se llamaba sicologismo era una corriente o actitud que, según sus críticos, caía en el error de transponer sin adaptar métodos de un campo de conocimiento a otro. En específico, trasladaba criterios positivistas y, dada la restricción a aspectos específicos cuantificables, reduccionistas, al estudio de los mecanismos de la mente y de la subjetividad.<sup>95</sup>

<sup>91</sup> Era entendido como una fuerza vinculante, capaz de unir las partes del ser humano, el micro con el macrocosmos, el individuo con el colectivo, lo material con lo humano. HANSE, *op. cit.*, p. 95. Esto último estará presente en nuestra temática: los vínculos posibles entre las ciencias y las artes. Incluso se llega a plantear un concepto de ritmo como paradigma de lo interdisciplinario. NAUMANN, *op. cit.*, p. 10.

<sup>92</sup> WILHELM-NAROSY, *op. cit.*, p. 49.

<sup>93</sup> No queda claro del todo si el concepto había de referirse a un ritmo básico, subyacente o, más bien, a un ritmo instintivo, heredado genéticamente. SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 31.

<sup>94</sup> El cientificismo no se refiere aquí a una mera valoración positiva del avance científico, sino a un entusiasmo que pretende aplicar los métodos de la ciencia empírica a los demás ámbitos disciplinares. Esto lleva a un reduccionismo positivista que ya es criticado a finales del siglo XIX y que, sin embargo, aún es común hoy en día. BANNISTER.

<sup>95</sup> Un artículo de Kaiser-el-Safti acerca del término peyorativo sicologismo ilumina estos aspectos, aunque peca de bastantes malentendidos acerca de la epistemología filosófica. MARGRET KAISER EL SAFTI: *Die Psychologismus-Kontroverse*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.

Naturalmente, el sicologismo no ha de confundirse en absoluto con la psicología, pues tal es una disciplina y no solo una forma de acercamiento, y buena parte de las aproximaciones que analizaremos en este capítulo provienen de ella, o complementan su posición mediante una productiva interacción con ella. Tanto la corriente mentada como su crítica estaban más bien dirigidos hacia la transposición generalizada de un objetivismo naturalista, en la cual, como se ha descrito, el problema es la simplificación sin considerar la adecuación del método ni sus limitaciones. Este reduccionismo implica un problema metodológico, pues si bien un método de validación mediante comprobación empírica cuantitativa definitivamente tiene sentido y necesidad en ciertos contextos, no se le puede transponer (como a ningún otro) como criterio para todo campo de conocimiento. Según Zahavi, el objetivismo adolece de no analizar la naturaleza de su objeto y permanecer en el simplemente enunciarlo; lo describe, pero no lo define. Tal problema era (y es) de especial relevancia en el caso de la generación de sentido: en dicha reducción el sentido parece sencillamente estar ahí, listo y concluido, y aquellas teorías solo exploran la pregunta de cómo es descubierto y procesado por la mente; no cómo es generado.<sup>96</sup>

Pensamos que hoy en día podemos ver tendencias parecidas de optimismo (aunque más proveniente del crecimiento tecnológico) y transposición inadecuada, salvando naturalmente las distancias del cambio en las ciencias. Esto no solo se limita al ámbito académico, sino también es relevante en el aspecto de cosmovisión y sus manifestaciones. Vivimos en una era en la cual no solo la tecnología es omnipresente, sino también se ha convertido en el ideal predominante en diversos ámbitos, desde las dinámicas sociales hasta la educación. Es natural, por lo tanto, hallar reacciones contra una despersonalización y mecanización. Por esta razón, la hipermedialidad lleva a dos reacciones contrapuestas: por un lado, a un hartazgo de sus efectos y, por otro, paradójicamente, al interés por su funcionamiento.<sup>97</sup>

Terminada esta revisión histórica que nos ha permitido entender el contexto de los temas, causas e intereses, así como cotejarlos con nuestro propio contexto, tenemos que separar el movimiento sociocultural de ritmo que hemos descrito de aquello a lo cual se le llama la teoría del ritmo y que denota el estudio del concepto en el contexto académico-científico. Si bien la teoría del ritmo toma cuestionamientos que surgen a partir del entusiasmo na-

---

<sup>96</sup> Nuestra posición es contraria a esta tanto en objetivo como en método. Es importante destacar, sin embargo, que tampoco hemos de simplificar por nuestro lado, reduciendo y subvalorando el aporte de las ciencias empíricas y de sus métodos. Como bien observa Zahavi, entre aproximaciones disciplinares opuestas puede haber no solo retroalimentación, sino también interacción. Las implicaciones mutuas, lo entrelazado de los objetivos frente a campos temáticos emparentados o idénticos, todo ello hace que en realidad sea imposible trazar un límite unívoco. Por ello, Zahavi afirma que dibujar una delimitación clara y distinta entre la psicología empírica y las ciencias cognitivas, por un lado, y la filosofía fenomenológica por el otro, también resultaría a su vez ser un facilismo. DAN ZAHAVI: „Der Sinn der Phänomenologie: Eine methodologische Reflexion“. En: T. N. KLASS & L. TENGYI H.-D. GONDEK (Ed.): *Phänomenologie der Sinnereignisse*. München: Wilhelm Fink, 2011, p. 119.

<sup>97</sup> Este desarrollo de intereses no deja de ser relevante, ya que permitirá reconocer contextos de aplicación práctica de la herramienta que buscamos desarrollar.

rrado dentro del contexto sociocultural, la escisión entre la Rhythmustheorie y la Rhythmusbewegung es bastante visible en las temáticas: la aproximación académica al concepto lo examina ya depurado de las concepciones holísticas de diseño de vida, condensándose en una noción primordialmente asociada con procesos de conocimiento fundamentales al ser humano. Evidencia de esta escisión es que, mientras el movimiento y su optimismo terminaron con la primera guerra mundial, la teoría del ritmo no solo la sobrevivió sino que llegó a su plenitud después de ella, tal como queda demostrado por el hecho de que en 1928 tuviese lugar el primer Congreso Internacional de ritmo en Ginebra. Examinemos entonces este aspecto histórico, ahora no tan dirigido a entender motivaciones, sino aproximaciones y soluciones de las cuales tomar o distanciarse.

### 1.2.2 El desarrollo científico

Según Spitznagel, el interés de diversas ciencias naturales y humanas por el tema de la investigación de fenómenos y procesos rítmicos tiene una edad de aproximadamente ciento cincuenta años. Se inicia en las últimas décadas del siglo IX con la fase de los fundadores, tiene su apogeo en los primeros treinta años del siglo XX, decae en las siguientes décadas y a partir de 1980 revive de manera gradual un interés por el tema.<sup>98</sup> Cabe subrayar, nuevamente, que estamos hablando de la investigación del ritmo como un proceso o producto cognitivo y no del uso no-reflexionado del vocablo en el contexto coloquial o disciplinar.

Dentro de la teoría del ritmo, una de las disciplinas más productivas ha sido la psicología, por su intensiva dedicación al tema, la cantidad de escritos producidos y su incidencia en las otras disciplinas. A continuación vamos a utilizarla como disciplina de referencia en el análisis de la historia de este tema, análisis que nos permitirá reunir algunas de las problemáticas y propuestas más relevantes para nuestro estudio filosófico.<sup>99</sup> Igualmente, se ha de considerar que varias vertientes de la psicología a inicios del siglo XX eran mucho más próximas tanto en campos de interés como en la manera de buscar las respuestas a la filosofía, pues más allá de la explicación de síntomas buscaban (en parte por el aún vigente proceso de fundamentar y fundamentarse) las causas, y dentro de estas, los principios del entendimiento subyacentes. No ha de olvidarse que muchos que hoy son considerados padres de ciertas corrientes psicológicas eran filósofos.<sup>100</sup> La frontera entre estas disciplinas

---

<sup>98</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 3.

<sup>99</sup> Según Zahavi, las investigaciones en psicología no solo contribuyen a un mejor entendimiento fenomenológico de temas tales como intersubjetividad, autoexperiencia o memoria, sino que también pueden afilar la propia comprensión del aporte específico de la fenomenología. ZAHAVI: *Der Sinn der Phänomenologie: Eine methodologische Reflexion*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>100</sup> Un ejemplo: Stumpf, considerado uno de los inspiradores de la corriente de la Gestalt, influyó en realidad en muchas corrientes no solo psicológicas y escribió obras que sí se adscriben claramente a la filosofía, entre otras su teoría del conocimiento.



es, a nuestro parecer, más bien hija de nuestros tiempos y de la evolución de las especializaciones.<sup>101</sup>

A continuación, revisaremos un panorama de este desarrollo transdisciplinar para ilustrar la evolución de los cuestionamientos y, revisando sus principios de fundamentación y metodología, sus intentos de solución.<sup>102</sup>

### *La fase inicial o de fundadores*

La cantidad y variedad disciplinar de obras que tratan acerca de ritmo son, en el periodo de 1734 hasta 1924, un excelente termómetro del desarrollo y desplazamiento del interés: se hallan 712, provenientes de las disciplinas música, estética, literatura, biología, fisiología y psicología. Dentro de esta última, que abarca la cuarta parte de los títulos, llama la atención que dos tercios de todas las publicaciones son posteriores a 1901. La primacía la tienen las obras referidas a sentido y conciencia de tiempo, lo que, según Spitznagel, llamaríamos hoy percepción del tiempo,<sup>103</sup> y de estas, un tercio son de la escuela de Wundt. ¿Qué indican estas cifras? Muestran que hay un interés por ciertos aspectos del uso del concepto de ritmo que se potencian en una fase de pocas décadas. Esta fase coincide con diversos movimientos teóricos, siendo los principales para nuestros intereses los siguientes:

- se consolida la psicología independizándose de la filosofía, y dentro de ella, se afirma la corriente de la Gestalt.
- surgen numerosos movimientos artísticos dentro de la época de vanguardismo.
- es la época en la que Husserl redacta buena parte de sus escritos.

Si bien llama la atención que ante tal producción no se llegase a desarrollar en ningún momento un eje común de investigación, se puede reconocer cierta continuidad, ya sea metódica o de contenido, entre buena parte de las diversas aproximaciones. Entre estas, algunas han logrado mantener cierta continuidad hasta la problemática de nuestros días (sea por desarrollo de métodos, descubrimiento de reglas o fomento de investigaciones). Otras, si bien tuvieron en su momento gran significado, ya no son de relevancia en la

---

<sup>101</sup> Wundt refiere, al presentar en 1900 la psicología dentro de un libro sobre corrientes filosóficas, la disensión que había entre los que pretendían separar la psicología de la filosofía para convertirla en una ciencia natural y los que la querían mantener más bien acoplada, preguntándose qué deparará el futuro al respecto. *WILHELM WUNDT: „Psychologie“*. En: *WILHELM WINDELBAND (Ed.): Die Philosophie im Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts*. Heidelberg: Carl Winter, 1907, p. 1. Es interesante observar estas preguntas desde aquel futuro, en el cual vemos cuál posición fue la preponderante, aunque ambas siguen vigentes.

<sup>102</sup> Dado que buscamos lo común de cuestionamientos e ideas, abordaremos una amplitud que no nos permitirá profundizar en los análisis de casos y experimentos concretos en cada disciplina. Ha de considerarse que, al exponer posiciones centrales, estas serán simplificadas, sobre todo en lo que refiere los puntos de encuentro y los grados de acercamiento entre posiciones divergentes.

<sup>103</sup> *SPITZNAGEL, op. cit., p. 6.*

actualidad, sea porque la corriente que representaban perdió valor o porque fracasó su verificación.<sup>104</sup>

### LOS PRIMEROS TEMAS

Según la investigación de Spitznagel, ritmo fue un concepto que llamó la atención en las etapas iniciales de la mayoría de los campos de la psicología, ya fuesen campos que investigasen principios fundamentales o que se dedicasen más a la aplicación experimental.

Los primeros temas tratados estaban relacionados con lo corpóreo, el tiempo de presencia físico, la rítmica del verso y, en especial, la memoria, esta última sobre todo referida al aprendizaje, tema de gran importancia en aquella época. Respecto a la memoria, surgió el interés por la relación entre hechos rítmicos aislados y conceptos como la conciencia, la atención y la memoria a largo plazo. De especial interés era también la noción de tiempo y la pregunta era si había una base fisiológica (concretamente un sentido del tiempo, *Zeitsinn*, que se incorporara a la restante información sensorial) o si era un constructo de la mente, y cuáles serían sus características. Incluso se construyeron artefactos que intentaban medir el sentido del tiempo.<sup>105</sup> La pregunta por un reloj interno ubicable físicamente dentro del cuerpo revive hoy en los intereses de las neurociencias.<sup>106</sup> La escuela que se formó alrededor de Wilhelm Wundt rebatía la existencia de un sentido del tiempo entendido como un órgano. Fue uno de los investigadores centrales con relación al ritmo, en especial por la amplitud de perspectivas<sup>107</sup> y temas, y por relacionar los fenómenos rítmicos con una amplia variedad de campos de experiencia de la vida.<sup>108</sup> Proponía, por ejemplo, la vivencia

<sup>104</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 19. Un ejemplo de las temáticas que desaparecieron es la pregunta por la fuente externa de lo rítmico, entendida en sentido del factor social. Lo social como fuente y campo de aplicación (en lo humano) de los conceptos desarrollados era uno de los grandes temas en el cambio de milenio del siglo XIX al XX; sin embargo, en el reciente paso del siglo XX al XXI, el interés ya se había disipado.

<sup>105</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 6s.

<sup>106</sup> Los detectores neuronales de tiempo son elementos fundamentales en la propuesta de Kopiez acerca de una percepción del ritmo basada sobre oscilación y periodicidad. KOPIEZ, *op. cit.*, p. 131. El mismo autor menciona luego la posibilidad de otro reloj fisiológico fundado en la idea de una resonancia biomecánica del cuerpo. En general, la búsqueda de un regulador de la percepción de tiempo en el aspecto fisiológico, biológico o reloj cognitivo es un tema recurrente en la problemática. SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 12. Sin embargo, la ubicación de estos relojes, aun si se hallasen, examinasen y midiesen, es insuficiente para explicar cómo surge en nuestra mente la noción de la secuencialidad y, menos aun, cómo actúa. De más utilidad para ello nos parece, y es por ello que detallamos aquí la problemática de aquel entonces y la actual, el aporte de el concepto husserliano de la conciencia interna del tiempo.

<sup>107</sup> Era un científico de amplio espectro: sus campos implicaban antropología, teoría del método, psicología del lenguaje y experimental, fisiología del cerebro y los nervios, historia de la cosmología, y dentro de la filosofía, la epistemología, ética, lógica, metafísica y filosofía de la ciencia. Se cuentan 494 publicaciones con un promedio de 110 páginas, siendo uno de los científicos más prolíficos de aquel entonces. A esto se suma la gran cantidad de obras provenientes del ámbito de su escuela.

<sup>108</sup> Relacionado con esto usa la palabra *Lebenswelt*, la cual es medular en Husserl. Si bien su acepción no puede ser idéntica, sería interesante ver en qué coincide. Otro concepto en cierta medida comparable con uno de

del ritmo como una síntesis de elementos causada por asociación.<sup>109</sup> Interesante para nuestra pesquisa es aquí la función del asociar. También el que concibiese el proceso perceptivo como una actividad elemental de voluntad (voluntad como acto del sujeto, mas no entendida necesariamente como conciente en el sentido de adrede).<sup>110</sup> Con esta concepción de poner en manos del sujeto el acto de relación se diferenciaba de la sicología asociativa simple, también llamada elementarista, surgida del interés de medir capacidades de memoria y que analizaba, con un atomismo proveniente de su pretendida vecindad con las ciencias naturales, la conciencia como constituida por elementos mínimos de contenido, en especial sensoriales.<sup>111</sup> Dentro de este reduccionismo la asociación, si bien era vista como una ley de interrelación, quedaba restringida a un mero principio mecánico. La escuela de Wundt es para nosotros más interesante, ya que no solo se diferencia en la noción de autoría del sujeto referente a los procesos de asociación, sino también por poner constante atención en lo procesual y en la interrelación entre los elementos y el todo.

Así que tenemos dos vertientes de sicología asociativa: una reduccionista más apegada a las ciencias naturales y una más compleja, heredera de temas y acercamientos de la filosofía.<sup>112</sup> Esta diferenciación tiene más relevancia de lo que parece a primera vista, pues divide dos cosmovisiones dentro de la sicología temprana y permite ver parecidos o diferencias con la aproximación propia. Como ciencia en surgimiento, la sicología tenía que elaborar sus fundamentos, mientras que, a nivel metodológico, buena parte de los investigadores veían la necesidad de justificar su ciencia con la metodología de las ciencias naturales, lo cual iba en detrimento de la metodología de las ciencias humanas.<sup>113</sup> Como hemos visto en el apartado anterior, el a veces resultante objetivismo materialista y la pretensión de convertir lo subjetivo en objetivo fue visto con desconfianza, en especial por la filosofía que estudiaba temas afines como la epistemología y la percepción. Wundt y su escuela a

---

Husserl (*Zeitbewusstsein*) es el de *Zeitwahrnehmung*. Estaba asociado a *Zeitsinn*, pero no como un sentido sensorial fisiológico como en otros coetáneos, sino como una capacidad abstracta: tener 'sentido de algo', una conciencia de percepción. SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 6. Asimismo, usaba el concepto de campo atencional. La cercanía de términos y temáticas (allende de la posición argumentativa) no extraña si consideramos que Husserl, por un lado, fue al igual que muchos de su entorno intelectual alumno suyo y, por otro, que la pregunta por la percepción del tiempo era una interrogante central en aquella época.

<sup>109</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 8. El vocablo de la época para la vivencia de ritmo era *Rhythmus erleben*, que no se refería a una experiencia ocasional, sino a un aspecto de la vivencia cotidiana.

<sup>110</sup> Nuevamente surge aquí un nexo con un concepto husserliano, no igual pero relacionable: el concepto de pasividad, a ver en 27, p. 107.

<sup>111</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 8. Insistimos en la diferencia, ya que Wundt ha sido, en su época, erróneamente identificado con estas simplificaciones.

<sup>112</sup> Se comprende mejor la discrepancia entre las dos vertientes teniendo en cuenta las posiciones narradas en la explicación anterior acerca del interés de la época: una corriente, la elementarista, representa el optimismo hacia las ciencias exactas, la otra, que sigue a Wundt, busca principios de ordenamiento más generales. Si bien ambas inician con la idea del elemento como punto de partida y usan metodologías parecidas, su interés final es otro.

<sup>113</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 8.

menudo fueron erróneamente categorizados como reduccionistas, confundiéndose su interés por lo experimental con la obsesión de la demostración cuantitativa que sí mostraban otros colegas y, en consecuencia, subestimándose sus aportes teóricos. Sin embargo, esto era una malinterpretación, y en vista que más adelante tendrá un rol importante la teoría de la asociación de Husserl,<sup>114</sup> es importante recalcar que esta vertiente de psicología asociativa no simplista-reduccionista puede servirnos de referente para la relación entre la teoría del ritmo temprana, la fenomenología husserliana y la recuperación de la temática hoy en día.

#### RITMO COMO PARADIGMA DE UNA DIFERENCIACIÓN

Otra corriente de interés para las nociones que abordaremos es la de la psicología de la Gestalt (palabra que en castellano se aproxima a la noción de figura). Esta corriente también surgió contraponiéndose al elementarismo mecanicista de la corriente asociativa simplista. La gestáltica no ve la figura como una mera suma de elementos, sino pone énfasis en valorarla como una unidad dada de manera inmediata (y no mediante sus partes). Según Ehrenfels, la Gestalt del ritmo sería una relación englobante de relaciones.<sup>115</sup> Sin embargo, si bien uno de los aportes importantes de esta corriente fue la visión abarcante que le permitió contribuir con conceptos holísticos interdisciplinarios, tales como ritmo del espacio o ritmo del color,<sup>116</sup> también adolecía de limitaciones significativas. Fraisse alude a la limitación de aquella perspectiva en lo que refiere a lo intersubjetivo, lo común, lo social o simplemente la interacción, conceptos que sí serán relevantes para nuestra búsqueda.<sup>117</sup> Este mismo autor, al concebir el ritmo como un mecanismo perceptivo que ayuda a disminuir la complejidad, plantea que "*la propia percepción rítmica no sería otra cosa que la consecuencia de un sistema de filtrado de información*".<sup>118</sup> Esta perspectiva de filtrado quizá nos auxilia al

<sup>114</sup> *Husserls Assoziationslehre*, como la llama Holenstein en su libro dedicado al tema. [HOLENSTEIN, p. 17.](#)

<sup>115</sup> Si bien la escuela de Wundt también usa este concepto y relacionaba la percepción de la figura con las emociones generadas, su definición de Gestalt dista bastante de aquel de la gestáltica. Lo que tienen en común es la idea de relación englobante.

<sup>116</sup> [SPITZNAGEL, op. cit., p. 8.](#)

<sup>117</sup> "*Ritmo es una Gestalt, pero es mucho más: es un modo preferencial de unificar percepción y acción, la fuente de manifestaciones sociales y la base de las artes de sucesión y movimiento*". [SPITZNAGEL, op. cit., p. 21.](#) [Ver pasaje original 1-12.](#) Esta unificación será relevante en la interacción entre el productor y el receptor de una obra de arte, la cual abordaremos en [4.4.2, p. 225.](#) Fraisse, si bien es pionero de la corriente experimental y objetivista, no deja de ser interesante para nuestro estudio del desarrollo de la teoría del ritmo. Fue uno de los pocos que continuaron investigando el ritmo como noción central, llegando a integrar conceptos de nuevas disciplinas en los años 70. Se pueden hallar en él nociones de la época temprana (como la agrupación subjetiva y el nexo con motricidad y temporalidad), pero también ideas que evolucionan del análisis de patrones hacia la creación de estructuras rítmicas en el proceso perceptivo, estableciéndolas dentro de las leyes generales de percepción de formas. Incluso llega a integrar teorías del procesamiento de información que surgen en los 70. [MARCOS FERNÁNDEZ y DAVID TRAVIESO: „Paul Fraisse y la psicología del ritmo“.](#) En: *Revista de Historia de la Psicología*, 27 2006, N.º. 2/3.

<sup>118</sup> [FERNÁNDEZ y TRAVIESO, op. cit., p. 42.](#)

tratar de entender la función del proceso en el que nos centraremos, ya que lo posicionaremos como parte de una 'administración de información', para decirlo de manera algo coloquial.

Tanto la gestáltica y la escuela no-reduccionista de Wundt no se limitan a reducir la unión de elementos a una mera suma,<sup>119</sup> pero divergen en una cuestión medular: si esta unión o relación englobante es observada como producto final del proceso de percepción o si es un elemento de este proceso, insertándose en su transcurso. De facto, Wundt usaba la noción de ritmo como instrumento para analizar el proceso de percepción (y, para estudiar sus momentos y partes, utilizaba un método experimental desglosando estímulos simples dentro de un contexto de laboratorio), mientras la gestáltica lo veía como producto de susodicho proceso (haciendo pruebas en situaciones más complejas con variedad de factores simultáneos).<sup>120</sup> La diferencia entre estas dos corrientes nos confronta con una toma de posición que es esencial para nuestra acepción de ritmo: lo que vamos a observar no es un producto sino parte de un proceso. Es importante recalcarlo, ya que el significado coloquial suele asociar ritmo con algo listo, consumado, a pesar de ser dinámico. Por ejemplo, mi ritmo de vida es consecuencia de mis hábitos y es algo hecho. El concepto que vamos a elaborar está dentro de un hacer: digamos que nuestro ritmo no es algo al final de una cadena de producción, sino una parte en medio de ella.

Conforme nos adentramos en el siglo XX, el distanciamiento entre ciencias naturales y ciencias humanas se acentúa, especialmente en las disciplinas y métodos que estamos revisando.<sup>121</sup> La sicología asociativa es ubicada entre las posiciones de las ciencias naturales, tanto su aproximación elementarista como con la facción no-reduccionista. Mientras tanto, la gestáltica se posicionó como más cercana al método humanista. Esto llevó, combinado con la resistencia al materialismo y la fragmentación por parte del espíritu de la época que hemos narrado, a que la corriente de la Gestalt y su acento en el producto de la conciencia humana más que en sus procesos primasen en los años siguientes. Una corriente no era mejor que la otra; simplemente, el interés de su época dio preferencia a la segunda.

Otra vertiente, que desapareció de la memoria del tiempo al igual que la asociativa, es la sicología de la totalidad (*Ganzheitspsychologie*). Para esta, la Gestalt era una subcategoría

<sup>119</sup> Disienten más bien en el énfasis de observar la unidad en la pluralidad o viceversa.

<sup>120</sup> Benesch critica en la gestáltica el uso indiferenciado del concepto de ritmo y exige diferenciar entre un ritmo del sujeto (no confundir con la ritmificación subjetiva), del cual el individuo se percata, y un ritmo objetivo no advertido, perteneciente al ámbito procesual. SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 9. Retomando esta diferenciación, podríamos considerar si podemos hablar de un ritmo evidente y uno no evidente. Sin embargo, el planteamiento contiene un riesgo: podría corresponder a decir que existe un ritmo como tal, subyacente a la percepción. Sin embargo, queremos evitar tal alegato, ya que nos aleja de nuestra intención de no afirmar un ritmo, sino de usar el concepto meramente como operativo, es decir, utilizar la analogía entre el concepto y la secuencia perceptiva. Por ello, reduzcamos para esta tesis la diferencia a una terminológica: entre un ritmo en sentido coloquial, es decir, como objeto percibido, y otro en sentido específico, como herramienta de análisis de un proceso cognitivo.

<sup>121</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 8s.

de la Ganzheit. Esta perspectiva podía integrar mejor los procesos de interacción entre sujetos, y estudiaba el ritmo como factor para estas situaciones.<sup>122</sup> Otra aproximación fue la de Lashley, quien ve la organización rítmica como un principio de ordenamiento y afirma que la unión de los elementos temporales (en el habla y otras acciones) no es concatenación asociativa sino una organización rítmica, uniendo de esta manera, a nuestro parecer, intereses de la teoría asociativa de Wundt con ideas gestálticas de Ehrenfels.<sup>123</sup> También nosotros abordaremos la idea del principio de ordenamiento, pero desde la posición inversa: utilizaremos ciertos conceptos del tiempo (interno) para organizar la secuencia del ritmo.

¿Por qué mencionar en la presente discusión las contraposiciones entre estas corrientes? La razón es que, a nuestro parecer, es posible trazar paralelos: hoy en día, bajo la influencia del desarrollo de la informática (entre otras causas), vuelve a surgir el interés en el proceso mismo de la creación de sentido. Nuestro contexto lleno de máquinas de cierta manera ‘pensantes’ remite a problemáticas que se generan a causa de la lógica de programación, de las interrogantes de la inteligencia artificial y las preguntas acerca de la interacción entre máquinas y el usuario humano. De esta manera, retornan algunas interrogantes del cambio de siglo anterior, así como nociones relevantes en aquel entonces. Es en este marco que consideramos que vuelve a reaparecer la teoría del ritmo.<sup>124</sup>

Consideramos que la investigación en este trabajo no es una excepción al respecto; nos identificamos con el interés por los procesos de percepción y construcción de conocimiento en vez de los productos que estos generan. Resultamos por ello afines a la perspectiva de la psicología de la asociación no-reduccionista. Sin embargo, al haber primado en los últimos años la gestáltica, buena parte de la teoría del ritmo (en especial dentro de la musicología) se basa en conceptos de esta corriente, también en lo que refiere a su relacionamiento con la fenomenología. Es de esta apreciación que nos tenemos que diferenciar, con el fin de trazar límites y evitar malentendidos. Para ello nos ha de servir la profundización en esta contraposición ente los intereses de la psicología gestáltica y la asociativa que acabamos de revisar.

---

<sup>122</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 21. Es interesante su definición de totalidad como concepto del todo abarcante, de una relación abarcante previa al surgimiento de formas. No podemos profundizar en este concepto fundamental de aquella corriente, pero cabe mencionar que sirve como nexo, guardando las diferencias, con el concepto de totalidad de la mereología husserliana en 2.5.2, p. 143.

<sup>123</sup> Lashley, Karl. *The problem of serial order in behavior*, en L.A. Jeffress (Ed.), *Cerebral mechanisms in behavior*. New York: Wiley, 1951. Este artículo marcó el inicio del resurgimiento, según Spitznagel en SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 4.

<sup>124</sup> Véase la diversidad de las aproximaciones disciplinares en la página del proyecto Rhuthmos (<http://rhuthmos.eu>).

### *Interregnum*

Siguiendo con el periplo histórico, observamos que una nueva corriente psicológica terminó de desplazar a la psicología asociativa, aunque pudo convivir, por no ser próxima ni en tema ni en método, paralelamente a la gestáltica: el conductismo. Esta corriente, que analizaba la conducta, no tenía ningún interés en una perspectiva que explicase procesos en los fundamentos del conocimiento, ya que solo considera acciones a partir de sus productos. Entre los años 20 y los 80 de ese siglo, la literatura acerca de ritmo disminuyó radicalmente. Como subraya Spitznagel, no desapareció del todo, pues sí se publicaron esporádicamente estudios que muestran una continuidad temática, pero definitivamente no con la misma intensidad. En otras palabras, el tema no se agotó, se mantuvo latente, pero con menor cantidad de menciones e investigaciones. Según este autor, una razón de la menor presencia del concepto puede también estar relacionada con la diversificación disciplinar.<sup>125</sup> Esto nos explica la poca literatura al respecto en las décadas pasadas.

Una de las disciplinas que siguió cultivando este tema, sobre todo desde una aproximación gestáltica, fue la musicología. Sin embargo, el análisis del ritmo estuvo en gran medida a la sombra de la investigación de la melodía y armonía,<sup>126</sup> por lo que los aportes realmente fructíferos en este campo siguieron siendo los de principios de siglo.<sup>127</sup>

### *Pluralidad de resurgimiento*

La fase de resurgimiento es de especial interés para este trabajo, ya que, por contenido y momento histórico, esta investigación en cierto modo se puede inscribir en la re-tematización de la noción y, por lo tanto, debe (y debemos) ser movida, de alguna manera, por las mismas motivaciones.

El inicio del resurgimiento del interés, no solamente en la psicología sino en múltiples disciplinas,<sup>128</sup> por el concepto de ritmo en la explicación de nuestros procesos de aprehensión del mundo y, con ello, de la teoría del ritmo, está ligado con el inicio de la informática que hemos mencionado en el apartado anterior. No es en ella directamente donde se comienza a estudiar nuevamente el fenómeno, sino sobre todo en la psicología, pero con conceptos

<sup>125</sup> Según Spitznagel, es sintomático que desapareciese de diccionarios. SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 4.

<sup>126</sup> Por ello, el aporte de otra disciplina, la psicología de la música (Musikpsychologie) se limitó a definir cómo se podía discernir tonalidad, altura y timbre.

<sup>127</sup> FISCHINGER, *op. cit.*, p. 45.

<sup>128</sup> Por ejemplo, hallamos contribuciones de las ciencias de la cultura, de las de la literatura, del cine, del teatro, de la danza, de las artes, además de lingüística, psicología médica y de la música, músico-etnología, sociología y cronobiología en un solo libro: BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess*, *op. cit.*, p. 22.

provenientes de aquella nueva disciplina. Juega un rol preponderante la corriente psicológica que desplaza en cierta medida al conductismo: el cognitivismo y su preocupación por los procesos de pensamiento y aprendizaje complejos. Según Spitznagel, hay un crecimiento exponencial del interés por el concepto de ritmo en el campo de estudio específico del habla y el lenguaje.<sup>129</sup>

El papel preponderante de la informática en el resurgimiento del ritmo entendido como herramienta para explicar el proceso cognitivo tiene varios aspectos. En primera instancia, lo que resurge es la necesidad de una explicación de lo procesual. Esto, en nuestra opinión, no se da a causa de investigaciones elaboradas dentro de la informática acerca del procesamiento de datos, ni de otros trabajos de especialistas (como los problemas de los programadores que tienen que entender cómo funciona el reconocimiento de imagen o sonido, y el procesamiento y la generación de información), sino que tiene su fuente dentro del efecto cotidiano de esta tecnología. Sea en el uso diario de computadoras y sus programas, sea por el término inteligente aplicado a una gama de aparatos que lleva del teléfono a la lavadora, sea en las películas sobre inteligencia artificial nociva o benéfica: muy a menudo nos preguntamos cómo funciona y qué es esa inteligencia, cómo se dan los procesos, etc. El vocabulario inicialmente restringido a los profesionales de esa rama se ha transferido al uso coloquial.<sup>130</sup> Un campo a nuestro parecer también interesante para la reflexión acerca de cómo funcionamos es el de la interfase, lo que media entre la máquina y la persona. Hoy en día, todos nos hemos visto en dificultades al tratar de entender cómo usar un programa o un aparato y, sin embargo, esa plataforma de uso ante la cual uno se desespera ha sido diseñada por algún programador con la intención de que fuese comprensible por mera intuición. ¿Cómo funciona que algo sea entendible, intuible, en qué consiste eso y cómo se consigue, por qué parece fracasar tan a menudo el intento de lograr que una interfase sea útil para cualquiera, y, caramba, por qué lo entienden tan pero tan rápido los niños?

Pasemos ahora a otra disciplina más antigua, que también podría relacionarse con el resurgimiento: la teoría del lenguaje cinematográfico, que a diferencia de la del lenguaje hablado está mucho más atada a la disgregación de los elementos (a través del campo de la edición, que es fragmentario por excelencia)<sup>131</sup> y, por consiguiente, a la reflexión acerca de la interacción de estos para generar una sensación, un contenido, una historia, etc. La mirada de la

---

<sup>129</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 33.

<sup>130</sup> Algunas nociones son traspasadas del ámbito informático a otras situaciones, a menudo con humor, como 'resetear', 'no me cabe en el disco duro' (alias memoria), el intenso uso coloquial de las palabras 'configuración', 'multitasking', etc.

<sup>131</sup> En el lenguaje hablado y escrito podemos pensar en el sentido de una oración o de una palabra, pero difícilmente de una letra o de un sonido. En el cine esto sí es posible, al menos en el aspecto visual, pues un solo fotograma (si detenemos la cinta) puede tener sentido independiente –el encuadre de un solo instante puede ser muy complejo–. La edición los combina, creando otra capa de sentido, lo cual hace evidente el proceso de construcción mediante relacionamientos.



cámara puede (aunque no tiene que) imitar a la del ojo, pero la mirada del montaje imita la atención<sup>132</sup> y, por ende, la percepción. Es, por lo tanto, una disciplina muy conciente de la constitución de sentido, y útil como fuente de ejemplos para estudios de ritmo en nuestro sentido. Sergej Eisenstein postulaba, por ejemplo, la sinestesia a través del ritmo de montaje, la percepción de colores a pesar de tener en su época solo blanco y negro. Desde la llegada del sonido al cine se suman a estas interrogantes la construcción de realidades y asociaciones a través de elementos sonoros y, con ello, la pregunta por los mecanismos que la posibilitan en el receptor.<sup>133</sup>

En una subdisciplina moderna de una disciplina antigua, en el análisis de la escenificación (Aufführungsanalyse) dentro de la teatrología, el término ritmo se ha convertido nuevamente en una palabra de moda.<sup>134</sup> Esto se debe principalmente a dos aspectos. Por un lado, la noción tiene la capacidad de interrelacionar forma y efecto, pues se puede usar para estudiar el nexo entre momentos formales en la producción de la obra (por ejemplo, cierto ritmo en una secuencia de sucesos) y el proceso de recepción en el espectador (por ejemplo, en la ritmificación subjetiva). Por otro lado, permite hallar denominadores comunes en la aplicación y efecto de los lenguajes convergentes en una obra escénica, tales como texto, música, movimiento, corporeidad, espacio, luz y color.<sup>135</sup> En escritos de esta subdisciplina se llega a valorar el concepto de ritmo como modelo para un termino que denote la interdependencia constante entre la escenificación y su percepción. Su utilidad al estudiar la integración entre la forma y el efecto en la percepción también es explorada en otras disciplinas, sea en las relaciones entre o dentro de ellas. En la introducción a una colección multidisciplinar de aproximaciones a la noción de ritmo, se plantea que la capacidad de interrelación se podría fundar en la concepción habitual de lo rítmico:

*La pregunta por la interacción entre efecto y forma es lo que conduce a los teóricos desde la antigüedad a través de sus experiencias y análisis rítmicos. En tanto, su dificultad radica justamente en que el ritmo siempre oscila entre ambos polos. Los ritmos emergen solo en la unión entre producción y recepción: así como no se puede analizar el efecto rítmico sin observar su forma específica, no se puede analizar la forma del ritmo sin recurrir a las características de su percepción.*<sup>136</sup>

<sup>132</sup> El ejemplo más simple es imaginar un diálogo: solo miramos a los interlocutores, nuestros ojos no ponen atención al espacio intermedio que recorren al alternar entre ellos. Correspondientemente, el montaje salta de uno a otro.

<sup>133</sup> Detallados estudios respecto a la constitución de sentido mediante lo sonoro los encontramos en MICHEL CHION: *Un art sonore, le cinéma*. Paris: Cahiers Du Cinema, 2003, pero es en BARBARA FLÜCKIGER: *Sound design : die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren, 2007 en donde hallamos un estudio específico que relaciona esto con teoría de la percepción y del conocimiento.

<sup>134</sup> DAVID ROESNER: „Musik mit den 'Mitteln der Bühne' - Aufführungsanalyse mit den Mitteln der Musik“. En: A. MATZKE H. KURZENBERGER (Ed.): *Theorie Theater Praxis*. Berlin: Theater der Zeit, 2004, 17, p. 113.

<sup>135</sup> BRÜSTLE *et al.*: Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess, *op. cit.*, p. 25.

<sup>136</sup> BRÜSTLE *et al.*: Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess, *op. cit.*, p. 12s. Ver pasaje original 1-13.

Si bien nuestro propio concepto, como hemos mencionado, se alejará de la noción de producto, la idea de efecto entrelazado con la forma puede ser productiva al concebir el mecanismo perceptivo.

### 1.2.3 Actualidad de la problemática: problemas contemporáneos

Hemos podido observar que el concepto de ritmo surge y resurge en diversas ramas disciplinares, y que hoy en día es considerado relevante y útil para diferentes cuerpos teóricos. Sin embargo, actualmente la teoría del ritmo adolece de lo mismo que entrevimos a inicios del siglo pasado en medio de tanta tematización: es un complejo teórico y metodológico disgregado, hay piezas para una teoría pero no una teoría misma, pues aún tiene muchos cabos desatados y nodos no entrelazados.<sup>137</sup> No coincidimos con Reinhard Kopiez en que la razón sea la falta de métodos computarizados de medición y emulación, sino más bien creemos ver la causa en la falta de herramientas teóricas transdisciplinares, es decir, instrumentos que aborden no la forma, sino el contenido. Una muestra de ello es que, aparte de cuestionamientos específicamente disciplinares, hay interrogantes medulares que trascienden las disciplinas. Uno de los problemas es que no existen aún estándares de definición, ni siquiera parciales (como podrían ser conceptos temporales y espaciales). Es justamente en este punto, en lo que refiere a partes de conceptos multidisciplinarios, donde el presente trabajo intentará, mediante herramientas de la filosofía, desarrollar un aporte.<sup>138</sup>

## 1.3 APORTES Y GANANCIAS: NOCIONES , CONCEPTOS Y PREGUNTAS

Recapitemos de manera somera lo que hemos divisado que puede ser nombrado como ritmo. Cabe subrayar: como significado posible, no necesario.

De la revisión etimológica hemos recogido, más allá de dificultad terminológica, las nociones de proceso y ordenamiento. En el uso en la cotidianeidad extrajimos que no tiene que estar ligado a lo musical, que es una noción que resulta a menudo más descriptiva que denominativa y que formalmente se refiere a la interrelación entre partes. En lo que respecta a su uso, en la aproximación disciplinar recorrimos justamente la interdisciplinariedad en la intención de usarlo como instrumento y la existencia de conceptos continuos como agrupamiento y ordenamiento de tiempo. Tiempo y orden también fueron conceptos importantes en la delimitación de nociones afines, así como la integración de (pero no limitación a) la repetición. El territorio fue el eje de la revisión histórica de la teoría del

<sup>137</sup> KOPIEZ, *op. cit.*, p. 147.

<sup>138</sup> Esto será planteado con más detalle en el último capítulo.

ritmo, es decir, de la instrumentalización de la palabra. Advertimos que se ha usado a menudo para estudiar los procesos propios al ser humano, sobre todo los de conocimiento y nociones afines, partiendo desde niveles muy primigenios hasta en ocasiones llegar a presumirlo como omnipresente. Si bien hemos reparado en que esto podía alcanzar extremos casi místicos, es posible afirmar que, de cierto modo, la omnipresencia es relacionable con la idea de primigenio, si es que se entiende lo primigenio como algo subyacente.<sup>139</sup>

A continuación, recogeremos la amplitud demarcada en las secciones anteriores y revisaremos un poco más detalladamente (aunque siempre sabiendo que más que analizarlo estamos delimitando su entorno), cómo podría ser ese proceso básico, cuáles serían las partes de tal secuencia formal de nuestro entendimiento que hemos de denominar como un instrumento transdisciplinario. Para ello, profundizaremos en ideas encontradas en el estudio de la teoría del ritmo y su historia, provenientes de distintas ramas de la psicología pero también representadas en otras disciplinas.

El criterio de clasificación escogido para tal recorrido sigue la recomendación de Albert Spitznagel: no la división de conceptos por disciplina,<sup>140</sup> sino la división por ejes temáticos, tales como la función de lo subjetivo, principios de ordenamiento, lo dinámico, la percepción del tiempo, características de procesamiento, etc., temáticas que tienen sus propios objetivos y su propio anclaje histórico.<sup>141</sup> Todos estos ejes enriquecerán el desarrollo de los siguientes tres capítulos.

Por no poder dedicarnos a profundizar en cada teoría, los acercamientos enlistados parecerán algo disgregados, ya que estarán fuera de su contexto. Sin embargo, esperamos que de todas maneras el panorama de perspectivas sea de utilidad para generar cuestionamientos que resulten provechosos para la presente investigación.

### 1.3.1 El acercamiento primordial: lo multifacético

Muchas aproximaciones a la teoría del ritmo sostienen que las tareas de esta solo son afrontables de manera interdisciplinaria, ya que el ritmo es en todo momento un concepto complejo y compuesto.<sup>142</sup> Por ejemplo, el artículo del análisis de la escenificación mencio-

<sup>139</sup> Es evidente que las observaciones aquí narradas se entrelazan, pues la misma idea ha aparecido en diversos apartados. Sin embargo, esa es la intención, pues hace visible las interconexiones.

<sup>140</sup> Lo cual nos obligaría a escribir desde las perspectivas de cada una de las disciplinas, exigencia que no nos es posible cumplir.

<sup>141</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 1.

<sup>142</sup> KOPIEZ, *op. cit.*, p. 145. Es concebido como interdisciplinario en el sentido que, por la diversidad y características de los elementos mencionados, puede ser visto como transversal a una amplitud de disciplinas, tanto de ciencias humanas como naturales, así como disciplinas fuera de estas dos categorías. Eso naturalmente no excluye que se podría subsumir en un área que hubo en algún momento: las ciencias del ritmo (Rhythmuswissenschaften). No decimos transdisciplinario ya que no se trata de la transposición de elementos

nado cita cinco aspectos relevantes para el análisis desde la perspectiva de la teatrología, musicología y ciencias de la literatura:

- La relación de orden y movimiento
- La procesualidad
- La intermodalidad, y aquí el ritmo como factor de amplificación o debilitación<sup>143</sup>
- Las condiciones cognitivas y fisiológicas tanto de la percepción rítmica como de la ritmificación subjetiva
- El efecto corpóreo como participación afectiva o delimitación

Varios de estos puntos serán vistos de manera autónoma en las próximas secciones. La lista ilustra la simultaneidad de los aspectos, pues son tres disciplinas mirando cinco aspectos a la vez. Sospechamos que ninguna disciplina puede analizar el ritmo desde un solo aspecto. Por lo tanto, consideramos adecuado dejar en claro que dentro de la exposición que sigue, no podemos, en ningún momento, aislar algún eje temático de los otros.

### 1.3.2 La ritmificación subjetiva

Un concepto que hasta ahora ha aparecido varias veces dentro en nuestra revisión es el de la ritmificación subjetiva. Este, a todas luces, no es un término coloquial sino uno específico de la teoría del ritmo. Revisemos, a continuación, si puede ayudarnos a reflexionar sobre quién ritmifica y, profundizando en la interrogante, ¿qué tipo de quién y dónde en ese quién?

#### *Relevancia*

La ritmificación subjetiva resulta ser uno de los conceptos medulares de la teoría del ritmo desde la etapa inicial narrada en la sección histórica. Sostiene que el fenómeno rítmico es, antes que nada, una actividad realizada por y/o en el sujeto.<sup>144</sup> Puede ser concebido como una acción de ordenamiento, como proponen Wundt y Dietze alrededor de 1894,

---

de una disciplina a otra, ni multidisciplinario pues no hablamos de una suma, sino interdisciplinario en tanto observamos la interacción de diversas.

<sup>143</sup> El concepto será profundizado en 1.3.3, p. 79.

<sup>144</sup> Se inscribe a la posición epistemológica de la subjetividad de la mirada, rehabilitada en el entorno intelectual del romanticismo, como alejamiento del paradigma matemático-cuantitativo hacia el psicológico-cualitativo. Consecuentemente, Schopenhauer no concibe al sujeto como receptor neutro, sino como el lugar y productor de la percepción sensorial; y Goethe escribe en su tratado de colores *“Todo mirar se transforma en un observar, todo observar en un pensar, todo pensar en un relacionar, y así podemos decir que ya teorizamos en cada mirada atenta hacia el mundo”*. Citado en GUDRUN SCHWIBBE: *Wahrgenommen. Die sinnliche Erfahrung der Stadt*. Münster: Waxmann, 2002, p. 37. Ver pasaje original 1-14. La mayoría de autores que analizaremos se pueden relacionar con el marco de este paradigma, hoy en día nuevamente relevante.

o como un proceso de estructuración automática como ya lo describe Sulzer cien años antes (1794). La propuesta que marca el punto de partida de este concepto parte desde un cuestionamiento simple: ¿qué hace nuestra conciencia cuando se ve confrontada a una serie simple de estímulos auditivos, los cuales no son diferenciables en intensidad, altura, calidad o intervalos? La respuesta que parece hallar mayor consenso es que, cuando no hay un cambio dentro del material sensorial, es la conciencia misma la que coloca acentos, con el fin de poder dividir y agrupar.<sup>145</sup> Este proceso perceptivo, por el cual creamos un orden no evidente en el objeto mismo, es hace más de ciento veinte años uno de los planteamientos más investigados por aproximaciones experimentales al tema del ritmo.<sup>146</sup> Un ejemplo es la psicoacústica, la cual trabaja con estímulos que son manejables y medibles, para poder aplicarlos en situaciones de laboratorio, es decir aislables y controlables.<sup>147</sup> Sin embargo, como es natural, la experiencia misma no es aislable ni basta la medición para identificar los procesos cognitivos relevantes para la percepción,<sup>148</sup> así que sigamos en nuestra búsqueda de intentos de explicación que nos puedan ser de utilidad.

### *Implicaciones*

Lo que implica, en primer lugar, el concepto de la ritmificación subjetiva es, valga la redundancia, la idea de actividad de un sujeto.<sup>149</sup> Una de las nociones más relevantes relacionadas con esta actividad es la de la creatividad, sea descrita como productividad de la mente<sup>150</sup>, nombrada proceso constructivo<sup>151</sup>, o concebida como filtro (Helbling la llama “anteojos de nuestra percepción”).<sup>152</sup> En todos estos casos podemos afirmar que interviene a partir del proceso de percepción, pues es desde este momento que serían estructurados los sucesos<sup>153</sup>. La concepción de la participación del sujeto en tales procesos ha sido de gran relevancia en diversas disciplinas. Por ejemplo, en la musicología: al abandonar la acepción

<sup>145</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 19 y BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess*, *op. cit.*, p. 18. El proceso descrito será revisado más adelante, al estudiar el planteamiento husserliano, pues aquel también se adscribe a esta explicación.

<sup>146</sup> KOPIEZ, *op. cit.*, p. 132.

<sup>147</sup> FISCHINGER, *op. cit.*, p. 15.

<sup>148</sup> BRUHN: *Zur Definition von Rhythmus*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>149</sup> Es aquí importante resaltar que tal noción también puede referirse a lo que hacemos de manera involuntaria o, dicho de otro modo: lo que nos sucede en nuestro propio percibir. Correspondería, en el lenguaje husserliano, a los procesos pasivos, a abordar en 27, p. 107. Pero, por razones ya mencionadas, aún no hemos entrado a la terminología fenomenológica y el término activo es usado aquí para denotar la acción, por parte del sujeto, de generar estructuras de ordenamiento objetivo, en contraposición a la idea de que las estructuras se encuentran en el objeto mismo.

<sup>150</sup> BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>151</sup> BRUHN: *Zur Definition von Rhythmus*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>152</sup> HANNO HELBLING: *Rhythmus: Ein Versuch*. Berlin: Suhrkamp, 1999.

<sup>153</sup> BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess*, *op. cit.*, p. 18.

antigua de que los elementos que caracterizan la música radican en la música misma y buscarlos en quien la ejecuta y quien la percibe (tales como el metro, al cual hemos descrito como igualmente subjetivo), surge la pregunta de si la transmisión de los elementos musicales, es decir, la creación de la experiencia acústica y estética, depende de la composición o de su ejecución. Aparece, por consiguiente, el dilema de autoría entre el ejecutante y el compositor.<sup>154</sup>

### *Consecuencias*

Ha quedado claro que al hablar de ritmificación no nos referimos a un ritmo en el sentido coloquial musical, sino a un ordenamiento y estructuración dentro del proceso perceptivo. En este contexto, la ritmificación subjetiva implica dos puntos. Por un lado, al ubicarla en una posición inicial de la percepción (y, con ello, anterior al acto conciente reflexionado),<sup>155</sup> no puede ser voluntaria, ha de ser forzosa. Esto no implica que se tenga que dar cada vez y en cada uno de los procesos perceptivos, pero sí que, si es que tiene lugar, no sería a causa de una decisión consciente. Por otro lado, al ser un filtro enraizado en nuestra percepción, este ha de teñir indefectiblemente lo que vemos, dándose la natural interpretación de pensar que las cosas que vemos son del color de nuestros lentes. En otras palabras, tiene lugar una proyección que consiste en que le adjudicamos al objeto observado características de nuestro mirar, lo cual ilustra de manera idónea la metáfora de los lentes de Helbling.<sup>156</sup>

### LA ADJUDICACIÓN DE LO INSTINTIVO

La idea de forzoso va de la mano con la de lo instintivo. Nietzsche utiliza la palabra Zwang<sup>157</sup> y lo inconsciente (Unbewußtes)<sup>158</sup> con relación al ritmo. El cumplimiento de esta compulsión implica placer (Lust). Ante tal enunciado surge la pregunta ¿la adecuación

<sup>154</sup> El dilema adquiere hoy, en tiempos del Cover, del DJ (que plantea como creación su propia mezcla de lo ya compuesto y ejecutado) y de la apropiación en general (en las redes y la cultura digital el ‘compartir’ tiene un rol más relevante que el crear) un nuevo aspecto: quien facilita la percepción de una obra es quien media en su difusión.

<sup>155</sup> Qué y cómo concebimos algo como anterior a la conciencia, así como qué significa en nuestro contexto la noción misma, es algo que habremos de abordar en 2.4.2.

<sup>156</sup> Es evidente que si me pongo lentes amarillos, veo las cosas amarillas. Tal metáfora no es trivial si es que yo vivo con la creencia de que las cosas son las amarillas y no mis lentes. El argumento de este tipo de proyección de lo propio al objeto percibido (entendido como constituido activamente) es relevante en este momento, ya que la ritmificación subjetiva se contrapone a las posiciones que afirman que el ritmo está en las cosas.

<sup>157</sup> MÜLLNER, *op. cit.*, p. 27. Su concepto corresponde a la coacción, lo obligatorio, pero también a lo imperativo y hasta compulsivo.

<sup>158</sup> “[...] la esencia de todo arte está en el inconsciente: de manera más clara habla la música. Todas las demás artes solo son artes en tanto poseen un elemento base compartido con la música, como, por ejemplo, el ritmo”. FRIEDRICH NIETZSCHE: *Frühe Schriften 1854 - 1869*: BAW. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994, p. 206. Ver

a las reglas que rigen nuestra percepción –y que, por lo tanto, corresponden a nuestras expectativas– puede causar placer? Estos ya son temas de estética; volvamos a restringirnos, por el momento, a la lógica de lo instintivo.

#### MANIFESTACIONES PRIMIGENIAS

La idea de instinto vista en el segmento anterior no debe ser confundida con la noción de instintos básicos. Más cercana a los fines y campo de acción de esta investigación es la concepción de instinto intelectual como la propone Valery: es un instinto del intelecto entrecruzar lo parecido con lo diferente.<sup>159</sup>

Sin embargo, puede ser provechoso explorar la idea del instinto básico para acercarnos a la noción de lo primigenio. En ese sentido, resulta interesante observar estudios del ritmo que lo relacionan con instintos de sobrevivencia primigenios. Un ejemplo es un estudio del instinto de caza: científicos dedujeron a partir de huellas de dinosaurios fosilizadas que un dinosaurio pequeño únicamente había podido hacer caer a su víctima más grande cuando había logrado sincronizar sus pasos a los de este otro animal.<sup>160</sup> Otra cuestión de pesos y corporeidad, más allá de capacidades físicas comunes como poder bailar y saltar la cuerda, es el hecho de que no podríamos andar en bicicleta y ni siquiera levantar objetos pesados sin poseer lo que se suele denominar ritmo corporal.<sup>161</sup> Una combinación de ritmo corporal y acústico más compleja de lo que solemos pensar tiene lugar en el simple aplauso: aplaudir dentro de un grupo implica gestar un equilibrio entre la obtención personal de mayor sonoridad y la adaptación a la velocidad de la mayoría, siendo el resultado de tal negociación en cada uno el establecimiento de una intensidad sonora general. Lo podemos ver al notar que al inicio aplaudimos más fuerte y luego nos adaptamos a un estándar común.<sup>162</sup> La sicología experimental ha definido diversos estándares; por ejemplo, el tempo

---

pasaje original 1-15. Nietzsche lo enuncia en este texto temprano (1868-9) como elemento de definición del arte. Cabe destacar que no limita el ritmo al entorno musical.

<sup>159</sup> GERALD FUNK, GERT MATTENKLOTT y MICHAEL PAUEN: *Ästhetik des Ähnlichen : zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2000, p. 181. Otro término relacionado y relevante que usa Nietzsche es *Trieb*, que significa impulso asociado a lo básico en un ser viviente. La siguiente cita demuestra que este no debe entenderse como un mero instinto de conservación: “*Todo recuerdo es un comparar, es decir un equiparar. Toda noción nos lo dice, es el fenómeno primigenio ‘histórico’.* La vida por tanto exige equiparar lo presente con lo pasado, así que el comparar siempre se relaciona con cierta violencia y distorsión. Este impulso lo denomino el impulso hacia lo clásico y ejemplar: el pasado le sirve al presente como imagen primigenia”. Fragmento 29[29] U II 2, Sommer–Herbst 1873. <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1873,29>. Ver pasaje original 1-16. Este impulso de comparación básico, así como será medular en nuestros análisis posteriores.

Consideramos esta revista de nociones asociadas a lo primigenio como una contribución valiosa para concebir lo primigenio y entender, sobre todo en función de nuestras intenciones, el concepto de pasividad husserliano, el cuál será abordado más adelante.

<sup>160</sup> KOPIEZ, *op. cit.*, p. 139.

<sup>161</sup> KOPIEZ, *op. cit.*, p. 138.

<sup>162</sup> KOPIEZ, *op. cit.*, p. 142.

preferido espontáneamente,<sup>163</sup> el tiempo mínimo de reacción y de reconocimiento de una imagen, etc.

#### CORPOREIDAD IMPLICADA

La conexión con la corporeidad es sumamente importante, ya que representa nuestra vivencia directa del yo, en el sentido de autoevidencia no mediada por un proceso deductivo. La vivencia de la ritmicidad del cuerpo podría ser una experiencia inmediata del funcionamiento de mecanismos de percepción, un modo de propiocepción.<sup>164</sup> Podría ser por ello que Nietzsche, cercano como siempre a lo corporal, sitúa el origen del ritmo no en la música, sino en la danza.<sup>165</sup> Por otro lado, tanto el placer de la danza como el de la música contienen la participación afectiva.

La experiencia del ritmo puede contener, dentro de su carácter de fenómeno complejo, una relación más con la corporeidad: la dimensión física de la intersubjetividad.<sup>166</sup> Karl Bücher investigó un aspecto específico de esta intersubjetividad en su libro *Arbeit und Rhythmus*. Esta obra de 1899, considerada fundadora de la sociología del trabajo, trata de la unión del trabajo y sus formaciones sociales.<sup>167</sup> Le adjudica al ritmo una función primordial en los mecanismos sociales cardinales de adaptación, colaboración, economía de esfuerzo, coordinación y disciplina y, por lo tanto, en el nacimiento de la cultura misma. Este autor está entre los que afirman que la ritmicidad misma se funda en funciones primigenias del cuerpo.<sup>168</sup>

Si bien varias aproximaciones sicofísicas al nexo entre cuerpo y ritmo afirman que nuestra noción de ritmicidad se origina en la experiencia de nuestra corporeidad, hemos de diferenciar dos enunciados: por un lado, la posibilidad de afirmar que podemos ver ritmos en funciones corporales, tales como el latido del corazón, la respiración, etc. y, por otro lado, que la posibilidad de concebir y percibir ritmo proviene de tal fuente. Esta última

<sup>163</sup> Esto se refiere al tempo en el sentido definido en 1.1.5, p. 28. El tempo preferido suele ubicarse entre 100-120 ppm. Una anécdota: el ejército alemán llega a prescribir un ritmo para marchas reglamentario de 114 ppm. KOPIEZ, *op. cit.*, p. 140s.

<sup>164</sup> Propiocepción denomina el sentido que informa al organismo de la posición de las partes del cuerpo; es la capacidad de sentir la posición relativa de partes corporales contiguas. Por ejemplo, sabemos en qué posición están nuestros pies en este momento, sin tener que mirarlos.

<sup>165</sup> MÜLLNER, *op. cit.*, p. 29.

<sup>166</sup> WILHELM-NAROSY, *op. cit.*, p. 47.

<sup>167</sup> WILHELM-NAROSY, *op. cit.*, p. 32s.

<sup>168</sup> “La totalidad de las actividades rítmicas del ser humano, que tienen en nuestro mundo cultural su propia existencia autónoma, [...] se nos aparecen, cuanto más nos remontamos, como una unidad, la cual se basa en el sólido fundamento de las relaciones anatómicas y fisiológicas de nuestro cuerpo”. En: WILHELM-NAROSY, *op. cit.*, p. 33. Ver pasaje original 1-17.



afirmación es discutible, pues también se puede considerar que la causa es la manera cómo funciona la percepción misma. Veamos por qué y en qué sentido.

### *La proyección de lo nuestro*

Retomemos la metáfora de los lentes: si postulamos la idea de la proyección, ¿cómo no proyectar también en nuestro propio cuerpo los principios de ordenamiento con los cuales lo observamos? Siguiendo esta idea, se podría explicar que, si una estructura rítmica fuese parte de estos principios, ritmificaríamos lo que observamos, y, por tanto, los procesos de nuestro propio cuerpo.<sup>169</sup> Es lo que Nietzsche, heredando el concepto de Georg Lichtenberg, llama una proyección antropomorfa: una forma propia del humano aplicada a su mundo. Según aquel autor, si adjudicamos una relación de causa y efecto entre sucesos percibidos, es debido a que nuestro propio pensar funciona de esa manera: equivale a una proyección de la figura sujeto-predicado. Nietzsche utiliza esta figura en relación a nuestra noción de número, al igual que a la de individuo-género. Importante aquí es la razón que aduce Nietzsche: necesitamos estos dispositivos para poder manejar la información que en todo momento adquirimos.<sup>170</sup> Entre los mecanismos de administración epistémica que explora nos son de especial interés la subsunción y la generalización, ya que su manera de funcionar es parecida a aquellos que exploraremos. En la subsunción reducimos la pluralidad a un solo elemento.<sup>171</sup> Sin este nexo entre niveles que no son idénticos no podríamos formar conceptos.<sup>172</sup> En un segundo momento, para poder generar desde lo resumido, tenemos que generalizar.<sup>173</sup> He aquí la fundamentación lógica de Nietzsche de la necesidad de formar grupos, tema que retomaremos cuando lleguemos a la mereología y otros mecanismos de ordenamiento del proceso perceptivo.

<sup>169</sup> BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>170</sup> “Pues también nuestra contraposición entre individuo y género es antropomorfa y no proviene de la esencia de las cosas, [...]”. FRIEDRICH NIETZSCHE; GIORGIO COLLI y MAZZINO MONTINARI (Ed.): *Werke, Kritische Gesamtausgabe*. Berlin: Walter De Gruyter, 1999, p. 374, UWL, Vol. III/2. [Ver pasaje original 1-18](#). Dice al respecto de los números que el ser humano crea un concepto para analizar el mundo y luego se sorprende de que el mundo así visto coincida con susodicho concepto, como quien esconde algo detrás de un arbusto y luego lo halla exactamente ahí. F. NIETZSCHE: *KGW, op. cit.*, págs. 377s, UWL. Posicionar el principio de causalidad del lado del sujeto es una figura valiosa para nuestro estudio, pues nos permite trazar paralelos con las características de nuestros procesos primigenios de clasificación y ordenamiento.

<sup>171</sup> Así, un ladrido puede representar a un perro: “*El material de los sentidos (es) adaptado por la razón, reducido a burdos trazos principales, convertido en similar, subsumido entre lo emparentado*”. F. NIETZSCHE: *KGW, op. cit.*, p. 59, NL 9-106 (71), Vol.VIII/2. [Ver pasaje original 1-19](#). Cabe destacar que razón ha de entenderse aquí de manera amplia, pues el término alemán no se limita necesariamente ni a la lógica ni a lo conciente.

<sup>172</sup> “*Todo concepto surge por poner igual lo no igual*”. F. NIETZSCHE: *KGW, op. cit.*, p. 373s, UWL. [Ver pasaje original 1-20](#).

<sup>173</sup> “*Con el fin de poder generalizar la unicidad de las experiencias, la formación de conceptos establece similitudes y crea grupos de sensaciones*”. F. NIETZSCHE: *KGW, op. cit.*, p. 231, JGB §268, Vol. VI/2. [Ver pasaje original 1-21](#).

La revisión de esta aproximación de Nietzsche a temas que hemos de profundizar más adelante no solo sirve para cotejar perspectivas. La propuesta de ritmo como herramienta implica que también puede ser visto como un mecanismo más que nos permite relacionar y agrupar. Como hemos explicado, también este sería proyectado, al igual que los mecanismos fundamentales que Nietzsche menciona, como si existiese en el objeto de conocimiento.

Paradigmático en este contexto es igualmente el concepto utilizado por Schelling de *Einbildung*, tal como ha sido explicado en la sección acerca del interés de la época: con la connotación *hinein* contenida en *Ein* y, a la vez, el acto creativo de *bilden*. Es, por consiguiente, también una proyección sobre nosotros mismos, pero ahora en un sentido más abstracto; a nivel de ideas.

### 1.3.3 Preguntas de funcionamiento

Detengámonos un momento y revisemos los pasos de este inquirir. Hemos mencionado en el apartado precedente que ritmificamos lo que observamos, sin embargo, no sabemos aún en qué consistiría tal ritmificar. Pasamos así a uno de los aspectos que más podemos enriquecer con la actual revisión histórica: las propuestas de cómo se adjudica ritmo a algo. En realidad, la pregunta del título de esta sección está mal planteada, debería ser o ¿cómo funciona la adjudicación del ritmo? o ¿cómo funciona la injerencia del ritmo dentro de nuestra percepción? Investigar esto será tarea de los próximos capítulos, y, para tal fin, enriquecen la problemática las cuestiones y temas de otros cuerpos teóricos.

Para entender en qué aspectos es vista como provechosa la noción de ritmo por estas diversas teorías, tenemos que observar –si bien en una visión parcial, aislada y muy esquemática– lo que afirman propuestas que, desde múltiples perspectivas, buscan explicar cómo tienen lugar los procesos que el término ritmo podría abarcar, describir o nombrar, al menos parcialmente. Cabe recordar: no tenemos aún una definición propia de ritmo, ya que esa será formada luego del análisis del proceso que buscamos describir con aquella palabra. Lo que estamos observando son propuestas que son afines, adscritas o cercanas a la teoría del ritmo, colocando nuestro énfasis en acercamientos que tienen en común cierto territorio de búsqueda: los procesos primigenios de la constitución de mundo y, en específico, de orden y relación.<sup>174</sup> Por consiguiente, cuando mencionemos ritmo, estaremos, por ahora, hablando no de un proceso acotado y definido, sino más bien de un área de posibilidad, de relaciones.

---

<sup>174</sup> Si bien, por razones tanto de restricción de perspectivas posibles como de ayuda a la definición terminológica, nos centraremos en propuestas que provienen del entorno de la teoría del ritmo o están (o son) relacionadas con él, esto no delimita o define ni aquellas teorías, ni el ritmo.

Como fue recapitulado en 1.3, p. 48, algunos conceptos medulares del uso de nuestra noción se refieren al principio de ordenamiento y, asociado a secuencia y temporalidad, el que sea un proceso (y como tal, compuesto). Iniciemos, a continuación, con la idea de orden, para luego ver a dónde nos lleva. En los diversos aspectos por los que pasaremos, es de importancia considerar que, si bien su tratamiento tiene que ser llevado a cabo de manera aislada, estos temas se entretujan de diversa manera y con diversa jerarquía dentro de cada teoría, razón por la cual no faltarán referencias cruzadas.

### *Ordenamientos*

El principio de ordenamiento es un presupuesto cardinal para diversas aproximaciones teóricas que estudian nuestra creación de sentido. Uno de sus mecanismos esenciales es la formación de grupos como unidades. Por lo tanto, la capacidad de agrupar, más allá de que varíe aquello que exactamente tiene que ser agrupado, es vista como una condición que permite la identificación. Pues bien, ¿qué nos lleva a agrupar?

#### EL INSTINTO DE AGRUPAR

Hemos definido la ritmificación subjetiva como un mecanismo mediante el cual nuestro proceso cognitivo, enfrentado a lo indistinto, sienta acentos para poder agrupar. Tal planteamiento presume que nuestra percepción tiene la necesidad de agrupar. Esto se debe a que requiere formar grupos para poder separar, adjudicar, clasificar, ordenar; en resumen, administrar lo que llega a ella. La pregunta consecuente es cómo se da, y la explicación más relevante, proveniente de la musicología y las ciencias del lenguaje, afirma, como hemos mencionado, que somos nosotros los que sentamos hitos, casi, como dice el título de este apartado, por instinto.<sup>175</sup> Retomando la revisión de el concepto de instinto en Nietzsche y el instinto intelectual de Valery, planteamos que este concepto nos ayuda a pensar en procesos básicos desde una perspectiva diferente a la que abordaremos en el capítulo siguiente.<sup>176</sup> Nietzsche, en su estudio de los procesos fundamentales a nuestra percepción, propone lo que llama instintos como implícitos y por lo mismo ineludibles. Es de especial interés la manera como plantea la necesidad de administrar la información con la que nos abruma nuestro entorno: sin mecanismos para ordenar, sería rebasadas las capacidades de nuestra mente.<sup>177</sup>

<sup>175</sup> Ese nosotros, tal como el concepto de conciencia, ha de entenderse en este momento como un ámbito que Freud podría llamar no conciente y Husserl llamaría pasivo, aunque hemos de recalcar que son conceptos muy diferentes. El tema será abordado en 2.4.2, p. 126.

<sup>176</sup> Nos es útil la variación de perspectiva, ya que la idea de instinto es más cercana a algunas aproximaciones al ritmo de finales del siglo XIX, permitiéndonos entender mejor sus planteamientos.

<sup>177</sup> Si no, el ser humano también se vería sobreexigido en esto. Solamente gracias al olvido “*vive con algo de tranquilidad, seguridad y consecuencia: si pudiese escapar tan solo un instante de las paredes de la cárcel de esta creencia, sería el fin inmediato de su ‘autoconciencia’*”. F. NIETZSCHE: KGW, *op. cit.*, págs. 377s, UWL, Vol. III/2

Otro mecanismo primigenio para ordenar, aparte de colocar acentos dentro de lo indistinto, es buscar dentro de lo que sí se diferencia elementos que podamos denominar como acentos.<sup>178</sup> La acentuación consiste en introducir aspectos estructurantes a través de la adjudicación de más peso a ciertos objetos.<sup>179</sup> El que esperemos que siga un acento lleva a mecanismos de tensión y disolución, elementos fundamentales en la composición musical y de gran relevancia cuando abordemos el concepto fenomenológico de protención.

El tema del acento es de especial importancia en la lírica y las ciencias del lenguaje. La teoría lírica afirma que es la acentuación la que a menudo genera el sentido, por lo que el posicionamiento de los acentos durante la lectura resulta ser sinónimo de interpretación. En consecuencia, el concepto de ritmo se utiliza en la lírica principalmente en relación a la interpretación (tanto en el sentido de presentar como de entender). La acentuación en el habla también es estudiada fuera de la lírica: un ejemplo nada poético es Hitler, quien se valía a nivel paraverbal de una dinámica que rompía el ritmo y, por ende, la *psyche*.<sup>180</sup> Su arritmia al pausar en momentos no esperados socavaba la conexión consecuente de los contenidos (predominando en la memoria lo acentuado y no lo que realmente significaba e implicaba) y, de alguna manera, la voluntad.<sup>181</sup>

Si bien colocamos, como hemos visto, hitos en lo diferenciado, el mecanismo de acentuación subjetiva es más fácil de medir cuando tenemos el caso de los estímulos monótonos, indiferenciables. La sicoacústica plantea diversos procesos neuronales relacionados y criterios para medirlos,<sup>182</sup> mas ya en lo cotidiano nos puede ser evidente cómo colocamos acentos donde existen. Basta escucharnos: al contar en voz alta colocamos acentos dentro de pulsos absolutamente monótonos (¿quién no pone énfasis, si no en el cuatro, al menos al llegar a las decenas?). Uno de los ejemplos más resaltantes es que percibimos acentos

---

Ver [pasaje original 1-22](#). En relación con los conceptos de consciente y pasivo, resulta complementaria su propuesta de que también la conciencia misma de estos mecanismos nos puede sobreexigir: a menudo los tenemos que olvidar, tenemos que desconocer la autoría de nuestra mente, para poder gestionar lo conocido y vivir en cierta paz: un *"olvido activo"* (*"aktive Vergesslichkeit"*) funge como *"sostén del orden del espíritu"* (*"Aufrechterhalterin der seelischen Ordnung"*), siendo, por ende, una *capacidad de inhibir positiva en el sentido más estricto* (*"im strengsten Sinne positives Hemmungsvermögen"*). Este olvidar activo no implica que perdamos la complejidad del proceso, sino que meramente nos cerramos a él para poder gestionar nuestra atención. F. NIETZSCHE: *KGW, op. cit., págs. 307s, GM §1, Vol. VI/2*.

<sup>178</sup> Una perspectiva psicológica plantea sumar a ello principios del reconocimiento de la Gestalt, tales como semejanza, proximidad, simetría, etc. FISCHINGER, *op. cit.*, p. 27.

<sup>179</sup> FISCHINGER, *op. cit.*, p. 20. Este autor se refiere a objetos acústicos dado que analiza la percepción de música. En otros campos, sean sensoriales u otro tipo de apercpción, serán naturalmente otro tipo de objetos.

<sup>180</sup> KREUZBAUER y MADELLA-MELLA: *Die paraverbale Komponente in der Praxis des Rhetoriktrainings*.

<sup>181</sup> El estudio de aquella estrategia ya excede las intenciones de este trabajo; preguntamos cómo puede surgir sentido, mientras en esa observación se plantea que es socavado un sentido preexistente. Es, por ello, un campo para otra forma de aproximación, por ejemplo, una semiótica. Sin embargo, mencionamos el caso ya que puede ilustrar un vínculo de articulación posible entre aquella aproximación y la nuestra.

<sup>182</sup> BRUHN: *Zur Definition von Rhythmus, op. cit.*, p. 49.

dentro de silencios (lo que se da a menudo en el jazz). Todos estos son muestras concretas de que sentamos hitos, los cuales son inexistentes en el objeto a percibir y que justamente se vuelven realidad en su procesamiento cognitivo.<sup>183</sup>

Los silencios nos llevan a una forma de articulación igual de importante: las pausas. Estas no solo fortalecen, sino son condición para la percepción de unidades de sentido.<sup>184</sup> Un experimento interesante desde la perspectiva de la pausa y la ausencia es el de la investigadora Goldmann-Eisler, quien midió que en el habla espontánea (independientemente de si se trata de conversación, presentación no preparada, etc.) a la larga se calla más de lo que se habla, y no por las pausas lingüísticas o de articulación, sino por estar pensando, esto es, planeando, lo que se va a decir. En lo que fue denominado por algunos pausología, afirma que lo importante son las pausas, pues en estas se da el pensar, mientras que, paradójicamente, considera periférico el momento del habla mismo, pues no es más que la ejecución relativamente automatizada de lo planeado. Estos dos momentos, afirma, se alternan en un ritmo como estructuración cognitiva. Al ser tanto la planeación como la preparación de una expresión unidades funcionales ellas mismas (y no solo su ejecución), entonces se evidencian como manifestaciones de actividad cognitiva los espacios dentro de los cuales se manifiestan; es decir, la pausa, la demora se convierten en manifestación del pensar y percibir<sup>185</sup> –y quizá expresar–.

Otra definición que también se basa sobre la diferenciación por negación es la de Max Dessoir. Su punto de partida es la idea de que los cambios graduales pueden ser imperceptibles, es por ello que el cambio a notar tiene que ser evidente e introducir ausencia de continuidad. Plantea así la noción de corte: no solo sentamos acentos, también realizamos incisiones subjetivas para generar la articulación rítmica.<sup>186</sup> Vemos que también él, al afirmar que nosotros mismos insertamos cortes o pausas dentro de secuencias monótonas, plantea la ritmificación subjetiva. Becking, a su vez, observa la ausencia desde la complementación y habla de una implantación de lo ausente por parte del oyente. Corresponde, así, a la noción de nuestra percepción como fragmentaria y la consecuente construcción de lo faltante.<sup>187</sup>

<sup>183</sup> BRUHN: *Zur Definition von Rhythmus*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>184</sup> FISCHINGER, *op. cit.*, p. 29. Una idea similar a este poblar con hitos o cortes se puede aplicar a la percepción del tiempo, pues según Seidel llenamos el tiempo objetivo, vacío en sí, con contenidos subjetivos: “*Los trechos de tiempo objetivo no son vacías para el ser humano, sino que son llenadas por él con contenidos subjetivos de sensación, a pesar de la falta de un ‘contenido’ real*”. SEIDEL: *Rhythmus, Metrum, Takt*, *op. cit.*, p. 384. [Ver pasaje original 1-23](#).

<sup>185</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 29.

<sup>186</sup> “*A pesar de que el sonido continúa sin parar, creemos sí escuchar pausas – cuántas veces y dónde es secundario, es suficiente que hacemos incisiones subjetivas y ganamos de esta manera la articulación rítmica*”. MÜLLNER, *op. cit.*, p. 26. [Ver pasaje original 1-24](#). La noción de la incisión es otra manera de visibilizar el dividir en segmentos.

<sup>187</sup> “[...] rápidamente imagináramos, al escuchar, lo faltante y lo meteríamos de contrabando a la imagen de la experiencia”. BECKING, *op. cit.*, p. 9. [Ver pasaje original 1-25](#). Un contrabando ante nosotros mismos, pues, tal

### LA CATEGORIZACIÓN ACTIVA

Hemos visto cómo funciona el agrupar, reflexionemos ahora bajo qué criterios agrupamos. Uno de ellos es categorizar, entendido como ordenar clasificando y agrupando según ciertas características. Este procedimiento se basa en decisiones a un nivel abstracto, aunque no necesariamente conciente.<sup>188</sup> Las preguntas fundamentales que surgen respecto a la clasificación son cuáles son los criterios que rigen la decisión de a qué categoría adjudicar, entre qué hay que discernir, y cómo (y cuándo: ¿también durante la misma percepción?) son fijadas las categorías.

Dentro del categorizar es de importancia poder diferenciar entre variaciones mínimas y todavía reconocer la unidad a pesar de variaciones muy grandes y, en consecuencia, definir cuándo la variación se vuelve tan significativa que ya no es variación de algo sino otro algo.<sup>189</sup> Si buscamos ejemplos en la música, podríamos, por un lado, hablar de la capacidad de reconocer variaciones sutiles en la repetición de un patrón de percusión (es la falta de estas la que hace que un loop generado por una computadora suene tan mecánico), y, por otro, la capacidad de identificar variaciones de una misma melodía (o notar que ya es otra). Como ejemplo no musical tomemos la narrativa: en la película *Rashomon*, el mismo crimen es contado por diversos personajes, así que podemos diferenciar en la misma acción diversas perspectivas y podemos reconocer en todas las versiones la mentira como estrategia.<sup>190</sup> La dualidad entre reconocer la variación y identificar la unidad, fundamental para analizar la capacidad de diferenciar a la cual retornaremos en el tercer capítulo, puede ser analizada desde dos perspectivas: la cuantitativa, es decir la medición de cuándo una variación es lo suficientemente significativa para ser reconocida como un cambio, y la cualitativa, entendida como la definición de qué puede ser significativo. Si bien nuestro acercamiento se adscribe al segundo ámbito, nos son relevantes desde qué premisas se plantean intentos del primero. Un ejemplo es la psicoacústica, la cual comprueba el reconocimiento de diferencias temporales en patrones acústicos y plantea diversas capacidades de discernir al extremo de lo mínimo o lo máximo, además de intentar precisar el límite humano al respecto.<sup>191</sup> El tema es de interés para la musicología y estéticas relacionadas con ella, pues permite estudiar la facultad de diferenciar, a partir de mínimas variaciones en el timing de ejecución, entre los estilos de diferentes músicos, así como entre la música reproducida por una computadora y aquella interpretada por un ser humano.<sup>192</sup> Podemos ubicar en este territorio la expresividad del ejecutante (a través de tensiones, demoras, aceleraciones)

---

como hemos visto en diversas aproximaciones, se realiza en su mayor medida de modo involuntario e inconciente.

<sup>188</sup> FISCHINGER, *op. cit.*, p. 33.

<sup>189</sup> FISCHINGER, *op. cit.*, p. 35.

<sup>190</sup> *Rashomon*, de Akira Kurosawa, Japón 1950.

<sup>191</sup> FISCHINGER, *op. cit.*, p. 48.

<sup>192</sup> FISCHINGER, *op. cit.*, p. 35.

o, como describe Becking, de quien lo dirige: el director de orquesta. Llama la atención que para esta faceta del director no existe notación excepto instrucciones rudimentarias.<sup>193</sup> Una pregunta que se sigue de esta capacidad de diferenciar y, a la vez, poder detectar la unidad quizá sea ¿tiene alguna de las dos primacía sobre la otra? La respuesta sería sí y no: sí porque a veces, según lo que es prioritario en la situación, nuestra atención va hacia uno de los extremos –desglosar las partes minúsculas o reconocer un todo abarcante– y no porque ambos están tan entrelazados que a fin de cuentas resulta imposible separarlos definitivamente. Esta dualidad ya pertenece a la otra perspectiva de análisis: es una decisión a todas luces no cuantificable, sobrepasa lo medible y resulta, de tal manera, una de las razones por las que aún no se ha podido elaborar un modelo cuantificado abarcante para la percepción categorial.<sup>194</sup>

Lo que sí se ha podido medir en diversas disciplinas ha sido la presencia de diferencias a nivel personal y cultural. Nuestra familiaridad –sea condicionada socialmente o por experiencias personales– con ciertas manifestaciones no solo nos las hace más reconocibles, sino también acuña nuestras prioridades e incluso nuestra sensibilidad hacia ellas. Esto es un tema de interés para varias disciplinas, pues se relaciona con diversas interrogantes; por ejemplo, en la musicología (¿Cómo es influenciada nuestra capacidad y forma de aprehender la música por la experiencia y, en un concepto más incierto, por la sensibilidad personal?),<sup>195</sup> en la estética (¿Influencia el desarrollo personal el goce estético? ¿Hay formas mejores que otras de aprehender la obra? ¿Dónde radican las diferencias al entender una obra, entiéndase lo que se entienda y más allá del eventual goce?), en la pintura (Paul Klee llegó, en el marco de su investigación de la ritmificación de la pintura en relación a la temporalidad del ritmo musical, a plantear una teoría de polifonía visual)<sup>196</sup> y en la musicología (¿Qué condiciona la diferenciación de patrones percusivos en las culturas?). Esta última, a su vez, cuestiona las mediciones sico-musicales desde dos frentes: por un lado, hay cambios sutiles musicales que a menudo no son percibidos, por ejemplo, en patrones métricos de percusión africana que normalmente no son detectados por un europeo no entrenado, ya que le son demasiado cortos<sup>197</sup> (poniendo en tela de juicio la determinación de límites humanos generales) y, por el otro lado, se pueden observar diferencias entre lo que se declara en diferentes contextos como irregular versus regular<sup>198</sup> o rítmico versus arrítmico. Ejemplo de esto último es que en la música clásica hindú se puedan hallar rit-

<sup>193</sup> BECKING, *op. cit.*, p. 18.

<sup>194</sup> FISCHINGER, *op. cit.*, p. 35 La interrelación entre reconocer la unidad y notar sus partes en el proceso perceptivo es un problema lógico. Es necesario plantear, en el contexto de estas teorías, un modelo para hacerlo concebible y entendible; y va a ser esta una de las propuestas de la tesis cuando lleguemos en el tercer capítulo al concepto de vibración.

<sup>195</sup> BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>196</sup> BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>197</sup> ALADRO-VICO, p. 1315.

<sup>198</sup> ALADRO-VICO, *op. cit.*, p. 1316.

mos que contienen pausa y variación numérica dentro de un solo compás y polirritmos que incluyen la sobreposición de los mismos.<sup>199</sup> Se refuerza así la cuestión ya sugerida: ¿cuáles son los criterios para decidir si es unidad o disgregación? ¿Qué define la manera como interrelaciono? Como dice Bruhn: el campo de representación de un sonido no es ubicable; está teñido de recuerdos, conocimientos sobre música y músicos, así como por la experiencia del pasado.<sup>200</sup> El mismo autor postula, en una interesante propuesta que desde una intersección entre psicología y musicología intenta equiparar emociones con reflexiones,<sup>201</sup> las denominaciones cualitativas valencia subjetiva (*subjektive Valenz*) para la valoración personal, valencia objetiva para el significado del bien cultural para la sociedad en la que se inscribe, y valencia abstracta para su valoración más allá de cualquier utilidad.<sup>202</sup>

Cabe destacar que, si bien estos ejemplos provienen del ámbito musical, esto no significa que su aplicabilidad se reduzca a aquel contexto. Muchos de los conceptos que estamos revisando se pueden trasponer a otras formas de percepción o, incluso a la percepción en general.

En tal sentido, es relevante para nuestro estudio otro concepto planteado por Bruhn: la invariancia (*Invarianz*), entendida como una relación complementaria entre constancia y cambio, y concebida como criterio para discernir en un primer momento el reconocimiento (*Wiedererkennen*). El *re*-conocer, el conocer nuevamente, solo se puede dar a partir de la coincidencia de elementos que no varían. Esta perspectiva toma como punto de partida no la detección de lo igual, sino de la ausencia de lo diferente. La primera invariancia se daría en el pulso, luego el metro y tempo, y a través de estos pasos de reconocimiento de invariancia se podría llegar, implicando la suma de nuevos parámetros, al desarrollo de secuencias rítmicas complejas.<sup>203</sup> Este planteamiento nos puede sugerir un estado complementario al reconocimiento de lo igual y lo no igual, tal como lo revisaremos en 2.3.2, p. 119, a la vez que nos puede ayudar a concebir las maneras cómo se construye la complejidad.

<sup>199</sup> BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess*, *op. cit.*, p. 19. Consideremos asimismo la sensibilidad entrenada por la profesión: pensemos en la capacidad de un músico profesional para reconocer estructuras temporales complejas. BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess*, *op. cit.*, p. 11. La misma idea de aumento de la capacidad de diferenciar mediante el ejercicio la podemos notar (y probablemente medir) en otras ramas disciplinares y sus correspondientes contenidos: la textura de la madera para un ebanista, el color de las hojas para un agricultor, etc.

<sup>200</sup> “El espacio de representación del sonido apropiado, sin embargo, no se puede hallar concretamente: es codefinido por recuerdos, conocimientos acerca de música y músicos, así como por experiencias acústicas de años anteriores”. BRUHN: *Musik und Gefühl als Objekt und Gestaltqualität einer Wahrnehmungshandlung*, *op. cit.*, p. 97. Ver pasaje original 1-26.

<sup>201</sup> Por ejemplo, la importancia durante la improvisación en vivo de las decisiones según sentimiento –o intuición– en aquellos cortos lapsos que tiene el músico para decidir su próxima acción. BRUHN: *Musik und Gefühl als Objekt und Gestaltqualität einer Wahrnehmungshandlung*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>202</sup> BRUHN: *Musik und Gefühl als Objekt und Gestaltqualität einer Wahrnehmungshandlung*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>203</sup> BRUHN: *Kognitive Aspekte der Entwicklung von Rhythmus*, *op. cit.*, p. 233-239.



Las consideraciones de Bruhn nos demuestran que tenemos que retroceder aun mucho más en nuestra búsqueda de mecanismos básicos. Ante su clasificación de modos de diferenciación, al final hemos de hurgar por lo primigenio en la capacidad misma de discernir. Esto lo vamos a abordar en detalle en el siguiente capítulo, pero veamos ahora qué conceptos podemos observar (y, caso dado, extraer o desechar) de estas aproximaciones.

### *Variación y continuidad*

Llegamos, entonces, a la siguiente interrogante: ¿En qué consiste diferenciar, y entre qué podemos y hemos de diferenciar? La primera y más básica diferencia, quizás, podría referirse a notar la diferencia misma: ¿cómo nos damos cuenta de que algo es diferente y no igual? Si hablamos de la secuencialidad (en tanto característica de una serie de percepciones), lo igual en ella sería lo continuo, sin cambios, y lo que difiere sería la variación. Es, por lo visto, vital para nuestro análisis estudiar la relación continuidad-discontinuidad, sus tipos y cómo surge, es decir: ¿cómo detectamos discontinuidad?<sup>204</sup> Ahora bien, vemos por el tipo mismo de interrogante que el campo al que nos adentramos no es nada simple. Contiene autorreferencias y paradojas, constructos lógicos que evidencian nuevamente la importancia de nuestra perspectiva filosófica, no como el único acercamiento posible, pero sí indispensable para poder relacionar las aproximaciones de las ciencias naturales y otras disciplinas. La interrogante, más que responderse con un cuánto, primero ha de responderse con un cómo es posible.<sup>205</sup> En este tenor, antes de observar la discontinuidad, tenemos que asentar qué sería la continuidad.

#### **PRIMERO LA CONTINUIDAD**

A primera vista, percibir una continuidad de estímulos parece no presuponer ninguna acción de nuestro entendimiento, en el sentido de que parece darse de manera automática.<sup>206</sup> La percepción de lo igual como tal parece ser lo más simple. Sin embargo, según Rosenfield

<sup>204</sup> Tanto que se puede plantear la pregunta si el ritmo es reducible a la interacción entre estos dos elementos. BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess, op. cit.*, p. 22. Es probable que esta reducción no bastaría para nuestra aproximación; pues si queremos estudiar un proceso que forma parte de la construcción de conocimiento (y ver si nos es útil para ello una definición de ritmo), tiene que incluir de alguna manera el producto hacia el cual lleva. Por lo tanto, el concepto tiene que abarcar el ensamblaje de elementos más complejos. Sin embargo, esta diferenciación inicial es medular, y formará un eje de estudio en la sección 2.5.2, p. 149.

<sup>205</sup> Para este fin, en los siguientes capítulos nos será de ayuda la aproximación husserliana, la cual suministrará las herramientas conceptuales y terminológicas para analizar estos conceptos.

<sup>206</sup> Pensemos en la continuidad como una característica general. Ejemplos de continuidad de un estímulo cognitivo (recordemos que no nos limitamos a la percepción en sentido sensorial) que llega a nosotros de manera monótona son el invariable trepitar de la lavadora de los vecinos, ver pasar por la ventana del autobús los postes de la carretera en intervalos incansablemente iguales, pensar que siempre suceden las mismas historias en las noticias, etc.

sucede lo contrario y, más bien, tiene aquí lugar algo fundamental: la unión de elementos para la continuidad de la conciencia. Afirma que esta no surge por la mera acumulación de instantes de experiencia, sino por su relacionamiento, y que sin estas conexiones lo único que habría en nuestra conciencia sería una masa informe imposible de ser transformada en conocimiento o comprensión.<sup>207</sup> Así que nuevamente hallamos la tesis de la contraposición a lo monótono, pero aquí no se trata de poner acentos para superarlo, sino de establecer relaciones. Intrínseca a esta explicación es la noción de lo aislado, del elemento que se ha de unir a otros. La noción de lo continuo y su contraparte, lo aislado, lo discreto, surgen simultáneamente y, según el autor, este relacionamiento es el inicio de la conciencia. La idea de interdependencia es equiparable al concepto de invariancia de Bruhn, mencionado más arriba, y el momento de detección de la ausencia de diferencias. En la fundación de continuidad también tiene lugar el acto de sintonización de estímulos disímiles y su adjudicación a posiciones temporales.<sup>208</sup> Considerando estas observaciones, coincido en que la creación de la continuidad como unidad es un paso medular y que, por consiguiente, hemos de insertarlo en la estructura del análisis de los próximos capítulos como una columna de soporte, o incluso como una base en el sentido de premisa.

#### LUEGO LA VARIACIÓN

Dentro de lo continuo, entonces, se da lo no igual. Para Fraisse, la unidad elemental fundamental del ritmo es el cambio (Wechsel).<sup>209</sup> Como vimos en la diferenciación de términos vecinos, es esto lo que distingue el ritmo del mero pulso, pero aquí lo estamos postulando desde la lógica interna del proceso. Coincido en que el cambio es una unidad fundamental, aunque no la única (como iremos reconociendo). Utilizaré preferentemente el término variación, ya que si bien tanto cambio como variación son nociones que se construyen sobre la presuposición de un elemento anterior, el segundo implica, de modo más evidente, que aquel elemento es contenido en lo nuevo –y esa persistencia es fundamental para la idea de coherencia que vamos a plantear–.<sup>210</sup> Como notamos, la variación es una noción bastante más compleja que la discontinuidad, la cual meramente indica la interrupción de la continuidad. Es la variación la que permite reconocer o, mejor dicho, colocar (en el sentido de la ritmificación subjetiva) hitos que nos denotan el paso del tiempo.<sup>211</sup> Diversos autores

<sup>207</sup> “La continuidad de la conciencia surge a causa de que el cerebro humano establece nexos entre los instantes únicos. La unión entre los instantes, y no los instantes mismos, establecen la conciencia. Sin estos nexos percibiríamos entre un instante y otro solamente una serie de estímulos incoherentes, mediante lo cual no podríamos convertir esta experiencia en conocimiento y comprensión de nuestro mundo”. WILHELM-NAROSY, *op. cit.*, p. 56. Ver pasaje original 1-27. Una posición por cierto muy afín (si ponemos a un lado el aspecto físico-biológico de la descripción) a la de Cohen.

<sup>208</sup> BRÜSTLE *et al.*: Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess, *op. cit.*, p. 18.

<sup>209</sup> FISCHINGER, *op. cit.*, p. 23.

<sup>210</sup> Tal persistencia se da incluso en la pausa, pues esta, trascendiendo la mera interrupción, implica de manera latente lo anterior. En este sentido, el vacío está pleno de latencia de lo conservado, y a la vez, paradójicamente, de latencia de lo que viene.

<sup>211</sup> BRÜSTLE *et al.*: Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess, *op. cit.*, p. 6.

inscriben la sorpresa dentro del ámbito de la variación, entendida como rompimiento de la expectativa, ya que es causada por una diferencia, una discontinuidad frente a lo que se espera. Valéry define el ritmo como interrelación (el término *Wechselspiel* es más lúdico) subjetiva entre expectativa y sorpresa.<sup>212</sup> Probablemente el concepto más relevante aquí sea justamente la expectativa, tanto para investigar porqué y cómo surge, como para estudiar a qué resultados conlleva.

La noción de expectativa es esencial. Es ella la que posibilita la discontinuidad. Bruhn relaciona, dentro de la musicología, la expectativa con la variación. Después de la repetición, el oyente espera algo nuevo. Si escucha un tercer tono igual, lo que equivale a la segunda repetición, es posible que el oyente aparte su interés; hasta el punto de que la nota, según su teoría atencional, puede llegar a desaparecer a causa de que no se le presta atención.<sup>213</sup> En un giro interesante, Bruhn, a través de la idea de la expectativa, llega a desligar el sentimiento de la interpretación (en sentido de ejecución) musical, debido a que la expectativa sigue una lógica interna y, por lo tanto, genera necesidad (*Zwangsläufigkeit*). Hay una tendencia natural que tiene que ser resuelta, o en términos de armonía, disuelta (*Auflösung*), pues su contradicción crea un estado de tensión o excitación que no se reduce a la emocionalidad. Paradójicamente, toma esta tensión como denominador común tanto al proceso cognitivo como al emocional, con lo cual equipara los dos procesos dentro del proceso perceptivo.<sup>214</sup> Esto le permite postular la no separación de emoción y cognición, y fundamentar decisiones de acción desde el sentimiento, como las ya mencionadas durante la improvisación musical.<sup>215</sup>

### UNA(FALSA )DICOTOMÍA

En este analizar y categorizar estas dos capacidades opuestas y complementarias, el reconocimiento de la continuidad y el de la discontinuidad, se ubica la teoría de Aladro-Vico, según la cual nos es intrínseca una dicotomía de sensibilidades rítmicas coexistentes y aplicables según el contexto. Este autor las adjudica a dos tipos de cognición diferentes, una dirigida hacia lo regular y la otra hacia lo irregular.<sup>216</sup> La posición no deja de ser interesante,

<sup>212</sup> BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>213</sup> BRUHN: *Musik und Gefühl als Objekt und Gestaltqualität einer Wahrnehmungshandlung*, *op. cit.*, p. 103s.

<sup>214</sup> "El sentimiento amplía la acción perceptiva por un componente más. [...] Podría resultar enriquecedor para el desarrollo de la teoría neuropsicológica el que reconozca como una unidad a la sensación, el sentimiento, el reconocer y la reflexión, unidad de la cual no puede ser aislada ninguno de sus componentes". BRUHN: *Musik und Gefühl als Objekt und Gestaltqualität einer Wahrnehmungshandlung*, *op. cit.*, p. 106. [Ver pasaje original 1-28.](#)

<sup>215</sup> BRUHN: *Musik und Gefühl als Objekt und Gestaltqualität einer Wahrnehmungshandlung*, *op. cit.*, p. 106. Profundizaremos en 3.1.1, p. 158 en este concepto desde la perspectiva fenomenológica, llegando a una conclusión similar: la protención (en cierto sentido un tipo de expectativa) es justamente lo que hace posible la diferenciación.

<sup>216</sup> ALADRO-VICO, *op. cit.*, p. 1s. Se basa sobre Fraisse para la división en sensibilidades rítmicas protopáticas y epicríticas, pero la lleva hacia tipos de cognición y acentúa interesantemente la negación, en forma de

ya que le asigna a la primera muchos de los fenómenos basados en la igualdad que fueron enumerados más arriba. Adjudica a la sensibilidad por lo regular un ámbito cuantitativo, lo que en términos musicales correspondería a compás, pulso y metro.<sup>217</sup> La sensibilidad por lo irregular se encargaría de lo cualitativo, lo que equivaldría en términos musicales a tempo y rubato. Trascendiendo las nociones musicales, afirma que esta sensibilidad también rige un aspecto kinestésico: la coordinación física.<sup>218</sup> Si la segunda está ligada al movimiento y respondería a mecanismos más bien básicos y espontáneos, la primera sensibilidad está más dirigida a la forma, resultando una capacidad de discernimiento relacionada con lo intelectual y cultural. La separación busca ser, a nuestro parecer, demasiado general, ya que en las dualidades que busca abarcar hay diversos niveles y combinaciones posibles (lo cultural puede contener lo espontáneo, lo intelectual lo básico, etc.).<sup>219</sup>

La dicotomía, por lo tanto, no parece ser sostenible frente a la fusión de sus elementos. La interdependencia de lo continuo y lo discontinuo es tan intensa,<sup>220</sup> lo irregular y lo regular tan entrelazado, que son igual de imposibles de separar como la simbiosis entre unidad y multiplicidad. Esto se debe a que cambio y repetición son, según comprobaremos, elementos que se condicionan mutuamente.<sup>221</sup> Tomemos como modelo el escuchar una melodía: esperamos en cierto momento una variación, pudiendo predecir algunos rasgos

---

rechazo, en la descripción del mecanismo. La cognición dirigida hacia lo irregular la define como rechazo de isocronía, la hacia lo regular como rechazo hacia su falta (*"rejection of isochrony"* y *"rejection of lack of isochrony"*).

<sup>217</sup> Coincide aquí con la idea de que el metro sienta el contexto de percepción y, por consiguiente, la expectativa, modulada por la atención: "[...] la organización rítmica jerárquica (metro) sirve a un mecanismo atencional de ajuste de expectativas que guía la percepción, mecanismo el cual está basado sobre oscilaciones ordenadas jerárquicamente, lo cual concede una ventaja perceptual". ALADRO-VICO, *op. cit.*, p. 3. Ver pasaje original 1-29.

<sup>218</sup> Según él, la co-variación de dos referentes temporales es usada para coordinar movimientos, adscribiendo lo temporal a lo protopático. ALADRO-VICO, *op. cit.*, p. 3.

<sup>219</sup> Es en especial en el campo de lo espontáneo en donde, a nuestro parecer, pierde definición por no profundizar en nociones que lo fundamenten, tales como básico, inmediato y precognitivo. Esto merma la diferenciación entre los elementos propuestos. En tal sentido, al describir el agrupamiento como cualitativo pero la categorización como cuantitativa, se funden aspectos que intenta separar. Continuando con estas delimitaciones, parecería en ALADRO-VICO, *op. cit.*, p. 3 que el sentir estaría contrapuesto al análisis, y el reconocimiento al cálculo. Bruhn plantea un análisis contrario, pues estudia sentimientos que a partir de la conciencia de lo continuo llevan a decidir cómo se obra en el momento inmediato. Esto representaría una injerencia de lo protopático en lo epicrítico hasta el punto de una fusión indistinta. Es justamente la complejidad de las fusiones entre contrapuestos, y la imposibilidad de evitarlas, la que nos lleva pensar que la separación en una dicotomía es un experimento muy útil para buscar clasificaciones, pero, al fin y al cabo, insuficiente.

<sup>220</sup> Plessner lo describe con binomios contrapuestos: *"Inconstancia en lo constante, irregularidad regular"* (*"Unstetigkeit im Stetigen, regelmäßige Unregelmäßigkeit"*). BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess, op. cit.*, p. 7.

<sup>221</sup> *"En cada ritmo son cambio y repetición formas de juego que se condicionan mutuamente"*. WILHELM-NAROSY, *op. cit.*, p. 41. Ver pasaje original 1-30. Una muestra de ello es la música minimalista, que se construye a partir de una continua y detallada exploración de los límites en esta interrelación.

de esta, pero sin embargo no todos; es por este rango de impredecibilidad dentro de lo predecible, y a pesar de este marco, que puede lograr sorprendernos.<sup>222</sup>

#### A LA VEZ ,LA PARALELIDAD

Un concepto que implica ambos momentos, la diferencia y la igualdad, es el de lo parecido (Ähnlichkeit), ya que contiene aquello a lo cual algo se parece y, a la vez, denota la disimilitud. El concepto resulta de gran relevancia en el ámbito de la teoría del arte, en especial desde el momento en el que el arte se liberó de la obligación de ser una copia fiel, del criterio *μίμησις* que exigía el principio de imitación de un correspondiente externo, y viró la perspectiva hacia las relaciones de sus propios elementos internos, dirigiéndose con ello hacia un ámbito de correspondencia y analogía relacionados a procesos abstractos pero también íntimos (sentimientos personales, asociaciones abstractas, procesos sociales, etc.).<sup>223</sup>

Coincidimos con Funk, Mattenklot y Plauen en que es primordial aquí revisar la definición de lo parecido, ya que pensarlo como mera falta de igualdad no hace en absoluto justicia a la productividad del concepto. Cuando pensamos ‘esto es igual’ (o no), siempre consideramos un ‘a’ dirigido a otra cosa, es decir, siempre existe una referencia a un factor externo con el cual comparamos. Por ejemplo, imaginemos dos siluetas que son igual de altas: solamente podemos pensar ese ‘igual’ al poder cotejarlas. La altura sería, en este ejemplo, el tercer componente que sumamos a las dos siluetas. Sin embargo, el concepto de parecido contiene más: extrae de la propia interrelación entre los elementos el criterio de comparación. Por ejemplo, las caras de estas dos personas se parecen — el criterio se funda en lo que comparo y no en una pauta externa (digamos la longitud en centímetros) con la cual mido.<sup>224</sup> Con ello, el concepto de parecido construye sus criterios en la interrelación, permitiendo de esta manera investigar la interrelación misma. Se convierte así en

<sup>222</sup> Por esta razón no coincidimos del todo con Kopiez, quien trata de equiparar el grado de cambio (Änderungsstärke) con el grado de interés (Interessantheit), pues nos da la impresión que pretende con ello reemplazar el binomio expectativa/sorpresa por el concepto más psicológico de atención, pero a nuestro parecer esto no resuelve la problemática de los conceptos entrelazados. *KOPIEZ, op. cit., p. 5.*

<sup>223</sup> *FUNK, MATTENKLOTT y PAUEN, op. cit., p. 8s.* No se puede hablar de un momento histórico definido en el cual la mimesis deja de ser una condición, sino más bien de un proceso en el cual deja de ser un criterio protagonista. Este criterio en la estética había sido criticado desde otra perspectiva por Nelson Goodman, en su obra *Languages of Art* (1968): el autor afirmaba, siguiendo una posición de la filosofía del lenguaje analítica, que la denotación simbólica era lo que regía la lectura en la imagen, por lo que el parecido resultaría trivial. Esta posición quizás se podría criticar por mezclar un mecanismo primigenio (comparación) con uno mucho más construido (denotación), así como por combinar la descripción de cómo funciona la interpretación (que puede ser de varias maneras) con la valoración de qué debería ser relevante para la estética, pero de todos modos pierde relevancia al abandonarse la necesidad de la referencia a un correspondiente externo.

<sup>224</sup> *FUNK, MATTENKLOTT y PAUEN, op. cit., p. 7s.* El libro presenta un notable panorama de diversas perspectivas sobre el pensamiento de lo parecido (Ähnlichkeitsdenken) en relación con la estética.

un concepto de interés para el presente trabajo y la pregunta ¿cómo reconozco algo como parecido? será una de las interrogantes centrales para los próximos capítulos.

La idea del parecido nos lleva hacia el reconocer, una acción que, si nos atenemos a cómo estamos trazando esta argumentación, no tiene que ser en absoluto presente y evidente a la conciencia.<sup>225</sup> El tema de los mecanismos de reconocimiento de lo similar ha sido de interés para diversas disciplinas, no solamente para la filosofía y la psicología. Dentro de la musicología se ha dado una extensa búsqueda para entender cómo conocemos y reconocemos una melodía y las interrelaciones de los elementos musicales. Si se toma como punto de partida la idea del nexo formal (en música serían las formas musicales) como portador de significado, surge la necesidad de entender el reconocimiento de estructuras de asociación, lo cual deriva en la búsqueda de eventuales universales en el proceso de percepción, con especial acento en el reconocimiento de interrelaciones. Al explorar de esta manera sus propios fundamentos, la mencionada disciplina ha integrado aportes de muchas otras, tales como modelos de asociación de la conciencia provenientes de la filosofía y de diversas corrientes psicológicas, pero también criterios de la informática, del análisis del lenguaje, de la imagen e incluso de la teoría cinematográfica.

La musicóloga De La Motte Haber, en su introducción a la psicología musical, traza un panorama histórico de diferentes aproximaciones sin perder de vista la interrelación entre estas disciplinas. Luego de revisar la teoría de la Gestalt, la de comparación de plantillas (Schablonen-Vergleich) y de universales prototípicos, el modelo ‘pandemónico’ (Pandemonium-Modell) así como la teoría de equivalencia y complementariedad (Äquivalenz und Komplementaritäts-Theorie), la autora llega a la conclusión que entre los aportes interdisciplinarios más productivos para el reconocimiento de patrones de melodía (a través de la identidad de la variación y no de sus elementos) estarían los provenientes de la teoría contemporánea de la imagen (por ejemplo, la idea de la progresión de análisis de una información para ir fundando de manera continua contenidos nuevos). Sin embargo, menciona que sigue habiendo dos dificultades al parecer insalvables: por un lado, en qué momento se da la construcción de conocimientos y, por el otro, en especial en la teoría visual, el factor tiempo en el análisis de la secuencialidad.<sup>226</sup>

Esto se debe a que, ya sea que nos posicionemos en la perspectiva de esquemas aprendidos que al ser depositados en la memoria generan expectativas de percepción,<sup>227</sup> o que nos adscribamos a la teoría de la creación de patrones que a partir del reconocimiento de continuidad y/o parentesco han de establecer una predictibilidad confiable,<sup>228</sup> en cualquier caso

<sup>225</sup> Ya a inicios de siglo hallamos el concepto de reconocimiento preconciente (vorbewußte Recognition). SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 25.

<sup>226</sup> MOTTE-HABER, *op. cit.*, p. 84-96. Consideramos, y he aquí nuevamente un direccionamiento hacia capítulos posteriores, que estas brechas conceptuales solamente pueden ser analizadas desde la filosofía y, en especial, con las herramientas que provee la fenomenología de Husserl.

<sup>227</sup> FISCHINGER, *op. cit.*, p. 12.

<sup>228</sup> BRÜSTLE *et al.*: Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess, *op. cit.*, p. 18.

se hace patente que necesitamos considerar la comparación con lo previo y la anticipación de lo siguiente como un lugar en el que sucede en gran medida la fundación de contenidos. Entramos, por consiguiente, a los conceptos de secuencialidad y temporalidad.

### ***La temporalidad***

La intención de esta sección se podría resumir con la reformulación de la pregunta ¿cómo estructura el ritmo nuestra percepción del tiempo?<sup>229</sup> hacia ¿cómo estructura el tiempo nuestra experiencia a través del ritmo? Comprendiendo tiempo, claro está, no como el tiempo objetivo de los relojes, sino como la base de la noción de secuencialidad.<sup>230</sup>

#### **LA EXPECTATIVA Y LA ANTICIPACIÓN**

El tema de la predicción, o, mejor dicho, lo que llamamos por ahora expectativa, está íntimamente ligada a nuestros mecanismos de reconocimiento y consiguiente formación de conocimiento. La expectativa está dirigida hacia el futuro, en interacción con la experiencia pasada y sus rastros, así como con la presente.

La capacidad de anticipación (sea expectante o no) resulta ser un mecanismo fundamental para concebir la idea de continuidad rítmica. En música, el propio concepto de disolución de tensiones, presentes en la composición armónica y rítmica, presupone instaurar esta tensión en dependencia de lo que viene después.<sup>231</sup> Bruhn sostiene que es justamente el curso de tensión y disolución, siguiendo o contraponiéndose a lo que llama las tendencias naturales, lo que estimula al ser humano y lo que en realidad sucede al sentir que la música causa algo en nosotros.<sup>232</sup> Su propuesta de tendencias naturales implica un mecanismo que trasciende la música, y que, quizás, es parte de cómo es construida la atención y la percepción. Si es un elemento tan fundamental, tenemos que preguntarnos: ¿qué es lo que causa una expectativa? ¿Cómo surge?

La pregunta es antigua. Arístides Quintilianus, en su tratado sobre la música del siglo III antes de Cristo, afirmaba que la mente examina la estructura de lo percibido comparándola con sus expectativas. Inmediatamente surge la pregunta: ¿cómo elabora la mente sus prognosis? Al parecer, comparando y cotejando lo que le da la percepción con su

<sup>229</sup> BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>230</sup> Nuevamente remitimos aquí a un concepto que será profundizado más adelante: el tiempo interno. 2.5.2, p. 138.

<sup>231</sup> BRUHN: *Zur Definition von Rhythmus*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>232</sup> “No es un sentimiento el que es estimulado en el ser humano por la música. Es [...] el curso forzoso de tensión y su disolución lo que lleva –a partir de la tendencia natural o la contraposición a la tendencia natural– a la estimulación del humano”. BRUHN: *Musik und Gefühl als Objekt und Gestaltqualität einer Wahrnehmungshandlung*, *op. cit.*, p. 104. Ver pasaje original 1-31.

propia lógica.<sup>233</sup> Hermann Cohen, estableciendo un nexo que habremos de considerar en el análisis propio, describe la función fundante de la expectativa como enraizada en la percepción de la temporalidad:

*Inhalar es la anticipación, la forma originaria del tiempo, el prever el futuro y su primera construcción, a la cual posteriormente puede entrar y seguir el pasado. [...] Con ello, el tiempo no solamente tiene la tarea de ordenar lo consecuente, sino causar lo antecedente, crearlo.*<sup>234</sup>

Vemos que, según Cohen, es por y en la anticipación que el tiempo adquiere su valor como categoría.<sup>235</sup> ¿Cuál empero, volviendo a nuestro concepto, sería la función del ritmo? Según este autor, se podría decir que es el componente que ordena la anticipación, pues reposiciona los factores: es el ritmo el que, a través de la anticipación, ordena.<sup>236</sup>

Consecuentemente, Cohen define anticipación como el carácter primigenio del ritmo, su espíritu y fundamento (Geist und Grund) y, dando un paso más, la anticipación como forma rítmica para todo trabajo de la conciencia.<sup>237</sup> Recapitulemos cómo llega a esto: como hemos descrito antes, sin comparación y, en consecuencia, sin diferencia nuestro entorno de percepción en su totalidad sería indistinto y vacío. Si consideramos que el tiempo y, en especial, la anticipación (la cual permite la comparación y, con ello, la diferencia) posibilitan la conciencia, el ritmo sería una manifestación de la anticipación y, con ello, de la actividad de la mente.<sup>238</sup>

El análisis de Cohen será fundamental a la hora de enfrentar las preguntas con las que trabaja Husserl.<sup>239</sup> A continuación, revisaremos otras aproximaciones a la temporalidad

<sup>233</sup> Pues como dice Baier en este pasaje acerca de Quintilianus, conociendo estas reglas “*se tendría probablemente un buen fundamento para elaborar una noción de ritmo que sea adecuada tanto para el feto que patea como al danzador del baile de San Vito*”. **BAIER**, *op. cit.*, p. 24 (trad. propia). Explorar esta lógica, las reglas que usa la mente para construir desde la percepción sus expectativas, con esa pretensión de universalidad, es uno de los objetivos de la presente investigación.

<sup>234</sup> **COHEN**, *op. cit.*, p. 146. Ver pasaje original 1-32.

<sup>235</sup> “*Y es la anticipación mediante la cual y dentro de la cual acredita el tiempo su valor fundamental como categoría*”. **COHEN**, *op. cit.*, p. 147. Ver pasaje original 1-33.

<sup>236</sup> “[...] entonces tiene que ser buscada siempre en el ritmo mismo la razón última del orden, por consiguiente a fin de cuentas en su [se refiere al ritmo] relación fundamental con la forma del tiempo”. **COHEN**, *op. cit.*, p. 145. Ver pasaje original 1-34.

<sup>237</sup> “*Si empero la anticipación es la forma básica rítmica para toda labor de la conciencia [...]*”. **COHEN**, *op. cit.*, p. 146. Ver pasaje original 1-35.

<sup>238</sup> Una descripción que también realza la importancia dentro del ritmo de la proyección hacia el futuro, y con ello toda su temporalidad –aunque no con la profundidad de fundamentación de Cohen–, es la de You: “*La esencia del ritmo no es meramente el orden percibido [...]; es la exigencia, preparación y anticipación de algo a venir [...]. Ritmicidad es una relación temporal entre ‘tensiones’ [...] que son construidas, percibidas y creadas entre un inicio (o un pasado), un centro (un presente) y un final (un futuro). [...] Ritmo es un orden temporal orientado al futuro*”. Haili You, *Defining Rhythm. Aspects of an Anthropology of rhythm*, en: *Culture, Medicine and Psychiatry* 18 (1994), págs. 363s. Ver pasaje original 1-36.

<sup>239</sup> Enriquecedor en especial será considerar las diferencias entre este neokantiano y el fenomenólogo en lo que respecta al criterio de racionalidad: “*La pregunta es la misma aunque ambos autores la respondan de modo diame-*



relacionadas con la teoría del ritmo para encontrar otras reflexiones que puedan ser de utilidad en nuestro análisis posterior.

#### CONSECUTIVIDAD EN SIMULTÁNEO

También para Timo Fischinger el tiempo es un factor decisivo en la percepción: por un lado, como hemos visto antes, es un principio de ordenamiento que estructura la percepción y, por otro lado, es a la vez aquello que supedita los procesos perceptivos a diferentes límites temporales.<sup>240</sup> Clasificando las etapas que refiere Bruhn según estos criterios, tenemos, en primer lugar, la perspectiva de las categorías mentales de experiencia: experiencia de simultaneidad, secuencia, ahora y duración (Gleichzeitigkeit, Folge, Jetzt, Dauer)<sup>241</sup> y, en segundo lugar, los diversos momentos de la secuencia perceptiva. Estos serían, según los enumera Fischinger:<sup>242</sup>

- Un primer momento del reconocimiento de estímulos: los datos son sentidos (o, podríamos decir quizás, sensados)<sup>243</sup> en forma de señales eléctricas generadas en nuestros órganos y transportadas por nuestros nervios, y estos datos luego son filtrados, ordenados y sometidos a procesos de reconocimiento de patrones (es ahí en donde, en cierto sentido, se convierten en datos para nosotros). Todo esto tiene lugar dentro de un plano preatencional (präattentiv) no capaz de conciencia, en lo que Bruhn llama la configuración psicofísica.
- El momento consecutivo, el procesamiento cognitivo, está compuesto de cuatro procesamientos paralelos que analizan, valoran y comprueban la relevancia de lo nuevo. Este nivel no es necesariamente conciente, no obstante lo puede ser (“[...] *no obligatoriamente conciente, pero, caso dado, con posibilidad de conciencia*”).<sup>244</sup>

---

*tralmente opuesto, el uno mediante un anti-intuicionismo sin concesiones según el cual la racionalidad consiste en ser libre de toda intuición, el otro por el principio de los principios, según el cual, a la inversa, la racionalidad significa la fundación intuitiva”. DENIS SERON: „Husserl et Cohen : deux conceptions opposées de la rationalité?“En: Figuras da Racionalidade : Neokantismo e Fenomenologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 140 Ver pasaje original 1-37. Sería interesante también explorar las semejanzas entre estos autores; parece un campo fértil de investigación para otro estudio.*

<sup>240</sup> FISCHINGER, *op. cit.*, p. 191.

<sup>241</sup> FISCHINGER, *op. cit.*, p. 191.

<sup>242</sup> FISCHINGER, *op. cit.*, p. 99-102.

<sup>243</sup> El neologismo de sensado o sensar, asociado a la noción de sensor en electrónica, suena algo terrible, pero puede ser útil para separar el significado castellano de sentir como una emoción y el sentir como una información ya dada como vivencia (lo cual ya son dos interpretaciones que no se deben confundir), del sentir como dato exclusivamente generado en los sentidos, es decir, un impulso nervioso sin ningún ‘procesamiento’.

<sup>244</sup> FISCHINGER, *op. cit.*, p. 100. Ver pasaje original 1-38. Cuando revisemos el concepto de pasividad husserliano rozaremos el tema de lo activamente conciente y lo pasivo genético no conciente a la reflexión. Sin embargo, esta categoría de posible pero no necesario podría ser productiva para profundizar en la interrelación, aunque en otra investigación.

- Entender: los objetos de la percepción son identificados y puestos en interrelación. En el caso de la música son juntados los sucesos acústicos dentro de unidades musicales.
  - Juzgar: por medio de procesos que comparan lo nuevo con la información almacenada en la memoria, la novedad de las nuevas señales es revisada y valorada.
  - Emociones: caso dado, son inducidos elementos o contextos emocionales que también son relacionables.
  - Relevancia: se comprueba si la información es relevante para la toma de acciones (este criterio de la acción se debe a la perspectiva psicológica de Bruhn).
- Encima de estos momentos gobierna una entidad central con funciones ejecutivas, cuya realización incluye el direccionamiento de la atención. En este metanivel son manejados procesos de pensamiento concientes.

El desglose de Bruhn de la estructuración del transcurso temporal<sup>245</sup> es interesante y seguramente productivo para un concepto de secuencialidad, aunque para nuestras intenciones específicas (más dirigidas hacia la explicación del proceso mediante una secuencia mínima en sentido lógico) peca de una perspectiva algo mecanicista. Es de especial utilidad para cotejar la diversidad de perspectivas con la de la fenomenología husserliana.

Hemos mencionado anteriormente los (aún) infructuosos intentos de descubrir un órgano sensorial u otro objeto tangible como centro de percepción y procesamiento del tiempo, un *Zeitorgan* que sea fácil de medir y analizar.<sup>246</sup> Más fértil resulta, a nuestro parecer, la pregunta de Dalhaus: ¿es el tiempo un medio para los procesos que suceden dentro de él, o es en sí un suceso?<sup>247</sup> Dicho de otro modo: ¿es un medio de nuestro entendimiento, o es su objeto? El resultado de la exploración de las diversas perspectivas que relacionan íntimamente el ritmo con el tiempo (como el arriba descrito nexo entre la anticipación y el ritmo en Cohen, o desde la teoría de la Gestalt que lo ve como una típica manifestación de la *Zeitgestalt*)<sup>248</sup> deriva en la posibilidad de aplicar esta pregunta, por extensión, también a la noción alrededor de la cual gira nuestra investigación: ¿el ritmo es medio u objeto de percepción? Probablemente ambos, pero es la primera función en la que se centrará nuestro interés.

### *Acerca de lo complejo*

Hemos recorrido diferenciación y continuidad como dos factores entrelazados básicos a la formación de conocimiento, dentro del ámbito de los procesos primigenios que estamos

<sup>245</sup> Esta estructuración la relaciona con la adjudicación de pesos (*Gewichtung*) según agrupamiento siguiendo principios gestálticos y de acentuación. BRUHN: *Zur Definition von Rhythmus, op. cit.*, p. 51.

<sup>246</sup> Por ejemplo, actualmente por las neurociencias. FISCHINGER, *op. cit.*, p. 191.

<sup>247</sup> FISCHINGER, *op. cit.*, p. 13.

<sup>248</sup> FISCHINGER, *op. cit.*, p. 13.

investigando. También hemos visto que parte de estos factores es la comparación con lo previo, es decir, con conocimientos ya formados. Ahora bien: ¿qué resulta de esa comparación? ¿A qué lleva la diferenciación, qué es lo que distingue lo nuevo de lo previo para que no sea lo mismo? Si bien el nuevo elemento tiene algo del anterior, se suman nuevos factores que lo hacen desigual. Veamos cómo se relacionan esto que llamamos por ahora nuevos elementos y factores: si se suman, se sobreponen, sí y cómo complementan lo anterior. No olvidemos que aquello anterior, a su vez, también ha sido creado, o generado, mediante el mismo proceso de comparación. Todo esto significa que hay una recursividad: lo ya formado se vuelve parte del mismo proceso de formación, lo ya construido sobre lo anterior se integra en lo siguiente. Se da un aumento en complejidad. A continuación, revisaremos diferentes aproximaciones referentes a cómo y por qué el mecanismo de construir elementos cada vez más complejos forma parte de los mecanismos de percepción y entendimiento que queremos explorar.

#### LA COMPLICACIÓN DESDE LA LETRA Y EL PÉNDULO

Según Leonardo da Vinci, solamente podemos percibir una cosa a la vez.<sup>249</sup> Usa como ejemplo la lectura, que va de letra a oraciones a líneas, pero lo usa como modelo para un proceso que se da igualmente en la pintura, y que podemos aplicar a toda percepción.<sup>250</sup> ¿Cómo se dan esos pasos, cómo es posible ir subiendo de un estrato a otro, cómo logramos hacer la información cada vez más compleja, y que la suma de datos resulte cada vez en un nuevo contenido? El médico Wachholder postula un orden o serie de grados (Stufenreihe) que lleva desde sucesos tan simples y objetuales como el movimiento de un péndulo (como es deducible, en su época los relojes de péndulo eran algo muy cotidiano) hasta las esferas subjetivas más fecundas y variadas de nuestra vivencia y producción.<sup>251</sup>

<sup>249</sup> “Conocemos claramente que la vista es de las operaciones más rápidas que existen, y en un punto se ven formas infinitas; sin embargo no se comprende mas que una cosa a la vez”. Leonardo Da Vinci, Trattato della Pittura, §49. Citado en RUDOLF KUHN: *Komposition und Rhythmus. Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre*. Volumen Band 15, Beiträge zur Kunstgeschichte. Berlin: Walter De Gruyter, 1980, p.8. [Ver pasaje original 1-39](#).

<sup>250</sup> Este ejemplo de Da Vinci nos hace acordar que bajo percepción no entendemos meramente la sensible. Recurrimos a menudo a ejemplos de los sentidos por su facilidad de explicación, pero con el fin de transponer el funcionamiento ilustrado hacia otros ámbitos. El ejemplo de Da Vinci de la complejidad gradual en niveles de texto (letra-oración-etc.) sirve para describir la construcción por capas que se suman, mas solamente es un ejemplo de estructuración de etapas. Así como él lo traspone de la lectura hacia la pintura y, con ello, de lo conceptual hacia lo sensible, nosotros podemos trasponer lo mostrado en ejemplos de los sentidos hacia otros ámbitos tales como los de emociones, ideas, etc. Asimismo, no deberíamos equiparar el funcionamiento de la mente solamente con el funcionamiento del texto escrito o lenguaje hablado. Esto llevaría a concebir la percepción como un proceso lineal, meramente consecutivo, y estaríamos ignorando la relación de lo paralelo que será ilustrada en 3.1.4, p. 168.

<sup>251</sup> La describe como “comenzando con la rígida repetición igual y monótona de un suceso tan simple como el movimiento de un péndulo y terminando con la vivencia y creación humana más alta, más ricamente estructurada y llena de variedad, imbuida de sentimiento y subjetiva-personal”. Citado en SPITZNAGEL, *op.cit.*, p.9. [Ver pasaje original 1-40](#). La metáfora del péndulo ayuda a imaginar la evolución del espíritu del tiempo (Zeitgeist): una

Ambas perspectivas plasman algo que podríamos describir como un transcurso que va subiendo niveles y cierta secuencia en esta ruta de ascenso, empero no refieren realmente la manera como se da. Más fructífero nos resulta Dalhaus, quien describe cómo los tonos en la música se unen en motivos, estos conforman periodos y la unión de estos produce, a su vez, oraciones musicales. No obstante, no se queda en estas aglomeraciones, sino que da un paso más al intentar explicar cómo tiene lugar el relacionamiento. Tales uniones se dan, según él, dentro de un proceso en el cual las percepciones no se reemplazan en su sucesión cual elementos aislados, sino que se concatenan llevando de la una a la otra. El agente que las hila es la presuposición de la unidad fundada en la correlación que las abarca y que, a la vez, surge de ellas.<sup>252</sup> Esta aserción contiene la postulación de varios mecanismos:

- el primero es la noción de que no tiene lugar un mero proceso de suma,
- en segundo lugar, se da una fusión al concebir una unidad,
- y finalmente, que la interrelación es anticipada.

Comencemos con lo primero de la lista: si la unión no es mera suma, entonces ¿qué más puede ser? Aparte de unir los elementos, se les adjudica un nuevo componente: una nueva unidad, o meta-característica. La idea de que dos ritmos unidos forman un elemento de orden superior<sup>253</sup> es insuficiente si no se describe en qué consiste la superioridad. Más productiva resulta el concepto del principio de percepción categorial que adjudica una nueva característica, el pertenecer a cierta clase o entidad. Este ordenamiento sería un mecanismo que facilita la percepción.<sup>254</sup> Analizando desde esta perspectiva, ya un simple tono resulta un producto de una percepción categorial diferenciada, integrando muchas opciones de clasificación.<sup>255</sup> Esta idea representa un reto de fundamentación (pues contiene recursividad en la paradoja de dónde ubicar el momento inicial) y marca un norte para esta investigación, dado que permite concebir en un solo elemento mínimo tanto proceso como producto. Cubre así la exigencia de recursividad planteada al inicio de esta sección: incluir,

---

tendencia siempre es reacción a otra en un constante ir y venir, mas en aquella metáfora el péndulo nunca vuelve a exactamente a la posición anterior, pues varía su altura; siempre se retorna una perspectiva dejada atrás, pero ligeramente variada por el sentir de la época. No hablamos ahora de este tema, sin embargo, el espíritu del tiempo es un buen ejemplo de a qué nivel de complejidad y abstracción podría llegar aquella estratificación en tanto funcionamiento básico. Lo observaremos como ejemplo en [4.1.3, p. 211](#).

<sup>252</sup> “Que las percepciones individuales que van pasando una a la otra queden conectadas, en vez de meramente relevarse, es por un lado el resultado de una unión en parte receptiva y en parte espontánea.[...] Pero por otro lado ya se presupone siempre la totalidad de una obra [...]; y los detalles son comprendidos como partes de una coherencia anticipada, que los abarca y, a su vez, surge de ellos”. Citado en: FISCHINGER, *op. cit.*, p. 13. Ver pasaje original 1-41. La idea principal que podemos extraer de este planteamiento es el concepto de coherencia (Zusammenhang). Será vital para entender la interacción hacia la coherencia y, por lo tanto, el sentido.

<sup>253</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 26.

<sup>254</sup> FISCHINGER, *op. cit.*, p. 19.

<sup>255</sup> FISCHINGER, *op. cit.*, p. 33. Un ejemplo: registramos que oímos un sonido, pero también que tiene corta duración, volumen medio, frecuencia alta, la fuente se ubica a poca distancia, el timbre es de parlante electrónico, se repite en intervalos breves, etc.; todo eso sucede en la fracción de segundo en la que identificamos nuestro despertador.

en la concepción de nuestra secuencia que hemos de delimitar, el resultado del proceso como algo que, a su vez, puede estar en su inicio.

Otros formas interesantes que resultan de estos planteamientos de estructuración son la idea de construcción de un metanivel que abarca los elementos reconocidos –ya sea por la inclusión en un nuevo ritmo que integra combinaciones anteriores, o por concebir un periodo mayor que los contiene (pensemos en las estaciones del año o los movimientos cual péndulo de las tendencias históricas)– o por sentar un soporte base, dentro del cual se inscribe la pausa.<sup>256</sup> Observaremos a continuación si hallamos planteamientos que buscan explicar cómo surge lo complejo que nos sugieran conceptos útiles.

#### LA EVOLUCIÓN HACIA LO COMPLEJO

Algunos aportes desde el punto de vista de las ciencias naturales pueden ser sumamente útiles para esta investigación, pues, más allá de lo cuantitativo, pueden sugerir diferencias relevantes y procesos que hemos de considerar. Un ejemplo de esto es la existencia de fases de la evolución del reconocer: en psicología experimental se ha medido que la capacidad de reconocimiento va evolucionando. Al inicio un bebé de unos meses puede reconocer la presencia de pulso con una gran sensibilidad, detectando variaciones de 100 milisegundos, luego identifica lo medible (o lo comparable, esto es, adquiere criterios para cotejar lo uno con lo otro; aquí se hallaría lo que definimos como metro) y, al final, variaciones más complejas como ritmo.<sup>257</sup> Según esta perspectiva, el ser humano detecta y reconoce cada vez más parámetros y dimensiones conforme avanza el desarrollo cognitivo.<sup>258</sup>

Podemos observar que la explicación fisiológica detrás de esta medición, si bien no es nuestro tema, no deja de ser fértil para la exploración filosófica: afirma que mecanismos de ordenamiento, agrupación y clasificación permiten superar las limitaciones de la memoria de corto plazo para administrar más información.<sup>259</sup> Es en estos primeros pasos donde sur-

<sup>256</sup> BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess*, *op. cit.*, p. 12 y SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 21. Si buscamos ejemplos en este mismo texto que está siendo leído, un ejemplo para la idea de lo abarcante sería el trabajo de doctorado en su totalidad, y para la noción del soporte (o medio, en sentido de transmisor y de entorno), esta hoja blanca o la pantalla sobre la cual se lee, pues más allá de su carácter físico-objetual implican una conciencia de fondo. Con respecto al concepto de conciencia de fondo, el vocablo alemán Hintergrund es bastante fructífero, pues implica dos aspectos. Por un lado *hinter* significa lo que está atrás o detrás y, por otro lado, *grund* denomina la base, aquello sobre lo cual está algo y, por consiguiente, desde lo cual resalta. *Grund* también puede interpretarse (y es uno de los sentidos de este término) como causa, asociada a cimiento. Una palabra en español relativamente cercana sería ‘trasfondo’.

<sup>257</sup> BRUHN: *Kognitive Aspekte der Entwicklung von Rhythmus*, *op. cit.*, p. 235. Esta evolución fundamenta la secuencia pulso-metro-ritmo de este autor que fue mencionada en la sección referente a definiciones.

<sup>258</sup> WILHELM-NAROSY, *op. cit.*, p. 51.

<sup>259</sup> Los investigadores notaron una paradoja: la memoria de corto plazo tiene que retener, además del material a procesar, datos de su incipiente ordenamiento rítmico (por ejemplo, primeras aglomeraciones), y sin embargo esta mayor carga resulta en un mejor manejo de información. SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 22.

ge la conexión entre la memoria de corto plazo y la de largo plazo, la cual permite, por los mecanismos mencionados más arriba, la anticipación. Sería, de esta forma, una explicación fisiológica de la unión entre retención y protención; sin embargo, tal descripción de nuestros procesos propios desde una perspectiva de observador externo no llega a explicar los pasos lógicos con el detalle que estamos buscando. Para ello hará falta una contemplación fenomenológica, la cual precisamente será el contenido del próximo capítulo.

#### CANTIDADES: ENTRE MICRO Y MACRO

Siguiendo con la exploración de en qué consiste lo complejo y cómo puede ser concebida su construcción, una aproximación al proceso de volver algo más complejo consiste en ver el aumento de dimensión en sentido cuantitativo; eso significa que se va de una estructura más pequeña (no decimos menor, ya que puede asociarse con valoración) hacia una más grande. En otras palabras, de una microestructura a una macroestructura. Corresponde a la noción de fondo abarcante que mencionábamos unas líneas más arriba. Estos conceptos han sido usados por diversos autores en relación con procesos de cognición. Por ejemplo, Iver y Clarke afirman que la macroestructura se caracteriza por ser un contexto basado en la memoria.<sup>260</sup> Esto es un criterio que bien puede resultarnos útil al concebir la interrelación entre la experiencia perceptiva del instante y su relación con la acumulada.

Bruhn, a su vez, refiere en relación con el concepto de microestructura, que este implica la necesidad de un criterio de mínimo reconocible, el cual dependerá tanto de la naturaleza humana como del contexto cultural. Se puede observar la existencia de micro-lapsos de tiempo comunes. Según Bruhn, se ha medido como mínimo lapso necesario para notar un cambio 30 milisegundos, y 120 milisegundos para reconocer.<sup>261</sup> El primer lapso, el que nos hace notar que hay un cambio, nos permite una reacción corporal (como esquivar un objeto que se nos acerca), el segundo lapso, el de reconocimiento de qué ha cambiado concretamente (por ejemplo, notar que el objeto es una mano amiga en son de paz) permite asimilar un nuevo contenido. Este segundo factor es para nuestra investigación el más interesante, pues se relaciona con el proceso de creación de sentido. Ilustramos lo paradójico y veloz del proceso de reconocimiento con una estrategia de montaje cinematográfico: una imagen en movimiento es el resultado de la unión de segmentos continuos para dar la sensación de una acción constante, pero a veces se logra esta misma sensación introduciendo, en el montaje, un vacío artificial, y servirse así de un mecanismo de nuestra percepción que complementa aquel vacío. Un truco típico es mostrar una serie de imágenes para que

<sup>260</sup> ALADRO-VICO, *op. cit.*, p. 1316.

<sup>261</sup> En la músico-psicología se investiga esto en relación con la percepción de acordes o, en otras palabras, multitonidad ( BRUHN: *Zur Definition von Rhythmus, op. cit.*, p. 44), pues lo simultáneo aquí es solo aparente. Consideremos: ¿cuánto necesitamos para discernir en un acorde la cantidad de sonidos que abarca (pues podemos notar que son más de uno) y su calidad (los armónicos que definen el tono de cada material)?

el espectador mismo construya, de manera acelerada, los sucesos intermedios.<sup>262</sup> En ciertos casos el vacío artificial tiene que ser introducido para que la acción parezca natural. Imaginemos una escena en la que una persona camina y a mitad de un paso cambia la perspectiva de la cámara; digamos si la veíamos frontal, ahora la vemos de un lado. En el montaje, el editor tiene que omitir aproximadamente 120 ms, pues si no el espectador va a tener la ilusión de que se repite un fragmento del movimiento. Esto sucede debido a que la mente registra un cambio de perspectiva y anula, sin que ello nos sea conciente, el tiempo que necesitaría para adaptarse. En consecuencia: si el editor omite el lapso de reconocimiento, es asimilado como ausencia necesaria; si no, rompe la sensación de la acción fluida.<sup>263</sup> Lo que podemos reconocer como elemento mínimo puede depender de un entrenamiento.<sup>264</sup> Con ello, estamos hablando de un aprendizaje y, por consiguiente, de un marco cultural.<sup>265</sup> El marco de experiencia cultural establece el sistema referencial de cada entorno, aparte de que abundan las diferencias individuales.<sup>266</sup> Los denominadores comunes interindividuales e incluso interculturales han sido un tema de exploración para diversas acercamientos en la investigación de este proceso, también desde la teoría del ritmo.<sup>267</sup>

Sin embargo, nuestro interés no está dirigido hacia la dependencia contextual de las microestructuras ni la cultural de las macroestructuras de reconocimiento, sino hacia los mecanismos básicos mediante los que la suma de microestructuras permite el establecimiento de una nueva macroestructura.<sup>268</sup> En este contexto, es substancial el concepto del tiempo

<sup>262</sup> Un excelente ejemplo de la complementación a diversos niveles es *La jeteé* de Chris Marker, una película de 1962 a base de fotos.

<sup>263</sup> Como esta, la edición cinematográfica contiene muchas herramientas que se sirven –mediante lo visual y/o auditivo– de mecanismos de percepción a menudo no concientes al recipiente y, frecuentemente, según nos parece, solo en parte al editor. Uno primordial es la complementación de fragmentos de la percepción espacial. LEON-GEYER, p. 66s.

<sup>264</sup> Así, la duración del tiempo de reacción depende no solo de si estamos atentos (como, por ejemplo, al manejar), sino también de un entrenamiento. Continuando con los ejemplos del montaje, un editor de video es capaz de identificar la falta de un cuadro (un frame puede durar 1/30 segundos) mientras que alguien no entrenado, a pesar de poner atención, o no lo nota, o no puede definir lo notado.

<sup>265</sup> El lenguaje cinematográfico implica un aprendizaje del espectador. Alguien que nunca ha visto audiovisuales se puede sentir corporalmente confundido por los saltos de cámara imposibles. La evolución de este lenguaje se hace evidente al ver películas muy antiguas en las que la edición sí repite movimientos ya realizados.

<sup>266</sup> SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 32.

<sup>267</sup> Por ejemplo, las canciones de cuna tienen en todas las lenguas estructuras melódicas y rítmicas similares. BRUHN: *Kognitive Aspekte der Entwicklung von Rhythmus*, *op. cit.*, p. 234.

<sup>268</sup> Un ejemplo de un postulado general al respecto es la afirmación de un filtro analítico basado sobre ventanas temporales, el cual contiene en su nivel más bajo una ventana para los sucesos individuales, y a un nivel más alto una para la detección de grupos (y, por consiguiente, para la de ritmo), en BRUHN: *Zur Definition von Rhythmus*, *op. cit.*, p. 45. Dejando a un lado la medibilidad, es interesante para nuestro concepto de complejidad la diferenciación en niveles –de complejidad–.

presente, ya que de esa manera la multiplicidad de microestructuras no merma la conciencia de un ahora abarcante. Un ritmo es concebido como presente, a pesar de contener diversos momentos.<sup>269</sup> La formación de macroestructuras puede implicar una ampliación de categoría, con lo que pasamos al próximo punto: cómo clasificar un aumento de nivel.

#### CALIDADES: GRADOS Y CAPAS

La complejización también puede ser, como observamos, abordada desde la estratificación. Pero los estratos mismos pueden, por un lado, tener calidades diferentes y, por el otro, fundar la noción misma de calidad. Una propuesta de Bruhn consiste en clasificar según el grado de conciencia, basado en su sistema de niveles de estado de procesamiento visto más arriba; es decir, primero los sucesos primarios no sujetos a conciencia, luego la interrelación entre ellos y precedentes (susceptible a conciencia) y, finalmente, la reacción, decisión y corrección concientes. La identificación según estos grados implica estados heterogéneos de procesamiento, por lo que deduce diferencias de representación cognitiva en los distintos niveles. Otro sistema de clasificación que describe es el de Stadler, Kolbs y Reuter, el cual divide en calidades primarias sensoriales (como altura de tono, timbre, volumen), secundarias de estructura y Gestalt, y terciarias valorativas (como beneplácito o, interesantemente, reconocimiento).<sup>270</sup> Son posiciones importantes que hemos de considerar; nuestro objetivo para el análisis correspondiente será, sin embargo, solamente estudiar cómo pueden surgir calidades, no su naturaleza específica. Por ello, el punto importante en este enfoque del análisis no es la existencia de múltiples capas, sino la relación entre ellas, pues esto explicaría su generación y función.

Considerando tal aspecto, según Fischinger, la estructuración en estados de procesamiento (tal como es planteada por Bruhn) adjudica a cada estado características propias de interrelación de significados propia, con su propio criterio de relevancia.<sup>271</sup> Según Bruhn, la relevancia es un concepto de importancia al concebir el presente síquico. Este autor propone

<sup>269</sup> Los variados acercamientos que tratan de delimitar cuantitativamente los momentos mínimos (o máximos) que componen un ritmo dependen, como es natural, de las intenciones de quien mide; así que ahí aún hay desacuerdos. Empero, consideramos interesante la terminología empleada por diversos autores para definir esta ventana: tiempo de presencia (Präsenszeit), principio de segmentación de la vida mental (Segmentierungsprinzip [sic] des mentalen Lebens), espacio temporal del presente síquico (Zeitraum der psychischen Gegenwart). Nota de traducción: Gegenwart puede significar tanto presencia como presente, en este contexto y uso podría implicar ambos significados. BRUHN: *Zur Definition von Rhythmus*, *op. cit.*, p. 52. Todas estas posiciones alimentan la reflexión de cómo concebir un ahora como eje de la percepción, el cual abordaremos en 3.1.2, p. 163.

<sup>270</sup> BRUHN: *Zur Definition von Rhythmus*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>271</sup> FISCHINGER, *op. cit.*, p. 42. Dado que la búsqueda de nuestra herramienta ha de facilitar la comprensión del proceso cognitivo, el desglose de Bruhn, si bien es sumamente interesante, nos forzaría a considerar en este momento demasiados elementos. Por ello, intentaremos restringirnos más bien a la detección de puntos en común con otras perspectivas.



no usar medidas de tiempo físico-objetivas, sino adaptar su duración al contexto observado, centrándose a la relevancia para la conciencia. Se remite a Celibidache, quien utiliza un concepto de simultaneidad desde la conciencia, dentro de la cual, en cada instante de percepción, se da una conjunción complementaria de los sucesos procesados en el momento (aktuell verarbeiteten Ereignisse) con los anteriores, creándose una unidad mayor.<sup>272</sup> El razonamiento contribuye a concebir la construcción de nuevos elementos más complejos a partir de interrelacionamientos.

Estas propuestas nos permiten pensar cómo surge, en la complejización, un estrato que abarca lo anterior, como capas que se sobreponen, mas no su simultaneidad.<sup>273</sup> Si nos imaginamos estratos sobrepuestos, como los de las etapas en la geología, tenemos que considerar que los inferiores no desaparecen, siguen siendo relevantes. De todas maneras, nuestro concepto de complejización no se puede limitar al aumento desde la integración de lo anterior, sino que también tiene que considerar lo coexistente. Abordemos, entonces, otro aspecto de lo que implica pensar la complejidad como concepto dentro de un proceso cognitivo: las posibilidades de interrelación resultantes.

#### INTERMODALIDAD Y PARALELIDAD

La secuencia básica cuyos entornos estamos trazando puede, según las diversas perspectivas que estamos observando, articularse en diversos entornos y modos de percepción. Si sostenemos que se da en todo tipo de percepción, y tenemos en cuenta que la percepción misma abarca diversos modos y formas a la vez, podríamos afirmar que el proceso se da de manera simultánea en diversos estratos y campos. Un ejemplo en tanto interacción de modalidades de sentidos es la combinación audiovisual. La visión y el sonido interactúan en la secuencia de edición de un videoclip, en la sincronía de impulsos lumínicos en una discoteca, y al observar los gestos de un director de orquesta. Una intermodalidad acústica-táctil sería sentir (y ver) la vibración causada por sonidos bajos.<sup>274</sup> Otro ejemplo que parte

<sup>272</sup> BRUHN: *Zur Definition von Rhythmus*, *op. cit.*, p. 53 Celibidache, como alumno de Brentano, tomó de aquel una noción de la realidad como relación interna que le permitió fundamentar, en su dualismo de la experiencia musical, el lado interno de su dualismo de la experiencia musical, como contraparte a la realidad externa vivida desde la materialidad musical. El acto de percepción confiere un tipo de realidad basada en su efecto: “La música es adquirida en el espacio material y desdobra su efecto en el espacio de representación del ser humano”. BRUHN: *Musik und Gefühl als Objekt und Gestaltqualität einer Wahrnehmungshandlung*, *op. cit.*, p. 97. Representación ha de entenderse asociada a imaginación, etc. [Ver pasaje original 1-42](#). La exposición de Bruhn muestra la importancia de conceptos fenomenológicos (la concepción de tiempo desde la conciencia está emparentada, mediante Brentano, con el tiempo interno husserliano) dentro de la búsqueda experimental en otras disciplinas.

<sup>273</sup> Otros principios de estos autores, cercanos a la Gestáltica, que pueden ser útiles para estudiar la construcción de complejidad son la emergencia de nuevas propiedades desde la unión de partes (concepto relacionado en este contexto con la de *Übersummenhaftigkeit*, así como la transposición (*Transponierbarkeit*) como principio de relacionamiento para reconocer características similares mediante su aplicación a otro elemento.

<sup>274</sup> KOPIEZ, *op. cit.*, p. 144.

nuevamente de lo sensorial como referencia para ámbitos más complejos: percibo ruidos domésticos junto a los de la computadora en la que leo, me doy cuenta que estoy mal sentado (la propiocepción se funde con la valoración), asimilo que estoy en un entorno específico (ya lo sabía pero lo noto nuevamente) mientras comprendo nuevos contenidos por el texto, me doy cuenta de que esto ya lo leí a la vez de la hora que es, etc.<sup>275</sup> Podemos definir la percepción en sí como un proceso multimodal, lo cual nos permite superar la restricción a un solo sentido (o a los sentidos) y potenciar el carácter de denominador común, el cual es aquí nuestro objetivo principal.<sup>276</sup> En ese tenor, la complejización dentro de la secuencia básica que estamos explorando se podría considerar como metanivel estructurante, ayudando así a concebir la interacción de diversas modalidades con las que adquirimos y construimos conocimiento.

Por ende, podemos hablar de una intermodalidad, la cual implica, al menos como latente, una multimodalidad. Otro ámbito sería el de la multidimensionalidad, referida específicamente a la capacidad de ver esta secuencia funcionando no solo en el tiempo, sino en el espacio. Es definitivamente una perspectiva enriquecedora, sobre todo si no se piensa en un tiempo ni espacio objetivo, sino las nociones internas de ello. En correspondencia al mecanismo de la unidad de lo percibido, Klages asevera la presencia de una simultaneidad de espacios perceptivos. Según él, toda aparición en el tiempo (*zeitliche Erscheinung*) sucede dentro de un espacio de intuición (*Anschauungsraum*), cuyas partes son espacio de escucha (*Hör-*), de visión (*Seh-*), de olfato (*Riech-*), de gusto (*Schmeck-*) y de tacto (*Tastraum*), siendo el primero el más dinámico. Con esto, el ritmo se desplaza de ser un fenómeno meramente temporal a ser un fenómeno también espacial.<sup>277</sup>

El concepto de simultaneidad implica el de paralelidad. Esto ya fue enunciado en la estructuración en niveles cognitivos según Bruhn: coexiste el nivel sensitivo (identificación, etc.) con el del conocimiento y reconocimiento (*Erkennen und Wiedererkennen*), el de la planeación de acciones con el nivel motriz (realización de acciones).<sup>278</sup> Lo paralelo sería, por

<sup>275</sup> Si bien no todo en esta lista califica como solamente percepción, hemos de considerar, por un lado, que los procesos que narramos son entretreídos y, por otro lado, recordar que estamos considerando percepción como no meramente sensorial, sino como un resultado de construcciones que permite la primera dación de algo a nosotros. Esto no equivale a la construcción de conocimiento, sino un momento muy al inicio de la misma. Véase 2.4.2, p. 131.

<sup>276</sup> “Más allá de ello ha de resaltarse que la percepción representa un proceso multimodal que trasciende los sentidos individuales, y que es una operación en la que el sujeto que percibe y el objeto percibido entran en una relación que hace verse obsoleta la diferenciación entre sujeto y objeto percibido, entre actividad y pasividad”. CHRISTINA LECHTERMANN, KIRSTEN WAGNER y HORST WENZEL: *Möglichkeitsräume: Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2007, p. 7. Ver pasaje original 1-43. La afirmación (de las actas de un congreso interdisciplinario sobre percepción) se inscribe en una definición de los conceptos tiempo, espacio y atención como fenómenos basados en la percepción multimodal y en la relación de intercambio entre sujeto y objeto.

<sup>277</sup> MÜLLNER, *op. cit.*, p. 31. De sumo interés sería investigar al respecto las convergencias y diferencias con la teoría espacial de Stumpf, quien, al igual que su alumno Husserl, retoma el concepto de Kant de tiempo y espacio a priori como principios de construcción.

<sup>278</sup> BRUHN: *Zur Definition von Rhythmus, op. cit.*, p. 53.

lo tanto, un factor unificante que nos devela que la organización jerárquica de esta estructuración teórica es necesaria solo para poder explicarla; dentro de nosotros, los procesos de transformación (Verarbeitungsprozesse) tienen lugar de manera simultánea.<sup>279</sup> Es más, la teoría de Bruhn y Fischinger afirma que el procesamiento de informaciones rítmicas no solo está compuesto de sucesos en los diversos niveles cognitivos, sino incluso habría un mecanismo de distribución que lo modula.<sup>280</sup> Cabe destacar que la paralelidad es una noción que implica simultaneidad de niveles, pero no la relación entre ellos. Al respecto, Fischinger complementa que los procesos perceptivos y de acción en la sincronización rítmica se dan, dentro de estos diferentes niveles cognitivos, en parte de modo paralelo (es decir, simultánea pero independientemente), y en parte compitiendo entre ellos (en otras palabras, es posible cierto antagonismo).<sup>281</sup> De este modo, volvemos el tema de los mecanismos de potenciación o atenuación mutua mencionados con anterioridad.

Hemos afirmado, en la introducción y al mencionar la teoría de DaVinci, que un contenido puede ser concebido de manera paralela aunque su expresión retórica tenga que ser lineal. Las nociones de paralelidad y simultaneidad serán medulares cuando revisemos más adelante tanto la percepción misma como la construcción de sentido y sus interrelaciones. Para tales reflexiones, la fundamentación de Bruhn y Fischinger es de gran valor a fin de complementar la exploración de cómo y por qué puede tener lugar lo paralelo, además de mencionar problemáticas que puede contener; como, por ejemplo, el antagonismo interno.<sup>282</sup>

En resumen, la capacidad de analizar cómo interactúan capas de diversas calidades y tiempos es uno de los factores que podrían tornar la noción interdisciplinar de ritmo en un elemento interesante para el análisis de la percepción de artes, en especial de obras con características multidisciplinares tales como teatro y ópera, instalación, etc..<sup>283</sup> Ritmo, ahora concebido dentro de la psicología como una construcción (Konstrukt) psicológica multidimen-

<sup>279</sup> FISCHINGER, *op. cit.*, p. 100. El autor, para analizar lo entrelazado entre percepción y acción, usa como punto de partida la experiencia de un percussionista, tanto de recepción (oír y reconocer estímulos sonoros) como de decisión y acción (evaluar y realizar su interpretación musical). El timing de un músico resulta así un ejemplo de un proceso complejo, tanto en sentido cognitivo como senso-motórico, que pasa por estímulos sonoros, mecanismos para su reconocimiento, diversos niveles de comprensión y evaluación, así como la toma de decisiones y adquisición de memoria.

<sup>280</sup> Fischinger da a entender esto al complementar la palabra 'verteilten' con 'distribuirten'. Esto implica no solo que el procesamiento de información rítmica sucede de modo repartido, sino evidencia que el autor plantea una acción de distribución hacia niveles cognitivos. FISCHINGER, *op. cit.*, p. 98. Más allá de esta constatación, sería interesante explorar cómo sucede esta distribución, por qué, y especialmente cuáles son los efectos de posibles interrelaciones en nuestra construcción de conocimiento.

<sup>281</sup> FISCHINGER, *op. cit.*, p. 191.

<sup>282</sup> Su mención de este último puede incluso ser útil para explicar la polivalencia contradictoria de un solo concepto, problema que afrontaremos al mencionar la dificultad de definir la noción contemporánea de arte, en 4.4.1, p. 222.

<sup>283</sup> BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess*, *op. cit.*, págs. 9 y 14.

sional,<sup>284</sup> proveería herramientas para investigar tanto la jerarquía entre percepciones que se sobrepone como los mecanismos de mutua amplificación o atenuación que puedan actuar entre ellas.<sup>285</sup>

#### LA REFERENCIA A LO PROPIO

Finalmente, como elemento cardinal del concepto de lo complejo, no debemos obviar la función de lo autorreferencial, que suma nuevos niveles y, particularmente, metaniveles. Ya el mismo concepto de repetición conlleva la posibilidad de una autorreferencia: la repetición, a su vez, se puede repetir, y lo hace a menudo.<sup>286</sup> Si concebimos una secuencia como un complejo de relaciones, esto permitiría reconocer la repetición de una relación sin que se repitan exactamente los elementos que la conforman.<sup>287</sup> En relación con el término ritmo, Wilhelm-Narosy afirma que la repetición desarrolla un ritmo propio y evoluciona de manera rítmica.<sup>288</sup> Sin embargo, nos distanciamos de esta formulación: para nosotros, la repetición no desarrolla un ritmo, es más bien una parte de él (en el sentido de proceso y no producto). Revisemos: si concebimos que el proceso de reconocimiento contiene lo que funda el 're-', un retorno de algo dentro de lo que se conoce en ese proceso, la recursividad es esencial. Por consiguiente, si lo que vamos a denominar ritmo es un proceso correspon-

---

<sup>284</sup> FISCHINGER, *op. cit.*, p. 41.

<sup>285</sup> BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess*, *op. cit.*, p. 6 Sin embargo, varios autores coinciden en que falta aún bastante exploración para lograr explicar estos mecanismos de interacción. BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess*, *op. cit.*, p. 18 Ojalá la presente investigación pueda elaborar un aporte a ello.

<sup>286</sup> Entendemos aquí como autorreferencia el tipo de recursividad en la que nosotros, para reconocer e identificar un elemento, usamos como referencia el mismo elemento o algo que consideramos igual. Usar 'auto' quizá no sea ideal, ya que no es el elemento quien establece la relación, pero parece el vocablo más adecuado, ya que contiene la recursión hacia lo mismo. En ese sentido, una repetición que se repite es una recursión en la cuál reconocemos una repetición como idéntica a una inicial. Cabe destacar: esa identidad de reconocimiento no es una ontológica, pues todo ser individual, concreto, es justamente individual y se diferencia de cualquier otro que llamemos su repetición. EDMUND HUSSERL; EDUARD MARBACH (Ed.): *Phantasie und Bildbewußtsein*. Hamburg: Meiner, 2005, *Husserliana XXIII*, p. 499. O con la metáfora de Heráclito: no nos podemos bañar en el mismo río. El tipo de identidad en el reconocimiento se basa en que toda determinación se rige por conceptos comunes. HUSSERL: *Hua XXIII*, *op. cit.*, p. 499.

<sup>287</sup> Por ejemplo, no se repite el tono mismo pero sí el salto de octava, o, en un análisis de retórica de un discurso, no es idéntico el argumento pero sí la estrategia de cuestionamiento. Este mecanismo será provechoso al concebir lo que construye un metanivel de relaciones y cómo se transpone una relación a otro contenido, lo cual vamos a estudiar en 2.5.2, p. 150.

<sup>288</sup> WILHELM-NAROSY, *op. cit.*, p. 41. Toma como ejemplo la música minimal: los bloques melódicos se repiten, con la intención de que cada nueva oída pueda ser sentida de manera más profunda. A la vez, cambia de manera sutil el entorno (tiempo, variaciones mínimas, etc.)

diente,<sup>289</sup> la repetición uno de los factores fundamentales que genera la interrelación y la estructuración que han de componerlo.

La autorreferencia genera, a su vez, un contexto: el marco de las características propias, o lo que llamaremos lo propio. Expliquemos esta figura lógica con un ejemplo: si encuadro con una cámara un televisor que reproduce la imagen de la cámara, vería la imagen del televisor dentro del televisor repetida ad infinitum.



Lo que veo repetido es el marco del televisor; claro, no es el mismo, sino cada vez más pequeño, pero son sus propias características visuales las que me sirven para identificarlo.<sup>290</sup> Lo relevante aquí es que no necesito algo externo para tener elementos reconocibles, pues la recursión se auto-contiene. Fueron expuestas posiciones en musicología que sostienen que el contexto dentro del que sucede el fenómeno musical es sentido por lo que quedó definido como metro; sin embargo, he aquí una opción en la cual no es necesario el metro ni otro constructo externo como parámetro de enmarcamiento.<sup>291</sup> Este contexto creado de manera autónoma es un marco que, en nuestra opinión, también puede albergar el surgimiento de la expectativa, de la anticipación enunciada anteriormente y, por ende, enriquecer su exploración.

### *La relevancia de lo evidente*

En relación con los diversos mecanismos de funcionamiento de lo adjudicado al ritmo, queda un aspecto que ha sido tocado indirectamente en varias oportunidades. Diversas aproximaciones de la teoría del ritmo manejan una concepción de que el ritmo se hace evidente, entendido como experiencia conciente no mediada.<sup>292</sup> La evidencia, o autoevidencia,

<sup>289</sup> ¿A que nos referimos con correspondiente? A que tiene una estructura similar. Veremos más adelante si el proceso que llamaremos ritmo está dentro del reconocimiento, o si el reconocimiento será un factor del ritmo, y si esta diferenciación tiene sentido.

<sup>290</sup> El ejemplo del video-feedback es la instalación *Watching Television* de Andy Vible, otros se pueden ver en la obra de Nam June Paik. Se llama al mecanismo en el que mi referente de reconocimiento proviene de la misma imagen el efecto Droste o mise en abyme; es una herramienta usada desde la antigüedad, no solo visualmente. Para más casos, véase los ejemplos de bucles autocontenidos en obras de Escher y Bach en DOUGLAS R. HOFSTADTER: *Gödel, Escher, Bach. An Eternal Golden Braid*. New York: Vintage Books, 1980.

<sup>291</sup> Esta alternativa es un instrumento de análisis de gran trascendencia para la música-etnología, ya que a menudo se ve enfrentada a música que no concuerda con la metricidad occidental: “De otra manera, el ritmo no-metrado [...] desbarata el sentido de contexto, deviniendo autorreferencial, creando su propio contexto”. ALADRO-VICO, *op. cit.*, p. 3. Ver pasaje original 1-44.

<sup>292</sup> Por la diversidad de perspectivas que abordamos en este momento, no podemos adentrarnos en las fuentes e implicaciones de la noción de evidencia, restringiéndonos a la descripción incompleta de experiencia

de por sí un concepto de gran importancia en la filosofía, fue capital para diversos estudios del ser humano en el paso del siglo XIX al XX. Las teorías de la reforma de vida a menudo utilizaban su concepto de ritmo como autoexperiencia evidente de lo primigenio.<sup>293</sup> Relacionado con ello, algunas teorías estéticas exigen como parte de la experiencia de lo bello el que, con relación al reconocimiento de la variación, se pueda sentir la unidad en su multiplicidad.<sup>294</sup> Otras, en este tenor de lo bello experimentado al ver cómo está formado el objeto contemplado, indican que el bienestar o beneplácito estético es generado por el reconocimiento directo (*unmittelbar deutlich*) de los principios de ordenamiento de nuestra mente.<sup>295</sup> Sin embargo, la noción de evidencia como figura de coincidencia universal no va a ser en ningún modo el sentido en el que utilizaremos el término, pues lo referiremos más bien a una noción de autoevidencia doble: evidente a uno mismo y por sí mismo. Esto definirá el método de autoobservación a seguir.<sup>296</sup>

#### 1.4 RESUMEN Y PROPUESTA DE DEFINICIÓN

Tal como se dijo en la introducción, nuestra intención es estudiar un fragmento específico del proceso cognitivo (o, mejor dicho, de constitución de mundo), una secuencia relacionada con repetir y variar, y en el marco de tal estudio, ver si el término ritmo sirve como una denominación para explorarla. Con el fin de delimitar las posibilidades del nombre propuesto ritmo, y palpar si tiene las capacidades requeridas, hemos ido observando en este capítulo diversas aproximaciones que abordan esta noción, así como un panorama de reflexiones acerca de su definición y descripción.<sup>297</sup> Para terminar el capítulo, vamos a resumir lo que podemos tomar de lo observado, con miras a trazar una silueta del área delimitada.

---

conciente no mediada por procesos de clasificación e inferencia. En tal sentido coloquial, lo asociamos más a la raíz de *videre* que a la connotación moderna de prueba demostrativa.

<sup>293</sup> HANSE, *op. cit.*, p. 476. En aquel entonces, lo más ecléctico no era la noción de evidencia, sino la de lo primigenio.

<sup>294</sup> HANSE, *op. cit.*, p. 198. Sentir (*fühlen*) era usado en un sentido que podríamos llamar parasensorial, uniendo el concepto de la sensación y el sentimiento.

<sup>295</sup> KOPIEZ, *op. cit.*, p. 129 La palabra usada aquí es *Sinn*, que en este contexto denota la mente pero también puede implicar los sentidos. La posición fue ampliada, dentro de las perspectivas esotéricas mencionadas en el entorno de la *Lebensreform*, hacia la experiencia de la coincidencia entre lo que llevamos en nuestro interior y los principios que según argüían rigen el universo. Sentir la unidad y la esencia de una conformación (armónica) serían, según tales posiciones, manifestaciones de concordancia.

<sup>296</sup> Tal método será explicado con más detalle en 2.4.1, p. 124.

<sup>297</sup> Si bien parece un acercamiento inverso a lo habitual abordar primero el nombre y luego lo denominado, hemos explicado en 0.2.1, p. 4 porqué es menester esta aproximación.

### 1.4.1 Primer trazo

Enumeramos, a continuación, los aspectos que nos parecieron más importantes de las reflexiones revisadas. Repasaremos primero qué es lo que no vamos a tomar, luego cuáles son las partes esenciales (diferencia, complejidad) de una definición que nos es útil, para terminar con una mejor delimitación de las intenciones inicialmente esbozadas.

#### *Exclusiones*

El primer criterio para delimitar lo que hemos de establecer como definición inicial es la exclusión: basándonos sobre la lista de nociones afines, esta definición no implicará como necesidades intrínsecas (lo cual no excluye que se pueda combinar con ellas):

- ni la recurrencia del pulso,
- ni la igualdad o la fijación de velocidad del tempo,
- ni unidades equidistantes del compás,
- ni una temporalidad medible en los objetos, como de la métrica.

Uno de los puntos principales es que la esencia de nuestra definición del ritmo, si es que hemos de usarlo para un estudio complejo de la percepción, no puede ser meramente el reconocimiento de lo igual, pues se agotaría después de unos pocos pasos. ¿Qué puede implicar entonces?

#### *Diferenciación (no hacia otras definiciones, sino la capacidad de diferenciar)*

Como hemos visto, un concepto que se ha mostrado como cardinal en diversas aproximaciones es que, si se habla de principios de ordenamiento e interrelación, un tipo de relación primordial es la diferencia (y, por ende, la variación). Recordemos el principio de intervención para crear grupos mediante hitos o pausas, y es justamente la agrupación la que permitiría (o, al menos, fomentaría) la creación de sentido. Se relaciona con la idea de que trazar un límite es parte de una definición (consideremos que la partícula 'fin' forma parte de tal palabra), la cual estaría asentada en delimitar lo uno de lo otro. Es aquí donde el ordenamiento surge como acto de creación,<sup>298</sup> y esto también puede incluir reconocer una serie como justamente invariante a diferencia de una que sí varía.<sup>299</sup> Se subraya la idea inicial: sin conciencia de comparación, no hay conciencia de diferencia, sin conciencia de

<sup>298</sup> Delimitar sería parte de lo que es, según Nietzsche, la capacidad creativa del ser humano por excelencia: producir ideas, conceptos, etc. Véase su teoría del lenguaje como acto creativo (schöpferisch) en **F. NIETZSCHE**: *KGW, op. cit.*, págs. 426s, Vol. II/4, DR §3.

<sup>299</sup> Nos remitimos al análisis de **COHEN, op. cit.**, p. 145.

diferencia, no hay conciencia de igualdad y, por lo mismo, no habría capacidad de distinguir; con lo cual aquello que aparecería a la conciencia sería un amasijo de estímulos indistinto y vacío, imposible de conocer.<sup>300</sup> Es un proceso análogo al postulado que hemos revisado de que sin pausa no puede haber continuidad. Para reconocer un cambio hay que referirlo a algo, y este cambio en referencia se puede denominar con el término *variación*, término más apropiado que *cambio*, como se explicó en otro momento. Con ello, *variación* es asumida aquí –siguiendo la tradición de los escritos de Cohen y Nietzsche mencionados– como uno de los elementos que permiten la conciencia. Por lo tanto, su presencia implica una actividad mental<sup>301</sup> del sujeto en su proceso de apropiación o constitución del mundo. Lo que podemos deducir de estas observaciones es que la diferencia como posibilidad (y lo que implica, incluyendo de qué diferenciar) y la *variación* como manifestación han de ser los ejes de la exploración en los próximos capítulos.

### *El factor complejo*

Hemos observado que si nuestro punto es la detección de diferencias y parecidos entre elementos y no la repetición misma, se ha de considerar que la diferencia muy a menudo compromete la suma de un nuevo estrato. Bajo ello nos referimos a una cualidad o característica, es decir, a un nivel descriptivo que se suma a lo reconocible. Por ejemplo, para que yo pueda diferenciarla, la segunda vez que oigo una nota esta debe tener otra altura, otro volumen, otro timbre, u (y esto ya lo posee de manera intrínseca) otra posición temporal. La suma de tales estratos o capas no es indispensable, con frecuencia las características ya poseídas tienen suficientes posibilidades de *variación* como para permitirnos diferenciar una melodía de otra. Sin cambio de tiempo o volumen la mera combinación de notas puede significar una *variación*, aunque sea mínima. Es justamente lo mínimo a lo que pondremos, entonces, atención, para poder reconocer cuánto cambio es necesario para que una combinación nueva –de características y/o de elementos– forme un nuevo elemento reconocible y combinable.<sup>302</sup>

Otro factor de complejización, como vimos al final, es la autorreferencia. También ello será un tema que tendremos que abordar al reflexionar cómo se forma un nuevo elemento en tanto resultado (a partir y en relación a lo precedente) del proceso constitutivo que queremos estudiar.

---

<sup>300</sup> En 1.3.3, p. 63 mencionamos la necesidad de relacionar (que va de la mano con distinguir) para no solo recibir meramente una serie de estímulos incoherentes, imposible de convertir en conocimiento y comprensión de nuestro entorno.

<sup>301</sup> O actividad cognitiva, o lógica; la terminología ha de afinarse más adelante.

<sup>302</sup> Uno de los ejemplos para ilustrarlo será el maestro de la *variación*, Bach, en 2.2.2, p. 101.



*Diferenciación (no la capacidad de diferenciar, sino hacia otras definiciones)*

Cabe introducir aquí una diferenciación importante respecto al eje histórico de esta sección, la teoría del ritmo. Como se ha ido perfilando, la noción más habitual de ritmo suele definirlo como un objeto de conocimiento, así que, al usar la noción, se suele identificarla con algo que es observado, observable,<sup>303</sup> y en la mayoría de los casos, con algo realmente existente fuera de nosotros. Visto desde otra perspectiva, varias aproximaciones centradas en los procesos de conocimiento lo ven como un producto de nuestro percibir.<sup>304</sup> Como hemos mencionado en la introducción, nos tenemos que distanciar de ambos significados. A grandes rasgos, nuestra intención no es describir el ritmo, sino usar la noción para describir un proceso; por lo tanto, ritmo será para nosotros un instrumento, un medio. Es decir, si bien en este capítulo lo hemos tomado como objeto de estudio (para auscultar su alcance), nuestro objetivo es usarlo para construir, en los siguientes capítulos, un modelo que sirva como medio de estudio. Revisemos esto con más detalle.

A diferencia de la concepción de ritmo como producto de nuestro conocer, nuestra mira está en usar el concepto como una perspectiva para observar aquel conocer; como mencionamos, en concreto una parte de él, es decir, un mecanismo de generación que le es propio a nuestra forma de constituir el mundo.<sup>305</sup> Este mecanismo consiste en la combinación relacional de repeticiones y variaciones, según veremos al profundizar en el estudio subsecuente en los dos próximos capítulos.

Por ello, hablar de un ritmo evidente (por ejemplo, el percibido de manera sonora o visual inmediata), o hasta en uno no evidente que inferimos sin verlo (uno que se da a largo plazo, como las estaciones del año), es un nexo que puede ser interesante, pero por el momento, para nuestra definición de ritmo como un instrumento de observación de los propios procesos constitutivos, no será relevante. Esto no implica en absoluto negar la existencia de algo, es más bien poner afirmaciones acerca de ello en suspensión o, al menos, al margen.

En coherencia con la intención de mirar un proceso y no su producto, reparemos en la definición de Bruhn de ritmo como una “*representación cognitiva estructurada de una secuencia de objetos auditivos en espacios temporales definidos*”.<sup>306</sup> Para no observar el ritmo, sino usarlo según nuestra perspectiva para observar el conocer, tendríamos que reemplazar ‘representación’ por vocablos cercanos a ‘construcción’, ‘objetos auditivos’ por una idea de ‘objetos de conocimiento’ en su sentido más amplio, y ‘espacio temporal definido’ por un concepto

<sup>303</sup> Sea tangible o no, concreto o abstracto; este espectro se relaciona con la amplitud del proceso que queremos estudiar, como veremos en los próximos capítulos.

<sup>304</sup> Aunque no siempre, hemos recorrido excepciones, tales como la psicología asociativa compleja.

<sup>305</sup> Un mecanismo, cabe subrayar, que puede ser conciente o no. Normalmente no lo es, mas sí puede ser observado en el marco de un análisis.

<sup>306</sup> BRUHN: *Zur Definition von Rhythmus*, *op. cit.*, p. 41. Ver pasaje original 1-45.

de ‘espacio temporal interno’, justamente no definido ni definible según el tiempo objetivo cronometrable. En relación con aquel concepto, quizá venga a lugar la denominación de un ritmo objetivo, del cual distanciarnos, y un ritmo interno o constitutivo, ya que los paralelos con la conciencia interna del tiempo fenomenológica son varios. Entre ellos, la mediación del análisis, la integración en la percepción que constituye de modo pasivo, y la omnipresencia a menudo imperceptible pero siempre indefectible. Pero, en vista de que la noción de interno exigiría definir el tipo y grado de interioridad, lo cual puede restringir aquí el área de aplicación, resulta mejor usar la denominación de constitutivo, en el sentido de participación en la constitución.<sup>307</sup>

Continuaríamos con las ideas de estructuración y, en especial, secuencia, empero en vez de escrutar el producto o resultado al final, lo primordial será fijar nuestra mirada en el proceso mismo.

En lo que respecta a la diferenciación de ritmo como objeto de conocimiento, cabe realzar que no es la intención, y tampoco el tema, sostener que ‘realmente’ existe el ritmo en tal y tal lugar.<sup>308</sup> Recordemos la intención de la investigación: no estudiamos el ritmo, sino primordialmente su uso como un instrumento de análisis. Al insistir que llamarla ritmo no significa convertir tal secuencia en algo rítmico, queremos denotar que lo usamos como un concepto de estudio, una manera de examinar el objeto de estudio, independientemente de si el objeto de estudio realmente es así.<sup>309</sup>

La diferenciación entre decir ‘esto es ritmo’ y ‘esto se puede estudiar usando el concepto de ritmo que proponemos’ es vital, sobre todo en vista que la palabra ‘ritmo’ es tan cotidiana. Sin embargo, si bien nuestra aproximación contiene en parte una abstención de afirmar cómo es lo mirado, no deja de conllevar una propuesta de cómo mirar. Propondremos un instrumento, y nuestra expectativa es que este instrumento tenga una utilidad específica. Revisaremos con detalle en el último capítulo los campos de aplicación en los que pensamos podría ser conveniente. En un tenor similar, nuestra aproximación naturalmente no tiene ninguna pretensión de ser la única correcta, o la mejor posible, para estudiar el proceso en el cuál nos centramos. Si bien esperamos que sea un aporte al instrumental existente,

<sup>307</sup> Otra opción sería ritmo constituyente. Al igual que constitutivo, no es del todo exacto, ya que en realidad nuestro ritmo no constituye en sí, sino que forma parte del proceso constitutivo. Dado que consideramos que el uso constante de ciertos términos técnicos podría obstaculizar la lectura fluida, usaremos esta expresión someramente, e intentaremos variar las denominaciones, por ejemplo, ‘así como lo hemos definido’, ‘nuestra herramienta’ y figuras derivadas. Lo que sí es imprescindible es la delimitación del término técnico en caso de usarse fuera del presente estudio.

<sup>308</sup> Ahora bien, alguien podría afirmar: entonces esa combinación de relaciones existe, así que lo que queremos llamar ritmo, ¿sí existe? No es tan simple. Diríamos más bien que tenemos diversas maneras de relacionar y, sobre todo, de ver relaciones. Por ejemplo: podemos ver algo desde la perspectiva de la relación causal o desde la de comparación (y, por lo tanto, variación) –son diferentes maneras de hallar una relación y a menudo no se excluyen–. Eso no es un relativismo que pretende aleatoriedad, pues como mencionamos en la introducción la caída de una manzana puede ser explicada desde las perspectivas de diversas ciencias, sin que ninguna sea menos certera.

<sup>309</sup> Tal intención fue mencionada en la introducción, véase [0.2.1, p. 5](#).

no dejará de ser una posibilidad entre otras.<sup>310</sup> Debe seguir siéndolo, pues sino no sería posible interrelacionarla, complementarla y enriquecerla con acercamientos ajenos, en especial desde otras disciplinas –y la interacción con otras aproximaciones es vital para su amplitud de aplicación–.

Estas intenciones, que también han ido perfilándose durante el recorrido de las diversas posiciones realizado en este capítulo, han de tenerse en cuenta cuando lleguemos a la definición al final del trabajo y, en especial, han de considerarse al revisar sus aplicaciones posibles.

#### 1.4.2 La primera silueta

Hemos definido el trazo que dibuja la silueta, definamos ahora la silueta. Esta metáfora se refiere a que en el segmento anterior hemos revisado las características de la herramienta (el concepto de ritmo), veamos ahora qué es lo que esta herramienta puede abarcar. Recapitulemos primero qué es lo que queremos abarcar.<sup>311</sup>

Recordemos que el objetivo de la investigación, que nace del deseo de entender cómo construimos el mundo en el que vivimos, es centrarse en cómo funciona la adquisición de nuevo conocimiento con base en aquel que ya tenemos. El planteamiento es estudiarlo usando como herramienta una construcción o secuencia de relaciones que se va nombrar con nuestro concepto específico,<sup>312</sup> así que veamos ahora cuales pueden ser las características de esta secuencia. En tal sentido, la exploración hasta el momento ha tenido la función de darnos un panorama de asociaciones y contextos del uso de la palabra ‘ritmo’, elementos provechosos para dibujar un área de aplicación posible del concepto. Los elementos que hemos extraído están, naturalmente, siempre dirigidos hacia nuestro campo de interés.

Dibujamos entonces con lo que hemos revisado en este capítulo la primera silueta de lo que puede abarcar nuestro concepto de ritmo en relación a una secuencia dentro del proceso constitutivo. Afirmamos que es una silueta, siguiendo la limitación esbozada al inicio del

---

<sup>310</sup> Naturalmente, esto no implica que sea trivial. Si es preferible a otras tendrá que ser evaluado según el caso, mas como mencionamos, los criterios acerca de esto los veremos en el capítulo final.

<sup>311</sup> Realizamos estas revisiones pues, dado la progresión elegida en este trabajo (la definición del concepto a la par que es explorado dicho proceso), se hace necesario evitar la confusión tanto entre la herramienta de observación, cierto concepto de ritmo, y lo observado, una parte del proceso constitutivo, como entre el concepto de ritmo específico que vamos a construir y su uso más habitual y amplio.

<sup>312</sup> Una pregunta latente desde el inicio es si una palabra (y, en consecuencia, la noción con su mundo de asociaciones latentes) puede ayudar a comprender algo. Es posible que sí, a nuestro parecer, mas no porque las palabras funden el mundo (es decir, que este sea constituido mediante las herramientas del lenguaje), sino porque son resultado de nuestra manera de verlo. Con ello, habría conceptos que nos sirven para entender justamente la manera de verlo. Estas ideas no son materia de la tesis, mas quizás sí una presuposición que deberá ser profundizada en otro contexto.

capítulo de que no podemos lograr aún una definición sino el trazo de una delimitación. La secuencia que buscamos tendría, según lo visto hasta ahora, las siguientes características:

- sería un proceso que sucede en nosotros<sup>313</sup>
- y que forma parte de la constitución del conocimiento.<sup>314</sup>
- Es intrínseca al proceso perceptivo y, con ello, común<sup>315</sup>
- y de carácter fundamental e indefectible,
- siendo su función posibilitar el reconocimiento de diferencias y, por lo tanto, de variación.
- Para ello se sirve de la comparación y su momento precedente, reconocimiento (en ambos sentidos: conocer y re-conocer),
- así como de un proceso de combinación y formación de nuevos elementos complejos,
- sin perder la capacidad, evidente o latente, de su constante interrelación,
- a la par de las pautas que la establecen.<sup>316</sup>

Este será el proceso que buscaremos abarcar con el concepto de ritmo, y cuya naturaleza vamos a profundizar en el próximo capítulo, para luego verificar la adecuación así como la adaptación de tal concepto.

### 1.4.3 Preguntas abiertas

Otro de los objetivos de este primer capítulo, del recorrido de la problemática desde la teoría del ritmo y la definición resultante, era encontrar interrogantes que ampliasen el estudio del proceso constitutivo y revelar temáticas que hemos de tener en cuenta. Consideramos que la búsqueda ha sido fructífera, y mencionamos sin orden algunas de las cuestiones que

---

<sup>313</sup> Podríamos llamarlo del pensar, mental, o de la conciencia o del intelecto (sin implicar que seamos conscientes de él), mas estas son nociones aún vagas; como dijimos, determinar aquí la terminología específica es aún demasiado prematuro.

<sup>314</sup> Como ha quedado expuesto, el concepto de ritmo puede ser utilizado para describir o un fenómeno procesual (sea de un sujeto o no), o un proceso subjetivo, o para nombrar un producto (en especial dentro de la Gestáltica). En los dos últimos casos, es un acto generativo de un sujeto y, por lo tanto, puede ser tomado como expresión de una capacidad creativa. Creativo es usado aquí en el sentido mencionado anteriormente: como resultado de una creación.

<sup>315</sup> Común a todos los seres humanos. En tanto es un proceso de percepción, también podría ser considerado como común a y con los animales. Pero profundizar en eso sería tema para otra investigación. Sin embargo, mencionamos que nos parece interesante un estudio acerca de la improvisación motora espontánea de un animal, ya que puede ser observado desde la perspectiva de repetición y variación: Keehn, Joanne Jao e.a. *Spontaneity and diversity of movement to music are not uniquely human*. En *Current Biology*, Vol. 29, PR621-PR622. Cambridge: Cell Press, 2019.

<sup>316</sup> Con pautas de interrelación nos referimos a los mecanismos básicos tales como parecido a, se sigue de, está incluido en; pautas de relacionamiento que examinaremos en la sección relativa a la síntesis pasiva.

quedan, entre muchas otras, abiertas a inquirir en lo que respecta al proceso que analizamos:

- Por qué son necesarios procesos de ordenamiento.
- Cuál es el funcionamiento, tipos y categorías de los procesos de reconocimiento y comparación.
- Cómo, por qué y en qué sentido hay una secuencia en estos momentos de procesamiento.
- Cómo se da un elemento en un primer momento, en qué consiste este primer momento y qué dispara la continuidad de los siguientes.
- Cómo se da la detección de nuevas calidades, características o estratos.
- Cómo funciona el combinar los elementos hacia niveles más complejos, y qué tipos de combinación y de producto combinado hay.
- Qué es lo que permite que los procesos mencionados tengan lugar, y cuál, si es que existe, es la necesidad de que tengan lugar.

El capítulo ha cumplido su función: a la hora de revisar los usos de una noción, en vez de generar respuestas, han surgido preguntas, dudas; en resumen, hemos obtenido un campo fértil para iniciar la investigación de cómo es que construimos, en cada instante y en cada estrato de complejidad, el mundo que nos circunda y que nos conforma.



## Parte II

### DE LA PERCEPCIÓN



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.





# 2

## MIRANDO LA MIRADA

*Tropen sind's, nicht unbewußte Schlüsse, auf denen unsre Sinneswahrnehmungen beruhen. Ähnliches mit Ähnlichem identificiren – irgend welche Ähnlichkeit an einem und einem andern Ding ausfindig machen ist der Urprozeß.*

Friedrich Nietzsche<sup>1</sup>

El primer capítulo ha explorado la teoría del ritmo en busca de aportes a nuestro instrumental de interrogantes y estrategias. Continuando con la búsqueda por entender cómo construimos cotidianamente el mundo tal como lo vivimos, el próximo paso ha de ser la exploración de la percepción, pensando esta como el punto inicial de nuestro constituir.

El objetivo de este segundo capítulo será entonces detectar y analizar estructuras que se puedan hallar en la base del proceso perceptivo, partiendo con su observación directa en la primera mitad del capítulo y definiendo un instrumental teórico respectivo en la segunda parte. Comenzaremos, para la observación, por la experiencia propia, pues en primera instancia, lo propio es lo único que conocemos directamente, sin mediar suposición o clasificación alguna.<sup>2</sup> El método, en consecuencia, será este volver la mirada hacia nosotros mismos. Lo que hallemos allí, en nosotros, será nuestro material y nuestra área de trabajo; mas, empero, también sus límites. Citando a Edmund Husserl, cuyo método buscaremos utilizar:

*[...] todo lo que se nos ofrece en la 'intuición' originariamente (por decirlo así, en su realidad en persona) hay que aceptarlo simplemente como lo que se da, pero también solo en los límites en que en ella se da.<sup>3</sup>*

<sup>1</sup> "Tropos son, no conclusiones inconcientes, sobre lo cual restan nuestras percepciones sensoriales. Identificar similar con similar – hallar alguna similaridad en una cosa y la otra, ese es el proceso primigenio". FRIEDRICH NIETZSCHE; GIORGIO COLLI y MAZZINO MONTINARI (Ed.): *Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. München: DTV, 1999, p. 487s* Nachlaß 1869-1874, Volumen 7, §19(217). ¿Qué tan predominante es? ¿Es él proceso primigenio o uno de entre ellos? Esto queda en cierta medida irresoluto, en Nietzsche y en nuestra búsqueda.

<sup>2</sup> La inspección de nuestra propia vivencia, en el sentido de vida y experiencias individuales, será el punto de inicio. Esta mirada la llamaremos auto-observación e introspección, así como, en cierto sentido, reflexión.

<sup>3</sup> EDMUND HUSSERL; ANTONIO ZIRIÓN QUIJANO (Nueva ed. y refundición integral de la trad. de J. Gaos): *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica: Libro primero, Introducción general a la*

Aquel método será el principal instrumental teórico para la presente exploración de la percepción. Pues si, como ya se ha dicho, partimos de la mirada a lo propio, la propia experiencia, resulta idónea la fenomenología como método de investigación que declara el estudio desde lo propio como su principio de trabajo. Más adelante se verá si, allende de la postulada adecuación metódica de la fenomenología de Husserl, nuestra propia aproximación tenga que ser posteriormente ajustada (*justiert*) en tanto instrumento metódico para la indagación específica de este trabajo.<sup>4</sup>

Después de una primera mirada cual primera autoobservación, o reflexión,<sup>5</sup> trataremos de ir profundizando el análisis capa por capa, siguiendo en este recorrido de retroceso hacia lo primigenio el método mencionado. De esto extraeremos tanto premisas como preguntas y estrategias en las que –previa selección y delimitación– habremos de ahondar en los capítulos posteriores.

## 2.1 LA MIRADA HACIA ADENTRO

Es de suponer que debe haber diversas maneras de imaginarse, concebir y explicar qué pasa dentro de nosotros, maneras que dependen de qué es lo que se busca. Por esto, la interrogante ¿Qué sucede exactamente? sería una pregunta en este momento aún fuera de lugar, pues solo nos lleva a inquirir acerca de qué es lo que entendería bajo ‘exactamente’.<sup>6</sup> Iniciemos entonces por otro lado: ¿qué nos es visible de nuestro proceso de percepción?

Utilizaremos también en esta parte el mismo método de reflexión que hemos utilizado en la sección anterior: iniciamos con un primer acercamiento propio al tema, una primera mirada basada en nuestra introspección y lo mas directa e ingenua, en sentido de lo menos elaborada, que nos sea posible. A pesar de saber que toda mirada inevitablemente está regida por prejuicios, asociaciones, etc., lo que nos es importante es fijar la atención en lo

---

*fenomenología pura*. Trad. por Ziri3n Quijano, Antonio. Ciudad de M3xico: Fondo De Cultura Econ3mica, 2013, p. 129. [Ver pasaje original 2-1](#). Esta cita es tomada de un pasaje en el que Husserl menciona el eje de su m3todo, de lo que llama el principio de los principios. En la traducci3n de ‘en persona’ (*leibhaft*) no se trata de alguna persona o de la identidad de un yo; mas bien se quiere dar la idea de algo presente ante uno, inmediato.

<sup>4</sup> Parafraseamos aqu3 a HERMANN ULRICH ASEMISSEN: *Strukturanalytische Probleme der Wahrnehmung in der Ph3nomenologie Husserls*. K3ln: K3lner Universit3ts-Verlag, 1957, *Kantstudien Erg3nzungshefte*, p. 10.

<sup>5</sup> La reflexi3n permite un estudio de ella misma, en cierto sentido; dir3amos algo as3 como ‘desde adentro’. “*La reflexi3n es [...] el t3tulo del m3todo de conciencia para el conocimiento de la conciencia en general. Pero precisamente en este m3todo se vuelve ella misma objeto de posibles estudios [...]*”. HUSSERL: *Ideas 1, op. cit.*, p. 254. [Ver pasaje original 2-2](#).

<sup>6</sup> Dos de las preguntas asociadas a esto ser3an ¿d3nde es espec3ficamente ese dentro de nosotros?, as3 como ¿a qu3 tipo de percepci3n concretamente hablamos? A nuestro parecer, son delimitaciones que en esta fase incipiente de la mirada hacia el percibir, son a3n demasiado tempranas.

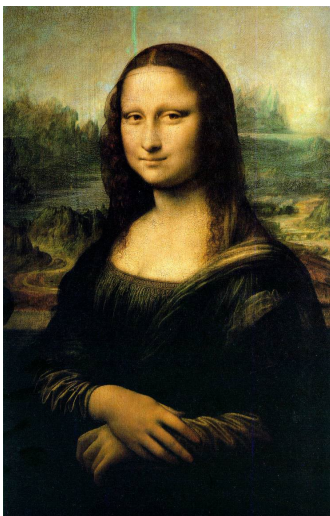
que consideremos la primera impresión. Luego trataremos de aplicar las herramientas que nos ayuden a hacer esta experiencia aun más original, en el significado fenomenológico de esta expresión.<sup>7</sup>

## 2.2 LA PRIMERA AUTO-OBSERVACIÓN

Tomaremos primero ejemplos de la percepción mediante sentidos, para explorar qué podemos observar, y qué abstraer hacia otros tipos de percepción, para inquirir qué nos es visible de nuestro propio proceso de percepción.

### 2.2.1 Un primer ejemplo: el caminar de la vista

Tomando como consigna esta última pregunta, utilizaremos, a continuación, un ejemplo visual: el conocido cuadro de Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, también llamado *La Mona Lisa*.



Que el primer ejemplo sea visual responde a dos razones. Una es que al usar un ejemplo del sentido visual evitamos iniciar con lo acústico, a lo cual suele relacionarse, a través de la música, la palabra 'ritmo' –y esa es justamente la asociación típica de la cual buscamos independizar el concepto–. Lo musical, que sí será usado más adelante, deviene un mero ejemplo más y no necesariamente el referente ineludible. Por otro lado, este ejemplo visual nos permite evidenciar procesos que se hallan, literalmente, a simple vista.

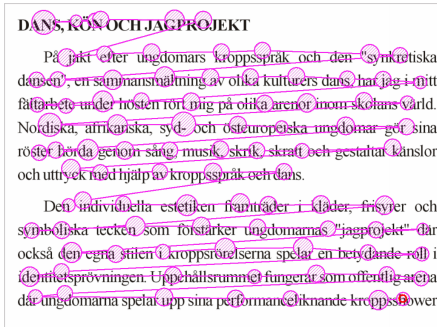
Veamos este cuadro, y veámonos a nosotros mismos al mirar. ¿Qué sucede? Cuando observamos con mucha atención a alguien mirando un cuadro, podemos notar que los ojos se mueven tan ligera como rápidamente. Lo que sucede concretamente es que las pupilas recorren en su exploración un trazo definido. Este movimiento ocular se puede registrar y representar. El campo de investigación técnica y teórica se denomina hoy en día oculografía o eye-tracking, remontándose su observación al siglo XIX.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> En esta primera aproximación no usaremos aún la terminología propia a la fenomenología, sino un lenguaje menos especializado. Con el transcurso del estudio iremos definiendo términos de aquel corpus teórico.

<sup>8</sup> Este método científico suele ser usado contemporáneamente en la psicología de la percepción, de la cognición y de publicidad, en lingüística cognitiva y clínica, en neurociencias, en diseño de productos e interfaces, en la investigación de lectura, etc. El mayor problema actual quizá radique en la pregunta de si su medición tiene sentido, como menciona Spool (<http://www.uie.com/brainsparks/2006/06/13/eyetracking-worth>).

Las ilustraciones oculográficas muestran que el movimiento de la pupila no fluye suavemente ni siquiera a través de un texto escrito; la mirada del lector que lee estas mismas líneas salta de un punto de fijación a otro.<sup>9</sup>

A menudo, aunque probablemente en menor grado ante un texto escrito que en el caso de una imagen, el ojo reexamina un elemento ya visto. En estos recorridos, el patrón de movimiento no solo depende del contenido, sino también de la información que se espera obtener, por lo que son cada vez diferentes.<sup>10</sup> Por ello, la ilustración aquí reproducida que visualiza el trazo de lectura de un texto no corresponde necesariamente al que usted, lector, realizaría para leerlo, pero sería probablemente similar.



¿De qué nos sirven los trazos que visualizan el recorrido que hace la mirada al ver el cuadro? ¿Qué demuestran o, mejor dicho, muestran, estas líneas? Queda claro que en tanto mediciones cuantitativas no son el objetivo principal de este trabajo filosófico, mas nos son útiles como un punto de partida para inferencias en nuestro campo.<sup>11</sup> Lo primero que podemos extraer del trazo es que ilustra a qué manchas salta el ojo y hacia dónde se desarrolla una secuencia. También podemos apreciar características de los elementos en el orden de la secuencia. El que un punto siga a otro nos da la posibilidad de observar qué mancha se va a comparar con cuál y, así, concebir qué puede conformar aquello con lo cual se van a ir construyendo las relaciones. Cabe destacar que no son relevantes las características específicas de cada mancha de color, sino el que tengan en sí características que se puedan comparar; o, dicho en palabras de Husserl, el que hallamos ordenamientos independientes de lo que se va a ordenar.<sup>12</sup> A la par que la vista sigue un proceso que describimos de forma lineal, podemos inferir que en la mente se genera una progresión cada vez más compleja de estas relaciones (pues se van sumando), y quizá con ello podamos estudiar cómo se va construyendo el sentido, o el significado,<sup>13</sup> de lo visto. A continuación, realizaremos

the-expense). Quizá la perspectiva fenomenológica sea en este aspecto útil para la investigación científica correspondiente.

<sup>9</sup> Ilustración de [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Reading\\_Fixations\\_Saccades.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Reading_Fixations_Saccades.jpg)

<sup>10</sup> Es interesante en este sentido la explicación de Husserl de la recombinación en cada pasada perceptiva: “[...] en donde una segunda pasada por todas las partes produce la conciencia de la misma colección en otra secuencia”. EDMUND HUSSERL; MARGOT FLEISCHER (Ed.): *Analysen zur passiven Synthesis: Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten (1918-1926)*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1966, Husserliana XI, p. 419. Ver pasaje original 2-3.

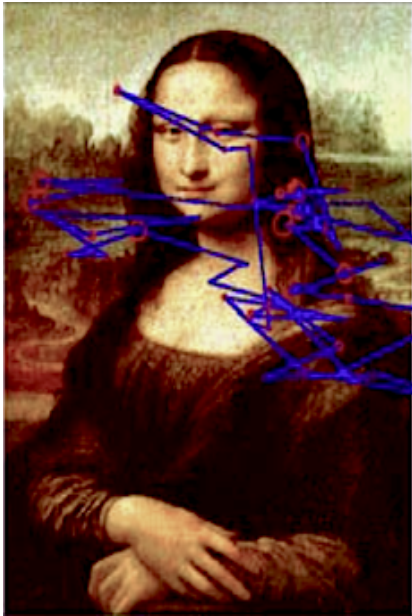
<sup>11</sup> A su vez, lo que la filosofía puede retribuir hacia las áreas de medición cuantitativa es aclarar la pregunta de qué sentido tiene medir qué.

<sup>12</sup> HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 136.

<sup>13</sup> La palabra Sinn, al igual que el vocablo castellano ‘sentido’, se refiere tanto a lo sensorial como a lo que también podemos llamar significado (mas no a lo sentido, ese sería gefühlt). Para evitar ambigüedades,

un ejercicio que buscará ilustrar cómo se podrían formar dentro de esta progresión series (Reihen) y enlazamientos (Verkettungen); lo cual equivale a las bases que permiten, según Husserl, el establecimiento de relación y orden y, a la larga, de significado.<sup>14</sup>

Iniciemos, entonces, una observación posible de nuestro discurrir por el cuadro de Da Vinci.



Presupongamos que, a partir de nuestra costumbre visual de leer de izquierda a derecha y de arriba a abajo, nuestro ojo primero comenzaría en el extremo superior izquierdo. Este es un principio de composición visual que también se aplica a la pintura, a la visión de un escenario, etc., y que naturalmente está condicionado por nuestra cultura (un árabe o chino iniciaría probablemente de otra manera). Otro factor es la luminosidad, nuestro ojo es atraído por lo más claro. Así que en este cuadro iniciamos en la zona clara en la izquierda arriba.

Inmediatamente percibimos un contraste fuerte con una zona oscura a su derecha, que nos sirve para delimitar la zona de fondo, y bajamos, en una diagonal condicionada por el mismo principio mencionado, hacia el punto negro que representa el ojo derecho. Ya que la visión, si bien se fija en un punto, también registra lo circundante, nuestra mirada nota que son dos puntos negros, y en cierta cercanía horizontal que podría indicarnos (reconociendo en referencia a un bagaje anterior) que se trata de ojos, así que inferimos que estamos ante el retrato de una cara. El tono de color (piel) que rodea los ojos apoyaría esta suposición. Podríamos inferir que, ya que una cara suele tener cabello, la zona oscura que contrasta como fondo alrededor podría denotarlo, lo cual de paso delimita la cara, separándola del entorno. Continuando el viaje de la mirada, iremos hacia la derecha para encontrarnos con el próximo contraste acentuado: el lado derecho del cabello, que baja hasta la siguiente zona clara que sería el pecho. La extensión de la zona oscura indica que el pelo es largo, por lo que, dado el contexto, se podría tratar del retrato de una mujer. El pecho tiene un tono similar a la cara, por lo que también debe ser piel. Esta está delimitada en un arco invertido por una zona oscura pero más clara que el pelo, y su exposición nos permite reconocer una vestimenta. Aquella es identificable, mediante un bagaje pictórico específico a nuestra cultura, como perteneciente a cierta época. Saltamos nuevamente hacia la izquierda, pasando el límite ya definido del cabello y, de esta manera, del rostro, hacia manchas menos definidas pero que nos permiten reconocer la textura orgánica de lo que podrían ser

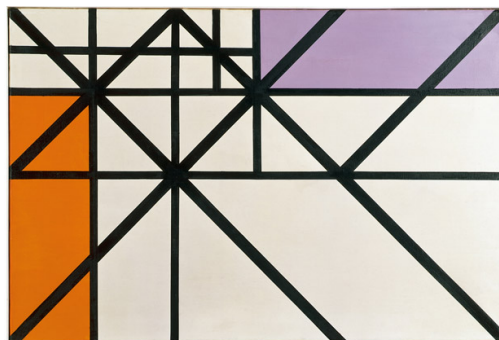
trataremos de usar en ocasiones el término significado. Pedimos por ello al lector desvincular este término de las asociaciones provenientes de otras teorías como, por ejemplo, la semiótica.

<sup>14</sup> Husserl menciona estos términos justamente en relación con un ejemplo de orden visual y manchas de color, preguntándose cómo puede haber un ordenamiento más allá de la mera unidad de la homogeneidad en tanto sucesión. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 136.

plantas. Hasta ahora, ya sabemos que se trata probablemente de un retrato de una mujer de cierta época. Continuando, reconoceríamos que se trata de una imagen que ya hemos visto muchas veces representada: aquel célebre cuadro de Da Vinci. Detengamos aquí el desglose de posibles pasos, descritos de una manera simplificada y aleatoria, pero posible. Es obvio que el proceso es inmensamente más complejo, sin embargo, resulta igual de evidente que dentro del presente marco, es indispensable simplificar; no solo porque un análisis implica el aislamiento artificial de las partes, sino porque de otra manera no podríamos pasar al próximo paso del presente estudio.

La secuencia narrada de comparaciones parece llevar al reconocimiento de contenidos específicos; en este caso, un rostro. ¿Es, por lo tanto, nuestra tarea ahora descubrir cómo pueden surgir qué contenidos específicos, por ejemplo, cómo surge una cara, qué lleva a descifrar una vestimenta de alguna época concreta? Consideramos que no. Si tal fuese el caso, el instrumento a elaborar sería poco útil para analizar ejemplos de otras disciplinas cuya información es de una naturaleza aun más relacional, como la música o la pintura abstracta.

Los datos específicos y concretos evidentemente no son el objetivo buscado, sino el análisis de la (propia) capacidad de relacionar. En tal sentido, invitamos al lector a tratar de detectar y analizar, de manera equivalente al ejemplo de la *Mona Lisa*, el flujo de su mirada en el cuadro a su derecha, una pintura de Max Bill de 1943: *Horizontal-vertikal-diagonal-rhythmus*. Notará que la atención se dirige más claramente que en el ejemplo anterior hacia semejanzas, delimitaciones, repeticiones de las líneas, formas y colores; en resumen, hacia la manera en la que se interrelacionan los elementos del cuadro.<sup>15</sup>



Hemos adquirido con los ejemplos de los cuadros cierta independencia de si vemos un rostro o vestimenta o qué exactamente es el contenido, notando que lo importante para nuestro análisis son los tipos de relaciones que se establecen. Sin embargo, aún no las hemos definido exactamente, aún no sabemos cuáles son las relaciones detectables en el ejemplo del cuadro abstracto y cuál es su naturaleza. Será un campo que hemos de explorar. Queda con ello claro que el objetivo de la investigación es explicar cómo pueden surgir contenidos, y menos cuáles contenidos concretamente. Si nos preguntamos qué es lo que permite el reconocimiento y/o la relación de un elemento de este proceso con otro, lo que

<sup>15</sup> Quizá el lector halle semejanzas en su proceso con descripciones de Husserl de contemplación pictórica abstracta: “Si observamos empero uno de estos datos, se pueden realzar en él mismo propiedades, y entre ellas la propiedad de la regularidad interna, tal como un cuadrado regular blanco, y nuevamente la de una irregularidad interna, aquella de un separarse interno de manchas inciertas, las cuales sin embargo se funden entre ellas, indistintamente”. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 137. Ver pasaje original 2-4.

aparece como indispensable es preparar primero el terreno de cómo se genera, de por sí, la posibilidad de relación. Por ende, es indispensable para nuestra exploración, antes de definir qué es lo que surge, estudiar las posibilidades del surgimiento. Específicamente, aquellas referentes a los modos de interrelacionar: por ejemplo, en el caso del contraste del cabello no solamente no será relevante el objeto cabello, sino incluso no es de relevancia aquí la manera en la que la imagen refiere al cabello. Con ello, la relación con el referente es, para nuestro análisis del proceso de esta 'lectura', de cierta manera, secundaria. Esto es lo que diferenciaría la presente investigación de una dirigida hacia la identificación de signos y símbolos, hacia los modos de significación semióticos, o hacia la construcción y naturaleza de la referencia.

### 2.2.2 Un segundo ejemplo: los pasos del oído

En relación con lo anterior, quisieramos dirigir nuestra atención, en estos análisis del proceso perceptivo, aun más hacia la separación entre la información concreta reconocida y la capacidad de relacionar los elementos que la componen. Para visualizar nuevamente los modos de relación, reduciremos a continuación las variables a comparar. Con tal fin, utilizaremos ahora un nuevo ejemplo, esta vez sí de la música, para aplicarle los mecanismos usados en el anterior: la partitura de los primeros dos compases del primer prelude de *El piano bien temperado* de Johann Sebastian Bach.

PRAELUDIUM I

BWV 846

The image displays a musical score for the first two measures of the Praeludium I, BWV 846 by Johann Sebastian Bach. The score is written in C major and common time. The first measure is divided into four groups of notes, labeled 1, 2, 3, and 4. The second measure is divided into two groups, labeled 5 and 6. The third measure is labeled 3 and the fourth measure is labeled 7. The notes are highlighted with green and blue boxes, and red arrows indicate the flow of the melody.



También en este caso simplificaremos el análisis lo más posible, concentrándonos en lo que se puede diferenciar y reconocer al leer las notas.<sup>16</sup> Usaremos como apoyo numeración y colores, pero será un examen menos visible que la oculografía de la *Mona Lisa*. De todas maneras, quizá se pueda observar de manera más evidente cómo se desarrollan los pasos.

1. Reconocimiento. A partir del tercer tono notamos que estamos ante una secuencia, y por el orden noto que es acústicamente ascendente. La característica de ascendente es un tipo de relación entre los elementos.

Proponemos utilizar una codificación lógica como visualización paralela: denominemos esta secuencia como «a».

2. Reconocimiento. Notamos una repetición (marcada con la **barra verde**) de las mismas notas, y en el mismo orden. Con ello, esta secuencia ha sido reconocida como un bloque, una unidad.

3. Ausencia. Nos damos cuenta de que en esa segunda secuencia falta el primer elemento. Sin embargo, notamos que es, excepto por esa ausencia (marcada con la **flecha roja**), idéntica. Así que la segunda secuencia es una pequeña variación de la primera: una variación en la cantidad de notas.

Nombremos esta secuencia con la variable «a'».

4. Reconocimiento. Identificamos que la serie de secuencia y secuencia variada es repetida, a su vez, exactamente igual. Con ello, la secuencia y su par variada son afirmados como un bloque, una unidad, visualizada como dos **paralelogramos verdes delgados**. Este bloque «A» estaría conformado por «(a + a')».

5. Variación. Se repite el bloque anterior con las mismas características, se repite el primer tono, pero la distancia de los siguientes es variada: el segundo solo se distancia un tono en vez de dos y los demás suben un tono. A su vez, se da el mismo modo de variación: en la primera repetición de la serie variada en sus notas percibimos que falta la primera. Es la misma variación aplicada de la misma manera. Tenemos ahora la variación de cantidad de notas y la de la disposición de notas, lo cual denota que nuestra aprehensión de esta pieza acústica ya ha registrado la posibilidad de aplicar, para reconocer los bloques, dos tipos de diferenciación: por cantidad y por disposición. El **bloque azul** está, por consiguiente, conformado por la primera serie variada y su repetición con una nota menos.

Denominemos a la nueva secuencia, al ser variación de «a», como «a°». La variación por cantidad era el signo «'», y ya que se aplica de la misma manera el segundo bloque podrá ser descrito como «a° + a'», o correspondientemente «A°».

6. Reconocimiento. Nuevamente se repite el bloque, de modo que también aquí se fortalece, mediante repetición, la percepción de este nuevo bloque como una nueva unidad

---

<sup>16</sup> No es menester imaginarse la música, bastará fijarse en su representación visual para reconocer las variaciones.

compleja y, a su vez, reconocible, realizada como un **paralelogramo verde ancho** más grande, que es la suma de los anteriores y simultáneamente algo nuevo. Como dice Husserl, la repetición refuerza y reúne lo previo, y la creación de una nueva unidad de orden superior (höhere Ordnung) da nueva vida a lo que retencionalmente yacía en la tumba.<sup>17</sup>

La serie completa hasta aquí sería «[(a + a') + (a + a')] + [(a° + a'') + (a° + a'')]', o «(A + A) + (A° + A°)».

Traducido al lenguaje musical: oímos un acorde desglosado o arpeggio, es variado en su repetición, y este pasa en el segundo compás de tónica a subdominante (pues esas son las funciones de estos acordes en la escala). Naturalmente, esta pieza de Bach es muchísimo más compleja en su análisis musicológico y los elementos tienen varias funciones simultáneas en sentido contrapuntual y armónico.<sup>18</sup>

Por cierto: también podríamos fijarnos en la repetición de ausencias, las cuales hacen posible el reconocimiento posterior de que hubo una pausa precedente, como en el caso numerado con 7.

## 2.3 CONSTRUCCIÓN DE LISTAS DE CONSTRUCCIÓN

A partir de estas primeras reflexiones acerca de qué sucede con nosotros cuando vemos o escuchamos (y, por lo tanto, de cómo construimos el mundo para nosotros),<sup>19</sup> elaboraremos, a continuación, diversos bocetos de enumeración de los pasos en los que se podría desglosar el proceso. La intención será primero simplificar y luego profundizar cada vez más. Cabe aclarar que seguimos en cierto modo con la ingenuidad mencionada anteriormente: estamos observando el proceso y reconociendo etapas, pero, en el afán de hallar criterios generales, no estamos determinando a qué tipo de percepción corresponde.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Husserl detalla la función re-generativa de la simple repetición abc - a'b'c' al hablar de ritmificación y otros procesos de unificación fenomenal (phänomenale Einigung) en el marco de formas primigenias de asociación (Urformen der Assoziation), en *HUSSERL: Hua XI, op. cit., p. 286*. Volveremos a esta metáfora en 3.2.2, p. 174.

<sup>18</sup> Desde una perspectiva diferente e igualmente rica, se puede profundizar el análisis de la sucesión y continuidad con relación al tiempo interno, como hace Husserl, también usando el ejemplo de la repetición melódica, en su diferenciación entre igualdad temporal e identidad temporal. *HUSSERL: Hua XI, op. cit., págs. 142 s.* El concepto de tiempo interno lo tocaremos en la pág. 138.

<sup>19</sup> La idea que nos hemos de formar acerca del proceso de construcción del mundo será una construcción ella misma -a eso alude la redundancia del título de este apartado-.

<sup>20</sup> Tal indeterminación se debe a dos factores. Por un lado, es una primera mirada hacia los procesos propios, sin una sistematización de lo observado. Esa sistematización vendría con la profundización, y con el uso de la herramienta fenomenológica. Pero por otro lado, la exploración busca encontrar secuencias que se repiten en una diversidad de procesos de constitución de conocimiento; es decir, buscan ser generales. Los

### 2.3.1 Las primeras secuencialidades. El extremo y el regreso

El actual objetivo es reducir las fases hacia una estructura básica, así que busquemos resumir la serie de pasos para llegar a una secuencia formal mínima:

1. Debe haber un momento de reconocimiento.  
Ejemplos: en la *Mona Lisa* lo reconocible podrían ser las manchas, el cabello, el rostro como tal; en el preludio, podríamos aplicarlo a la nota, la secuencia, el bloque identificado como una unidad.
2. Debe haber otro momento donde lo reconocido es comparado con lo que ya se conocía antes (lo cual debe implicar una diferenciación de qué es comparable y qué no, además de una delimitación de otras cosas simultáneas).<sup>21</sup>  
Ejemplos: en el cuadro, podría ser la mancha oscura delimitada de la mancha clara, alargada en vez de ancha. Si involucramos referentes externos, conocidos ya antes de ver el cuadro: el largo del cabello como hábito (de cierta época y contexto) de peinado de mujer, el rostro con nuestro imaginario de retratos pintados. En la pieza musical, lo podemos simplificar algo mejor: comparamos una secuencia a la secuencia ascendente anterior, vemos que aquí igual que allá falta una nota, comparamos los bloques conformados por dos series de dos secuencias como iguales o diferentes.
3. Finalmente, tenemos un nuevo elemento que entra a formar parte del bagaje de lo comparable, o dicho de otra manera, entra a la maleta de lo que se conocía antes.<sup>22</sup>  
Ejemplos: en la pieza que hemos analizado, la misma secuencia «a» es una unidad

---

ejemplos que vemos por ahora se relacionan en la mayoría de los casos con los sentidos (vista, oído, etc.), pero más adelante revisaremos ejemplos de diversos ámbitos.

<sup>21</sup> La posibilidad de diferenciación será el centro de atención en el tercer capítulo.

<sup>22</sup> Usemos el concepto de bagaje para simplificar y englobar un cúmulo de conceptos de lo que llevamos con nosotros en el momento de una experiencia. Este cúmulo se puede estudiar en función de diversos aspectos: las maneras cómo se forma (por sedimentación, por contextualización, por proyección) y los momentos en los que se da (en la memoria, en la retención, en la protención, en las expectativas). También podemos clasificar su aspecto espacial: como un horizonte que podríamos llamar paralelo externo (el contexto espacio-temporal, como, por ejemplo, el entorno sensorial al estar sentado en un escritorio), interno (como las ideas que se nos cruzan en este momento por la cabeza) o no-paralelo (el cual nuevamente se entrelaza con la conciencia interna del tiempo). Husserl usa conceptos como horizonte en tanto una estructura que rodea la situación de la experiencia ( HANS-HELMUT GANDER (Ed.): *Husserl-Lexikon*. Darmstadt: WBG, 2008, p. 133, para Horizontstruktur véase EDMUND HUSSERL: *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*. Hamburg: Meiner, 1999, p. 28), así como sedimentación (Sedimentierung, en GANDER, *op. cit.*, p. 263) y halo (Hof, como en EDMUND HUSSERL; KARL SCHUHMAN (Ed.): *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch*. Hamburg: Meiner, 2009, Husserliana III-1, p. 63. Esta palabra, que probablemente proviene de la propiedad rural, ha derivado en una noción abstracta de delimitación. Por ello se puede hablar de un Lichthof como halo de luz delimitado). Notamos que el entorno desde el cual percibimos es complejo, aportamos un marco (de manera pasiva o activa, inconciente o conciente, hacia el pasado y hacia el futuro) al acto de percepción. Su amplitud excede esta tesis, por lo que subsumimos dicho marco bajo el concepto de bagaje. La palabra puede reunir medianamente la diversidad, como la maleta que portamos cuando nos sucede la experiencia y como la maleta dentro de la cual estamos empaca-

que al repetirse se afirma y con ello ya la conozco mejor para compararla con la siguiente. Lo mismo aplico al bloque «A», el cual contiene un segmento combinado que lo constituye como un elemento reconocible a su vez. Queremos resaltar que lo reconocible no solo se restringe al ámbito interno de esta pieza en este momento, pues podemos reconocer el elemento en un contexto más general: el acorde desglosado en una secuencia ascendente de cinco notas y su repetición con variaciones conforman una estructura que podríamos reconocer como característica de Bach.

La secuencia formal mínima contiene, por lo tanto, tres fases: primero, un momento de reconocimiento inicial, el cual es seguido por comparación, y lo tercero que continúa a partir de estas dos es la conformación de un nuevo elemento, el cual, por incluir los anteriores, es describible como una complejización. Este nuevo elemento complejo, a su vez, se vuelve parte –en lo que podemos llamar un movimiento recursivo– de lo reconocible. En una formulación aun más simple: hay un algo que es primero, este es relacionado con lo ya conocido, y así se forma un nuevo algo.

Esta triada corresponde a la que mencionamos en la introducción<sup>23</sup> como objetivo que hemos de estudiar y que ha de permitir tender el puente hacia el concepto de ritmo, al ser este definido en el primer capítulo a partir de una secuencia mínima paralela: repetición, variación y complejización. Sin embargo, es obvio que con ello no queda demostrado lo que se quería mostrar; más bien al contrario, se podría decir que hemos hecho trampa, pues el vocabulario usado en la descripción (reconocer, repetir, variar) contenía ex profeso los conceptos que queríamos hallar, así como fueron nombrados en la introducción. Resulta de esta manera una *demonstratio* que contiene, al menos terminológicamente, sus premisas. Así que ahora hemos de iniciar la comprobación de en qué medida esto tiene sentido, profundizando en las implicaciones lógicas y epistemológicas de esta secuencia en tanto proceso perceptivo.

Con tal intención, iniciemos un proceso inverso a la simplificación realizada. Partiendo desde esta triada como punto más extremo posible –por el momento– de la simplificación hacia lo más básico, hurguemos dentro de estas tres fases con el fin de descubrir la complejidad que contiene. La secuencia elaborada encierra en sí diversas implicaciones lógicas, sean consecuencias o premisas, que, a su vez, nos llevarán a nuevas preguntas. Para el estudio de varias de estas será enriquecedora la revisión husserliana del proceso constitutivo, y de entre esas preguntas extraeremos aquellas sobre cuyo análisis hemos de concentrarnos para los próximos pasos de nuestra investigación.

---

dos. En el siguiente capítulo veremos una aproximación, aunque superficial, del proceso de sedimentación relacionado, y esperamos que esta metáfora sea de ayuda para imaginar cómo tiene lugar.

<sup>23</sup> En 0.2.3, p. 9.

### 2.3.2 Las segundas secuencialidades. Los pasos de unión y desunión

Desglosemos entonces la secuencia elaborada desde el punto de vista de las consecuencias y premisas lógicas que podamos detectar en una primera capa. Observamos que las fases mencionadas presuponen pasos implícitos, que enumeraremos, a continuación, poniendo especial atención en las preguntas que puedan emerger, pues en este momento no es menester dar respuestas sino hallar interrogantes.

#### 1. → Detección de lo identificable

Para poder relacionar algo, tiene que haber una primera identificación de aquello que se ha de relacionar. Esto vale tanto para una mancha de color como, a un nivel de procesos abstractos, para un argumento.

Para que algo sea identificable, o para que, en general, podamos tener cualquier relación con ello, debe aparecer ante nosotros, debe dárse nos. <sup>24</sup> Pues bien; ¿qué se nos da? Esta pregunta se vuelve más compleja si consideramos que estamos inmersos en un mundo inmensamente diverso y que, en nuestra limitación, no podemos poner atención a todo lo que se nos da simultáneamente ni siquiera en una sola mirada; no podemos ser como Funes el Memorioso, aquel admirable personaje de Borges.

Pensemos como ejemplo en una situación cotidiana: entramos a pie a una calle desconocida, buscando una dirección. Nos fijamos en los números de las casas, quizá en los colores de las fachadas, pero no en los coches estacionados, en las plantas en la acera, en los otros transeúntes. Quizá en la memoria podamos reconstruir algo, pero la mayor parte de los elementos que pueblan aquel paisaje urbano van a pasar desapercibidos, como dice una expresión coloquial. Mas, ¿realmente no los percibimos o sí los percibimos? En un símil simplificador, podríamos decir: ¿qué aparece ante mis ojos y en qué, de todo ello, me fijo, y por qué exactamente en eso? Así que es relevante en nuestro inquirir la pregunta por el rol de la atención. <sup>25</sup> Desde esta perspectiva, una pregunta implícita es ¿cuáles son las características para que aquel primer elemento ingrese a nuestro campo atencional?

---

<sup>24</sup> La manera de concebir este dárse nos será profundizada en 2.4.2, p. 131. Por ahora cabe destacar que aquí el darse es ante uno mismo; recordemos que se trata constantemente de lo dado a uno mismo (sin importar el ser que uno sea). El uso del plural aquí se debe meramente al discurso comunicativo, a la forma de redacción de este texto.

<sup>25</sup> Para estudiar con más detalle lo que simplificando hemos llamado ‘aquello en lo que nos fijamos’, véase la teoría del modo y campo atencional que desarrolla Husserl, autor que a partir de ahora será nuestro referente principal. Es importante para entender por qué algo se vuelve relevante para nosotros, pero nos centraremos en esta tesis en cómo establecemos relaciones entre lo ya ha sido percibido (como tal). Para una idea general, revítese GANDER, *op. cit.*, p. 36.

Tenemos, en consecuencia, dos problemas, o conjuntos de interrogantes, en relación con el concepto de lo primero.<sup>26</sup> Uno se refiere a cómo se realizan (sich absondern) ciertos tipos de objetos según qué reglas. Tenemos que considerar que tal realizar no es un acto en el que estamos pensando explícitamente. En el ejemplo de la calle mencionada, podemos tener la intención de fijarnos en los números de las casas, pero a la vez estamos viendo el entorno. Nuestra mirada (y escucha) abarca un campo amplio que no necesariamente observamos a propósito, pero es evidente que tampoco califica como el inconsciente de Freud. Se podría decir que este ver nos sucede, y para explicar este ámbito en el proceso perceptivo utilizaremos el concepto de pasividad.<sup>27</sup> En el presente contexto ha de entenderse como la acción que sucede en el marco de nuestros procesos perceptivos sin que intervengamos conscientemente, lo cual no evita que nosotros seamos los autores no activos ni que las reglas según las cuales algo se realiza para nosotros (Gesetz-mässigkeit) sean parte de nosotros mismos. En este sentido, se puede decir que estos objetos de nuestro conocimiento se realizan a sí mismos –por ello el ‘se’ (sich)–.<sup>28</sup> Ya desde este momento que podríamos concebir como fuente tiene lugar una primera estructuración.<sup>29</sup>

Lo segundo implica a su vez el otro problema: que debe existir un marco, un entorno de objetos o datos previo,<sup>30</sup> campo que se ubica dentro de una continuidad ininterrumpida (bruchlose Kontinuität)–, pues hasta cuando dormimos nos encontramos inmersos en un mundo de estímulos sensibles, mentales, etc..<sup>31</sup> La interrogante de si

<sup>26</sup> La pregunta de cómo puede ser esta primera dación es abordada por Husserl en su estudio de la impresión primigenia (Urimpression) en EDMUND HUSSERL; RUDOLF BERNET (Ed.): *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893 - 1917)*. Hamburg: Meiner, 1969, Husserliana X, p. 29. Es interesante relacionar este concepto con el del ámbito de lo originariamente presente (Urgegenwart) en HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, págs. 388, B.xii.

<sup>27</sup> Nos basamos sobre el concepto de pasividad de la fenomenología husserliana. Esta abarca el ámbito previo a las acciones conscientes del sujeto e incluye una receptividad primordial. GANDER, *op. cit.*, p. 225. El acento de la frase anterior está en acciones y su tipología; es decir que no ha de confundirse con lo inconsciente de la psicología freudiana. Es importante considerar que Husserl no describe la distinción pasivo-activo como una categoría rígida, sino como un medio de descripción flexible que funge de “[...] auxiliares para describir y contrastar, cuyo sentido tendrá que crearse de nuevo originariamente en cada caso particular, atendiendo a la situación concreta del análisis [...]”. EDMUND HUSSERL: *Experiencia y Juicio*. Trad. por Jas Reuter. Ciudad de México: UNAM, 1980, p. 117. Ver pasaje original 2-5. El concepto es medular para la disolución de la separación sujeto-objeto que postula Zahavi en DAN ZAHAVI: *Husserls Phänomenologie*. Stuttgart: UTB, 2009, p. 10s.

<sup>28</sup> En el análisis de Husserl, este auto-realzarse es un momento radicalmente inicial, regido por reglas primigenias (Urgesetze). Según Mayer, el autor revisa diversas perspectivas posibles de tales estructuras básicas de ordenamiento (Ordnungsstrukturen), variándolas según las prioridades de lo que busca. VERENA E. MAYER: *Edmund Husserl*. München: C.H. Beck, 2009, p. 125.

<sup>29</sup> HUSSERL: *Hua X, op. cit.*, p. 29 y HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, págs. 391s., Beilage XI.

<sup>30</sup> Campo que conformará un campo de objetos, Gegenstandsfeld. Este no lo podemos denominar en la actual estructura como primer momento, pues es un presupuesto para que se pueda realizar algo e inicie el proceso constitutivo. Más adecuado sería, en el marco de la presente enumeración, llamarlo momento cero –entendido como base y no como instante.

<sup>31</sup> HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 141.

este campo nuestro (de datos que se nos dan) forma parte de un campo mayor (el cual no se nos da de manera inmediata), o dicho de manera simplificada: si el mundo que aparece ante nosotros existe dentro de un universo mayor que no se nos aparece ni directa ni indirectamente,<sup>32</sup> es un tema que en este momento se encuentra fuera del ámbito de lo que podremos investigar. Sin embargo, el concepto de pasividad de Husserl nos permite concebir la forma en la cual puede existir una preestructuración para nuestra conciencia.

Volviendo al tema de la implicación lógica: ¿qué pasa si hay algo que no podemos identificar, quizá por no ser relacionable? ¿Lo podríamos aprehender o no? Tomemos como ejemplo un experimento mental: la visita de un ser extraterrestre, pero que no solo no tiene la forma que esperamos (como tantas representaciones de marcianos con dos piernas y dos brazos), sino ninguna forma concebible por nosotros (y, por lo mismo, no imaginable). ¿Acaso podríamos darnos cuenta de su presencia?<sup>33</sup> Nos remitimos aquí a lo expuesto en el capítulo anterior acerca de lo que vamos a definir como pensable: esta investigación no tocará ese tema porque no tiene sentido para ella; se limita a lo que forma parte del proceso constitutivo.

Sin embargo, podemos hallar una presuposición aún no aclarada: ¿cómo puede haber un primer algo, cómo puede haber algo y no más bien nada? ¿De dónde proviene?

## 2. → Reconocimiento de la unidad de lo identificado

Para poder identificar cualquier cosa tengo que poder reconocer en ella una identidad consigo misma o, dicho de otro modo, una igualdad de algo consigo mismo. Si no retornásemos a ver algo luego de una impresión primera, si no volviese esta misma aunque sea en la décima de segundo inmediatamente siguiente, su aparición sería como un relámpago: un instante que no logra más que cegarnos.<sup>34</sup> Visualizar este tema mediante los ejemplos anteriormente utilizados resulta difícil, ya que es un paso muy abstracto. No lo podemos aclarar aún en este momento, pero sí entraremos más adelante a su discusión. Digamos por ahora que percibimos un punto negro como

<sup>32</sup> Ejemplo de una parte del mundo que se nos da directamente puede ser este texto ante el lector, y ejemplo de algo que no se nos da de modo alguno podría ser una eventual atmósfera en un planeta desconocido de la estrella Sirius B. Para profundizar en los tipos de este entorno véase el concepto husserliano de horizonte.

<sup>33</sup> Husserl niega que pueda entrar a nuestra vida algo que no sea integrable a la unidad de la coherencia de nuestra conciencia o, mejor dicho, adecuado para su integración en ella: *“Nada puede entrar a mi vida cual nieve inesperada, nada caer dentro de mi, ocurrírseme, que no sea adecuado en la unidad de la coherencia. Esta coherencia es la coherencia de la conciencia, [...]”*. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 408. Ver pasaje original 2-6.

<sup>34</sup> *“Una imagen primigenia pura, a la cual no retornásemos en el ver nuevamente, sería como un rayo que nos ciega [...]”*. Como continúa Waldenfels, aquel volver es paradójico, ya que lo igual retorna como si fuese algo diferente: *“El proceso del volverse visible en la imagen está subeditado a la paradoja de una repetición, en la cual vuelve lo igual como diferente”*. BERNHARD WALDENFELS: *Sinnesschwellen: Studien zur Phänomenologie des Fremden. Volumen 3*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999, p. 88. Ver pasaje original 2-7.

negro, y no como rojo (por ejemplo, en los ojos de la *Mona Lisa*), o que reconocemos en el cuadro de Bill el tono de naranja intenso que tanto nos agrada.<sup>35</sup>

Esta unidad de lo identificado contiene su propia delimitación: el proceso de fundar una unidad implica, a la vez, trazar límites.<sup>36</sup> Un límite separa y, por lo tanto, colinda con ambos lados: si lo visualizamos como un círculo, se encuentra en su interior lo identificado y, al otro lado, en el exterior, se halla aquello que no es.<sup>37</sup>

La delimitación frente al entorno puede aplicarse a dos frentes que difieren en la calidad de su presencia: por un lado, a lo que se da de manera paralela simultánea. Un ejemplo perteneciente al campo sensorial sería no estar poniendo atención en los sonidos del momento y uno del campo de pensamiento sería no considerar el contexto espacial (como el estar en un museo)<sup>38</sup> y, por otro lado, a lo que se da de manera paralela no simultánea en el tiempo, es decir, antes y después (el mismo lugar, pero ayer). A esto último pertenece, junto con lo esperado, lo que acabamos de llamar bagaje: los conocimientos previos. Estos están conformados por nuestros recuerdos de objetos, sucesos y otros contenidos concretos, pero parte del bagaje son también elementos de ordenamiento y relación, tales como nociones, clasificaciones y demás adquiridos en procesos de percepción anteriores.<sup>39</sup> Entre todos estos hallaremos al-

---

<sup>35</sup> Agrado es una emoción, mas no entramos en este trabajo a aspectos emotivos y/o valorativos. Sin embargo, es importante tenerlo en cuenta. Por lo demás, intentemos aún mantenernos en el ámbito de primer momento, a pesar de que tal separación en segmentos sea artificial.

<sup>36</sup> Dragomir describe este momento de identidad como no meramente formal, sino substancial: “[...] , pero allí es la identidad a sí mismo en el hecho de ser aquello que es, en substancia, en su esencia: es la identidad determinada, la identidad por y en la determinación”. ALEXANDRU DRAGOMIR: „Que signífie distinguir ?” Trad. por Michelle Dobré Bucarest: Humanitas, 2004, p. 162. Ver pasaje original 2-8.

<sup>37</sup> Otra manera de visualizar la separación del entorno como creación de significado es la imagen de la isla, como la usa Robert Musil en su novela *El hombre sin características*: “[...] ahí se levanta de improviso, en realización sensorial, una isla del significado, una elevación y densificación del espíritu sobre la líquida zona baja de la existencia!”. ROBERT MUSIL: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg: Rowohlt, 1952, p. 1111. Ver pasaje original 2-9. Si se lee la novela desde la perspectiva filosófica, se pueden hallar muchas reflexiones con evidente parentesco a afirmaciones de Husserl y su entorno académico. Esto no sorprende si se considera que Musil también hizo su doctorado con Carl Stumpf, acerca de Ernst Mach. Una de las afirmaciones epistemológicas de Mach, científico y filósofo positivista, es que la fuente de todo entendimiento humano es lo dado (Gegebene), aunque, a diferencia de Husserl y de nuestras intenciones, no considera lo constituido más allá de lo sensorial como dado.

<sup>38</sup> Este criterio de contexto influenciará la valoración de la obra, pues el que esté colgada en un museo implica que el objeto debe tener un reconocimiento como obra de arte. Sin embargo, tal influencia corresponde a otro momento de análisis y, sobre todo, la podemos concebir como un criterio diferente.

<sup>39</sup> En este ámbito es de interés la noción de aprendizaje: ¿acaso no busca la pedagogía enseñar maneras de entender?



gunos que podamos asociar, los cuales representarán solo una parte muy reducida y específica dentro de nuestro inmenso mundo ya constituido.<sup>40</sup>

### 3. → **Detección de diferencias simultáneas**

A partir de la igualdad anterior, la de algo consigo mismo, podemos identificar diferencias con otros elementos: por ejemplo, al lado de la primera mancha notamos una oscura. Esto puede aplicarse a la misma calidad de percepción (por ejemplo, en el caso sensorial referido, el de la vista, hay información visual que rodea aquello en lo que nos enfocamos) como a otra (nuevamente, en el caso sensorial, nuestros diversos sentidos actúan a la vez: podemos oír mientras vemos).

Sin embargo, también aquí nos enfrentamos a un problema de qué es primero y qué posterior: ¿similitud o diferencia? La duda afecta nuestra concepción de cómo se funda la identidad. ¿Es certero hablar acá de detección de diferencias y no más bien de similitudes? ¿Es la fundación de identidad una condición de la detección de diferencias, y esta última es premisa para el reconocimiento de similitudes (como ausencia de diferencia)? ¿O es, acaso, la similitud fundada en la identidad requisito para la distinción mediante diferencias (concebidas como ausencia de similitud)?<sup>41</sup> Las nociones se entrecruzan, así que desglosemos, para mayor claridad, la contraposición en dos posiciones lógicamente posibles:

- Por un lado, podríamos afirmar que la identidad es fundada por la similitud. Este objeto tiene una tabla y patas y aquel también, así que si este es una mesa, el otro también. Cuando aprendimos en nuestra infancia la palabra ‘mesa’, fuimos construyendo la identidad del objeto (y categoría) mesa a partir de semejanzas. Según esto, la fundación de unidad antecede a la de diferencias y se daría primero el reconocimiento del parecido –entendido como una identidad parcial– antes del de la diferencia, por lo que deberíamos hablar de la detección de semejanzas como premisa.
- Por otro lado, son las diferencias las que nos permiten fundar la delimitación. Digamos que estamos ante una mesa de madera baja sobre un piso del mismo material. Para nuestra vista, lo que la diferencia del piso, sería la variación de altura, visible en la diferencia de sus bordes. Es decir, la definimos mediante el trazo de sus límites. De la misma manera, un círculo es definido por el trazo

<sup>40</sup> ¿En qué momento nuestro mundo personal ya es calificable como inmenso? ¿Es aún calificable como simple cuando somos niños, o mejor bebés? Difícil pregunta y quizá tan absurda como aquella de si fue primero la noche o el día. Sea como fuere, es probable que ya el feto en el vientre materno reciba estímulos que integran una complejidad.

<sup>41</sup> Como ejemplo: en el cuadro de la Mona Lisa, ¿notamos primero la diferencia de las manchas que ilustran los ojos para notar que son un par y desde ahí que son ojos, o identificamos primero que ambos son ojos para poderlos ubicar?

que lo dibuja sobre un papel. Según esta perspectiva, serían las diferencias (al permitir la delimitación) las que permiten primero la identidad.<sup>42</sup> ¿Acaso surge la posibilidad de fundar la igualdad únicamente a partir de la ausencia de diferencias y, por lo tanto, este punto 3 sería anterior al punto 2?

Una propuesta que trata de combinar las dos perspectivas aparentemente contrarias es concebir que permitir y fundar no son lo mismo, así que lo uno permite la fundación por lo otro y, por lo tanto, ambos pasos son indelible para que surja la identidad. Los pasos de este proceso, entonces, serían los siguientes: percibimos, o fundamos, semejanzas (lo cual es una comparación con acento en lo homogéneo); a partir de ellas fundamos identidad; desde esta identificamos su ausencia, lo no idéntico, lo diferente, fundando así la alteridad (lo cual también es un proceso de comparación, pero, esta vez, con acento en lo heterogéneo), y con esto reafirmamos la identidad. Dicho de manera más simple:

1. algo aparece ante nosotros (la mesa),
2. lo reconocemos como igual a sí mismo y, a partir de esto surge para nosotros la idea de que es 'algo' (si sigue siendo igual los siguientes instantes corresponde a una percepción estable),
3. nos damos cuenta de qué sería diferente a ello, esto es, otra cosa (las sillas que la rodean),
4. y delimitamos de manera más clara cuándo es ese algo y no otra cosa (cuándo es mesa y no silla).

Sin embargo, tenemos que poner atención en que en esta lista el primer y tercer paso son, por lo dicho arriba, intercambiables.<sup>43</sup>

La indefinición de en qué jerarquía colocar parecido versus diferencia no solo se aplica a la comparación de los objetos que entran en nuestra percepción de manera simultánea (por ejemplo, los libros desplegados en la mesa ante nosotros), sino también hacia aquello que está latente (como, por ejemplo, nuestro recuerdo de cómo se

<sup>42</sup> Otro acercamiento a la condición de diferencia para la identidad es planteado por Asemissen: "*Consideramos algo como uno y lo mismo luego de volverse relevante para nosotros inquirir por su ipseidad*". ASEMISSEN, *op. cit.*, p. 31. Ver pasaje original 2-10. De modo inverso, también la diferencia contiene, para fundar el concepto de similitud, la identidad: lo diferente se evidencia, a pesar de su diferencia, como lo mismo ( ASEMISSEN, *op. cit.*, p. 31). Estas dos perspectivas suenan contrarias y son inseparables; podríamos hablar de una identidad a contrapelo.

<sup>43</sup> Un ejemplo de un proceso de reconocimiento según el orden narrado: tengo delante de mí varios libros, los veo todos a la vez y los identifico como libros, pero diferentes. Un ejemplo del orden inverso: el lexicón lo reconozco porque tiene una tapa amarilla, es el único con ese color, y así establezco el fijarme en los colores para poder diferenciar los tomos. Ahora bien: si la colocación de lo que enumeramos puede resultar indistinta, ¿de qué sirve una lista si el orden de sus factores es intercambiable? De mucho, se podría replicar, tal y como una tabla de multiplicar: sirve para ordenar nuestras ideas siempre y cuando no esperemos que sea una tabla de sucesión temporal, ni pensemos que rige algo más que nuestro pensar. Más adelante exploraremos que lo que sucede es en realidad que ambos aspectos se dan a la vez –y cómo es eso posible–.

ven otros libros). Con ello pasamos al próximo punto: la detección de diferencias o semejanzas referidas no a lo que rodea el objeto percibido, sino a lo que llevamos nosotros dentro de nuestra conciencia.

#### 4. → Reconocimiento de semejanzas no-simultáneas<sup>44</sup>

Revisemos una variación en la fuente del material a comparar. Si en el punto anterior nos referíamos a aquello que circunda al objeto de percepción en el mismo instante de percepción, en este punto haremos alusión a lo que no proviene de lo dado en una misma percepción, sino de algo anterior: en el reconocer también tiene lugar un comparar con algo conocido, y con ello hablamos de algo previo. Esto previo nos permite establecer un nexo de referencia entre lo nuevo y las categorías que ya poseemos, y darle un lugar dentro de ellas. Por ello, hemos de poseer un bagaje al cual referir y con el cual comparar, bagaje adquirido ya con anterioridad.<sup>45</sup>

Al comparar detectamos indicadores de diferencia (por ejemplo, azul contra rojo) o parecido (azul es cercano a celeste), pero junto a estos indicadores hallamos lo que podríamos llamar niveles (intensidades comparables entre sí, por ejemplo, la diferencia de un azul junto a un morado es menos intensa que junto a un rojo sangre) y tipos (una diferencia de color no es lo mismo que una de forma). Con esto pasamos al siguiente punto.

#### 5. → Tipificación de diferencias/semejanzas

Somos capaces de notar no solamente en qué se diferencia o se parece algo, sino también de qué manera. En tal sentido, las diferencias o semejanzas que emergen ante nosotros pueden ser diversos, y es principalmente aquí donde surge lo que llamaremos niveles o estratos. Ejemplos: en el cuadro de la Mona Lisa la mancha oscura que aparece al lado derecho tiene una distancia más corta entre sus límites horizontales que verticales, característica con la cual introducimos el campo de las diferencias de extensión. Esto implica que tiene una forma más alta que ancha, pues el campo de la forma contiene el anterior de la extensión, y surge así la posibilidad de establecer diferencias o semejanzas entre formas. Al lado izquierdo notamos una mancha de un

<sup>44</sup> Como hemos explicado en el punto anterior, no podemos por el momento definir si lo primigenio en la comparación es la diferencia o el parecido, por ello usar en el título de este apartado parecido y en el anterior diferencia es, en vista del carácter más aproximativo que descriptivo de esta lista, intercambiable.

<sup>45</sup> Cabe destacar que también se podría concebir un bagaje de expectativas no solo referido al momento de percepción que analizamos, sino posterior a él y, no obstante, relacionado. Los elementos de este bagaje pueden provenir de diferentes figuras de secuencialidad. Ejemplo de esto es que entro al jardín con la expectativa actual de ver plantas, y mi expectativa ya construida para un momento posterior sería que luego entraré a la casa y veré muebles (suele haber nexos entre las expectativas inmediatas y las futuras, como al pensar en disfrutar ahora el sol pues luego habrá sombra). Otro tipo de bagaje no atado a su cumplimiento en el instante analizado son las posibilidades de constitución. Estas no tienen que ser realizadas, pero quedan latentes ya que residen en las reglas de constitución. Una aplicación concreta podría ser que en una escena de teatro espero que entre un personaje pero entra otro, con lo cual se construye el suspenso. Empero, por razones de tiempo y extensión tendremos que dejar de lado estas consideraciones.

tono amarillento más opaco (qué identificaremos como piel), con lo que concebimos diferencias de luminosidad, lo cual es un campo incluido dentro del aspecto de color.

#### 6. → Unificación en un nuevo elemento

Al final de estos reconocimientos se forma una combinación que se compone a partir de los puntos anteriores, por ejemplo, las formas conforman algo que reconocemos como la faz de una persona. Es una unidad nueva; nueva en tanto que se integra a lo que podré reconocer. Este reconocer puede, como se ha mencionado, recurrir a un bagaje, conocimientos que han sido establecidos con anterioridad. Sin embargo, también se puede reconocer una unidad por referencia interna. Como referencia interna denominaremos aquello que surge en el interior de este proceso específico de percepción, como por ejemplo, la serie de dos secuencias en la pieza musical o la combinación de dos movimientos siempre consecutivos en una coreografía. Otro ejemplo sería la aparición siempre conjunta de un personaje y su sonido, como el Leitmotiv del *Commendatore* en la ópera *Don Giovanni* de Mozart, o la característica respiración dificultosa de *Darth Vader* en la película *Star Wars*.

La afirmación de este apartado nos lleva a otra interrogante: ¿cómo puede ser algo nuevo si lo conforma lo no nuevo?<sup>46</sup> O, dicho en otras palabras: ¿en qué consiste la novedad? ¿Si no en el material, acaso sí en su combinación específica?

#### 7. → Aplicación del nuevo elemento

La nueva unidad que resulta de la combinación forma un nuevo elemento que podremos, a su vez, comparar, delimitar, etc. Si el ejemplo anterior era el reconocimiento de una forma, en este momento podemos usar el retrato reconocido para diferenciarlo (es de mujer y no de hombre), introducir otros criterios (está sonriendo, es un retrato pintado en óleo) y, sobre todo, formar nuevos elementos reconocibles: por ejemplo, podríamos encontrarnos en un museo ante una *Mona Lisa* retocada con ciertos tipos de colores, contraste, distorsión, lo que unido sería un estilo, por ejemplo, el de un cómic.

Dado que posicionamos este elemento nuevo como algo que, a su vez, podemos usar para comparar, parece que vuelve a iniciarse el proceso referido. Si lo concebimos como punto de partida, nos tenemos que preguntar qué punto inicial no sería resultado de este mismo proceso (aplicado a esta misma enumeración: qué punto 1 no es un resultado de este último punto 7) y, en consecuencia, si es que es posible que exista un momento primigenio que no sea, a su vez, resultado de algún proceso. Otra interrogante que sigue es si tal momento, en caso de existir, puede ser tanto concebible como descriptible.

---

<sup>46</sup> El concepto nuevo no significa solamente que no estaba antes ahí, sino que además existe un 'ahí' al cual entra a formar parte. La novedad también se define en relación con un grupo de 'no-nuevos'. La paradoja de lo nuevo que se afirma como tal únicamente al fundirse con lo viejo la exploraremos con mayor detalle en 3.2.2, p. 174.

Veamos ese último caso: a la izquierda de este texto aprecia el lector un ejemplo de una variación de la *Mona Lisa* hacia el lenguaje del cómic. La variación se manifiesta menos en el estilo (los colores y trazos pretenden simular los de Da Vinci), sino en el contenido (el rostro). Es la versión paródica de la *Mona Lisa* de la *Duckomenta*,<sup>47</sup> la cual podría usarse, de manera correspondiente a lo anterior, como un referente para nuevas comparaciones de cómics de la *Mona Lisa* (por ejemplo, qué personaje de otro contexto es puesto dentro del rostro, evitando variar el estilo renacentista, o qué versiones de cómic sí cambian el estilo renacentista hacia un trazo típico del cómic, tales como alto contraste, reducción de la paleta cromática y simplificación de formas).



#### 8. → Detección de calidades en el nuevo elemento

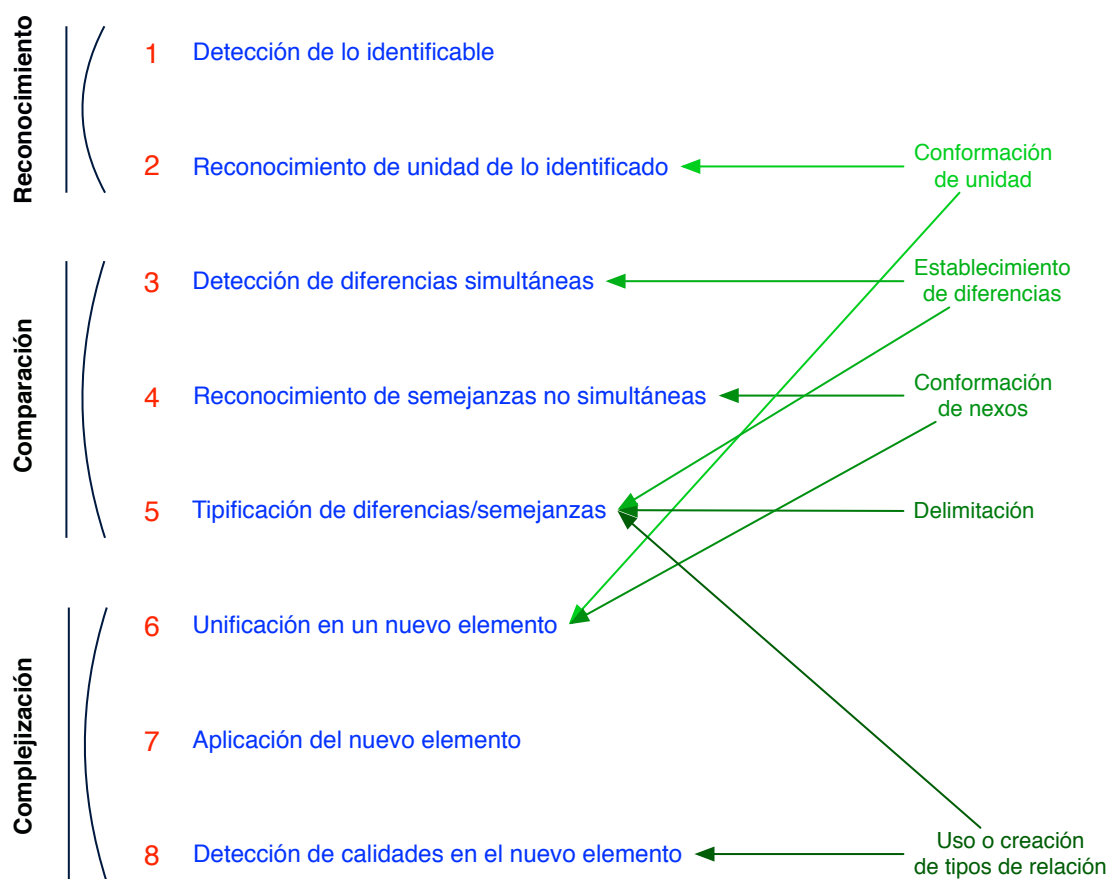
Cabe destacar que este ejemplo ilustra que el nuevo elemento no solo puede ser un contenido (la *Mona Lisa* como cómic y, en específico, este cómic que la convierte en pato), sino también un nuevo estrato o un nuevo criterio para clasificar y relacionar. Gracias a esta variación podría ser que a partir de ahora pongamos especial atención en si las copias de pinturas utilizan humor o no. De esta manera, la carga emocional (califico como tal la valoración de buscar ser gracioso) se convierte para mí en un nuevo criterio al clasificar.

Con ello, y esto es importante para el concepto de lo complejo, el nuevo elemento puede tener calidades que permiten una estratificación. Este establecer estratos suma a la complejidad de subpartes contenidas por partes y la tipificación de estas partes una nueva modalidad de tipificación: la de los criterios de clasificación y tipificación mismos. No solo variamos los contenidos, sino vamos complementando, cual meta-niveles, los criterios que nosotros mismos usamos para reconocerlos. Así, al analizar la melodía de Bach, podríamos decir que primero reconocemos tonos; acto seguido, aparte de sus duraciones, el criterio de la duración; después las pausas y, con ellas, el criterio de la distancia entre tonos, aplicable asimismo a las distancias entre sus secuencias, series y bloques; quizás a la vez, la altura de las notas (frecuencia acústica) y con ello la nota diferente; también la distancia acústica entre las notas (en el segundo acorde), etc. Vemos en este ejemplo que podríamos continuar (por un buen tiempo) la lista de reconocimiento tanto de elementos como de las características que los hacen

<sup>47</sup> La obra retratada forma parte de la *Duckomenta*, una exposición de diversos artistas quienes, entre broma y crítica, elaboran hace décadas copias de obras clásicas de arte, siempre con un giro hacia cierto tipo de cómics de Disney y a menudo con textos explicativos que parodian el estilo curatorial-histórico. *INTERDUCK: Die Duckomenta*. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2004, p. 46.

reconocibles; es decir, tipos de elementos o clasificaciones. Nos atreveríamos a afirmar que, si bien no todas, la mayor parte de las variaciones suelen permitirnos identificar nuevos estratos o criterios de diferenciación de elementos.

La función de este segundo desglose ha sido revelar factores que, al aparecer en diversos pasos constitutivos, se evidencian como fundamentales para el análisis. Aquellos conceptos que se repiten en diferentes momentos serían denominadores comunes y son, consecuentemente, de utilidad para establecer nexos dentro del proceso (y por lo mismo dificultan, o mejor dicho imposibilitan, concebir los pasos como componentes independientes). Veamos entonces qué elementos podemos agrupar. Nos apoyaremos con un diagrama, pues permite la visualización de paralelidades:



Hemos de reconocer que estos trazos, denominadores comunes de primer momento, son resultado de una mirada superficial, pues solo relacionan conceptos por coincidencias en sus denominaciones, y no tanto por sus significados (pues estos tendrían que ser explorados cada uno). Establecida esta salvedad, podemos discernir que se repiten los siguientes elementos:

- El concepto de **unidad** (Einheit) es central en los puntos 2 (Reconocimiento de la unidad de lo identificado) y 6 (Unificación en un nuevo elemento). Es indispensable en

todos los pasos, pero son estos los que parecen tematizarlo en mayor grado. Especialmente en el punto 2, donde la sucesión fundamenta el concepto de un fluir (Fluss), el cual ayuda a establecer el conjunto en la simultaneidad.<sup>48</sup>

- El establecimiento de **diferencias** parece ser el eje del momento 3 (Detección de diferencias simultáneas) y 5 (Tipificación de diferencias/semajanzas). En este sentido, dichos momentos se integran con el momento 4 (Reconocimiento de semejanzas no-simultáneas) y es únicamente a partir del punto 5 que se incluye la delimitación, en el sentido de trazar un límite. Pero aún queda incierto: ¿cómo es que se reconoce algo como diferente, a diferencia de igual?
- En el paso 4 (Reconocimiento de semejanzas no-simultáneas) se establecen **nexos** con algo previo y en el paso 6 (Unificación en un nuevo elemento) se unen datos de manera compleja. ¿Cómo exactamente sucede este unir?<sup>49</sup> ¿Qué concepto nos puede servir para estudiar esta manera de establecer relaciones? Husserl usa el término asociación, el cual engloba posibilidades indispensables para este vincular.<sup>50</sup>
- En dos momentos surgen diferencias a nivel de **tipos** de relaciones, por lo que se torna relevante considerar una tipología: en el punto 5 (Tipificación de diferencias/semajanzas) y otra (más compleja quizá) en el 8 (Detección de calidades en el nuevo elemento).

Ensayemos otro acercamiento que plasma los pasos del diagrama, según las tres agrupaciones a la izquierda: los primeros pasos sientan una presencia, los siguientes establecen nexos sobre lo creado anteriormente y los últimos son parte de la creación de algo nuevo. Desgranando nuevamente este resumen, podemos concebir la siguiente secuencia: dentro de lo primero ubicaríamos una dación primigenia, entre el primero y el segundo paso se da la identificación de esta dación como unidad, el segundo paso implica la diferenciación

<sup>48</sup> HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 391.

<sup>49</sup> Cotéjese al respecto el análisis de coincidencia (Deckung) en HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 130, así como su discusión en MAYER: *Edmund Husserl, op. cit.*, p. 124. Retornaremos al concepto en 158. Mas hemos de adelantar que traduciremos la palabra Deckung con coincidencia, pero ha de entenderse esta en un sentido específico de concordancia –es decir, se debe eliminar la connotación de lo aleatorio y de lo temporal–. Tampoco es encontrarse en un punto (Zusammentreffen). Decken suele denotar la conformidad de los límites de lo que sobrepone, por ejemplo, en la frase ‘es deckt sich’, pues está emparentado con nociones como techo o tapa (Decke, Deckel). Husserl usa la metáfora de la sobreposición para aludir a la estratificación y, por ende, la co-presencia de la dualidad (Zweiheit) y de la identidad, y especifica la coincidencia como Gleichheitsdeckung, en HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 130 o Sich-deckende, véase HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 273. Sin embargo, nos parece que la palabra denota en otros pasajes (por ejemplo, en HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 273) la coincidencia de dos estratos en el sentido habitual mencionado, usando la metáfora como herramienta para explicar la identificación de lo semejante. Por ello, traducirla como cubrir no bastaría, pues no contiene esa vital correspondencia de límites, de modo que lo superior puede exceder lo inferior, ocultándolo (lo cuál se acentúa aun mas en la traducción solapar); correspondería mas bien a über-/zudecken.

<sup>50</sup> La clasificación de estas posibilidades se traduce en los principios de la asociación según Husserl, los cuales serían continuidad (Kontinuität), contraste (Kontrast) y similitud (Ähnlichkeit). HOLENSTEIN, p. 42s. Por otro lado, la teoría de la asociación husserliana contempla tipos de primigeneidad (Urassoziation), diferencia entre una pasiva y una activa, y propone diversas clasificaciones. Para mayor detalle consúltese la exhaustiva investigación de Hostenstein. Profundizaremos en la importancia de la asociación más adelante.

y la tipificación, y en el tercer paso hallamos la reintegración en el bagaje de lo ya conocido. Se puede comparar este desglose con aquel que Mayer describe en su análisis del proceso constitutivo en Husserl.<sup>51</sup> Si bien no pretendemos reproducir fidedignamente aquel desglose, este contiene ciertos conceptos y acercamientos que nos son de gran utilidad para afianzar nuestro propio estudio, algunos de los cuales ya hemos integrado en nuestro análisis precedente. Entre los conceptos de aquel análisis que más nos sirven está, para el primer momento en el que aparece lo identificable, la idea de cómo se acentúa algo. Los conceptos que usa Husserl son destacarse (*Absonderung*) y realizarse (*Abhebung*),<sup>52</sup> y esto tiene lugar dentro de un campo de objetos o datos. Otro concepto importante es el ámbito en el que coloca todo el proceso: el ámbito pasivo.<sup>53</sup> Una descripción que enriquece nuestras observaciones es que las relaciones de unión pueden ser de carácter gradual, es decir, pueden aparecer parcialmente o ser completas.<sup>54</sup> En referencia al reconocimiento y creación de algo nuevo (nuestros puntos 6 y 8) podemos plantear que hay dos fases en la creación de vínculos: primero una asociación recursiva, en el sentido de que recurre a lo creado (por ejemplo, en la memoria) y luego una genética que construye nuevos elementos.<sup>55</sup>

Naturalmente, si bien hemos elaborado aquí listas en las que se leen los puntos unos tras otro, no se ha de pensar que ello implica forzosamente que, dentro del proceso perceptivo estudiado, dichos pasos tengan lugar en forma secuencial, un paso tras otro, ni en ese orden. Al contrario, es especialmente aquí que tenemos que concebir la diferencia entre nuestra mirada de un análisis que separa en partes, y la naturaleza misma del proceso investigado, ya que estos procesos los hemos concebido como entrelazados, en una interacción que a menudo se basa sobre la simultaneidad. Este entretejido lo podemos pensar en dos sentidos: por un lado, se da una paralelidad de procesos y, por otro lado, se da una interdependencia lógica. Si buscamos ejemplos de ello, imaginemos un ejemplo de la percepción sensorial: en el cine vemos y oímos, y si bien ambos sentidos perciben cada uno una diversidad de contenidos a la vez, el significado denotado por el audiovisual no nace sino de la interacción de la diversidad percibida. Mas si queremos entender los modos de interacción, necesitamos seguir ensayando desgloses.

<sup>51</sup> *MAYER: Edmund Husserl, op. cit., p. 124s.* Revítese también *HUSSERL: Hua XI, op. cit., p. 129s* y *HUSSERL: EU, op. cit., p. 75s.*

<sup>52</sup> *HUSSERL: Hua XI, op. cit., p. 129s.* La traducción se basa sobre la cercanía etimológica: ‘sondern’ viene de ‘separarse’ al igual que ‘staccare’, y ‘heben’ corresponde a ‘alzar’.

<sup>53</sup> Para entender ese concepto remitimos a una imagen que formula Husserl; habla, en respecto de datos sensibles, de un ‘fundirse entre ellos’ (*Daten verschmelzen*). *HUSSERL: Hua XI, op. cit., p. 396.* Véase el concepto en *27, p. 107.*

<sup>54</sup> Aquí son relevantes el concepto de congruencia (*Kongruenz*), extensión (*Ausdehnung*) y sobreposición (*Überschiebung*). *MAYER: Edmund Husserl, op. cit., p. 124s.*

<sup>55</sup> Sin olvidar, claro está, que esta asociación genética no genera desde la nada; se funda, como veremos, sobre lo previo. No olvidemos la constante interacción, sin confundirla con un círculo vicioso.



Hemos reflexionado acerca de cómo podemos reconstruir la historia de un algo, de cualquier algo, que entra a aquel universo que es nuestra conciencia, sin poder evitar entretenerse con lo que ya la puebla. Centremos ahora nuestra atención en un momento específico. Entre los pasos reconstruidos hay uno que parece ser condición para poder interrelacionar los otros: cómo se llega a diferenciar. Mas parece que no es un paso, sino más bien una dualidad de pasos: para hallar una explicación posible de cómo empezamos a diferenciar, tenemos que observar cómo funciona su contrario, el unificar y, por ende, cómo se forma lo igual y la unidad. Revisemos, a continuación, este proceso.

- En un primer momento, en aquel destacarse y primer unirse entre sí de los datos que hemos observado en los ejemplos, nuestro mecanismo de relación parece estar centrado en la recurrencia y busca sentar si algo es lo mismo o no. Dicho de manera simple: comparamos A con A para ver si sigue siendo A o no. Esto no es trivial, ya que en cada instante tenemos una nueva percepción, la cual se podría pensar como un reinicio (aunque veremos que no es el caso). Por ejemplo: para comenzar hemos de construir la noción de que esta hoja que tenemos en la mano sigue siendo la misma en el instante siguiente. Por la idea de siguiente que acabamos de nombrar, notamos que el concepto de tiempo (interno) es de alta relevancia en esta fase. La identidad total de algo consigo mismo funda la ipseidad o mismidad (que no hay que confundir con homogeneidad).<sup>56</sup> A la vez, ya que toda presencia incluye su contraparte, surge la capacidad de identificar la ausencia de identidad (por ejemplo, que B no es igual a A). De tal modo, esta primera fase abre la puerta para que reconozcamos la no-identidad.<sup>57</sup>
- La no-identidad provee el espacio para la diferenciación. En el cotejar vemos diferencias (Husserl recurre a la metáfora de sobreponer para notar si algo sobresale).<sup>58</sup>

<sup>56</sup> La ipseidad (Ipsität), entendida como la identidad consigo mismo, es según Asemissen un momento de constitución primordial de toda cosa. *ASEMISSEN, op. cit., p. 31*. Es, con ello, una categoría óptica, del ser mismo de algo (esto es: ser algo), y antecede a las categorías de relación (diferencia y similaridad son conceptos de relación). Las antecede, pero también las permite y es por ello que la podemos incluir en esta secuencia.

<sup>57</sup> “Tenemos aquí un estar interrelacionados los objetos que no se constituye en el considerar relacional, que esta antes de todo ‘comparar’ y de todo ‘pensar’, como presupuesto de la intuición de igualdad y de la intuición de diferencia. Propiamente ‘comparable’ solo es lo semejante, y la ‘diferencia’ presupone el ‘cubrimiento’, es decir, esa unificación propia de miembros que están enlazados en la sucesión (o en la coexistencia)”. *EDMUND HUSSERL: Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Trad. por Agustín Serrano de Haro. Madrid: Trotta, 2002, p. 66 [Ver pasaje original 2-11](#). Compárese también con la sobreposición de capas perceptivas en *EDMUND HUSSERL; THOMAS VONGEHR y REGULA GIULIANI (Ed.): Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Texte aus dem Nachlass (1893-1912)*. Dordrecht: Springer, 2005, *Husserliana XXXVIII*, p. 333. Aquel pasaje se refiere más a cómo describe la complejización, pero sabemos que es la diferenciación la que en una primera instancia permite construir lo complejo.

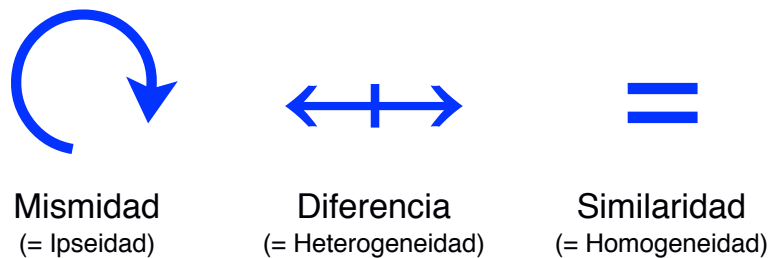
<sup>58</sup> En *HUSSERL: EU, op. cit., p. 77* hallamos una descripción de cómo la síntesis de sobreposición (Deckungsynthese) establece correspondencia e identificación: la sobreposición plena lleva a la igualdad total, es decir una repetición en una fusión absoluta, mientras que la parcial lleva a lo parecido y sus desplazamientos (Ähnlichkeitsverschiebung). Esta teoría la revisaremos más detalladamente en la sección [3.1.1, p. 158](#).

Tal síntesis la clasificará como asociación (con lo que queda claro la importancia de la asociación en la com-

Esta diferenciación es una forma de relacionamiento, lo cual significa que en esta fase estamos creando relaciones (dentro del ámbito pasivo). Con ello trascendemos lo único e individual del objeto dado (la primera fase), surge lo otro u otredad,<sup>59</sup> lo cual permite que establezcamos –por contraposición y contrastación– uniones y grupos, reconociendo (o creando) los tipos y géneros. Es por ello que a partir de aquí adquiere sentido y lugar el término heterogéneo.

- En una tercera esfera, volvemos a equiparar. Ponemos ahora atención en la medida de la diferenciación y, por consecuencia, de la similaridad. Pues para poder agrupar en campos (de sentido) es menester gestionar los grados de similitud, para adjudicar si algo es aún una cosa o ya forma parte de otra. En este referirse mutuamente crece un nuevo tipo de igualdad, no a sí mismo sino a otros: lo homogéneo. La contraparte a ello sería, a su vez, lo no-homogéneo, con lo que se podría decir que llegamos a la diferencia desde el otro lado, una vez que la hemos pasado.

Así que tenemos a un lado la mismidad o ipseidad, al otro extremo la similaridad u homogeneidad, y entre los dos, como nexo, la diferencia. Este dibujo ilustra la idea:



La diferencia se torna, literalmente, el centro de nuestra atención. Podemos concebir, mediante la metáfora husserliana de la sobreposición, el que reconozcamos diferencias por cotejo y en qué orden (en tanto se pueda hablar de ello) se dan. Frente a esta primacía, surge la pregunta ¿cuál es la posición, el rol de la diferenciación en el marco de la creación de sentido? Lo que podemos decir es que resulta fundamental para la constitución de sentido.

Observemos la diferenciación ahora desde otra perspectiva, en una clasificación que también separa en tres bloques las fases primigenias que, según Holenstein,<sup>60</sup> subyacen a toda vivencia de nuestra conciencia (Bewusstseinerlebniss):

---

paración, así como el rol primordial de la comparación en la estructura constituyente), y rige esta segunda esfera de las pre-daciones pasivas. Dicha esfera se construye sobre la síntesis temporal de la fase previa. “*El fenómeno de la genesis asociativa es el que domina esta esfera del pre-dato pasivo, construyéndose por estratos sobre las síntesis de la conciencia interna del tiempo*”. HUSSERL: *Experiencia y Jucio*, op. cit., p. 81. Ver pasaje original 2-12.

<sup>59</sup> No como otro sujeto, sino en sentido abstracto y general, como lo no mismo.

<sup>60</sup> HOLENSTEIN, op. cit., p. 116s.

**La constitución del tiempo** en el sentido de la conciencia del tiempo interno, durante la cual fundamos de manera formal una coherencia de tiempo (Zeitzusammenhang) enmarcada en un horizonte de tiempo (Zeithorizont).

**La asociación** mediante la cual relacionamos los datos dados con los ya poseídos.

**La gravidez de sentido** o la tendencia hacia, y búsqueda de, constitución de sentido.<sup>61</sup> Esta tendencia hacia el sentido es también pasiva, como las fases subyacentes anteriores, pero ya se mezcla con la activa. Es aquí, y no antes, donde constituimos los objetos en su correlación de sentido de varias capas.<sup>62</sup>

Como vemos, son posibles distintas aproximaciones al intentar estudiar las formas cómo percibimos. La finalidad de revisar aquí, si bien someramente, este panorama de opciones es hallar elementos que se repiten o, al menos, tengan parentesco, para plantearlos como preguntas básicas, y de entre estas nos limitaremos a extraer y seguir solamente una. Sin embargo, antes de continuar con el análisis, se ha vuelto necesario hacer un alto. Veamos por qué.

## 2.4 ENTRE UN ESPACIO PREVIO Y UNO INTERMEDIO: EL CONCEPTO DE PERCEPCIÓN

El seguir diversas aproximaciones a la pregunta inicial de cómo funciona la percepción nos ha llevado a un entorno de reflexión muy específico: el término percepción mismo ha derivado, en esta exploración, en tener ciertos sentidos y excluir otros. Así que antes de proseguir con nuestras preguntas detengámonos un instante y observemos en dónde hemos ido a parar.

El capítulo ha iniciado con un preguntar por lo que notamos en nuestra percepción, mas hemos avanzado hasta un punto en el cual es ineludible inquirir sobre el modo mismo de preguntar. Hemos de poner atención, en este momento, al marco metodológico que implican nuestras interrogantes, pues como bien dice Waldenfels, toda pregunta tiene un lugar desde el cual se formula.<sup>63</sup> Así que revisemos lo latente en las preguntas mismas.

<sup>61</sup> Traducimos Sinnträchtigkeit como gravidez, ya que trachten connota la búsqueda de algo, y en forma pasiva, algo que cae por su propio peso. Con ello, queda claro que este vocablo no se referirá a la otra connotación de esta palabra en alemán: embarazo, estar encinta. Sin embargo, el estar preñado de sentido es una metáfora común en algunos idiomas, sea en el lenguaje coloquial, (sinnschwanger), sea en el filosófico.

<sup>62</sup> “Recién sobre estas dos capas inferiores pasivas se puede edificar una correlación de sentido de varios niveles –el mundo de objetos de sentido propiamente dicho–”. HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 117. Ver pasaje original 2-13.

<sup>63</sup> BERNHARD WALDENFELS: „Homo Respondens“. En: *Phainomena Open Forums - Open Forms 2015*, Nr. XXIV/92-93, p. 5. Puede parecer extraño no haber iniciado con el marco metodológico, mas recordamos lo que indicamos al inicio del capítulo: la intención ha sido iniciar con la observación de la propia percepción de una manera pretendidamente ingenua. Esto tiene, claro está, algo de contradictorio, pues como veremos aquí, nuestra observación ya contiene inevitablemente formas específicas.

De la misma manera ha ido cambiando el vocabulario. Con el fin de reconstruir el camino que lleva de la vivencia cotidiana hacia la profundización en los procesos que le subyacen, usamos al inicio las nociones en un sentido más coloquial, y el léxico ahora ha de tornarse más restringido a la vez que asociado a ciertas connotaciones específicas. No podemos ni debemos elaborar aquí un glosario, pero un concepto que inevitablemente hemos de circunscribir es la de la percepción misma. Considerando que los conceptos para un análisis tienen una utilidad y, consiguientemente, una finalidad, revisemos para qué ha de servir este concepto para luego afinar su definición de acuerdo a sus objetivos. Así que antes que nada, fijemos el contorno de estos últimos.

#### 2.4.1 Herramientas formales: casi un metamarco teórico

Como se ha mencionado en la introducción, el objetivo de este análisis del proceso mediante el cual el mundo llega a nosotros (y/o lo construimos) es hallar mecanismos compartidos para entendernos y entender a los otros.<sup>64</sup> Serían, por lo tanto, denominadores comunes y, en consecuencia, reglas que valgan para todos. Es decir, estamos hablando de leyes o principios que se pueden considerar, reutilizando una noción de la introducción, como universales. Si el espacio en donde actúan estas leyes es previo a cualquier especificidad personal o de situación, hemos de pensarlo como primero y, por ende, primigenio, y en tal sentido ha de ser parte de los fundamentos, lo que equivale a sentar las bases de los demás procesos. Revisemos qué implican estas expresiones.

##### *Sentando base*

El sentar las bases (*grundlegend*) no se refiere aquí a una piedra angular que se coloca una sola vez y sobre la cual se construye el edificio completo. Buscamos un fundamento construido cada vez de nuevo, pues el proceso de percepción es iniciado constante y continuamente. En ese sentido, hablar de un proceso básico implica que este subyace en cada momento de la construcción del mundo. Es de utilidad usar la metáfora de la fuente: aquella de la cual emana el flujo de la génesis de conocimiento.<sup>65</sup> Es importante considerar esta continuidad de lo básico, y diferenciar este concepto de base dinámica de el de un cimiento

<sup>64</sup> Mecanismos que no nos pueden, y según Nietzsche, no nos deben ser evidentes, pues sino cada momento de nuestra rutina diaria estaría tan sobrecargado de información, de procesos concientes de clasificación, comparación, etc., que nos haría imposible no solo decidir, sino incluso aprehender. La complejidad del proceso y la necesidad de la confiabilidad de su producto llevan a que estas estructuras tengan que quedar escondidas ante nosotros mismos. Esta autor usa para este proceso tan complejo como oculto la metáfora del tigre, sobre cuya espalda dormimos. F. NIETZSCHE: *KGW*, págs. 371, III/2.

<sup>65</sup> “Es el motivo de la pregunta retrospectiva por la fuente última de toda configuración de conocimiento, [...]”. EDMUND HUSSERL: *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Trad. por Julia Iribarne. Buenos Aires: Prometeo, 2008, p. 140. Ver pasaje original 2-14.

estático. Tal dinamismo es parte de el concepto de génesis pasiva que usaremos, pues en tanto génesis es proceso, es dinámica; y pasiva en tanto, al ser tan primigenia, se ubica como previa a la conciencia de un yo activo, de un autor. Pues si bien está en nosotros, nos sucede, y es así en cierta medida comparable con la expresión se al decir ‘cómo SE concibe la igualdad’ (que precede al ‘yo la concibo de tal y cual manera’). En este ámbito pasivo, prepredicativo, ya se hallan establecidas las leyes que hemos de analizar.<sup>66</sup> Son a su vez inevitables, ya que son parte del funcionamiento universal (en el sentido de valedero para todos) de la conciencia misma y de cómo procede esta al constituir nuestro mundo experimentado.<sup>67</sup>

Las leyes que queremos encontrar han de ser parte intrínseca del proceso constitutivo que realizamos, de su esencia y, si concebimos que el mundo es (al menos en parte) tal como lo construimos, de la esencia de las cosas.<sup>68</sup> Se han de ubicar entre las leyes de las maneras como la mente procede al percibir con toda generalidad.<sup>69</sup> Al ser parte de toda forma de cognición, es decir, leyes epistemológicas, inciden en todo proceso de constitución y comprensión, y operan en cualquier ámbito y, en consecuencia, nivel: desde lo que describimos como más burda sensación sensorial hasta construcciones complejas y conceptos resultantes. Tal amplitud sería posible porque no nos centramos en qué es lo que se da en nosotros, sino (sin ignorar las diferencias específicas de cada tipo de dación) en lo común de cómo se da en nosotros.

### ***El concepto de principio***

La consecuencia de que estas leyes valgan para toda situación es que al establecerlas hemos de considerar toda combinación posible. Obviamente no podemos emular cada situación, así que la manera como las validamos no puede ser por inducción (llegar de casos particulares a premisas generales), sino por clasificación. Por ello el criterio de hacerlas válidas no es la confirmación externa, sino su coherencia interna. El criterio sería, por lo tanto, similar

<sup>66</sup> Retornamos aquí a el concepto de pasividad descrito en la pág. 107, ya que nos permite concebir que en este ámbito se hallan tanto las leyes como las posibilidades; como dice Husserl: “Ya en la pasividad está dispuesto todo aquello que posibilita las obras del yo activo, y esta bajo las leyes esenciales fijas, según las cuales se puede volver entendible la posibilidad de esta obra”. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 209. Ver pasaje original 2-15.

<sup>67</sup> Estos principios, según Zahavi, no solo fundamentan toda teoría sino hasta condicionan su concepto mismo: “Los fundamentos objetivos son principios, estructuras y leyes básicos, los cuales forman el fundamento apriori para toda teoría posible. No se puede contravenirlos sin contravenir el principio mismo de teoría”. ZAHAVI: *Husserls Phänomenologie, op. cit.*, p. 9. Ver pasaje original 2-16. Esta limitación tan sustantiva despierta la interrogante: ¿se podría infringirlos de modo parcial? y ¿qué implicaría?

<sup>68</sup> Relaciones de esencia (Wesenszusammenhänge) del tiempo, espacio, materia, etc., son conceptos básicos de la ontología de la naturaleza. HUSSERL: *Hua III, op. cit.*, p. 359.

<sup>69</sup> Buscamos hablar de la “la acción de conocimiento donde quiera que incida” (“*Erkenntnistätigkeit, wo immer sie einsetzt*”), previa a predicados, como sustratos posibles de tomas de conocimiento (Kenntnisnahmen). HUSSERL: *EU, op. cit.*, p. 57.

al de las matemáticas: sus fórmulas no son consideradas verdaderas por confirmar mediciones de sucesos, sino por su coherencia interna con otras leyes matemáticas.<sup>70</sup> Las reglas que busca han de valer para cualquier situación posible, lo cual implica que abarquen situaciones no reales. Para nosotros este criterio es de gran importancia pues, por ejemplo, una fata morgana no es real (al menos en el sentido coloquial de real), pero es una percepción, y las reglas que trabajamos han de poder incluirla.

Esto significa que nos fijaremos más en las condiciones de posibilidad ideales (de una regla) y relegaremos las reales y causales,<sup>71</sup> lo cual tiene consecuencias en lo que hemos de concebir en este contexto como verdad y como realidad. La realidad será entendida como potencialidad, lo que equivale a lo que se halla dentro de nuestro campo de posibilidades. Esto no implica, claro está, un planteamiento de omnipotencia: no hablamos de que real es todo lo que podamos hacer, sino que real –para nosotros– es lo que podamos percibir. Se funden aquí los límites entre objeto y sujeto, pues lo objetivo es lo lógicamente posible.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Es de suma importancia, considerando que en nuestro pensar se da la fusión de lo aprendido, tomar en cuenta que la primera disciplina que estudió Husserl fueron las matemáticas. Su doctorado, habilitación y otros escritos tempranos ya muestran su búsqueda de una matemática universal que se deslice de lo cuantitativo (Ströker, en EDMUND HUSSERL; URSULA PANZER (Ed.): *Logische Untersuchungen. Zweiter Teil: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*. Hamburg: Meiner, 2009, Husserliana XIX, p. XXXI). Se puede afirmar que de aquí hereda un arquetipo en sus reflexiones e instrumental teórico, lo cual nos puede ser de utilidad para comprender su uso de ciertos conceptos (entre ellos Limes, que abordaremos en 3.1.1, p. 161), de métodos característicos (la variación eidética y la teoría desde lo posible, consideraciones que según Chabot solamente un matemático puede concebir) y, también, de las pretensiones y tareas que le adjudica a la fenomenología (ser una ciencia fundamentante y universal que trate los orígenes subjetivos de la lógica, y el concepto de una filosofía científica desarrollada en interdependencia con su método particular). Véase RUDOLF BERNET, ISO KERN y EDUARD MARBACH: *Edmund Husserl. Darstellung seines Denkens*. Hamburg: Felix Meiner, 1989, p. 4-14, la influencia de meta-matemática en su definición de lógica formal según Wiegand (OLAV K. WIEGAND: *Interpretationen der Modallogik: Ein Beitrag zur Phänomenologischen Wissenschaftstheorie*. Dordrecht: Springer, 1998, p. 3) y en especial la exhaustiva revisión de Chabot (PASCAL CHABOT: „Husserl et le concept de multiplicité“. En: *Études phénoménologiques*, XXI 2005, Nr. 41-42). También Fellman sostiene que esta interdisciplinareidad caracteriza el aporte de Husserl. por ejemplo, al transponer los principios generales de observación de estructura hacia la idea de una gramática lógico-pura lógica, con el fin de articular el análisis de cómo funciona en nosotros el relacionamiento en sí. FERDINAND FELLMANN: *Phänomenologie zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2009, p. 36. Tener estas influencias en cuenta será valioso para entender las herramientas de análisis que tomemos de la fenomenología husserliana. Para revisar nuestra noción de lo veraz, es de importancia observar cómo la verdad matemática –en relación con coherencia y legitimidad– fue un concepto discutido en los tiempos de Husserl, en lo que se llamó ‘la crisis de los fundamentos matemáticos’.

<sup>71</sup> ZAHAVI: *Husserls Phänomenologie, op. cit.*, p. 10.

<sup>72</sup> Zahavi describe las consecuencias macro-teóricas de estas pretensiones: Husserl plantea que centrarse en las condiciones ideales es implícito al concepto de objetividad y de conocimiento científico. Por tanto, la verdad objetiva es solamente reconocible en actos subjetivos. Su crítica al subjetivismo de su época (y al cual plantea una alternativa) era que este, a través de tales actos subjetivos, pretendía una objetividad extraída de otro ámbito, el de la exactitud de ciencias naturales (por ejemplo, mediante medición). Sin embargo, en el presente ámbito somos nosotros los que a la vez fundamos y confirmamos estas idealidades. Husserl propone así, según Zahavi, una representación alternativa de lógica y objetividad, la cual, allende

### *El método a seguir*

Lo que se sigue de estos presupuestos es, valga la redundancia, el método a seguir en la exploración a la cual nos adentramos. Veámos de qué manera.

Al concebir estas bases como algo que surge siempre de nuevo y al concebirlas como leyes epistemológicas, de maneras cómo la mente procede al percibir con toda generalidad, podemos suponer que las hallamos en cualquier proceso mediante el cual percibimos y, por lo tanto, bastaría remontar nuestro propio proceso en cualquier momento. Esto quiere decir que lo que queremos encontrar –digamos la materia prima– está en la percepción de cada instante; así que no tenemos que remitirnos a un primer momento que se remonta a algún instante de la infancia, sino a cada ahora. Estas consideraciones validan el método de la autoobservación que hemos usado desde el inicio de este capítulo.

#### 2.4.2 Percibir: otro término con dificultades

Al igual que nos interesan las leyes generales que rigen el proceso de percepción, nuestro concepto mismo de percepción ha de ser general, en el sentido de ser válido para muchos ámbitos. Eso exige mayor aclaración, ya que la noción misma puede abarcar diversos significados. Delimitemos a continuación con mayor exactitud cuál es el que nos va a interesar en este estudio. Nos será de gran ayuda el instrumental de la fenomenología, mas cabe destacar que no intentaremos reproducir una definición de Husserl.<sup>73</sup>

Como se indicó en la introducción, nos interesa el proceso de construcción de conocimiento, la constitución de mundo, pero no toda, sino la adquisición de nuevo conocimiento. Por ello, la percepción será concebida como una parte de la constitución de mundo, parte que

---

de realismo y subjetivismo, logra disolver la esición entre sujeto y objeto. ZAHAVI: *Husserls Phänomenologie*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>73</sup> También en este autor son abarcados diversos significados de la noción. Los analiza y revisa en diversas obras, y aparte de ello su propio entendimiento de esta palabra va mutando con el desarrollo de su obra –lo cual, más que un cambio de opinión, sería un resultado natural de estudiar diversos aspectos de ella. Revisiones de esta evolución se hallan en diversos autores (como ULLRICH MELLE: *Das Wahrnehmungsproblem und seine Verwandlung in phänomenologischer Einstellung*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1983, *Phaenomenologica* 91, p. 5 y HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 222). El análisis de este último reconstruye variaciones hasta en escritos muy tardíos. De igual manera, Rizo-Patrón explora, tanto en la obra publicada como la inédita, el devenir del concepto en Husserl en relación con otros conceptos afines (pues habremos de diferenciarlo de *Perzeption*, *Apperzeption*, *Appräsentation*, etc), describiendo estos desarrollos y afianzamientos como una continuidad. ROSEMARY RIZO-PATRÓN: „Superación del representacionalismo e inmanentismo en la génesis de la fenomenología husserliana de la percepción“. En: *Areté* 17 2005, Nr. 2, p. 211. Chabot coincide con tal continuidad y afirma que la influencia de las matemáticas ayuda a reconocer aspectos generales que, cual anclas, permiten observar la coherencia en la obra del autor. CHABOT, *op. cit.*, p. 189. Lo que parece ser una constante en Husserl es que desde un inicio concibe la percepción no como algo estático, sino en generación continua, concepto que vamos a integrar en nuestro propia definición. GANDER, *op. cit.*, p. 306.

a su vez también es constituida. En la exploración siguiente nos vamos a centrar en el momento inicial de la percepción y, dentro de este, en un aspecto específico: la capacidad de reconocer lo igual y lo diferente, a lo cual se dedicará el siguiente capítulo. A la par que nos centraremos en un aspecto muy reducido, el espectro de aplicación de la herramienta que queremos elaborar ha de ser extendido. En otras palabras, solo veremos un pequeño ámbito del sistema de reglas que, como dijimos, deben valer para toda percepción, aparte de valer para todo aquel que perciba.<sup>74</sup>

En tanto momento inicial de la construcción de conocimiento, la percepción será el aparecer de algo (ante mí), para que luego sea integrado en aquella construcción. Es decir, vamos a concebirla como aquel momento en el cual un objeto de conocimiento entra en existencia para mí –pero considerando que este entrar en existencia, naturalmente, también sucede mediante una construcción–. A eso nos referíamos al decir que la percepción es una parte a su vez también constituida. Esto sería el concepto más básico de nuestra definición. Más adelante nos centraremos en el primer momento de tal construir.

### *El objeto de conocimiento*

¿De qué objeto de conocimiento hablamos? Bajo objeto de conocimiento no nos referimos a un objeto tangible, empíricamente real, sino a aquello que puede ser sujeto de cognición. Eso pueden ser objetos singulares, estados de cosa, relaciones, es decir, tanto aquello que (luego de identificarlo) podemos definir como objeto concreto, como aquello que podemos describir como abstracto. Veremos que podemos reconocer y comparar libros, objetos tangibles en un estante, y que podemos reconocer y comparar las historias que estos libros contienen, u otros objetos tan abstractos como argumentos.

Vemos que para atenernos a nuestra búsqueda de leyes generales, nos hemos de desligar de tipos específicos de percepción. Sobre todo, hemos de desligarnos de la interpretación de percepción como aquello que nos es dado solamente mediante los sentidos. Esto es crucial por dos razones. Por un lado, en castellano a menudo se asocia este significado, al menos en el lenguaje más cotidiano. Por otro lado, muchos de nuestros ejemplos, así como los de autores que usamos (principalmente Husserl) refieren a experiencias dadas por los sentidos, pues son los ejemplos más simples de seguir e inmediatos de concebir. Sin embargo, eso lleva fácilmente a la confusión de que, al narrar lo dado por los sentidos, los mecanismos que ejemplifican solo se restringen a ese ámbito, lo cual, al menos en nuestro caso, no es la intención.<sup>75</sup>

<sup>74</sup> Es válido pensar que no es necesario reducir la validez a la percepción humana, como se ha mencionado en pág. 186.

<sup>75</sup> Husserl utiliza ejemplos de la percepción sensible con el fin de describir un proceso que se halla de manera similar en estratos abstractos de pensamiento y recalca más de una vez que el proceso descrito trasciende lo meramente sensible. Es más; según Holenstein, en la fenomenología de la asociación Husserl trasciende y cuestiona el concepto de datos de sensación (Empfindungsdaten) tradicional –inclusive el propio de escritos anteriores– implicando con la afección un dato nunca simple, nunca dado ‘listo’, sino siempre construido.



Otra confusión relacionada con el objeto dado por los sentidos es pensar que es lo primero que se da, y que es información absolutamente primera ya dada, ya existente, en vez de concebirlo cómo construido mediante el proceso de percepción.<sup>76</sup>

Evitar, en este primer paso de definición, la separación entre tipos de percepción, implica un reto: ¿qué pueden tener en común cosas tan físicas como el calor en los pies con algo tan abstracto como argumentos leídos en algún texto impreso? La respuesta es que buscamos como común denominador no algo en los contenidos mismos, sino en su forma de ser procesados. Con ello, parece ser provechoso en este primer momento colocar en un solo ámbito todo tipo de información; sea visual, olfativa, sean pensamientos y recuerdos, etc.. Insistimos: lo que nos interesa no son las determinaciones del objeto percibido.<sup>77</sup> Es por ello importante recalcar que la percepción no equivale a su objeto, y al no participar de sus características (por ejemplo: la percepción no es roja) tampoco involucra, en este contexto, un juicio de si existe o no el objeto.<sup>78</sup> Como dice Husserl:

*Esto que aparece, sea existente o no, ni es la percepción, ni se halla –en sentido propiamente efectivo– dentro de la percepción. Lo mismo vale para todas las texturas de la cosa empírica, vale para el color, la figura espacial, etc.*<sup>79</sup>

### ***El lugar del objeto***

Si insistimos que no hablamos de objetos en el sentido de las cosas tangibles que pueblan nuestro entorno físico, ¿cuál es el lugar de este objeto? Como se ha dicho, lo importante es que el objeto entra en existencia para mí,<sup>80</sup> y eso sucede en la conciencia.

---

Con ello, lo sensible mismo se vuelve una pre-constitución. [HOLENSTEIN, \*op. cit.\*, p. 110-114](#). Heuner analiza esta afirmación de Hostenstein en relación con el cuestionamiento de la idea de raw data para proponer un aporte de Husserl a este tema dentro de la filosofía analítica. [WOLFGANG HUEMER: \*The Constitution of Consciousness: A Study in Analytic Phenomenology\*. London: Routledge, 2005, p. 45s.](#)

<sup>76</sup> La definición de objeto siempre implicará aquí que es algo constituido, al igual que el mundo que conforma. Siguiendo el concepto anterior a Descartes de objectum, lo lanzado ( [HALDER y MÜLLER, p. 232](#)), no es independiente de la conciencia que lo constituye y va hacia él.

Según Rizo-Patrón, Husserl tiene justamente como objetivo combatir el papel protagónico de la sensación primaria. [RIZO-PATRÓN: \*Areté 17\* \[2005\], \*op. cit.\*, p. 210.](#)

<sup>77</sup> Nuestro campo de estudio se restringe, como lo resume Melle, al contenido de la conciencia que es experimentable internamente, por lo que el análisis de la percepción no debe recurrir a una objetividad que no se exhiba en la conciencia. [MELLE, \*op. cit.\*, p. 3s](#)

<sup>78</sup> Recordemos el concepto de realidad como potencialidad mencionado anteriormente. Como resume Rizo-Patrón: no es relevante la naturaleza de los objetos, sino cómo se da o percibe la relación que los unifica. [RIZO-PATRÓN: \*Areté 17\* \[2005\], \*op. cit.\*, p. 109.](#)

<sup>79</sup> [HUSSERL: \*Hua XXXVIII, op. cit.\*, p. 130. Ver pasaje original 2-17.](#)

<sup>80</sup> Como explicaremos, este ‘para mí’ no ha de entenderse como para un yo ya constituido, para un individuo.

La noción de conciencia, como es de presuponer, es tan compleja como substancial. También es un término con una diversidad de interpretaciones y acepciones. Revisando el acercamiento a Husserl, podríamos considerar las siguientes posibilidades:<sup>81</sup>

- la totalidad y unidad de experiencias del sujeto (las vivencias síquicas entrelazadas en la corriente de vivencias, *Erlebnisstrom*),
- el darse cuenta interno (*inneres Gewahrwerden*) de las propias vivencias síquicas,
- la denominación de todo acto síquico, pensado como vivencia intencional, esto es, direccionado hacia algo.<sup>82</sup>

El segundo punto será el más relevante para la definición de percepción que abordaremos. Sin embargo, es la noción de entrelazamiento la de mayor importancia para el concepto de mundo como constituido.<sup>83</sup> La pregunta de cómo surge y funciona la relación de entrelazar será el eje que nos permitirá concebir, en esta investigación, la conciencia como construida en niveles que interactúan y se forman en constante devenir, una estructura dinámica.<sup>84</sup> Es, en este sentido, que la percepción, así como la estudiaremos, contribuye a la construcción constante de aquel conocimiento que integra la conciencia o, dicho de otro modo, es un proceso dentro de la conciencia, co-constituyéndola.

Retomando de manera simplificada el acercamiento fenomenológico, definiremos la conciencia como la instancia en la que se da la manifestación. Usando las herramientas conceptuales de este cuerpo teórico podemos describir básicamente la conciencia como la vida que solo se conoce y experimenta, que se manifiesta a sí misma y ante la cual se manifiesta el mundo. Manifestarse lo podemos leer aquí como darse, como entrar en existencia para

<sup>81</sup> HUSSERL: *Husserliana XIX, op. cit.*, p. 356. Un interesante desglose se halla en DAN ZAHAVI: „Intentionalität und Bewusstsein (V. Logische Untersuchung, §§ 1–21, Beilage der VI. Untersuchung)“. En MAYER: *Logische Untersuchungen - Edmund Husserl*, p. 139. Por cierto, el uso del concepto de conciencia en Husserl no carece de amplitud ni de cambios, como se narra en GANDER, *op. cit.*, p. 43. Lo que sí resulta inequívoco, según dicho artículo, es la distancia hacia ciertas corrientes filosóficas y disciplinares: conciencia no es concebida como un suceso natural en relación causal con el mundo físico, ni como ente ontológico independiente de sus relaciones objetuales, sino en tanto su función de exhibición (*Darstellung*) gracias a la cual es posible la dación de objetos y condiciones (*Sachverhalte*) en las diversas dimensiones de la experiencia. Con ello queda claro que nos movemos dentro de un concepto de conciencia pura desligada de lo individual. ASEMISSEN, *op. cit.*, p. 19. Esto suspende la separación que se da en los conceptos psicológicos de consciente e inconsciente.

<sup>82</sup> Pues toda dación real o posible es dación de algo y para alguien. Este alguien es previo a una persona, sería la conciencia misma, en sentido trascendental, como lugar primigenio de sentido (*Urstätte des Sinns*). WALDENFELS: *Einführung in die Phänomenologie*, p. 30. Tal direccionalidad, que implica una matriz estructurante y estructurada, nos permite reconocer el concepto escolástico de materia signata, a diferencia de la conciencia primigenia como *tabula rasa* aristotélica. FELLMANN, *op. cit.*, p. 39. Esta observación de Fell nos parece relevante dado que ayuda a inscribir el acercamiento heredado de Brentano en la tradición epistemológica y, así, reconocer y entender mejor sus estrategias de fundamentación.

<sup>83</sup> La conciencia misma es definible como coherencia (*Zusammenhang*). HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 153. En este pasaje no traduzco esta palabra como nexo, ya que quiero poner acento en la connotación de interconexión múltiple, es decir, la multiplicidad de conexiones cual red de nexos.

<sup>84</sup> La conciencia consiste de, a la vez que contiene, capas sobrepuestas. HUSSERL: *Hua XXXVIII, op. cit.*, p. 333.

alguien.<sup>85</sup> Una de estas manifestaciones que se da en este lugar es lo llamaremos percatarse (Kenntnisnahme) o caer en cuenta de algo. No es la única manifestación, pero es la que más nos interesa como nuestro primer momento de la percepción.<sup>86</sup>

Más allá de la temática de lo conciente, podemos definir que no hay nada reconocido por la percepción que no haya sido relacionado. ¿Relacionado con qué? Con elementos previos, con un bagaje circundante.<sup>87</sup> ¿Y en qué momento ocurre entonces el relacionamiento? Lo que hemos explorado presupone que este no tiene lugar después de la percepción (eso sería decir que primero percibimos y luego vemos en qué cajón de nuestras clasificaciones cabe) ni antes de ella (eso sería afirmar que hay un mundo preestructurado que meramente asimilamos, tal como el de las esencias de Platón). Tiene que tener lugar durante la percepción, durante su propia concreción.<sup>88</sup> Si solo a través del relacionamiento entra algo a nuestra percepción, podemos concluir que la misma percepción es relacionante. No es una cuestión de sentidos, sino una de relacionamientos. Esto nos permite retornar a la definición de percepción: cuando aparece algo ante nuestra conciencia,<sup>89</sup> lo cual corresponde a que este algo entre y ocupe un lugar en nuestro complejo de interrelaciones. Puede ser nuevamente una percepción sensorial, puede ser un recuerdo o puede ser una inferencia abstracta, como las ideas que tienen lugar mientras este texto es escrito o leído. Volvemos así a redefinir lo dado.

---

<sup>85</sup> Este direccionamiento de la dación será la base del concepto de intencionalidad. Waldenfels afirma que para Husserl, “[...], cada dación real o posible indica una ‘dación para ...’, es decir, para la conciencia como el lugar primigenio del sentido, en el cuál todo lo que es se manifiesta como tal”. WALDENFELS: *Einführung in die Phänomenologie*, op. cit., p. 30. Ver pasaje original 2-18. Esta última definición explica el concepto de lugar al que nos referimos aquí.

<sup>86</sup> En la terminología husserliana, el sentido al que nos referiremos será principalmente el sentido específico de Gegenwartsbewusstsein (conciencia actual) dentro de la pasividad tal como es entendido en HUSSERL: *Hua XI*, op. cit., p. 272.

<sup>87</sup> El concepto de bagaje fue explicado en una nota en la pág. 104.

<sup>88</sup> Que nosotros solamente podamos ver, en el presente análisis, esta estructura a posteriori no implica que esta se dé posteriormente a la percepción; justamente la estructuración es parte del constituir perceptivo. Husserl describe el proceso de ordenarse cuyo resultado recién observamos después: “[...] acaso ya está constituido en el momento un presente ordenado? ¿No se puede decir mas bien al revés: las unidades recién se concretan en la continuidad que deviene, se separan de otras unidades y constituyen ahora también la coexistencia de lo duradero? Recién después puede [...] ser visto un mundo impresional estructurado”. HUSSERL: *Hua XI*, op. cit., p. 413. Ver pasaje original 2-19.

<sup>89</sup> Repetimos aquí que no hay que dejarse confundir por las construcciones lingüísticas: ese ‘aparecer ante’ no presupone que la conciencia ya está establecida, y que aquello a percibir llega para pararse delante de ella. La conciencia, como hemos descrito, la entendemos como un proceso constituido (continuamente) justamente por la percepción y otros procesos afines.

### Continuidades

Si bien nos interesará el primer momento con el cual inicia el proceso complejo de la percepción, la cual es una parte de la constitución de mundo, no debemos dejar de considerar que estamos estudiando procesos continuos. Por un lado, la percepción inicia, en tanto construcción, en cada momento de nuevo, en cada dación.<sup>90</sup> No hay momento sin dación, la percepción, tal y como la analizamos, llena y colma cada ahora. La concebimos como una experiencia que se da en el presente inmediato.<sup>91</sup>

Por otro lado, la percepción de un solo hecho no termina, pues constantemente se complementa y, además, se funde con otro conocimiento. Bien sabemos que, respecto de las características específicas del objeto que percibimos, nunca podemos darnos cuenta, en un solo momento, de todas las características de algo. La percepción es fragmentaria; lo que nuestros sentidos nos dan es siempre limitado, el proceso principal es la complementación en la mente con recuerdos, expectativas, etc.<sup>92</sup> Recordemos el cubo del cubismo: nuestra mirada real no puede ver simultáneamente todos sus lados, mas es evidente que no podemos postular que únicamente cuando hemos visto todos los lados, hemos percibido el cubo realmente. El cubo es para nosotros tal como se nos da, y eso incluye los fragmentos con los que nosotros mismos lo completamos en nuestra imaginación (nos imaginamos los demás lados, constantemente reconstruimos lo incompleto y no rara vez nos damos cuenta que la suposición estaba errada).<sup>93</sup> Tampoco podemos percibir todo lo perceptible que nos rodea, pues como dice Husserl, hay percepciones individuales con las que realizamos algo, pero nunca aprehendemos todo lo diferenciable.<sup>94</sup> Con esto se abren nuevas interrogantes:

<sup>90</sup> En cada instante se funda una secuencia temporal (Zeitreihe) como totalidad (Gesamtheit), como unidad (Einheit), que como tal es una percepción. EDMUND HUSSERL; WALTER BIEMEL (Ed.): *Phänomenologische Psychologie. Vorlesungen Sommersemester. 1925*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1968, Husserliana IX, p. 338.

<sup>91</sup> Extendiéndose en cierto sentido, pues si bien sus límites son temporales, los abarca: “[...] el fenómeno de la percepción incluye justamente aún ‘lo que acaba de pasar’ como daciones del momento limítrofe”. ASEMISSEN, *op. cit.*, p. 79. Ver pasaje original 2-20. Lo mismo vale para lo futuro. El autor propone que esto no se reduce a su carácter temporal, sino se amplía en cierto sentido hacia una presencia óptica. ASEMISSEN, *op. cit.*, p. 82. Ello nos ayuda a concebir la función del proceso perceptivo. Para la inclusión de lo retencional y protencional véase HUSSERL: *Hua XXIII*, p. 500s.

<sup>92</sup> El objeto siempre se desdobra (entfaltet) en una percepción que se va enriqueciendo, confirmando concepciones anteriores y despertando nuevas. HUSSERL: *Hua XXXVIII*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>93</sup> Otro ejemplo: en una escena de una película escucho pasar un carro, deduzco instantáneamente que afuera hay una calle, puedo identificar por el sonido la velocidad del automóvil, etc. Pero no lo vi, me falta información específica de la vista como, por ejemplo, qué color tenía. En cualquier caso, la percepción del instante siempre es menor a lo que es construido en la mente, la cual, aparte de combinar la información de los diversos sentidos, la complementa con recuerdos y expectativas. En el cine, estos recuerdos y expectativas de percepción son construidos y manipulados principalmente por el montaje, como hemos mencionado en el primer capítulo, y especialmente por el sonoro.

<sup>94</sup> EDMUND HUSSERL; ELMAR HOLENSTEIN (Ed.): *Logische Untersuchungen. Erster Teil: Prolegomena zur reinen Logik*. Hamburg: Meiner, 2009, Husserliana XVIII, p. 158. La autodación siempre es parcial, recortada por perspectiva y matices (Abschattung), véase GANDER, *op. cit.*, p. 306. Por ello son parte de la percepción nues-

¿puede haber algo dado, pero que no es dado a nosotros? Es decir: ¿puede haber algo dado ante nosotros, pero que no sepamos asimilar y, por ello, no lo podemos percibir? Y: ¿todo lo que entra a nuestro campo perceptivo es asimilado en y por nuestra conciencia? El mayor problema aquí lo representa el concepto de asimilar. Recorramos algunos ejemplos que ilustran estos matices: Hay cosas de las que nos damos cuenta (veo un camión), hay cosas que recordaremos a pesar de no ponerle atención (había poco tráfico, además, un colega me estaba explicando algo que no recuerdo), y hay cosas que si bien entran a nuestro campo visual, es posible que no las registremos (dos lagartijas se asoleaban a dos metros a mi derecha. De haber puesto atención, las habría identificado. ¿Pero eso significa que las vi o que no las vi?). No podemos responder a la pregunta de si somos conscientes de todo lo que percibimos, pero esto nos ha permitido pasar al próximo tema: definida la percepción meramente como captación de datos –sin considerar su fuente o tipo–, y dejando para el análisis posterior inquirir cómo funciona y qué mecanismos le son intrínsecos, habremos de definir ahora a qué lleva.

Finalmente, el proceso perceptivo es, como hemos observado anteriormente, un todo que no termina desde que inicia, una parte de nuestra vida que no se detiene probablemente ni cuando dormimos, ya que forma parte de la continua adquisición de conocimiento y constitución de sentido que se da en el constante vivir.<sup>95</sup>

Una cuestión que tenemos que resolver es si la noción de percepción denomina un proceso o un producto: el proceso de la percepción con todas las partes y fases que lo componen, o el resultado de tal proceso, lo que es percibido. Resulta evidente que la palabra en sí denomina ambos.<sup>96</sup> Esto no es de extrañar, pues la misma noción de nuestra conciencia como un flujo no puede evitar la paradoja de concebirlo a la par como constituyente y como constitutivo.<sup>97</sup> Esta es otra razón más para desligarnos, en la exploración de los mecanismos de

---

tros mecanismos de complementación (Ergänzungsmechanismen), relacionados a el concepto husserliano de (Mitbewusstsein), o lo que correspondería, según Gleiter, en su coetáneo Lipps (Mitvorstellung). THOMAS FRIEDRICH y JÖRG H. GLEITER: *Einführung und phänomenologische Reduktion: Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst*. Berlin: LIT Verlag Münster, 2007, p. 18.

<sup>95</sup> Breyer describe la función epistemológica de la percepción en este último sentido: “Mas allá de la vivencia singular de la percepción, el ‘proceso de la toma de conocimiento’ (XI,12) que se efectúa dentro de la percepción implica un enriquecimiento y transformación de sentido continuos, que llevan a una adquisición del sujeto duradera (VI, 152)”. GANDER, *op. cit.*, p. 308. Ver pasaje original 2-21.

<sup>96</sup> La figura lingüística de una palabra que nombra a la vez la realización así como su resultado es intrínseca a los lenguajes indogermánicos y, por ende, ya que el lenguaje influencia la manera de pensar y viceversa, está profundamente enraizada en la manera de pensar de nuestra cultura. La denominación es Nomen Actionis, y volveremos a encontrarla en capítulos posteriores.

<sup>97</sup> HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 71. Asemissen adjudica esta paradoja a la estructura de nuestro lenguaje, que introduce una escisión artificial, tal como entre empfinden y empfinden, o el yo como sujeto y objeto. ASEMISSSEN, *op. cit.*, p. 30. Es interesante esta observación en relación con la función lingüística-cultural del Nomen Actionis mencionado en la nota anterior. Zahavi profundiza en la disolución de la diferencia sujeto-objeto y plantea que Husserl utiliza dos definiciones de subjetividad: una más estrecha y usual, y otra que abarca tanto conciencia como mundo. Esto se debe parcialmente a que el sujeto constituyente incluye, en la

la subjetividad, de criterios de objetividad entendida según las ciencias naturales: pues si nosotros mismos constituimos el mundo de los objetos, no podemos buscar las leyes del constituir dentro de aquel mundo.<sup>98</sup> Dicho en otro lenguaje: no podemos hallar leyes de cómo funciona crear algo en el producto resultante de aquel crear.<sup>99</sup>

Retornando a la pregunta inicial, para los fines de esta investigación será primordial la mirada hacia el proceso; ese será, valga la paradoja, nuestro producto, y a eso lleva la percepción: hacia la continuidad de sí misma. De tal manera, aquel concepto, en su definición en este trabajo, ha de referirse a un elemento procesual que forma parte de un engranaje generador (genético), y no a un momento, relación u objeto de conocimiento estático.

### *A fin de cuentas: percepción como el darse*

Un principio fundamental de nuestra definición de percepción, relacionado con el percatare, es la dación del objeto. La dación, mencionada tantas veces, se ha convertido en un término técnico, que requiere de profundización para terminar de delimitar nuestro concepto de percepción.

Un concepto que nos puede ayudar a comprender la idea de dado es la palabra alemana Wahrnehmung. En alemán, esta palabra también incluye los dos sentidos, el proceso y su producto, así que no nos servirá para aclarar la fusión entre lo procesual y lo objetual.<sup>100</sup> Sin embargo, sí es de utilidad para la idea de aprehender o tomar lo que nos es dado. La terminación -ung denota sustantivación.<sup>101</sup> Wahr nehmen sería tomar lo dado, pues mientras

---

constitución de su mundo, la de sí mismo (y la de los demás). ZAHAVI: *Husserls Phänomenologie, op. cit.*, p. 78s.

<sup>98</sup> HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 19. Equivaldría a presuponer el resultado, es decir, un *petitio principii* o círculo in demostrando.

<sup>99</sup> Es por ello que la captación de un dato, o si es que se da, la conciencia de ello, es anterior a la conciencia de su fuente. El ejemplo más simple: a veces nos preguntamos si algo fue real, si lo hemos vivido o si fue un sueño.

<sup>100</sup> Fusión que resultará cercana a la de subjetividad y objetividad, que según Zahavi sería una propuesta que atraviesa la obra de Husserl. Al definir que las verdades objetivas solo son reconocidas en actos subjetivos, es decir, fundadas y validadas por el sujeto, une ambos conceptos. ZAHAVI: *Husserls Phänomenologie, op. cit.*, p. 10. De esta manera, la contraposición entre definir la constitución del mundo como producción (Realismo) o como constitución (Idealismo) de la realidad se convierte en una pregunta mal planteada. La constitución tiene lugar en una estructura de subjetividad-mundo (Struktur Subjektivität-Welt) ZAHAVI: *Husserls Phänomenologie, op. cit.*, p. 76, en la cual yo, nosotros y mundo están entrelazados ZAHAVI: *Husserls Phänomenologie, op. cit.*, p. 80. La idea subyacente (también realizada por la aproximación matemática de Husserl) es que sujeto y mundo no pueden ser concebidos de manera separada, se intercondicionan. Esta fusión permite entender la concepción de subjetividad de Husserl (o una de ellas) que abarca conciencia y mundo y, por ende, la de un condicionamiento (Bedingtheit) no-causal entre sujeto y objeto. ZAHAVI: *Husserls Phänomenologie, op. cit.*, p. 76s.

<sup>101</sup> El desglose detallado intenta, si no superar, al menos aminorar un problema común: sumado a que considero imposible la traducción exacta, casi toda palabra conlleva dentro de cada lengua un campo de significados diverso en mayor o menor grado y, en cada usuario, un universo disímil de asociaciones.

nehmen es tomar, Wahr, si bien significa también verdadero, tiene connotaciones asociables a lo que llamaremos dación. Por ejemplo, gewahr werden es darse cuenta de algo que está ahí, wahren es mantener (lo tomado), y wahrhaben es saber de algo (con acento en ese de); de tal modo, la relación con el concepto de verdad no es imprescindible. En castellano las expresiones más cercanas serían darse cuenta de algo o, más coloquial, registrar que algo está (ahí).<sup>102</sup> Es desde aquí que podemos concebir el caer en cuenta de la existencia de algo.

Notamos que en este entrar en existencia es importante la ausencia de mediación. El concepto husserliano que nos sirve para concebirla es la dación primigenia, y el modo de darse que connota esta inmediatez es 'en persona'. El objeto se da en persona, lo que no ha de confundirse con una existencia ontológicamente desligada de la percepción en la cual se da.<sup>103</sup>

Estar dado implica estar dado a o para alguien. Retomamos el concepto de intencionalidad: siguiendo la perspectiva fenomenológica, no solo concebimos que tiene que haber una conciencia a la cual este algo está dado, sino que el rol activo en realidad recae en esta: es una conciencia dirigida hacia la adquisición del dato; y sin esta intención, no tiene lugar la aperccepción. Como dice Husserl, el objeto se realiza a sí mismo en, y mediante, mi actividad.<sup>104</sup>

Recapitemos, para la definición de percepción en este trabajo, que esta ha de entenderse aquí como

- un momento dentro de nuestra constitución de mundo, es decir:
- el acto de captación (Erfassung),<sup>105</sup>
- como un proceso<sup>106</sup> constitutivo

<sup>102</sup> En un campo más profundo relacionado con la cosmovisión cultural, el significado de la palabra alemana para 'verdad' (Wahr) está relacionado con este percibir. Con ello la noción base del vocablo 'verdad' es, en aquel idioma, la intuición, a diferencia de, por ejemplo, el término inglés (truth), el cual viene de la misma raíz que la palabra Treue, 'fidelidad', y donde la verdad se define como la fidelidad de la mente con la realidad: adaequatio mentis.

<sup>103</sup> "Esta primigeneidad del darse se efectúa en la percepción. Algo individual es percibido en sentido conciso si es conciente en el modo primigenio, en la realidad en persona, o más exactamente en la proto-realidad en persona que se llama presente. [...] [501] En la percepción, el objeto percibido es conciente en el carácter de 'real'. Pero lo percibido como tal, el 'contenido de percepción', no es nada por sí mismo, como si tuviese pegado lo 'real' y pudiese ser separado de ello. Lo perceptivamente dado es correlato de la percepción, y tal correlato es pues realidad dada. Realidad es así el genérico para correlato de la percepción". HUSSERL: *Hua XXIII, op. cit.*, p. 500s. Ver [pasaje original 2-22](#).

<sup>104</sup> EDMUND HUSSERL; ISO KERN (Ed.): *Zur Phänomenologie der Intersubjectivität. Texte aus dem Nachlass. Dritter Teil. 1929-35*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1973, *Husserliana XV*, p. 434. Para entender el concepto de autorealización del objeto nos ayuda la descripción de Zahavi: la constitución es el proceso que permite a aquello que es constituido aparecer, desdoblarse, articularse, mostrarse como él mismo. ZAHAVI: *Husserls Phänomenologie, op. cit.*, p. 76.

<sup>105</sup> HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 71.

<sup>106</sup> ZAHAVI: *Husserls Phänomenologie, op. cit.*, p. 76.

- mediante un sistema de relaciones<sup>107</sup>
- que se da en un ahora
- y, por lo último, nunca puede estar terminado, es decir, no puede ser finito ni en sentido temporal ni en sentido de estar completo.

Lo que será nuestro objeto de estudio en las próximas etapas será el primer momento de este proceso, el primer instante en que algo entra en existencia para la conciencia, en el que se percata o cae en cuenta de ello. Podríamos llamarlo, de cierta manera, el disparador inicial. Desde este punto de partida queremos observar leyes de construcción que serán usadas en los diversos estratos de la construcción de conocimiento.

### *Conocimiento como lo formado*

La percepción sería, como paso dentro de la constitución del mundo, el paso previo a la asimilación (de lo percibido). Con ello queremos significar que hay tres fases: una en la cual percibimos, otra en la que procesamos o digerimos, y una tercera en la que tenemos un producto en nuestra mente o mundo interior, que por cierto es lo único que conocemos de manera evidente. Este mundo, producto del proceso que inicia con la percepción de lo dado, lo entendemos como el complejo de información que ya poseemos y con –y desde– el cual enfrentamos la vida cotidiana. Como se ha mencionado en otro momento, esto no implica una pretensión de certeza, sino simplemente una suposición. Igual que en el caso de percibir y su no restricción a lo sensible, este saber no se limita a un área específica, tal como al saber de datos abstractos o de un sistema explicativo, sino incluye también vivencias emocionales, etc. Sin embargo, no nos podremos explayar en este campo, pues buscamos centrarnos en la fuente de este conocimiento, no en sus características.

## 2.5 LOS DENOMINADORES COMUNES

Una vez definido el ámbito conceptual en el cual hemos ido adentrándonos en nuestras exploraciones, retomemos los desgloses del bloque precedente. Tal como fue mencionado al inicio, los análisis o desgloses que hemos realizado en las secciones 2.2 y 2.3 tienen la función de llevarnos hacia nuevas preguntas, nuevos hitos en este periplo de exploración. Veamos, a continuación, qué interrogantes podemos deducir de estos desgloses y, a la vez, cuáles serán aquellas con las que continuaremos el periplo de la búsqueda.

Así que para comenzar esta parte, busquemos encontrar, en las listas que hemos elaborado, algunos temas recurrentes. Veamos si podemos plantear problemas, si no principales a toda percepción, sí al menos comunes, y con ello preguntas que sienten la base para posteriores

---

<sup>107</sup> HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 5.



investigaciones del tema, para luego definir cuáles extraer para nuestro ulterior análisis y cuáles tendremos que dejar de lado.

Lo común a las aproximaciones que hemos revisado es que abarcan las siguientes áreas:

**Un contexto** dentro del cual tiene lugar la percepción. Los acercamientos revisados conciben la percepción (y la constitución de sentido, en sus diversos grados de separar o no estos dos ámbitos) como un proceso. No es de poca importancia este punto, pues si bien los sustantivos percepción y constitución pueden denominar tanto un producto como el proceso que lleva a él, en estos casos nos referimos a una construcción dinámica, con las características que implica la noción de procesualidad; y estas pueden ser varias. por ejemplo, en qué momento inicia o termina, o si tiene un inicio y un fin. O cómo concebir algo cambiante.

**Elementos**, ya sea en sentido de partes, ya sea en sentido de momentos o fases, que la conforman. Entramos al campo de la mereología, pues vemos diversas calidades de la relación uno y todo. El mismo proceso del que acabamos de hablar es concebible como una unidad que abarca momentos, ya sea unida por el tiempo, por la noción de flujo, por el sujeto que participa de la percepción y dentro del cual tiene lugar, etc. Otra calidad mereológica se refiere a la unión de objetos en grupos, en conceptos, la tipificación inicial así como la compleja. Estos son mecanismos básicos necesarios para afrontar la cantidad y diversidad de lo dado, por ejemplo, fundando semejanzas y lo contrario.

**Relaciones** o nexos que conectan estos elementos percibidos entre sí. Los nexos se dan de diversas maneras y convertiremos, siguiendo el agrupar mencionado (es decir, catalogando), estas maneras en reglas. ¿Cuál es el punto de inicio del relacionar, la primera relación? Imposible pregunta, pues como vimos ya la primera dación está condicionada al establecimiento de relaciones, y el relacionar resulta ser en sí mismo un dar y, por lo mismo, crear sentido. Asimismo, aparece aquí la pregunta de quién o qué relaciona: ¿las cosas por sí mismas? ¿Un yo surgido en qué momento? Es en las formas de relacionar en donde parece haber, por ahora, el mayor universo de opciones.

**Resultados** o productos generados en este proceso, los cuales también se pueden clasificar según diversas categorías. En el plano más general, podemos afirmar que se construye conocimiento, o sensaciones, o un mundo entero y podemos preguntarnos por la definición de estas nociones. Pero en un plano más acotado, ¿que sucede con los productos, digamos pequeños, con los fragmentos de cada acto de relación? ¿Son nuevamente relacionados? ¿Se acumulan, se sedimentan, se convierten en un arsenal para afrontar el mundo, forman un bagaje que portamos con nosotros? ¿Qué características pueden tener? ¿Aquellos que han sido aprendidos de otras personas, pueden dejar de ser nuestros? ¿Puede haber productos no directos sino colaterales, circundantes a un acto de percepción?

Es en especial el penúltimo tema el que me parece muy complejo (sin mermar la amplitud de los demás), pues a primera instancia es de imaginar que debe haber muchísimas formas posibles de relacionar y maneras de clasificar el establecimiento de nexos. ¿Cuáles se dan cuándo? ¿Cuáles son condición de otras? ¿Cuáles son más relevantes para este estudio? También, naturalmente, estas áreas se entrelazan: ¿qué productos resultan de los relacionamientos? Si agrupar también es una forma de relacionar, ¿qué se forma primero, los grupos que se pueden relacionar o el relacionar en grupos? ¿Dónde y cuándo puedo decir que termino de relacionar? Varios de los puntos que hemos visto se podrían clasificar en este último rubro, pues la recursión, la estratificación y la variación también pueden ser vistas como formas de establecer nexos. En referencia al método de escrutinio utilizado en la primera autoobservación de este capítulo, resulta interesante indagar qué formas de relacionar podrían ser consideradas primigenias o, al menos, básicas.

Llegamos así a establecer la pregunta principal que marcará el norte de nuestra subsiguiente exploración y, con ello, del próximo capítulo: cuáles son las formas primigenias del relacionar en la constitución perceptiva. Pero antes de la inmersión exclusiva en esta interrogante, hemos de revisar algunos aspectos de los otros problemas dado que, como dijimos, están entrelazados. Así que veamos si un recorrido somero puede aportar nociones y herramientas al estudio posterior.

### 2.5.1 Los problemas básicos

Restrinjamos entonces nuestra mirada a lo que se refiera a establecer relaciones. Es difícil decidir qué acotar si es que todo está tan entretrejado, pero ese es el reto del análisis que hemos de hacer: aislar, aunque el material mismo no se dé de esa manera, para intentar aprehenderlo. Es por esto mismo que vamos a tener que integrar conceptos de las otras áreas.

Un problema básico es que la característica de proceso en el cual se entretrejen elementos y procesos nos hace cuestionar que podamos hablar de una secuencia. En las diversas aproximaciones se evidenciaba que buena parte de lo separado en pasos se tenía que dar a la vez. En ese sentido, si bien no va a ser el tema principal, es menester disolver la formulación usada al describir las secuencias anteriores; pues, de lo arriba expuesto, podemos deducir que, para estudiar cómo se relaciona algo con algo, no podemos concebir los elementos alineados en serie como perlas en un hilo, sino que justamente la posibilidad de complejidad reside en la capacidad de hilar en varias direcciones simultáneamente. La imposibilidad de secuencialidad en este sentido será uno de los temas a abordar aquí.

Otro problema que ha aparecido, emparentado con el anterior, es la pregunta por el momento en el que inicia este proceso de relacionar. Es una noción de vital importancia, en

especial medida si consideramos que lo construido por el proceso se reintegrará nuevamente al flujo de interrelacionamientos. Por consiguiente, si tratamos de entender cómo al relacionar construimos niveles cada vez más complejos, hallamos que parte del concepto de complejizar es la recursividad, y esto implica el cuestionamiento de qué significa nuevo. La recurrencia mencionada al inicio del capítulo resulta así otro aspecto que tendremos de revisar, si bien de manera somera.

Igualmente cercano al concepto de complejizar es la imposibilidad de diferenciar cuándo hablar del uno y cuándo de las partes que lo componen. La relación establece grupos, que son a la vez una unidad y una multitud. Que algo sea dos cosas a la vez es una noción, si bien fácil de concebir, difícil de explicar. Este problema también es señalado por la idea de proceso; hemos observado pasos de un todo y estos son tan indesligables de la noción de un fluir que las abarca, como es artificial y forzado el aislarlas inevitable en nuestro análisis. La fusión del uno y el todo también nos puede ayudar a concebir como así puede existir simultaneidad, paralelidad, cómo es que lo igual lleva a lo diferente y viceversa, etc.

Finalmente, la cuestión principal para nuestros objetivos en esta exploración es: ¿cuál es la forma de relación principal? La pregunta misma es un sinsentido, pues no puede haber nada principal en el proceso tan entretreído. Sin embargo, ¿puede haber algunas preguntas que sean más significativas no para el proceso mismo, pero sí para nuestro intento de comprenderlo? Pensamos que sí, pues como vimos al revisar la aproximación de Husserl, el primer momento donde relacionamos algo con otra cosa es la diferenciación,<sup>108</sup> dado que en el paso previo, la ipseidad, una cosa es referida principalmente a sí misma para establecer su mismidad. Su primer encuentro con lo alterno, con lo otro y, por ello, la primera relación, se da cuando el desplazamiento<sup>109</sup> de sobreposición descrito en aquel pasaje lleva a asociaciones. Con ello, la asociación de diferencia es medular, y explorarla sienta la base para entender otras, tales como la de contigüidad, contraste, etc. Así que eso serán las preguntas a profundizar, las principales para nuestro actual proceso de estudio: ¿cómo diferenciamos? ¿Cuándo identificamos algo como heterogéneo, y cuándo más bien como homogéneo? ¿O puede ser que se den las dos cosas a la vez, que también aquí nos enfrentemos a una sorprendente simultaneidad?

### 2.5.2 Las preguntas por realzar

Podemos agrupar los cuestionamientos que preparan el territorio que hemos de explorar en cuatro temas principales:

**La secuencialidad imposible**, o cómo podemos concebir una serie que disuelve lo serial.

<sup>108</sup> Es el primer momento de fundación, como veremos en el punto 3.1.1, p. 157.

<sup>109</sup> Desplazamiento de lo sobrepuesto, véase la descripción de lo segundo en la sección 3.1.1, p. 158.

**El primer momento recurrente**, o el eterno reiniciar.

**La fusión del uno y sus partes**, o la premisa que se autocontiene.

**La jerarquía indiferenciable de lo hetero y lo homo**, o la fusión del binomio.

Son solo unas cuantas de las diversas preguntas que se pueden formular, pero es menester restringirnos. A la par, no debemos olvidar que están íntimamente interrelacionadas entre sí, además de, claro está, con otros temas que no abordaremos.

### *La secuencialidad imposible*

Si concibo un proceso, entonces concibo un transcurrir, una serie de momentos. Me imagino que debe tener una secuencialidad, pero debe ser independiente de si esta secuencia se da en el tiempo en el sentido del medible con un reloj.

Veamos por qué es importante desligarla de la idea del tiempo cronometrado. Como se habrá notado, al narrar las fases del proceso hemos utilizado formulaciones que subrayaban la secuencialidad de lo uno detrás de lo otro: sea usando la palabra 'luego', sea por la enumeración de las listas en 1, 2, etc.<sup>110</sup> Sin embargo, hemos recalcado en que las listas no implican necesariamente el orden, y aquí este tema se hace evidente. ¿Realmente es la complejización únicamente un tercer momento, y no es el relacionamiento demasiado complejo como para reducirlo a un único segundo paso? ¿En qué sentido hay primero, segundo y tercero? Si la comparación delimita, pero el límite define y, por lo tanto, es parte de reconocer algo, ¿no evidencia esto una total interdependencia? ¿No socavaría una separación en fases (como nuestro o cualquier análisis por definición) la comprensión de aquella interdependencia que pretende estudiar? Por otro lado, ¿cómo puede ser el reconocimiento un primer momento si ya implica la repetición denotada por el prefijo 're-'? En ese sentido, si decimos que hay un algo que es primero, este algo lo relacionamos con lo que conocemos, y formamos un nuevo algo. ¿Aquel último paso deviene, a su vez, primero, sin ser en realidad lo inicial? Los procesos son simultáneos, o tan interdependientes que es imposible fijar cuál precede a cuál. Como dice Nietzsche:

*[...] pero es imposible que se trate de un uno detrás de lo otro: sino a la vez aumenta aquí la tensión, y allá decrece de tensión. Aquellos procesos, que realmente están interrelacionados, tienen que tener lugar de manera absolutamente simultánea. [...] ¡Hemos de presuponer un ritmo vivo, no causa y efecto!*<sup>111</sup>

<sup>110</sup> El lenguaje verbal-escrito está estructurado de manera secuencial, a diferencia del visual como ilustra Souzanis (véase su boceto en 168). Por ello, se dificulta trascender tal estructura en la descripción textual de estos procesos, siendo una estrategia dentro del lenguaje mencionar susodichos límites. LEON-GEYER, p. 87.

<sup>111</sup> NIETZSCHE: *Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, op. cit.*, págs. 664s, Tomo 10, NF-1882-1884, 24 (36). Ver pasaje original 2-23.

Esta misma simultaneidad de la que habla Nietzsche la podemos concebir de manera clara si revisamos el concepto husserliano del tiempo interno.<sup>112</sup> Nos ayuda a entender que la noción de secuencia y simultaneidad, así como el flujo abarcante, no nacen de las manecillas del reloj, sino de nuestra propia forma de pensar y constituir.<sup>113</sup> El tiempo interno no es un momento dentro del tiempo objetivo cotidiano de nuestros relojes, sino que es el punto desde el cual podemos no solo observarlo (por ejemplo, filosóficamente), sino aprehenderlo.<sup>114</sup> Así como las posiciones de una manecilla del reloj no son el transcurrir del tiempo, la sucesión no es una mera suma. Imaginemos un reloj con posiciones aleatorias cada segundo. ¿Lo podríamos leer? Es obvio que el leerlo implica un acto de relación según ciertos criterios. Entonces, si la sucesión de sensaciones no es lo mismo que la sensación de sucesión,<sup>115</sup> ¿cómo es que surge nuestra conciencia del tiempo? Para percibir la relación entre una posición y otra del reloj, hace falta una modificación, en contigüidad, en (y, por lo mismo, de) nuestra conciencia.<sup>116</sup> Por lo mismo, no se puede analizar el ritmo de la investigación actual en el objeto, en las cosas, con las herramientas y medidas de lo externo, sino solo dentro de la conciencia, en nosotros, allende de la medibilidad. Una modificación que implica retener lo pasado y reconocer su contigüidad y/o variación.<sup>117</sup>

<sup>112</sup> El campo de la teoría del tiempo interno en la fenomenología es vasto. Sería una vana empresa pretender profundizar en él, por ello debe bastar para esta investigación plantear nociones básicas al respecto, someras y en parte superficiales, pero ineludibles. Para conocer mayor detalle de tan importante concepto consúltese **MARÍA DOLORES ILLESCAS NÁJERA: *La vida en la forma del tiempo*. Morelia: Jitanjafora, 2012.**

<sup>113</sup> Siguiendo a Kant en una de las afirmaciones principales de su estética trascendental: espacio y tiempo son a priori o, dicho de otro modo, antes que nada fenómenos internos de (y en) la conciencia. Que son condiciones necesarias por naturaleza a la mente humana ("*sed subjectiva condicio per naturam mentis humanae necessaria*") lo afirma ya en su tesis de doctorado de 1770. § 14, Nr.5, *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis* (EA 1770), en: Immanuel Kants Werke, Tomo II, Ed. Arthur Buchenau, Berlin 1922. Compárese con las analogías explícitas entre los conceptos abstractos de tiempo y espacio en **HUSSERL: *Hua X*, op. cit., p. 55.**

<sup>114</sup> En una aproximación fenomenológica, buscando lo que nos es originariamente dado (lo cual significa sin filtros ni interpretaciones), destaca la pregunta ¿desde qué perspectiva veo el tiempo? Al igual que la mirada desde la cual vemos lo espacial no está situada dentro del espacio que observa (al menos no en su campo de visión), los objetos temporales son vistos desde una perspectiva que no es objeto temporal (al menos no en el mismo sentido): "[...] lo que nos es dado adecuadamente no es el tiempo de la experiencia empírica, sino aquello gracias a lo cual éste aparece o se manifiesta, es decir, el tiempo inmanente en el flujo de la conciencia, el tiempo 'interno' o fenomenológico [...]" **ILLESCAS NÁJERA, op. cit., p. 104s.**

<sup>115</sup> **HUSSERL: *Hua X*, op. cit., p. 12.** En una oración precedente lo aplica a la sensación de duración: no es lo mismo que la duración de una sensación. Con ello queda claro que ni siquiera nuestra impresión de que algo demora está en aquel evento mismo, sino en nosotros (de manera pasiva y preconciente).

<sup>116</sup> Sin esta modificación de cada momento en nuestra conciencia no podríamos concebir lo que es la sucesión: "*Llega primeramente a alcanzarse la representación de la sucesión gracias a que la sensación anterior no persiste invariada en la conciencia, sino que se modifica de modo peculiar, y justamente se modifica sin cesar de momento en momento*". **HUSSERL: *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, op. cit., p. 35, Ver pasaje original 2-24.**

<sup>117</sup> **VICTOR BICEAGA: *The concept of passivity in Husserl's Phenomenology*. Dordrecht: Springer, 2010, p. 2.**

¿Qué implica esta noción de contigüidad? Que en cada instante construyo el proceso hacia lo que podríamos llamar adelante y atrás. Sabemos, por ejemplo, que en la melodía de Bach que hemos analizado no escuchamos todos los tonos de la melodía a la vez, pero los pasados están latentes en nuestra construcción de la melodía en cada ahora:

*Con lo cual yo oigo en cada caso solo la fase actual del sonido, y la objetividad del sonido íntegro que dura se constituye en un continuo de acto que es en una parte recuerdo, en otra parte mínima, puntual, percepción, y en otra más amplia, expectativa.<sup>118</sup>*

Surge así la conciencia de tiempo y, a la vez, somos conscientes de un flujo que abarca todos los momentos.<sup>119</sup>

Hemos establecido la conciencia interna del tiempo como condicionante para poder construir relaciones. Sin embargo, veremos que fundar la unidad no basta para darle sentido. Revisemos ahora qué implica el que el proceso sea una sola unidad.

### *El primer momento recurrente*

Estamos entendiendo nuestra percepción del mundo en el sentido de su constitución como un proceso constante, pues en todo momento de nuestra vida estamos percibiendo y edificando nuestro mundo interno y externo. Si el proceso es tan fluidamente continuo, ¿en qué momento puedo establecer el inicio? ¿En nuestra infancia, en los primeros estímulos dentro del vientre materno? Retroceder cada vez hasta este punto difícil de definir no será útil ni factible para nuestro estudio: nunca llegaríamos a una sensación actual. Sin embargo, para el desglose de la secuencia, para entenderla, nos es necesario sentar un punto de inicio.

¿Cómo entonces lograr separar en bloques, cómo sentar puntos iniciales? ¿Cómo sería el primer elemento de una serie? Lo inicial dentro de la concepción de un proceso continuo parece corresponder a la típica pregunta por el huevo y la gallina. El cuestionamiento de la posibilidad de algo primero es una interrogante fundamental implícita en la concepción

<sup>118</sup> HUSSERL: *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, *op. cit.*, p. 46. Ver [pasaje original 2-25](#). Llama la atención que en la edición de Heidegger de 1928 figura en vez de Objektivität la palabra Objektität. Esta palabra, traducible como objetividad, significa algo diferente: sería más cercano a una característica del objeto que el concepto de objetividad, que podría interpretarse como una característica de la mirada hacia el objeto, según un diccionario filosófico de 1904; véase EISLER, págs. [Objektität y Objekt](#). Cabe la duda de si fue un mero error de digitación inicial, pero solo podría ser revisado in situ.

<sup>119</sup> HUSSERL: *Hua X*, *op. cit.*, p. 25. A la par que creamos la conciencia del tiempo creamos, mediante el recuerdo (que no hay que confundir con la retención, un estado más primigenio), la conciencia de los objetos temporales. Interesante para nuestro concepto de repetición es que la conciencia puede usar un mismo evento en diversos recuerdos: “Una representación del tiempo objetiva surge cuando la memoria puede referirse a un mismo suceso pasado en recuerdos siempre nuevos”. PETER PRECHTL: *Edmund Husserl zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2006, p. 96. Ver [pasaje original 2-26](#). En este sentido la identificación y la variación pueden ser pensados no solo como un producto de nuestra constitución, sino como una perspectiva de aproximación. Es interesante el análisis que hace Prechtl aquí, basado en *Husserliana X*, acerca de la problemática de ver la constitución del tiempo (Zeitkonstitution) misma como una figura temporal (Zeitgestalt).

misma de cualquier secuencia.<sup>120</sup> Si es parte de un proceso constante, habremos de explorar cómo es concebible un primer momento que no se funda desde cero, sino que está en interacción y dependencia de un generar continuo, lo cual incluye la paradoja de cómo puede ser inicio y, simultáneamente, parte insertada dentro de un proceso dinámico. Hará falta revisar lo que concebimos bajo inicial y ver la manera de evitar pensar tales bloques o momentos como entidades autónomas. Por ello habría que repensar, para nuestro análisis, el momento de inicio como algo que puede estar en cada presente, en cada ahora, es decir, concebirlo no como un punto fijo, sino casi una variable.<sup>121</sup>

La dificultad de imaginarnos un momento absolutamente primigenio radica en que, como observa Husserl, un primer momento no puede dejar de presuponer contenidos previos. Esto se debe a que, por más que tratemos de abstraerla, la primera dación en total primogeneidad (Ursprünglichkeit) siempre va a implicar estructura (Struktur), relieves (Abgehobenheiten) y articulación (Gliederung),<sup>122</sup> pues no deja de ser producto de una síntesis constitutiva.<sup>123</sup> Si ya el paso más primitivo, el primer captar (primitives Erfassen) incluye esta pre-dación (Vorgegebenheit), no habría nada sin algo previamente dado.<sup>124</sup> Lo mismo se aplica en dirección contraria: siempre estaremos complementando lo conocido, es imposible un momento final de conclusión. Para entender esta pre-dación del contexto en el cual encaja lo nuevo, permítasenos un ejemplo simple: en toda pregunta, si bien no sabemos la respuesta, podemos reconocer y, por lo tanto, prever aquello que no es una respuesta; como cuando preguntamos la hora y nos responden ‘árbol’. Desde esta perspectiva, la idea de lo indefinible deja de ser una subcategoría de definición (dejaríamos de pensar lo indefinible como un caso –negativo– de lo definible; es decir, un simple caso contrario), y de la mera noción vacía deviene a ser poblado por una clasificación propia. Es por esta preestructuración en lo más primigenio que Husserl llega a afirmar que lo desconocido es, finalmente, una modalidad de lo conocido.<sup>125</sup> A la vez, en contra de lo que se podría pensar, esta predefinición no es una restricción, sino una apertura, pues del mismo modo que lo indefi-

<sup>120</sup> La pregunta de dónde viene lo primero es antigua; probablemente late en cada mito creacional. Por ejemplo, en el Rig Veda, texto que algunos datan a 6 mil años antes de Cristo, el primer verso inquiriere ¿Cómo puede surgir algo de la nada? MICHAEL E. J. WITZEL y TOSHIFUMI GOTO, directores: *Rig-Veda. Erster und zweiter Liederkreis*. Frankfurt a.M.: Insel, 2007.

<sup>121</sup> Husserl, en HUSSERL: *Hua X, op. cit.*, p. 29, habla de una impresión primigenia (Urimpression) como ‘punto-fuente’ o de origen que inicia la temporalidad de cada ‘ahora’, y ha de observarse que lo coloca entre comillas, al igual que el ‘producirse’ (Erzeugung). Nos movemos en un campo de datos primigenios (Urdaten). HUSSERL: *Hua X, op. cit.*, p. 36.

<sup>122</sup> Gliederung se puede traducir aquí también como ‘clasificación’, ya que en esta parte es primordial la separación en Glieder, en elementos como eslabones, como cuando se habla de la estructuración de un texto.

<sup>123</sup> HUSSERL: *EU, op. cit.*, p. 75.

<sup>124</sup> No puede haber una experiencia sin algún preconocimiento: “[...] es indudable, pues, que no existe una experiencia en el sentido simple-primario de una experiencia de cosa que, al captar por primera vez esa cosa y conocerla, no ‘sepa’ ya sobre ella mas de lo que allí llega a conocerse”. HUSSERL: *Experiencia y Juicio, op. cit.*, p. 33. Ver pasaje original 2-27.

<sup>125</sup> HUSSERL: *EU, op. cit.*, p. 34s. Cabe destacar que no debemos confundir en este lugar conocido con definido.

nido contiene –cual propio rastro que lo antecede– una estructura de predefiniciones, una definición ha de contener especificidades, y de esta manera abre la puerta a características individuales aún no definidas.<sup>126</sup> Comparémoslo con el ejemplo musical de la progresión armónica prefijada: una cadencia de acordes (o idea musical, rif) puede ser usada como plataforma para la improvisación en el Jazz, y el Blues se basa sobre un esquema armónico para dar campo a sus variaciones. De esta manera, no están predefinidas las notas que se van a tocar, pero se sabe a qué espacio armónico pueden pertenecer o, al menos, relacionarse con él (y aunque sea por contraposición). Exactamente de la misma manera, lo previo –que late dentro de lo inicial– resulta ser la definición de aquel espacio que delimita (no olvidemos que delimitar es definir) la libertad de movimiento de la variación y la comparación.

Resulta habitual encontrarse con la escisión entre dos extremos: o algo es definido o está indefinido.<sup>127</sup> El aporte aquí de Husserl es profundizar en los grados entre ambos puntos y colocar en aquella transición (vista como un transcurrir) justamente la gestación del definir y, por ende, de la formación de sentido. Es un ir y venir, un oscilar con el que damos sentido a nuestro mundo, tal como lo veremos más adelante.

Si bien un primer momento dentro de lo continuo no es, por la estructuración previa mencionada, realmente algo primero,<sup>128</sup> sí podemos concebir para los fines de nuestro análisis un momento inicial relativo; pues pensar un momento inicial, a fin de cuentas, no excluye la existencia de otros. Imaginemos para esto un ejemplo: en una carrera de postas vemos a cada corredor iniciar su trecho, pero eso no excluye que otros comiencen a correr a su lado (en paralelo y simultáneo), o antes o después (en paralelo y desfase), ni que él continúe la carrera de su equipo que ha tenido inicios de otros y que tendrá posteriores (en secuencia o línea y, naturalmente, desfase, pues lo simultáneo sería él mismo).<sup>129</sup> Así que

<sup>126</sup> Husserl narra la interdependencia de predefinición y apertura de la siguiente manera: “*La predeterminación misma es sin duda imperfecta en todo momento, pero en su indeterminación, de una estructura determinada. [...] siempre dejando cada una de estas determinaciones, a su vez, particularidades abiertas. [...] Un efectivo curso ulterior de la percepción [...] da por resultado una determinación confirmativa más precisa, eventualmente una determinación distinta, pero siempre con nuevos horizontes abiertos*”. EDMUND HUSSERL: *Meditaciones Cartesianas*. Trad. por José Gaos and Miguel García-Baró. Ciudad de México: Fondo De Cultura Económica, 1996, p. 94. [Ver pasaje original 2-28](#). Otra opción posible para traducir ‘imperfecta’ es ‘inconclusa’, para denotar más un proceso que asociar una valoración, así como ‘horizontes abiertos’ por ‘horizontes de apertura’. Este dejar abierto (Offenlassen) posibilidades, independientemente de si se realizan o no, tiene que ser anterior a las opciones específicas (Näherbestimmungen) y es parte de lo que llamará Husserl horizonte; un horizonte como campo y latencia de posibilidades. Véase también FELLMANN, *op. cit.*, p. 55.

<sup>127</sup> Es adrede, ya que intercambiable, la fluctuación entre ser y estar.

<sup>128</sup> No habría, según lo visto, momento inicial absoluto y, a la par, tampoco del todo final. Claro, podemos pensar aquí en el nacimiento y la muerte del sujeto como un tipo de fin absoluto, aunque también en el paso de conocimiento entre generaciones como continuidad constante, etc., mas pongamos eso de lado.

<sup>129</sup> Del mismo modo, como hemos mencionado en un apartado anterior, la linealidad del lenguaje no exige la linealidad de lo descrito, afirmar eso equivaldría a ignorar la diferencia entre medio y contenido (o, en



no encierra mayor dificultad el imaginarnos una suma de inicios, mas es la palabra ‘suma’ la que nos lleva al meollo del asunto: podemos imaginar varios procesos, con inicio y final, que forman parte de algo que los abarca.

Vemos, en consecuencia, que el problema se ha desplazado de concebir un inicio dentro de un flujo a concebir el flujo mismo como compuesto. La paradoja lógica de un inicio imposible ha resultado como meramente aparente: la complejidad de un primer momento, como vemos por lo descrito, es perfectamente concebible. Siendo consecuentes, también hemos de aplicar esto al momento final: el último paso de un proceso no puede ser, por las mismas razones, último. Ha de estar entretejido, cual eslabones de una cadena, con nuevos pasos. Para concebir el proceso es útil el símil del círculo que retorna a un inicio;<sup>130</sup> debe estar interrelacionado con los demás y con el todo, resonando en los segmentos y procesos posteriores; debe ser seguido por el halo de su rastro cual la cola de un cometa.<sup>131</sup> El concepto de tiempo interno resulta aquí fundamental para articular conceptos que unan diferentes disciplinas, pues el tiempo en su sentido más amplio (incluyendo secuencialidad, simultaneidad, etc.) es un elemento inherente a herramientas de investigación de la mayor parte de disciplinas (cronometración, pero también fases, edades, series, aun la idea de causa-efecto). Además, si bien diferentes ciencias tienen diferentes métodos, criterios y prioridades para medirlo o concebirlo, los científicos que crean aquellos acercamientos también son y funcionan como seres humanos. En consecuencia, el tiempo interno, al ser inherente a nuestra forma de conocer y, por lo mismo, a la perspectiva del científico, puede aportar un factor común y un punto de encuentro para construir nexos interdisciplinarios.

Hemos establecido en qué sentido y de qué manera puede ser algo primero pero no inicial dentro de la concepción de un proceso continuo, ampliando la visión de un solo proceso a un proceso compuesto que puede contener varios sucesos simultáneos en un estrecho intercondicionamiento, lo cual sienta las bases para entender los conceptos de lo entrelazado y en especial de la complejidad –y de la complejización–.

---

otro ámbito, entre lo formal y lo ontológico). Retomaremos el tema en pág. 168. Continuando con nuestro ejemplo imaginado, el narrador de radio no puede describir al oyente la posición de los ocho corredores simultáneamente, aunque delante de él estos sí estén corriendo a la vez. La evaluación posterior de la carrera exigirá deshebrarla, al igual que nuestra forma de analizar, en un desglose idénticamente formulado en palabras y, caso dado, otros medios, pero no debe olvidarse que los ojos de los testigos la siguieron como un todo.

<sup>130</sup> Sin embargo, hay que considerar que el contenido de ese inicio no es igual, así que, para concebir los productos de aquel proceso, también podemos pensar en una espiral.

<sup>131</sup> Husserl menciona esta metáfora en relación con nuestra percepción de movimiento en *Husserl: Hua X, op. cit.*, p. 30. Como observa Römer, la imagen es especialmente adecuada para el concepto husserliano de este proceso, ya que resulta más luminoso y más visible para nosotros el núcleo del cometa, el ahora, mientras con su paso lo dejado atrás va cayendo hacia la oscuridad hasta desaparecer del todo. *INGA RÖMER: Das Zeitdenken bei Husserl, Heidegger und Ricoeur. Dordrecht: Springer, 2010, p. 40.* Desaparece, a menos que lo recuperemos con la memoria. Es en este sentido que la memoria se diferencia de la retención.

Revisemos en qué medida se da esta urdimbre. La metáfora de lo entretejido usada en pasajes anteriores cobra, en la presente descripción de interrelacionamientos, especial importancia. Al zurcir una tela, cada puntada marca el inicio de un nuevo nudo y a la par la continuidad del tramado. De la misma manera, la noción del inicio recurrente y recursivo fortalece la concepción de lo interrelacionado y lo continuo en nuestro proceso perceptivo. Podemos de esta manera contestarnos la pregunta formulada con anterioridad de dónde se halla la noción de re- en los conceptos reconocimiento y su par repetición, y por qué es tan fundamental en nuestro concepto de ritmo. En lenguaje husserliano corresponde a la re-autodación (*Wiederselbstgebung*) que funda la identidad como ubicada entre conocimiento y reconocimiento.<sup>132</sup> Es aquí donde se construye (uso como sujeto se, ya que es un proceso pasivo) la relación que funda la pluralidad (*Mehrheit*), y esta es a la vez la que nos lleva a la complejidad.

### *La fusión del uno y sus partes*

Complejidad va a ser una noción recurrente en la investigación posterior, pues usaremos a menudo el término complejización para describir la construcción de capas que se van sumando en nuestro conocimiento.<sup>133</sup> Para entenderla como una estructura con niveles, hemos de superar la pluralidad simple, tal como la hemos visto en el tiempo (interno) al abarcar el fluir del todo.<sup>134</sup> Aquel fue un primer acercamiento a como construimos el concepto de pluralidad, pero lo que le da el sentido de orden superior y, en consecuencia, la posibilidad de formar niveles, es la estratificación, y para ello no basta la mera adición.<sup>135</sup> Resulta necesario revisar, aunque de manera somera, la relación del todo y las partes: la mereología.

Por ende, no hemos de entender la complejidad en un solo sentido. Contiene pluralidad, la suma de elementos, pero también paralelidad de estratos para posibilitar nexos de mayor variedad. Podríamos imaginarnos, simplificando, estos nexos como horizontales (dentro de la suma) y verticales (dentro de la paralelidad), y son estos últimos los que nos permiten concebir mejor la interdependencia.<sup>136</sup> Para visualizar esta figura podemos recurrir a la comparación entre contrapunto y armonía en la teoría musical. La composición armónica

<sup>132</sup> HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 389s. Esto se relaciona con la complejización que resulta del recuerdo (*Wiedererinnerung*) definido como una recursión a la impresión primigenia (*Urimpression*).

<sup>133</sup> De hecho, sería la creación de capas de sentido (*Sinnschichten*) lo que posibilita identificación y constitución de objetos de conocimiento. HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 348.

<sup>134</sup> Entendiéndose tal *Strömen* como un fenómeno primigenio (*Urphänomen*). HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 388.

<sup>135</sup> Dimos un ejemplo de ello en la pág. 139. Una noción relacionada con este aspecto es la de cómo fundamos el *gegenständlicher Zusammenhang*: presupone la capacidad de establecer coherencia entre cosas disociadas. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 391.

<sup>136</sup> Una simplificación inexacta, ya que el tiempo también implica coexistencia, la cual es un tipo simple de paralelidad.

ejemplifica la perspectiva desde la relación vertical y la del contrapunto desde la horizontal: el contrapunto analiza a lo largo de una melodía cómo interactúan los tonos simultáneos de manera secuencial en el tiempo, uno tras otro, mientras que la armonía desglosa los tonos que suenan simultáneamente en un acorde.

J. S. Bach, Fuga, BWV 850



Relaciones en el contrapunto

Ich dank dir, lieber Herre

J. S. Bach, BWV 347



Relaciones en la armonía

La combinación de pluralidad y paralelidad en nuestra definición de complejidad ha de entenderse como diferente a una suma de sumas, que también es posible,<sup>137</sup> pero tal sería una mera acumulación que no deja de tener un carácter aleatorio. Lo que va a trascender la simple acumulación es la dación de sentido, así que veamos cómo llegamos a poblar este primer material vacío con significados.

Hemos mencionado que se establecen niveles superiores. La calidad de superior reside, siguiendo a Husserl, en que se forma cierto tipo de relación de enlace.<sup>138</sup> Es entonces, en este sentido de superior, que surge lo complejo como estratificado. Concebir la conciencia mis-

<sup>137</sup> Una unión específica, discreta (Sondervereinheitlichung) puede ser fusionada con otras. **HUSSERL:** *Hua XI, op. cit.*, p. 414. Cabe resaltar que en este pasaje Husserl menciona una suma de nivel superior, pues ya considera como mecanismo unificador no la simple adición, sino una unión con intención. Por ejemplo, uno de los conceptos que explican cómo construimos estas unidades dentro de unidades es la atención (Aufmerksamkeit), ya que ella, como si fijando nuestros ojos en un objeto lo unificásemos dentro de nuestra mirada, establece lo que podemos llamar unicidad de interés: “La unidad de una cosa mentada se ve asegurada por la unidad del interés que atraviesa todo el proceso de aprehensión y funda la conciencia de la identidad del objeto”. **RIZO-PATRÓN:** *Areté 17 [2005], op. cit.*, p. 199. Estos conceptos fenomenológicos nos ayudan a concebir la construcción de lo complejo implicando las relaciones que pueda contener.

<sup>138</sup> Wundt, observando que la construcción de una unidad a partir de las partes (que es algo diferente a la mera suma de estas) define esta acción como el principio de la creación primigenia, acuñando para sí el término síntesis creativa (schöpferische Synthese). Como bien observa Guski, su mención específica de este principio en 1902 rebate el prejuicio de corrientes posteriores de que Wundt solo consideraba los elementos aislados. Con ello, resulta no tan contrario al concepto de la Übersummativität postulado como la contribución revolucionaria de la Gestáltica. **RAINER GUSKI:** *Wahrnehmen – ein Lehrbuch*. Stuttgart: Kohlhammer, 1996, págs. finales cap. 2.3 (online sin paginación). Interesante es el aporte de Wundt por ubicar en este acto la capacidad de creación en sí, que se asemeja a la posición de Nietzsche, quien concibe como nuestra gran creación originaria el constituir conceptos, nociones y luego palabras y signos/sonidos, tornando su aparentemente ácida crítica del lenguaje (y de la ciencia) en positiva y afirmativa. Al subrayar que la certeza del lenguaje hace olvidar la desconexión entre el objeto y su concepto, remite al acto creativo que los genera, realizándolo. **F. NIETZSCHE:** *KGW, op. cit.*, págs. 373s, III/2 (Über Wahrheit und Lüge im außermoralischem Sinne). Este camino permite trazar nexos particulares entre una teoría del lenguaje y la génesis pasiva husserliana.

ma como una estratificación (Stufenbau) es un tema fundamental al cual retornaremos.<sup>139</sup> Revisemos, a continuación, cómo surge la estratificación.

En el punto anterior acabamos de observar que la sucesión es una de las modalidades con las que unimos, con las que fundamos las pluralidades y las organizamos nuevamente en pluralidades.<sup>140</sup> Esta composición de actos dinámicos nos permite entender por qué la unidad no surge por una simple fusión estática, es un constante generar en fases parciales (Teilphasen).<sup>141</sup> El tiempo interno nos ha provisto con una primera gran unidad: el fenómeno de sucesión, de momentos que se siguen el uno al otro o coexisten abarcados en él, el fluir (tal como nuestra percepción constante del mundo) que es una experiencia total y en sí indivisible.<sup>142</sup> Tal experiencia forma la base, el fondo sobre el cual suceden todas nuestras percepciones individuales, separadas, discretas. Este fondo, la conciencia pura (reines Bewußtsein), como toda base tiene que ser un presupuesto, una precondition.<sup>143</sup> La conciencia forma así una unidad primigenia, todo lo conocido es objeto y producto de la actividad de nuestro entendimiento (Erkenntnistätigkeit).<sup>144</sup> En este sentido, la unidad de la conciencia abarca presente y pasado.<sup>145</sup> Formulado de manera más simple: nuestra conciencia abarca el ahora, el antes y después (inmediato o lejano).

Pero más allá de la unificación en la conciencia, hemos observado con anterioridad que nuestra percepción es un proceso compuesto. Así que tenemos lo que se podría llamar un caos de campos sensoriales,<sup>146</sup> campos no sensoriales, datos de diferentes momentos y demás tipos y fuentes de experiencia que pueden estar desligados entre sí. ¿Cómo unimos fenómenos que no son contiguos, en los que no podemos aplicar la unión por sucesión? Por ejemplo, podemos imaginar que comparamos en nuestra memoria un recuerdo con una fantasía: ¿cómo podemos relacionar con cosas que no son ni serán, con ausencias y vacíos, allende de lo simultáneo y secuencial?<sup>147</sup> En el mismo tenor: ¿cómo notamos tal

<sup>139</sup> Según Husserl, es el gran tema de la filosofía trascendental. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 218. Véase al final del siguiente capítulo: 3.4.5, p. 191.

<sup>140</sup> HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 272. El pasaje se refiere también a ritmización y semejanzas; también esto se tratará en el próximo capítulo.

<sup>141</sup> Fragmento de Husserl *Ms. D7*, pág.9, citado en HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 302.

<sup>142</sup> HUSSERL: *Hua X, op. cit.*, p. 27.

<sup>143</sup> ASEMISSEN, *op. cit.*, p. 36.

<sup>144</sup> HUSSERL: *EU, op. cit.*, p. 35. Véase en este respecto el análisis de Asemissen, en ASEMISSEN, *op. cit.*, p. 37.

<sup>145</sup> Este sería un dato fenomenológico. HUSSERL: *Hua X, op. cit.*, p. 16. Es tal ya que la aprehensión directa dentro de la conciencia pura corresponde, según Husserl, a la realización plena en sentido fenomenológico. En consecuencia, el estudio de este tipo de aprehensión es el método fenomenológico per se. ASEMISSEN, *op. cit.*, p. 37.

<sup>146</sup> HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 414.

<sup>147</sup> MARC RICHIR: „Synthèse passive et temporalisation/spatialisation“. En: E. ESCOUBAS y M. RICHIR (Ed.): *Husserl*. Grenoble: Krisis, 1989, p. 27.

separación misma, y, emparentado a esto, la ausencia?<sup>148</sup> Pues si bien el tiempo logra unir todo en el fluir y funda (con la sucesión y la coexistencia) el terreno fértil para que se den otros enlaces, se torna en este caso insuficiente para explicar el establecimiento de nexos, no los describe ni los abarca.<sup>149</sup> Podríamos decir que retención y protención son formas primigenias, formalmente imprescindibles, pero aún vacuas de sentido,<sup>150</sup> pues no poseen concreción en un sentido.<sup>151</sup> Volviendo al ejemplo de la memoria: tenemos muchos recuerdos en nuestro bagaje. ¿Qué hace que traigamos uno al presente, y además específicamente aquel? Husserl afirma que es gracias a la asociación que podemos crear nexos de referencia entre lo separado:

*Solo mediante el despertar asociativo pueden relacionarse unos con otros los recuerdos separados e insertarse, durante el retroceso, miembro por miembro, en una conexión intuitiva del recuerdo.*<sup>152</sup>

Con ello la asociación contribuye a la posibilidad de coherencia, la cual creará, a su vez, la posibilidad de un contenido (Inhalt), lo cual motivará la generación de sentido.<sup>153</sup> La teoría del tiempo sienta las bases, las posibilidades, y una de las causas de la aplicación concreta de estas posibilidades (como, por ejemplo, la motivación de la recuperación desde el recuerdo) es aportada por la teoría de la asociación. Resulta esencial entonces, en relación con la sucesión, la función de la asociación para la coherencia por y en la afinidad.<sup>154</sup> En

<sup>148</sup> Véase la conciencia de ausencia en RIZO-PATRÓN: Areté 17 [2005], *op. cit.*, p. 206.

<sup>149</sup> Ni lo funda solo, sino lo cofunda. Por ello no ha de confundirse con la conciencia pura que hemos definido como precondition: “Pero una precondition de ello es el auto-construirse intemporal, lo que no deviene, en cada presente momentáneo. Solo a causa de que [el presente] ‘es’ en continuidad y discreción puede, en su devenir, en su transformarse, engendrar secuencias”. HUSSERL: *Hua XI*, *op. cit.*, p. 413. Ver pasaje original 2-29. El autoconstruirse no deviene porque ya es, pero no como previo, sino como simultáneo. Continuidad y discreción (entendida como lo diferente y lo particular) son, en tanto que se intercondicionan, paralelos. Será el segundo aspecto, la discreción, lo que regirá el siguiente capítulo.

<sup>150</sup> HUSSERL: *Hua XI*, *op. cit.*, p. 326.

<sup>151</sup> Inhaltliche Konkretion, que será provista por la asociación afectiva. HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 64.

<sup>152</sup> HUSSERL: *Experiencia y Juicio*, *op. cit.*, p. 194s. Ver pasaje original 2-30. Continúa la próxima oración diciendo que de esta manera el despertar asociativo sienta, a su vez, la base para la constitución de aquello que llamaremos antes y después: “[...] De esta manera, el despertar asociativo crea las condiciones para la constitución de las relaciones temporales, del ‘antes’ y ‘después’”. Husserl habla aquí de un concepto importante para nuestra búsqueda, la asociación primigenia (Urassoziation) de tipo no esencial (außerwessentlicher Art), lo cual alude no a la cosa misma, sino a nuestro proceso (pasivo) de darle sentido.

<sup>153</sup> “Para la constitución plena de un continuo temporal son necesarios actos tales como el recuerdo. Por ello es parte esencial de la teoría del tiempo la explicación motivacional del recuerdo. [...] La recuperación se muestra como motivada desde el contenido, por el contenido de una representación actual, el cual tenga algún nexo asociativo o de sentido con el contenido recordado a continuación”. HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 66. Ver pasaje original 2-31.

<sup>154</sup> HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 43. Sin embargo, como critica Asemissen, queda la incertidumbre de si esta coherencia es fundada o fundante. La misma pregunta de si es precondition o como resultado la aplica a la definición husserliana del ego en EDMUND HUSSERL; STEPHAN STRASSER (Ed.): *Cartesiansche Meditationen und Pariser Vorträge*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1973, *Husserliana I*, p. 113s, como un punto de unión y coherencia. ASEMISSEN, *op. cit.*, p. 48. La interrogante, aplicada a nuestro caso, queda irresuelta, tiñendo con cierta incertidumbre nuestra concepción de procesualidad.

resumen, siguiendo a Holenstein,<sup>155</sup> podemos decir que la fenomenología de la asociación es un paso más en esta progresión, apoyada sobre el análisis formal que nos ha dado el tiempo, y nos permite entender cómo somos capaces de

*[...] no solamente poseer un pasado propio, sino poder adquirir conocimiento de él.*<sup>156</sup>

Este concepto será el cual bajo el que Husserl subsumirá los diversos mecanismos con los que establecemos enlaces, unimos lo no contiguo, conectamos lo distanciado, en fin, creamos relaciones.<sup>157</sup> El concepto tiene un desarrollo en el autor; al inicio de su obra no abarca tantos mecanismos, pero en la obra tardía es un concepto aglutinante.<sup>158</sup> Deviene para Husserl en la denominación general para nombrar aquello que, dentro de la conciencia del presente (nuestro ahora), establece unidad,<sup>159</sup> y, en general, nexos que nos llevan hacia lo entendido como superior:

*Asociación = toda conciencia que enlaza, que está fundada en la conciencia particular y que la une en una conciencia de orden superior.*<sup>160</sup>

La asociación, entonces, es aquello que por excelencia funda enlaces y relaciones. Hay otros mecanismos importantes que hemos de considerar para entender cómo construimos estratos agrupando, como, por ejemplo, la clasificación y tipificación,<sup>161</sup> pero por su amplitud

<sup>155</sup> HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 67.

<sup>156</sup> HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 210. Ver pasaje original 2-32. Esto es parte del proceso con el cual la conciencia se convierte en objeto de ella misma, pero –y eso es un punto importante en la propuesta husserliana– es previo a toda actividad del yo. Puede sonar contradictorio una conciencia que se sabe como tal antes de la formación de la conciencia del yo, pero no lo es si consideramos las características de lo que Husserl define como ámbito pasivo, véase 27, p. 107. Es interesante ver las raíces históricas comunes tanto a esta propuesta como a la teoría freudiana de un ámbito pre-conciente, anterior a la formación del concepto del yo.

<sup>157</sup> Mediante mecanismos como la síntesis de fusión (Distanzsynthese), contraste (Distanzkontrast), véase HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 411; identificación (Identifizierung), en HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 414, etc.. Vemos que con lo que definitivamente no debe confundirse el concepto de asociación husserliano es con el sentido coloquial de referencia: esta asociación no refiere a algo externo, a un correlato. Al contrario, su concepto y, por lo tanto, el que tomamos de él, tiene una función constitutiva fundamental, y es con ello anterior a la concepción de algo externo. HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 346.

<sup>158</sup> Según demuestra Holenstein al analizar el desarrollo del concepto ( HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 73s), este evoluciona de un tipo de síntesis junto a otras hacia el título universal para toda formación de unidad e incluso ser un principio universal de la génesis pasiva, véase HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 63. Resulta especialmente interesante la relación con el contexto histórico, como, por ejemplo, con la psicología asociativa. Husserl, según Holenstein, logra con su propuesta combinar los preceptos respecto a la génesis de la inteligencia de esta corriente con aquellos de las opuestas (idealismo, gestáltica, funcionalismo e intelectualismo). HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 345s.

<sup>159</sup> La amplitud de esta función la describe lo que redacta tardía y retrospectivamente: “*Habría sido sobre todo necesario tratar la asociación como un título general para la formación de unidad, [...] es decir es un título para todo aquello que presupone la constitución de ‘lo existente’, justamente como constitución por actividad del yo*”. *Manuskript C 15*, pág.6. Ver pasaje original 2-33.

<sup>160</sup> HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 391. Ver pasaje original 2-34. En la página anterior aclara que esto se ubica en la pasividad, aquel ámbito en el que se hallan las leyes básicas objeto de nuestro análisis.

<sup>161</sup> Son cruciales para entender los criterios con los que creamos grupos y unidades. Para un panorama de clasificación de tipos y categorías (fundación, autonomía, etc.) y su análisis detallado (diferenciación, mo-

los dejaremos de lado para dedicarnos a la asociación. De la misma manera, hemos de ignorar la afección, aquello que permite que algo resalte para nosotros (Abhebung),<sup>162</sup> la cual, junto con la asociación, sienta la posibilidad de constituir objetos.<sup>163</sup>

Sin embargo, ha de recalcarse que la asociación aún no crea sentido, y menos por cuenta propia (aislándose de otros mecanismos). Posibilita la constitución de sentido, pero no es la única condición, ya que, según Husserl, es dependiente de condiciones esenciales de formación de unidad; la unidad del tiempo interno que hemos revisado sería una de estas. Así que en la escala que estamos recorriendo, la asociación es un paso intermedio entre la base de continuidad establecida por el tiempo interno y el próximo campo, el mundo de los objetos con sentido.<sup>164</sup>

Hemos observado la importancia de la asociación en el proceso que estamos explorando. Ahora bien, hay diversos tipos de síntesis de asociación,<sup>165</sup> así como diferentes principios de asociación.<sup>166</sup> ¿Cuál es el más relevante para nuestra investigación, cuál será nuestro próximo paso? En cierta manera, la asociación que nos permite detectar la similitud (y su contraparte, la diferencia, con la que forma un solo binomio) parece abarcar los demás principios asociativos. Esto sucede por diversas razones, las cuales revisaremos a continuación.

---

mentos, calidad, materia), véase el capítulo dedicado a la mereología en *HUSSERL: Husserliana XIX, op. cit., págs. Parte I, Sección iii*. El tema es continuado, claro está, en obras posteriores. Cabe resaltar que estos nexos preconditionan mas no son el objeto, ya que para constituirlo aún han de sumarse identificación, tomar algo por sabido (Kenntnisnahme), etc. Es difícil diferenciar la relación exacta entre constitución asociativa y objetual en Husserl, según acota Hostenstein. *HOLENSTEIN, op. cit., p. 76s*.

<sup>162</sup> *HUSSERL: Hua XI, op. cit., p. 152*.

<sup>163</sup> “¿Acaso la afección y la asociación no hacen recién posible, en dependencia reglada de aquellas condiciones de esencia de la formación de unidad –pero también codefinidas por leyes esenciales nuevas–, la constitución de objetos que son para sí?” *HUSSERL: Hua XI, op. cit., p. 153*. Ver pasaje original 2-35. Llama la atención que hable de ‘nuevas leyes’, o más literalmente ‘leyes de tipo nuevo’, pues esto lo podríamos relacionar con la idea de que las reglas se van constituyendo durante el proceso y con que la formación de categorías básicas mismas puede ser parte del proceso perceptivo individual. El tema de la formación de categorías (y leyes) no predefinidas es relevante en un tema que mencionamos tangencialmente en la introducción: la inteligencia artificial.

<sup>164</sup> *HOLENSTEIN, op. cit., p. 116s* Subrayamos nuevamente que si bien narramos estos pasos –que se dan en toda experiencia de nuestra conciencia– en forma de una serie (paso uno, paso dos, etc), no se debe pensar por ello que tienen lugar uno tras otro, en una seriación medible con posiciones temporales. Son precedentes en nuestro análisis, pero en sentido abstracto, de esencia. *HOLENSTEIN, op. cit., p. 78*.

<sup>165</sup> Tales como trascendental, intencional, motivacional, fenomenal, a priori, genética, pasiva, las cuales no se excluyen mutuamente. *HOLENSTEIN, op. cit., p. 19s*. No ha de confundirse con formas de síntesis de percepción más generales, como la de correspondencia (*Deckungseinheit*), confirmación (*Erfüllung*), decepción (*Enttäuschung*), y duda (*Zweifel*), pues estas se refieren no al ámbito de la síntesis, sino a la interacción de sus partes. *HERMANN SIEVERS: Das Wesen der passiven Synthesis bei Edmund Husserl*. Norderstedt: GRIN Verlag, 2009, p. 15.

<sup>166</sup> Algunos serían continuidad, contraste, similitud.

### *La jerarquía indiferenciable de lo hetero y lo homo*

Hemos afirmado que la asociación que detecta la diferencia o la similaridad resulta ser de especial importancia para fundar nexos. Para constatarlo revisemos, a continuación, mecanismos en los que el reconocimiento de diferencia es medular:

#### **El resaltar :**

Si volvemos a considerar el tiempo, recordemos aquel postulado del primer capítulo que decía que sin diferencia, no hay nada que resalte y, por ende, todo es una sola masa informe. Podemos aplicar lo mismo a una visión del tiempo: si todo fuese igual, una monotonía eterna, no habría ningún punto de referencia ni hacia atrás ni hacia adelante, no resaltaría ningún momento o segmento delimitado en el tiempo, no reconoceríamos ninguna figura temporal ni en el pasado ni en el futuro.<sup>167</sup> El tiempo se volvería un sinsentido.<sup>168</sup> Así que la irregularidad es imprescindible, solamente ella permite que se incite un resaltar.<sup>169</sup> Es por ello que tenemos que poder reconocer lo irregular, lo diferente y, con ello, lo regular, lo igual –y entre ambos, lo similar–.

#### **La evidencia :**

Hemos mencionado el recuerdo, pero no cómo sabemos que algo es un recuerdo, o que es nuestro recuerdo, o que no lo es. ¿Cómo sabemos que algo es algo, cómo se construye la certeza?<sup>170</sup> Según Husserl, hay certeza cuando se confirma algo, y ese confirmar consiste en que algo se sigue dando de manera concordante, es decir no-diferente. En otras palabras, comparamos una cosa con ella misma y, para poder comparar, tenemos que poder concebir la diferencia. A su vez, construimos una expectativa: a partir de un recuerdo surge una presuposición de cómo debería ser algo y si esto es confirmado como igual (por sobreposición, Deckung) se constituye la evidencia.<sup>171</sup> Lo que es siempre de nuevo es una verdad duradera<sup>172</sup>, pues la continuidad

<sup>167</sup> HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 66.

<sup>168</sup> Lo mismo pasaría en el caso extremo contrario: “Si cada instante del presente tornase en algo radicalmente nuevo, todo se hundiría sin asidero en lo inconsciente. No habría una síntesis que despertase y identificase”. HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 66. Ver pasaje original 2-36. Referente a la traducción de ‘wecken’ como despertar, véase la nota de traducción en 38, p. 252.

<sup>169</sup> HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 425.

<sup>170</sup> Certeza no se refiere a si algo es verdadero o no. Como ya vimos en relación con la noción de verdad, en el presente marco no tenemos ni buscamos criterios de qué no y qué sí sería real. Certero es utilizado aquí como indicador de seguridad o, digamos, estabilidad. Es necesaria la valoración de algo como seguro o, al menos, tener la impresión de que lo sea. En tal sentido, certeza no es una cantidad (pues no importa haber tenido una fantasía muchas veces para crearla más cierta), sino una valoración, una calidad adjudicada a algo. Se podría describir como el punto extremo de veracidad. Cabe resaltar que estas descripciones no se aplican a un pensar conciente, de un individuo, sino que seguimos en un ámbito de mecanismos donde aún no hay conciencia ni un yo que ‘sabe’ o ‘cree’.

<sup>171</sup> HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 69s.

<sup>172</sup> Fundada, por ende, en la del instante: “Por lo tanto, lo que [es] lo mismo, hay frente a la verdad momentánea la verdad duradera”. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 370. Ver pasaje original 2-37.



es parte de nuestra idea de verdad. Así que, de acuerdo a este autor, la forma más primitiva de ilusión de recuerdo de algo como igual (y, por ende, la confirmación) es la que nos da la asociación de semejanza.<sup>173</sup> Es entonces este tipo de asociación lo que nos permite estar seguros de que algo es lo que es, identificarlo como lo mismo, y crear un objeto (Gegenstand).<sup>174</sup>

### La transposición :

¿Qué nos permite aplicar un solo tipo de síntesis a una diversidad de situaciones? Dicho de otro modo: si hay diversos mecanismos para relacionar y hay diversidad de situaciones y contextos, ¿qué provecho conlleva emplear un mecanismo específico en situaciones diferentes? ¿Acaso hay un mecanismo general para ello, algo así como un meta-mecanismo? Según Husserl sí: la síntesis de asociación nos permite transponer, por analogía (y esta exige comparar y reconocer como similar), mecanismos y modalidades de síntesis (por ejemplo, contigüidad o contraste) a otro contexto.<sup>175</sup> La asociación es tanto una modalidad de síntesis, como una meta-herramienta que permite trasponer modalidades de síntesis. Se convierte, así, en un mecanismo de orden superior. Esta movilidad por analogía, que afecta no solo las relaciones sino también los modos de relacionar, la llamaremos transposición, y será la forma como se propaga el despertar de nuestra atención y capacidad de relacionamiento.

*Una regla dice aquí que cada despertar primigenio está atado por homogeneidad en lo que respecta a la propagación, esto es, en la transposición asociativa del despertar hacia nuevos datos.*<sup>176</sup>

Revisemos algunos ejemplos para aclarar esta instrumentalización omniabarcante de la asociación por similaridad. Reconocer un contraste es establecer un nexo de diferencia. Podemos reconocer un contraste pronunciado entre dos colores y, mirando a otro punto, lo hallamos nuevamente y con la misma intensidad. Retomando el ejemplo de la Mona Lisa: al desplazarse nuestra mirada reconoce la continuación de la diferencia entre el cabello de la Gioconda y la piel de su cara, deduciendo que lleva

<sup>173</sup> HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 40s. Según sostiene, la constitución subjetiva de la evidencia es una de las preguntas fundamentales de la lógica genética. HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 30.

<sup>174</sup> Holenstein describe, mediante diversos escritos de los años 20, cómo llega Husserl a identificar el problema de la evidencia como básico para la constitución de conocimiento, y a través de ella el rol fundante de la asociación por similaridad. Esta, durante una fase de su obra tardía, casi desplaza del todo a las de contraste y contigüidad. Dada la relevancia de este instrumento para nuestro propio análisis, resumimos cómo surge este rol: para que algo sea autoevidente, valedero ante nosotros mismos, es necesario cotejarlo con el recuerdo (lo que llamamos aquí bagaje), o la ilusión de él (Erinnerungssillusion). Caso dado, este cotejar demuestra que lo que creíamos recordar no es lo mismo; surge así la equivocación. Al ser la asociación la forma más primitiva en la que traemos un recuerdo al presente, es ella la que permite el error y (por ausencia de este) la certeza y evidencia; y, por ende, el conocimiento. HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 68s. El problema del error tiene, de este modo, un rol medular en la esfera más primordial de la génesis de conocimiento, aquella que aún sucede de manera pasiva. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 370.

<sup>175</sup> HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 274.

<sup>176</sup> HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 151. Ver pasaje original 2-38.

el pelo largo, etc. Así que hemos realizado una comparación entre dos relaciones de contraste, o dicho de otra manera, hemos hecho una relación de comparación entre una relación de contraste y otra. De la misma manera podemos comparar los ejemplos usados: tanto en el caso del cuadro de la Mona Lisa como en el de la pieza de Bach, la finalidad ha sido hacer reconocibles semejanzas y diferencias que podamos transponer a otros casos, dado que es justamente esa transposición lo que subyace a la noción de ejemplo.<sup>177</sup> Además, podríamos comparar cómo se enunciaron ambos ejemplos, preguntándonos en qué aspecto funcionaron de manera similar.

La asociación por similaridad es, vista desde estas perspectivas, la relación por excelencia en tanto que permite la aplicación de otras relaciones. Es considerada como la más inmediata y la más primigenia por Husserl, al menos durante cierta época tardía<sup>178</sup> y la estamos considerando como la más relevante para nuestra investigación. Así que vamos a profundizar en este tipo de asociación.

Ahora bien: toda asociación, obviamente, necesita dos elementos para comparar; es decir, lo uno que hace recordar a lo otro, o lo uno que lleva a lo otro.<sup>179</sup> Pero otro par que ha estado latente en nuestras exploraciones es el siguiente: ¿hablamos de diferencia o de similaridad? Husserl habla de una tendencia hacia detectar igualdades y su ausencia, ¿tendemos hacia la homogenización?<sup>180</sup> ¿Presuponemos, por lo tanto, lo heterogéneo como parte de lo homogéneo? Comparable es solo lo parecido, eso es claro; sin embargo, ¿cómo noto si algo es parecido?<sup>181</sup> Una interrogante que queda abierta es si, al comparar lo uno con lo otro, sucede primero la detección de diferencias o la de semejanzas.

<sup>177</sup> Nos referimos a que usar un ejemplo significa subrayar diferencias y semejanzas, lo cual corresponde a establecer nexos a partir de una relación de semejanzas y diferencias o, lo que es lo mismo, una síntesis de similaridad.

<sup>178</sup> HUSSERL: *EU, op. cit.*, p. 78. Es posible que, en la obra posterior de este autor, otras formas de síntesis recuperasen relevancia frente a la asociación por similaridad, y sería interesante, caso dado, averiguar las razones de ello; sin embargo, eso es un tema para otra investigación.

<sup>179</sup> En palabras de Husserl “*En toda asociación hallamos necesariamente una pareja de miembros contrapuestos de modo inmediato: lo similar de una situación hace recordar inmediatamente a su similar en la otra*”. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 271. Inmediato no se refiere a velocidad, sino la ausencia de elementos que medien. [Ver pasaje original 2-39](#).

<sup>180</sup> HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 42. ‘Tender hacia’ es una noción de suma importancia, como se verá en la definición del concepto de límite matemático o Limes en [3.1.1, p. 161](#).

<sup>181</sup> La interrelación de similaridad es previa al pensar, y el comparar es precedente al detectar similitudes y diferencias: “*Tenemos aquí un estar interrelacionados los objetos que no se constituye en el considerar relacional, que está antes de todo ‘comparar’ y de todo ‘pensar’, como presupuesto de la intuición de igualdad y de la intuición de diferencia. Propiamente ‘comparable’ sólo es lo semejante, y la ‘diferencia’ presupone el ‘cubrimiento’, es decir, esa unificación propia de miembros que están enlazados en la sucesión (o en la coexistencia)*”. HUSSERL: *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo, op. cit.*, p. 66. [Ver pasaje original 2-40](#). Este comparar previo a la diferencia es concebible si pensamos que, como *Urassoziation*, aún no hay en ella *Reproduktion*; véase HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 151.

En vista de que hemos definido en un momento anterior el proceso de percepción y constitución de nuestro mundo como justamente eso, un proceso, es decir, algo dinámico, quizá sí tenga sentido plantear esta pregunta de qué es primero, pues este incierto vaivén entre lo uno o lo otro parece contener ya una noción de movimiento, al menos en el fluctuar entre ambos elementos.

## 2.6 EL SIGUIENTE PASO: UNO BIFURCADO

Resumiendo los pasos que hemos recorrido: para que podamos concebir a nivel lógico la igualdad (Gleichheit) necesitamos de la unidad (Einheit), y para idear esta nos hacen falta la multiplicidad (Vielheit) y la similaridad (Ähnlichkeit).<sup>182</sup> Respecto al último punto, este es el primer momento en el que aparecen nexos entre los elementos mismos, por lo que podemos afirmar que la fundación de lo parecido y diferente es el primer paso de relacionamiento.<sup>183</sup>

Dentro del relacionamiento por similaridad (o síntesis asociativa por comparación), la delimitación de diferencias y la de semejanzas parece darse simultáneamente, y resulta difícil decidir si lo heterogéneo es condición de lo homogéneo o viceversa. Todo indica que declarar lo uno o lo otro como prioritario es, como indica Asemissen, un tema de perspectiva.<sup>184</sup> Es más, da la impresión de que la incertidumbre entre lo igual y lo diferente es constitutiva, cual fuerza creadora desde lo más básico, pues parece que sin la duda no podemos tener

---

<sup>182</sup> HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 70.

<sup>183</sup> HUSSERL: *Hua XI*, *op. cit.*, p. 390.

<sup>184</sup> "Si cada vez tiene lugar una posición o negación, queda establecido por el [...] punto de vista de intereses que guía la orientación". ASEMISSEN, *op. cit.*, p. 31. Ver pasaje original 2-41. Asemissen profundiza en qué sentido y de qué manera la diferencia y la identidad se intercondicionan, hasta el punto de concluir que, dada su construcción a partir de la perspectiva e interrelación, la identidad (lo uno) es una categoría relacional de orientación (relationale Orientierungskategorie). Su concepto de orientación es una contribución relevante, que retomaremos al revisar la noción de 'tender hacia'. Él diferencia la identidad de la ipseidad (lo dado), siendo la segunda la contraparte óptica de la primera (ASEMISSSEN, *op. cit.*, p. 31). Esta propuesta fue tomada en cuenta al trazar la visualización de las tres fases de Husserl en la página 119.

En vista de su análisis, surge la pregunta: ¿puede concebirse el ritmo como un concepto similar, una categoría relacional de orientación? En las conclusiones de esta tesis plantearemos exactamente eso: la propuesta del ritmo como una categoría de orientación de procesos y, con ello, como una herramienta de ordenamiento de nuestra mente ubicada en el ámbito de la construcción de relaciones.

la certeza de nada: para nuestro proceso perceptivo, una cosa es ella misma únicamente después de que nos hayamos cuestionado si lo es o no.<sup>185</sup>

La interrelación entre lo heterogéneo y lo homogéneo parece ser tan entrelazada, la interdependencia tan pronunciada, que quizá se pueda disolver su contraposición mediante el análisis de su intercondicionamiento: si se llega a demostrar que no se da lo uno sin lo otro, se podría afirmar que son simultáneos en cómo surgen y en cómo constituyen, por ejemplo, la identidad.

Podemos notar que este momento específico de interrelación es primordial. Siguiendo el objetivo de entender los procesos constitutivos primigenios desde sus primeros pasos, y habiendo establecido que el relacionar es nuestra prioridad, estamos al parecer ante el primer factor que nos permite concebir la relación entre dos elementos, el primer momento per se de conexión entre dos objetos de nuestro conocimiento. En vista de ello, tiene que ser justamente este momento aquel en cuya profundización nos debemos dedicar. Así, en el siguiente capítulo, nuestro objetivo será comprender lo complejo y fundamental que es el intercondicionamiento entre lo homogéneo y lo heterogéneo, y cómo la capacidad de distinguir contiene una simultaneidad de lo contrapuesto.

---

<sup>185</sup> “Algo vale para nosotros como una y la misma cosa después de que se ha vuelto, para nosotros, sujeto a ser interrogada acerca su mismidad”. ASEMISSEN, *op. cit.*, p. 31. [Ver pasaje original 2-42](#). Tiene sentido considerar esta forma de afirmar, ya que para que algo sea lo mismo, digamos un reloj de muñeca, tiene que ser igual a pesar de la diferencia (por ejemplo, en el tiempo: uso el mismo ahora y hace una hora) o su posibilidad (podría ser el de mi padre pero no lo es), o sus grados de similitud (es igual excepto por la posición de sus manecillas y, sin embargo, sigue siendo el mismo reloj). Identidad implica que, como dice Asemissen en la misma parte, lo diferente resulta ser lo mismo a pesar de su diferencia. Al pensar en un ‘a pesar de’ se hace evidente que es necesario poder preconcebir la diferencia para implicar la igualdad e identidad.



# 3

## UNA VIBRACIÓN EN EL RITMO

*Es ist ein besonderes Problem, zu erforschen, was Mehrheiten schafft, was Mehrheiten selbst wieder zu Mehrheiten organisiert, wie da überall Gleichheit und Ähnlichkeit in verschiedenen Richtungen eine Rolle spielen, irgendwie Rhythmisierungen erwachsen, wobei immer Gleiches auf Gleiches, relativ Ähnlichstes auf Ähnlichstes eine spezielle weckende und in der Weckung eine für das Bewusstsein aktiv bindende Kraft zeigt.*

Edmund Husserl <sup>1</sup>

Como hemos concluido en el capítulo anterior, la capacidad de reconocer lo igual y lo diferente<sup>2</sup> parece ser un mecanismo fundamental para la constitución de nuestro mundo, integrando aquel tejido de procesos que tiene lugar constante y cotidianamente en los fundamentos más primigenios de nuestra percepción. En vista de que entendemos percepción como parte integrante del proceso constituyente de la conciencia,<sup>3</sup> estamos refiriéndonos con ello a los múltiples niveles que forman esta última,<sup>4</sup> lo cual incluye desde la sensación

<sup>1</sup> “Es un problema especial explorar aquello que crea pluralidades, lo que organiza en pluralidades las pluralidades mismas, cómo tienen un rol multidireccional en todo eso la igualdad y la similitud, cómo brotan de alguna manera ritmizaciones. En esto siempre muestra una fuerza especial lo igual para lo igual, lo relativamente más similar para lo más similar; fuerza que hace despertar, y que en el despertar es activamente vinculante para la conciencia”. HUSSERL: *Hua XI*, p. 272. Vemos que en la cita son colocados en un solo problema la búsqueda de unidades, igualdades, similaridades como principios organizadores. La pregunta del capítulo será cómo se organiza tal simultaneidad y qué podría ser usado como analogía.

<sup>2</sup> Hay diversos nombres para el binomio que analizamos. Usaremos, por razones de fluidez y según contexto, palabras como similaridad, semejanza, parecido –y cuando sea pertinente, igualdad– por un lado y, por el otro, diferencia, alteridad, etc. Sin embargo, los conceptos más adecuados para el presente contexto serán lo homogéneo y lo heterogéneo, pues al compartir etimológicamente un referente único, el concepto de γένεσις, implican que estamos hablando de algo que tiene una base común (aunque sea en diferencia), un parentesco (Verwandschaft) que permite lo ajeno (Fremdheit). Son los conceptos que usará Husserl en el análisis de la asociación que nos atañe. HUSSERL: *EU*, págs. 76 s.

<sup>3</sup> Según la definición en 2.4.2, p. 131.

<sup>4</sup> Referente al concepto de conciencia como acción (u obrar) constituyente (o constitutiva) en niveles, Husserl lo subraya como sustancial para la complejidad jerárquica (pues necesita diferenciar constitución de objetividades de la de tipos, etc.): “El gran tema de la filosofía trascendental es la conciencia en general como una construcción en niveles basada en rendimientos constitutivos, en los cuales se constituyen, en siempre nuevos niveles

táctil hasta la reflexión. Según Biceaga, no solamente la percepción sino incluso la reflexión dependen de las condiciones de homogeneidad y heterogeneidad.<sup>5</sup> Cabe recordar que la tesis de la amplitud no es excluyente; claro está que estos procesos dependen igualmente de otras condiciones tan primigenias como entrelazadas, como, por ejemplo, la capacidad de clasificar y tipificar.

### 3.1 LOS INGREDIENTES DE LA VARIACIÓN

Variación es un concepto central en nuestra investigación. Como vimos en el primer capítulo, la variación es una de las características que define el ritmo como diferente a pulso, metro, etc. Por otro lado, es también un concepto de gran importancia en la fenomenología.

Acerquémonos, a continuación, al concepto de variación con el instrumental del segundo capítulo. Como hemos revisado, el concepto husserliano de lo posible posee una función cardinal, ya que define el campo de las reglas y le permite a Husserl fundamentar por qué decide volcarse no hacia lo medible empíricamente, sino hacia la esfera de lo posible. Es en relación con este concepto lógico-matemático que la variación cobra relieve, pues será el método que permita generar las diferentes opciones que son posibles bajo una regla.<sup>6</sup> Encierra, por lo tanto, un aspecto generativo, creativo. Al mostrar la variación el abanico de opciones, facilita hallar lo común a todas ellas. Forma así parte integral del método fenomenológico.<sup>7</sup>

---

*o capas, siempre nueva objetividad y objetividades de tipo siempre nuevo [...]". HUSSERL: Hua XI, op. cit., p. 218. Ver pasaje original 3-1.* Esta misma cita realza que el proceso de estratificación que estamos analizando no se da solo en fases rudimentarias de nuestra percepción, sino que abarca toda nuestra vida de conciencia.

<sup>5</sup> BICEAGA, p. 8.

<sup>6</sup> Si bien aquí el uso del concepto es el matemático (y no, por ejemplo, musical) no se debe confundir con otro concepto matemático similar: la variable.

Tampoco debe olvidarse que, a pesar de que los conceptos que mencionamos tienen origen matemático, no estamos propiamente en aquel ámbito. Husserl los utiliza en su estudio de reglas esenciales y es en este sentido que los aplicamos.

<sup>7</sup> La fantasía tiene un papel sorprendente en relación con la realidad, pues no nos aleja de ella, sino la circunscribe y, en consecuencia, la define (como hemos visto, el límite define). ¿De qué manera? Llevándonos mediante la visión de esencias (Wesensschau) a las posibilidades de nuestra constitución de realidad, y es aquí donde la variación tiene la máxima relevancia, pues habla de una "Exposición del escalonamiento de los géneros y la ganancia de los géneros más elevados por variación de ideas". HUSSERL: Hua IX, p. 72-87. Ver pasaje original 3-2. De gran importancia para nuestro estudio es que, según esta formulación, la variación sería lo que permite subir en grados de complejidad.

Para un análisis detallado sobre el trabajo de Husserl acerca de la variación en el proceso de reflexión, véase el artículo de Fonfara. DIRK FONFARA: „Husserls Überlegungen zum Eidos Welt in Forschungsmanuscripten der zwanziger und dreißiger Jahre mit einer Bezugnahme auf die 'Ontologie der Lebenswelt' der Krisis-Schrift". En: *Lebenswelt und Wissenschaft. XXI. Kongress für Philosophie der Deutschen Gesellschaft*

La variación es el método que nos va a permitir encontrar lo común, lo común nos lleva a lo esencial, y a la idea de unidad (Einheit), como describe Husserl:

*Esta multiplicidad de reconfiguraciones es atravesada entonces por una unidad, esto es, la de la esencia que funda la similaridad. Dicho de otro modo, nos hallamos ante la pregunta: qué queda después de tales variaciones libres de una imagen primigenia y, digamos, de una cosa, más que lo invariante, la forma general necesaria. Sin esta forma de la esencia no sería pensable algo de esta índole, tal como esta cosa, en tanto ejemplo de su especie.<sup>8</sup>*

Queda fundamentada la importancia de la variación; la pregunta es ahora ¿qué es lo que la compone? Cuando varío, presumo dos elementos: uno previo referente al cual se da una variación, aquello con lo cual comparo, y aquel elemento en el cual se ejerce la variación, el cual gracias a ella posee alguna característica diferente.<sup>9</sup> Vuelve el concepto de diferencia y con él la interrogante: ¿cómo es que funciona el que yo aprehenda algo como diferente? ¿Cuándo deja algo de ser diferente, para ser igual? ¿O es que no lo tiene que dejar de ser, así que puede ser diferente e igual simultáneamente, pero en diferentes sentidos y grados?<sup>10</sup> Así que para comprender cómo se desarrolla la variación, primero tenemos que entender el reconocimiento de la diferencia y la semejanza, para lo cual veremos que es necesario considerar dos aspectos: la alteridad y la temporalidad.

A continuación investigaremos por qué es importante considerarlos y revisaremos en qué consiste la alteridad, así como su relación con la temporalidad (retomando su definición como tiempo no objetivo sino interno). El objetivo es llegar a una definición de proceso (y, posteriormente, de ritmo) que contenga ambos conceptos.

### 3.1.1 La alteridad

Pensemos: ¿cómo exactamente, desde el punto de vista de pasos lógicos, puede surgir en nosotros la idea de algo diferente? ¿Será que tenemos que presuponer para ello la idea de algo no diferente?<sup>11</sup> Esto nos lleva a preguntar: ¿'diferente' en relación a qué? Si hay primero una idea de algo que será diferenciado, le antecede la pregunta de ¿cómo llegó

---

*für Philosophie* 2008. En un tenor más general, Waldenfels puntualiza que el rol de la cadena de variaciones (Variationskette) dentro de la definición del objeto será un tema medular en el desarrollo de la fenomenología no solo husserliana. WALDENFELS: *Einführung in die Phänomenologie*, p. 15.

<sup>8</sup> HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 72. Ver pasaje original 3-3.

<sup>9</sup> "Toda comparación es, explícitamente o implícitamente, también una diferenciación. Es evidente que lo igual es diferente y que lo diferente es diferente por algo". HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 405. Ver pasaje original 3-4.

<sup>10</sup> Una interrogante relacionada es ¿hasta que punto algo es una variación antes de volverse algo nuevo? Lohmar analiza los límites de este aspecto de la variación eidética husserliana, y critica que, al menos en *Logische Untersuchungen*, el autor deja abierto cómo es que se nos dan estos límites. MAYER: *Edmund Husserl*, p. 221.

<sup>11</sup> También podemos iniciar la pregunta de cómo pudo surgir la idea de algo igual, lo cual nos va a conducir a la cuestión de lo no igual. Como vemos, en estas reflexiones el intercondicionamiento es inevitable.



aquello a ser una idea? La explicación que construye Husserl se basa en la expectativa: construimos, en protención,<sup>12</sup> la expectativa de hallar algo, y es eso aquello con lo que puede haber no-igualdad. Mas: ¿cómo se nota la no-igualdad? Mediante la no-correspondencia de lo esperado con lo encontrado. La imagen que usa Husserl es la de cubrir un patrón con otro y viendo si sobra o falta algo (Deckung). Si no hay coincidencia, se da la decepción de esta identificación (Deckungsenttäuschung).<sup>13</sup> El origen de la diferencia sería, desde esta perspectiva, la discontinuidad como irrealización (para usar la imagen desde otro lenguaje: unfullfillment) de protenciones.<sup>14</sup>

Como describe Husserl, lo diferente es parte vital de la configuración de lo determinable, pues es el diferenciarse lo que demarca las especificaciones particulares (Besonderheiten) de algo; conocimos una idea similar en el primer capítulo al hablar de la necesidad de limitar para poder diferenciar.<sup>15</sup> Husserl considera que estas especificaciones tienen que ser dejadas abiertas (es decir, no definidas del todo) para asentar lo no determinado (Unbestimmtheit), pues ello forma parte de la estructura de lo determinado (Bestimmtheit).<sup>16</sup>

<sup>12</sup> “[...] la protención debe interpretarse como pre-, es decir como una intención dirigida hacia el futuro, un dirigirse hacia y un esfuerzo pre-dirigidos, [...]”. ILLESCAS NÁJERA, p. 276. Los conceptos husserlianos protención y retención no pueden ser profundizados en este trabajo. Remitimos al lector al detallado análisis en la obra citada, sobre todo a los capítulos relacionados con el contexto actual, a saber, la síntesis asociativa dentro de la fenomenología genética.

Al lector no especializado le comentamos, simplificando, que estos conceptos se podrían concebir como (la conciencia pasiva de) el momento anterior y posterior del halo inmediato que rodea el instante del ahora, tal como observar las primeras ondas que emite una piedra lanzada a un charco, antes de volverse un recuerdo reutilizable o una idea del futuro.

<sup>13</sup> La relación entre lo uno y el cumplimiento (Erfüllung) de su expectativa, el no llenar la expectativa (o el estar a mitad del hacerlo) como simiente de la incompletitud y las parcialidades, y la variación de estas en la superposición (Überschiebung) de cumplimientos son analizados a profundidad en diversos pasajes de Husserliana XI, tales como HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, págs. 25-33, 65-78 y 184-191. Cotéjese igualmente el análisis de Hostenstein al respecto: HOLENSTEIN, p. 70, HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 224 e HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 348.

Hemos de recordar que estos verbos (el esperar, el cubrir, el ver) describen sucesos en el ámbito pasivo y no han de confundirse con acciones de alguien conciente, o hechas a propósito.

<sup>14</sup> Vemos aquí nuevamente una razón de la irrelevancia –para la actual reflexión– de un mundo real, externo a nosotros, al cual debiera corresponder nuestra percepción. Por el momento, el único criterio de correspondencia se dará entre lo esperado y lo encontrado, siendo lo esperado el producto de la protención y lo encontrado lo construido por la percepción del instante. El criterio de lo real fuera de nosotros sería un tercer invitado a estas correspondencias, empero no es el momento de evaluarlo.

<sup>15</sup> Por ejemplo, en la agrupación que busca insertar límites a lo indistinto sentando pausas y acentos, 1.3.2, p. 50, y la noción de limitar, en 1.4.1, p. 85.

<sup>16</sup> HUSSERL: *Hua I*, p. 83. Al plantear que para concebir lo determinado debe existir lo no determinado, así que por necesidad lógica no podemos ni debemos determinar todo, formula una explicación que permite comprender lógicamente la cotidiana sensación de que no podemos definir todo hasta agotar el último detalle. Vimos que también Cohen y Nietzsche realzan desde una perspectiva filosófica la necesidad de la diferencia para crear sentido. Este último llega a afirmar que solo el cambio es en esencia perceptible, mas ha de ponerse atención a que habla de esencia, pues si bien no niega la percepción de lo igual, lo plantea como mera categoría de la diferencia: una serie de impulsos imperceptibles como autónomos. NIETZSCHE:

En resumen: lo incierto es parte de la certeza (según el intercondicionamiento de opuestos que observamos anteriormente) y aquella necesaria incertidumbre existe gracias a que es posible la divergencia. Así que, a final de cuentas, lo específico, aquello que hace que una cosa tenga características que la diferencian de otra, brota de aquel campo (de libertad de movimiento) en el cual oscila la variación.

### *Los vestigios de la igualdad*

De un modo inverso, la similaridad tiene que ser un rastro que resuena dentro de la disimilitud,<sup>17</sup> Sin esa asociación dirigida hacia atrás (*rückgewendete Assoziation*)<sup>18</sup> no habría la unidad de referencia, en otras palabras, nos quedaríamos en el aire al querer replicar ‘¿diferente a qué?’. La multiplicidad de posibilidades está emparentada con la multiplicidad de elementos y está entretejida con la noción de unidad y, por lo tanto, con la de identidad.

Si la similaridad repercute en la disimilitud y la discrepancia reverbera en la avenencia, si al parecer son dos caras de la misma moneda, ¿a cuál faceta hemos de darle preponderancia? ¿Partimos de la semejanza o de la diferencia? ¿Esta tesis habla de la capacidad de diferenciar lo homogéneo de lo heterogéneo o de la capacidad de reconocer sus similitudes? Quizá sea indistinto y esta pregunta sea, a fin de cuentas, fútil. Husserl, dentro del análisis de las reglas de asociación, y sin perder de vista la dualidad, considera que tiene una función más primaria la tendencia a homogenizar.<sup>19</sup> Pero cabe subrayar que habla de la tendencia, no de un material existente y previo. Tal no existe; sería incorrecto imaginarnos que, habiendo nacido ciegos, al abrir los ojos vemos un presente ya ordenado, listo. No, es en la continuidad que deviene (*werdende Kontinuität*) en donde se concretan las unidades y lo coexistente. Para tener la impresión de que el mundo está estructurado hemos tenido que irlo divisando (construyendo tal orden), a pesar de que lo que nos (a)parece evidente es susodicha estructura ya ‘terminada’.<sup>20</sup>

---

*Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, págs. 143, NF 1875-1879, Tomo 8, 9(1). Se puede trazar una relación con la secuencia mismidad-diferencia-similaridad observada en 2.3.2, p. 118.

<sup>17</sup> La metáfora del resonar no carece de importancia para lo que se expondrá a continuación. Asociada a la unión por similaridad, anuncia la correspondencia e identificación por transposición, en lo que sería, en cierto sentido, coincidencia a la distancia. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 406.

<sup>18</sup> HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 36.

<sup>19</sup> En los textos tempranos referentes a la teoría de la asociación es preponderante la asociación de la contigüidad. Más adelante, en la lógica genética, el autor realzará principalmente la continuidad y la homogeneidad como procesos de unificación que suceden, parecido a las síntesis de tiempo, en yerta pasividad (*starre Passivität*). HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 42. Para el concepto de pasividad yerta como ámbito de las modulaciones de la retención, revítese el apartado 6 del anexo A en HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 235.

<sup>20</sup> “Recién después puede ser visto, con una mirada, con el mero despertar, abrir de los ojos, de inmediata un ‘mundo’ impresional articulado”. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 413. Ver pasaje original 3-5. Hemos de suponer que ya en el vientre materno oímos y sentimos un caos a estructurar. Una metáfora relacionada describe que las cosas que nos son concientes no simplemente las encontramos listas en la caja de nuestra conciencia, y que solo

Lo substancial para nosotros, sin embargo, es en este momento la idea de tendencia. Para las subsiguientes deliberaciones nos será más relevante el movimiento hacia una dirección que el llegar al objetivo al cual apunta. Veremos, a continuación, por qué y cómo la idea de tendencia nos permitirá concebir una nueva noción de límite, hasta llegar al concepto que llamaremos Limes o, al menos, dirigirnos hacia él.<sup>21</sup>

### *Fluctuaciones hacia la vibración*

Husserl habla de una tendencia como un ir hacia,<sup>22</sup> para el cual lo importante no será un alcanzar un punto final, pues el llegar mismo es imposible. Esto pareciera ser otra metáfora, veamos por ello un caso concreto. Si la semejanza entre A con B fuese total, si hubiese una correspondencia (Deckung) absoluta, entonces estaríamos hablando de que son lo mismo:  $A = B$  (equivaldría a la disolución de la concepción de semejanza). En consecuencia, esta fusión (Verschmelzung)<sup>23</sup> es más que una repetición; es una identidad  $A = A$ . Ante ello, decir que algo se parece a sí mismo es absurdo, pues simplemente es sí mismo.

Lo que esto significa es que no hay caso total de semejanza sin que la noción de semejanza deje de tener sentido. La relación de semejanza es en sí una tendencia que si llegase a su punto final, se disolvería en otro tipo de relación: igualdad absoluta.<sup>24</sup> Deducimos lo mismo hacia el otro lado: la diferencia total no puede existir, pues sino hay absolutamente nada que una de alguna manera los dos elementos de nuestra comparación, ni siquiera una clasificación ni característica como referencia mínima, entonces no estaríamos hablando de una relación –y diferencia es una noción de relación–.<sup>25</sup> Para ilustrarlo basta el ejercicio de pensar lo más absoluto de la diferencia al decir A tiene la característica de existir, entonces B no, A es pensable, B no; al final, B simplemente no es. Nuevamente nos preguntamos: lo absolutamente igual, excepto una masa indistinta y vacua como plantea Rosenfield en nuestro análisis del primer capítulo,<sup>26</sup> ¿qué puede ser, qué puedo aprehender ahí? Husserl comenta:

Un tono completamente homogéneo, completamente inalterado eso es algo destacado, pero un caso límite. ¿Cómo podría ahí destacarse algo en pasado y en futuro? [...] De la misma manera, son conceptos límite la completa calma, el cuerpo absolutamente rígido, etc. ¡Con ello toda la teoría de la conciencia del tiempo es obra de una idealización conceptual!

---

hace falta tomarlas. Más bien primero las tenemos que constituir en aquello que nos significan. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 169.

<sup>21</sup> La explicación del Limes y la razón del uso de este vocablo se verá en el subsiguiente apartado.

<sup>22</sup> Menciona que haría falta una fenomenología de las tendencias. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 289.

<sup>23</sup> HUSSERL: *EU, op. cit.*, p. 76.

<sup>24</sup> Hablando de la mezcla de lo semejante, su extremo equivale a su ausencia: “La igualdad como un caso extremo de la mezcla, como un cero de mezcla”. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 412. Ver pasaje original 3-6.

<sup>25</sup> La semejanza es una correspondencia parcial. HUSSERL: *EU, op. cit.*, p. 77.

<sup>26</sup> Véase la sección 1.3.3, p. 63.

Esta misma debería ser descrita de manera constitutiva, y el punto de partida sería por lo tanto el reino de los fenómenos concretos y discretos – y estos tomados como fenómenos primigenios.<sup>27</sup>

Nuevamente nos topamos con que en lo que no tiene diferencias, donde no se realiza algo, no hay nada que sea reconocible en el tiempo. Es por ello que la adjudicación de características de lo discreto (entendido como diferencia), no es un fenómeno posterior a la fundación de un objeto, sino un fenómeno primigenio que forma parte de su primera aprehensión.

### ***La preponderancia de lo inalcanzable: el concepto de Limes***

En resumen, desde la perspectiva lógica no pueden existir ni la semejanza total ni la diferencia absoluta. Son puntos finales inalcanzables, pero que a la vez son los que marcan las direcciones que rigen estos conceptos.

Aquí entran nuevamente a tallar las matemáticas. Husserl utiliza para dicho punto extremo el concepto de valor límite (Grenzwert) en el sentido matemático, denominada en alemán con el vocablo latino Limes.<sup>28</sup> La palabra latina misma proviene de límite, sin embargo, es otro el carácter abstracto que lo torna en una herramienta adecuada: en álgebra no corresponde al límite espacial de la geometría euclidiana, sino se enfila más bien hacia un concepto de infinito en tanto inalcanzable (cercano, a su vez, al concepto de vector geométrico fuera de rango). Corresponde a la noción intuitiva (es decir, no una clasificación de experiencia) de aproximación hacia cierto punto dentro de una sucesión o una función matemática –aproximación que nunca llega a su propio final, quedando inaccesible–.<sup>29</sup> Limes se aplica en el cálculo infinitesimal para definir los conceptos de convergencia, continuidad, derivación, integración y otros que, como vemos, son similares a las que nos ocupan en nuestra actual revisión de qué y cómo es una relación. Su símbolo dentro de fórmulas es una flecha y su abreviación es *lim*. Nótese en su fórmula la flecha hacia infinito:  $\lim_{n \rightarrow \infty}$ .

<sup>27</sup> HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 387. Lo que traducimos con ‘conceptos de límite’ es en el original Limesbegriffe, y vamos a usar ese término específico de Limes. Ver pasaje original 3-7.

<sup>28</sup> Si bien Husserl recalca que se distancia del uso matemático del término y evita el uso de fórmulas, este a todas luces procede de aquel ámbito; no es un término cotidiano. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 146. Para mantener este carácter de término técnico y evitar las asociaciones inherentes del equivalente castellano, además de acortarlo, usaremos el vocablo latino.

<sup>29</sup> Lo inaccesible es una función absolutamente necesaria. En matemáticas un valor puede tener que mantenerse inalcanzable para que cumpla su función en una fórmula; eso exactamente es lo valioso de esta noción para los conceptos que estamos explorando. Hemos visto en la sección anterior el ejemplo de la fusión en identidad  $A = B$ . Husserl lo usa para este caso, cuando describe la semejanza como grados cuyo punto extremo Limes sería aquella igualdad a la que justamente no queremos arribar. HUSSERL: *EU, op. cit.*, p. 77. Otros ejemplos son, referente a aspectos más generales, la mención de Grenzfalle y Limesbegriffe en HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 387. Se puede afirmar que la noción del vector inalcanzable como marca de dirección es una idea recurrente en los conceptos de este autor.

El concepto de Limes es importante para entender aquel punto límite que, a la vez que define, es en sí inalcanzable; punto tan importante para la concepción de la vibración mencionada, como también para conceptos posteriores. Anteriormente se afirmó que la delimitación define, sin embargo en este caso es paradójicamente lo contrario: lo que define una dirección, un vector, es la tendencia en tanto no alcance a arribar a su confín.<sup>30</sup>

Si nos imaginamos estos extremos inalcanzables como dos puntos (infinitamente lejanos) conectados por una línea, dos Limes, nuestra atención vira hacia el movimiento que se da dentro de ella. La amplitud de puntos intermedios (y, por lo tanto, de grados de aproximación entre ambos extremos) es, literalmente, el material del cual está hecho esta línea, y lo que compone nuestros criterios es la graduación de mayor o menor semejanza, o diferencia. Llevándolo hacia un vocabulario más concreto, podríamos decir: está a mitad de camino, a 50 % o 70 % hacia un lado y, en consecuencia, 30 % hacia el otro. Es vital considerar tal bidireccionalidad de la referencia, pues nos ayudará a concebir la oscilación entre los dos extremos. La imagen de ir y venir es relevante para entender el concepto de fluctuación, palabra con la cual se traduce a menudo al castellano el término Wechsel tal como lo usa Husserl.

El ir y venir es un estado inasible pero describible, como los conceptos mismos de devenir y de proceso. Puede dar la ilusión de ser algo fijo, como el equilibrio, pero este no es necesariamente estático. Por ejemplo, no es imprescindible haber intentado pararse sobre zancos para experimentar que estar parado es un constante equilibrar: siempre estamos variando nuestro peso, aunque sea en mínimas tensiones en la planta de nuestros pies. En estos casos, la estabilidad es edificada sobre lo dinámico, y también lo son las relaciones que estamos estudiando. Si concebimos que el fluctuar entre lo homogéneo y lo heterogéneo, este ir y venir entre extremos, es muy veloz (hasta alcanzar ser simultáneo), podríamos usar un concepto que describe tal oscilar vertiginoso: vibración. Pensemos en un ejemplo: al mirar nuestras propias manos constantemente fluctuamos entre saberlas semejantes y diferentes a la vez. Fluctuar y vibrar son nociones que implican interdependencia, pero la segunda es la que permite imaginarnos algo que parece quieto a pesar de que sepamos de su movimiento. Como símil de vibración tomemos las alas de un colibrí; solamente vemos el trazo de su batir, o pensemos en un motor cuya vibración no podemos ver pero sí percibir con el tacto. Podemos relacionar el ver lo quieto y saber de su dinamismo con un concepto anterior: la coexistencia de la noción de unidad y la de sus partes.

Llegamos de esta manera a la hipótesis de que el concepto de vibración podría ser útil para concebir este movimiento continuo bidireccional dentro de uno de los procesos que consti-

---

<sup>30</sup> Walton construye una formulación que plasma, de una manera a nuestro parecer clara, este concepto recurrente del vector inalcanzable como polo de dirección: narrando la síntesis, en procesos constitutivos primigenios, de lo pre-dado y la experiencia futura como pares opuestos, menciona que “*la finitud dada converge con una infinitud pre-delineada como polo*”. ROBERTO J. WALTON: *Intencionalidad y horizonticidad*. Cali: Aula de Humanidades, 2015, p. 118.

tuyen nuestro mundo, entender lo procesual y perpetuo de estos, y darle una imagen al ordenamiento primigenio que subyace a la asociación de similitud (Ähnlichkeitsassoziation).

### 3.1.2 La temporalidad simultánea

En el texto citado más arriba es mencionada la conciencia del tiempo. Es un concepto esencial, e indispensable, para definir la noción de simultaneidad. Como observamos en el capítulo anterior, la unidad primigenia de la conciencia es un ente que, al abarcar, unifica,<sup>31</sup> y lo mismo se aplica a la unidad del momento en el que sucede una experiencia, por más disímiles que sean sus elementos presentes o evocados. Esa unidad, es decir ser o darse a la vez, sucede en el sentido del tiempo interno, no en el sentido de un tiempo o plazo que fuese medible, reloj en mano, en segundos o minutos.<sup>32</sup> En dicha simultaneidad tiene lugar todo el proceso de comparación que estamos estudiando. Revisemos ahora qué es lo que sucede dentro de dicha simultaneidad.

Para que tengamos una experiencia de mundo que tenga sentido, el fundar tal sentido necesita mecanismos de coherencia.<sup>33</sup> Que pasen muchas cosas a la vez puede dar unidad pero no sentido, e igualmente, la mera sucesión tampoco basta para que tenga lugar la síntesis en una secuencia.<sup>34</sup> Por ejemplo, el sonido de varios golpes de un martillo no basta por sí solo para que surja en nuestra conciencia su continuidad: los golpes son sonidos separados, y hemos de fundar su relación, escucharlos como secuencia de golpes iguales, etc.<sup>35</sup> Es en este aspecto que si bien la unidad puede estar enmarcada por la forma temporal llamada simultaneidad, este marco no basta para fundar su coherencia, y la constelación<sup>36</sup> llamada secuencia no es un principio de asociación.<sup>37</sup>

<sup>31</sup> Como hemos visto en el apartado 2.5.2, p. 143.

<sup>32</sup> Hemos sentido anteriormente que este tiempo medible, el cual la terminología fenomenológica denominaría tiempo objetivo, no es de relevancia para nuestras actuales observaciones. Para el concepto de tiempo interno véase su mención en 2.5.2, p. 138.

<sup>33</sup> La coherencia es producto de nuestra organización, sin la cual la conciencia misma resultaría impensable. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 216.

<sup>34</sup> BICEAGA, *op. cit.*, p. 14.

<sup>35</sup> Por otro lado, podríamos ir construyendo información paralela: imaginar el martillo, el lugar de donde viene el sonido, la repetición armando la monotonía, al hombre que lo sostiene, su intención al golpear o la pregunta por ella, y/o qué significa todo eso para nosotros. Esos no son ejemplos de la capacidad de organizar, pero sí de la pluralidad simultánea de sentidos.

<sup>36</sup> Usamos aquí la idea de constelación para denotar una disposición, una colocación definida, con el fin de diferenciar ambos conceptos de esta frase. No usamos disposición para evitar confusión con 'disponer de'.

<sup>37</sup> "Un significado afectivo especial tienen, según parece evidente, las formas de ordenamiento. [...] Pero no como si la sucesión como tal fuese un principio de asociación. [...] lo esencial no es la sucesión sino la coherencia afín en su orden". HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 153. Así que podemos decir que si bien es el recuerdo (Wiedererinnerung) lo que refuerza, como vimos, lo pasado para lo presente, no puede ser lo que funda el primer sentido. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 286. Ver pasaje original 3-8.

La simultaneidad, si bien une diversas cosas que suceden a la vez, no consiste en una simple unión de todas ellas, pues si solo resultase un uno, no sabríamos que contiene varias partes. Es un uno en tanto todo y es múltiple en tanto partes. Esa multiplicidad es permitida, a su vez, por la conciencia de las diferencias entre sus partes, siendo la paralelidad de estas lo que permite reunir experiencias de otros presentes.<sup>38</sup> Un ejemplo: en el fuego de una chimenea vemos de una sola mirada diversas llamas, son simultáneas. ¿Es una llama o son muchas? Vemos donde termina una llamarada, ¿mas vemos siempre donde inicia? El fuego es uno y es múltiple a la vez. Las flamas divergen en sus formas, distan en sus posiciones (si no, no se podrían mover), si las tratamos de desglosar, las integran cambios de color en constante variación. Usamos aquí nuevamente la noción de variación para recorrer el abanico de los colores y sus intensidades posibles. Estas flamas se dan a la vez, simultáneamente, como una unidad. En un solo instante de nuestra mirada, dentro de una misma mirada, las contemplamos en tanto diversas entre sí, se dan en formas propias y de manera paralela. Nosotros como observadores podemos tener en el mismo instante que observamos la chimenea otras experiencias disímiles en su tipo y duración, como la sensación de agradable calor y de hospitalario cobijo, escuchar el ligero crujir de la madera, y ¿quién, a la vista de la lumbre de una chimenea o los últimos fulgores de una fogata, no se ha sentido partir hacia dentro, paseando en la profundidades de sus recuerdos, cavilaciones y nostalgias?

Advertimos que podemos conectar entre sí otras secuencias de tiempo, otras series de modificación retencional, otras conciencias de unidad diferentes entre sí, y, de tal modo, la asociación de simultaneidad edifica instancias más complejas; encuentra más y más elementos en la misma simultaneidad; no en progresión temporal, sino de estratos simultáneos.<sup>39</sup> Dicho de una manera más simple: podemos interrelacionar la gama de sentidos, podemos entretrejer múltiples recuerdos y proyecciones de nuestros conocimientos, y además podemos combinar diversas fases de la experiencia de los objetos.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Para evitar confundir dos nociones de este párrafo: lo simultáneo no es exactamente lo paralelo, pues mientras lo primero une (en una sencilla coincidencia de tiempo), lo segundo crea identidad (gracias a su potencial de comparación). Son conceptos de ámbitos diferentes, uno es una coordenada temporal (interna), lo otro es una manera de relacionar dos flujos en tanto autónomos. Ambos aparecen fusionados en el postulado de Husserl referente a la identidad de la duración (Dauer) de lo paralelo. *HUSSERL: Hua XI, op. cit., p. 415.*

<sup>39</sup> *HUSSERL: Hua XI, op. cit., p. 390.* Una instancia más compleja del ejemplo arriba sería que de todo ese universo de sensaciones, emociones y pensamientos surge un nuevo momento que, a su vez, se podrá recordar.

<sup>40</sup> *BICEAGA, op. cit., p. 12.* Ese mismo proceso actúa en la génesis del alter-ego, dado que traer al presente del yo-ahora recuerdos de mi pasado correspondería a traer momentos de un no yo-ahora. Es por lo tanto una forma de alteridad del ego, y condición de él: "*Sin un reino de predaciones, un reino de entidades constituidas, constituidas como no-yo, no es posible un yo*". *EDMUND HUSSERL: Zur Phänomenologie der Intersubjectivität. Texte aus dem Nachlass. Zweiter Teil: 1921-1928. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1973, Husserliana XIV, p. 379. Ver pasaje original 3-9.* Otra forma de alteridad del ego sería la otra persona: también es un no yo-ahora, solamente que en lugar de variar el -ahora, varía el yo-; se podría decir que la variación en vez de interna es externa. Dicho de manera simplificada: el otro es un no-yo, pero en realidad también el recuerdo de mí

¿Pero, entonces qué es lo que funda el primer sentido? ¿Dónde es que se forma? Justamente en la interacción: la forma no es sin sentido y el sentido tiene forma; “*El dato inmanente duradero solo es duradero como dato de su contenido*”.<sup>41</sup> Asimismo, en la interacción entre diferenciación y temporalidad<sup>42</sup> Las síntesis de contenido (*inhaltliche Synthesen*) que estamos explorando son medulares para comprender la constitución de mundo.<sup>43</sup>

### 3.1.3 La suma de lo alterno en el tiempo

Hemos recorrido, como hemos planteado al inicio del capítulo, los ingredientes que posibilitan la variación: alteridad y temporalidad. Hemos planteado el concepto de oscilación entre lo heterogéneo y lo homogéneo para entender por qué se intercondicionan siendo opuestos. Ahora bien, ¿cómo unir eso con los conceptos del segundo capítulo, el reconocimiento y la comparación? Reconocimiento y comparación también parecen ser conceptos interdependientes. ¿Es su interdependencia igual que la del intercondicionamiento de lo igual y lo diferente? No exactamente, pero tanto al reconocer como al comparar tengo que considerar lo que es igual y lo que es diferente (reconozco algo como igual y no diferente, comparo lo diferente de algo igual), en ambos late la vibración entre lo homogéneo y lo heterogéneo. Eso es lo que los une, de modo que una fusión lleva a otra. Los intercondicionamientos son comunes desde el punto de vista lógico, pero a veces son difíciles de concebir; sin embargo, hagamos un intento de imaginarlo:

1. Lo heterogéneo y lo homogéneo son dos extremos de una misma línea, la cual consiste en la oscilación entre estos Limes.

---

mismo (digamos lo que hice en el pasado) es un no-yo (en tanto no un yo-actual). Ambos son procesos que establecen la otredad, en ambos casos hay comparación, dislocación, transposición y mediación. Al ser mecanismos análogos, podemos reconocerlos como parecidos entre sí y quizá imaginar cómo funciona la empatía hacia el otro. Para este paralelo, véase BICEAGA, *op. cit.*, p. 10s. La propuesta de equiparar el mecanismo nos permite entender cómo y por qué la empatía necesita no determinar del todo al otro; es decir, no solo es imposible, es necesario no conocerlo del todo.

<sup>41</sup> HUSSERL: *EU, op. cit.*, p. 76. Ver pasaje original 3-10.

<sup>42</sup> Es interesante aquí el análisis de Biceaga referente a la necesidad de la alteridad para la constitución pasiva del tiempo: sin contenidos temporalizados mediante diferenciación no puede haber temporalización, en BICEAGA, *op. cit.*, p. 10.

<sup>43</sup> “[...] entonces es evidente que es precondition para los problemas constitutivos del mundo la teoría de las estructuras más generales necesarias y de las formas sintéticas de la inmanencia posibles generales. Aquí en la inmanencia han de buscarse entonces las síntesis en principio más generales; como se ha dicho, las síntesis de contenido que van más allá de la síntesis trascendental del tiempo, y esto en tanto síntesis reconocibles como trascendentalmente necesarias en su carácter general. Será por tanto nuestra tarea buscar justamente estas síntesis”. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 126. Ver pasaje original 3-11. Esto podría indicar que la concepción de temporalidad (las formas del tiempo interno) no es necesariamente anterior a la forma de ordenamiento basada sobre la comparación, pues es ella también una forma de ordenamiento universal. HUSSERL: *EU, op. cit.*, p. 76. Sea como fuere, lo que queda ilustrado en este pasaje es lo entrelazado e interdependiente de estas formas primigenias de ordenamiento.



2. Esta interdependencia de lo igual y lo alterno existe tanto en el reconocer como en el comparar, formando así un nexo entre ambos que los remite el uno al otro.
3. Reconocimiento y comparación actúan simultáneamente, como una unidad que crea (y es) un nuevo conocimiento.<sup>44</sup>
4. Este nuevo conocimiento, al ser formado, inmediatamente entra a formar parte de lo reconocible y comparable.<sup>45</sup>

Más adelante trazaremos una forma de visualizarlo en un dibujo (Pág. 186).

### 3.1.4 La lógica detrás de lo paralelo

Lo simultáneo, al igual que la paralelidad,<sup>46</sup> lo que se da a la vez, es un concepto cotidiano. Sin embargo, si nos detenemos a reflexionar acerca de él, parece tornarse difícil de concebir. ¿Cómo pueden darse a la vez lo homogéneo y lo heterogéneo? ¿No significa esto una paradoja? Lo mismo se aplica a diversos elementos duales y/o complejos que hemos visto en el capítulo anterior,<sup>47</sup> como, por ejemplo, a la aparente fusión del uno y el todo: ¿cómo podemos imaginarnos la presencia de las partes dentro de uno, la latencia del todo en las partes? Holenstein, en referencia al ejemplo de la serie de luces menciona que, en la experiencia constitutiva, podemos dirigirnos del uno al todo –desde la afección de la parte (una luz) hacia la constitución del todo (la serie de luces)–, al igual que del todo al uno –desde la serie como conjunto hacia el discernir sus partes (las luces)–; y que esto depende de factores del momento.<sup>48</sup> No afirma que es indistinto ni aleatorio, pero ¿por qué son tan cercanas ambas opciones? ¿No tiene que ser acaso o lo uno o lo otro, no contradice, por

<sup>44</sup> Una manera más detallada de entender la formación de algo nuevo desde la unión de una dación compleja, a la par con una complejización, es el concepto husserliano de algo así como una simplificación de lo plurirradial (*vielstrahlig*) hacia algo nuevo unirradial (*einstrahlig*). Relacionados con ello hallamos los conceptos de nominalización (*Nominalisierung*) y sustantivación (*Substantivierung*). Sin embargo, estos conceptos, aunque emparentados con lo que analizamos, se mueven en un ámbito allende del que estudiamos aquí, pues son conceptos menos relacionados con lo primigenio y pre-predicativo. Véase HUSSERL: *Husserliana XIX*, p. 685 y HUSSERL: *EU, op. cit.*, p. 282, así como el análisis de Lohmar al respecto en MAYER: *Edmund Husserl, op. cit.*, p. 234.

<sup>45</sup> La comparación lleva a la detección de una semejanza y ya esta misma es un elemento (también una relación puede ser en este respecto un elemento) nuevo. Por ello, según Husserl, una de las definiciones de continuidad es: “Mezcla de lo muy similar –pero no en una transición entre fases continua– que hace surgir un nuevo elemento similar”. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 412. Ver pasaje original 3-12.

<sup>46</sup> Simultáneo y paralelo son nociones emparentadas pero que debemos distinguir claramente. La primera es una figura que implica temporalidad (en este caso, de tiempo interno) –lo que sucede a la vez–, la segunda es una noción espacial –lo que sucede al lado–. Correspondiente sí, pero no igual, pues veremos, a continuación, que las nociones espaciales, en tanto más cercanas al sentido visual, tienen una relevancia propia.

<sup>47</sup> Revítese el apartado 2.5.2, p. 136

<sup>48</sup> HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 114. ¿Podemos comparar esto con el mecanismo de transposición-variación al crear el alter-ego mencionado en la pág. 164? Podría ser un tema para otra investigación.

ejemplo, el principio de no contradicción? Sabemos que no, y sin embargo, a veces resulta difícil explicar cómo funciona.

Una herramienta que ayuda a concebir la simultaneidad en este sentido es la mencionada vibración. Es un concepto dual, pues contiene dos polos, y nos da la noción de que es el movimiento entre ellos (y no los polos) lo relevante.

Otra estrategia lógica para concebir algo como dual, para superar la paradoja de o lo uno o lo otro, es la figura de la recursividad.<sup>49</sup> Al concebir que el producto final vuelve a ser un elemento para la comparación (véase el punto 4 de la lista en la sección anterior), estamos formando algo comparable con una figura circular. No es un círculo perfecto (lo cual significaría una eterna regresión), sino que corresponde más a una espiral, ya que hablamos de una estratificación en capas. La figura de la espiral permite concebir lo que hemos llamado complejización, pero, en tanto imagen circular, también permite entender el mecanismo de la recursión.<sup>50</sup>

Si algo es visto siempre de nuevo, puede ser visto desde diversas perspectivas. Puede así ser una cosa sin dejar de ser otra. Con ello, recursividad es un concepto fundamental para entender la idea de lo dual (aunque también puede incluir más de dos pasos), lo simultáneo, lo interdependiente. Permite por lo tanto entender estructuras donde no prima un elemento sobre otro, donde no hay jerarquía, sino, como describe Hofstadter rescatando un concepto informático de McCulloch, heterarquía.<sup>51</sup> Heterarquía, en contraposición a jerarquía, significa la primacía simultánea de múltiples elementos y es un concepto cardinal

---

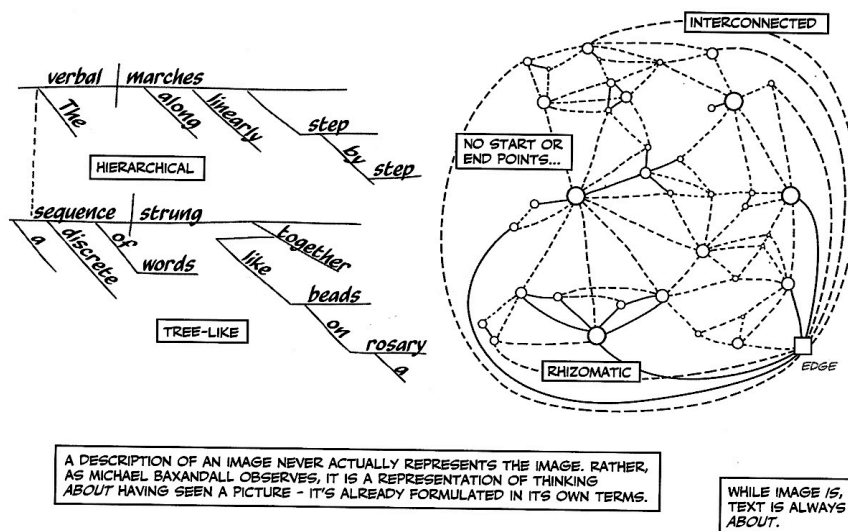
<sup>49</sup> Recursividad, entendida como forma de retorno, va a ser un concepto de gran relevancia en nuestra exploración. En caso de un proceso, el concepto significa que se aplica de nuevo al resultado de haberlo aplicado, en el caso de una estructura, refiere a una que puede contener como constituyente otra del mismo tipo. Diccionario [REAL ACADEMIA ESPAÑOLA](#).

<sup>50</sup> Ahora bien: ¿cómo sabemos que regresamos a lo mismo, cómo reiniciamos (considerando la variación) el círculo? Para poder construir estratificación, no debemos olvidar que una capa contiene otra, que lo uno se enmarca dentro de lo otro, cual la muñeca rusa matrioshka. ¿Cómo adquirimos conciencia de que estamos volviendo a la capa precedente? Según Hofstadter, la posibilidad de reconstruir el marco se da gracias a que guardamos la información correspondiente en una pila, a la cual recurrimos al volver. De esa pila guardada restauramos el estado anterior a la suspensión del nivel. Como ejemplo, cuenta cómo en un programa de noticias podemos saltar de la narración en el set al corresponsal en la locación externa y de este al relato del ahí entrevistado. Esto serían tres capas, mientras, de acuerdo a este autor, mantenemos latentes en la pila de información los datos en el punto en el que fue interrumpido cada nivel, pudiendo retornar sin problemas a la narración del corresponsal y al reportaje que lo enmarca. [HOFSTADTER, p. 128](#). Sin embargo, esta idea de preprogramación resultaría limitada a y dependiente de un pre-establecimiento específico de datos. Un mecanismo a nuestro parecer más amplio y flexible es reconocer condiciones (sea de ese u otro contexto) correspondientes y reconstruir posteriormente el marco inicial. Esto permite explicar casos como cuando llegamos a una conversación ya iniciada, o prendemos la TV en pleno reportaje. Lo que queremos decir con ello es que lo relevante de la memoria en este aspecto no dependería de una preprogramación específica, sino de la capacidad de reconocer, con lo que volvemos a la hipótesis inocente de la introducción y la curiosidad que mueve esta investigación.

<sup>51</sup> [HOFSTADTER, op. cit., p. 134](#).

para el análisis lógico que estamos realizando: permite un cambio de perspectiva donde lo uno no prima sobre el todo y, por ende, donde lo homogéneo no tiene que anteceder a lo heterogéneo.

Surge una sospecha: ¿acaso estamos más acostumbrados a una lógica de estructuras jerárquicas que de estructuras heterárquicas? No sería de extrañar, pues, como explica Sousanis en su investigación acerca del pensamiento visual, el pensamiento



verbal tiene preponderancia al explicar, a pesar de que la simultaneidad de diversos tipos de pensamiento en una misma experiencia nos sea cotidiana (aunque quizá no conciente). Así, el funcionamiento de la jerarquía es más cercano a la estructura lineal del lenguaje hablado y escrito, mientras la heterarquía es el mecanismo principal de aprehensión dentro del pensamiento visual, como visualiza la ilustración de Sousanis acerca de las dos estructuras de relacionamiento y construcción.<sup>52</sup>

La heterarquía como un tipo de estructura lógica es un concepto que vale la pena profundizar, sobre todo al considerar pensamientos alternativos al verbal.<sup>53</sup> Sin embargo, dejémoslo de lado y volvamos nuevamente a nuestro concepto primordial: recursividad.<sup>54</sup>

El concepto de recursividad hace evidente por qué es esencial considerar como parte del mecanismo que describimos no solo la vibración entre lo igual y lo diferente, sino también la creación de un elemento para la recurrencia.<sup>55</sup> O, dicho de otro modo: no solamente

<sup>52</sup> NICK SOUSANIS: *Unflattening*. Harvard: Harvard University Press, 2015, p. 58.

<sup>53</sup> Esta es una razón más por la que postulamos que el concepto de ritmo desarrollado aquí podría ser de utilidad para explicar funcionamientos de procesos visuales tanto desde la perspectiva de la teoría de medios como de la teoría del arte, así como para la interdisciplinariedad en general.

<sup>54</sup> Si se desea profundizar en aquel concepto, es de interés un artículo de Von Goldammer que realza su significado para la discusión científica interdisciplinar acerca de sistemas complejos, así como para la inteligencia artificial (por ejemplo, revisa la limitación semántica de robots de búsqueda tales como Google), en EBERHARD VON GOLDAMMER: *Heterarchie - Hierarchie. Zwei komplementäre Beschreibungskategorien*. 2003 (URL: [http://www.vordenker.de/heterarchy/a\\_heterarchie.pdf](http://www.vordenker.de/heterarchy/a_heterarchie.pdf)). En la misma página se halla una versión en inglés.

<sup>55</sup> También para Hofstadter la recursión es primigenia, pues afirma en relación con la autorreferencia de programas: "Este tipo de 'recursión intrincada' yace probablemente en el corazón de la inteligencia". HOFSTADTER, *op. cit.*, p. 152. Ver pasaje original 3-13. Podríamos decir: en el corazón del pensar, en la esencia del constituir.

la variación concebida como mero cambio, sino también la complejización como su efecto. Nuestra herramienta ha de incluir ambos aspectos.

### 3.2 LA (RE) APARICIÓN DEL CONCEPTO DE RITMO

Hemos, con la revisión de mecanismos precedente, separado en pasos un fragmento de aquella urdimbre compleja que subyace a nuestra percepción y a la constitución de nuestro mundo. Es una propuesta,<sup>56</sup> y –recordemos lo dicho en la introducción– como tal, necesita un concepto y un nombre. Este ha de ser utilizable para concebir y para visualizar el fragmento y, por lo tanto, ser un concepto que nos permita describir un proceso complejo de manera resumida, simplificada.<sup>57</sup>

El concepto que nos sirve para describir no solo un proceso que contiene la alteridad y la temporalidad así como su interacción, sino también lo que la combinación de ambas genera, es, como hemos desarrollado en el primer capítulo, el de ritmo. Según vimos en aquel momento, la noción de ritmo puede englobar cambios y, a la vez, igualdad, englobar el trayecto desde un punto inicial hasta un producto, y ser capaz de retratar los contenidos de nuestra secuencia pero también su condición de proceso.<sup>58</sup> Aparte de abarcar lo procesual-dinámico (tampoco en el lenguaje coloquial lo concebimos como algo fijo y terminado), es capaz de referir, tal como quedó delimitado en el segundo capítulo, las relaciones del uno y el todo (siempre lo concebimos como compuesto. Es más, es un buen ejemplo de cómo darse cuenta que se van formando bloques), de la recursión y estratificación (las partes de ritmo siempre se refieren sobre algo anterior), y de la variación. Así que volvemos a él. Dado que nos hemos adentrado en el territorio específico de la teoría de la constitución de mundo según la fenomenología husserliana, revisemos antes que nada el uso del término ritmo y términos emparentados dentro de este corpus teórico. Veamos, a continuación, si el desarrollo del uso del término en el propio Husserl nos ayuda a aclarar la adecuación del concepto en el contexto y aplicación que postulamos.

<sup>56</sup> Husserl, en este fragmento que subraya la fundamentación eidética, también enuncia la autolimitación del investigador: “¿De dónde sé que no existen también otras leyes de asociación y otras leyes formales de la sensibilidad, junto a aquellas, de las que sé? ¿Quién me garantiza la conclusión y el sistema? Lo fáctico guía todo lo eidético. Lo que no puedo diferenciar ejemplarmente, de ello tampoco puedo extraer una diferenciación eidética y formación esencial”. Fragmento Ms B III 10, s19, (St. Märgen 1921), citado en [HOLENSTEIN, op. cit., p. 23s. Ver pasaje original 3-14](#). Esta cita no ha de interpretarse como un relativismo ni como una excusa para no seguir explorando hacia la mayor exactitud posible, sino como una alusión a las limitaciones de esta exploración en tanto que no puede ser más que fragmento y visión parcial.

<sup>57</sup> No debemos olvidar que una simplificación nunca puede identificarse con la complejidad que buscará resumir, pero tampoco hemos de ignorar que, como primera aproximación, es un instrumento necesario.

<sup>58</sup> Véase [1.4.1, p. 87](#). Cabe recordar que no son las únicas connotaciones del vocablo, pero sí las seleccionadas para nuestros fines.

### 3.2.1 Los usos de Edmund Husserl

Husserl usa esencialmente, más que la palabra *Rhythmus*, dos términos cuando habla del ritmo: *Rhythmisierung* que traduciré como ritmización y *Rhythmik*, rítmica.<sup>59</sup> Ambos términos aparecen en entornos similares; veamos a continuación si lo que nombran es también lo mismo. Revisaremos el uso en dos obras, en *Percepción y atención*,<sup>60</sup> que recoge textos entre 1893 y 1912, y en sus *Análisis de la síntesis pasiva*,<sup>61</sup> basado en sus apuntes más tardíos, específicamente entre 1918 y 1926.

#### *Ritmización*

Husserl usa el término ritmización primariamente en el contexto de la mereología. Es uno de los conductos que lleva a la unificación y lo asocia en gran medida a la repetición en y de series. A través de él se fundan unidades dentro de un complejo de percepción mayor, abarcante. La ritmización funciona desde esta perspectiva como una forma de división (*Teilungsart*), pues sirve para sentar hitos de separación y realzamiento (*Setzung von Abgehobenheiten*) por, y en, la atención (y su nexa con la intención). Dicho de manera más simple, no puede ser el todo lo que atrae nuestra atención, sino los momentos (o fragmentos), ya que estos fungen de hitos que permiten ordenar.<sup>62</sup> En este mismo apartado acerca de la percepción<sup>63</sup> usa el término rítmica: *attentionale e intentionale Rhythmik*. Este uso refuerza lo que hemos revisado anteriormente, ya que ejemplifica la relevancia del sentar diferencias y el rol de la heterogeneidad para el contraste contra un fondo homogéneo absolutamente igual.<sup>64</sup>

Queda por revisar, para otra investigación, en qué medida se diferencian estos usos de las nociones de pulso (mera repetición sin variación) en el primer caso y de metro (separación en bloques iguales) en el segundo, nociones que hemos inspeccionado en el primer capítulo. Es probable que la respuesta esté relacionada con la idea de que la suma es más que sus

<sup>59</sup> La traducción busca emular la proveniencia lingüística, que será importante más adelante. Uso ritmización, pues ritmificación sería para *Rhythmifikation*.

<sup>60</sup> EDMUND HUSSERL; THOMAS VONGEHR y REGULA GIULIANI (Ed.): *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Texte aus dem Nachlass (1893-1912)*. Dordrecht: Springer, 2005, Husserliana XXXVIII.

<sup>61</sup> EDMUND HUSSERL; MARGOT FLEISCHER (Ed.): *Analysen zur passiven Synthesis: Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten (1918-1926)*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1966, Husserliana XI, *op. cit.*

<sup>62</sup> HUSSERL: *Hua XXXVIII, op. cit.*, p. 284.

<sup>63</sup> Habla aquí de *Perzeption*, y no de *Wahrnehmung*; ambas palabras son traducidas al castellano con el término percepción.

<sup>64</sup> La definición del contraste, concepto importante para su teoría atencional, es que “[...] se destaca lo desigual sobre el fondo de lo que es común”. HUSSERL: *Experiencia y Juicio*, p. 80. Ver pasaje original 3-15. Nos parece fructífero cotejar sus conceptos, justificación y también los términos que usa con aquellos que vimos al tratar la agrupación mediante hitos y acentos dentro de las teorías de ritmificación subjetiva, en 1.3.2, p. 50.

partes, generándose así algo nuevo. Sin embargo, la ritmificación, tal como la usa Husserl en estos escritos, parece referirse más a algo ya hecho (como en la metáfora anteriormente usada de lo que vemos al abrir los ojos, cual si ya estuviese ahí), y con ello más a un resultado que a una acción. En tal sentido, tiene la connotación de producto.<sup>65</sup> Esto último llama la atención: la terminación -ación marca que proviene de lo que sería el verbo (inexistente) ritmizar, e implica realizar un acto (Vollzug) y, por lo mismo, no puede ser simple objeto (Gegenstand).<sup>66</sup> Husserl no profundiza en estos escritos el análisis de por qué la atención ritmificante sienta los hitos separadores exactamente ahí donde los coloca, pues el interés de aquel pasaje es más bien la estructuración (Gliederung) interna a la percepción para investigar cómo interactúan sus elementos (precisamente sus Glieder), y no es prioridad en aquella investigación dilucidar cómo surgen aquellos elementos. La génesis de estos, las síntesis asociativas por las que surgen y su rol en el proceso de constitución, los hallaremos en sus escritos acerca de la síntesis pasiva.

### *Rítmica*

Husserl vuelve a usar el término rítmica y en menor grado ritmificación en su obra *Analyse zur passiven Synthesis*,<sup>67</sup> al abordar los mecanismos primordiales de ordenamiento (más específicamente, en relación con los procesos que permiten la comparación).<sup>68</sup> Se trata también aquí de cómo se establece un orden independientemente a (y, por lo tanto, previamente de) lo ordenado,<sup>69</sup> pero desde otra perspectiva y con una independencia más pronunciada.

La diferencia con la obra anterior es importante. El interés ha cambiado, ya no es tema central el posicionamiento de los hitos realzados por la atención, ni el para qué del contraste, sino cómo se establece la unión, sus elementos y contrapartes, dentro del ámbito pasivo.

Al ser reglas generales, surgen denominadores comunes, lo cual permite no solo comparar procesos de aprehensión, sino establecer nexos entre ellos. Esto nos permite transponer la rítmica no solo a diferentes tipos de percepción, sino también a diferente material y tiempo, y reconocerla como un agente unificante. Esto implica un cambio: en *Husserliana XXXVIII* se trataba de ver los realzamientos y separaciones en un material homogéneo,

<sup>65</sup> Usaremos el término producto pues facilitará la comprensión del nexo producir-producto, evitando redacciones que exijan mayor especificación. Naturalmente, no ha de asociarse con él interpretaciones de otros contextos, ahora lejanos, como lo comercial, etc. La pareja del verbo-sustantivo ilustra el concepto de *Nomen Actionis*; mencionado en pág. 130. La derivación de ritmo en ritmización también cae en esta categoría etimológica.

<sup>66</sup> AXEL SCHUBERT: *Wie kommt der Sinn in die Welt?* Norderstedt: GRIN Verlag, 2008, p. 27.

<sup>67</sup> HUSSERL: *Hua XI*, op. cit.

<sup>68</sup> Por ejemplo, el retransitar (Wiederverlauf) lleva a la ritmización, la cual es la "Unidad de una pluralidad periodificada". HUSSERL: *Hua XI*, op. cit., p. 273. Ver pasaje original 3-16.

<sup>69</sup> HUSSERL: *Hua XI*, op. cit., p. 136.

lo podríamos visualizar como picos en una línea, mas esta visión es trascendida en el análisis de *Husserliana XI*, pues el parentesco del modo de asociación permite incorporar conocimientos y procesos no colindantes (*nicht angrenzende*). Este trascender lo colindante es el gran paso que nos permite entender la coherencia en el sentido del mundo que nos construimos, transgrediendo la simultaneidad aleatoria de aquello que simplemente nos sucede. También funda la complejidad de la que somos capaces al combinar datos para crear nuevas entidades de conocimiento.<sup>70</sup>

Veamos esto de manera concreta: ahora no solo se trata de que mi atención puede fijar ciertos puntos de realzamiento, como las manchas más luminosas o los mayores contrastes en un cuadro, o sentar como inicio de un compás el recomenzar de una melodía o un incremento de volumen; ahora puedo analizar cómo estos mecanismos me permiten entretrejer diversas percepciones simultáneas, de sentidos diferentes, y veremos que aun de momentos diferentes.<sup>71</sup> Para comprenderlo, no tenemos que ser sinestésicos; en este mismo momento, el lector seguramente está rodeado de un ámbito sonoro complejo con múltiples fuentes diferenciables y diferenciadas, el texto enmarcado en un campo visual, el pensamiento saltando entre el texto, el entorno y otros pensamientos personales, entre lo actual, lo pasado y lo futuro. Con ello, las asociaciones que analizamos también nos relacionan con la retención y protención en identidad e identificación.

En lo que respecta al ritmo, este puede fungir de puente: la estructura rítmica de un sentido, digamos de señales de luces, me puede remitir (por comparación) a la de otro, por ejemplo, de sonidos. Es por esta coherencia afectiva (*affektive Zusammenhänge*) que la asociación es capaz de unir campos sensoriales, y nuestra percepción, a pesar de lo que afirme una posible primera impresión, no es nada caótica.<sup>72</sup> Como ya hemos visto, lo sensorial nos sirve de ejemplo para estratos más complejos; la manera cómo fundan coherencia los mecanismos primigenios es aplicable a todo el espectro que se rige según ellos: toda nuestra constitución del mundo.

El uso del término rítmica parece en estos pasajes referirse a un concepto más diferenciado y ya no se limita a la repetición.<sup>73</sup> Es relevante, a nuestro parecer, recalcar que, vista desde

---

<sup>70</sup> Para el uso de Husserl de *Daten* usaré la traducción *datos*, y para *Datum* el singular *dato*. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 136s.

<sup>71</sup> Husserl describe cómo se trenzan, en diversas áreas de percepción, series de entrelazamientos (*Reihenverkettungen*) hasta unirse en un campo diversos sistemas de posiciones (*Stellensysteme*). HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 136.

<sup>72</sup> “Una rítmica de señales lumínicas puede ‘hacer recordar’ a una rítmica de señales sonoras [...]”. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 415. Ver pasaje original 3-17. En este anexo el autor corrige, según recalca él mismo, una afirmación anterior acerca de la unión caótica de los campos sensoriales.

<sup>73</sup> Husserl lo da a entender al hablar de las manifestaciones de la rítmica y mencionar que la mera repetición es la más simple entre ellas en HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 415. En el pasaje mencionado las refiere a las formas temporales; sin embargo, por lo investigado más arriba, sabemos que el tiempo no basta para explicar su relación con la alteridad.

la lingüística, la palabra ‘rítmica’ se forma con una terminación de adjetivo (lo rítmico) y con ello refiere semánticamente al carácter general del conjunto de cualidades que se refieren al ritmo. Tiene así una connotación más pasiva que ‘ritmización’, resultando más afín al campo de la génesis pasiva y (paradójicamente) al tipo de acciones que tienen lugar en él.

### 3.2.2 Definición en alteridad

A pesar de estos usos y en concordancia con la importancia de la noción esgrimida en el primer capítulo, no vamos a utilizar como términos propios las derivaciones ritmización y rítmica, sino el término ritmo mismo. Consiguientemente, preguntemos: ¿cómo lo entiende Husserl? Tal como se afirmó, no lo usa mucho,<sup>74</sup> pero sí podemos detectar algo que se asemejaría a una definición. En un pasaje equipara en cierta medida ritmo con progreso, la marcha dentro de un proceso.<sup>75</sup> Si bien la analogía se halla en un contexto dirigido a la temática atencional, podemos reconocer en ella la paradigmática identificación de ritmo con un devenir. Con lo que de ninguna manera se ha de confundir es con la construcción verbal *fort gehen*, alejarse, irse. Aquel es un uso específico, *fort* mismo proviene de *continuar*, como *fortan*, *fortsetzen*. KLUGE, p. 213. La idea de progreso implica no un simple movimiento, sino una direccionalidad y algo que queda atrás. Si nos atenemos a ello, la dirección sería, ya que vamos construyendo nuevas entidades, el desarrollo del conocimiento, la constitución del mundo. Este irá siempre en aumento, dejando atrás estados de menos conocimiento y mundos menos completos, pero, en tanto vector, no podrá llegar nunca a una culminación.<sup>76</sup>

Tal acepción de ritmo como procesual, como algo relativo a una acción, pero sin olvidar el acento en su aspecto pasivo, va a ser altamente relevante para nuestro ulterior análisis.

Repasemos el resultado de explorar en la primera mitad de este capítulo el proceso de diferenciación (apoyados por herramientas fenomenológicas) y, en la segunda, de revisar el uso husserliano de ritmo. Estas serían las conclusiones, tanto acerca del proceso como del concepto, alcanzadas en esta parte del estudio:

- El proceso que estamos analizando es complejo y forma parte de la constitución de nuestro mundo en su nivel más primigenio, dentro de la génesis pasiva. En este

<sup>74</sup> En HUSSERL: *Hua XXXVIII, op. cit.*, p. 160 lo caracteriza (aunque no lo define) como un fenómeno muy complejo, lo cual coincide con nuestras observaciones hasta el momento.

<sup>75</sup> [...] *aparece un goce del ritmo del interés que se tensa y a la vez resuelve, por lo tanto, si se quiere decir así, un goce (en el progreso) del atender, [...]*. HUSSERL: *Hua XXXVIII, op. cit.*, p. 108. Ver pasaje original 3-18.

<sup>76</sup> Más adelante, en la sección 3.4.5, p. 191, discutiremos la construcción de nuestro mundo como proceso infinito.



sentido, no se ubica en los objetos a los que nos enfrentamos, sino dentro de nuestro acercamiento a ellos.

- Lo integra la capacidad de comparar y formar conocimiento a partir de ello. Por ello, debe incluir la síntesis resultante de la comparación, aquel construir nuevas unidades, pues ya la sola comparación ha de implicar la construcción de un elemento no existente con anterioridad.<sup>77</sup> El construir implica, por tanto, que el concepto no debe referirse a un estado estático, sino a un continuo devenir, un progreso.
- Ritmo es postulado como un concepto que puede, al menos parcialmente, describir el proceso y ayudar a visualizarlo.
- Ya que nuestra herramienta de trabajo es la fenomenología, hallamos en las investigaciones de Husserl diversos indicadores de que aquel concepto podría ser adecuado (por ejemplo, por el uso de palabras afines en el contexto primigenio de comparación, la función de rítmica para la transposición, la consecuente unión de ámbitos de conocimiento disímiles y la cercanía entre la noción de progreso y la de ritmo).

Nuestro concepto de ritmo anteriormente planteado, construido sobre tres etapas,<sup>78</sup> parece ser adecuado, pero es corregido en lo que se refiere a la separación de estas: los tres momentos se funden continuamente. La fusión (permitida por el concepto de vibración como dualidad y como nexo) permite explicar el engranaje que imposibilita concebir los pasos de los que hablamos como separados y facilita entender la constante interrelación que hallábamos en los análisis de ejemplos en el capítulo anterior, así como unir partes cuya separación obstaculizaba teorías revisadas en el primer capítulo.

Combinando lo visto anteriormente con las conclusiones del fragmento acerca de la función de la vibración hétérogeño-homogéneo,<sup>79</sup> podemos concluir lo siguiente: tanto el reconocer como el comparar tienen lugar en la vibración entre lo homogéneo y lo heterogéneo, la

---

<sup>77</sup> Lo nuevo es, a su vez, indesligable de la noción de lo previo, sin lo cual no podría ser concebido como nuevo. Pues si bien parece obvio que tan pronto (y no antes) algo ha sido incluido en nuestro conocimiento esta dentro de el, no es tan obvio lo que esto implica: recién al final del proceso perceptivo surge lo propiamente nuevo (en tanto nuevo para nosotros). La materia prima (sensible o abstracta) que inicia el proceso o es previa (como parte del bagaje), es decir no-nueva, o simplemente no es (ya que antes de ser aprehendida no es para nosotros). Dicho de otro modo: todo lo nuevo es integrado en algo mayor, mas antes de esa integración, no es nuevo (¿ni es?). La correlación entre novedad y anterioridad quizá sea más clara con la metáfora que usa Husserl: lo nuevo mantiene lo viejo con vida, *“El segundo a b c no permite que lo hundido retencionalmente pueda volver en paz a hundirse ‘en’ su tumba retencional, sino lo alza y mantiene, a pesar del hundirse, en su particularidad y lo ata a la vida”*. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 273. Ver pasaje original 3-19. Este pasaje no solo explica la continuación de la memoria inmediatamente anterior (fenomenológicamente hablando, aún no es exactamente memoria) e ilustra un aspecto del tiempo interno; también muestra la permanencia del bagaje de nuestra conciencia en cada conocimiento nuevo, es decir, la presencia del estrato anterior en esta pila de capas que es nuestro constante apereibir.

<sup>78</sup> Reconocimiento o repetición, comparación o variación, y complejización en un nuevo elemento, véase lo discutido en el apartado 2.3.1, p. 104.

<sup>79</sup> En la página 3.1.3, p. 165.

cual vincula los extremos y disuelve la diferencia de aquel binomio reconocer-comparar (o, lo que es correspondiente, repetición-variación). Al fusionarse los dos primeros momentos, reconocer y comparar, en uno solo, este tercero forma uno nuevo. Su identidad consiste precisamente en englobar los dos primeros, así que también aquí las delimitaciones se diluyen. Podríamos decir que tenemos un binomio tripartito, un yunque de tres conceptos, dentro del cual es difícil asir cuál exactamente es el par de cuál. Es más, la delimitación no solo es incierta, sino también inútil y hasta contraproducente, pues mermaría el concepto de interacción.

Este proceso de interdependencia puede ser concebido dentro del uso del término ritmo, pues la noción misma provee espacio para dualidades que a primera vista pueden parecer paradójicas (sabemos que un ritmo tiene partes y es un todo que contiene variación y repetición, etc). Poseemos ya una mejor demarcación de la herramienta que nos interesa y del proceso (como fragmento de uno mayor) que describe. Aún no tenemos la definición exacta, pero ya podemos adjudicarle un campo dentro del cual actúa y en el cual cumple cierta función. Por ello, y para circunscribir mejor y afianzar la definición, revisemos, a continuación, otros acercamientos al ritmo relacionados con la fenomenología husserliana y, en especial, las funciones que se le adjudican. Para tal estudio nos será de ayuda la obra de Víctor Biceaga.<sup>80</sup>

### 3.3 INSERCIONES DEL RITMO

Nuestro concepto de ritmo, descrito como simultaneidad de lo igual, lo alterno y su conjunto, no denota la capacidad de comparación, pero forma parte de ella. En diversos autores que usan ese concepto, uno de los roles de mayor importancia que le adjudican es de ser un ente vinculador. Partiendo desde su capacidad de detectar y establecer diferencias, así como de integrarlas, su radio de acción abarca desde la aplicabilidad de la indefinición en la estructura cognoscitiva (lo incierto) hasta la reintegración del resultado en el fluir de la conciencia. Este último paso nos es de inmensa importancia, ya que, si bien buena parte de los acercamientos teóricos observan su capacidad de unir, no llegan a definir lo que sucede con el resultado del proceso comparativo, con aquella unión final: su retorno al flujo de la conciencia como una retroalimentación.

#### 3.3.1 Construcción de nexos

Lo notable de la capacidad de conexión es que no se limita a unir lo múltiple, sino que es capaz de relacionar lo disímil y hasta lo divergente; como dice Biceaga, "*Ritmo pliega la*

<sup>80</sup> VÍCTOR BICEAGA: *The concept of passivity in Husserl's Phenomenology*. Dordrecht: Springer, 2010, *op. cit.*

*diferenciación y la dispersión de vuelta hacia la convergencia*".<sup>81</sup> Esta cohesión entre elementos heterogéneos no se limita a la construcción de conceptos (en el sentido de Begriffe),<sup>82</sup> y he ahí una de sus funciones primordiales: establece un nexo no solo antes de que surja el concepto, la noción de la cosa, sino que posibilita la formación de tal concepto justamente por establecer el nexo, la síntesis.<sup>83</sup> Constituir nuestro mundo es algo dinámico, y para que exista un dinamismo, una evolución, tiene que haber, como hemos visto, diferencias. Eso implica que tiene que tener espacio para diferenciaciones. Es en este sentido que el individuo puede ser interpretado como una procesualidad abierta.

Una figura parecida que ayuda a concebir lo dinámico es el criterio del campo vacío (case vide) de Deleuze: sin un espacio vacío, no hay adónde desplazarse y se impone la absoluta rigidez.<sup>84</sup> La ausencia que nos interesa aquí no es una en sentido general, sino específicamente la de igualdad, pero lo más llamativo es que ambos conceptos funcionan de la misma manera: la ausencia como componente de movimiento.

Pero la función del proceso que analizamos no se agota en formar un puente entre la repetición y la diferencia; nuestro mecanismo también tiene que lograr edificar un balance. Hemos determinado que la diferenciación está construida sobre la no-confirmación de la anticipación.<sup>85</sup> Si, por un lado, la anticipación no fuese decepcionada aunque sea parcialmente, la experiencia sería uniforme, indiferenciable.<sup>86</sup> Si, por el otro lado, ninguna fuese confirmada de alguna manera, resultaría una masa informe. Por ello, desconfirmación y confirmación deben estar entrelazadas.<sup>87</sup> El balance exigido resulta de aquel entrelazarse, pues si aceptamos el concepto de oscilación entre los extremos que hemos descrito, esto implica que ninguno de los cabos puede adquirir preponderancia general.

<sup>81</sup> BICEAGA, *op. cit.*, p. 15. Ver pasaje original 3-20.

<sup>82</sup> Pensemos aquí en la creación de ideas y lenguaje según la epistemología nietzscheana.

<sup>83</sup> "Los fenómenos del mundo son sintetizados pasivamente por el 'inconsciente fenomenológico' [...] cuya 'actividad' establece una cohesión no conceptual entre elementos heterogéneos, en otras palabras, un ritmo". BICEAGA, *op. cit.*, p. 14. Cabe insistir en las comillas de los términos 'inconsciente' y 'actividad', pues no han de confundirse en absoluto con un significado tradicional. Ver pasaje original 3-21.

<sup>84</sup> GILLES DELEUZE: „A quoi reconnaît-on le structuralisme?“En: *La philosophie au Xxe siècle*. Volumen IV, Paris: Hachette, 1979.

<sup>85</sup> En la definición de alteridad según el apartado 3.1.1, p. 157.

<sup>86</sup> En tal caso, la experiencia no podría formar, quizás ni constituir. Se repite el argumento de la necesidad de diferencias, visto ya en la filosofía de Husserl en relación con la alteridad y más extensamente en el primer capítulo dentro de la categorización activa (1.3.3, p. 60). Pero a diferencia de aquel, ahora sí podemos explicar cómo funciona. Según Nicolas Abraham, es aquí donde comienza a surgir la acción del ritmo: "El ritmo comienza en el momento preciso en el cual yo anticipo una recurrencia en el modo esencial, es decir en el momento en el que la conciencia se vuelve ritmizante". NICOLAS ABRAHAM: „La conscience rythmizante: Essai sur la temporalité du rythme.“En: *Rythmes. De l'oeuvre, de la traduction, et de la psychanalyse*. Paris: Flammarion, 1985, p. 109. Ver pasaje original 3-22. Abraham es un psicoanalista y fenomenólogo que contrapone la periodicidad, como un fenómeno percibido objetivamente, al ritmo, como fenómeno percibido desde el interior.

<sup>87</sup> BICEAGA, *op. cit.*, p. 14.

### **Base de articulación**

Habiendo definido el mecanismo como unión, resalta una característica más: esta unión se mueve, es una bisagra. Las cosas no se nos aparecen uniformes, sino como configuraciones articuladas. La base de esta articulación es la integración de discordancias en todos coherentes observada más arriba. Esta integración se da con ayuda del ritmo: “[...] la conciencia catapultaba ritmos fuera de sí misma creando patrones y configuraciones que pueden ser forzados sobre series monótonas o arbitrarias de movimientos y eventos”.<sup>88</sup> De tal modo, el ritmo contribuye a que aparezcan esquemas perceptibles, o en otras palabras, patrones hyléticos con sentido (Meaningfull hyletic patterns).<sup>89</sup> Observamos que forma parte de la definición de ritmo por Biceaga concebirlo como el proceso de emergencia de patrones, que, si bien sucede en nuestra conciencia, posee una connotación de autonomía. Autonomía de nuestra conciencia, no de nuestro proceso constitutivo, pues este suceder está relacionado, como sabemos, con el concepto de pasividad. Pero lo relevante en el concepto de autonomía, en este momento, es que postula que no hay dependencia de formas impuestas desde afuera; mas bien, la formación se daría desde adentro y es interna. Este es un aspecto importante al concebir la construcción de sentido como no condicionada por referentes externos.<sup>90</sup>

Otro argumento a favor de que el ritmo, entendido como mecanismo dentro del proceso constitutivo, no es impuesto desde fuera de la conciencia, sino que proviene de la capacidad estructurante de ella misma, podría ser la diversidad de ritmos interpretables.<sup>91</sup> Una misma secuencia puede ser vista como y con diversos ritmos, sea desde perspectivas disímiles (se explora la fuga de Bach desde el punto de vista del contrapunto o de la armonía), sea desde diferentes prioridades temáticas (se analiza en ella las escalas o la función de las pausas), sea según la ocasión (se le estudia para una exposición o se escucha como fondo sonoro

<sup>88</sup> BICEAGA, *op. cit.*, p. 13. Ver pasaje original 3-23.

<sup>89</sup> Otro autor que coincide en que el ritmo articula lo inarticulado es Marc Richir. Afirma que gracias a él, un fenómeno es mantenido unido en su cohesión sin concepto. RICHIR: *Synthèse passive et temporalisation/spatialisation*, p. 27. Esto es análogo a nuestro concepto de ordenamiento previo al contenido.

<sup>90</sup> Recordemos en la definición de percepción realizada en 2.4.1, p. 123, en donde esta era descrita como, en cierto sentido y hasta cierto punto, no dependiente de las determinaciones del objeto que es percibido. El aspecto de la no-referencia lo volveremos a tocar cuando afirmemos la construcción de sentido relacional frente a perspectivas hermenéuticas referenciales, en la sección 4.2, p. 211.

<sup>91</sup> “Ya que una misma secuencia de sonidos puede aparecer como teniendo diversas características rítmicas, los ritmos tienen que provenir de la capacidad estructurante de la conciencia en vez de ser impuestos en ella desde el exterior”. BICEAGA, *op. cit.*, p. 13. Ver pasaje original 3-24. Compárese esta hipótesis con la idea de ritmificación subjetiva en el capítulo 1.3.2, p. 50. Reformulamos la crítica a la afirmación de que vemos ritmo en el mundo por analogía con nuestra propia corporeidad (igualmente mencionada en aquella sección del primer capítulo), describiendo ahora con otra terminología aquella causalidad invertida: sí, lo vemos porque lo llevamos dentro, pero no en el sentido de nuestra corporeidad física (pues sus características biológicas se nos vuelven evidentes únicamente después de reflexionar sobre ellas de manera activa), sino como dentro de nuestra conciencia aún pasiva (antes de que esta se observe a sí misma).

al pasear), esto es, por múltiples personas (la oye el público de un concierto o la revisa un director de orquesta).

### *Unión entre sentidos*

Si bien la capacidad cohesionadora no se limita a lo sensorial, volvamos al entorno de los sentidos, ya que nos sirve para ejemplificar de modo evidente los funcionamientos.

Como hemos mostrado con el ejemplo de Husserl acerca de que un ritmo de luces puede remitir a uno de sonidos, el ritmo supera la diferencia cualitativa entre sentidos. Permite, mediante la asociación de similaridad, la transposición (Überleitung) entre áreas de sentido (Sinnesgebiete).<sup>92</sup> Se concibe a menudo que los sentidos trabajan por naturaleza entre sí, que son, como dice Elberfeld, cooperativos.<sup>93</sup> Como vemos, no pueden no serlo si ya en nuestro proceso constitutivo los asimilamos de una manera unificante, mediante principios ordenadores comunes.<sup>94</sup> Así, la causa unificante no sería la naturaleza de los sentidos, sino de su receptor, la conciencia. Al establecer esquemas de comunicación entre modalidades sensoriales, el ritmo aparece como un principio organizador de la experiencia sensible como tal y, en añadidura a esta observación de Biceaga, de la experiencia en sí.<sup>95</sup>

### *Un puente entre pasivo y activo*

La unión no se da solo entre los contenidos de nuestra conciencia. El ritmo, concebido como interacción, también forma parte del puente que une el ámbito pasivo con el activo. Esto, emulando el análisis de Biceaga, se podría dar de tres maneras:<sup>96</sup>

- De la misma manera que lo heterogéneo y lo homogéneo se intercondicionan, lo pasivo y lo activo estarían íntimamente entrelazados. La forma de actuar del ritmo

<sup>92</sup> HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 415.

<sup>93</sup> ROLF ELBERFELD: „Phänomenologie sinnlicher Erfahrung in interkultureller Perspektive. Zur Bedeutung des Bewegungssinns.“ En: REINHARD SCHULZ (Ed.): *Zukunft ermöglichen. Denkanstöße aus fünfzehn Jahren Karl Jaspers Vorlesungen zu Fragen der Zeit. Zu Ehren des Initiators Rudolf zur Lippe*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2008, p. 357.

<sup>94</sup> Nuestro concepto de ritmo se referiría a un mecanismo describible como ese tipo de principio.

<sup>95</sup> BICEAGA, *op. cit.*, p. 15.

<sup>96</sup> Según Biceaga, Husserl traza tres estrategias para suspender la oposición tradicional entre los conceptos de lo pasivo y lo activo. Serían las siguientes: una es suavizar la oposición entre los dos estableciendo una diferencia de grado más que de tipo, la segunda es instaurarlos como inseparables e interdependientes, y la tercera es liberar la pasividad de su oposición con la actividad, planteándola, por ejemplo, como un facilitador (en el sentido que si lo pasivo es concebido como apertura hacia la alteridad, entonces permite lo dinámico y forma de tal modo parte constituyente de lo agente). BICEAGA, *op. cit.*, p. 14s. Revisaremos si el ritmo puede participar de alguna de estas perspectivas. Es la tercera la que nos parece especialmente relevante.

es un ejemplo de ello. Como hemos expuesto, es una acción, pero no es un acto de voluntad. Hallamos el ordenamiento al abrir los ojos, como narra la metáfora mencionada,<sup>97</sup> pero la conciencia halla unidades rítmicas ya efectuadas en el nivel pre-predicativo, lo que lo ordenó sucedió en nosotros, o mejor dicho, sucede al mirar, a un nivel pre-reflexivo.<sup>98</sup> El ordenamiento del ritmo tiene lugar en esta esfera del fluir proto-pasivo (ur-passives Strömen),<sup>99</sup> y su realzar es en tal sentido primigenio, sucede en las bases de nuestra conciencia.<sup>100</sup> Al estar en este ámbito, su actuar no es algo que el ego pueda inhibir. No obstante, no podemos decir que quien ritmifica no seamos nosotros o algo que sea parte nuestra.

- Si se considera que lo pasivo y lo activo no son dos cosas separadas, entonces son, en sentido puramente lógico, parte de una unidad que los contiene. Al igual que el símil de los dos extremos de la línea y la oscilación impedida de alcanzarlos, el ritmo está en algún lugar entre ellos.<sup>101</sup> Esa indefinición de la ubicación se debe a la característica propia de su accionar, que tiene en común con otros actos de participación del ego en el acto intencional.<sup>102</sup> Por el tipo especial de participación egoica, el ritmo es pasivo en un sentido de participación que puede ser previa al ego,<sup>103</sup> pero no tiene que ser exclusivamente pasivo ni del todo pasivo. Esto último se debe a que puede formar parte de procesos que abarcan tanto una fase en la que interviene el ego y una en la que aún no.
- Finalmente, como una de las formas de actuar en interdependencia, lo pasivo sienta las bases para que tenga lugar lo activo.<sup>104</sup> Un ejemplo es la apertura a la alteridad, de la cual el ritmo es una modalidad. Por su unión de discordancias en todos coherentes

<sup>97</sup> En 3.1.1, p. 159.

<sup>98</sup> BICEAGA, *op. cit.*, p. 16.

<sup>99</sup> KLAUS HELD: *Lebendige Gegenwart*. Dordrecht: Springer, 1966, *Phaenomenologica* 23, p. 102

<sup>100</sup> El primer ámbito de actuación del ritmo sería el primigenio, el de la “afectación primigenia en la pasividad primigenia, los campos sensibles con los realizamientos primigenios dentro de la temporalización primigenia”. EDMUND HUSSERL: *Die Lebenswelt. Auslegungen der vorgegebenen Welt und ihrer Konstitution. Texte aus dem Nachlass (1916-1937)*. Dordrecht: Springer, 2008, *Husserliana* XXXIX, p. 432. Ver pasaje original 3-25. Empero, esto no es ni puede ser excluyente; el ritmo vuelve a aparecer en procesos menos primigenios, también perfectamente concientes y activos. Prueba de esto son los ejemplos en los que lo hemos analizado, como las experiencias concretas y tangibles de lo sensorial al inicio del segundo capítulo.

<sup>101</sup> “Como una función de la sensibilidad, el ritmo origina patrones de afecciones, contrayendo así el estado ambiguo de la afección – de alguna manera situado entre pasividad y actividad”. BICEAGA, *op. cit.*, p. 14. Ver pasaje original 3-26.

<sup>102</sup> BICEAGA, *op. cit.*, p. 16. El concepto de ego es complejo y multivalente en Husserl, la mencionamos brevemente en una nota en pág. 146, pero para un panorama más exacto recomendamos revisar GANDER, p. 62.

<sup>103</sup> BICEAGA, *op. cit.*, p. 14s.

<sup>104</sup> Esto rige tanto para la pasividad primaria, sentando lo primordial previo al ego y sus actos, como para la secundaria (que ya puede contar con intervenciones de las facultades del ego), estableciendo la sedimentación o las modificaciones a los productos de actos sintéticos. BICEAGA, *op. cit.*, p. xvii.

y por su capacidad de hacer converger ámbitos disímiles (entre ellos los sensoriales y temporales), participa de lo que construye la receptividad y lo que asienta el campo fértil para las asociaciones.

Quisieramos recalcar nuevamente la capacidad del ritmo de no solamente reunir ámbitos sensoriales, sino también calidades de experiencia. Esto se puede referir al nivel de complejización (esto es, estratos más abstractos) y también al aspecto temporal.<sup>105</sup> Según Marc Richir, la rítmica permite vincular distintas líneas del presente estratificado, transgredíendolas al fusionar el ahora impresional con lo que ya no son impresiones (como lo que llamamos aquí bagaje o sedimentaciones), con lo que nunca fue una impresión (otra fuente de conocimiento como, por ejemplo, la inferencia) y con lo que nunca lo será (podrían ser fantasías).<sup>106</sup>

Pasamos de esta manera al último campo de acción del ritmo que queremos revisar: las funciones del ritmo con relación al tiempo.

### 3.3.2 El tiempo de lo simultáneo

El ritmo, según los autores mencionados, también es concebible como nexo entre conceptos que son instrumentos de análisis fenomenológico. Podemos imaginarnos el ritmo como ubicado en el lugar donde confluyen las nociones básicas de temporalidad y alteridad. Ritmo sería una forma en la que se da la otredad, lo alterno, gracias a las construcciones del tiempo interno. ¿Por qué? La alteridad es introducida por el cotejo, la contraposición, la oscilación que hemos descrito. Lo alterno introducido (como un no-ahora en el instante del ahora) puede ser el bagaje, en tanto horizonte de lo previo (por ejemplo, lo leído anteriormente) o como horizonte de lo paralelo (por ejemplo, los pensamientos simultáneos). Esta introducción no es independiente, como revisaremos, de los mecanismos temporales: tanto lo previo como lo simultáneo son conceptos del ámbito del tiempo interno, pues este nos dota de las nociones de lo continuo y de lo secuencial –y de sus contrapuestos–. De este modo, el tiempo interno nos suministra aquel espacio (hacia atrás, hacia adelante, hacia lo paralelo) en el cual se puede insertar lo alterno. Por lo tanto, una manera de clasificar la

<sup>105</sup> También al espacial, o al nexo entre lo temporal y lo espacial en un sentido abstracto, no objetivo, como lo postulaban antecesores de Husserl. No solo Stumpf, sino incluso Nietzsche: “Espacio y tiempo solamente son cosas medidas, medidas en relación a un ritmo”. NIETZSCHE: *Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, op. cit.*, págs. 467s, NF-1872 (Tomo 7), 19(153). Ver pasaje original 3-27. Nietzsche se refiere en este pasaje a un mecanismo de relacionamiento. En ese sentido, al decir ‘medir según el ritmo’ (am – messen), no se refiere a un parámetro cuantificable, sino al mecanismo de comparación, pues lo relaciona con una metáfora de espejo en el proceso perceptivo de reconocimiento de la Gestalt.

<sup>106</sup> RICHIR: *Synthèse passive et temporalisation/spatialisation, op. cit.*, p. 681. Richir y Biceaga tienen varios paralelos en su acercamiento al ritmo desde la perspectiva fenomenológica, tanto en sus funciones como en su preeminencia.

interacción del ritmo con el tiempo interno es ver el ritmo como la forma de alteridad en la temporalidad y como una característica temporalizante de la experiencia de mundo.<sup>107</sup>

Siguiendo la imagen de lo paralelo, la temporalidad es un complemento esencial para concebir la unión por simultaneidad. Por ejemplo, todo lo que se da en un momento es unificable como algo en aquel momento, como algo que confluye en nuestra conciencia del instante presente (nuestro yo-ahora). Se puede afirmar que hay todo un mundo que está dado en un solo parpadear. Sin embargo, no olvidemos que la simple coexistencia aún no construye significado,<sup>108</sup> podemos decir más bien que es el inicio de la suma. Adicionalmente, ya que sabemos que la suma es más que la unión de sus partes, podemos concebir, si solamente analizamos el fragmento de tiempo que dura el ahora, diversas líneas paralelas del presente (información sensorial, aspectos emotivos, series de modificación retencional, etc.) conectadas por la asociación de simultaneidad, y es en la combinación de estas conexiones que se produce una unidad de orden mayor, surgiendo así la complejización.<sup>109</sup>

Examinemos el nexa entre el ritmo y el concepto de tiempo. Biceaga traza una perspectiva que, a nuestro parecer, puede ayudarnos a entender cierto aspecto de la retroalimentación entre tiempo interno y ritmo en la constitución de sentido: la idea de que el ritmo es lo que permite insertar lo alterno en la cadena de protenciones.

Veamos cómo. Uno de los aportes más valiosos del concepto de ritmo (concibiéndolo siempre como un concepto que ayuda a entender procesos) se refiere a la inserción de elementos ajenos en el entorno de la temporalidad. Por ejemplo, el recuerdo de otros momentos en el momento de ahora, o asociaciones con otras ideas en nuestro pensamiento de este instante; el acento, como es patente, está en la palabra 'otros'. Al plasmar la interacción de la alteridad con (y en) el tiempo, el concepto de ritmo, según Biceaga, puede asistirnos a concebir cómo es que puede haber inserciones en la cadena de protención.<sup>110</sup> Vemos en este instante dos aplicaciones de ritmo. Una es su aspecto relacionado con sentar hitos, marcas. Volvemos nuevamente a la insuficiencia de la sucesión para explicar por qué unimos sus partes, el porqué de la síntesis en secuencias.<sup>111</sup> Es correcto que disimilitudes son usadas para sen-

<sup>107</sup> BICEAGA, *op. cit.*, p. 10.

<sup>108</sup> Si bien podemos pensar que una identidad puede fundarse porque todo lo presente en un instante de mi conciencia (los diversos sentidos, el entorno, lo recordado, etc.) es una sola unidad, tal clasificación no es correcta. Es una unidad, sí, y como tal es importante para entender la primera construcción de nexa, y es, sin embargo, un suceder aleatorio. Parte de ello va a entrar a mi conciencia, pero no todo lo puedo aprehender. ¿Cuántos sonidos de este instante realmente entran a mi conocimiento? El proceso de dación de sentido es otro paso, relacionado, como revisamos, con la clasificación, el ordenamiento, etc.

<sup>109</sup> HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 389s.

<sup>110</sup> En una formulación simplificada: en cada instante también construimos lo que esperamos en el siguiente y hallamos elementos insertados que no estaban en tal construcción o sus materiales originales. Proviene de nuestros recuerdos u otras canteras, mas surgen las interrogantes de cómo pueden caber en la construcción actual y por qué son traídos (y en relación con ello, claro está, cómo interactúan los elementos de la estructura). Es en la respuesta a eso en donde puede aportar el ritmo y su capacidad de vincular lo ajeno.

<sup>111</sup> BICEAGA, *op. cit.*, p. 14.



tar separaciones (y, por lo tanto, bloques o secuencias), pero como hemos explicado en el primer capítulo, también en plena uniformidad la atención sentaría hitos, dividiendo para definir y aprehender. Observamos ahora desde otra perspectiva aquel sentar hitos, abordado en la ritmificación subjetiva del primer capítulo y en la ritmización según el primer uso de Husserl.<sup>112</sup> Ya no concebimos ese poner hitos como segmentos contenidos dentro de un tiempo (tampoco uno interno); al contrario, la capacidad de comparación incluye y construye su temporalidad. Pero más significativo para nuestro análisis es el otro aspecto (relacionado con el segundo uso de Husserl, ritmizar): el hecho de que pueden ser transferidos de otro momento, u otro campo, contenidos para la comparación. Podemos traer contenidos, por ejemplo desde el pasado, mediante la asociación de similaridad, ya que gracias a este tipo de asociación tiene lugar lo que Biceaga llama una radiación hacia atrás, capaz de atravesar la brecha temporal.<sup>113</sup> Esta radiación también es lateral, ya que, como vimos en la cita de Husserl, el ritmo transgrede la heterogeneidad de los sentidos y de otros campos de conocimiento, y hacia adelante. Esto se debe a que las síntesis distantes atraídas para desplazar la continuidad de las protenciones, insertando, caso dado, decepciones a estas, pueden también abarcar el cotejo de una variedad de expectativas.<sup>114</sup>

A la par, este aspecto de proveer espacio para la inserción dentro de la cadena de protención es lo que funda otro elemento de gran trascendencia: la pausa. Son las interrupciones las que asientan la tan esencial zona en la que tienen lugar las formas de la ausencia, el dominio de lo latente, el momento negativo (en sentido de antagonismo), el vacío hacia el cual hay desplazamiento, y los demás fenómenos de contraposición.<sup>115</sup>

No obstante, no confundamos la interacción con dependencia o inclusión. El ritmo, como el proceso que concebimos, no es parte de lo temporal ni le está supeditado, pues ambos se mueven en el ámbito de ordenamiento primigenio. Por ejemplo, la idea de que algo se dé doblemente es en sí parte de la creación de sentido, sin que dependa de la noción de repetición en o del tiempo. En general, la construcción de clasificaciones y categorías, que es

<sup>112</sup> Correspondientemente las secciones 1.3.2, p. 50 y 3.2.1, p. 170. También Biceaga distancia la definición fenomenológica de ritmo de la de pulso y metro: BICEAGA, *op. cit.*, p. 13.

<sup>113</sup> BICEAGA, *op. cit.*, p. 15.

<sup>114</sup> Un ejemplo algo simplificador, y aplicado no a el concepto de protención sino de planeación hacia futuro: puedo planear una jugada de ajedrez. Puedo, acto seguido, traer un recuerdo de una jugada igual que fracasó, causando una decepción de expectativa (de que lograría un jaque mate fulminante). Por consiguiente, puedo ensayar mentalmente, aún en aquel espacio temporal de la misma planeación, diversidad de jugadas, con diversidad de proveniencias: el análisis de movimientos posibles y sus efectos, asociaciones con otras situaciones, querer emular un movimiento de un célebre jugador, etc.

<sup>115</sup> Referente a esta área de contraposición, es interesante investigar la instauración del alter-ego tal como ha sido explicado en la pág. 164. Como narramos ahí, puedo concebir mi recuerdo como alteridad temporal y al otro como alteridad mía; es el mismo mecanismo de transposición-variación (mejor dicho, puede ser observado como similar). BICEAGA, *op. cit.*, p. 10. Más allá de lo sugestivo que pueda resultar explicarse los mecanismos que generan empatía, surge una pregunta relacionada con nuestro tema: ¿puede el concepto de ritmo contribuir a la explicación de cómo funciona la empatía hacia la otredad? Si este es el caso, sería un aporte valioso.

donde el ritmo establece su primera injerencia, es un proceso tan primigenio que el actuar de la temporalidad es paralelo. Richir incluso afirma que el ritmo pertenece a una esfera de proto-temporalización (y proto-espacialización), y deduce de ello que el ritmo puede llegar a ser constitutivo, más que la temporalidad, de la fenomenicidad de los fenómenos. En nuestra opinión, es preferible abstenerse de tal prioridad valorativa; nos parece que no se condicionan el uno al otro en el sentido de jerarquía, pero sí dependen el uno del otro en el sentido de cómo concebirlos y entender su funcionamiento. A fin de cuentas, lo que queda claro al poner lado a lado las dos nociones es que, a pesar del uso cotidiano tan cercano al tiempo, el ritmo en tanto proceso epistemológico no es regido por el tiempo, sino que puede tener lugar a contrapelo o en desajuste respecto a la temporalización.<sup>116</sup>

### 3.4 CONCLUYENDO EL CONCEPTO

Después del análisis por comparación y contraposición de Husserl y otros autores tanto de los procesos como del concepto que nos interesa, es hora ya de concretar los nexos entre ambos frentes, de unir lo latente y delimitar lo específico, es decir: llegar a una definición de un concepto de ritmo como herramienta de estudio. Comencemos por repasar lo circunscrito.

#### 3.4.1 Acerca de definir

La primera pregunta, antes de delinear una definición, es: ¿qué tipo de definición busco? Como fue resaltado en el primer capítulo, hemos de diferenciarla del empleo cotidiano. En el uso diario, la palabra ritmo' puede corresponder a una evaluación como, por ejemplo, en la frase 'No tiene ritmo al bailar'. Empero, en nuestro caso, no hablamos de algo dado de manera externa a nosotros. Nos referimos con el concepto a una estructura interna que sucede antes de que tomemos conciencia activa de ella y que, por lo tanto, en ningún caso sería evaluativo, sino descriptivo. Bueno, en el empleo cotidiano también se usa para describir, como característica de algo observado (digamos, por ejemplo, 'El ritmo de vida actual es cansador'). Sin embargo, el concepto buscado no sería tal tipo de descripción. Al nombrar un proceso no conciente, y no como característica de algo observado sino del observar mismo, no sería descriptivo en sentido de nombrar características existentes en el objeto. En nuestro caso, sería una manera de, o mejor dicho, un modelo para, observar un proceso, aquel que hemos estado estudiando: una serie o un compuesto de pasos que acaecen dentro del proceso de constitución de sentido. Podríamos plantear llamarlo, para

---

<sup>116</sup> RICHIR: *Synthèse passive et temporalisation/spatialisation*, *op. cit.*, p. 27. Cotéjese esto con la cita en 43, p. 165.

diferenciarlo del uso evaluativo-descriptivo cotidiano, ritmo constitutivo, o ritmo interno en alusión al concepto de tiempo interno (en contraposición al del tiempo objetivo).<sup>117</sup>

La segunda pregunta es ¿qué finalidad tiene el concepto que estamos elaborando? Como se ha referido en la introducción, la investigación no busca descubrir un nuevo proceso, sino que se limita a esbozar herramientas que apoyen en la comprensión de los procedimientos de nuestra conciencia; herramientas que están dirigidas sobre todo a entornos no filosóficos. En estos entornos, en los que no se puede corresponder a un análisis exhaustivo y resulte provechoso desapegarse de la carga que implica la profundización filosófica, la simplificación puede resultar útil. Consiguientemente, el concepto buscará ser explicativo, persigue ayudar a visualizar y, por lo tanto, no puede evitar ser una simplificación. Su finalidad es contener, mediante un modelo, algo así como un resumen que facilite la comprensión (y el estudio) de una serie de pasos dentro de nuestro proceso constitutivo –sin olvidar, valga la aclaración, que no pretende ser un atajo–.

Ahora bien: ¿qué busca describir, entonces? Resumamos: estamos buscando determinar una secuencia de pasos, o factores, que forma parte de la percepción como proceso constitutivo. Esta secuencia la estamos disponiendo en una estructura formal con elementos identificables, resultando un modelo que queremos denominar con el término ritmo. Perseguimos aplicar esta armazón a procesos de formación de conocimiento y elaboración de realidad, pues consideramos que en muchos de estos procesos reales de conocer se pueden identificar estos elementos, este juego de factores; no en todo proceso vivencial subjetivo, pero sí en muchos y, sobre todo, en todo nivel de constitución.<sup>118</sup> El producto de la secuencia, el objeto de conocimiento (o correlato objetivo) que ella forma no son objetos específicos sino características, meta-objetos, tales como la diferencia, reconocibilidad, novedad, reinserción de lo que se conoce dentro de lo conocido y otras funciones que hemos revisado.<sup>119</sup> Revisemos a continuación las características de esta secuencia para luego analizar su transcurso.

### 3.4.2 Características

El modelo, persiguiendo describir un (sub)proceso que incide en el proceso constitutivo, contendría las siguientes particularidades:

<sup>117</sup> Véase la mención de este término en 1.4.1, p. 88.

<sup>118</sup> En cuáles y cuántos es aplicable, cuánto sobrevive a un encuentro con la realidad, aún ha de cotejarse en su aplicación.

<sup>119</sup> Dado que no estamos hablando de formar un objeto específico no describimos un reconocer de ritmo como objeto, es decir, no se trata de situaciones que sean consideradas, en lenguaje coloquial, como rítmicas (por ejemplo, reconocer ‘¡aquí hay ritmo!’). Es más, en la mayoría de los casos en los que aplicaríamos la herramienta de análisis, los pasos mismos (como la comparación, reconocimiento, complejización) no le serían concientes a quien los experimenta.

**Procesualidad :**

Al decir proceso suponemos que no se trata de un contenido inmutable de nuestra conciencia, de un resultado, un producto determinado, ni un elemento estático, sino de un devenir dinámico y, por lo mismo, genético. Ha quedado explicado por qué tiene que ser concebido como un proceso y no como un estado, pues la conformación es constante. De la misma forma, quedó aclarado por qué, si bien lo podemos definir en el análisis de la reflexión como con ciertos pasos, tiene en realidad que ser constante, sin fin.<sup>120</sup> Este proceso contiene asociaciones y es parte de uno mayor: el de la constitución de sentido (que contiene otros procesos y etapas). En tal sentido, se podría afirmar que al ser parte de la constitución de sentido, lo que definimos aquí como ritmo es parte, en cierta medida, del sentido mismo.

**Esencialidad :**

El lugar donde sucede tal proceso no es solamente dentro de la conciencia, sino en un estrato esencial. Tan esencial, que puede no implicar contenidos, sino las reglas de conformación de estos.<sup>121</sup> Husserl usa para esta zona de lo proto- (Ur-) el adjetivo alemán *grundlegend*, que se podría traducir como 'que coloca los cimientos, que pone los fundamentos', es decir, fundamental. El adjetivo 'fundamental' nos es útil ya que, además del significado de importante, contiene con la imagen de fundamento aquello que conforma la base de una construcción: si construimos (constituimos) nuestro mundo, estos mecanismos se hallan en la base y posibilitan, como precondition y apertura, lo ulterior. Por ello, es poco probable que sean aprendidos, son intrínsecos a nuestra manera de aprehender el mundo. Otra característica del estrato es que es principalmente pasivo.

**Idiomorfo :**

Al ser parte de estos mecanismos intrínsecos, lo que llamaremos ritmo no viene de afuera, de algo exterior a nosotros. Por otro lado, lo que se llama ritmo en sentido coloquial es adjudicado a objetos de nuestra percepción en diversos ámbitos, sean cotidianos o científicos (acordémonos de las aplicaciones enunciadas en el primer capítulo: 'ritmo de vida', 'ritmo visual', etc.). Lo mismo se aplica a clasificaciones que, según nuestra definición, lo componen: diferente, nuevo; son características que adjudicamos a objetos de nuestro conocimiento, pero no están en ellos. Surge la pregunta de si, cuidando guardar las distancias,<sup>122</sup> se podría afirmar que ver el ritmo en las

<sup>120</sup> Lo procesual se da en varios aspectos, uno de ellos es la tendencia hacia la incompletitud relatada en la sección 3.1.1, p. 160.

<sup>121</sup> HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 43. El ámbito de la asociación en el que nos movemos no tiene menester aún de lo activo, Husserl habla de una "Conciencia de similaridad sin relacionamiento activo [...]". HUSSERL: *Hua XI*, *op. cit.*, p. 406, Ver pasaje original 3-28. Esto puede parecer extraño, pero se explica si consideramos que activo tiene en Husserl un sentido muy específico y, sobre todo, si recordamos que se trata de reglas primigenias, y la noción de regla es anterior (en sentido abstracto) a su aplicación.

<sup>122</sup> No debemos confundir aquí las palabras; una cosa es la noción coloquial en cierta medida indefinida, y otra es el concepto de nuestro modelo de sub-proceso constitutivo, para el cual hemos extraído ciertas características del primero.

cosas implica reconocer cierta forma de ordenamiento y, por ende, proyectar nuestra propia manera de percibir hacia lo percibido, formando un mundo a nuestra imagen (tal como sucede con otro mecanismo que no forma parte de nuestro modelo: agrupar); la imagen con la forma propia la llamaremos idiomorfa.<sup>123</sup>

La afirmación subyacente en este punto es que, al ser parte de cómo vemos el mundo, del cristal por el cual miramos,<sup>124</sup> se podría sostener que nuestra experiencia ritmifica (en el sentido coloquial) y quizá también la conciencia misma.<sup>125</sup> Empero, reiteramos que no hemos de confundir el uso coloquial descrito, ni tampoco las teorías que hemos observado, con la herramienta que estamos elaborando, pues algo declarado como rítmico no necesariamente tiene que ser analizado con nuestro concepto, ni siempre tendrá sentido hacerlo, y aun menos será su único campo de aplicación. El modelo que elaboramos está dirigido a ser aplicado a procesos cognitivos sin importar si coloquialmente se les denomine rítmicos o no.<sup>126</sup> Podríamos afirmar que nuestra herramienta ritmo contiene una recursividad de la mirada: es una manera de analizar una manera de mirar.

### 3.4.3 Desmenuzando el transcurso

El proceso que analizamos constituye, a través de reconocimiento y comparación, nuevas unidades de conocimiento. Su estructura, con la interacción de sus etapas y la retroali-

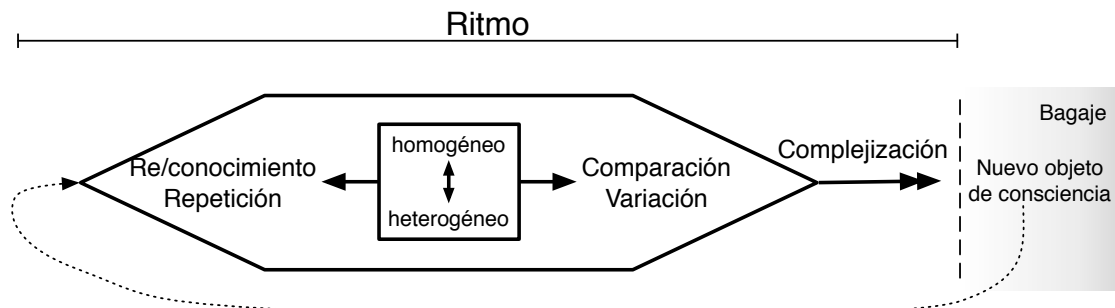
<sup>123</sup> Idiomorfía parece ser término más conveniente. Egomorfía, forma del yo, implica una concepción del yo, lo cual, sobre todo en el entorno de procesos primigenios, exige mayor delimitación del concepto de ego. Isomorfía, forma igual, contiene la pregunta igual a qué (la referencia a lo propio desplaza esa pregunta). Antropomorfía, forma del hombre, usado por Nietzsche para la proyección de nuestros procesos de constituir al mundo (véase 1.3.2, p. 55) implica, como bien señala Antonio Ziri6n, limitarse al ser humano, mas la presente concepci6n de lo primigenio del pensar no busca excluir la posibilidad de ser aplicada a inteligencias de otros animales. La idea de los principios b6sicos del pensar bien puede ser postulada como incluyente de todo pensar, trascendiendo as6 el antropocentrismo que describe Wunenburger al hablar sobre la ritmizaci6n de nuestro entorno vivido. JEAN-JACQUES WUNENBURGER: *Les rythmes: Lectures et th6ories*. Paris: L'Harmattan, 1992, p. 20.

<sup>124</sup> En este sentido espec6fico, la percepci6n es un medio de aprehensi6n y la conciencia es un medio para, valga la redundancia, construir conciencia. Estas perspectivas no son irrelevantes si queremos relacionar esta tem6tica con la teor6a de medios, en referencia a los medios tecnol6gicos y/o de comunicaci6n, como veremos m6s adelante en la secci6n 4.4.4, p. 233.

<sup>125</sup> Vimos diversos acercamientos a esta perspectiva en 1.3.2, p. 55. Abraham habla de la conciencia ritmizante en ABRAHAM, *op. cit.*, p. 105. Biceaga sostiene que la propia experiencia es ritmificante, mientras Sauvenet busca diferenciarse afirmando que m6s que decir 'yo soy ritmante' (*je suis rythmant*) se deber6a decir 'yo soy ritmado' (*je suis rythm6*) [los neologismos son tales en el lenguaje original]. BICEAGA, *op. cit.*, p. 15. Empero, a ello se podr6a responder cuestionando si realmente lo uno excluye lo otro o si lo segundo no tiene como consecuencia lo primero: al estar ritmado, ritm6fico.

<sup>126</sup> La relaci6n entre el concepto elaborado en esta investigaci6n y las caracter6sticas de la noci6n coloquial (en su inexactitud) que llevaron a la elecci6n de la palabra 'ritmo' ser6n analizadas en 3.4.4, p. 188, pero bien es un tema que podr6a ser profundizado posteriormente.

mentación del nuevo elemento, contiene diversos pasos. Con la intención de hacerlo más entendible, he aquí una propuesta de visualización –la cual es acaso la mejor manera de definirlo–:



Como vemos, la vibración entre lo homogéneo y lo heterogéneo constituye la interrelación entre el reconocimiento y la comparación.<sup>127</sup> Estos conforman una unidad que resulta en la complejización hacia la generación de un nuevo elemento. Este nuevo elemento se integra a nuestro bagaje y puede ser, a su vez, reconocido nuevamente. El bagaje (cuya gradación hacia gris señala que es algo que se va solidificando, por ejemplo, por sedimentación) no es una fase del ritmo, ni el ritmo forma parte del bagaje. Sin embargo, el dibujo evidencia que es un concepto indispensable para entender la función y el funcionamiento del proceso que estamos abarcando. Las flechas y el retorno de estas ilustran que este proceso trifásico constituido por pares es dinámico, continuo y recursivo. Esto último quiere decir que no termina o, a lo más, que termina con el fin de la vida de consciencia, así como inicia con ella.

El dibujo también muestra la equivalencia del concepto de reconocimiento con el de repetición, y de el de comparación con el de variación. La palabra complejización tiene el mismo tamaño tipográfico, lo cual señala la paridad jerárquica con las otras. De esta manera, el dibujo busca ilustrar la equivalencia entre estos binomios-tríos de conceptos: reconocimiento-comparación-complejización y repetición-variación-complejización, siendo el segundo el que nos permite la relación terminológica con el concepto de ritmo.

Podemos concluir que la mejor manera de definir y describir el proceso que llamamos ritmo o específicamente ritmo constitutivo (o interno) resulta ser, más que una formulación textual,

<sup>127</sup> Es esta la mayor diferenciación con la definición que propone Wunenburger. Si bien su definición está emparentada con nuestro concepto de variación (“una estructura evolucionada de manera periódica sobre el trasfondo de una alteración innovadora”), él integra una progresión hacia la heterogeneidad: es una “organización de formas que obedecen reglas de enlace y de oposición, las cuales producen de tal modo un todo diferenciado, del cual la evolución repetitiva y cíclica en el tiempo engendra una heterogenización progresiva”. WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 17. Ver pasaje original 3-29. Su definición nos ayuda a concebir la nuestra, aunque a diferencia de él, nosotros no pondríamos acento en la progresión hacia lo heterogéneo. Según nuestra perspectiva, es medular la igualdad de ambos pares, de lo contrario, se socavaría la construcción y concepción de la diferencia y variación misma, pues iría excluyendo la homogeneidad, la cual hemos definido como un elemento indispensable y entrelazado del binomio que permite el reconocimiento.

este dibujo; pues la aprehensión visual permite percibir de manera simultánea la paralelidad de sus elementos, así como percatarse en qué medida su estructura es tanto lineal como circular.<sup>128</sup> Es, entonces, lo ilustrado en este gráfico aquello para lo cual buscábamos un nombre, y es esta manera de concebirlo la perspectiva que conforma la herramienta.

#### 3.4.4 Por qué esta y no otra palabra

¿Por qué utilizar el término ritmo y no otro, por qué la constancia, para no decir insistencia? La elección de este término es en sí una decisión y, con ello, cuestionable. La adecuación del término es una pregunta fundamental de toda esta tesis –cuestionémosla entonces–.

Son diversas las razones que explican la adecuación del término.

- La primera y más importante está mencionada en el párrafo anterior: el parentesco terminológico que resulta al identificar como correspondientes el reconocimiento con la repetición, y la comparación con la variación. Como vimos en el primer capítulo, la repetición, variación y complejización son intrínsecas a una definición de las características del ritmo en tanto diferenciable de otros vocablos usados en contextos similares.<sup>129</sup>
- Igualmente una cuestión de vocabulario, pero ahora de uso cotidiano más que especializado, es la omnipresencia de la palabra: en el empleo coloquial, la palabra ‘ritmo’ es aplicada en muchos y diversos contextos. ¿Es esto un indicador de un denominador común significativo? Eso sería una deducción apresurada, pero lo que es cierto, el término implica cierta familiaridad que podemos aprovechar.<sup>130</sup>
- El término ritmo también connota una particularidad mencionada en la descripción de la sección anterior: lo procesual. Al pensar en ritmo, no pensamos en algo estático. La

<sup>128</sup> Como demuestra Sousanis, el pensamiento visual puede resultar más adecuado para aprehender interrelaciones complejas y simultáneas.

<sup>129</sup> Asimismo, resultó provechoso el uso del término en diversos teóricos que tratan el tema. Empero, si bien este uso ajeno es fuente de inspiración, información y cotejo, no es argumento suficiente que fundamente asumirlo. Que lo use otra persona (sea los usos de rítmica y ritmización de Husserl, o los usos específicos de Richir o Biceaga) no es de por sí una razón para copiarlo, pues copiar una palabra no entraña copiar las razones de su uso, y además, un autor utiliza una variedad de términos; al profundizar en uno solo de ellos, también el sesgo se evidencia como una elección.

<sup>130</sup> Esta es la razón por la cual no nos parece adecuada la inserción en la actual investigación de un nuevo término, un neologismo, como Rhuthmos propuesto por Michon en *MICHON: Rythme et histoire*, p. 5. Bien hace sentido en otra aproximación, pero aquí es justamente la cotidianeidad un ingrediente importante en la presente concepción, aunque esto fuerce a diferenciar continuamente el término definido del uso coloquial. El concepto de ritmo constitutivo, tal como es mencionado en la página 184, es menos forzado, pero también peca de un exotismo que, si bien evita confusión con lo coloquial, puede resultar contraproducente con la idea de su cotidianeidad. Ahora bien, la cotidianeidad justamente puede conllevar confusión, así que hay argumentos a favor y en contra del uso de un nuevo término técnico.

noción misma implica una interacción, al igual que la noción de armonía se construye sobre la interrelación de diversos tonos o, si se aplica de manera no musical (pues es una noción que igualmente trasciende este ámbito), de elementos. En consecuencia, la noción denotada por la palabra 'ritmo' lleva consigo tanto la idea de devenir, de lo dinámico, como de estar compuesto de varios elementos, de múltiples pasos.<sup>131</sup>

- Conlleva, por lo anterior, un abarcar. Este abarcar es precisamente lo que lo diferencia de otros conceptos, como, por ejemplo, variación. El concepto de variación, si bien denota la tan importante relación entre lo heterogéneo y lo homogéneo, no es aquí suficiente para describir aquello que queremos nombrar por dos razones:
  - porque aquella palabra, si bien contiene lo igual, pone acento en lo diferente, mientras que el concepto de ritmo, así como ha sido definido aquí, refiere al reconocimiento, es decir, lo igual con la misma importancia que lo desigual, realzando la interacción entre los dos,
  - y porque el concepto de ritmo trasciende la variación al ser esta, como se muestra en la ilustración, un momento abarcado por el ritmo.
- Finalmente, en relación con lo anterior, el abarcar del ritmo contiene el tercer paso, la unidad de los dos anteriores en la complejización. El mismo concepto de ritmo, al implicar en latencia estos pasos, describe una unidad y, por tanto, una unión de aquello que contiene. Refiere de tal manera a la complejización que encierra y, a la vez, denota que esta es nuevamente un punto de partida del proceso. Esto permitirá volver al primer momento y cerrar el círculo, manteniendo lo constante del proceso de constitución.

Ritmo, en el sentido de constitutivo, llega a ser así un concepto que engloba la descripción de un proceso (que, como parte de la constitución, es parcialmente constituyente), basado sobre el establecimiento de relaciones (e interacciones), para tratar de describir un mecanismo de construcción de sentido (o parte de ello). Abarca, por lo tanto, los tres puntos de la definición de Seidel que vimos en el primer capítulo,<sup>132</sup> pero es, como vemos en el desglose de momentos del esquema graficado, más específica.

Relacionemos estas conclusiones con aquel momento en el capítulo anterior en el cual, tras revisar diversas aproximaciones al proceso de percepción, extrajimos algunos problemas básicos como denominadores comunes.<sup>133</sup> A nuestro parecer, el dibujo anterior muestra que el concepto de ritmo puede ser usado para explorar varios de ellos: referente a la disolución de lo secuencial, acabamos de observar cómo sirve de ejemplo de lo entretejido; en

<sup>131</sup> Si significa una manera particular de fluir, como queda recalcado en *MICHON: Rythme et histoire, op. cit., p. 4*, entonces corresponde a una noción que implica simultáneamente verbo y resultado de su acción. En tal sentido, tendría ciertas características de un nomen actionis, concepto discutido en la pág. 130.

<sup>132</sup> Remitimos a 1.1.2, p. 20.

<sup>133</sup> Contemplado en el apartado 2.5.2, p. 136.



lo que respecta al inubicable primer momento (y el carácter de lo procesual), la flecha de la recursión que vuelve a fundar cada vez de nuevo el punto de partida visualiza que el inicio es constante; y la concepción del ritmo como constituido por partes, y sin embargo conformado como unidad de fluir, permite hacer evidente, en la mereología, la fusión entre el todo y lo que lo compone (hemos visto justamente que tal noción es una de las condiciones de la complejización). Finalmente, la suspensión del límite entre lo heterogéneo y lo homogéneo, su simultaneidad e interdependencia, ha sido el tema del presente capítulo.

También podemos traducir estos conceptos a un lenguaje menos filosófico y usar el sentido de ritmo coloquial y, específicamente, el musical percusivo como metáfora (simple, pero útil para una primera introducción) de nuestro percibir el mundo:

- Para explicar que todo lo que percibimos está en constante interacción lo uno con lo otro (no necesariamente es una línea de sucesos, una secuencia). Podemos decir que, como en el ritmo, estamos atentos a cada elemento pues cada sonido aporta, es respuesta a otro.
- Para definirlo, emulando el flujo de constitución del mundo vivencial, como un proceso de toda la vida (sin inicio o final, sin nuevos comienzos aislados ni autónomos). Podemos mencionar que una vez iniciado un ritmo y mientras dure, se va volviendo más complejo sin dejar de ser uno solo, y esto a pesar de comprender pausas.
- Para entender el agrupar, el que siempre, para administrar la cantidad de información que nos es dada en cada instante, clasificamos en grupos y unidades (sabiendo que algo es a la vez una y muchas cosas). Podemos usar como ejemplo que sabemos que la pieza de percusión está compuesta por compases que podemos reconocer sin dejar de saber a la vez que es una sola pieza (y en referencia a lo complejo, que estos compases contienen notas, o notas compuestas, etc.).
- Finalmente, para realzar la importancia del comparar para ir construyendo nuestro complejo mundo. Podemos hablar de cómo reconocemos un sonido, o en especial combinaciones de ellos, a la par que reconocemos diferencias; sea en calidad del sonido en otro instrumento, en duración, volumen, etc., sea en las variaciones posibles a una combinación (incluyendo las interrupciones).

Esto sería un postulado más para utilizar el modelo esbozado como herramienta amplia y flexible. La posibilidad de aplicar el concepto de ritmo para ayudar a entender otras nociones que hemos definido como básicas es una hipótesis que habría que profundizar en otro momento. Por ahora, volvemos a concentrarnos en su característica de abarcar las partes del proceso de diferenciación y constitución consiguiente.

### 3.4.5 Inserciones de la herramienta

La presente elaboración de una definición específica del concepto de ritmo ha tenido como meta elaborar una herramienta para comprender ciertos procesos concretos dentro de nuestra constitución de sentido, los cuales han quedado especificados. ¿En qué sentido y en qué ámbito puede representar un aporte? Eso lo examinaremos en el siguiente capítulo.

Lo que podemos decir en este momento es que difícilmente esta exploración sea un instrumento para entender a detalle aspectos de la obra de Edmund Husserl. Tal empresa sería pretenciosa, aparte de contradictoria: al perseguir, como hemos explicitado, una simplificación, se aleja de la complejidad de aquella obra.<sup>134</sup> Lo que quizá (y ojalá) sí logremos es extraer de la fenomenología husserliana reflexiones y comprensiones que contribuyan a otras áreas de conocimiento. Revisemos, a continuación, algunas posibles áreas.

#### *El conocimiento como espiral*

La aproximación fenomenológica contribuye (entre otras cosas, claro está) a esclarecer dos acercamientos filosóficos que en nuestra opinión pueden ser de gran relevancia para otras disciplinas. Estos conceptos interdependientes son, por un lado, la concepción del conocimiento mismo como un proceso y, por otro, la recursividad de nuestro progreso cognoscitivo.

#### **EL CONOCER COMO SU PROPIO TRANSCURRIR**

Uno de los aportes de nuestro modelo es ilustrar la procesualidad de la construcción de conocimiento (caso dado, en otras disciplinas). A cualquier área de conocimiento le es común el explorar –valga la redundancia– objetos de conocimiento, y es en la definición de esta última noción en donde la filosofía puede aportar en cada caso. ¿Qué sería ‘conocimiento’?

Una perspectiva posible es concebirlo como proceso o procesualidad. Esta posición contiene el siguiente cuestionamiento: ¿puede el conocimiento ser concebido como una acumulación de datos, de información, como un estado estático, como si fuese un anaquel con libros, sin subrayar el uso de estos? Pero entonces, ¿acaso no sería una colección inútil? Encima, más allá de no ser útil, ¿no sería en sí inutilizable? Pues en la metáfora del anaquel de libros, al ojear uno de ellos formaríamos un nuevo conocimiento, lo que correspondería a escribir un nuevo libro que se pueda integrar luego al anaquel; por lo tanto, usar la biblioteca implica cambiarla. En resumen: lo estático, si fuese cerrado al cambio, sería inaccesible y no permitiría el uso de su contenido. La perspectiva de proceso ve el conocimiento como acto

<sup>134</sup> Además de que arriesga diluirla, como narra Waldenfels acerca de la difusión de la fenomenología en EE.UU. en los años cincuenta: “La popularización de la fenomenología fue, sin embargo, a menudo lograda a costa de su dilución”. WALDENFELS: *Einführung in die Phänomenologie*, *op. cit.*, p. 87. [Ver pasaje original 3-30.](#)

y no como dato.<sup>135</sup> Así, la experiencia misma no consiste en contenidos de la conciencia, sino en la producción de significado.<sup>136</sup>

La concepción como construcción dinámica se remite a la conciencia misma: si ella es dinámica, es coherente imaginar de manera igual su producto y ámbito, es decir, el conocimiento.<sup>137</sup> Concebir la conciencia como dinámica es una idea a primera vista evidente, pero explicar el funcionamiento de esta procesualidad es una tarea tan compleja como primordial. Husserl la concibe como una construcción de capas que constantemente es edificada por nuestro obrar constitutivo, que va continuamente elaborando nuevas objetividades de nuevos tipos.<sup>138</sup>

Según esta perspectiva, para posibilitar que el conocimiento sea utilizable, tengo que incluir en el concepto la idea de un flujo, de un transcurrir, de un constante complementar: de un producir. Es similar al concepto de bagaje que hemos explorado;<sup>139</sup> el bagaje está en constante uso, pero también renovación, en continua construcción. Si no lo estuviese, sería inaccesible para nuestro proceso cognoscitivo. Por otro lado, la construcción implica un aumento, el cual se traduce en el crecimiento de nuestro conocimiento mientras vamos viviendo: sabemos más que cuando éramos infantes. Lo dinámico es condición de la estratificación y consiguiente edificación continua.

Se evidencia, de este modo, que la idea de lo dinámico, lo procesual, funda la idea de apertura a nuestro propio proceso de cognición. La apertura a lo no concluido también proviene de otra consideración más: los pasos del constante construir son múltiples, pero no tienen que ser coincidentes, ya que pueden darse desfases respecto a sus estados. Por ejemplo, puedo haber identificado el sonido de un martillo, pero no establecido su proveniencia, u otros sonidos simultáneos. También esto abre la posibilidad de interrelaciones, causalidad y dependencia.<sup>140</sup>

En resumen: el conocimiento puede ser (y en ciertas situaciones tiene que serlo) pensado como un proceso dinámico, y no como un acopio de datos, pues es su propio transcurrir,

---

<sup>135</sup> ‘Conocimiento’ como sustantivo es producto del verbo ‘conocer’, mientras ‘saber’ es tanto sustantivo como verbo. En alemán, los tres vocablos son traducidos con Wissen. La reflexión descrita gira alrededor de la definición de conocimiento como dato (sustantivo) o como acto (verbo). ¿Por qué no usar en vez de ‘conocimiento’ alguno de los verbos, entonces? Justamente porque el punto de formar conocimiento es que el producto implica su procesualidad; el dato, per se, es el acto. Veremos más adelante, en la sección [4.4.4, p. 233](#), un paralelo con la idea de que el medio es la obra.

<sup>136</sup> Esto implicaría la apertura, por relacionamientos, de entornos que lo posibiliten. “Experiencia no consiste en tener contenido en la conciencia, sino en producir contextos para significados unitarios”. BICEAGA, *op. cit.*, p. xix. Ver [pasaje original 3-31](#).

<sup>137</sup> Naturalmente, este no es el único producto ni ámbito posible, pero sí aquel en el que nos centramos.

<sup>138</sup> Volvamos a considerar la cita al inicio de este capítulo, en [4, p. 156](#).

<sup>139</sup> En [22, p. 104](#).

<sup>140</sup> BICEAGA, *op. cit.*, p. 12.

su propio flujo. En consecuencia, no hemos de entenderlo como un estado, como una disposición de datos o como algo adquirido para ser colocado en un lugar estático, sino, dentro de esta perspectiva, como una evolución, la cual implica la aplicación de aquello que se sabe para crear más saber.<sup>141</sup>

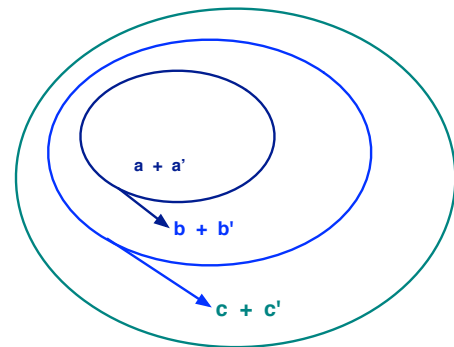
Aplicar significa aquí llevar el conocimiento (incompleto y en devenir) formado por el proceso nuevamente hacia el principio del modelo cognoscitivo para, por cotejo y asociación, crear nuevos saberes. Corresponde en nuestro dibujo a la flecha que, del bagaje, retorna al punto inicial del hexágono que simboliza la dualidad reconocimiento-comparación.

#### LA ESPIRAL RECURSIVA

Este regreso de la flecha ilustra el otro aporte importante a la noción de conocimiento. Hemos definido en el párrafo anterior lo dinámico como esencial de la noción de conocimiento al permitir la construcción y el aumento, pero no hemos profundizado en el funcionamiento mismo (o uno de ellos) de este dinamismo. Exploremos algo más este aspecto, entonces.

Traigamos a nuestra memoria el análisis de la pieza de Bach, y la construcción de nuevos elementos a partir de los previos.<sup>142</sup> En la lista de aquel análisis, la notación lógica indicaba que  $a + a'$  resultaba en un nuevo elemento. En aquel momento lo llamamos A, pero aquí, ya que en este momento no es relevante la construcción sobre repetición sino la formación de nuevos conocimientos a partir de la unidad de lo anterior, llamémoslos b y c.

En consecuencia, para visualizar cómo el reconocimiento lleva a la construcción de algo nuevo, tracemos un círculo que implica un reconocimiento. Este nuevo círculo es, a su vez, reconocible, comparable, e implica un nuevo círculo, tal como se observa en el boceto.



Lo que busca mostrar este dibujo es que, cuando retorna el saber construido hacia el reconocimiento y da así inicio a una nueva construcción, no solamente se cierra un círculo; este círculo es en realidad (como se ha mencionado en 3.1.4, p. 166) una espiral en constante ampliación.<sup>143</sup> Ilustra por qué el proceso que hemos estado analizando entraña un aumento, una

<sup>141</sup> Revisemos dos nociones vecinas (aunque sin profundizar más allá de su uso coloquial): inteligencia y erudición. La erudición suele asociarse a la acumulación de datos, pero la inteligencia ¿no es más bien saber usarlos, aplicarlos? En la teoría pedagógica se habla actualmente de competencias como la capacidad de aplicar los contenidos, lo cual se inscribe en aquel antiguo vaivén de la meta-teoría pedagógica entre la prioridad, por un lado, de enseñar los datos y, por otro, la de usarlos. Nuestro estudio se mueve al margen de esto; nos referimos al surgimiento mismo de los contenidos, al constante aprehender fundacional.

<sup>142</sup> Véase el desglose del primer preludio del *Piano bien temperado*, a partir de la figura en la página 101.

<sup>143</sup> Otra posibilidad para ejemplificar este proceso es una figura típica en informática: la programación recursiva, por ejemplo, en un incremento constante por un bucle. Para una explicación amplia e interdisciplinar de

acumulación in crescendo. También esto es parte de la noción de conocimiento como algo dinámico: una espiral recursiva en constante moción interna. La imagen (y este aspecto de la recursión) nos ayuda a concebir por qué la constitución del mundo, si bien la podamos desglosar en la reflexión, no es un proceso finito que se pueda dar por terminado en algún instante.<sup>144</sup>

Uno de los aportes de la fenomenología a las perspectivas que conciben el conocimiento como proceso son formas de concebir y explicar el carácter de continuidad. Si el conocimiento es su propio construir, es también cómo se construye y, en consecuencia, cómo se nos da algo. De esto se sigue que si decimos que ponemos la prioridad en cómo se nos da algo y no en qué se nos da, estamos colocando el acento en el aspecto dinámico de la noción de conocimiento. Relacionado con ello están el concepto de flujo (de la conciencia), tiempo interno (con su expansión hacia el antes y el después), tendencia al Limes (con la necesaria inaccesibilidad que describimos) y recursividad (del conocimiento formado en la sedimentación de las vivencias).

Nuestro concepto de ritmo intenta incluir (de modo muy parcial y específico) algunos de tales aportes y, a la par, facilitar el entendimiento de tan importantes herramientas a personas ajenas a la disciplina. Encierra una simplificación, sí, y no dejamos de subrayar tal carácter, pero ello permite visualizar el proceso más fácilmente. Por ejemplo, la recursión, cuya complejidad referimos, es simbolizada en el dibujo del proceso como la flecha de retorno hacia el inicio; uno de los aspectos más relevantes del ritmo en el sentido de una herramienta, tal como lo hemos definido.

### *Los qués y los cómo*

El ritmo, entonces, es propuesto como una herramienta que ayuda a concebir tanto la función como la manera de funcionar de la recursividad en la constitución de nuestro mundo. Es uno de los aspectos complejos del proceso que genera nuestro conocimiento; sin embargo, quizá puede ayudar a esclarecer otro. Remontemos, cual revisión concluyente, los componentes de nuestro análisis para ver si hallamos otras figuras que puedan ayudar a simplificar la comprensión de este proceso de la conciencia.

---

la función del concepto de la recursividad dentro de nuestra lógica y justamente la relación de esta con la informática y la matemática, véase el capítulo V (*Recursive structures and processes*) en HOFSTADTER, *op. cit.*.

<sup>144</sup> En tal aspecto, la figura de Benjamin cuando describe la reacción de Duhamel ante la velocidad del montaje cinematográfico, nos es contrapuesta: habla de una interrupción del discurrir asociativo (*Assoziationsablauf*). WALTER BENJAMIN: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003, p. 39. Tal interrupción es imposible según el sentido de asociación que estamos usando, pues, por un lado, el discurrir asociativo (como parte de nuestro proceso genético) es un flujo inapelablemente constante y, por el otro lado, la interrupción –al romper la expectativa– lleva a la diferencia y con ello a la variación y construcción de significados. Así que es precisamente ella la que conlleva la asociación, permitiendo la construcción de sentido en el montaje.

Podemos dividir estos componentes en dos ámbitos: los qués y los cómo.

### LOS QUÉS

Los qués son las fases en las que hemos separado el ritmo. Hemos visto que son tres, aunque se funden la una en la otra: reconocimiento, comparación y complejización.

- En el concepto de reconocimiento hemos visto en qué consiste un proto-dato primigenio (Urdatum), y en qué sentido puede ser primigenio e inicial sin por ello dejar de estar fundado en algo anterior. También vimos en qué sentido el dato inicial se puede construir a la vez, tanto sobre un bagaje de lo previo como sobre un horizonte de lo paralelo.
- En el concepto de comparación hemos revisado de qué manera se puede dar algo en tanto variado y, sobre todo, hemos construido la imagen de la vibración para visualizar el Limes en tanto tendencia que cimienta la interdependencia, como aquella de la complementación y la constancia de movimiento.
- En la fase de la complejización hemos observado a causa de qué surge una unión, cómo una nueva unidad formada en el proceso anterior puede reintegrarse como dato inicial y de qué modo se construye a través de esto la estratificación.

### LOS CÓMOS

Los cómo son las reglas que, dentro de este concepto de ritmo, rigen la interacción de las fases anteriores y de lo que tiene lugar dentro de ellas.

- Hemos revisado las interrelaciones en las leyes de coherencia (Zusammenhangsgesetze) y lo primigenio de estas reglas, observando que no solamente se dan dentro del proceso que realizamos, sino que son primigenias a diversos ámbitos.
- Referente al mecanismo de estratificación, hemos advertido cómo surge la fundación que forma un nuevo todo, donde lo nuevo contenido es más que la suma de sus elementos. De esta manera, la complejización arriba mencionada lleva a la sedimentación que conforma el bagaje al cual recurriremos siempre de nuevo.
- Con el concepto de secuencialidad, hemos distinguido la importancia del tiempo interno para la concepción del ritmo, subrayando la interdependencia, pero recalando que ni el ritmo está contenido dentro del tiempo interno, ni el tiempo interno dentro del ritmo.
- Finalmente, hemos vislumbrado diversas perspectivas desde las cuales concebir lo procesual en tanto continuo e inconcluso:

- como vector de dirección cuyo punto final es inalcanzable, con el ejemplo de la alteridad en sí que mantiene en vilo la identificación,
- como imposibilidad de una línea divisoria y concluyente, como en el caso del binomio del uno y el todo, los cuales no pueden ser concebidos de manera separada,
- como recursión constante, ejemplificada en la constitución de lo activo gracias a lo pasivo y la apertura de lo pasivo hacia lo activo.

Volvemos, con la mención de la recursión, nuevamente al concepto inicial de esta sección: lo recursivo. Cerramos con ello este capítulo, esperando que los ejemplos de la lista incluyan y no agoten las nociones cuya reflexión haya sido de interés para el lector.

## Parte III

### DE LA HERRAMIENTA





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



# 4

## UNA HERRAMIENTA EN CIERNES

*Farbe Linie Anordnung – Harmonie Melodie  
Rhythmik.*

---

*Friedrich Nietzsche<sup>1</sup>*

Ha quedado definido el constructo de ritmo constitutivo como un modelo de explicación para un segmento del proceso perceptivo (la capacidad de reconocer lo igual y lo diferente para crear algo nuevo), consistente en una estructura trifásica construida sobre binomios (repetición y variación que resultan en una complejización). Esta estructura es concebida como primigenia, es decir, subyacente a nuestro proceso constitutivo (forma parte de las reglas originarias de nuestro aprehender).<sup>2</sup>

Hemos postulado que, al estudiar cómo funciona una parte básica de nuestra constitución de mundo, estamos ante un mecanismo que incide tanto en ámbitos simples como en estratos abstractos de nuestro conocer. Se puede, por lo tanto, hallar este segmento de la percepción en un amplio espectro de niveles y una gran variedad de contextos de construcción de sentido, sea de situaciones cotidianas o en ámbitos de ciencias y académicos. El modelo que hemos desarrollado busca enfocar y simplificar la comprensión de este proceso, y debe ser, en consecuencia, aplicable a esta variedad e interdisciplinabilidad de casos y con diversos fines. Abordemos a continuación ejemplos que ilustren esta aplicabilidad y su utilidad concreta.

---

<sup>1</sup> “Color Línea Ordenamiento – Armonía Melodía Rítmica”. NIETZSCHE: *Frühe Schriften 1854 - 1869: BAW*, págs. 206 Vol. V 1868-1869, P I 10, 186. Nietzsche, en esta frase suelta que integra un fragmento con observaciones sobre estética y arte, coloca como análogos el ritmo y el ordenar (Anordnung significa cómo han sido ordenadas las cosas, contiene la acción, a diferencia de Ordnung).

<sup>2</sup> Lo formulamos como modelo (en sentido de estructura) de explicación, y no de descripción, del cómo funciona. Con ello queremos referirnos a la definición husserliana de la lógica genética: esta busca ser explicativa (erklärende) y no, como la lógica estática, descriptiva (beschreibende). Variamos, de este modo, la pretensión del término descriptivo vertida en 3.4.1, p. 183, complementando el concepto de aquel pasaje. A la vez, nuestra pretensión sigue adscrita al objetivo mencionado en 1.4.1, p. 87: plantear una perspectiva de estudio.

#### 4.1 ALGUNOS EJEMPLOS DE APLICACIÓN

Pensamos que el modelo puede ayudar tanto a enfocar el estudio en un aspecto del proceso perceptivo (por ejemplo, al analizar la función específica de la repetición en una composición visual), como a simplificar la comprensión de un mecanismo complejo, en especial para personas no habituadas a dedicarse a los procesos que subyacen a la percepción (por ejemplo, al explicar en términos generales por qué es efectiva la repetición en un discurso publicitario). En relación con lo último, también puede resultar útil aislar fases del proceso para explicar funcionamientos complejos a personas novatas en el tema. Nos referimos a que no solo puede servir para fundamentar la importancia del reconocer y del comparar, sino, por ejemplo, también para aclarar cómo es que dos mecanismos contrapuestos pueden y tienen que actuar a la vez; justamente explicando cómo estos dos pasos funcionan en simultaneidad e interdependencia. Otro funcionamiento abstracto, en el sentido de un proceso lógico, que podríamos ilustrar, sería en qué consiste una complejización. Existen diversos mecanismos mediante los cuales algo se puede volver más complejo; mediante recursión, autoreferencia, estratificación, etc. Nuestro modelo visual puede servir para esclarecerlo y observarlo. Finalmente, podemos usarlo como un ejemplo de en qué consiste la procesualidad en sí, es decir, cómo funciona un proceso dinámico y por qué es (y, caso dado, tiene que ser) continuo. Es obvio que existen otras perspectivas para explicar tales conceptos, mas nuestra herramienta nos parece bastante práctica para dichas explicaciones, pues consideramos que es una de las estrategias de explicación que pueden recurrir a elementos muy simples e inmediatamente accesibles para explicar procesos muy complejos e intrincados.

Estas simplificaciones las consideramos de especial provecho en el contexto educativo, es decir, en la formación de profesionales y, en particular, en los que estudian una forma de comunicación. Observar y entender el proceso de constituir sentido al enfrentarnos al mundo (en lo que hemos llamado percepción en un sentido amplio) es una condición para idear cómo constituir sentido para otros, es decir, al construir algo para que otros lo perciban. Por esta razón, un campo que parece peculiarmente fértil es el de la comunicación, pues esta, al procurar constituir significados para otro sujeto, suele servirse de manera notoria de los mecanismos que lo constituyen.<sup>3</sup> Dicho de otra manera: mejor se entiende el proceso propio de constitución, mejor se puede incidir en este proceso en otra persona. Es esta la razón por la que hemos visto sobre todo ejemplos relacionados con las artes, en

---

<sup>3</sup> Como dice Flückiger, al construir un mundo para otros, se analizan y desglosan los elementos de la construcción de sentido para recomponerlos y dirigir que ciertos estímulos causen ciertas interpretaciones. Barbara Flückiger, conferencia "*Visual Effects und Sound Design: Wahrnehmung und Gestaltung*". Congreso ZDOK *Digitized Reality* en Zürich, 15.05.2013.

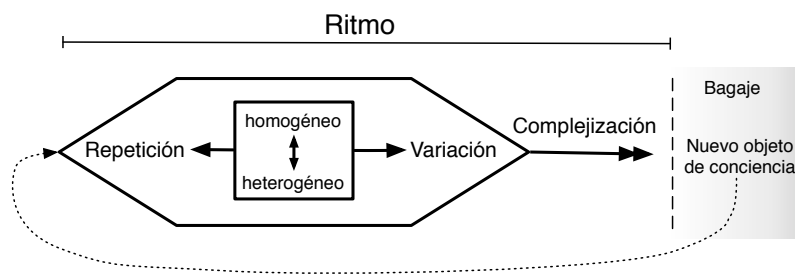
tanto fungen como forma de comunicación.<sup>4</sup> En los ejemplos que siguen veremos también la incidencia de esta herramienta en el estudio y análisis de estrategias comunicativas.

Abordemos entonces algunos ejemplos de aplicaciones de nuestra herramienta; veamos si nos sirve como perspectiva para ver la realidad y si reaparece tanto en diversos contextos como en diferentes niveles.

Para tal empresa, volveremos a iniciar con ejemplos de la percepción sensible, pues esta nos permitirá un desglose más minucioso, antes de pasar a ejemplos con grados mayores de complejidad y de construcción de realidad en ámbitos más abstractos. Retornamos así al ejemplo de la pieza musical de Bach, pero la utilizaremos, aunque tangencialmente, también para aspectos no sensibles al aludir a la lectura de la partitura. Esto servirá para mostrar la correspondencia de los factores de nuestra armazón en niveles simultáneos.

#### 4.1.1 Revisando las fichas

Antes de iniciar el análisis, vamos a revisar el modelo que hemos construido en la sección 3.4.3, p. 186, con el fin de desglosarlo en las partes que queremos reconocer al realizar el análisis.



Para poder aplicar el modelo de funcionamiento al análisis de ejemplos específicos, tenemos que complementarlo con algunas nociones aún no presentadas. Hemos visto

que el modelo busca explicar cómo constituimos nuevas unidades de conocimiento, partiendo del cotejo de una nueva dación con el bagaje que ya poseemos. Hemos de concebir, entonces, un elemento dado que es referido a un elemento previo, mas como hemos observado, la idea de que esté dado implica otros pasos: el elemento que se da a nuestra percepción tiene que pasar por el proceso constitutivo para ser identificado. Podríamos decir que lo que llamaríamos elemento dado tiene la característica de algo latente hasta el momento en el cual termina de ser fundado. Corresponde a lo que hemos denominado en el apartado 2.3.2, p. 106 la detección de lo identificable. Por ello, para poder aplicar nuestra

<sup>4</sup> Cabe destacar que nuestra aproximación a las artes es sobre todo desde la perspectiva de la comunicación de significados (no necesariamente lógico-discursivos), es decir, de un mensaje en su sentido más amplio, mas no desde la apreciación estética. Se podría afirmar que la adecuación a la expectativa y, a la vez, su rompimiento parcial –sin salir del marco que sí es esperado (en otras palabras, variar en el momento adecuado sin romper la continuidad)–, puede causar beneplácito (en relación con la noción de belleza) o al menos mantener el interés, y relacionar de tal modo este tema con la valoración estética. Sin embargo, la definición de la apreciación estética es algo que sale de los límites de este trabajo.

secuencia, tenemos que sumar a nuestro análisis dos factores: el elemento ya conocido al cual se refiere la comparación, al que llamaremos elemento previo, y la dación incipiente (en este sentido de detección) que es sujeta al proceso de reconocimiento y comparación, la que llamaremos elemento dado. Siguiendo estos conceptos, necesitaremos definir en nuestros ejemplos un elemento como el elemento previo, para luego observar, en la constitución del elemento dado, su reconocimiento (la repetición), el paso por la vibración entre lo igual y lo desigual (Homogéneo/Heterogéneo), el mecanismo de la comparación (la variación), la eventual complejización (caso dado, mediante estratificación) y el resultado de este proceso, un nuevo elemento ahora sí identificado, identificable y, a su vez, comparable.

Nuestras fichas, que vamos a identificar en los ejemplos, son de esta manera:

1. **Elemento previo**
2. **Elemento dado**
3. **Reconocimiento**
4. **Homogéneo/Heterogéneo**
5. **Comparación**
6. **Complejización**
7. **Elemento nuevo**

#### 4.1.2 Construcciones desde los sentidos

Analicemos en detalle el ejemplo de la pieza de Bach en la sección 2.2.2, p. 101. Retornar a aquel ejemplo al cual aplicamos los desgloses iniciales nos servirá para revisar si la herramienta contiene los resultados de nuestra exploración y, sobre todo, si simplifica el proceso que observamos sin distorsionarlo. Dado que entraremos en él de manera detallada (en mayor grado que en aplicaciones posteriores), repetiremos varias observaciones hechas en el análisis de aquel momento, pero formuladas ahora desde el modelo elaborado. El caso de la partitura nos es de mayor utilidad que el de la pintura de Da Vinci, ya que se puede observar desde diversas perspectivas: como uno acústico, pues las fases del modelo se pueden aplicar al escuchar la pieza; como uno de lectura, pues si se da el caso que se saben leer las notas, se pueden asociar estas, en la imaginación, con los sonidos; y como uno meramente visual, pues también sin saber leer la partitura se pueden reconocer similitudes de disposición gráfica.

¿Qué vamos a utilizar como elementos? Como elemento inicial para un análisis se podría tomar una sola nota, mas ello no será de nuestro interés. Sabemos que la primera nota no es el inicio, pues lo absolutamente inicial, como se ha visto, es difícil de fijar, ya que a fin de cuentas casi siempre hay algo anterior.<sup>5</sup> Por otro lado, sabemos que no nos interesa

---

<sup>5</sup> Entre otras características, podemos reconocer la nota como parte de un bagaje musical previo, además de identificar el instrumento que la toca, etc. Sería, por lo tanto, una equivocación pensar que una nota es algo inicial por ser (a primera impresión) el elemento mínimo del cual se compone la melodía.

ubicar un momento inicial en la percepción de toda la pieza, sino extraer una secuencia de reconocimiento que puede tener lugar en cualquier fase de esta. En ese sentido, nos resulta de mayor provecho fijar nuestra atención en cierta secuencia de notas, pues nos es más fácil observarla como una unidad identificable sin recurrir a bagajes externos a la obra. Nuestro **elemento previo** será, por ello, un bloque que vimos en el punto cuatro de dicho ejemplo: la secuencia de cinco notas y su par variado de cuatro, bloque que hemos graficado como dos **paralelogramos verdes delgados** adyacentes. Este bloque (que llamamos en aquel momento «A») sería nuestro punto de partida en este análisis, en tanto es aquel con el cuál vamos a relacionar el proceso constitutivo de la percepción siguiente.<sup>6</sup>

Pasamos ahora a la percepción de algo nuevo: el **elemento dado** sería la dación de una siguiente serie de notas, es decir, lo que sigue en el próximo compás de aquella pieza. Así que apliquemos el próximo momento del modelo: **reconocimiento**. Tomando como referencia la serie de notas que conforma nuestro elemento previo, la nueva serie contiene algunos parecidos, es decir, podemos (o buscamos) identificar ciertas repeticiones. Concretamente, lo que se repite a primera vista es que se da una secuencia de la misma cantidad de notas en dos series ascendentes.

El próximo paso, la **vibración entre lo homogéneo y lo heterogéneo**, se funda, como hemos investigado, sobre la repetición para poder llevar hacia la comparación, conectando ambos momentos cual puente con pilares en ambas orillas. Por ello, contiene aspectos de ambos lados, y no es un paso discreto, en el sentido de diferenciado o autónomo.<sup>7</sup> Fijémonos entonces en la repetición de la secuencia, observándola con mayor detalle. Como vimos en el análisis pormenorizado del ejemplo, lo igual, **homogéneo**, es la suma de notas y aspectos de su disposición. Son primero cinco notas y luego cuatro en las mismas posiciones que las anteriores, mas faltando la primera. Lo que es diferente, **heterogéneo**, es que estas notas se desplazan ligeramente en altura del tono.<sup>8</sup> Resaltamos que el desplazamiento es menor; uno demasiado acentuado podría anular la posibilidad de referirlo a lo anterior, es decir, de compararlo. La segunda nota baja un tono y las siguientes tres suben uno (este cambio también se adopta en la repetición). Notamos que lo que hemos definido como similar es, por un lado, lo que funda el reconocimiento, pero también lo que permite reconocer el cambio, pues es aquello con lo que se compara para notar la diferencia. A la misma

---

<sup>6</sup> Hemos observado en el ejemplo cómo tal bloque ha sido construido mediante una serie de pasos similar a aquella con la que ahora lo vamos a observar; el bloque se construye, a su vez, desde la repetición de algo anterior. Si bien el próximo punto de aquel desglose, el punto 5, lo titulamos en aquel momento 'variación', inicia nombrando la repetición. Como vemos, los pasos vuelven a aparecer y entrelazarse constantemente.

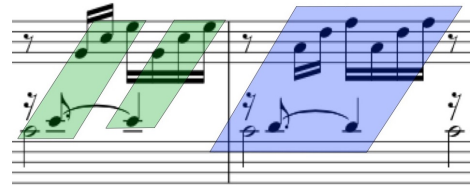
<sup>7</sup> En nuestros análisis, esto llevará a que lo enunciado en reconocimiento vuelva a aparecer en homogéneo, y lo que observemos en heterogéneo no sea muy distinto a lo descrito en variación. Mas, como hemos dicho, esa es la intención, pues la metáfora de puente implica bases en ambas orillas. El concepto de la vibración tiene la función de explicar cómo este paso implica la presencia simultánea de ambos frentes sin contradecirse.

<sup>8</sup> Si lo observamos como un ejemplo exclusivamente visual, vemos que hay un ligero desplazamiento en la grafía.

vez, la diferencia, al ser pequeña, hace visible en qué hay continuidad, evidenciando la similaridad.

Esto último, a su vez, permite que se dé la **comparación**. El desplazamiento de notas que hemos mencionado en la nueva secuencia, combinado con la similaridad con lo anterior, ha llevado a una variación.<sup>9</sup> La variación en este caso contiene un nuevo patrón melódico, que al oírlo lo percibimos tanto parecido como diferente al previo. Es desde aquí que podríamos hablar de un elemento nuevo, pues el elemento dado ha mutado, gracias a la construcción sobre lo anterior, de una mera detección de lo identificable hacia un elemento con identidad y, a su vez, re-identificable en la comparación con otros. Las características del elemento previo con el cual se compara van a condicionar en gran parte los límites (y, por lo tanto, la definición) del elemento nuevo: en este ejemplo, el elemento nuevo abarca la misma cantidad de notas y tiene la misma extensión temporal.

El elemento nuevo correspondería al **paralelograma azul** del punto 5 de aquel desglose, denominado en su momento «A°». Sin embargo, el proceso de fundar este nuevo objeto de conocimiento aún no está finalizado. Importante aquí es que en la comparación no solo se percibe la diferencia, sino que parte del proceso es identificar en qué difiere. Esto sienta la base para la próxima fase.



La identificación de la diferencia –que naturalmente no ha de entenderse como una identificación conciente– posibilita la detección de nuevos estratos de lo percibido, lo cual aportará a la **complejización**. Aquí sí hemos de diferenciar entre las perspectivas desde las cuales analizamos el ejemplo, pues inciden en las características de los estratos de la complejización correspondiente, y en qué medida entra a nuestro espectro de posibilidades de variación un nuevo aspecto (o calidad, o estrato). Si analizamos desde lo auditivo, percibimos ligeros cambios en la frecuencia de los tonos que forman parte de la secuencia similar. En la serie anterior, la del primer compás, ya hemos percibido que las notas pueden variar de altura, así como, en la secuencia, pueden diferir en la distancia entre cada una. Eso no es un nuevo aspecto de variación, sino de su aplicación. Lo que sí representa un aspecto nuevo es que la relación de las distancias entre las notas puede variar. En el primer compás, se ha repetido cuatro veces la misma serie de distancias entre las notas; ahora la segunda nota baja (al menor intervalo oído hasta ahora) y la tercera sube (al intervalo mayor), cambiándose la relación general de las notas entre sí. Lo relevante en esta fase es que a veces se da una complejización, y a veces no. Si, por ejemplo, esta serie de notas hubiese sido tocada por otro instrumento, habría aparecido una calidad en gran medida nueva. La variación de las

<sup>9</sup> Recordemos que, siendo exactos, ya la repetición idéntica en un momento posterior implica la variación en el tiempo objetivo.



distancias que hemos observado en este párrafo sería una calidad en menor medida nueva.<sup>10</sup> Si estamos ante una repetición relativamente idéntica, como la de la siguiente serie de notas igual dentro de este mismo segundo compás, no aparece una nueva calidad. Podría no calificar como una complejización. El punto que queremos realzar por el momento es que la nueva calidad, si es que se da, no solo co-define el elemento nuevo, sino forma, a su vez, también un elemento nuevo independiente, algo así como un meta-elemento nuevo. Se da entonces una variación de elementos que puede servirse de las calidades ya conocidas (por ejemplo, altura del tono y, en consecuencia, la distancia entre estas alturas) en mayor o menor medida (podría ser mayor o menor intervalo), o puede surgir, al notar la diferencia, una nueva calidad o meta-elemento (por ejemplo, el uso de otro instrumento). Tanto la estructuración en meta-elementos como la pregunta de en qué medida puede no darse una complejización son temas que habría que estudiarse en una profundización de esta investigación.<sup>11</sup>

Lo que resulta de estos pasos es la creación de un nuevo objeto de conocimiento. El **elemento nuevo**, que viene a formar parte de nuestro bagaje de lo previo, es repetible y reconocible, a su vez, como un elemento previo, lo cual permite que sea reinsertado al inicio de nuestro modelo. Se integra de esta manera a nuestro saber y, con ello, a la paleta de elementos de la que disponemos para seguir construyendo conocimiento.

Empleemos ahora el modelo de manera menos detallada, más somera y más simple, en ejemplos cotidianos. Pensemos en algo tan habitual como una calle con postes de alumbrado público.

En esta foto de Berlín vemos postes curvados a ambos lados de la calle. Observémoslos como formas, pues no es relevante saber que son postes de iluminación para notar su repetición. También aquí nos interesa no tanto la identificación de un elemento suelto, sino el reconocimiento de elementos en los cuales la complejidad es más evidente, así como la paralelidad de información.<sup>12</sup>



<sup>10</sup> Algo similar sucedería si analizamos desde la perspectiva de lo visual, es decir, el aspecto gráfico de la partitura. Notamos las posiciones de las notas y reconocemos los espacios entre sus símbolos. Aquí el cambio es aun más sutil, pues la distancia sobre el papel es menor. Una variación de calidad mayor sería la forma de la nota (tomemos un círculo vacío, que denota mayor duración) o el color. En ese sentido, los colores y formas que hemos insertado en aquella figura buscaban ser variaciones de calidad visual que realzaran tales cambios. La intención de esos elementos gráficos fue evidente en su momento, pero en nuestro mismo modelo ayuda a revisar cómo funciona aquel mecanismo gráfico, y por qué fue evidente.

<sup>11</sup> También habría que revisar la adecuación de los conceptos de calidad y de meta-elemento, o meta-nivel.

<sup>12</sup> Podemos comparar un poste con el siguiente, y de manera natural (es decir, mediante un mecanismo primigenio) vamos a agrupar los que son curvados. La explicación de la construcción visual en el ejemplo de la Mona Lisa nos permite entender cómo construiríamos la identificación del primer poste curvado a

Así que nuestro elemento previo sería la serie de postes curvados a la izquierda. Digamos que ya la hemos establecido como un frente de postes. Nuestro elemento dado sería la zona de postes el lado derecho de la imagen.

Cabe destacar que en este ejemplo se disuelve la serialidad lineal. En el ejemplo anterior pusimos el foco en que un elemento aparece detrás del otro. En este ejemplo podemos hablar de la percepción simultánea de los elementos de la imagen. Si bien, como describimos en el ejemplo de la Mona Lisa, el ojo salta en cierta serie de pasos de un elemento al otro, en cada persona esta secuencia puede ser diferente. Puede ser que alguien primero se haya fijado en el lado izquierdo y compare luego ese frente con el derecho. Por otro lado, resulta natural pensar que las prioridades de comparación varíen entre personas, de modo que, aun si una mirada tuviese el mismo recorrido que la de otra persona, en cada caso se agruparía y compararía de otro modo. Por ejemplo: una persona quizá compare la serie derecha con los arcos a la derecha antes de pasar a los postes del lado izquierdo, o se fije primero en cotejar una serie con los postes en el centro de la imagen, más lejanos, o en la curvatura de la calle. Detectamos diversas posibilidades de establecer relaciones, por lo que evidenciarlo es tan relevante como analizar el transcurso de un relacionamiento concreto.

Justamente esto último es importante al preguntarnos ¿qué utilidad puede tener esta herramienta de análisis al mirar una foto? Imaginemos a un estudiante de fotografía en un curso de composición de imagen. Se le dice que es importante que construya líneas y perspectivas, series reconocibles. Pero si se pregunta cómo surge una serie, qué la hace reconocible, o –más importante aún– cómo se puede relacionar un elemento o un grupo de elementos con otros, podemos usar esta herramienta para explicarle el mecanismo. Por otro lado, si se le explica que su obra siempre será leída de maneras diferentes y que parte de su tarea es abrir puertas, plantear posibilidades para que el espectador tenga la libertad de construir su propia lectura, nuestra herramienta puede afinar su atención hacia qué relaciones es posible establecer. Finalmente, al concentrarse en la naturaleza de la reconocibilidad y sabiendo que debe construir hitos reconocibles, pero a la vez no ser monótono, puede explorar de manera conciente hasta qué punto un elemento será identificable mediante comparación.<sup>13</sup> Lo mismo se aplica para estudiantes de otras disciplinas visuales. También

---

partir de percepciones inmediatamente anteriores (de un bagaje inmediato, construido en la continuidad de la percepción específica) y más lejanas (un bagaje general). Ese podría ser un elemento previo para reconocer los siguientes postes. Cada poste siguiente representaría una ligera variación de posición y, más ligeramente, de tamaño. No continuaremos aquí en esa serie, pues se limita a lo exclusivamente lineal-secuencial.  
Foto del autor.

<sup>13</sup> Si pensamos las artes como una comunicación que trata de ser entendible y, a la vez, original, se plantea la idea de que, en cierto modo, cada autor y cada obra establece un lenguaje propio. Este lenguaje no debe ser críptico, absolutamente intentendible, pero tampoco plano, totalmente previsible por el uso de fórmulas establecidas. Consideramos que nuestra herramienta, al enfocarse en el funcionamiento de la reconocibilidad, puede ayudar al estudiante a explorar esa sutil frontera. Volveremos a este punto en [4.4.2, p. 228](#).

en nosotros, como espectadores, al no limitarnos a mirar y detectar nexos, sino al fijarnos en cómo construimos tales nexos, podemos afinar nuestra atención hacia cómo leemos la imagen.

Apliquemos el mismo cuestionamiento de utilidad al ejemplo anterior, el de la música. El estudiante de composición podría, al considerar el modelo de cómo funciona el reconocimiento, tener mayor conciencia de qué elementos exactamente va a usar para establecer el reconocimiento y la variación en su pieza: tanto dónde va a colocarlos, como de qué manera va a variarlos. La intuición es indispensable al crear, pero saber cómo funciona, la complementa y la potencia. A su vez, nosotros como oyentes podríamos entender mejor cómo seguimos la evolución de una pieza: a menudo sabemos que se avecina una variación, un cambio, pero no sabemos qué es exactamente lo que va a cambiar. Sin embargo, solemos tener en mente, no conscientemente, cierto espectro de lo posible.

Busquemos ahora un ejemplo que combine elementos de diversa índole. Hemos mencionado que en las artes escénicas interactúan múltiples lenguajes y que es por ello que nuestra herramienta puede ser de especial utilidad. Así que imaginemos una escena en la que hay una mujer joven parada en el proscenio (adelante, en primer plano) y el resto del escenario en penumbra, excepto por una luz cenital (vertical desde arriba, dirigida de manera puntual) que ilumina una silla en la cual está sentado un hombre mayor. Esta escena podría ser nuestro elemento previo. Más adelante en la obra, vuelve una disposición similar: es nuestro elemento dado. En ella reconocemos como repetición la posición de la mujer adelante, la silla y la forma de iluminación. Eso sería lo homogéneo en relación con lo anterior. Sin embargo, lo diferente, lo heterogéneo, es que ya no está el hombre: se denota y se realza su ausencia. Esta variación de la presencia de un personaje no solo es un elemento nuevo, sino sienta (como capa de complejización) el meta-elemento de ausencia, el cual permite plantear nuevas lecturas. Consideremos que, dentro de una lectura referencial<sup>14</sup>, se podría interpretar la relación mujer joven–hombre mayor como una de hija–padre. La ausencia del padre permite, por ejemplo, referir al complejo de Electra. El punto de este ejemplo es analizar cómo se puede, mediante el reconocimiento y la variación (que en este caso se sirve de la combinación de lenguajes escénicos), resaltar la ausencia, y cómo esto crea un terreno fértil para otros tipos de relacionamiento y creación de significado.

Para diversas artes, diseños y otras formas de comunicación es importante, dentro de la estrategia de comunicación, sentar algo así como anclas de reconocibilidad, es decir, hitos que en un momento posterior se vuelvan reconocibles y, por lo tanto, relacionables. Esto permite construir orden en una obra, pero también remontar y relacionar momentos, creando identidades, expectativas, etc., como el personaje que vuelve a vivir la misma situación en una obra literaria (el Quijote luchando contra la falta de comprensión), la amenaza que

---

<sup>14</sup> Consideramos que en la interpretación pueden interactuar diversas maneras de leer. Una de ellas, en una perspectiva diferente a la que estamos estudiando, es la que se basa sobre referentes simbólicos. A esta la llamamos lectura referencial. Entraremos a mayor detalle en la sección siguiente.

se repite en la película (vuelve una vez más el *Tyrannosaurus rex* en alguna secuela de *Jurassic Park*), la notoria falta de variación en alguna publicidad (la misma frase de Coca Cola en constelaciones con pocas variantes y muchas sonrisas), y demás casos de nuestro mundo cultural.

#### 4.1.3 Construcciones de sentidos

En la sección anterior ya mencionamos la literatura y otros ámbitos que dejan atrás la supeditación a los sentidos.<sup>15</sup> Alejémonos más y distanciémonos de situaciones de comunicación artística.

Imaginemos a un antropólogo que indaga en la forma en la que inmigrantes, al llegar a un nuevo entorno, buscan establecer elementos reconocibles, tales como unirse a compatriotas o retomar hábitos del país de origen que a menudo no practicaban viviendo allá. Estos pueden ser elementos de gastronomía típica o aspectos más tradicionales de su religión; en un caso puede llevar a sincretismos en comida, en el otro a fundamentalismos religiosos. El que los inmigrantes necesiten algo reconocible lo podría estudiar la psicología, pero: ¿en qué consiste 'reconocibilidad'? Aquí puede incidir nuestra herramienta. En las ciencias sociales se trabaja a menudo con estadísticas para identificar ciertas conductas que se dan con frecuencia en una población. Mas tal detección es meramente un punto de partida para inquirir en la causa del hábito. Nuestro antropólogo comparará las tradiciones originales (este podría ser el elemento dado) para reconocer los nexos con la fusión local (elemento nuevo). Nuestra herramienta puede ayudarlo a enfocarse en determinar qué se repite y qué se mantiene igual, y entender por qué ambos aspectos se dan a la vez. También le serviría el concepto de complejización al explorar las variaciones. Por ejemplo, digamos que compara cómo los inmigrantes chinos han mantenido su tradición culinaria a la vez que han integrado los elementos de cada lugar. Ahora bien, nuestro investigador puede, al hurgar en tipos de variaciones, caer en cuenta de que es relevante, en la cocina local con la cual se fusiona la china, la gastronomía de otros grupos inmigrantes (en Perú, la fusión gastronómica ya incluye la influencia africana cuando llegan los inmigrantes asiáticos). Esa sería una nueva capa de complejidad. Otro sería el grado de aislamiento de la comunidad (en el Chinatown neoyorquino, el aislamiento social promueve una cocina más fiel a la original).

También la retórica, la estructura de la argumentación, es un ámbito que resulta interesante explorar desde nuestra perspectiva. Reconocer argumentos como ya sabidos es algo que nos sucede tanto en una conversación en el hogar (un hijo adolescente esgrime una excusa

---

<sup>15</sup> En sí resulta difícil aislar el ámbito de lo sensible de otros de construcción superior; no solo porque nuestros procesos de constitución de mundo los combinan constantemente, sino también porque nuestro modelo está dirigido a buscar la integración de estos.

que ya conocemos de su hermano mayor, pero con las variaciones específicas a su carácter) como en el contexto de lecturas académicas (en el primer capítulo ha sido medular comparar nociones similares resaltando sus diferencias).

Un buen ejemplo para desglosar son discursos políticos. Tomemos a un lector que quiere analizar discursos de un presidente de EE.UU., Donald Trump. Los elementos previos son sus conocimientos históricos, tales como el discurso inaugural de Hitler de 1933 y el contexto político contemporáneo. El elemento dado es discurso de la toma de poder de Trump de 2017. Lo que nuestro lector reconoce en el discurso del estadounidense es la repetición de ciertos patrones valorativos. Son homogéneos con valores de Hitler frases como '*America first*' (comparable al '*Alemania sobre todo*')<sup>16</sup> y diversos ejes temáticos: la idea de la unión sanguínea de la nación,<sup>17</sup> el enaltecimiento de una voluntad y capacidad de acción especialmente específica a un pueblo, la narración de una caída y ahora recuperación real de la nación, la visión de una propia misión mesiánica en este proceso, acompañado de un furor antiinstitucional.<sup>18</sup> Heterogéneos son la época, la intercomunicación de medios a nivel mundial, el estado económico de la nación y muchos otros factores del contexto histórico y sociopolítico. Si nuestro investigador se focaliza, al estudiar la variación, en la reacción de la población de EE.UU., puede buscar entender, usando el desglose de la complejización que proponemos, por qué ciertas partes de la población siguen con entusiasmo estos discursos, y por qué otras se distancian del personaje, analizando qué es diferente dónde y cuándo. Nos parece interesante observar cómo las estrategias retóricas en discursos políticos llevan a saturación y hartazgo; es decir, la capacidad del público de identificar fórmulas y sentir las 'gastadas'. Esto vale en nuestro ejemplo tanto para el público que sigue a Trump (harto de discursos anteriores) como para los que se le oponen (identificándolo con otras saturaciones). Si, colocándonos en otro ejemplo, preparásemos una arenga política, podríamos usar la herramienta para analizar dónde deben ir ciertos hitos reconocibles (y por qué ahí), cómo hacerlos reconocibles conteniendo una variación específica y, a la vez, intentar evitar la saturación ante frases gastadas.

Dirijamos nuestra mirada ahora hacia un contexto relacionado con historia política, pero significativamente más complejo; veamos un ejemplo de análisis socio-cultural. En el primer capítulo, en la sección 1.2.1, p. 34, mencionamos movimientos en el cambio del siglo XIX al XX que son comparables, tanto en causas como en soluciones, a movimientos en los albores del siglo XXI. Vimos que surgieron, parcialmente en contraposición a la tecni-

<sup>16</sup> '*Deutschland über alles*' era una frase que integraba el himno durante el nacionalsocialismo nazi. Cabe destacar que esta expresión se puede interpretar como 'Alemania me es lo más relevante', o como 'Alemania es superior a todo', siendo obvio que los nazis ponían acento en lo segundo.

<sup>17</sup> La 'sangre de patriotas', que se contrapone a la antigua definición de EE.UU. como un crisol ('melting pot') de culturas. A su vez, la noción de raza con la cual se puede comparar fue un tema común en la Europa de aquel entonces.

<sup>18</sup> Revísese <https://www.zeit.de/2017/05/donald-trump-politische-kommunikation-rhetorik-sprache>. Para más paralelos véase la película *Fahrenheit 11/9* de Michael Moore.

ficación impulsada por la primera revolución industrial y los valores que esta implicaba, tendencias que denotaban especial interés en lo natural y el bienestar físico. Hoy en día hallamos tendencias similares que reaccionan a causas comparables, es decir, en contraposición a la hiper-tecnificación que ha resultado de la revolución digital.

Analicemos el ejemplo con nuestra herramienta. Como elemento previo podemos tomar lo que se llamó el ‘movimiento del deporte’ a finales del siglo XIX.<sup>19</sup> Tomemos como elemento dado la especial atención en formas de ejercicio que abundan hoy y, específicamente, la práctica del yoga. ¿Qué es similar? Lo reconocido es la importancia de hacer ejercicios para el bienestar personal. Lo que es homogéneo sería el valor que tiene el cuerpo y que su cuidado (o mejor dicho, cultivo) se realiza mediante ejercicio físico. También podemos reconocer un contexto similar al cual se puede contraponer la búsqueda de lo natural: una sobrealoración de lo tecnológico. Lo heterogéneo es que la práctica se toma de una disciplina de la India y que la praxis del ejercicio no está tan relacionada con interactuar con otros. En las formas en las que se practicaba el deporte en el marco del movimiento mencionado era vital la figura de lo comunitario, tanto en su forma organizativa (se formaban asociaciones dedicadas) como en su praxis (casi siempre grupal, y además se realizaban constantemente competencias). El yoga, en cambio, puede ser realizado en solitario, y la práctica grupal no depende de interacciones.<sup>20</sup> La variación se da entonces en la praxis concreta, que puede asociarse con otros valores como, por ejemplo, mayor individualismo y lo oriental como especialmente apreciado.<sup>21</sup> El elemento nuevo sería entonces no el yoga mismo, sino la forma actual de valorar y realizar el ejercicio físico como medio para el bienestar y la realización personal. Ahora bien, frente a la variación que hemos mencionado, podemos preguntarnos por qué hay una mayor tendencia a lo individual hoy, relacionándolo con el individualismo como tendencia cultural de final del siglo XX, así como vincular el comunitarismo de final del XIX con movimientos culturales correspondientes (comunismo, etc.). Podríamos aplicar un análisis similar a la comparación entre el vegetarianismo que surge a finales del XIX y

---

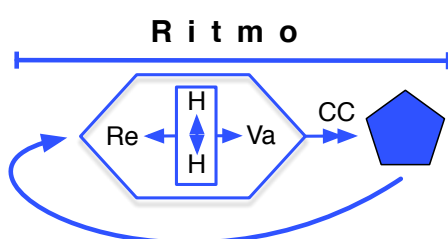
<sup>19</sup> Este movimiento surge a inicios del siglo XIX impulsado principalmente por el pedagogo alemán Friedrich Ludwig Jahn, considerado padre de la gimnasia, quien lo relacionó con valores nacionalistas. Si ya al inicio no solo abarcaba lo que en castellano llamamos gimnasia (‘turnen’ en sí es un vocablo más amplio y lo era aun más cuando comienza a usarse), hacia la segunda mitad del siglo incluyó más formas de deporte. Los ‘Turner’ eran los únicos en su época que cultivaban ejercicios físicos (‘Leibesübungen’) como un fin en sí. Llama la atención su relación con orientaciones y activismos políticos, virando al final del siglo hacia una figura democrática y socialista, pues se entrelazó con los movimientos de trabajadores. Lo que también diferencia la valoración a final del siglo XIX en comparación con la de sus inicios, es que el deporte se vuelve materia obligatoria en los colegios.

<sup>20</sup> Otras diferencias son que los ejercicios no exigen desplazamiento y suelen resultar en menos transpiración, pero eso es específico al yoga. Otras prácticas como aeróbicos o, más de la segunda década de este siglo, cross-fit y entrenamiento funcional, implican justamente un esfuerzo muscular mayor o, al menos, más evidente. También se puede analizar el resurgimiento de este aspecto luego de que pasasen de moda los aeróbicos.

<sup>21</sup> La mitificación de oriente es otra tendencia que vuelve, pero de otros momentos históricos. Compárese con la búsqueda del exotismo en la tendencia llamada Chinería (Chinoiserie).

el veganismo que cobra importancia a inicios del XXI, poniendo atención no solo en qué concretamente cambia, sino por qué cambia de esa manera.

El punto del análisis precedente es mostrar que la herramienta sirve para observar cambios en la cosmovisión de una época a través de sus manifestaciones. Es sobre todo fructífera si adoptamos la metáfora de que el movimiento que rige el espíritu del tiempo (Zeitgeist o Weltgeist en palabras de Hegel) sigue un principio lógico comparable con el movimiento de un péndulo. El péndulo siempre retorna, pero en esta metáfora, el péndulo nunca regresa a exactamente la misma posición. El punto de llegada varía cada vez: hay parecidos, sí, pero siempre también diferencias.



Lo interesante aquí es detectar en qué varía, pues eso nos permite entender mejor las relaciones entre momentos culturales, las causas de los cambios y comprender cómo se forman los resultados de este movimiento continuo; tanto los evidentes como los sutiles.

Consideramos que nuestro modelo puede ayudar a enfocarse en los tipos, estratos y niveles de las variaciones y, al identificar las causas que generan las diferencias específicas, descifrar cómo se complejiza el desarrollo de la cultura.

## 4.2 UN MODELO HERMENÉUTICO RELACIONAL

Retomando la idea de la sección anterior de que la comunicación es un buen escenario para evidenciar procesos de constitución de sentido, consideramos que nuestro modelo, al ser parte fundamental de procesos cognitivos y, por ende, aplicable al estudio de cómo construimos diversos significados, podría ser utilizado como una herramienta para analizar la interpretación, entendida justamente como lectura de significados. Sería, entonces, un modelo hermenéutico con una característica específica: se centra en las relaciones.<sup>22</sup>

Algunos modelos que analizan cómo funciona la lectura (en el sentido general de interpretación) se basan en que el sentido surge al referir algo a otra cosa, y que el significado está en aquello a lo que se refieren los elementos analizados (por ejemplo, la palabra 'sol' puede referirse en castellano al astro, a la nota o a la tonalidad); estos serían modelos referenciales. Sin embargo, el modelo elaborado en esta investigación, aplicado al análisis de cómo surge el sentido en una lectura, no gravita alrededor de un eventual referente de cada elemento

<sup>22</sup> Naturalmente no se propone aquí la invención de un modelo de interpretación relacional. Más bien es parte del perfil de la herramienta y el marco dentro del cual puede ser aplicada.

Quizá no sea del todo adecuado utilizar el concepto de hermenéutica, ya que esta denomina un campo amplio y complejo en la filosofía. Sin embargo, la planteamos aquí como un concepto en el cual hemos de seguir trabajando.

(o grupo de ellos), sino de las relaciones que estos elementos tengan entre sí. Resultan, en consecuencia, tres diferenciaciones importantes respecto a los modelos referenciales:

- Por un lado, ningún elemento puede ser analizado de manera independiente, sino que tiene, para el inicio de la exploración, que ser puesto en relación con otro u otros (un ejemplo exagerado de la falta de sentido sería si repitiese insistentemente el sonido sol y no hiciese nada más que repetirlo, sin contexto).<sup>23</sup>
- Por otro lado, la construcción de significado se fundamenta en el interior de lo que se quiere interpretar. Cuando pensamos en un referente, este suele remitirse a algo externo a la situación interpretada (ni el astro ni sus características están presentes dentro del sonido mismo, o dentro de las letras que lo plasman). A diferencia de ello, las relaciones sí se hallan dentro de lo que estamos analizando (la repetición la establecemos entre los sonidos, no tenemos que salir de ellos para iniciar la construcción de un significado).<sup>24</sup>
- Finalmente, la relación puede ser analizada en niveles muy básicos, aquellos en los que se podría preguntar si ya se puede hablar de sentido o no, lo cual posibilita un paso gradual de lo no interpretable hacia lo interpretado.



Es absurdo, claro está, pretender que un modelo sea mejor que otro. Lo relacional y lo referencial pueden y deben ser complementarios; el primero prepara terreno para el segundo, y el segundo retroalimenta y complejiza el primero.

Cierto es, empero, que en ciertos contextos un modelo puede ser más adecuado que otro. Por ejemplo, para analizar la construcción de *Einsames*, de Paul Klee (1928), es útil la búsqueda relacional de repetición y variación de formas, de colores, las gradaciones en tamaño y posición. También se puede comparar el modo de establecer relaciones formales entre los elementos en otros artistas del período vanguardista.

En cambio, examinar en esta obra referencias simbólicas de color, líneas y triángulo resulta ser una más difícil empresa. A su vez, un modelo referencial sería más adecuado para explorar la simbología de *Las Meninas* de Diego Velázquez (1656), pues en aquel cuadro es esencial considerar la iconografía, vestimenta y posiciones, relaciones sociales y políticas de la época, así como su uso posterior como alegoría.

<sup>23</sup> Es evidente que también un sistema referencial puede ser visto como conformado por partes en interrelación: lo que refiere y aquello referido. Sin embargo, este par es una dualidad que en tanto unidad puede (aunque definitivamente no tiene que) ser unívoca. Tal independencia sería imposible en la perspectiva que narramos.

<sup>24</sup> Este auto-contener va a ser medular para su aporte al análisis del arte.



Es natural el que ambas perspectivas, la relacional y la referencial, se entretrejan; desde el primer reconocimiento de formas, hasta las comparaciones de contenidos complejos (como entre justamente los símbolos). En este ejemplo, preguntas que oscilan entre establecer relaciones y denotar referencias serían: ¿qué puede haber significado en época de Velásquez el espejo? y ¿cómo ha variado su uso y la idea de la autorrepresentación en nuestra época, si consideramos la obra *Le stade du miroir* de Jacques Lacán y su complejización de la metáfora del espejo como la construcción del yo?



Igualmente es de importancia la posibilidad y diversidad de aplicación según el campo de estudio. Así, por ejemplo, prima en un contexto literario la interpretación referencial, pero es más difícil su aplicación en la música, y no deja de ser problemática en la danza; y es evidente su interacción en medios interdisciplinarios, como, por ejemplo, en el cine o en un montaje de teatro donde interactúa el texto hablado con iluminación, espacio, escenografía, etc.

Aparte de estas consideraciones acerca de la aplicación disciplinar de combinar perspectivas, su interacción es, a nuestro parecer, otro buen ejemplo de cómo entrelazamos diversas tendencias y formas de mirar en nuestros procesos constitutivos.

### 4.3 AUTOPOSICIONAMIENTO DENTRO DE LA TEORÍA DEL RITMO

Nuestro instrumento de interpretación ha sido cimentado sobre lo relacional sirviéndose del uso de cierto concepto de ritmo. Teniendo en cuenta la extensa historia de la teoría del ritmo descrita en el primer capítulo así como la mención de su renacimiento actual, es menester posicionar la presente propuesta en el contexto contemporáneo de la reflexión sobre el ritmo.

#### 4.3.1 Un concepto operatorio

Michon sostiene que de la pluralidad contemporánea de temáticas y diversidad de acercamientos disciplinares a y en la ritmología se pueden deducir la evolución no solo de un significado de la noción, sino también de su uso. Observa su utilización en disciplinas tan variadas como sociología, economía, poética, musicología, sicología, psiquiatría,

ciencias cognitivas, antropología, historia, geografía, urbanismo, lingüística, ciencias de información y comunicación, management y ciencias de la educación, y gran cantidad de publicaciones e investigaciones en los últimos quince años que refieren al ritmo o lo usan como un concepto operatorio.<sup>25</sup> Tanto así que, retomando la hipótesis de Wunenburger,<sup>26</sup> considera válida la pregunta de si podemos hablar del surgimiento de un paradigma ritmológico (en contraposición a uno mecanicista, según Wunenburger) en las ciencias.<sup>27</sup> No entraremos en la discusión de si tal hipótesis es correcta, pero es un indicador de que la noción tiene importancia en varios contextos científicos actuales. La naturaleza de esta importancia está relacionada con una formulación que usa Michon en el pasaje referido: la de concepto operatorio.

La idea de concepto operatorio es de gran relevancia, pues puede explicarnos la aplicabilidad interdisciplinaria. Michon concibe el modelo rítmico como poseedor de un carácter operatorio. Nosotros no usaremos su concepto de modelo,<sup>28</sup> pero la concepción de un concepto operatorio es fructífera para nuestra propuesta. Si pensamos un concepto operatorio como un campo conceptual que sirve como medio para llegar a los conceptos que se están buscando,<sup>29</sup> significa que nuestro concepto de ritmo, y el modelo que contiene, podría integrarse en las herramientas mismas de investigación de otras disciplinas. Esto permite una aplicación más amplia y flexible, y es a eso a lo que refiere el planteamiento de esta tesis al proponer verlo como una herramienta.<sup>30</sup>

<sup>25</sup> MICHON: *Rythme et histoire*, p. 2, en [www.rhuthmos.eu](http://www.rhuthmos.eu). La paginación corresponde a la conversión en PDF/A4 que la propia página web ofrece. Michon plasma aquí un panorama disciplinar contemporáneo que nos hace recordar el de inicios del siglo XX, visto en 1.2.2, p. 39. Sería interesante comparar los temas y las disciplinas de las diversas épocas, en especial desde la estrategia temática utilizada por Spitznagel en 1.1.3, p. 21. Lo consideramos no solo provechoso para la teoría del ritmo, sino también como una radiografía de desarrollos científico-disciplinares en tanto cristalización de espíritus de época.

<sup>26</sup> WUNENBURGER, p. 18.

<sup>27</sup> Una detallada explicación de la hipótesis del paradigma se halla en el artículo citado anteriormente y en MICHON: *Sommes-nous en train d'assister à l'émergence d'un nouveau paradigme scientifique*.

<sup>28</sup> Michon, al hablar de modelo rítmico, se mueve en un contexto de paradigmas científico-culturales que vamos a abordar en la sección siguiente. MICHON: *Le rythme aujourd'hui*, p. 6.

<sup>29</sup> Nos referimos a Begriffsfeld y Begriffsmidium de Fink. EUGEN FINK: „Operative Begriffe in Husserls Phänomenologie“. En: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 11 1957, Nr. 3, p. 325. Si bien este autor menciona que tales conceptos no tienen que estar claramente delimitados y definidos, no es esto lo que denota su nombre ni lo que marca nuestro interés, sino su carácter instrumental para poder pensar 'a través de ellos hacia' el tema que se investiga.

<sup>30</sup> También Michon usa la denominación 'herramienta' (*'le rythme comme outil'*). MICHON: *Le rythme aujourd'hui*, op. cit., p. 2. El concepto operatorio, relacionado con la idea de herramienta, equivaldría a una caracterización específica, que a la vez preserva (y consolida) la amplitud de aplicación. De esta manera, nuestra definición de ritmo se mantiene relativamente amplia y flexible, a la vez que queda delimitada para poder ser manejable y útil en una investigación; condiciones indispensables, según Fischinger, para su estudio contemporáneo en las diversas disciplinas. FISCHINGER, p. 23.

#### 4.3.2 Estructural o modal

Según Michon, las tendencias en los modelos de investigación (especialmente de las ciencias humanas) han experimentado en las últimas décadas un desplazamiento de un modelo estructural hacia un modelo modal. Si, siguiendo el paradigma estructuralista de la época, ciencias como la antropología se centraban en reconocer y explorar estructuras formales que regían la conformación de las dinámicas sociales (o de comunicación como el lenguaje), el interés actual converge en modulaciones y variaciones de carácter más específico e individual. Esta perspectiva sería más adecuada para estudiar transiciones y transformaciones en nuestra época de rápidas evoluciones, fusiones de campos y sincretismos tanto culturales (catalizada por la disolución medial de fronteras geográficas) como científicos (la predominancia, también en el presente texto, de el término interdisciplinariedad es un espejo de ello) y deconstrucción de oposición y fronteras. Esto no significa que se caiga en modelos diferencialistas o individualistas, pero sí que se rescaten nociones de paradigmas anteriores. Una de esas nociones que permiten analizar graduaciones y procesos en oscilación sería, junto a modalidad y manera, justamente la de ritmo.<sup>31</sup>

La propuesta de esta tesis, sin embargo, se ubica entre ambas posiciones. Mediando entre las dos perspectivas, explora las relaciones como un modelo estructural, pero poniendo menos acento en la relación de los elementos con el todo, como sí podría hacer una perspectiva extremadamente estructuralista, y más sobre las relaciones de los elementos entre sí. Con esto, mantiene el peso en la función y características del elemento individual.

#### 4.3.3 La posición ontogenética

Dentro de las especificaciones conceptuales del paradigma rítmico, Michon ubica tres características particulares que le otorgan a la noción de ritmo las capacidades operatorias como herramienta de conocimiento adaptada al contexto histórico y teórico actual. Una, que hemos explorado desde el primer capítulo, es la redefinición de la palabra misma, alejándose esta de usos restringidos a lo musical, a lo repetitivo y a lo temporal.<sup>32</sup> Otra sería la dimensión de la subjetivización (definida como ético-política), en el sentido de actuar como agente de y en los individuos. Buscando paralelos con la propia hipótesis, tal propuesta

---

<sup>31</sup> MICHON: *Le rythme aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 3-6. Michon postula que el cambio cultural está relacionado con un movimiento sociopolítico de disolución de fronteras y certidumbres. MICHON: *Rythme et histoire*, *op. cit.*, p. 7. Empero, en mi opinión, el nuevo interés en la procesualidad puede tener mayor relación con una necesidad de autoconocimiento. Esta estaría fundada en la pregunta por qué es conocimiento y realidad, cómo funciona la inteligencia y preguntas afines incentivadas, entre otras causas, por la era de la información.

<sup>32</sup> Destaca, en este sentido, el trabajo de Henri Meschonnic. MICHON: *Le rythme aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 7.

podría relacionarse con la idea de que el ritmo es parte de la perspectiva desde la cual miramos y la proyección intrínseca de la manera de observar hacia el objeto observado.<sup>33</sup> Pero es dentro de la característica de la ontogenesis donde el presente modelo hermenéutico relacional tiene mayor incidencia y una posición propia.

Uno de los fines del concepto operatorio en el sentido que lo queremos usar, del ritmo en tanto herramienta, es detectar cómo se construye el sentido, cómo se genera el significado de lo que se está analizando. Si lo aplicamos en otras disciplinas, por ejemplo, ciencias naturales, no es su objetivo explicar los procesos que esta investiga, sino cómo llegan a ser objetos de su estudio, y cómo estos adquieren significado (categorizando, clasificando, comparando, etc.).<sup>34</sup> En tal sentido, el ritmo ya no se puede limitar a nombrar un simple fenómeno sensible, sino que deviene en herramienta para el análisis de fenómenos de aprehensión.<sup>35</sup> El aspecto ontogénico<sup>36</sup> consiste entonces en la función de explicar cómo creamos sentido o cómo generamos que haya algo en nuestro conocimiento, y, sobre todo, en nuestra conciencia. Explicar el funcionamiento de este proceso como fundado en el ritmo ha sido el objetivo de la herramienta desarrollada, y es así la posibilidad de aporte dentro del sistema del acercamiento ritmológico.

Un ejemplo de tal aporte podría estar relacionado con la dificultad del concepto de temporalidad en diversas disciplinas. Como se ha descrito, el ritmo (en sentido general) es una noción usada en numerosas ciencias, y en cada una ha de solidificarse una definición propia y específica del concepto. Sin embargo, a veces se torna en obstáculo uno de los ingredientes básicos del concepto: el tiempo. Muchas de estas ciencias usan conceptos de temporalidad diferentes, lo cual a menudo dificulta la interacción entre ellas. Pueden ser duraciones medibles en fragmentos de segundo en las neurociencias, periodos de milenios como en la astronomía, lapsos desplazables como en la estadística, variables hipotéticas como en la nanofísica, etc.. ¿Cómo hablar de ritmo, entonces, el cual no puede dejar de incluir el tiempo tanto en nuestra como en las demás definiciones? Según la fundamentación

---

<sup>33</sup> Recordemos el concepto de la proyección de lo propio y la metáfora de los lentes de Helbling en el primer capítulo, 1.3.2, p. 55.

<sup>34</sup> Imaginemos, como ejemplo, los físicos que trabajan con un acelerador de partículas, midiendo valores que en la vida cotidiana ni sabemos que existen. Al crear condiciones físicas tan específicas y especiales, es evidente que tienen que decidir qué es lo que quieren medir. Entonces: ¿cuáles son los criterios que rigen sus decisiones? Asimismo, dado que en este campo experimental surgen a menudo nuevos elementos de estudio, ¿en qué momento una desviación se vuelve relevante? Tienen ante estas preguntas, sin duda, diversos parámetros, pero quizá puede ser de utilidad en este contexto, si es menester observar los propios criterios, un modelo que permita analizar cómo establecen relevancia, cuándo y por qué reconocen algo como diferente, etc. Dicho en una forma más coloquial: ante la afirmación '¡eso se puede medir!', la perspectiva desde la que estamos mirando busca preguntar 'bien, pero ¿por qué nos interesa medirlo?'.

<sup>35</sup> "[...] el ritmo es a menudo el soporte de fenómenos de individuación, en el sentido de producción de entidades distintas unas de otras, las cuáles no por ello permanecen menos en mutación, que si no es constante es al menos permanente". MICHON: *Le rythme aujourd'hui*, op. cit., p. 7. Ver pasaje original 4-1.

<sup>36</sup> Entendido en relación con nuestro concepto de ley epistemológica mencionada en 2.4.1, p. 122.

genética de la presente propuesta de definición, nuestra propia definición de ritmo puede aportar un distanciamiento del tiempo medible objetivo, ya que su primera aplicación se asentaría sobre la capacidad del observador de fundar secuencialidad (como parte de la propia aprehensión del objeto de estudio). Dicho de manera más corta: un aporte es la inclusión del tiempo interno, que puede de esta manera complementar el estudio de los tiempos objetivos (medibles con instrumentos, etc.) de la ciencia particular.

#### 4.3.4 Autocuestionamientos, riesgos y posiciones contrarias

Como cualquier propuesta que busque estar bien fundamentada, también la presente tiene que palpar sus lados débiles. Indaguemos entonces, aunque de manera somera en vista de la extensión de la tesis, algunas críticas posibles, posturas contrarias y los riesgos que conlleva la posición que asume. Lo que sí debe quedar claro desde el inicio es que han de dejarse de lado confusiones con el término en su uso coloquial, para no entremezclarlas con la definición particular usada en esta investigación.

##### *Legitimidad del cristal*

Un aspecto problemático de nuestro concepto es el aspecto indefinido de la noción que hemos tomado como base y como denominación: ritmo. La indeterminación de aquella noción afecta la definición y ubicación de nuestro propio concepto. Si bien hemos delimitado el modelo propio como una definición específica, es relevante observar las preguntas relacionadas con la noción general.

La noción de ritmo en sentido coloquial fue, como vimos en su historia, una moda a inicios del siglo XX; y en vista del calificativo moda, surgió la pregunta sobre qué tan legítimo es afirmar el ritmo por doquier.<sup>37</sup> El ritmo, en su noción de general, también es hoy una noción omnipresente, haciendo incierta no solo su definición, sino también su delimitación. ¿Son muchos o uno? Si lo primero es el caso, ¿entonces por qué el nombre común? Además, si es lo segundo, ¿por qué habría uno solo abarcante? Entonces, ¿por qué todos los reconocidos serían parte del mismo?

Dicho de otro modo, ¿se tiene por una parte el derecho de reunir, y aun unificar estructuralmente, todas las especies de ritmos empíricamente distintas, para posicionar una suerte de género rítmico en general, vale decir una hipótesis, dotada de propiedades intrínsecas, estéticas en particular y, por otra parte, se puede prever la existencia efectiva de estructuras rítmicas escondidas [...]?<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Retomamos un cuestionamiento planteado en [3.4.2, p. 186](#).

<sup>38</sup> WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 18, [Ver pasaje original 4-2](#).

La pregunta de Wunenburger tiene sentido, pues solemos presuponer que hay algo en común en las cosas mismas que subsumimos bajo un vocablo. Empero, aquí la extrema diversidad de usos provenientes de la vaguedad de la definición coloquial hace válido el preguntarse si realmente se puede hablar de algún significado en común en la cosa misma. Remito al primer capítulo: no hay una respuesta determinante.

Lo que sí se podría inquirir, y por ello abordamos esta indefinición de la noción general, es si la definición propuesta en esta tesis está acorde con el uso coloquial. Pero esta pregunta estaría en nuestro caso mal planteada, ya que:

- por un lado, resultaría enrevesado estar acorde con aquel, pues como se ha mencionado, el uso coloquial difícilmente se caracteriza por estar claramente delimitado: ¿cuál exactamente sería el uso coloquial? ¿Es definible? Por lo tanto, para estar cabalmente acorde con aquel, también el nuestro debería partir de una definición en indefinición –una contradicción per se y, sobre todo, poco útil como herramienta–.
- Por otro lado, tal equivalencia no es el objetivo. Si bien es probable que haya algo en común en los diversos usos de la noción (sea coloquial o disciplinar) y la presente definición busca incluir algunos denominadores comunes (por ejemplo, al cristalizar en el tercer capítulo el concepto de variación tomado del primero), la propuesta no busca solidificar un nuevo concepto de ritmo que reemplace anteriores. Lo que persigue es proponer una definición que se inspire en el uso coloquial y lo tome como fuente para su concepción. Por ese mismo carácter de fuente lleva el nombre de ritmo.<sup>39</sup>

Dentro de la historia de la noción de ritmo ha habido posiciones que lo han visto como producto, y otras que lo observan como proceso, en el sentido de una forma de mirar (nuestro modelo se ubica en la segunda posición). Muchos de los cuestionamientos de Wunenburger evidencian un deambular entre los dos. Si se piensa que solamente está en la mirada, se disuelve su pregunta de cuándo saber si hay un ritmo real o una metáfora del mismo.<sup>40</sup> Esta posición quizá también pueda ser aplicada a la crítica que hace Asemissen del ejemplo melódico de Husserl, redirigiéndola hacia una afirmación de lo que buscamos realzar. Ese autor afirma que la melodía en realidad no es algo percibido; en el sentido de que no es algo oído sino una parte extraída de lo oído. Empero, es justamente aquel extraer lo que estamos recalcando.<sup>41</sup> La melodía en sí resulta entonces ser un constructo, parecido

<sup>39</sup> Tal postura fue fundamentada en el apartado 3.4.4, p. 188.

<sup>40</sup> WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 19.

<sup>41</sup> Afirma que la melodía es una selección, algo que está contenido en lo que suena. “Pues no es en realidad aquello, que suena, sino está contenida en ello de manera característica. En este sentido, la melodía no es en sí un objeto temporal autónomo, sino es de cierta manera su arquitectura, su figuración pura, el sistema proporcional de sus componentes que es transponible a discreción. Por ello no puede ser meramente oída, sino solamente distinguida al escuchar”. ASEMISSEN, p. 83s. Ver pasaje original 4-3. La idea específica de la melodía como constructo mediante selección también es cercana a lo que afirma Bruhn y, según él, Celibidache. Aquello que critica Asemissen es justamente el punto central del concepto de Wahrnehmung que estamos usando, y es paralelo a lo que describimos que define Nietzsche como acto creativo primigenio ( F. NIETZSCHE: KGW, p. 426s,

al constructo cultural paisaje: podemos ver las montañas, pero solamente conforman un paisaje si es que quien las contempla las concibe como tal.

Entonces, ¿acaso siempre tiene que estar en nuestra mirada, y no es esto de otra manera un forzar? Este es otro peligro que menciona Wunenburger: la mitificación. En aquel entusiasmo de inicio de siglo hemos mencionado que, si bien era una herramienta muy usada en ciencias, también hubo generalizaciones que mezclaban ritmo con armonía universal o conceptos esotéricos, o para decirlo con Wunenburger, ‘*especulaciones ocultistas*’. Como bien continúa, estas sobredeterminaciones casi resultan ser un obstáculo epistemológico para la ritmología, pues la podrían hacer sospechosa de lesa seriedad.<sup>42</sup> Para evitar tal forzar con carácter de mitificación sí hemos tomado una precaución: es esta la razón de la insistencia en que el concepto propuesto no pretende describir algo que exista en el objeto de estudio. Que no podemos hablar de algo que hay en los objetos en carácter de realmente ahí quedó ya aclarado en el segundo capítulo; solo podemos hablar de cómo se nos dan. La nuestra es una propuesta de una perspectiva posible para analizar nuestra aprehensión: es una manera de ver la mirada. Una manera posible pero no forzosa, una táctica de investigación entre otras, pero útil y adecuada en ciertos contextos (algunos de los cuales esbozaremos a continuación). Por lo mismo, es imprescindible que sea complementada por y cotejada con otras.

### *¿Qué hacemos con la arritmia?*

Otro grupo de preguntas de Wunenburger, al cuestionarse sobre la adecuación de una estética rítmica, versan sobre qué hacer con los casos contrarios, o con los que niegan ciertas características. Si ritmo fuese el gran principio, ¿acaso no existiría el peligro de que adquiriera un valor normativo, que todo tuviera que privilegiar el ritmo, de seguir alguno?<sup>43</sup> Latente en esta potencial dictadura del ritmo está la concepción de un ritmo preexistente, externo a nosotros y al proceso que aprehende. Vemos que en tal exigencia subyacería el nexa tradicional entre ritmo y música, belleza, beneplácito; en resumen, ritmo como alguna característica ideal positiva. Dicho uso de ‘tener ritmo’ es más bien valorativo positivo (a diferencia de nuestro modelo que no tiene carácter de valoración alguno).

---

DAR §3, Vol. II/4), revítese 177, p. 58. Es esta la razón por la que realizamos, al especificar la traducción de Wahrnehmen en esta tesis, el aspecto de nehmen como un tomar (detallado en 2.4.2, p. 131).

<sup>42</sup> “La cuestión de la validación y de la extensión de un paradigma ritmológico es aun más significativa dado que el desarrollo moderno de las ciencias de los hechos rítmicos suele generalmente darse dentro de una preocupación legítima referente a la objetivización rigurosa. Esta objetivización busca liberar el estudio de los ritmos de subdeterminaciones y generalizaciones intempestivas, las cuales han hecho nacer, dentro de ciertas especulaciones ocultistas o astrológicas, un verdadero obstáculo epistemológico en el sentido de Bachelard. Tal obstáculo convierte aun hoy en sospechosos ciertos trabajos acerca de los ritmos. Tomando todas las precauciones del caso, queda asentado que la idea del ritmo se impone a menudo como una analogía de mucho valor, [...]”. WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 19. Ver pasaje original 4-4.

<sup>43</sup> WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 26.

Algo similar sería aplicable a la arritmia. Como se pregunta Wunenburger, ¿cuáles son los elementos no-rítmicos que podrían interferir?<sup>44</sup> ¿Qué hacemos con las estéticas musicales contemporáneas de disarmonía y arritmia? Si nos atenemos al planteamiento de que, si miro con ciertos lentes, todo lo que vea lo veré igual, estos elementos contrapuestos terminan siendo aspectos integrados en nuestro concepto específico de ritmo: por ejemplo, la arritmia la construyo de la misma manera que todos los demás elementos del mundo percibido, y, por lo tanto, también está sujeta al proceso de reconocimiento, comparación y complejización. Si ritmo es una perspectiva, abarca, y engulle, también a sus apátridas.

### *¿Un idealismo?*

Por más que nuestro concepto de ritmo, que podemos llamar interno, trate de no ser indefinido, la definición y el planteamiento mismo contienen nociones que se contraponen. Algunas contraposiciones están integradas en la misma definición, como los opuestos heterogeneidad y homogeneidad, ser binomio y tripartito a la vez. Otras son solucionadas por la representación del proceso, como la cuestión de Wunenburger de si el ritmo ha de ser concebido como lineal o circular.<sup>45</sup> El dibujo muestra cómo esto no se contrapone, ya que algo circular puede contener dentro de sí la idea, como parte, del trecho lineal.

Sin embargo, hay una contraposición más compleja de descartar, pues tiene una larga historia y atraviesa varias posiciones filosóficas. Es con ello quizá una gran debilidad o indefinición de esta propuesta, y se ha plasmado de manera más o menos sutil en varios aspectos: ¿aquellas reglas que nos rigen, de donde provienen? Bajo reglas nos referimos no al ritmo, sino lo que trata, como perspectiva posible, de describir: las reglas de asociación, la capacidad de comparar, subsumir, clasificar. Buscamos entender cómo funcionan las reglas que rigen nuestro aprehender y aprender, pero, si son tan primigenias que en un ejemplo incluso mencionamos que las ejerce un feto en el vientre materno, ¿cuándo las aprendió? ¿Acaso son heredadas? ¿Parte de los genes? ¿Dónde exactamente y de qué manera?<sup>46</sup> Es una antigua discusión, y si bien no se afirma aquí que traemos esencias de las cosas fuera de la caverna platónica, sí se pretende que traemos algunas reglas para relacionar las cosas adentro e ir poblando nuestra tabula rasa aristotélica. Es innegable que el concepto propuesto tiene ligeros visos de idealismo. Sería un tema para revisar y discutir.

---

<sup>44</sup> WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 25.

<sup>45</sup> WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 19.

<sup>46</sup> Una ubicación de coordenadas cerebrales, es decir ubicar en qué zona física se genera la pregunta, quizá no sería de ayuda, pues no responde a la pregunta misma de un porqué. Una aproximación desde una visión mecanicista corre el riesgo de observar un causa-efecto aislado, y no una visión lógica en sentido de coherencia de procesos.



***No es medible, pero sí es medible***

A pesar de que nos distanciamos de las acepciones coloquiales del ritmo, siguen latentes, mas eso no resulta contraproducente; nos pueden ser útiles para nexos y extensiones de nuestro concepto. En este sentido, es interesante y valioso el acercamiento al ritmo desde diversas disciplinas que exploran lo sensorial y lo medible.

Tratamos de desligarnos de la acepción de ritmo desde la materialidad, sea visual, tangible o acústica. Por ejemplo, la pauta de la igualdad de distancias entre notas. Lo relevante en la capacidad de reconocer la igualdad no sería, según nuestra aproximación, que una medición de tiempo objetivo arroje que es igual, sino que tengamos la capacidad de compararlo, y es solamente en consecuencia de ello que puede interesarnos medirlo. Por lo tanto, nuestro punto de partida no ha sido lo medible ni la medición. Otro ejemplo: la capacidad de concebir la secuencialidad es un aspecto del tiempo interno, el cual perdura intangible a cualquier medibilidad. Sin embargo, por dedicarse nuestro estudio a la manera de darse del medio, a las relaciones que surgen entre aquella cosa-para-nosotros que también puede incluir una materialidad-para-nosotros, bien podemos concebir una cercanía hacia las manifestaciones materiales, objetivas y, con ello, medibles. Como se pregunta nuevamente Wunenburger:

¿De todas maneras, cuál es en la experiencia estética el lugar respectivo de las informaciones formales objetivas, inmanentes a la obra, y las condiciones subjetivas de la receptividad?<sup>47</sup>

Wunenburger ubica el ritmo a medio camino entre un análisis de la receptividad del sujeto y una aproximación objetivante cuantificable.<sup>48</sup> Él se responde su pregunta de la siguiente manera:

El efecto rítmico resultaría entonces de la conjunción de condiciones objetivas y subjetivas, que hacen el ritmo una realidad física tanto dada como constituida, una suerte de tercer mundo en el que se encuentra el exterior y el interior, el afuera y el adentro.<sup>49</sup>

Nuestra posición difiere en cierto grado, pues según lo expuesto nosotros no hablaríamos de una realidad física del ritmo, sino de él como una aproximación a la construcción de relaciones (en un metanivel, de estudio y reflexión). Además, nuestro relacionamiento en tanto primigenio no puede surgir como tal a partir de la conjunción de dos condiciones pre-existentes, lo objetivo y lo subjetivo, por lo que nos hemos distanciado de aquella diferenciación misma en la definición de nuestro instrumental filosófico. Sin embargo, es coherente con nuestra definición de ritmo como estudio de la bisagra entre una realidad (en sentido amplio) dada y su constitución, no como lo que surge de la conjunción, sino como algo que (forma parte de lo que) hace las conjunciones.

<sup>47</sup> WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 25, Ver pasaje original 4-5.

<sup>48</sup> WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 17.

<sup>49</sup> WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 26. Ver pasaje original 4-6.

En el mismo sentido de bisagra, quizás nuestro concepto de ritmo constitutivo sea útil para explorar la conexión entre lo formal y las condiciones de recepción. Hemos circunscrito nuestro concepto a la detección de ciertas relaciones (específicas y en secuencia), con la idea de observarlas de manera aislada en diversos campos y niveles (sobrepuestos y paralelos). En este ‘laboratorio’ (pensando laboratorio como un espacio de condiciones aisladas) se podría, en relación con lo que plantea Wunenburger, delimitar en cierto modo las características formales en relación a su recepción. La perspectiva desde la cual se establece el nexo es el concepto fenomenológico del darse-para-nosotros de las condiciones formales. Sería interesante explorar si este enfocarse en una estructura simple (los pasos del modelo), pero replicable (en diversos ámbitos y estratos) facilita una medición de procesos de reconocimiento, diferenciación y estructuración no solo cualitativa, sino también cuantitativa. Recordemos el ejemplo de los postes de la foto: podemos imaginarnos hallar información cuantificable, pero sin que se pierda la individualidad de la mirada de cada transuente. Sea como fuere, coincidimos con las indagaciones de Wunenburger, buscando establecer, con nuestra propuesta de instrumento polivalente, nexos entre tipos de conocimientos y vínculos interdisciplinarios entre ciencias naturales y humanas.

#### 4.4 CONTRIBUCIÓN A LA TEORÍA DEL ARTE

La presente investigación se inscribe dentro de un estudio más amplio, el cual tiene como interés temático la teoría del arte.<sup>50</sup> Por ello, revisaremos, a continuación, si la herramienta podría ser de utilidad en este campo, y más específicamente, en relación con la educación en (no a través de) las artes.

Iniciaremos inquiriendo por qué la perspectiva relacional podría ser aplicable en este terreno, para luego revisar dos temas específicos dentro de la teoría del arte –la interdisciplinariedad y el concepto de medialidad– y terminar con la pregunta por su aporte en el campo pedagógico.

##### 4.4.1 Bordeando nuevamente la terminología

Al abordar la noción de arte nos topamos antes que nada con la dificultad de definirla. Si bien ritmo era difícil de definir, es a nuestro parecer ‘arte’ la expresión más incierta de nuestro vocabulario contemporáneo. No tenemos aquí, definitivamente, el espacio para discutir sus posibles definiciones; es por ello que tendremos que utilizarla incluyendo presunciones que han de ser cuestionadas en otro entorno. Solamente asentamos como premisas, más como instrumental de abordaje que como definición, ciertas características:

<sup>50</sup> Objetivo delineado en la introducción, apartado 0.3, p. 10.

- por un lado, se debate entre si su función ha de ser o descriptiva (con eventuales y siempre cuestionadas pretensiones de objetividad) o valorativa (con una indivisa urdimbre de valores socioculturales con individuales).<sup>51</sup>
- Por otro lado, es una noción que contiene no una, sino muchas definiciones. También aquí vale: si hay algo en lo que los que actualmente tratan de definir arte están de acuerdo, es en que el acuerdo es difícil. Si advertimos que en el caso de la noción de ritmo podían convivir diversas acepciones, esto es aquí mucho más notorio y extremo –y la convivencia se convierte a menudo en antagonismo–. Tanto así que se podría afirmar que lo característico del criterio de lo que hoy se llama arte no es que haya mutado con el tiempo, sino que se han ido heredando los significados, coexistiendo estos a pesar de ser en muchas ocasiones claramente contrapuestos entre sí. La idea medieval del talento dado por Dios para poder plasmarlo se entremezcla con la expresión de la subjetividad (luego del paso de la trascendencia de lo divino hacia la inmanencia de lo humano) del artista a través de su cosmovisión; la norma de la habilidad contemplada por las nociones de técnica (viene de τέχνη, palabra griega para arte), del savoir faire,<sup>52</sup> y de la adecuada reproducción (μίμησις) de la naturaleza coexiste con la exigencia de la radical autonomía del arte vanguardista (l'art pour l'art) como reacción tanto contra los cánones como contra las funcionalidades impuestas; se demanda un discurso crítico (si no lo tenía en los años 70 no era considerado arte) a la vez que una vivencia significativa a nivel sensorial y/o de experiencia en el sentido neokantiano de estética. Finalmente, en la actualidad hallamos énfasis en su función y funcionamiento cultural, observando tanto al emisor como al receptor menos como individuos que como manifestaciones sociales. En esta categoría de función (aunque abarcando tanto lo individual como lo grupal) puede incluirse su estudio como comunicación intersubjetiva, en la cual pondremos especial acento.

Así que hoy en día la noción de arte ha terminado implicando simultáneamente la actividad, el producto e, incluso, la valoración. Como si fuera poco, todo esto no solo convive en una sola persona, sino que su ponderación varía según contexto: museográfico, escénico, callejero, esperado o inesperado, etc. Pareciera recomendable, para la noción de arte, adoptar la estrategia que Deines propone para la de experiencia

---

<sup>51</sup> Como hemos mencionado al aplicar su estrategia a la noción de ritmo, Weitz reformula la pregunta acerca de la definición de arte: según él, el problema no es '¿qué es arte?', sino '¿qué tipo de noción es arte?'. WEITZ, p. 44. Una respuesta que plantea es la bipolaridad mencionada: "El concepto de arte, del modo como realmente lo usamos, es tanto descriptivo [...] como evaluativo [...], por ejemplo, a veces decimos 'esto es una obra de arte' para describir algo, y a veces decimos lo mismo para valorar algo". WEITZ, *op. cit.*, p. 48. Ver pasaje original 4-7. Su otra respuesta, definirlo como concepto abierto (offener Begriff) por establecer sus reglas de manera dinámica, parece menos relevante, ya que el significado de toda palabra es definido por el uso, resultando dinámico en mayor o en menor medida. Sin embargo, es cierto que en el caso del vocablo 'arte' tal flexibilidad es la característica central, tanto así que las teorías estéticas no han de ser definiciones sino recomendaciones de dirigir la atención a ciertas características del arte. WEITZ, *op. cit.*, p. 52.

<sup>52</sup> CHANTRAINE, p. 1112.

estética. Esta consiste en no solamente aceptar la amplitud de la noción, sino además en abandonar la pretensión de ver una unidad en ella y asumir una perspectiva pluralista.<sup>53</sup>

Se hace con ello no solo intrincado, sino imposible encontrar una definición de la noción de arte que logre consenso. La estrategia en este caso será no cuestionar ninguna, y, al igual que en el trabajo con la noción de ritmo, ver qué características peculiares surgen en la descripción de la interacción con nuestros conceptos.<sup>54</sup>

#### 4.4.2 Parentescos y áreas comunes

Hemos visto en el transcurso de la tesis diferentes ejemplos tomados de las artes, principalmente de la pintura y la música. Esto es muestra de la contribución de las artes al estudio de la percepción y la constitución del mundo (nuestros puntos de partida), tanto como fuente de ejemplos como campo de ejercicios de aplicación. Por ello, un objetivo de esta revisión final es también hurgar si se puede dar el camino inverso: el aporte del examen de la percepción desde nuestra perspectiva y de nuestra herramienta ritmo, a ámbitos de la teoría del arte.

La hipótesis es que la causa de tal idoneidad del arte como ejemplo y laboratorio de nuestro estudio es la similaridad, y hasta parentesco, entre la reflexión sobre el funcionamiento de las artes y la investigación del proceso perceptivo. Con reflexión sobre el funcionamiento de las artes nos referimos a una tematización que prima en el contexto contemporáneo de la teoría del arte. Esta sería el interés no por el objeto, sino por los sucesos que tienen lugar en y/o con los individuos involucrados, incluyendo nociones como percepción y cognición. Según Friedrich y Gleiter, ya a mitades del siglo XIX inicia un cambio que lleva de una estética dirigida hacia el objeto y los signos hacia una que se centra en la subjetividad (tanto de autor como receptor) y la construcción de sentido dentro del mundo experimentado. Sentido es entendido aquí de manera amplia; no solo en cuanto discurso o necesariamente comunicación, sino también como vivencia y experiencia de diversa índole. Las preguntas de la temprana estética empática (Einfühlsästhetik), que marcarían la estética moderna y,

<sup>53</sup> STEFAN DEINES: „Kunstphilosophie und Kunsterfahrung. Eine pluralistische Perspektive“. En: STEFAN DEINES, JASPER LIPTOW y MARTIN SEEL (Ed.): *Kunst und Erfahrung: Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012, p. 219s.

<sup>54</sup> Deines cuestiona si la finalidad de una teoría del arte sea solamente su definición. Propone revisar si no se sobrevalora este aspecto, frente a otros como inquirir en las funciones mismas del arte, sus efectos, etc. DEINES, *op. cit.*, p. 220. La pregunta tiene sentido, ya que si bien es importante clarificar las premisas terminológicas y conceptuales, es un hecho que ya, clara o no, nos hallamos frente a una palabra en uso que forma parte de una dinámica cotidiana. Su crítica también afecta la presente investigación sobre el ritmo: quizá pongamos demasiado énfasis en delimitar una definición, mientras que a lo mejor lo más importante o, al menos, igual de relevante, es investigar otras funciones que la noción ritmo, en plena incompletitud, ofrezca.

en consecuencia, contemporánea, serían muy cercanas a las que más tarde formularía y sistematizaría Husserl: la pregunta, en relación con los sentidos y la conciencia, por los fundamentos del mundo de la vida.<sup>55</sup> Es la similaridad temática en este campo la que lleva en esta investigación a la hipótesis de que la aproximación fenomenológica, a su vez, puede aportar acercamientos al universo reflexivo de la teoría del arte.

Partiendo de este campo temático compartido, examinemos si el arte y la fenomenología pueden tener algo en común en cómo y qué observan.

### *El eje del cómo*

Como señala Waldenfels, son varias las contribuciones posibles de los estudios husserlianos a la teoría estética, aunque él mismo no profundizase en ese campo específico.<sup>56</sup> Pero, si bien Husserl mismo no se dedicó mayormente de manera explícita al tema del arte, se hallan entre el legado de sus apuntes ciertas reflexiones, resultado de una conversación con dos colegas, que son de gran interés para esta investigación.<sup>57</sup> El punto principal para

<sup>55</sup> FRIEDRICH y GLEITER, p.7. La exploración desde el arte de las formas de percepción no amainó, sino, al contrario, fue en constante aumento en la teoría y práctica del arte del último siglo. Alarcón adscribe a esta corriente la teoría de Dewey y la de Fischer-Lichte, quien analiza el tema de la percepción como creadora de sentido en acciones artísticas de los años 60. MÓNICA ALARCÓN: „Künstlerische Forschung und Phänomenologie als Theorie der Erfahrung im Tanz“. En: *Hermeneia: Journal of Hermeneutics, Art Theory and Criticism*. Iasi: Axis, 2012, 12, p.212. Este interés forma parte de un gradual cambio de paradigma en aquellos ámbitos, digno de ser investigado en otro momento.

<sup>56</sup> Waldenfels enumera aquí la teoría de la imagen y la conciencia de la misma, la fantasía, la expresión e interpretación, etc. WALDENFELS: *Einführung in die Phänomenologie*, p.107. No las abordaremos, como tampoco lo referente al signo y lo artificial. Estética es otra noción en continuo cambio, fluctuando principalmente entre, por un lado, el sentido griego αἰσθησις, percepción y, por el otro, la disciplina de la experiencia y/o lo bello del arte adjudicada a Baumgarten. El uso coloquial actual fusiona lo bello y el arte (es discutible que en eso se agotase el concepto de Baumgarten). Es en referencia a esta última acepción que se puede afirmar que Husserl tenía un interés marginal en la teoría estética. Lo bello, como es evidente en HUSSERL: *Acta Mexicana de fenomenología 1* [2016], no resulta indispensable en su definición de arte. Sin embargo, no ha de olvidarse que aún existen muchos manuscritos del autor no publicados.

<sup>57</sup> Scaramuzza y Schuhmann describen, analizando unas hojas del fragmento VI 1 *Ästhetik und Phänomenologie*, las reflexiones que hace Husserl a partir de su conversación con Daubert y Fischer en 1906. Estos son representantes de la temprana estética fenomenológica, con la cual Husserl no se involucra mayormente, a pesar de ser uno de los autores que la influyen. No el único, ya que está influenciada por diversas acepciones de fenomenología de aquella época. Este término era ya en aquel entonces un vocablo polivalente, pues como dice Schuhmann usando una metáfora de Husserl, la propia historia terminológica inicia dentro de una multiplicidad: “El recurrir a la historia del concepto de fenomenología nos enseña que tal término llegó ya variopinto a ella”. KARL SCHUHMAN; CEES LEIJENHORST y PIET STEENBAKERS (Ed.): *Selected papers on phenomenology*. Dordrecht: Kluwer, 2004, p.30. Ver pasaje original 4-8. Sin embargo, aparte del nombre hay diversas e importantes coincidencias a nivel temático, lo cual hace valiosa la comparación. Por ejemplo, también Fischer plantea el alejamiento del sicologismo (propio a la estética empática inicial) y recalca el aspecto de autodación, mientras que según Daubert la percepción, y en general la aprehensión conciente, ya están sujetas a ciertas daciones de forma (Formungen, concepto emparentado con el de ordenamientos primigenios), véase GABRIELE SCARAMUZZA y KARL SCHUHMAN: „Ein Husserlmanuskript über Ästhetik“.

nuestro análisis es la cercanía entre la fenomenología y el arte, dado que tienen ambos la misma interrogante como núcleo: la pregunta por el cómo.

En este sentido, Husserl afirma en aquellos apuntes que lo relevante es la forma de darse:

A la vez, parece que tanto en la representación intuitiva como en la simbólica (por ejemplo, la novela que leo, o muchas imágenes) no se trata del objeto como tal, sino de la forma de darse del objeto, de su modo de aparición.<sup>58</sup>

Cabe resaltar que lo especial de esta reflexión, que en realidad no nos es nueva entre las formulaciones de este autor, es que la redacta con relación al significado estético, en el apartado en la misma página que lleva como título 'La constitución de la objetividad axiológica-estética'.<sup>59</sup> Un representante de la estética empática, igualmente maestro de sus visitantes, lo relaciona de una manera directa:

En las artes plásticas no se trata ni del contenido ni de la forma, sino de la modalidad de imagen, de la fenomenalidad.<sup>60</sup>

Esta afirmación es semejante a la que hemos visto de Husserl acerca de la preponderancia de la manera como llega algo a nosotros más allá de las presunciones de realidad.<sup>61</sup> En las artes tal prioridad se vuelve aun más evidente, pues siempre buscan expresamente producir algo más allá de su materialidad.<sup>62</sup> Es exactamente ese más allá que sucede en el espacio entre el objeto y el espectador, según afirma su interlocutor Fischer, lo que ha de ser investigado por la teoría estética:

Vemos de las cosas más que su aparición sensorial o, al menos, eso es lo que pensamos; y estéticamente siempre solamente se trata de esta creencia, de este mirar.<sup>63</sup>

---

En: *Husserl Studies*, 7 1990, p. 176. Son tan significativos las similitudes que Scaramuzza y Schuhmann denominan la estética fenomenológica como una empresa paralela (Parallelunternehmen) a la fenomenología husserliana. SCARAMUZZA y SCHUHMAN, *op. cit.*, p. 169. Justamente por ello son interesantes para nosotros las relaciones que realizará Husserl con su propia reflexión, profundizándola y 'afilándola'. EDMUND HUSSERL: „Ästhetische Objektivität“. En SCARAMUZZA y SCHUHMAN: *Husserl Studies* 7 [1990], p. 173.

<sup>58</sup> HUSSERL: *Ästhetische Objektivität*, *op. cit.*, p. 172. Ver pasaje original 4-9.

<sup>59</sup> *Konstitution der axiologisch-ästhetischen Objektivität*, en la misma página.

<sup>60</sup> Robert Vischer, *Der Ästhetische Akt und die reine Form*, 1874, citado en VLAD IONESCU: „The rigorous and the vague: aesthetics and art history in Riegl, Wölfflin and Worringer“. En: *Journal of Art Historiography*. Birmingham: University of Birmingham, 2013, 8, p. 94. Ver pasaje original 4-10.

<sup>61</sup> Recordemos su concepto mencionado en 2.4.1, p. 123.

<sup>62</sup> En el contexto artístico se hallan tanto discursos que proclaman que el arte trasciende lo meramente material, como otros que, contraponiéndose, buscan realzar la materialidad. De tal modo, hallamos también en los minimalistas Yves Klein (que pinta cuadros de un solo color) o De la Monte Young (quien, en equivalencia acústica a Klein, deja sonar durante horas un solo tono) la intención de generar una sensación, una conciencia en el público, que sea irreducible al objeto. Lo mismo se aplica a la disolución de pretensiones del teatro de lo absurdo de Artaud o en los ready mades de Duchamp, y hasta el pedestal vacío de Warhol: también aquí se busca una reflexión, aunque sea no lógica, o una experiencia que deje rastro no material. GREGOR STEMMRICH: *Minimal Art: eine kritische Retrospektive*. Dresden: Verlag der Kunst, 1998.

<sup>63</sup> SCARAMUZZA y SCHUHMAN, *op. cit.*, p. 177. Ver pasaje original 4-11.

Como vemos, la forma de dación es el foco de investigación, y con ello la cercanía entre fenomenología e investigación en el arte no sería solamente temática, como describimos más arriba, sino también metodológica. Comparten el interés por la manera como se da algo.<sup>64</sup> Con relación al método fenomenológico y la idoneidad de la teoría estética para su exploración, Waldenfels llega a afirmar que, para Dufrenne, la experiencia estética es el prototipo de la reducción fenomenológica. Lo importante en aquella teoría es que postula lo estético como diametralmente opuesto a la (tan común) acepción de que es algo tan especial que llega a anular o neutralizar lo real; aquí lo estético es una forma depurada de la percepción.<sup>65</sup> Esta depuración no se refiere a una purificación con un mítico fulgor o a algo más allá de nuestro día a día (tantas veces asociado con la idea de arte); sino, en sentido de depuración fenomenológica, un inmanente más acá de nuestra experiencia. Tal más acá no inicia en el mundo del arte, sino en la forma cotidiana de las cosas.<sup>66</sup>

En relación con los objetivos del presente trabajo, este último capítulo se dedica a la contraparte a la recepción de la obra: la construcción de la obra (Werkschöpfung), el ‘cómo’ visto desde el creador. Husserl, al observar el método de creación artístico, posiciona la obra como centro de irradiación (Ausstrahlungspunkt) y como construcción que se hace más compleja en pasos (schrittweise),<sup>67</sup> pero también reflexiona sobre cómo actúa a través de ella la intención del creador, quien buscaría provocar (de manera muy específica) ciertas asociaciones y direcciones.<sup>68</sup> Cabe destacar que en esta aproximación a la construcción no deben ni pueden ser consideradas o deducidas normas externas que se deban seguir, sino que se trata de una observación en función del proceso receptivo.<sup>69</sup> Relevante en estas observaciones es no solo observar que hay una estructura de capas (Schichtenstruktur), sino que podemos estudiar cómo esta estructura es construida de manera intencional.<sup>70</sup> Se po-

<sup>64</sup> “El volver hacia ‘las cosas mismas’, hacia aquello cómo y qué es vivenciable, lo comparte la fenomenología con muchos modos de proceder de la investigación artística. En ambos campos las estructuras de vivencia son a la vez investigadas y hechas accesibles de manera extendida”. ALARCÓN, *op. cit.*, p. 212. Ver pasaje original 4-12. Si bien el ‘volver a las cosas mismas’ es en cierto modo un término técnico específico a la fenomenología –y con ello es complejo de replicar–, nos parece indudable la coincidencia de acercamientos a la vivencia. Ambos campos temáticos comparten una forma de estudio de la misma, la cual, como diría Fink, contiene una esquizofrenia metódica al ser el observador a la vez quien vive la experiencia. FINK, *op. cit.*, p. 329. Otro campo relacionado pero que no podemos abordar propiamente en este trabajo es el estudio propiamente fenomenológico del arte.

<sup>65</sup> “[...] como una forma de percepción acrecentada y depurada, la cual conecta con un potencial de lo pre-real”. WALDENFELS: *Einführung in die Phänomenologie*, *op. cit.*, p. 109. Ver pasaje original 4-13.

<sup>66</sup> WALDENFELS: *Einführung in die Phänomenologie*, *op. cit.*, p. 113.

<sup>67</sup> HUSSERL: *Ästhetische Objektivität*, *op. cit.*, p. 172s.

<sup>68</sup> “El artista me coloca en una situación, y me la da intuitivamente o simbólicamente justo de tal manera, que es incitado cierto valorar, lo cual, en consecuencia, me da el próximo paso en una dirección. Son incitadas tales y tales asociaciones [...]”. HUSSERL: *Ästhetische Objektivität*, *op. cit.*, p. 173. Ver pasaje original 4-14. Referente a la especificidad y su preparación, revítese el resto del párrafo.

<sup>69</sup> Evitamos así el riesgo de deducir alguna normatividad, como en la distópica dictadura del ritmo anteriormente descrita en la sección 4.3.4.

<sup>70</sup> Comentan los recopiladores: “A esta estructura de capas del objeto corresponde una construcción estructurada de la vivencia en la cual aparece dicho objeto”. SCARAMUZZA y SCHUHMAN, *op. cit.*, p. 170. Ver pasaje original 4-15.

dría profundizar en este análisis, pues puede ser de utilidad no solo para la interpretación de la obra sino también para la formación del artista, mas ello sobrepasa los límites de esta tesis (que ya está rozando los límites de extensión y tema), así que quedará como materia para una investigación posterior.

### *El deambular sobre el borde*

Los límites son también un tema que comparten ambas perspectivas. Hemos definido la apertura como un ingrediente de la procesualidad. En la obra artística son, precisamente, las zonas indefinidas las que exigen la lectura, permiten la identificación con lo propio del recipiente y quiebran la expectativa –que como hemos visto, es generadora, igual que su decepción–.<sup>71</sup>

Caminar sobre el borde de lo limítrofe parece ser una condición para la creación artística. Observado desde la perspectiva de comunicación, el viejo debate entre, por un lado, ser entendible y no críptico y, por el otro lado, ser original y no plano a punta de fórmulas predecibles, aparenta estar relacionado con la dualidad de usar y, simultáneamente, resquebrajar lo conocido. Este recorrer los límites de las formas de ordenamiento las hace, como dice Waldenfels, brillar.<sup>72</sup> Denomina este cuestionamiento como característico del arte moderno. Sin embargo, como él mismo recalca, el mismo ver, para ser un mirar productivo, ha de trascender las formas de ordenamiento ya dadas. O, dicho de otro modo, para que el mirar sea productivo y no solamente reproductivo, han de surgir las reglas de ordenamiento en el proceso mismo del mirar.<sup>73</sup> Coincide esto con nuestro análisis de procesos primige-

---

Husserl luego esboza en la parte final de este fragmento tardío las estrategias en la creación y trasciende, de este modo, su restricción a la mera lectura del signo que hallamos en escritos más tempranos. Aquella restricción resulta muy limitante, a pesar de que especificase el signo como realizado con intención de comunicación (*in mitteilender Absicht vollzogen*); véase la revisión de esto en VITTORIO DE PALMA: „Husserls phänomenologische Semiotik (I. Logische Untersuchung, §§ 1–23)“. En MAYER: *Logische Untersuchungen - Edmund Husserl*, p. 46.

<sup>71</sup> La interacción creadora bivalente fue descrita en la formación de sentido mediante la alteridad, en 3.1.1, p. 158. Waldenfels, en relación con la recepción de la teoría estética de Ingarden, realza la importancia de la expectativa irresuelta como motor de interpretación: “Los lugares de indefinición, que residen inevitablemente dentro de la obra de arte, exigen una actividad de lectura que concretiza lo recibido y que lo anexa a la propia historia de experiencias. De este modo, la obra de arte siempre involucra nuevamente posibilidades que dinamitan el horizonte de expectativa del público y que provocan nuevas experiencias. [...] Desde un ‘campo literario’ de tal modo caracterizado por desplazamientos, lugares vacantes y bordes resultan referencias claras hacia una concepción abierta del mundo de la vida”. WALDENFELS: *Einführung in die Phänomenologie*, op. cit., p. 109. Ver pasaje original 4-16.

<sup>72</sup> “Si es que hay un rasgo básico que caracteriza el arte moderno, quizás sea el que su labor de ver y de representar se evidencie como un tratamiento multifacético de límites. Esto no es fortuito; pues si el arte no se atiene a un marco de ordenes predefinidas, sino que prueba nuevas maneras de ver y de representar, comienzan a brillar las marcaciones de orden”. WALDENFELS: *Sinnesschwellen: Studien zur Phänomenologie des Fremden*, p. 113s. Ver pasaje original 4-17.

<sup>73</sup> “[...] todo parece indicar que solamente puede haber un ver observante, si el ordenamiento del ver no es dado materialmente y formalmente antes del ver y del formar, sino si surge a la vez con el ver y el formar. En este sentido,



nios de ordenamiento, como, por ejemplo, la ritmificación subjetiva del capítulo inicial. Es claro que tal productividad de la mirada también es aplicable al acto de ver (oír, palpar, etc.) una obra de arte, pues así como constituyo el sentido del mundo, debo constituir el sentido de la obra de arte.

¿Por qué es esto relevante para la aplicabilidad del ritmo? Como se ha mencionado en el párrafo anterior, las estructuraciones para producir el sentido –y esto incluye sus espacios vacíos y asimismo los indefinidos– son no solo interpretables, sino también analizables en su construcción *ex profeso*. En este análisis de su creación y, específicamente, para el difícil equilibrio entre lo predecible y lo inesperado, entre lo reconocido y lo diferente, puede hallar su lugar, entre otras herramientas, aquella que hemos nombrado ritmo constitutivo.

#### 4.4.3 Convergencias de interdisciplinariedad

Durante el análisis de nuestro objeto de estudio hemos echado mano de ejemplos de diversas disciplinas, ya sea de artes o de otras ramas del conocimiento humano. Seguimos así la indicación de algunas aproximaciones repasadas que afirman que el tema del ritmo solo puede ser estudiado de manera multidisciplinar, pues es en sí multifacético.<sup>74</sup>

Se hace cercano, en consecuencia, trocar esta figura y plantear lo inverso: que la noción de ritmo (y ojalá el concepto específico esbozado) es una herramienta útil para acercarse a lo que contiene múltiples disciplinas, en especial a aquello en lo que estas interactúan; es decir, lo interdisciplinar.<sup>75</sup> La razón está a la mano: si es propio al mirar (en el sentido más amplio, es decir también a la mirada del investigador), también será propio a la mirada hacia un conjunto. Sin embargo, la idoneidad de la perspectiva fenomenológica es más compleja; como muestra, hemos examinado instrumentos para desglosar en qué consiste la paralelidad y simultaneidad desde lo diverso.<sup>76</sup>

Ya en los albores del siglo XX el ritmo era concebido como vinculante y por ello considerado como paradigma de lo interdisciplinario.<sup>77</sup> En la actual teoría del ritmo este acento cobra aun más importancia, dado el predominante rol contemporáneo de lo procesual y

---

*el ver sería algo productivo, y no reproductivo [...]". WALDENFELS: *Sinnesschwellen: Studien zur Phänomenologie des Fremden*, op. cit., p. 110. Ver pasaje original 4-18.*

<sup>74</sup> Véanse las afirmaciones de Kopiez mencionadas en la sección 1.3.1, p. 49.

<sup>75</sup> Según Fellmann, el método fenomenológico en sí es interdisciplinario. FELLMANN, p. 46. Lo mismo sostiene Waldenfels, pues negar la interacción disciplinar de la fenomenología correspondería a reducirla de manera artificial: “Desatender esta interacción significaría restringir artificialmente la mirada fenomenológica y enriquecer en el aspecto teórico la historia real de la investigación fenomenológica”. WALDENFELS: *Einführung in die Phänomenologie*, op. cit., p. 10. Ver pasaje original 4-19.

<sup>76</sup> Véase el apartado 3.1.2, p. 163.

<sup>77</sup> Como se ha descrito en 1.3.3, p. 57.

los modelos dinámicos de relaciones. La noción de ritmo tiene una posición relevante en la búsqueda de conceptos que funjan como bisagra entre disciplinas. Es ejemplar el caso de las artes escénicas, por ser estas por naturaleza interdisciplinarias, pero consideramos todas las artes de por sí un buen ejemplo para aplicar la herramienta. Por un lado, porque la experiencia estética siempre ha sido concebida como algo complejo:

Por ello, el objeto estético desdobra la plenitud de sus caracteres y de sus valores en una vivencia compleja, en la cual juegan un rol predominante, junto a los actos perceptivos, también aquellos del sentimiento y la fantasía. En ese sentido, también se ha de diferenciar la objetividad experimentada de manera simple de la objetividad estructurada complejamente, pues valorada.<sup>78</sup>

Sin embargo, cabe resaltar que la propuesta de usar la perspectiva fenomenológica como instrumento de análisis interdisciplinario no gira en este momento alrededor de su adecuación para analizar objetos complejos, sino de su idoneidad para analizar los objetos en su complejidad.<sup>79</sup>

Por otro lado, las artes tienden, como hemos visto en las secciones anteriores, al menos en su teorización actual, hacia auscultar sus modos. Se podría decir que el ansia de imitar la naturaleza (*imitatio naturae*) muda a un emularla (*aemulatio naturae*),<sup>80</sup> siendo sus reglas lo que se aspira a emular y, para ello, es menester comprenderlas. Al preguntarse por cómo funciona, se vuelve secundaria la pregunta acerca de qué es lo que funciona, se deja atrás la materialidad y queda por tanto relegada la especialización disciplinar. Quizás sea este desarrollo, siempre tematizado pero contemporáneamente cada vez más pronunciado, una de las razones por las que el ejercicio del arte se ha vuelto cada vez más plurimedial; y, a su vez, el análisis, al implicar por ello una diversidad de aproximaciones simultáneas, multimodal.<sup>81</sup> También podemos invertir la perspectiva: si concebimos el arte como expresión de un espíritu de época, es quizá característica de nuestro tiempo la des-especialización. Al menos eso parece plasmarse en ciencias (por ejemplo, en el aumento de publicaciones académicas interdisciplinarias) pero también a nivel laboral. Sea como fuere, en el entorno de la teorización del arte parece cada vez más necesario un análisis desde una perspectiva de percepción multimodal, por lo que, a continuación, revisaremos su aplicación en artes; en tanto campo de aplicación, pero también de ejemplos.

---

<sup>78</sup> SCARAMUZZA y SCHUHMANN, *op. cit.*, p. 170. Ver pasaje original 4-20.

<sup>79</sup> Wilhelm-Narosy retoma el resumen de Christian Rolle: la experiencia estética no se halla en los objetos complejos, sino donde estos son percibidos en su complejidad. WILHELM-NAROSY, p. 46. Cabe resaltar que no afirmamos que el presente estudio ni el modelo elaborado sean propiamente fenomenológicos, pero sí haber utilizado el instrumental de aquel método.

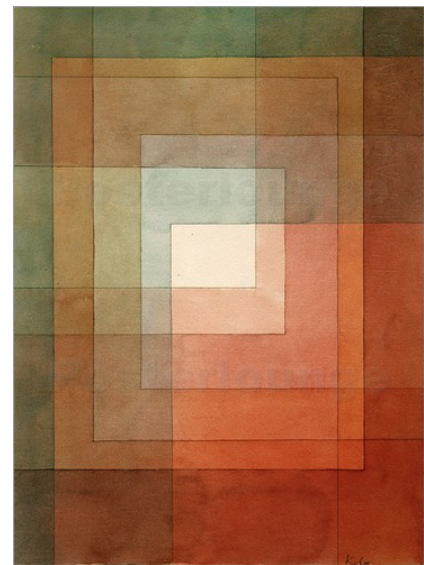
<sup>80</sup> Se entendería aquí *Aemulatio* no como competencia, sino como emulación. Es una interpretación más moderna, aunque ya ha sido usada, paralelamente a la primera, por Plinio (Ilaria Marchesi, *The Art of Pliny's Letters: A Poetics of Allusion in the Private Correspondence*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, pág. 227).

<sup>81</sup> Véase el concepto de intermodalidad en 1.3.3, p. 79.

### *De un artista en varias disciplinas*

La noción de obra total como la que combina varias disciplinas y sentidos es antigua (como muestra un botón: recordemos el concepto de obra de arte total (Gesamtkunstwerk) de Wagner), pero nos interesa más cómo era buscada la manera de lograr esta interacción a través de entenderla. En otras palabras, la obra total no solo es sumar lenguajes, sino entender qué (y cómo) tendrían en común los sentidos y las disciplinas. Como resultado del desarrollo histórico del interés que vimos en el primer capítulo, encontramos a inicios del siglo XX interesantes teorizaciones por parte de artistas que buscan ahondar en estos ‘cómos’.

Uno de los autores cuyas reflexiones sobre el ritmo como convergencia entre lo visual y lo musical pueden resultarnos fértiles es el ya mencionado Paul Klee. Compartía el interés por esta unión con diversos colegas,<sup>82</sup> y la exploración de los principios comunes de composición era un tema importante en la escuela en la que dio clases, la Bauhaus (Kandinsky había hecho de estos principios el centro de su método pedagógico,<sup>83</sup> y también Feininger tenía un trasfondo de músico). Pero según Hajo, Klee profundiza más que las reflexiones comunes a su época.<sup>84</sup> Le preocupaba la simultaneidad pluridimensional de lo diferente, de lo cual el nexo entre lo visual y la polifonía musical era un buen ejemplo (obsérvese aquí este cuadro de 1930 en relación con su título: *Blanco enmarcado polifónicamente – Polyphon gefasstes Weiß*), pero solo un ejemplo:



Porque la simultaneidad de varios temas independientes es algo que no solo puede darse en la música; tal como todas las cosas comunes no solo son válidas para un solo lugar, sino que están enraizadas, ancladas orgánicamente, en algún lugar y en todos.<sup>85</sup>

Klee hurga en estos principios que él llama orgánicos y clasifica las semejanzas y diferencias, habla de tipos de línea complejos (pasiva, activa y medial), de estructuras de compás (cualitativas con ritmo de peso y cuantitativas con ritmo de masa), de generatividad y de tipos de ritmo (por ejemplo, de uno interno, sensorial y, por lo tanto, a primera vista diferente al nuestro).<sup>86</sup> Vemos que se pueden hallar en su vocabulario términos que hemos

<sup>82</sup> El interés por la unión de música con pintura es igualmente antiguo. Un amplio y detallado panorama de ejemplos se halla en [KARIN VON MAUR: \*Vom Klang der Bilder\*. München: Prestel, 1999.](#)

<sup>83</sup> [MAGDALENA DROSTE: \*Wassily Kandinsky - Lehrer am Bauhaus\*. Berlin: Bauhaus Archiv, 2014.](#)

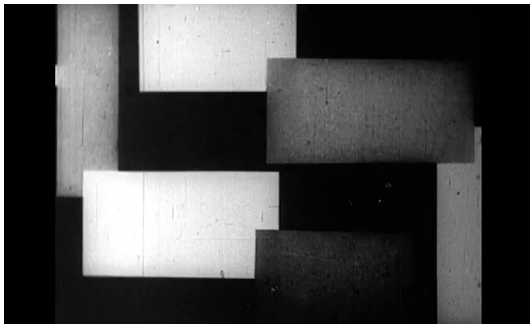
<sup>84</sup> [HAJO DÜCHTING: „Rhythmische Strukturen im Werk von Paul Klee“.](#) En [BRÜSTLE et al.: \*Aus dem Takt: Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur\*](#), p. 308.

<sup>85</sup> En [Das Bildnerische Denken](#), Basel/Stuttgart 1956, pág. 296, citado en [GERTRUD MEYER-DENKMANN: \*Grenzübergänge zwischen Musik, Kunst und den Medien heute\*. Oldenburg: BIS Oldenburg, 2005, p. 21.](#) [Ver pasaje original 4-21.](#) Su concepto de orgánico evidentemente no se refiere o, al menos, no se restringe, a lo corporal.

<sup>86</sup> [DÜCHTING, op. cit.](#), p. 307-316.

usado en el transcurso de la presente investigación, y ritmo resulta serle uno medular. No cabe duda de que estudiar su obra podrá surtir nexos enriquecedores.

### *Hacia artistas de varias disciplinas*



Volviendo la vista hacia otras interacciones, hallamos la noción de ritmo en reflexiones dentro de los análisis de muchas otras disciplinas: en cine los ritmos hápticos de Richter (realizó películas abstractas como en 1921 *Ritmo 21*, de la cual se muestra aquí un fotograma inevitablemente estático) y Eisenstein (con una compleja teoría del montaje);<sup>87</sup> en teatro los análisis de Fischerlichte del ritmo como elemento estructurante;<sup>88</sup> en arquitectura estudios sobre la re-

conceptualización de la experiencia del mundo vivido gracias a la unión de sentidos visuales, motóricos y hápticos.<sup>89</sup> También en la literatura se pueden hallar exploraciones de su función en tanto estructura de comparación (Vergleichsstruktur) dentro del proceso de abstracción y reinterpretación, adjudicándole la misión de unir partes distantes pero también esferas de percepción mediante su potencial asociativo.<sup>90</sup>

Vemos que en esta enumeración, a diferencia de la revisión del primer capítulo, la noción de ritmo no aparece tantas veces debido a la diversidad de usos, sino por un denominador común: estos análisis comparten como característica principal la aproximación al ritmo en tanto concepto operatorio.<sup>91</sup> El ritmo como herramienta de análisis no solo muestra ser aplicable en estas artes que podemos llamar clásicas (hoy en día ya se puede considerar el cine como parte de ellas), sino también en formas resultantes de desarrollos tecnológicos

<sup>87</sup> ROBIN CURTIS y MARC GLÖDE: „Haptische Rhythmen - Visuelle Intervalle in der filmischen Wahrnehmung“. En BRÜSTLE *et al.*: *Aus dem Takt: Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*.

<sup>88</sup> ERIKA FISCHER-LICHTE: „Rhythmus als Organisationsprinzip von Aufführungen“. En BRÜSTLE *et al.*: *Aus dem Takt: Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*. En el mismo ámbito, la mirada desde el ritmo como forma estructurante fundamental podría ubicarse entre los factores estructurantes que, como menciona Brincken, anteceden toda semántica de los lenguajes que interactúan en lo escénico. JÖRG VON BRINCKEN y ANDREAS ENGLHART: *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008, p. 115.

<sup>89</sup> FRIEDRICH y GLEITER, *op. cit.*, p. 12.

<sup>90</sup> Torra-Mattenklot, en un análisis que utiliza explícitamente herramientas y conceptos de la fenomenología, trasciende no solo la habitual asociación con formas de pronunciación y construcción de sílabas (aproximación heredada de lo acústico), sino también la aproximación estándar de ritmo en narrativa y semántica. CAROLINE TORRA-MATTENKLOT: „Blütenintervalle. Rhythmische Figuration als Strukturprinzip in Prousts 'À la recherche du temps perdu'“. En BRÜSTLE *et al.*: *Aus dem Takt: Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*.

<sup>91</sup> Hemos expuesto lo que esto implica en 4.3.1, p. 213.

más recientes, como los nuevos medios (llamamos así a aquellos que no son extensiones de los ya existentes sino que surgen a partir de la revolución digital). El concepto de ritmo que hemos definido se presta al análisis en esta disciplina multiabarcante no solo por compararla con ella la interdisciplinariedad, sino por coincidir en realzar sobremanera el carácter medial.

#### 4.4.4 Estética medial

La explicación más simple para concebir el carácter medial del concepto que hemos elaborado es deducir que el 'cómo se da' también irradia al 'a través de qué se da', y esto último implica el medio. Sin embargo, postulamos aquí que la relación entre nuestro modelo de estructura constitutiva y el concepto de medio es algo más explícita, pues es capaz de concentrarse especialmente en lo medial.

La medialidad es un concepto que ha adquirido singular relevancia en la noción contemporánea del arte. Frente a corrientes artísticas que usan objetos de la vida cotidiana como el ready-made de Duchamp, la primacía de la utilidad en el diseño del movimiento Bauhaus, la dificultad de la diferenciación de arte-artesanía y la masiva incidencia de los medios tecnológicos en la producción de arte moderno, varias posiciones de teoría del arte contemporáneo vuelcan su atención hacia los elementos que caracterizan la transmisión de información y no hacia la información que ha de ser transmitida, o dicho de otra manera, hacia los medios y la medialidad de los procesos de comunicación intersubjetiva en vez de lo comunicado.<sup>92</sup> O son los medios, o es el mismo proceso de investigación y producción para la creación el centro de interés, y no es raro que pase a segundo plano el producto de la creación –si es que hay uno–.

Profundicemos en esta última idea. Es natural que sea imposible imaginar el arte sin un vehículo que lo haga llegar hasta nosotros.<sup>93</sup> El punto es que en las definiciones contemporáneas del arte adquiere cada vez más importancia tal vehículo, que muy a menudo no es tangible (como un cuadro, una escultura). Es decir, la noción de procesualidad puede tener tal primacía que puede obviar el producto final: el resultado de un proyecto se restringe a veces a su documentación en tanto transcurso o a la enunciación abstracta del proceso creativo.<sup>94</sup> Otra perspectiva, presente en especial en las artes herederas de las escénicas, es

<sup>92</sup> Relacionado con estos procesos aparece como objeto de estudio la noción de lenguajes, entre ellos los artísticos. Entenderemos en tal sentido lenguajes como sistemas de comunicación intersubjetiva codificados. Con 'codificados' nos referimos a que se construyen sobre interpretaciones acordadas según diversos procesos dinámicos (concientes o no). Esta corta descripción (la búsqueda de una definición completa nos alejaría del objetivo) nos permite incluir lenguajes no verbales, lo cual abarca, por ejemplo, lenguajes visuales en general así como la diversidad de las artes y de sus límites.

<sup>93</sup> Paul Valéry aplica esta simple pregunta al ritmo: trata de imaginarse un ritmo sin medio y, claro está, no lo logra. BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess*, p. 11. Es obvio, y sin embargo, substancial.

<sup>94</sup> Evoquemos el resurgimiento en las últimas décadas, observándolo desde un carácter de espíritu de época, del ritmo como proceso frente al producto narrado en 1.2.2, p. 45.

ubicar el acto de creación en el momento de su realización, como podrían ser la improvisación o la acción en vivo.<sup>95</sup> Aparte de las artes escénicas clásicas, se adscriben a este grupo que realza la acción en vivo vertientes más nuevas, tales como el performance o actuaciones que mediante computadoras generan contenidos visuales y/o acústicos, a la par que evidencian explícitamente (por ejemplo, proyectando el código de programación mientras se realiza) las herramientas con las cuales son producidas de manera inmediata.

Tracemos, considerando estas formas de observar lo procesual, analogías con lo elaborado respecto del estudio del ritmo, en tanto perspectiva sobre un proceso constitutivo. También el ritmo se da en un proceso y, por lo mismo, su análisis involucra la procesualidad de la propia percepción.<sup>96</sup> A diferencia de otras actividades dirigidas a completar su forma y/o alcanzar un punto final, el estudio desde el ritmo (en el enfoque del ritmo concebido como elemento procesual) dirige la atención hacia el transcurrir. Nuestro modelo facilitaría identificar y describir los pasos de un proceso en sí, dirigiendo la mirada hacia el desarrollo y, así, hacia su ‘cómo’ (o el ‘cómo’ general de lo que se da), mas no hacia lo finalmente dado, pues nos fijamos (y podemos delimitar ciertas fases) en el hacer, no en el producto que logra aquel hacer.<sup>97</sup> Para decirlo de manera menos abstracta, citamos el final del célebre poema de Constantino Cavafis:

Ítaca te dio el bello viaje.  
Sin ella no habrías emprendido el camino.  
Pero no tiene más que darte.  
Y si pobre la encuentras, Ítaca no te engañó.  
Así sabio como te hiciste, con tanta experiencia,  
comprenderás ya qué significan las Ítacas.<sup>98</sup>

Relacionada con este transcurrir como eje, permítasenos presentar otra figura similar que no carece de poética: Bernhard Waldenfels afirma que el ritmo “*solo halla su hogar en el*

<sup>95</sup> Un enfoque dentro del mismo entorno pero con otro objetivo: algunos teóricos, en especial dentro del campo contemporáneo de lo performático, le adjudican al ritmo la función de orientar las dinámicas dentro de lo procesual. Según estas posturas, el ritmo funge como una figura de guía. BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess, op. cit.*, p. 22 Sería quizá productivo cotejar este concepto de orientación con el nuestro de ordenamiento. Los resultados concretos del ritmo en la interacción del equipo humano que produce una obra son desjerarquización (recordemos el concepto de heterarquía), autoorganización y formación de comunidad. BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess, op. cit.*, p. 22. Tal adjudicación de funciones está emparentada con lo que aseveraba Bücher, pionero de la sociología del trabajo: el ritmo cataliza el proceso de adaptación mutua para la labor conjunta y es, con ello, útil para describir las formas de interrelación que tal proceso exige. MÜLLNER, p. 32. También aquí, en el campo de interacciones humanas, parece ser de utilidad aplicar la perspectiva del ritmo en el sentido elaborado, en especial para explicar la procesualidad como continua y como interdependiente.

<sup>96</sup> El ritmo se da en el proceso en el sentido que es él mismo construido durante y mediante el proceso, o, como dice es ‘negociado’ (ausgehandelt) en él. BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess, op. cit.*, p. 27.

<sup>97</sup> BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess, op. cit.*, p. 8.

<sup>98</sup> Del poema Ithaka, en el archivo Cavafy, <http://www.cavafy.com/poems/content.asp?id=74&cat=1>, traducción por Miguel Castillo en <http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/euro/cavafis/itaca.htm>.

*camino*”, pues “*lo que cuenta no es el hacia dónde de la meta y el qué del resultado, sino el cómo del movimiento*”.<sup>99</sup> Resumiendo, el ritmo entendido como secuencia constituyente es afín a la noción contemporánea de procesualidad en el arte, y al plasmar y hacer entendible cómo funciona un proceso<sup>100</sup> resulta, a nuestro parecer, idóneo como herramienta en su análisis: el foco está en el ‘cómo’ del proceso.

En vista de lo reflexionado, nos sumamos a la propuesta de Fellmann: al contener el ‘cómo’ en el propio concepto de medio, las ciencias de medios actuales son un campo de aplicación de la perspectiva fenomenológica, y viceversa. Es, justamente, este ‘cómo’ el nexa con el próximo punto de esta exposición: el cómo es suspende el qué es (es decir, la realidad) y a fin de cuentas cuestiona sus propias formas.

### *De ilusión a simulación*

Hemos puesto entre paréntesis, acorde a la perspectiva fenomenológica que estamos siguiendo, lo que se entiende coloquialmente como real.<sup>101</sup> Pero es precisamente por eso, según Fellmann, que dicha perspectiva es en sí ideal para estudiar el concepto de medio. Según este autor, el mismo concepto de evidencia en la filosofía de Husserl podría calificarse como con carácter medial; pues si se adopta la definición de verdad como la situación en la que un estado de cosas pensado corresponde a la realidad, no se puede, para llegar a afirmar algo como verdadero, obviar el concepto de real. Vimos que real según Husserl corresponde al cumplimiento o confirmación (Erfüllung) de intenciones, lo cual puede tener diversos grados de mediatez o inmediatez. La evidencia tiene carácter de autodación (Selbstgegebenheit).<sup>102</sup>

Este criterio de lo real se acerca mucho a su manejo contemporáneo en la teoría de medios. En el mundo digital cobran importancia conceptos como realidad virtual y aumentada, se dan diversas estrategias de autoescenificación en redes sociales que relativizan la identidad física, la creación de conocimiento a menudo basa sus criterios de comprobación sobre la coincidencia autoregulada de opinión (Wikipedia), la autoría individual –y, por lo tanto, el rastro personal– cede a la grupal (OpenSource) y la referencia de valor del dinero digital (Bitcoins) ya no es ni el oro ni la pretensión de algo tangible, sino el mero procesamiento de información. Se podría decir que el concepto de ilusión del siglo XVII, hacernos creer que algo es real, ha sido reemplazado por el de simulación, hacer funcionar algo como real, en el cual ya no existe referente objetual –y sin embargo, eso es lo real–.<sup>103</sup> En vista de tal panorama, la noción de ‘verdad’ ha sido reemplazado por la de ‘veraz’, y la coherencia es la

<sup>99</sup> BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess*, *op. cit.*, p. 16. Ver pasaje original 4-22.

<sup>100</sup> Recordemos la composición y recursividad del dibujo en 3.4.3, p. 187.

<sup>101</sup> Por ejemplo, en 2.4.1, p. 123.

<sup>102</sup> FELLMANN, *op. cit.*, p. 68. Véanse también los conceptos correspondientes en HUSSERL: *Hua III*, p. 396.

<sup>103</sup> ÜRLICH PFISTERER (Ed.): *Lexikon Kunstwissenschaft*. Ditzingen: Reclam, 2012, p. 388.

medida de realidad.<sup>104</sup> Esto se acerca bastante a la definición de Nietzsche<sup>105</sup> evidenciando que en este aspecto Husserl y él no son muy lejanos.

Nos concentramos aquí específicamente en la noción de realidad dentro de la teoría de los medios, en especial nuevos medios, y no en un concepto generalmente validado. Esto se debe a que (aún) no se puede decir que la noción de real narrada sea unívocamente la definición vigente en nuestra cotidianeidad, aunque a ciencia cierta se puede afirmar que forma parte del manejo de la noción de realidad dentro del espíritu de nuestro tiempo. Por lo expuesto se hace evidente que esta noción está muy ligada al uso de nuevos medios electrónicos, así como a las posibilidades de alcances específicos en cada uno de ellos. En otras palabras: la revisión de la noción de real depende en buena medida de a qué vehículo de comunicación y expresión estamos haciendo referencia.

Nuestro concepto de ritmo, al estar basado sobre la creación y estructuración de relaciones y ser, por lo mismo, muy cercano a la construcción de coherencia, se presta sobremedida para auscultar la creación, no digamos de la sensación de real, pero sí de su sentido, centrándose en los funcionamientos de asociación desde el medio utilizado así como en la interrelación entre los medios. Se prestaría no solo como un concepto útil para las ciencias de medios en general (algo así como un concepto intermedial), sino además, y en especial medida, para el estudio de los medios digitales.<sup>106</sup>

Profundicemos en otra perspectiva sobre el ritmo como herramienta de análisis del medio digital y sus formas contemporáneas. Según Fellmann, se puede llegar a concebir que cierto concepto (no objetual, sino más bien funcional y procesual) de medio puede servir de aproximación al complejo concepto husserliano del flujo de la conciencia.<sup>107</sup>

<sup>104</sup> Revítese la aproximación fenomenológica al concepto medial de realidad y percepción en JANEZ STREHOVEC: „Augmented reality, augmented perception: phenomenological approach to interface culture“. En: *Glimpse*, 3 2001, Nr. 1 y KRYSZYNA WILKOSZEWSKA: „Aesthetics of New Media“. En: *Glimpse*, 3 2001, Nr. 1.

<sup>105</sup> F. NIETZSCHE: *KGW, op. cit.*, págs. 374s, *Über Wahrheit und Lüge* (III/2).

<sup>106</sup> Un ejemplo dentro de estos sería el concepto de realidad mixta, el cual abarca los ámbitos de lo absolutamente real hasta lo absolutamente virtual, pero tropieza con el hecho de que también lo real puede ser un artificio.

<sup>107</sup> Fellmann ensaya, partiendo del concepto husserliano medio de la fenomenalidad (Medium der Phänomenalität) y el análisis de los textos relacionados, una interpretación de aspectos fundamentales de la fenomenología desde la perspectiva de una teoría medial. Como resultado, no solamente plantea que conceptos de la teoría medial pueden, caso dado, servir de ayuda para entender conceptos de la fenomenología husserliana, sino que también ve, a la inversa, que esta corriente filosófica puede tener gran importancia e injerencia en la teoría medial (cabe destacar que no hay una teoría medial delimitada, sino que es un campo de estudio). Tanto así que titula un capítulo *El futuro de la fenomenología: una teoría general de los medios* (*Die Zukunft der Phänomenologie: eine allgemeine Theorie der Medien*). FELLMANN, *op. cit.*, p. 151s. Si bien no pensamos que sea el único futuro de esta corriente, ni que sea su único "perfil nuevo", concordamos con la hipótesis de que la fenomenología puede ser de especial relevancia para la actual teoría medial, enriqueciendo su instrumental teórico. Esperamos que el presente trabajo, en tanto se alimenta del método fenomenológico, pueda integrar tal aporte.



Por otro lado, variando la definición de Theodor Lipps de empatía como “*acto en el cual constituimos la representación de un objeto como real para nuestra conciencia*”,<sup>108</sup> podríamos llegar al extremo de declarar la empatía (hacia una persona cada vez más anónima)<sup>109</sup> como aquel acto en el cual se constituye una representación de un objeto como real para el medio (real en el sentido de coherencia interna a susodicho medio, la cual es dictada en parte por el contexto medial correspondiente, como, por ejemplo, las dinámicas de las redes sociales). Dicho de un modo más simple: dentro de las actuales dinámicas sociales habría algo así como una conciencia no personal, sino comunal, basada sobre la interacción; y son necesarias, para el estudio de sus complejas reglas y formas de relación, herramientas que profundicen específicamente en sus mecanismos de interrelación. Para lograr esto, es menester que puedan desligarse de la necesidad de referentes tangibles o, incluso, externos.

### *Ni empática ni fenomenológica*

Por lo expuesto, es visible un cambio en el desarrollo contemporáneo de la noción de medio misma, desdibujándose sus formas. Con las nuevas tecnologías y la difusión medial masiva (ahora en un nuevo entendimiento de ‘masivo’: no que alcanza a muchos, sino que además una sola persona utiliza gran cantidad y diversidad de medios), el análisis del funcionamiento ya no se puede restringir a definir como medio ni el signo, ni su materialidad.<sup>110</sup> La hipermedialidad (entendida como una demasía de estímulos y modos mediales) sacude los paradigmas de lo que entendemos como ‘medio’, forzando a buscar también qué se define a un medio en general y qué a medio de expresión (Ausdrucksmedium) en específico. Esto lleva también aquí a preguntar por los denominadores comunes para llegar a las estructuras generales.

Revisemos desde esta perspectiva la anteriormente mencionada estética fenomenológica. Como observan Scaramuzza y Schuhmann, la estética fenomenológica no sería una estética

<sup>108</sup> FRIEDRICH y GLEITER, *op. cit.*, p. 16. Ver pasaje original 4-22.

<sup>109</sup> Resulta interesante observar cómo los mensajes, por el aumento de filtros mediales, van perdiendo toda autoría en más y más contextos. Ciertas manifestaciones, como videos virales, memes y frases sueltas, han llegado a ser del todo impersonales, y lo único relevante para quien las repite es que le signifiquen algo para él mismo. La pérdida de crédito de autoría es a menudo intencional por parte del creador original (por ejemplo, de un meme). Relevante culturalmente es que esta modalidad de comunicación es cada vez más cotidiana.

<sup>110</sup> Esto se debe, a nuestro parecer, a la diversidad actual de medios. Un ejemplo es el así llamado chat. Si se explica a qué se llama chat, se hace obvio que el medio transportador es irrelevante frente a la función: puede darse por SMS, en plataformas Web (Facebook, Foros), en programas de comunicación audiovisual (Skype) y en aplicaciones solamente hechas para el teléfono móvil (WhatsApp, Tinder). En ese sentido, el chat es un buen ejemplo de una forma de comunicación que no depende de una forma material (ni simbólica común, pues cada uno tiene sus signos), pero que sí es regida por ciertas reglas que definen el tipo de conversación que puede contener (en tanto velocidad de redacción y reacción, largo del mensaje, material textual o visual, etc., lo cual puede influenciar la temática y sus dinámicas). Es en el estudio de la formación de estas reglas y dinámicas en las que puede injerir un análisis de relaciones.

desde arriba (deductiva metafísica en el sentido hegeliano) pero tampoco una desde abajo (en el sentido de una estética empirista o sociológica) sino desde adentro, en tanto busca describir las leyes esenciales que rigen la experiencia.<sup>111</sup> Con ello permite alejar el foco de atención de dos campos que son problemáticos si el criterio de definición de medio como lo hemos observado (lo mismo se aplica a la noción de arte) solamente dependiese de ellos:

- de la materialidad de una realidad externa (en forma de una fijación en la técnica disciplinar, muy común en ámbitos tanto educativos como de validación a nivel profesional)
- y de las características individuales (ya sea del mundo experiencial del artista o de la pericia del espectador).

Asimismo, la prioridad de los signos (digamos de una estética semiótica) deja de ser prioritario en el análisis de la construcción de una situación comunicativa (por ejemplo, arte concebido como comunicación), pues no depende de remitir a un bagaje adquirido con antelación (conformado, por ejemplo, por imágenes de memoria acompañantes (*begleitende Erinnerungsbildern*)<sup>112</sup> pero tampoco de fantasías aleatorias. Sí pueden ser parte de la situación comunicativa, pero el análisis se centra en otros aspectos. También nos permite alejarnos del estudio de la *psyche* (campo más cercano a la estética empática), pues el centro de interés no está en el sujeto, sino en el suceso. Aplicándolo al arte, usemos como ejemplo la antigua problemática de ¿quién es el que crea la obra, el autor o el receptor? La perspectiva en este caso tampoco se centraría en fundamentar la equivalencia de autorías, es decir la acción creativa de los sujetos en ambos extremos (lo cual también sería prioridad de una estética empática), sino en enfocar la parte del procesamiento de información, la cual es común a ambos momentos de la comunicación.<sup>113</sup> Podemos, así, trasladar nuestra atención hacia la construcción interna a la obra, establecida a partir de retenciones y protenciones inmediatas.

Si bien la estética fenomenológica aporta el eje de lo inmanente a la obra y fundamentos para una profundización en el ‘cómo se da’, podemos notar –gracias a las reflexiones acerca de evoluciones contemporáneas del apartado anterior– que la ciencia de los medios (*Medienwissenschaften*) plantea nuevos retos. El foco en el ‘cómo’ del ‘mediante qué se da’, dejando atrás la materialidad del ‘mediante’, es afín a la fenomenología, pero tiene necesidades y retos específicos. Uno de ellos, y de mucha relevancia, es que, a pesar de lo dicho, la forma tecnológica sigue entrelazada inevitablemente con las características del medio. Tanto así, que las limitaciones técnicas influyen en el mensaje hasta el extremo de condicionar la manera de pensarlo. Un ejemplo es el género literario de la novela por SMS (iniciado en Japón en 2003), cuyos capítulos de ciento sesenta caracteres implican un pensamiento

<sup>111</sup> SCARAMUZZA y SCHUHMANN, *op. cit.*, p. 168.

<sup>112</sup> SCARAMUZZA y SCHUHMANN, *op. cit.*, p. 168.

<sup>113</sup> SPITZNAGEL, p. 12.

fragmentado y cuya forma de transmisión fomenta que sean gratuitas, anónimas y legibles en la ubicuidad de la pequeña pantalla en mano. Tal interdependencia del medio con lo comunicado lleva, a su vez, a la pregunta si son los desarrollos tecnológicos los que condicionan las comunicaciones, o son las necesidades específicas de comunicación las que fomentan el desarrollo de las tecnologías de comunicación. La respuesta es seguramente 'ambos'. Explorar tal forma de interrelación,<sup>114</sup> así como cuestiones similares, podría ser tarea, por el acento específico, de una estética medial.<sup>115</sup>

Otro reto acaso específico a la perspectiva desde la función medial, y relacionado con la pregunta planteada, es el entendimiento del concepto de nuevos medios en relación con las artes. La definición de estos está aún en evolución: ¿cómo hemos de imaginarnos lo que hace un artista de nuevos medios? La incertidumbre se debe probablemente a un desplazamiento terminológico.

Un primer desplazamiento se da en el aspecto disciplinar. La pintura es una disciplina artística, pero un nuevo medio no lo tiene que ser; puede perfectamente ser utilizado para funciones no relacionadas con arte. Asimismo, en el caso de la pintura puedo hacerme una imagen de su lado material (superficie tangible pintada, etc.) y la forma en que se va a dar (la voy a ver delante mío). Tal no es el caso con el nuevo medio, pues el concepto contiene una diversidad de formas materiales y de acción (puede ser un objeto, sonidos, imágenes, que cambian o no, que reaccionan a algo o a alguien o no, puedo verlo en una pantalla o sobre el piso en el que camino, etc.). El punto es que a diferencia de las disciplinas artísticas tradicionales, la definición 'nuevo medio' no está relacionada con arte (y mucho menos aun con lo bello) sino que es cabalmente medial: es una forma de transportar contenidos que es considerada nueva en relación con los medios anteriores a lo digital, ya que no es ni copia ni extensión de ellos. Sin embargo, esto no depende de su materialidad, sino de su modo de generar.<sup>116</sup> Vemos que, más allá de lo procesual, es específicamente lo constitutivo, lo generativo, lo que se vuelve medular para el concepto de medio (no es coincidencia que se hable de arte generativo). Con ello, también los nuevos medios aportan un campo de experimentación hacia el estudio de cómo funcionamos nosotros mismos. Es por ello que consideramos útil herramientas que puedan, a pesar de tener que simplificarla, acercar la perspectiva fenomenológica a estas disciplinas. Una de estas, esperamos, sería ritmo en el sentido aquí elaborado, al proponer una armazón con factores tan básicos que son observables en diversas constelaciones de elementos y en pluralidad de medios (lo

<sup>114</sup> Este tema ya entra al campo de predicción de tendencias culturales.

<sup>115</sup> No se propone aquí fundar una estética medial (no cabe duda que existen varias), pero sí plantear una estrategia de análisis que pretende ser un aporte a tal contexto.

<sup>116</sup> Veamos ejemplos: la fotografía digital sería, en primera instancia, una copia (en el sentido de transposición a lo binario) de la fotografía analógica. A su vez, retocar fotos con Photoshop no es un nuevo medio, pues es una extensión del retoque fotográfico tradicional. Sin embargo, en Photoshop se trabaja con capas, y si una imagen es generada solo desde este procesamiento de capas, sin girar alrededor del retoque de una imagen inicial, entra a la categoría de nuevo medio. En el mismo sentido, la fotografía digital deviene un nuevo medio si retrata algo (o de una forma) imposible analógicamente.

cual permitiría reconocer paralelos), y con un flujo de pasos tan simple que puede ser reconocido en diversas dinámicas y estrategias de comunicación.<sup>117</sup>

#### 4.4.5 Aplicabilidad en la educación artística

Hemos recorrido en la sección anterior las posibilidades y aportes de la perspectiva fenomenológica a las actuales acepciones de artes, medios y nuevos medios. Para finalizar, quisieramos volver a mencionar la potencial utilidad de la herramienta ritmo, tal como la hemos descrito, para la educación artística.

Bajo educación artística no nos referimos a la educación mediante artes (por ejemplo, enseñar matemáticas mediante una coreografía, aunque pueda ser útil para ello), sino a la formación en artes.

Es obvio que la formación de un artista tiene que incluir su comprensión de los efectos de su obra, medios y mensaje en su público (en sentido individual y social). Podríamos, naturalmente, obviar que investigue su obra y su recepción, y confiar en la espontaneidad e intuición del tan privilegiado talento. Sin embargo, a más tardar al entrar al mercado (en su sentido más general)<sup>118</sup> se habrá de enfrentar a la sustentación de un concepto que implique tanto sus intenciones como sus métodos. ¿Por qué dice lo que dice de la manera que lo dice?<sup>119</sup> Así que forma parte de la tarea de un artista, aunque sea durante su formación,

<sup>117</sup> Un ejemplo paradigmático es transmedia, denominación que se usa actualmente para comunicación de un solo contenido en varios medios. Es una modalidad de comunicación que si bien siempre ha existido, es potenciada por los medios digitales y sus posibilidades de interacción (sincronización, intercomunicación, etc.). Por ejemplo, en la ficción transmedia de la televisión noruega *SKAM* (<http://tv.nrk.no/serie/skam>) se narra una sola historia en una diversidad de medios: en videos online se ven capítulos, en Facebook se hallan los perfiles de los personajes que intervienen, estos discuten su vida (parte del guión) en Twitter, etc. Nuestro modelo puede servir para reconocer patrones (desde básicos hasta complejos) tanto en la creación (por ejemplo, qué tienen en común las formas de construcción de personaje dentro de cada medio) como de la recepción (cuándo el público reconoce conductas, relaciones que se repiten, y en qué momento la información deja de ser reconocible). Eso habría podido ser útil tanto a las autoras de esta ficción para monitorear el efecto de recepción y evitar confundir al público, como para un investigador que observa la serie y su impacto hoy que ya finalizó.

<sup>118</sup> No nos referimos necesariamente a lo económico, sino al sistema de intercambio. Esto implica postulación a galerías, residencias, becas, bienales, etc.

<sup>119</sup> Un excelente método para ayudar a detectar la intención de un estudiante de artes, digamos un pintor, es hacer revisar sus proyectos hasta el momento, con la consigna de tratar de reconocer, por un lado, si hay temáticas que se repiten (por ejemplo, el impacto medioambiental o la vida urbana) o si hay elementos formales (ejemplos serían una técnica de trazo específica o cierta calidad de color. Automáticamente el estudiante reconocerá en ambos campos una evolución, un desarrollo que puede, a su vez, proyectar hacia el futuro. El paso siguiente a esta detección de hilo negro será reconstruir las motivaciones de sus elecciones, con el fin de elaborar su discurso como creador. El método de ritmo constitutivo incide al apoyarlo a detectar qué elementos (formales o temáticos) se repiten y en qué modos concretos varían, retroalimentando la evolución.

sustentar cómo actúa lo que hace. Ha quedado establecido que en la comprensión del cómo la aproximación husserliana o, al menos, fenomenológica, es de provecho, pues regresando a los apuntes de Husserl, él explícitamente niega que solo exista lo aleatorio si no en la recepción, en la intención del autor:

No se han de despertar sentimientos estéticos cualquiera, sino justamente estos, no se han de despertar indistintas asociaciones estéticamente significativas, sino justamente estas que forman parte del objeto y valor estéticos unitarios que ha de despertar la obra de arte.<sup>120</sup>

¿Cómo funciona esto? ¿Cómo se puede entender, cómo se puede explicar? ¿Cómo darle a alumnos de pintura una noción del peso de un color en un cuadro abstracto, y cómo darles una idea de que la experiencia del espectador se verá influenciada por cómo cuelgan sus obras en una pared? ¿De qué modo se describe a coreógrafos la capacidad de subrayar un movimiento mediante la interacción con el espacio, y por qué puede ser importante subrayar en ese momento, y no en otro, aquel movimiento? ¿Cómo se crea sentido con la iluminación teatral, y qué tipos de sentido son posibles? ¿Cuáles son las formas de generar humor en la música, y en qué medida son comunes con otras expresiones? ¿De qué manera se puede convencer a un incipiente artista de nuevos medios que la inmediatez de su generación de contenidos ('en tiempo real'), tan importante para su propuesta creativa, puede pasar desapercibida si no prevee cómo hacerla evidente? Además, una de las tareas medulares en una formación es hacerle reflexionar al incipiente creador: ¿para qué usas tal estrategia, por qué esa manera va a ser la adecuada para lograr lo que quieres lograr?

Parece que los análisis de la repetición y su reconocimiento, de la función significativa de la variación para la comparación, y de la constante construcción de nuevos elementos que van ganando complejidad en el proceso de percepción de una obra (que se puede observar con la herramienta ritmo constitutivo) podrían aportar a ello. Claro está, en constante interacción y complementación con otras perspectivas, como la del análisis semiótico, la de las ciencias de los medios, y de tantas más en aquella inmensa riqueza de perspectivas que nuestra propensión a la reflexión construye y ha construido.

<sup>120</sup> HUSSERL: *Ästhetische Objektivität*, *op. cit.*, p. 173. Ver [pasaje original 4-24](#). Encontramos aquí dos expresiones que pueden despertar críticas dentro del abanico de posiciones respecto a lo que es arte. Una, que la obra tiene que despertar ciertas asociaciones específicas y, por ende, ser inequívocamente legible y/o adecuarse a ciertos cánones predefinidos; empero esto sería malinterpretar a Husserl, pues el que el mensaje no sea aleatorio no implica que sea predecible. Todo lo contrario, lo impredecible de la interpretación es esencial, e incluso fomenta abrir puertas hacia otras interpretaciones mediante el conocimiento de cómo funciona el interpretar. Eso sí, de lo que habla es de acercar el campo interpretativo a las intenciones del artista. Este es el otro punto: si la obra ha de despertar alguna asociación. Husserl presupone la existencia de intenciones individuales, y se podría criticar esto aduciendo que el artista no tiene por qué querer nada (correspondería a discursos como que el artista trabaja para sí mismo, que la intuición le nace espontáneamente porque sí, etc.). Sin embargo, aquí sí asumiremos esa premisa: que el creador quiere, en el momento que decide mostrar su obra, lograr algo. Esto no tiene que ser en absoluto un mensaje claramente legible o un discurso específico, ni una sensación definida; es más, es probable que en la mayoría de los casos tampoco es algo del todo delineado por el autor ante sí mismo.



## TEXTOS ORIGINALES

En este apartado se hallan los textos originales, con el fin de que se pueda revisar el verdadero vocabulario del autor correspondiente, pues es sabido que toda traducción no deja de ser una interpretación. Sin embargo, colocarlos en el trabajo mismo habría entorpecido la fluidez de la lectura dada la extensión que habrían alcanzado las notas de pié de página.

En el caso de la Husserliana, se ha buscado utilizar las traducciones existentes y se han colocado aquí los textos originales. Las demás traducciones al castellano son del autor de este documento, a menos que se indique lo contrario.

### Capítulo 1

1. *“Celibidaches Zugang zur Musik über die Phänomenologie ist wissenschaftsgeschichtlich wohl auf die Wiener Schule von Franz Brentano zurückführbar”*. BRUHN: *Musik und Gefühl als Objekt und Gestaltqualität einer Wahrnehmungshandlung*, p. 102. [Volver al texto](#).
2. *“Alle Methode ist Rhythmus. Hat man den Rhythmus der Welt weg — so hat man auch die Welt weg”*. En *Allgemein Brouillon*. NAUMANN, p. 7 y MÜLLNER, *op. cit.*, p. 22. [Volver al texto](#).  
El guión medio (“-”) será usado siguiendo las prescripciones de la RAE: siempre en dupla y pegado a las letras correspondientes. Sin embargo, esta medida ortográfica no la aplicaremos en las traducciones de idiomas que no siguen tal reglamentación.
3. *“Die Diversifikation der Definitionen ist nicht nur das Resultat eines allgemeinen fachlichen Spezialisierungsprozesses, sondern sogar auch von Subspezialisierungen innerhalb eines Faches”*. SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 16. [Volver al texto](#).
4. *“Rhythmus erscheint in dieser Hinsicht als ‘sensibler’ Prüfstein für die Geltung von Grundauffassungen”*. SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 34. [Volver al texto](#).
5. *“Der Rhythmus ist die Sammlung und Ordnung der Elemente mit Rücksicht auf ihre Wiederholung. Er ist aber nicht das alleinige Prinzip dieser Ordnung; Takt und Tempo müssen zu ihm hinzutreten”*. COHEN, p. 146. [Volver al texto](#).
6. *“Wenn aber Elemente gemessen werden sollen, die gar nicht Worte zu sein brauchen, dann genügt das Metrum nicht, weder für die Sammlung von Gruppen, noch gar für die erste Herstellung einer elementaren Ordnung, und die Wiederholung und Befestigung derselben”*. COHEN, *op. cit.*, p. 144. [Volver al texto](#).



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



7. *“Nicht nur die sich verändernde musikalische Substanz, deren Zeitstruktur man Rhythmus nennt, sondern auch der Maßstab, der Metrum heißt, ist demnach unablässig in Bewegung. Daß die messende Bewegung, der Takt, eine gleichbleibende Einheit ist, darf nicht zu der Annahme verleiten, dass es sich um die Art von Zeitquanten handelt, [. . .]. Das musikalische Metrum ist vielmehr prinzipiell an die subjektive Erfahrung gebunden, die vom Begriff der Gegenwärtigkeit oder des Jetztpunktes her den Zeitverlauf strukturiert”*. Dalhaus, Carl: *Die Musiktheorie im 18. Und 19. Jahrhundert*. Tomo I, pág. 100. WBG: Darmstadt 1984. Citado en: [NAUMANN, op. cit., p. 11s. Volver al texto.](#)
8. *“Ebenmaß des Tempus ist nur eine Station in der Geschichte des Begriffes. Vor allem die zeitgenössische Kunsttheorie verlässt diese Idee und benützt Rhythmus allgemein zur Analyse von Struktur und Ablauf”*. [SEIDEL: Rhythmus, p. 291-314. Volver al texto.](#)
9. *“Die zwanziger Jahre waren die Glanz- und die Geniezeit der deutschen Rhythmusbewegung. Es war unmöglich, nicht von Rhythmus zu reden und rhythmisch zu leben – Rhythmus war das große Zauberwort jener Zeit”*. [SPITZNAGEL, op. cit., p. 13. Volver al texto.](#)
10. *“Rhythmus ist die Einbildung der Einheit in die Vielheit”*. Citado en: [MÜLLNER, op. cit., p. 22. Volver al texto.](#)
11. *“Durch den Rhythmus sei Musik nicht mehr der Zeit unterworfen, sondern habe diese in sich selbst”*. [MÜLLNER, op. cit., p. 22s. Volver al texto.](#)
12. *“Rhythm is a Gestalt, but it is much more: a preferential mode of unifying perception and action, the source of social manifestations and the basis of arts of succession and movement”*. [SPITZNAGEL, op. cit., p. 21. Volver al texto.](#)
13. *“Seit der Antike führt die Frage nach dem Wechselverhältnis von Wirkung und Form eines rhythmischen Ereignisses die Theoretiker durch ihre rhythmischen Erfahrungen und Analysen. Dabei liegt die Schwierigkeit gerade darin begründet, dass der Rhythmus stets zwischen diesen beiden Polen oszilliert. Rhythmen emergieren nur in der Verbindung von Produktion und Perzeption: So wie die rhythmische Wirkung sich nicht ohne den Blick auf seine spezifische Form analysieren lässt, kann andererseits die Form des Rhythmus nicht ohne den Rekurs auf die Merkmale seiner Wahrnehmung analysiert werden”*. [BRÜSTLE et al.: Aus dem Takt: Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur, p. 12. Volver al texto.](#)
14. *“Jedes Ansehen geht über in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein Verknüpfen, und so kann man sagen, dass wir schon bei jedem aufmerksamen Blick in die Welt theorisieren”*. Goethe WA:64, XII, citado en [SCHWIBBE, p. 37. Volver al texto.](#)
15. *“[. . .] das Wesen aller Kunst liegt im Unbewußten: am deutlichsten redet die Musik. Alle anderen Künste sind nur Künste, als sie ein mit der Musik gemeinsames Grundelement haben zB Rhythmus”*. [NIETZSCHE: Frühe Schriften 1854 - 1869: BAW, op. cit., p. 206. Volver al texto.](#)

16. *“Alles Erinnern ist Vergleichen d.h. Gleichsetzen. Jeder Begriff sagt uns das, es ist das ‘historische’ Urphänomen. Das Leben erfordert also das Gleichsetzen des Gegenwärtigen mit dem Vergangnen, so dass immer eine gewisse Gewaltsamkeit und Entstellung mit dem Vergleichen verbunden ist. Diesen Trieb bezeichne ich als den Trieb nach dem Klassischen und Mustergültigen: die Vergangenheit dient der Gegenwart als Urbild”*. 29[29] U II 2. Sommer–Herbst 1873. <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1873,29>. [Volver al texto](#).
17. *“Die Gesamtheit der rhythmischen Betätigungen des Menschen, die in unserer Kulturwelt jede für sich ihr selbständiges Dasein haben [...], stellt sich uns, je weiter wir zurückgehen, um so mehr als eine Einheit dar, die auf der festen Grundlage der anatomischen und physiologischen Verhältnisse unseres Körpers beruht”*. Citado en: [WILHELM-NAROSY, op. cit., p. 33](#). [Volver al texto](#).
18. *“Denn auch unser Gegensatz von Individuum und Gattung ist anthropomorphisch und entsammt nicht dem Wesen der Dinge, [...]”*. [F. NIETZSCHE: KGW, op. cit., p. 374, UWL, Vol. III/2](#). [Volver al texto](#).
19. *“Das Material der Sinne vom Verstande zurechtgemacht, reduziert auf grobe Hauptstriche, ähnlich gemacht, subsumiert unter Verwandtes”*. [F. NIETZSCHE: KGW, op. cit., p. 59, NL 9-106 \(71\), Vol.VIII/2](#). [Volver al texto](#).
20. *“Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nichtgleichen”*. [F. NIETZSCHE: KGW, op. cit., p. 373s, UWL](#). [Volver al texto](#).
21. *“Um die Einmaligkeit der Erfahrungen zu verallgemeinern, erstellt die Begriffsbildung Ähnlichkeiten, bildet Empfindungsgruppen”*. [F. NIETZSCHE: KGW, op. cit., p. 231, JGB §268, Vol. VI/2](#). [Volver al texto](#).
22. *“[...] lebt er mit einiger Ruhe, Sicherheit und Konsequenz: wenn er einen Augenblick nur aus den Gefängniswänden dieses Glaubens herauskönnte, so wäre es sofort mit seinem »Selbstbewußtsein« vorbei”*. [F. NIETZSCHE: KGW, op. cit., págs. 377s, UWL, Vol. III/2](#). [Volver al texto](#).
23. *“Die objektiven Zeitstrecken sind dem Menschen nicht leer, sondern werden von ihm, trotz Fehlens eines eigentlichen »Inhaltes«, mit subjektiven Empfindungsgehalten erfüllt”*. [SEIDEL: Rhythmus, Metrum, Takt, p. 384](#). [Volver al texto](#).
24. *“Obwohl nämlich der Klang ununterbrochen fort dauert, glauben wir doch Pausen zu hören – wie oft und an welcher Stelle ist nebensächlich, genug, wir machen subjektive Einschnitte und gewinnen auf diese Art die rhythmische Gliederung”*. [MÜLLNER, op. cit., p. 26](#). [Volver al texto](#).
25. *“[...] flugs würden wir beim Hören das Fehlende ‘mitmeinen’ und in das Erlebnisbild einschmuggeln”*. [BECKING, p. 9](#). [Volver al texto](#).

26. "Der Vorstellungsraum des angeeigneten Klangs ist jedoch nicht antreffbar: Er wird mitgeprägt von Erinnerungen, Wissen über Musik und Musiker sowie von Hörerfahrungen aus früheren Jahren". BRUHN: Musik und Gefühl als Objekt und Gestaltqualität einer Wahrnehmungshandlung, *op. cit.*, p. 97.  
Antreffbar significa aquí algo así como 'encontrar en vivo', 'dar con 'el concretamente'; el autor busca con ello realzar el condicionamiento por lo circundante. [Volver al texto.](#)
27. "Die Kontinuität des Bewusstseins entsteht, weil das menschliche Gehirn Zusammenhänge zwischen den einzelnen Augenblicken herstellt. Die Verbindung zwischen den Augenblicken, und nicht die Augenblicke selbst, macht das Bewusstsein aus. Ohne diese Verbindungen würden wir von einem Augenblick zum nächsten nur eine Folge unzusammenhängender Reize wahrnehmen, wobei wir diese Erfahrung nicht in Wissen und in Verständnis der Welt umformen könnten". WILHELM-NAROSY, *op. cit.*, p. 56. [Volver al texto.](#)
28. "Das Gefühl erweitert die Wahrnehmungshandlung um eine zusätzliche Komponente.[...] Es könnte sich als befruchtend für die neuropsychologische Theorieentwicklung erweisen, Empfindung, Gefühl, Erkennen, Reflektieren als eine Einheit zu erkennen, aus der keine der Komponenten herausgelöst werden kann". BRUHN: Musik und Gefühl als Objekt und Gestaltqualität einer Wahrnehmungshandlung, *op. cit.*, p. 106. [Volver al texto.](#)
29. "[...] hierarchical rhythmic organisation (meter) serves to an attentional mechanism of adjustment of expectancies which guides perception, a mechanism which is based on hierarchically arranged oscillations conceding a perceptual advantage". ALADRO-VICO, p. 3. [Volver al texto.](#)
30. "In jedem Rhythmus sind Wechsel und Wiederholung Spielformen, die sich gegenseitig bedingen". WILHELM-NAROSY, *op. cit.*, p. 41. [Volver al texto.](#)
31. "Es ist kein Gefühl, das aus der Musik heraus im Menschen erregt wird. Es ist die Zwangsläufigkeit von Spannung und ihrer Auflösung, die [...] aus der natürliche Tendenz und dem Widerspruch gegen die natürliche Tendenz zur Erregung im Menschen führt". BRUHN: Musik und Gefühl als Objekt und Gestaltqualität einer Wahrnehmungshandlung, *op. cit.*, p. 104.  
Traducimos Erregung con 'estímulo', ya que si bien la palabra germana puede leerse en ciertos casos como una emoción o un sentimiento, Bruhn se ubica aquí dentro de la perspectiva de la psicología y su vocabulario específico. [Volver al texto.](#)
32. "Eratmen ist die Antizipation, die Urform der Zeit, die Vorwegnahme der Zukunft und ihre erste Errichtung, auf welche sodann die Vergangenheit eintreten und nachfolgen kann.[...]. Es wird somit der Zeit nicht nur die Aufgabe gestellt, das Nacheinander zu ordnen, sondern das Voreinander zu bewirken, zu erzeugen". COHEN, *op. cit.*, p. 146.  
El autor usa la palabra Eratmen que traducimos con 'inhalar' a falta de otra palabra en castellano, mas si bien es una aproximación, es bastante imperfecta. Es lo más

cercano, pues el Er- implica una adquisición (tal como en *Erblicken*), pero él mismo la diferencia unas líneas más arriba de otra palabra que literalmente corresponde a inahalación, *Einatmen*: “*Diese Einatmung ist mithin eine Eratmung[...]*”. Como es evidente, su frase no los declara sinónimos. Tampoco se puede traducir como ‘exhalar’, eso sería *Ausatmen*. [Volver al texto.](#)

33. “*Und die Antizipation ist es, durch welche und in welcher die Zeit ihren Grundwert als Kategorie bewährt*”. COHEN, *op. cit.*, p. 147. [Volver al texto.](#)
34. “[...] *so muß der letzte Grund der Ordnung doch immer in dem Rhythmus selbst gesucht werden, mithin letztlich in seinem Grundverhältnis zur Zeitform*”. COHEN, *op. cit.*, p. 145. [Volver al texto.](#)
35. “*Wenn aber die Antizipation für alle Arbeit des Bewußtseins die rhythmische Grundform ist [...]*”. COHEN, *op. cit.*, p. 146. [Volver al texto.](#)
36. “*The essence of rhythm is not merely the perceived order [...] ; it is the demand, preparation and anticipation for something to come. [...] Rhythmicity is a temporal relation between ›tensions‹ [...] that are constructed, perceived and created between a beginning (or a past), a middle (a present) and an ending (a future). [...] Rhythm is a future-oriented temporal order*”. En *You, Haili: Defining Rhythm. Aspects of an Anthropology of rhythm*, en: *Culture, Medicine and Psychiatry* 18 (1994), págs. 363s. Citado en BRÜSTLE *et al.*: [Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess, op. cit.](#), p. 18. [Volver al texto.](#)
37. “*La question est la même bien que les deux auteurs y répondent de façon diamétralement opposée, l’un par un anti-intuitionnisme sans concession suivant lequel la rationalité consiste à être pur de toute intuition, l’autre par le principe des principes, suivant lequel, à l’inverse, la rationalité signifie la fondation intuitive*”. SERON, p. 140. [Volver al texto.](#)
38. “[...] *nicht bewusstseinspflichtig, aber unter Umständen bewusstseinsfähig*”. FISCHINGER, *op. cit.*, p. 100. [Volver al texto.](#)
39. “*Noi conosciamo chiaramente che la vista è delle piú veloci operazioni che sieno, ed in un punto vede infinite forme; nientedimeno non comprende se non una cosa per volta*”. Leonardo Da Vinci, *Trattato della Pittura* §49. Citado en KUHN, p. 8. [Volver al texto.](#)
40. “*(Die Stufenreihe) beginnend mit der starren gleich und regelmäßigen Wiederholung eines so einfachen objektiven Geschehens wie einer Pendelschwingung und endend mit dem höchsten, reich gegliederten und wechselvollen, gefühlsgetränkten, subjektiv-persönlichen Erleben und Schaffen des Menschen*”. Citado en: SPITZNAGEL, *op. cit.*, p. 9 [Volver al texto.](#)
41. “*Daß die einzelnen ineinander übergehenden Wahrnehmungen verbunden bleiben, statt sich bloß abzulösen, ist zwar einerseits das Resultat einer teils rezeptiven, teils spontanen Zusammenfassung [...]. Andererseits aber wird das Ganze eines Werkes [...] immer schon vorausgesetzt; und die Einzelheiten werden als Teile eines antizipierten Zusammenhangs begriffen,*

- der sie umfaßt und umgekehrt aus ihnen hervorgeht*". Citado en: FISCHINGER, *op. cit.*, p. 13 [Volver al texto](#).
42. *"Musik wird im materiellen Raum angeeignet und entfaltet ihre Wirkung im Vorstellungsraum des Menschen"*. BRUHN: *Musik und Gefühl als Objekt und Gestaltqualität einer Wahrnehmungshandlung, op. cit.*, p. 97. [Volver al texto](#).
43. *"Darüber hinaus ist festzuhalten, das Wahrnehmung einen die Einzelsinne übersteigenden multimodalen Prozess darstellt und einen Vorgang, bei dem wahrnehmende Subjekt und wahrgenommenes Objekt in eine Beziehung eintreten, die Unterscheidung von Subjekt und wahrgenommenes Objekt, Aktivität und Passivität obsolet erscheinen lässt*. LECHTERMANN, WAGNER y WENZEL, p. 7. [Volver al texto](#).
44. *"Otherwise, non-metrical rhythm [...] thwarts the sense of context, becoming self-referential, creating its own context"*. ALADRO-VICO, *op. cit.*, p. 3. [Volver al texto](#).
45. *"Strukturierte kognitive Repräsentationen einer Folge von auditiven Objekten innerhalb definierter Zeiträume"*. BRUHN: *Zur Definition von Rhythmus*, p. 41. [Volver al texto](#).

## Capítulo 2

1. *"[...] alles, was sich uns in der 'Intuition' originär, (sozusagen in seiner leibhaften Wirklichkeit) darbietet, einfach hinzunehmen sei, als was es sich gibt, aber auch nur in den Schranken, in denen es sich da gibt"*. HUSSERL: *Hua III, op. cit.*, p. 51. [Volver al texto](#).
2. *"Sie ist [...] der Titel der Bewußtseinsmethode für die Erkenntnis von Bewußtsein überhaupt. In eben dieser Methode wird sie selbst aber zum Objekt möglicher Studien [...]"*. HUSSERL: *Hua III, op. cit.*, p. 165. [Volver al texto](#).
3. *"[...] wobei ein zweites Durchlaufen aller Glieder in einer anderen Folge das Bewusstsein von derselben Kollektion herstellt"*. HUSSERL: *Hua XI, p. 419*.  
Glied significa aquí elemento de una cadena, por ello la traducción más cercana, en vez de miembro, sería parte. [Volver al texto](#).
4. *"Betrachten wir aber ein solches Datum, so können in ihm selbst Eigenheiten sich abheben, und darunter die Eigenheit der inneren Gleichmäßigkeit, wie ein gleichmäßig weißes Quadrat, und wieder die einer inneren Ungleichmäßigkeit, eines inneren Sich-abscheidens von unbestimmten Flecken, die doch ungeschieden übergehen ineinander, ineinanderfließen"*. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 137. [Volver al texto](#).
5. *"[...] Mittel der Beschreibung und Kontrastierung, deren Sinn in jedem Einzelfall im Hinblick auf die konkrete Situation der Analyse ursprünglich neu geschöpft werden muss"*. HUSSERL: *EU, p. 119*. [Volver al texto](#).
6. *"Nichts kann in mein Leben hineinschneien, nichts mir hineinfallen, einfallen, was sich nicht in die Einheit des Zusammenhangs schickt. Dieser Zusammenhang ist Bewusstseinszusammenhang, [...]"*, HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 408. [Volver al texto](#).

7. "Ein reines Urbild, auf das wir nicht im wiederholten Sehen zurückkämen, wäre wie ein Blitz, der uns mit Blindheit schlägt [...]. Der Prozess des Sichtbarwerdens im Bild unterliegt dem Paradox einer Wiederholung, in der das Selbe als Anderes wiederkehrt". WALDENFELS: *Sinnesschwellen: Studien zur Phänomenologie des Fremden, op. cit.*, p. 88. [Volver al texto.](#)
8. "[...], mais là c'est l'identité à soi-même dans le fait d'être ce que l'on est, en substance, en son essence; c'est la identité déterminée, l'identité par et dans la détermination". DRAGOMIR, p. 162  
Esto es la traducción del rumano al francés por Dobré, la del francés al castellano es propia. [Volver al texto.](#)
9. "[...] da erhebt sich unvermutet in sinnlicher Verwirklichung eine Insel der Bedeutung, eine Erhöhung und Verdichtung des Geistes auf der flüssigen Niederung des Daseins!" MUSIL, p. 1111. [Volver al texto.](#)
10. "Etwas gilt uns als ein und dasselbe nachdem es uns auf seine Selbstheit erfragenswert wurde". ASEMISSEN, *op. cit.*, p. 31. [Volver al texto.](#)
11. "Wir haben hier eine Aufeinanderbezogenheit, die nicht in beziehendem Betrachten konstituiert ist, die vor aller »Vergleichung« und allem »Denken« liegt als Voraussetzung der Gleichheitsanschauung und Differenzanschauung. Eigentlich »vergleichbar« ist nur das Ähnliche, und »Unterschied« setzt »Deckung« voraus, d.i. jene eigentliche Einigung des im Übergang (oder in der Koexistenz) verbundenen Gleichen". EDMUND HUSSERL; MARTIN HEIDEGGER (Ed.): *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*. Halle a.d.S.: Max Niemeyer, 1928, p. 44 [Volver al texto.](#)
12. "Das Phänomen der assoziativen Genesis ist es, das diese Sphäre der passiven Vorgegebenheiten beherrscht, aufgestuft auf den Synthesen des inneren Zeitbewusstseins", HUSSERL: *EU, op. cit.*, p. 77. [Volver al texto.](#)
13. "Erst auf diesen beiden passiven Unterschichten kann sich ein vielstufiger Sinnzusammenhang – die eigentliche Welt der Sinngegenstände – aufbauen". HOLENSTEIN, p. 117. [Volver al texto.](#)
14. "Es ist das Motiv des Rückfragens nach der letzten Quelle aller Erkenntnisbildungen,[...]". EDMUND HUSSERL: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1976, p. 125. [Volver al texto.](#)
15. "Schon in der Passivität ist doch all das bereit, was die Leistung des aktiven Ich ermöglicht, und es steht unter den festen Wesensgesetzen, nach denen die Möglichkeit dieser Leistung verständlich werden kann". HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 209.  
Traducimos bereit como dispuesto en sentido de preparado, listo, y Leistung como obra, mas hay que considerar que también implica la potencia(lidad) del obrar. [Volver al texto.](#)

16. *“Die objektiven Fundamente sind Grundprinzipien, Strukturen und Gesetze, die das apriorische Fundament für jede mögliche Theorie bilden, man kann nicht gegen sie verstoßen ohne gegen den Begriff von Theorie selbst zu verstoßen”*. ZAHAVI: *Husserls Phänomenologie*, p. 9 [Volver al texto](#).
17. *“Dieses Erscheinende, ob es nun existiert oder nicht, ist weder die Wahrnehmung, noch ist es im eigentlichen reellen Sinn in der Wahrnehmung. Dasselbe gilt von allen erscheinenden Beschaffenheiten des empirischen Dinges, es gilt von Farbe, Raumgestalt usw”*. HUSSERL: *Hua XXXVIII*, p. 130.  
Si bien hay una tradición de traducción al castellano de reel como ‘ingrediente’ definida y bien fundamentada, preferimos traducirlo aquí con ‘efectivo’, ya que por un lado lo consideramos más adecuado a este sentido, y por otro tal palabra permite abrirse, al igual que el original alemán, a una mayor riqueza de asociaciones. [Volver al texto](#).
18. *“[...] jede wirkliche oder mögliche Gegebenheit eine ‘Gegebenheit für...’ besagt, nämlich für das Bewusstsein als der Urstätte des Sinnes, an der alles was ist, sich als solches ausweist”*. WALDENFELS: *Einführung in die Phänomenologie*, op. cit., p. 30 [Volver al texto](#).
19. *“[...] ist im Moment eine geordnete Gegenwart schon konstituiert? Kann man nicht umgekehrt sagen: Erst in der werdenden Kontinuität konkretisieren Einheiten und sondern sie sich von anderen Einheiten und konstituieren nun auch Koexistenz von Dauerndem. Erst später kann [...] eine gegliederte impressionale Welt gesehn werden”*. HUSSERL: *Hua XI*, op. cit., p. 413. En la traducción de la segunda oración hemos sumado signos de interrogación tácitos. [Volver al texto](#).
20. *“[...] das Phänomen der Wahrnehmung schließt das ‘Ebenvergangen’ als Gegebenheiten im Augenblick des Grenzüberganges gerade noch mit ein”*. ASEMISSEN, op. cit., p. 79. [Volver al texto](#).
21. *“Über das einzelne W.-Erlebnis hinaus impliziert der ‘Prozess beständiger Kenntnisnahme’ (XI,12) das sich in der W. vollzieht, eine kontinuierliche Bereicherung und Verwandlung von Sinn, die zu einem bleibenden Erwerb des Subjekts führt (VI, 152)”*. GANDER, p. 308. [Volver al texto](#).
22. *“Diese Ursprünglichkeit des Gebens vollzieht sich in der Wahrnehmung. Im prägnanten Sinn wahrgenommen ist ein Individuelles, wenn es bewusst ist in dem Ursprungsmodus, in dem der leibhaftigen Wirklichkeit, oder noch genauer der leibhaftigen Urwirklichkeit, die Gegenwart heisst.[...] [501] In der Wahrnehmung ist das wahrgenommene Objekt bewusst im Charakter “wirklich”. Das Wahrgenommene als solches, der “Wahrnehmungsinhalt ist aber nichts für sich, als ob diesem das “wirklich.” angeklebt und davon abgelöst werden konnte. Das wahrnehmungsmässig Gegebene ist Korrelat der Wahrnehmung, und ein solches Korrelat ist eben gegebene Wirklichkeit”*. HUSSERL: *Hua XXIII*, p. 500s. [Volver al texto](#).

23. “[...] Aber unmöglich kann es ein Nacheinander sein: sondern zugleich nimmt hier die Spannung zu, und dort die Spannung ab. Die Vorgänge, die wirklich miteinander zusammenhängen, müssen absolut gleichzeitig verlaufen. [...] wir haben einen lebendigen Rhythmus vorzusetzen, nicht Ursache und Folge!”. NIETZSCHE: *Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, págs. 664s, Tomo 10, NF-1882-1884, 24 (36). [Volver al texto](#).
24. “Erst dadurch kommt es zur Vorstellung der Sukzession, daß die frühere Empfindung nicht unverändert im Bewußtsein verharret, sondern sich in der beschriebenen Weise eigentümlich modifiziert und zwar von Moment zu Moment fortgesetzt modifiziert”. HUSSERL: *Hua X*, p. 13. [Volver al texto](#).
25. “Also höre ich jeweils nur die aktuelle Phase des Tones, und die Objektivität des ganzen dauernden Tones konstituiert sich in einem Aktkontinuum, das zu einem Teil Erinnerung, zu einem kleinsten, punktuellen Teil Wahrnehmung und zu einem weiteren Teil Erwartung ist”. HUSSERL: *Hua X, op. cit.*, p. 23. [Volver al texto](#).
26. “Eine objektive Zeitvorstellung entsteht dann dadurch, dass sich das Bewusstsein auf dasselbe vergangene Ereignis in immer neue Erinnerungen beziehen kann”. PRECHTL, p. 96. [Volver al texto](#).
27. “[...] so ist es zweifellos, daß es keine Erfahrung im erstlich-schlichten Sinne einer Dingerfahrung gibt, die, erstmalig dieses Ding erfassend, in Kenntnis nehmend, nicht schon von ihm mehr ‘weiß’, als dabei zur Kenntnis kommt”. HUSSERL: *EU, op. cit.*, p. 26. [Volver al texto](#).
28. “Die Vorzeichnung selbst ist zwar allzeit unvollkommen, aber in ihrer Unbestimmtheit doch von einer Struktur der Bestimmtheit. [...] wobei aber jede dieser Bestimmungen stets noch Besonderheiten offen läßt. [...] Durch wirklich fortgehende Wahrnehmung [...] erfolgt erfüllende Naherbestimmung und ev. Andersbestimmung, aber mit neuen Horizonten der Offenheit”. HUSSERL: *Hua I*, p. 83. [Volver al texto](#).
29. “Aber vorausgesetzt ist dabei das ‘zeitlose’ Sich-aufbauen, das nicht werdende, in jeder momentanen Gegenwart. Nur dadurch, das sie in Kontinuität und Diskretion ‘ist’, kann sie in ihrem Werden, ihrem Sich-wandeln Folgen erzeugen”. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 413.  
Hemos sumado al traducir ‘el presente’ dado que en alemán hay un cambio de género (sie en singular) que no se da en castellano, dificultando la adjudicación. Folgen también se podría traducir como ‘consecuencias’. [Volver al texto](#).
30. “Nur auf Grund der assoziativen Weckung können getrennte Erinnerungen aufeinander bezogen werden und [...] in einen anschaulichen Zusammenhang der Erinnerung eingefügt werden. [...] So schafft die assoziative Weckung die Voraussetzung für die Konstitution der Zeitrelationen, des ‘früher’ und ‘später’”. HUSSERL: *EU, op. cit.*, p. 208. [Volver al texto](#).
31. “Zur vollen Ausgestaltung eines Zeitkontinuums bedarf es solche Akte, wie sie die Wiedererinnerung darstellt. Zur Zeitlehre gehört daher wesentlich auch die motivationale Aufklärung der Wiedererinnerung. [...] Die Wiedergewinnung erweist sich nämlich als inhaltlich motiviert,



- vom Inhalt einer aktuellen Vorstellung her, der in irgendeinem assoziativen oder sinnhaften Zusammenhang mit dem in der Folge erinnerten Inhalt steht", **HOLENSTEIN**, *op. cit.*, p. 66. [Volver al texto.](#)
32. "[...] eine eigene Vergangenheit nicht nur zu haben, sondern eine Erkenntnis davon gewinnen zu können". **HUSSERL**: *Hua XI, op. cit.*, p. 210. [Volver al texto.](#)
33. "Es wäre vor allem nötig gewesen, [...] Assoziation als ein allgemeiner Titel der Einheitsbildung zu behandeln, [...] also Titel für all das ist, was Konstitution von 'Seiendem' voraussetzt, eben als Konstitution durch Ichaktivität". Manuskript C 15, pág.6, citado en **HOLENSTEIN**, *op. cit.*, p. 63. [Volver al texto.](#)
34. "Assoziation = jedes verbindende Bewußtsein, das in gesondertem Bewusstsein fundiert ist und es zu einem Bewußtsein höherer Ordnung verbindet". **HUSSERL**: *Hua XI, op. cit.*, p. 391. Traducimos *verbinden* con 'enlazar' y no 'unir' para evitar la confusión con el concepto de unidad y, alejándonos de esa interpretación excluyente, dirigir nuestra atención hacia su característica de relación más general. En el caso de *gesondert* uso 'particular', ya que significa aquí que posee una posición propia. No usamos 'separado', pues aún no tenemos ese todo del cual la podríamos separar. En la cita anterior, Husserl usa literalmente 'separación' debido a que pone acento en que no están unidas aún. Usar 'particular' también se presta por ser cercano a otro término contiguo: *Diskretion*. [Volver al texto.](#)
35. "Machen nicht erst Affektion und Assoziation, in gesetzmäßiger Abhängigkeit von jenen Wesensbedingungen der Einheitsbildung – aber auch durch neuartige Wesensgesetze mitbestimmt – , die Konstitution von für sich seienden Gegenständen möglich?" **HUSSERL**: *Hua XI, op. cit.*, p. 153. [Volver al texto.](#)
36. "Wenn jedes Gegenwartsmoment in ein gänzlich Neues umschlagen würde, versänke alles haltlos im Unbewussten. Es gäbe keine weckende und identifizierende Synthesis". **HOLENSTEIN**, *op. cit.*, p. 66. [Volver al texto.](#)
37. "Also, was dasselbe, es gibt gegenüber der momentanten Wahrheit eine bleibende Wahrheit". **HUSSERL**: *Hua XI, op. cit.*, p. 370. [Volver al texto.](#)
38. "Ein Gesetz sagt hier nun, dass jede ursprüngliche Weckung in der Fortpflanzung, also in der assoziativen Übertragung der Weckung auf neue Daten durch Homogenität gebunden ist". **HUSSERL**: *Hua XI, op. cit.*, p. 151. Hemos traducido *Weckung* por despertar. Ha de considerarse, en relación a las asociaciones posibles en castellano, que no denota despertarse por cuenta propia ni despertar a otro, sino más bien algo como 'despertación' en tanto sustantivo del ser despertado, lo cual realza el aquí crucial aspecto pasivo, aunque tal palabra sería demasiado forzada para una lectura fluida. De la misma manera se ha de considerar este aspecto pasivo en otros pasajes donde se ha traducido *wecken* con 'despertar'. La palabra, en el contexto de la teoría de la *afección* husserliana, significa incitar un

resaltar que llevará a una cadena de pasos posteriores. Así que despertar implica aquí dar el impulso para que algo surja, pero –esto también es relevante considerar– no entraña algo preexistente que estaba ‘dormido’. Otras palabras cercanas serían ‘incitar’ y ‘suscitar’. ‘Evocar’, pienso, ya contendría más asociaciones de contenido.

Se podría traducir Fortpflanzung con ‘reproducción’, pero aquella significa volver a producir, a diferencia de la expresión alemana que contiene plantar y continuar, por lo que ‘propagación’ se asemeja más a la idea de continuidad espacial. Una traducción más fácil de entender, aunque probablemente demasiado libre, podría ser: ‘la manera como algo que resalta lleva a otro dato que nos llama la atención es a través de transponer asociando aquello que es igual’. [Volver al texto.](#)

39. *“In jeder Assoziation finden wir notwendig ein paar unmittelbarer Gegenglieder: ein Ähnliches der einen Situation erinnert unmittelbar an sein Ähnliches der anderen”.* HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 271. [Volver al texto.](#)
40. *“Wir haben hier eine Aufeinanderbezogenheit, die nicht in beziehendem Betrachten konstituiert ist, die vor aller ‘Vergleichung’ und allem ‘Denken’ liegt als Voraussetzung der Gleichheitsanschauung und Differenzanschauung. Eigentlich ‘vergleichbar’ ist nur das Ähnliche, und ‘Unterschied’ setzt ‘Deckung’ voraus, d. i. jene eigentliche Einigung des im Übergang (oder in der Koexistenz) verbundenen Gleichen”.* HUSSERL: *Hua X, op. cit.*, p. 44s. [Volver al texto.](#)
41. *“Ob es jeweils zur Position oder zur Negation der Identität kommt, bestimmt sich von dem [...] Interessen-Gesichtspunkt her, der die Orientierung leitet”.* ASEMISSEN, *op. cit.*, p. 31. [Volver al texto.](#)
42. *“Etwas gilt uns als ein und dasselbe nachdem es uns auf seine Selbstheit erfragenswert wurde”.* ASEMISSEN, *op. cit.*, p. 31. [Volver al texto.](#)

### Capítulo 3

1. *“Das große Thema der Transzendentalphilosophie ist das Bewusstsein überhaupt als ein Stufenbau konstitutiver Leistungen, in denen sich in immer neuen Stufen oder Schichten immer neue Objektivität, Objektivitäten immer neuen Typus konstituieren [...]”.* HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 218.

Se insertó ‘a base de’ para evitar que se asociase los rendimientos constitutivos a los niveles y no a la construcción. [Volver al texto.](#)

2. *“Herausstellung der Stufenfolge der Gattungen und Gewinnung der höchsten Gattungen durch Variation von Ideen”.* HUSSERL: *Hua IX, p. 72-87.*  
Una traducción literal de Herausstellung, mas un neologismo en castellano, sería ‘resaltamiento’, pues es la substantivización de ‘resaltar’. [Volver al texto.](#)
3. *“Dann geht durch diese Mannigfaltigkeit von Nachgestaltungen eine Einheit hindurch, nämlich die des Ähnlichkeit begründenden Wesens. Anders ausgedrückt, wir stehen vor der Frage:*

*was bleibt bei solchen freien Variationen eines Urbildes und, sagen wir, eines Dinges als die Invariante, die notwendige allgemeine Form erhalten, die Wesensform, ohne die ein derartiges, wie dieses Ding, als Exempel seiner Art überhaupt undenkbar wäre". HUSSERL: Hua XI, op. cit., p. 72.*

Traducimos Ähnlichkeit con 'similaridad' y Urbild no como mera 'realidad' sino como imagen primigenia, ya que en el presente contexto es fundamental mantener la conciencia de que esta imagen es una imagen que se ubica en el campo de lo primigenio o, usando la raíz griega, proto. Sin embargo, resultaría algo forzado usar 'proto-imagen'. El als al centro se podría interpretar como respuesta a la pregunta por el was, por lo tanto el verbo 'queda' corresponde al übrig bleiben. Wesensform lo traducimos con 'forma de esencia', pues 'forma esencial' sería wesentliche Form, y aprovechamos este sustantivo para tomar la libertad de separar la oración, que de otro modo es más difícil de leer en castellano. [Volver al texto.](#)

4. *"Jede Vergleichung ist explicite oder implicite auch Unterscheidung. [...] Es ist evident, das Gleiches verschieden und Verschiedenes durch etwas verschieden ist". HUSSERL: Hua XI, op. cit., p. 405.*

Traducimos gegliedert con 'articulado', ya que si bien glied puede significar una parte de algo, un miembro, un eslabón, el verbo remite no al desmembramiento, sino justamente al establecimiento de su unidad. A su vez, 'impresional' es la transliteración del vocable alemán. [Volver al texto.](#)

5. *Erst später kann mit einem Blick, mit dem bloßen Aufwachen, Öffnen der Augen sofort eine gegliederte impressionale 'Welt' gesehen werden". HUSSERL: Hua XI, op. cit., p. 413. [Volver al texto.](#)*

6. *"Gleichheit als Grenzfall der Mischung, als Mischungsnul". HUSSERL: Hua XI, op. cit., p. 412. [Volver al texto.](#)*

7. *"Ein völlig homogener, völlig unveränderter Ton – das ist ein Abgehobenes, aber ein Grenzfall. Wie kann sich da in Vergangenheit und Zukunft etwas abheben? [...] So auch die vollkommene Ruhe, der absolut starre Körper etc., das sind Limesbegriffe. So ist die ganze Lehre vom Zeitbewusstsein Werk einer begrifflichen Idealisierung! Diese müsste selber konstitutiv beschrieben werden, und der Ausgang wäre also das Reich der konkreten und diskreten Phänomene – und zwar genommen als Urphänomene". HUSSERL: Hua XI, op. cit., p. 387. [Volver al texto.](#)*

8. *"Eine besondere affektive Bedeutung haben offenbar die Ordnungsformen. [...] Aber nicht etwa als ob Sukzession als solche ein Assoziationsprinzip wäre. [...] das Wesentliche ist nicht Sukzession sondern affiner Zusammenhang in ihrer Ordnung". HUSSERL: Hua XI, op. cit., p. 153. [Volver al texto.](#)*

9. *"Ohne ein Reich der Vorgegebenheiten, ein Reich konstituierter Einheiten, konstituiert als Nicht-Ich, ist kein Ich möglich". HUSSERL: Hua XIV, p. 379. [Volver al texto.](#)*

10. *“Dauerndes immanentes Datum ist nur dauerndes als Datum seines Inhaltes”*. HUSSERL: *EU*, *op. cit.*, p. 76. [Volver al texto](#).
11. *“[...] so ist es offenbar, dass die Lehre von den notwendigen allgemeinsten Strukturen und den allgemeinen möglichen synthetischen Gestalten der Inmanenz Voraussetzung ist für die konstitutiven Weltprobleme. Hier in der Inmanenz sind also die prinzipiell allgemeinsten Synthesen zu suchen, wie gesagt, die über die transzendente Zeitsynthese hinausreichenden inhaltlichen Synthesen, und zwar als solche, die ihrer allgemeinen Artung nach als transzendental notwendig einsehbar sind. Eben diese zu suchen, wird also unsere Aufgabe sein”*. HUSSERL: *Hua XI*, *op. cit.*, p. 126 [Volver al texto](#).
12. *“Mischung von sehr ähnlichen – aber nicht kontinuierlichen Phasenübergang – die ein neues Ähnliches resultieren lässt”*. HUSSERL: *Hua XI*, *op. cit.*, p. 412.  
Hemos sumado en la traducción la expresión ‘un nuevo elemento’, pues otras opciones parecían poder generar otras asociaciones (algo nuevamente similar, nuevamente algo similar, etc) – pues el peso no está en el resurgimiento de la similitud misma, sino de un elemento (tácito) con tal característica. [Volver al texto](#).
13. *“This kind of ‘tangled recursion’ probably lies at the heart of intelligence”*. HOFSTADTER, p. 152. [Volver al texto](#).
14. *“Vorher weiß ich, ob nicht auch andere Assoziationsgesetze und andere Formalgesetze der Sinnlichkeit bestehen, neben denen, von denen ich weiß? Wer verbürgt mir hier die Abgeschlossenheit und das System? Fakta leiten alle Eidetik. Was ich exemplarisch nicht unterscheiden kann, davon kann ich auch keine eidetische Unterscheidung und Wesensbildung gewinnen. Das ist selbst wesensmäßig einsehbar”*. Fragmento Ms B III 10, s19, (St. Märgen 1921), citado en HOLENSTEIN, *op. cit.*, p. 23s.  
Cabe destacar que ‘conclusión’ no denota que se haya terminado un proceso, por ejemplo, de pensar, sino que la teoría está cerrada en el sentido de coherencia interna. [Volver al texto](#).
15. *“[...] Abhebung des Ungleichen von einem Boden des Gemeinsamen”*. HUSSERL: *EU*, *op. cit.*, p. 77. [Volver al texto](#).
16. *“Einheit einer periodisierten Mehrheit”*. HUSSERL: *Hua XI*, *op. cit.*, p. 273. [Volver al texto](#).
17. *“Eine Rhythmik von Lichtsignalen kann an eine Rhythmik von Tonsignalen ‘erinnern’[...]”*, HUSSERL: *Hua XI*, *op. cit.*, p. 415. [Volver al texto](#).
18. *“[...] als Lust an dem Rhythmus des sich spannenden und zugleich lösenden Interesses erscheint, also wenn man will eine Lust (an dem Fortgang) des Aufmerkens, [...]”*. HUSSERL: *Hua XXXVIII*, *op. cit.*, p. 108.  
Se podría traducir Fortgang como continuación, pero perderíamos la pronunciada connotación verbal de -gang. Ya que la connotación de acción es clave, es más adecuado usar en este momento progreso. Obviamente, tal noción ha de aislarse aquí a la

- connotación de avances de la modernidad, tecnológicos, etc. La otra traducción que también figura como posible para Fortgang y que subraya igualmente la acción, sería *marcha*. Véase EDMUND HUSSERL; ANTONIO ZIRIÓN QUIJANO (Trad.): *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica: Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*. Trad. por Ziri6n Quijano, Antonio. Ciudad de M6xico: Fondo De Cultura Econ6mica, 2014, p. 146. [Volver al texto](#).
19. “Das zweite a b c l6sst das retentionale Versunkene nicht in Ruhe ‘in’ sein retentionales Grab zur6cksinken, sondern hebt es und h6lt es, trotz des Versinkens, in seiner Sonderheit und bindet es ans Leben”. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 273. [Volver al texto](#).
  20. “Rhythm folds differentiation and dispersion back into convergence”. BICEAGA, p. 15. [Volver al texto](#).
  21. “World-phenomena are passively synthesized by the ‘phenomenological unconscious’ [...] whose ‘activity’ establishes a non-conceptual cohesion between heterogeneous elements, in other words, a rhythm”. BICEAGA, *op. cit.*, p. 14. [Volver al texto](#).
  22. “Le rythme commence au moment pr6cis o6 j’anticipe une r6currence sur le mode essentiel, c’est-6-dire au moment m6me o6 la conscience se fait rythmisanter”. ABRAHAM, p. 109. [Volver al texto](#).
  23. “[...] consciousness spins rhythms out of itself by creating patterns and configurations that can be forced upon monotonous or arbitrary series of movements and events”. BICEAGA, *op. cit.*, p. 13.  
Traducimos spin por ‘catapultar’, refiri6ndome a aquel impulso que resulta de centrifugar algo. [Volver al texto](#).
  24. “Since one and the same sequence of sounds can appear as having different rhythmic features, rhythms must stem from the structuring capacity of consciousness instead of being imposed on it from without”. BICEAGA, *op. cit.*, p. 13. [Volver al texto](#).
  25. “Uraffektion in der Urpassivit6t, die Sinnesfelder mit den Urabgehobenheiten in der Urzeitigung. HUSSERL: *Die Lebenswelt. Auslegungen der vorgegebenen Welt und ihrer Konstitution. Texte aus dem Nachlass (1916-1937)*, p. 432. [Volver al texto](#).
  26. “As a function of sensibility, rhythm brings about patterns of affections, thereby contracting affection’s ambiguous status – somehow situated in between passivity and activity”. BICEAGA, *op. cit.*, p. 14. [Volver al texto](#).
  27. “Raum und Zeit sind nur gemessene, an einem Rhythmus gemessene Dinge”. NIETZSCHE: *Friedrich Nietzsche S6mtliche Werke. Kritische Studienausgabe, op. cit.*, p6gs. 467s, NF-1872 (Tomo 7), 19(153). [Volver al texto](#).
  28. “6hnlichkeitsbewusstsein ohne aktives Beziehen [...]”. HUSSERL: *Hua XI, op. cit.*, p. 406. [Volver al texto](#).

29. “[...] une structure évolue de manière périodique sur fond d’altération novatrice”.  
 “[...] organisation de formes, obéissant à des règles de liaison et d’opposition, qui en font un Tout différencié, et dont l’évolution répétitive et cyclique dans le temps engendre une hétérogénéisation progressive”. WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 17. [Volver al texto.](#)
30. “Die Popularisierung der Phänomenologie wurde allerdings vielfach mit ihrer Verwässerung erkaufte”. WALDENFELS: *Einführung in die Phänomenologie, op. cit.*, p. 87. [Volver al texto.](#)
31. “Experience does not consist in having contents in consciousness but in producing contexts for unitary meanings”. BICEAGA, *op. cit.*, p. xix. [Volver al texto.](#)

#### Capítulo 4

1. “[...] le rythme est tres souvent le support de phenomenes d’individuation, au sens de production d’entites distinctes les unes des autres mais qui n’en restent pas moins en mutation sinon constante du moins permanente”. MICHON: *Le rythme aujourd’hui, op. cit.*, p. 7 [Volver al texto.](#)
2. “Autrement dit, est-on d’une part en droit de réunir, et même d’unifier structurellement, toutes les espèces de rythmes empiriquement distincts, pour poser une sorte de genre rythmique en général, voire d’hypostase, dotée de propriétés intrinsèques, esthétiques en particulier et, d’autre part, peut-on prévoir l’existence effective de structures rythmiques cachées [...]?”  
 WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 18. [Volver al texto.](#)
3. “Denn sie ist nicht eigentlich das, was ertönt, sondern sie ist darin in charakteristischer Weise enthalten. In diesem Sinne ist eine Melodie nicht selbst ein eigenständiges Zeitobjekt, sondern sie ist gewissermaßen seine Architektur, seine reine Figuration, dass beliebig das transponierbare Proportionssystem seiner Komponenten. Darum kann sie nicht einfach angehört, sondern nur herausgehört werden”. ASEMISSEN, *op. cit.*, p. 83s. [Volver al texto.](#)
4. “Cette question de la validation et de l’extension d’un paradigme rythmologique se trouve d’autant plus posée que le développement moderne de sciences des faits rythmiques s’est généralement fait dans un souci légitime de stricte objectivation afin de libérer l’étude des rythmes de surdéterminations et de généralisations intempestives, qui ont, dans certaines spéculations occultistes ou astrologiques, fait naître un véritable obstacle épistémologique au sens bachelardien, qui rend encore aujourd’hui suspects certains travaux sur les rythmes. Toutes précautions prises, il demeure que l’idée de rythme s’impose souvent comme une analogie précieuse, [...]”. WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 19.  
 La traducción, para facilitar la comprensión, ha separado en oraciones la formulación original. [Volver al texto.](#)
5. “De toute manière, quelle est dans l’expérience esthétique la place respective des informations formelles objectives, immanentes à l’œuvre, et des conditions subjectives de la réceptivité?”  
 WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 25. [Volver al texto.](#)

6. *“L’effet rythmique résulterait alors de la conjonction de conditions objectives et subjectives, qui font du rythme une réalité physique autant donnée que construite, une sorte de troisième monde où se rencontreraient l’extérieur et l’intérieur, le dehors et le dedans”*. WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 26. [Volver al texto](#).
7. *“So, wie wir ihn tatsächlich verwenden, ist der Begriff ‘Kunst’ sowohl deskriptiv [...] als auch evaluativ [...], wir sagen zum Beispiel manchmal: ‘Dies ist ein Kunstwerk’, um etwas zu beschreiben, und manchmal dasselbe, um etwas zu bewerten”*. WEITZ, *op. cit.*, p. 48. [Volver al texto](#).
8. *“Der Rückgriff auf die Begriffsgeschichte von Phänomenologie lehrt, dass dieser Terminus schon vielfarbig bei ihr ankam”*. SCHUHMANN, *op. cit.*, p. 30 [Volver al texto](#).
9. *“Dabei scheint es, daß es sowohl beim intuitiven als beim symbolischen Vorstellen (z.B. Novelle, die ich lese, oder viele Bilder) es nicht ankommt auf das Objekt als solches, sondern auf die Weise des Gegebenseins des Objekts, auf seine ‘Erscheinungsweise’”*. HUSSERL: *Ästhetische Objektivität*, *op. cit.*, p. 172. [Volver al texto](#).
10. *“In der bildenden Kunst handelt es sich weder um Inhalt noch um Form, sondern um Bildmäßigkeit, um Phänomenalität”*. Robert Vischer, *Der Ästhetische Akt und die reine Form*, 1874, citado en IONESCU, *op. cit.*, p. 94. [Volver al texto](#).
11. *“Wir sehen von den Dingen mehr als ihre sinnliche Erscheinung, oder glauben es wenigstens; und ästhetisch kommt es immer nur auf diesen Glauben, auf diesen Sehen an”*. Fischer en *Gegenstand* pág. 33, citado en SCARAMUZZA y SCHUHMANN, *op. cit.*, p. 177. [Volver al texto](#).
12. *“Das Zurückgehen zu den ‚Sachen selbst‘, zu dem, was und wie etwas erfahrbar ist, teilt die Phänomenologie mit vielen Vorgehensweisen in der künstlerischen Forschung. In beiden Bereichen werden Erfahrungsstrukturen zugleich erforscht und erweitert zugänglich gemacht”*. ALARCÓN, *op. cit.*, p. 212. [Volver al texto](#).
13. *“[...] als gesteigerte und gereinigte Form der Wahrnehmung, die bei einem Potential des Prärealen anknüpft”*. WALDENFELS: *Einführung in die Phänomenologie*, *op. cit.*, p. 109. [Volver al texto](#).
14. *“Der Künstler versetzt mich in eine Situation, und zwar gibt er mir sie intuitiv oder symbolisch gerade in der Weise, daß ein gewisses Wertes erregt wird, das gibt mir dann im nächsten Schritt eine Direktion. Es werden die und die Assoziationen erregt[...].”* HUSSERL: *Ästhetische Objektivität*, *op. cit.*, p. 173. [Volver al texto](#).
15. *“Dieser Schichtenstruktur des Gegenstandes entspricht ein strukturierter Aufbau des Erlebnisses, in dem dieser Gegenstand zur Erscheinung kommt”*. SCARAMUZZA y SCHUHMANN, *op. cit.*, p. 170. [Volver al texto](#).

16. *“Die Unbestimmtheitsstellen, die dem Kunstwerk unvermeidlich innewohnen, erfordern eine Lesetätigkeit, die das Empfangene konkretisiert und an die eigene Erfahrungsgeschichte anschließt. Auf diese Weise bringt das Kunstwerk immer wieder Möglichkeiten ins Spiel, die den Erwartungshorizont der Leserschaft sprengen und neue Erfahrungen provozieren. [...] Von einem derart durch Standortwechsel, offene Stellen und Ränder gekennzeichneten ‘Literarischen Feld’ ergeben sich deutliche Bezüge zu einer offenen Konzeption der Lebenswelt”.* WALDENFELS: *Einführung in die Phänomenologie, op. cit.*, p. 109. [Volver al texto.](#)
17. *“Wenn sich die moderne Kunst durch ein Grundzug auszeichnet, so vielleicht dadurch, daß ihre Seh- und Darstellungsarbeit sich als vielfältige Bearbeitung von Grenzen zu erkennen gibt. Dies ist nicht zufällig so; wenn nämlich die Kunst sich nicht in einen Rahmen vorgegebener Ordnungen hält, sondern neue Seh- und Darstellungsweisen erprobt, so beginnen die Ordnungsmarken zu schillern”.* WALDENFELS: *Sinnesschwellen: Studien zur Phänomenologie des Fremden, op. cit.*, p. 113s. [Volver al texto.](#)
18. *“[...] alles spricht dafür, daß es ein sehendes Sehen nur geben kann, wenn die Ordnung des Sehens nicht materialiter und formaliter vor dem Sehen und Bilden gegeben ist, sondern mit dem Sehen und Bilden zugleich entspringt. Das Sehen wäre in diesem Sinne produktiv und nicht reproduktiv[...]”.* WALDENFELS: *Sinnesschwellen: Studien zur Phänomenologie des Fremden, op. cit.*, p. 110. [Volver al texto.](#)
19. *“Diese Wechselwirkung zu vernachlässigen hieße, daß man den phänomenologischen Blick künstlich einengt und die tatsächliche Geschichte der phänomenologischen Forschung theoretisch ausdünnt”.* WALDENFELS: *Einführung in die Phänomenologie, op. cit.*, p. 10. [Volver al texto.](#)
20. *“Der ästhetische Gegenstand entfaltet die Fülle seiner Charaktere und seiner Werte darum nur in einem komplexen Erleben, in dem neben den wahrnehmenden Akten auch solche des Gefühls und der Phantasie eine Hauptrolle spielen. Insofern ist auch die einfach erfahrene Objektivität von der komplex strukturierten, weil gewerteten Objektivität zu unterscheiden”.* SCARAMUZZA y SCHUHMAN, *op. cit.*, p. 170. [Volver al texto.](#)
21. *“Denn die Gleichzeitigkeit mehrerer selbständiger Themen ist eine Sache, die nicht nur in der Musik sein kann, wie alle typischen Dinge nicht nur an einem Ort gelten, sondern irgendwo und überall verwurzelt sind, organisch verankert”.* En *Das Bildnerische Denken*, Basel/Stuttgart 1956, pág. 296, citado en MEYER-DENKMANN, *op. cit.*, p. 21. [Volver al texto.](#)
22. *“Der Rhythmus ist nur unterwegs heimisch.[...] Was zählt, ist nicht das Woraufhin des Ziels und das Was des Ergebnisses, sondern das Wie der Bewegtheit”.* En: BRÜSTLE *et al.*: *Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess, op. cit.*, p. 16. [Volver al texto.](#)
23. *“Akt der Konstitution der Objektvorstellung als Bewusstseinswirkliches”.* FRIEDRICH y GLEITER, *op. cit.*, p. 16.



Una traducción más literal de sería “Acto de constitución de la representación de objeto como real para la conciencia”. [Volver al texto.](#)

24. *“Nicht jederlei ästhetische Gefühle, sondern gerade diese sollen geweckt werden, nicht alle ästhetisch bedeutsamen Assoziationen sollen geweckt werden, sondern gerade diese, welche dem einheitlichen ästhetischen Objekt und Wert, die das Kunstwerk zu wecken hat, zugehören”.*  
**HUSSERL: Ästhetische Objektivität, op. cit., p. 173.** [Volver al texto.](#)

## BIBLIOGRAFÍA

### **Abraham, Nicolas**

- ▷ „La conscience rythmisante: Essai sur la temporalité du rythme.“ En: *Rythmes. De l'oeuvre, de la traduction, et de la psychanalyse*. Paris: Flammarion, 1985, págs. 73–108.

### **Adachi-Rabe, Kayo**

- ▷ *Abwesenheit im Film : zur Theorie und Geschichte des hors-champ*. Münster: Nodus, 2005.

### **Ahmedovic, Dragan**

- ▷ *Husserls Theorie des Zeitbewusstseins in der Ästhetik improvisierter Musik*. Hagen, 2012 – Informe técnico.

### **Aladro-Vico, David**

- ▷ „Rhythmic Sensibilities: A Dichotomy“. En: **M. Baroni et al. (Ed.):** *Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception & Cognition (ICMPC9)*. Bologna: University of Bologna, 2006.

### **Alarcón, Mónica**

- ▷ „Künstlerische Forschung und Phänomenologie als Theorie der Erfahrung im Tanz“. En: *Hermeneia: Journal of Hermeneutics, Art Theory and Criticism*. Iasi: Axis, 2012, 12, págs. 209–217.

### **Asemissen, Hermann Ulrich**

- ▷ *Strukturanalytische Probleme der Wahrnehmung in der Phänomenologie Husserls*. Köln: Kölner Universitäts-Verlag, 1957, Kantstudien Ergänzungshefte.

### **Auhagen, Wolfgang**

- ▷ „Rhythmus und Timing“. En **Bruhn, Kopiez y Lehmann** *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, págs. 437–457.

### **Baier, Gerold**

- ▷ *Rhythmus. Tanz in Körper und Gehirn*. Reinbek: Rowohlt, 2001.

### **Bannister, Robert**

- ▷ *Behaviorism, Scientism and the Rise of The “Expert”*. 1998 (URL: <http://www.swarthmore.edu/SocSci/rbannis1/AmCult/H47%2313.html>).

### **Barck, Karlheinz**

- ▷ (Ed.) *Ästhetische Grundbegriffe: (ÄGB) : historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart: Metzler, 2010.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Becking, Gustav**

- ▷ *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*. Augsburg: Benno Filser Verlag, 1928.

**Behne, Klaus-Ernst, Günter Kleinen y Helga De La Motte-Haber**

- ▷ „Musik Psychologie - Inter- und Multimodale Wahrnehmung“. En: *Jahrbuch Musikpsychologie* 18 [2005].

**Benjamin, Walter**

- ▷ *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.

**Benoist, Jocelyn**

- ▷ „Grammatik und Intentionalität (IV. Logische Untersuchung)“. En *Mayer Logische Untersuchungen - Edmund Husserl*, págs. 123–137.

**Benveniste, Émile**

- ▷ *Problèmes de linguistique générale*. Eire: Gallimard, 1966.

**Bernet, Rudolf**

- ▷ „¿Una intencionalidad sin sujeto ni objeto?“. En: **Rosemary Rizo-Patrón (Ed.): *El pensamiento de Husserl en la reflexión filosófica contemporánea***. Lima: PUCP, 1987, Publicación del Instituto Riva-Agüero, págs. 151–180.

**Bernet, Rudolf, Iso Kern y Eduard Marbach**

- ▷ *Edmund Husserl. Darstellung seines Denkens*. Hamburg: Felix Meiner, 1989.

**Beuthan, Ralf**

- ▷ *Das Undarstellbare: Film und Philosophie : Metaphysik und Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.

**Biceaga, Victor**

- ▷ *The concept of passivity in Husserl's Phenomenology*. Dordrecht: Springer, 2010.

**Black, Max, Ernst H. Gombrich y Julian Hochberg**

- ▷ *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.

**Brandstätter, Ursula**

- ▷ *Grundfragen der Ästhetik: Bild - Musik - Sprache - Körper*. Stuttgart: UTB, 2008.

**Brincken, Jörg von y Andreas Enghart.**

- ▷ *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.

**Bruhn, Herbert**

- ▷ „Kognitive Aspekte der Entwicklung von Rhythmus“. En: **K. Müller y G. Aschersleben (Ed.): *Rhythmus. Ein interdisziplinäres Handbuch***. Bern: Huber, 2000, págs. 227–244.
- ▷ „Zur Definition von Rhythmus“. En: **K. Müller & G. Aschersleben (Ed.): *Rhythmus. Ein interdisziplinäres Handbuch***. Bern: Huber, 2000, págs. 41–56.

**Bruhn, Herbert (cont.)**

- ▷ „Musik und Gefühl als Objekt und Gestaltqualität einer Wahrnehmungshandlung“. En: **Martina Krause y Lars Oberhaus (Ed.): Musik und Gefühl.** Hildesheim: Georg Olms, 2012, págs. 89–119.

**Bruhn, Herbert, Reinhard Kopiez y Andreas C. Lehmann**

- ▷ *Musikpsychologie. Das neue Handbuch.* Reinbek: Rowohlt, 2011.

**Brüstle, Christa et al.**

- ▷ (Ed.) *Aus dem Takt: Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur.* Bielefeld: Transcript, 2005.
- ▷ „Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess“. En **Brüstle et al. Aus dem Takt: Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur,** págs. 9–30.

**Chabot, Pascal**

- ▷ „Husserl et le concept de multiplicité“. En: *Études phénoménologiques*, XXI 2005, Nr. 41-42, págs. 181–206.

**Chantraine, Pierre**

- ▷ *Dictionnaire étymologique de la langue grecque.* Paris: Klincksieck, 1968.

**Chion, Michel**

- ▷ *Un art sonore, le cinéma.* Paris: Cahiers Du Cinema, 2003.

**Cohen, Hermann**

- ▷ „Die Zeit und der Rhythmus“. En: **Hermann-Cohen-Archiv (Ed.): Werke.** Volumen Ästhetik des reinen Gefühls, Hildesheim: Olms, 1987-2012.– Capítulo 5. Die Musik, págs. 141 – 148.

**Curtis, Robin y Marc Glöde**

- ▷ „Haptische Rhythmen - Visuelle Intervalle in der filmischen Wahrnehmung“. En **Brüstle et al. Aus dem Takt: Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur,** págs. 269–288.

**De La Motte-Haber, Helga**

- ▷ „Audio-visual perception and its relevance in science and art“. En: **Klaus-Ernst Behne, Günter Kleinen y Helga De La Motte-Haber (Ed.): Musik Psychologie - Inter- und Multimodale Wahrnehmung.** Göttingen: Heinrichshofen's Verlag, 2005, Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie 18.

**De Palma, Vittorio**

- ▷ „Husserls phänomenologische Semiotik (I. Logische Untersuchung, §§ 1–23)“. En **Mayer Logische Untersuchungen - Edmund Husserl,** págs. 43–59.

**Deines, Stefan**

- ▷ „Kunstphilosophie und Kunsterfahrung. Eine pluralistische Perspektive“. En: **Stefan Deines, Jasper Liptow y Martin Seel (Ed.): Kunst und Erfahrung: Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse.** Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012.

**Deleuze, Gilles**

- ▷ „A quoi reconnaît-on le structuralisme?“ En: *La philosophie au Xxe siècle*. Volumen IV, Paris: Hachette, 1979.

**Dragomir, Alexandru**

- ▷ „Que signifie distinguer ?“ trad. por Michelle Dobré Bucarest: Humanitas, 2004, págs. 159–167.

**Droste, Magdalena**

- ▷ *Wassily Kandinskiy - Lehrer am Bauhaus*. Berlin: Bauhaus Archiv, 2014.

**Düchting, Hajo**

- ▷ „Rhythmische Strukturen im Werk von Paul Klee“. En **Brüstle et al.** *Aus dem Takt: Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, págs. 307–329.

**Dunker, Achim**

- ▷ *Licht- und Schattengestaltung im Film : "die chinesische Sonne scheint immer von unten"*. München: TR-Verl.-Union, 2004.

**Eisler, Rudolf**

- ▷ *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. (URL: [http://www.textlog.de/eisler\\_woerterbuch.html](http://www.textlog.de/eisler_woerterbuch.html)).

**Elberfeld, Rolf**

- ▷ „Phänomenologie sinnlicher Erfahrung in interkultureller Perspektive. Zur Bedeutung des Bewegungssinns.“ En: **Reinhard Schulz (Ed.): Zukunft ermöglichen. Denkanstöße aus fünfzehn Jahren Karl Jaspers Vorlesungen zu Fragen der Zeit. Zu Ehren des Initiators Rudolf zur Lippe**. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2008, págs. 357–376.

**Ernst, Gerhard**

- ▷ *Einführung in die Erkenntnistheorie*. Darmstadt: Wissenschaftl.Buchgesell., 2014.

**Ettlinger, Max**

- ▷ „Zur Grundlegung einer Aesthetik des Rhythmus“. En: **Hermann Ebbinghaus y Arthur König, directores: Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane**. Berlin: Barth, 1900, 22 (URL: <http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/references?id=lit31134>), págs. 161–200.

**Fellmann, Ferdinand**

- ▷ *Phänomenologie zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2009.

**Fernández, Marcos y David Travieso**

- ▷ „Paul Fraisse y la psicología del ritmo“. En: *Revista de Historia de la Psicología*, 27 2006, Nr. 2/3, págs. 31–43.

**Fink, Eugen**

- ▷ „Operative Begriffe in Husserls Phänomenologie“. En: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 11 1957, Nr. 3, págs. 321–337.

**Fischer-Lichte, Erika**

- ▷ „Rhythmus als Organisationsprinzip von Aufführungen“. En **Brüstle et al.** *Aus dem Takt: Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, págs. 235–247.
- ▷ „Interart“. En: **Ob.cit., Doris Kolesch y Matthias Warstat, directores: Metzler Lexikon Theatertheorie.** Stuttgart: Metzler, 2014, págs. 162–167.

**Fischinger, Timo**

- ▷ *Zur Psychologie des Rhythmus Präzision und Synchronisation bei Schlagzeugern.* Kassel: Kassel University Press, 2008.

**Ob.cit. y Kopiez, Reinhard**

- ▷ „Wirkungsphänomene des Rhythmus“. En **Bruhn, Kopiez y Lehmann** *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, págs. 457–475.

**Fleischer, Margot; Fleischer, Margot (Ed.)**

- ▷ *Philosophen des 20. Jahrhunderts : eine Einführung.* Darmstadt: WBG, 2004.

**Flückiger, Barbara**

- ▷ *Sound design : die virtuelle Klangwelt des Films.* Marburg: Schüren, 2007.

**Fonfara, Dirk**

- ▷ „Husserls Überlegungen zum Eidos Welt in Forschungsmanuskripten der zwanziger und dreißiger Jahre mit einer Bezugnahme auf die 'Ontologie der Lebenswelt' der Krisis-Schrift“. En: *Lebenswelt und Wissenschaft. XXI. Kongress für Philosophie der Deutschen Gesellschaft für Philosophie* 2008.

**Frank, Manfred**

- ▷ *Husserl und die Philosophie des Geistes.* 1.<sup>a</sup> edición. Berlin: Suhrkamp, 2009, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft – 1980.

**Friedrich, Thomas y Jörg H. Gleiter**

- ▷ *Einführung und phänomenologische Reduktion: Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst.* Berlin: LIT Verlag Münster, 2007.

**Frisk, Hjalmar**

- ▷ *Griechisches etymologisches Wörterbuch.* Heidelberg: Carl Winter, 1960.

**Funk, Gerald, Gert Mattenklott y Michael Pauen**

- ▷ *Ästhetik des Ähnlichen : zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne.* Frankfurt a.M.: Fischer, 2000.

**Gander, Hans-Helmut**

- ▷ (Ed.) *Husserl-Lexikon.* Darmstadt: WBG, 2008.

**Gebauer, Gunter**

- ▷ *Mimesis.* Hamburg: Rowohlt, 1992.

**Giubilini, Alberto**

- ▷ „Conscience“. En: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2016 (URL: <http://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/conscience>).

**Gloy, Karen**

- ▷ *Grundlagen der Gegenwartsphilosophie: Eine Einführung*. München: UTB, 2006.

**Günzel, Stephan**

- ▷ *Raumwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.

**Guski, Rainer**

- ▷ *Wahrnehmen – ein Lehrbuch*. Stuttgart: Kohlhammer, 1996.

**Hadot, Pierre**

- ▷ *Wittgenstein et les limites du langage*. Paris: J. Vrin, 2004, Bibliothèque d'histoire de la philosophie.

**Halder, Alois y Max Müller**

- ▷ *Philosophisches Wörterbuch*. Freiburg: Herder, 1988.

**Hammermeister, Kai**

- ▷ *Kleine Systematik der Kunstfeindschaft : zur Geschichte und Theorie der Ästhetik*. Darmstadt: WBG, 2007.

**Hanse, Olivier**

- ▷ *Rythme et civilisation dans la pensée allemande autour de 1900*. Tesis de doctorado, Universität Siegen - Université Rennes, Siegen-Rennes, 2007.

**Helbling, Hanno**

- ▷ *Rhythmus: Ein Versuch*. Berlin: Suhrkamp, 1999.

**Held, Klaus**

- ▷ *Lebendige Gegenwart*. Dordrecht: Springer, 1966, *Phaenomenologica* 23.

**Hofstadter, Douglas R.**

- ▷ *Gödel, Escher, Bach. An Eternal Golden Braid*. New York: Vintage Books, 1980.

**Holenstein, Elmar**

- ▷ *Phänomenologie der Assoziation*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1972.

**Huemer, Wolfgang**

- ▷ *The Constitution of Consciousness: A Study in Analytic Phenomenology*. London: Routledge, 2005.

**Husserl, Edmund; Heidegger, Martin (Ed.)**

- ▷ *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*. Halle a.d.S.: Max Niemeyer, 1928.



**Husserl, Edmund; Biemel, Marly (Ed.) (cont.)**

- ▷ *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution.* Den Haag: Martinus Nijhoff, 1954, Husserliana IV.
- ▷ *Analysen zur passiven Synthesis: Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten (1918-1926).* Den Haag: Martinus Nijhoff, 1966, Husserliana XI.
- ▷ *Phänomenologische Psychologie. Vorlesungen Sommersemester. 1925.* Den Haag: Martinus Nijhoff, 1968, Husserliana IX.
- ▷ *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893 - 1917).* Hamburg: Meiner, 1969, Husserliana X.
- ▷ *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge.* Den Haag: Martinus Nijhoff, 1973, Husserliana I.
- ▷ *Zur Phänomenologie der Intersubjectivität. Texte aus dem Nachlass. Dritter Teil. 1929-35.* Den Haag: Martinus Nijhoff, 1973, Husserliana XV.
- ▷ *Zur Phänomenologie der Intersubjectivität. Texte aus dem Nachlass. Zweiter Teil: 1921-1928.* Den Haag: Martinus Nijhoff, 1973, Husserliana XIV.
- ▷ *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie.* Den Haag: Martinus Nijhoff, 1976.
- ▷ *Experiencia y Juicio.* trad. por Jas Reuter. Ciudad de México: UNAM, 1980.
- ▷ „Ästhetische Objektivität“. En **Scaramuzza y Schuhmann** „Husserl Studies 7 [1990]“, págs. 171-173.
- ▷ *Ding und Raum.* Hamburg: Meiner, 1991, Husserliana XVI.
- ▷ *Meditaciones Cartesianas.* trad. por José Gaos and Miguel García-Baró. Ciudad de México: Fondo De Cultura Económica, 1996.
- ▷ *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik.* Hamburg: Meiner, 1999.
- ▷ *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo.* trad. por Agustín Serrano de Haro. Madrid: Trotta, 2002.
- ▷ *Phantasie und Bildbewußtsein.* Hamburg: Meiner, 2005, Husserliana XXIII.
- ▷ *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Texte aus dem Nachlass (1893-1912).* Dordrecht: Springer, 2005, Husserliana XXXVIII.
- ▷ *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental.* trad. por Julia Iribarne. Buenos Aires: Prometeo, 2008.
- ▷ *Die Lebenswelt. Auslegungen der vorgegebenen Welt und ihrer Konstitution. Texte aus dem Nachlass (1916-1937).* Dordrecht: Springer, 2008, Husserliana XXXIX.
- ▷ *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch.* Hamburg: Meiner, 2009, Husserliana III-1.
- ▷ *Logische Untersuchungen. Erster Teil: Prolegomena zur reinen Logik.* Hamburg: Meiner, 2009, Husserliana XVIII.

**Husserl, Edmund; Panzer, Ursula (Ed.) (cont.)**

- ▷ *Logische Untersuchungen. Zweiter Teil: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*. Hamburg: Meiner, 2009, Husserliana XIX.
- ▷ *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica: Libro primero, Introducción general a la fenomenología pura*. trad. por Zirión Quijano, Antonio. Ciudad de México: Fondo De Cultura Económica, 2013.
- ▷ *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica: Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*. trad. por Zirión Quijano, Antonio. Ciudad de México: Fondo De Cultura Económica, 2014.
- ▷ *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica: Libro Tercero: La fenomenología y los fundamentos de las ciencias*. trad. por González, Luis E.. Ciudad de México: Fondo De Cultura Económica, 2014.
- ▷ *Sobre la teoría del arte*. <http://actamexicanadefenomenologia.org/NUMERO-UNO.html>, 2016.

**Illescas Nájera, María Dolores**

- ▷ *La vida en la forma del tiempo*. Morelia: Jitanjafora, 2012.

**Interduck**

- ▷ *Die Duckomenta*. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2004.

**Ionescu, Vlad**

- ▷ „The rigorous and the vague: aesthetics and art history in Riegl, Wölfflin and Worringer“. En: *Journal of Art Historiography*. Birmingham: University of Birmingham, 2013, 8.

**Katharina Müller, Gisa Aschersleben**

- ▷ *Rhythmus: ein interdisziplinäres Handbuch*. Bern: Huber, 2000.

**Kleimann, Bernd**

- ▷ *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*. Darmstadt: WBG, 2001.

**Kluge, Friedrich**

- ▷ *Ethymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin: Walter De Gruyter, 1963.

**Kopiez, Reinhard**

- ▷ „Musikalischer Rhythmus und seine wahrnehmungspsychologischen Grundlagen“. En **Brüstle et al.** *Aus dem Takt: Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, págs. 127–148.

**Kreuzbauer, Günther y Barbara Madella-Mella**

- ▷ *Die paraverbale Komponente in der Praxis des Rhetoriktrainings*. Salzburg: RhetOn. Online-Zeitschrift für Rhetorik und Wissenstransfer, 2007 (URL: <http://www.rheton.sbg.ac.at/rheton/2007/04/kreuzbauer-madella-mella-die-paraverbale-komponente-in-der-praxis-des-rhetoriktrainings>).

**Kuhn, Rudolf**

- ▷ *Komposition und Rhythmus. Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre*. Volumen Band 15, Beiträge zur Kunstgeschichte. Berlin: Walter De Gruyter, 1980.

**Lechtermann, Christina, Kirsten Wagner y Horst Wenzel**

- ▷ *Möglichkeitsräume: Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2007.

**Leon-Geyer, Andres**

- ▷ *Das Unsagbare: Grenze und Fülle der Sprache*. Saarbruecken: AV Akademikerverlag, 2012.

**Liddell, Henry y Robert Scott**

- ▷ *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1940.

**Lotz, Christian**

- ▷ „Besprechung und Diskussion, neue Husserliana Bände 31 und 32“. En: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 57/2 2003, págs. 307– 313.

**Majetschak, Stefan**

- ▷ *Ästhetik zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2007.

**Maur, Karin von**

- ▷ *Vom Klang der Bilder*. München: Prestel, 1999.

**Mayer, Verena E.**

- ▷ „Die Bedeutung objektivierender Akte (V. Logische Untersuchung, §§ 22–45)“. En **Mayer Logische Untersuchungen - Edmund Husserl**, págs. 159–187.
- ▷ (Ed.) *Logische Untersuchungen - Edmund Husserl*. Berlin: Akademie Verlag Berlin, 2008.
- ▷ *Edmund Husserl*. München: C.H. Beck, 2009.

**Melle, Ullrich**

- ▷ *Das Wahrnehmungsproblem und seine Verwandlung in phänomenologischer Einstellung*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1983, *Phaenomenologica* 91.

**Merleau-Ponty, Maurice**

- ▷ *Phenomenologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1976.
- ▷ *Le visible et l'invisible : suivi de Notes de travail*. Paris: Gallimard, 2007.

**Meyer-Denkman, Gertrud**

- ▷ *Grenzübergänge zwischen Musik, Kunst und den Medien heute*. Oldenburg: BIS Oldenburg, 2005.

**Michon, Pascal**

- ▷ *Sommes-nous en train d'assister à l'émergence d'un nouveau paradigme scientifique : le paradigme rythmique?* Paris: Rhuthmos, 2011 (URL: <http://rhuthmos.eu/spip.php?article342>).

**Michon, Pascal (cont.)**

- ▷ *Rythme et histoire : une introduction*. Paris: Rhuthmos, 2012 (URL: <http://rhuthmos.eu/spip.php?article783>).
- ▷ *Le rythme aujourd'hui : quelques notes introductives*. Paris: Rhuthmos, 2013 (URL: <http://rhuthmos.eu/spip.php?article342>).

**Mittelstraß, Jürgen**

- ▷ „Die Idee einer Mathesis universalis bei Descartes“. En: *Perspektiven der Philosophie: Neues Jahrbuch*, 4 1978, págs. 177–192.

**Motte-Haber, Helga De La**

- ▷ *Handbuch der Musikpsychologie*. Laaber: Laaber-Verlag, 2002.

**Mulligan, Kevin**

- ▷ „Perception“. En: *The Cambridge Companion to Husserl*. Cambridge: Barry Smith and David Woodruff, 1995, págs. 168–238.

**Müllner, Michaela**

- ▷ *Stadtrhythmen*. Tesis de maestría, Universität Wien, Wien, 2009.

**Musil, Robert**

- ▷ *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg: Rowohlt, 1952.

**Naumann, Barbara**

- ▷ *Rhythmus. Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

**Nietzsche, Friedrich**

- ▷ *Frühe Schriften 1854 - 1869: BAW*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994.
- ▷ *Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. München: DTV, 1999.
- ▷ *Werke, Kritische Gesamtausgabe*. Berlin: Walter De Gruyter, 1999.

**Orth, Ernst Wolfgang**

- ▷ *Edmund Husserls "Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie": Vernunft und Kultur*. Darmstadt: WBG, 1999.

**Pfisterer, Ulrich**

- ▷ (Ed.) *Lexikon Kunstwissenschaft*. Ditzingen: Reclam, 2012.

**Prechtl, Peter**

- ▷ *Edmund Husserl zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2006.

**Pugliese, Alice**

- ▷ „Motivational Analysis in Husserl's Genetic Phenomenology“. En: *Studia Phaenomenologica* 18 2018.

**Real Academia Española**

- ▷ *Diccionario de la lengua española*. Madrid: ESPASA, 2001, Ed. 23 (URL: <http://www.rae.es>).

**Richir, Marc**

- ▷ „Synthèse passive et temporalisation/spatialisation“. En: **E. Escoubas y M. Richir (Ed.): Husserl**. Grenoble: Krisis, 1989.
- ▷ „Discontinuités et rythmes des durées : Abstraction et concrétion de la conscience du temps“. En: **P. Sauvanet et J.J. Wunenburger (Ed.): Rythmes et philosophie**. Paris: Kimée, 1996.
- ▷ „Síntesis pasiva y temporalización/espacialización“. En: **Pablo Posada Varela (Trad.): Acta fenomenológica latinoamericana**. Volumen IV, Lima: PUCP, 2012, págs. 665–692.

**Ritter, J., K. Gründer y G. Gabriel**

- ▷ (Ed.) *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Darmstadt: Schwabe, 1972.

**Rizo-Patrón, Rosemary**

- ▷ „Superación del representacionalismo e inmanentismo en la génesis de la fenomenología husserliana de la percepción“. En: *Areté* 17 2005, Nr. 2.
- ▷ *Husserl en diálogo: lecturas y debates*. Lima: Siglo del Hombre Editores, 2011.
- ▷ „Husserl, lector de Kant. Apuntes sobre la razón y sus límites.“ En: *Areté* 2011.

**Roesner, David**

- ▷ „Musik mit den 'Mitteln der Bühne' - Aufführungsanalyse mit den Mitteln der Musik“. En: **A. Matzke H. Kurzenberger (Ed.): Theorie Theater Praxis**. Berlin: Theater der Zeit, 2004, 17.

**Römer, Inga**

- ▷ *Das Zeitdenken bei Husserl, Heidegger und Ricoeur*. Dordrecht: Springer, 2010.

**Römpf, Georg**

- ▷ *Husserls Phänomenologie: Eine Einführung*. Wiesbaden: Marixverlag, 2005.

**Safti, Margret Kaiser el**

- ▷ *Die Psychologismus-Kontroverse*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.

**Scaramuzza, Gabriele y Karl Schuhmann**

- ▷ „Ein Husserlmanuskript über Ästhetik“. En: *Husserl Studies*, 7 1990, págs. 165–177.

**Schmit, Roger**

- ▷ „Die Idee der logischen Grammatik bei Husserl: Eine begriffsgeschichtliche Betrachtung“. En: *Husserl Studies*, 9 1992, págs. 31–49.

**Schubert, Axel**

- ▷ *Wie kommt der Sinn in die Welt?* Norderstedt: GRIN Verlag, 2008.

**Schuhmann, Karl; Leijenhorst, Cees y Piet Steenbakkers (Ed.)**

- ▷ *Selected papers on phenomenology*. Dordrecht: Kluwer, 2004.

**Schwibbe, Gudrun**

- ▷ *Wahrgenommen. Die sinnliche Erfahrung der Stadt*. Münster: Waxmann, 2002.

**Seidel, Wilhelm**

- ▷ „Rhythmus, Metrum, Takt“. En: **Ludwig Finscher (Ed.):** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Volumen 8, Kassel: Bärenreiter und Metzler, 1998.
- ▷ „Rhythmus“. En: **Karlheinz Barck (Ed.):** *Ästhetische Grundbegriffe*. Volumen 5, Stuttgart-Weimar: Metzler, 2003, págs. 291–314.

**Seron, Denis**

- ▷ „Husserl et Cohen : deux conceptions opposées de la rationalité?“ En: *Figuras da Racionalidade : Neokantismo e Fenomenologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, págs. 125–140.

**Sievers, Hermann**

- ▷ *Das Wesen der passiven Synthesis bei Edmund Husserl*. Norderstedt: GRIN Verlag, 2009.

**Sousanis, Nick**

- ▷ *Unflattening*. Harvard: Harvard University Press, 2015.

**Spitznagel, Albert**

- ▷ „Zur Geschichte der psychologischen Rhythmusforschung“. En: *Ein interdisziplinäres Handbuch*. Bern: Huber, 2000.

**Stefan Deines, Jasper Liptow, Martin Seel**

- ▷ *Kunst und Erfahrung: Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012.

**Stemmerich, Gregor**

- ▷ *Minimal Art: eine kritische Retrospektive*. Dresden: Verlag der Kunst, 1998.

**Stockhammer, Robert**

- ▷ (Ed.) *Grenzwerte des Ästhetischen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002.

**Störig, Hans Joachim**

- ▷ *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2006.

**Strehovec, Janez**

- ▷ „Augmented reality, augmented perception: phenomenological approach to interface culture“. En: *Glimpse*, 3 2001, Nr. 1, págs. 73–78.

**Stumpf, Carl**

- ▷ *Erkenntnislehre*. Lengerich/Berlin: Pabst, 2011.

**Thomas Khurana, Stefanie Diekmann**

- ▷ (Ed.) *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007.

**Torra-Mattenklot, Caroline**

- ▷ „Blütenintervalle. Rhythmische Figuration als Strukturprinzip in Prousts 'À la recherche du temps perdu'“. En **Brüstle et al.** *Aus dem Takt: Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, págs. 289–305.

**Volpi, Franco**

- ▷ „Le problème de l'aisthèsis chez Aristote“. En: *Études phénoménologiques*, IX 1993, Nr. 17, págs. 52–69.

**Von Goldammer, Eberhard**

- ▷ *Heterarchie - Hierarchie. Zwei komplementäre Beschreibungskategorien*. 2003 (URL: [http://www.vordenker.de/heterarchy/a\\_heterarchie.pdf](http://www.vordenker.de/heterarchy/a_heterarchie.pdf)).

**Waldenfels, Bernhard**

- ▷ *Einführung in die Phänomenologie*. Stuttgart: UTB, 1992.
- ▷ *Phänomenologie in Frankreich*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998.
- ▷ *Sinnesschwellen: Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Volumen 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.
- ▷ *Sinne und Künste im Wechselspiel*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.
- ▷ „Homo Respondens“. En: *Phainomena Open Forums - Open Forms* 2015, Nr. XXIV/92-93.

**Walton, Roberto J.**

- ▷ *Intencionalidad y horizonticidad*. Cali: Aula de Humanidades, 2015.

**Wang, Honghe**

- ▷ „Die Verteilung und Fortpflanzung der Affektion in der Wahrnehmung nach Husserl“. En: *Studia Phaenomenologica* 18 2018.

**Weitz, Morris**

- ▷ „Die Rolle der Theorie in der Ästhetik“. En: **R. Bluhm y R. Schmücker (Ed.): Kunst und Kunstbegriff - der Streit um die Grundlagen der Ästhetik**. Paderborn: Mentis, 2002.

**Wiegand, Olav K.**

- ▷ *Interpretationen der Modallogik: Ein Beitrag zur Phänomenologischen Wissenschaftstheorie*. Dordrecht: Springer, 1998.

**Wiesing, Lambert**

- ▷ *Philosophie der Wahrnehmung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002.

**Wiesing, Lambert**

- ▷ *Artifizielle Präsenz : Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2010.

**Wilhelm-Narosy, Annette**

- ▷ *Zauber der Musik. Bewusstseinsveränderungen im Ritual*. Tesis de maestría, Universität Wien, Wien, 2008.

**Wilkoszewska, Krystyna**

- ▷ „Aesthetics of New Media“. En: *Glimpse*, 3 2001, Nr. 1, págs. 68–72.

**Williams, Abdy**

- ▷ *The Aristoxenian Theory of Musical Rhythm*. Cambridge: Cambridge University Press, 1911.

**Winther, Fritz Hanna**

- ▷ *Lebendige Form. Rhythmus und Freiheit in Gymnastik, Sport und Tanz*. Karlsruhe: Braunsche Hofbuchdruckerei, 1920.

**Witzel, Michael E. J. y Toshifumi Goto**

- ▷ directores *Rig-Veda. Erster und zweiter Liederkreis*. Frankfurt a.M.: Insel, 2007.

**Wohlrab, Lutz**

- ▷ (Ed.) *Filme auf der Couch : psychoanalytische Interpretationen*. Gießen: Psychosozial-Verlag, 01 2006.

**Wundt, Wilhelm**

- ▷ „Psychologie“. En: **Wilhelm Windelband (Ed.): Die Philosophie im Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts**. Heidelberg: Carl Winter, 1907, págs. 1–57.

**Wunenburger, Jean-Jacques**

- ▷ *Les rythmes: Lectures et théories*. Paris: L'Harmattan, 1992.

**Zahavi, Dan**

- ▷ *Intentionalität und Konstitution*. Copenhagen: Museum Tusulanum, 1992.
- ▷ *Phänomenologie für Einsteiger*. Stuttgart: UTB, 2007.
- ▷ „Intentionalität und Bewusstsein (V. Logische Untersuchung, §§ 1–21, Beilage der VI. Untersuchung)“. En **Mayer Logische Untersuchungen - Edmund Husserl**, págs. 139–157.
- ▷ *Husserls Phänomenologie*. Stuttgart: UTB, 2009.
- ▷ „Der Sinn der Phänomenologie: Eine methodologische Reflexion“. En: **T. N. Klass & L. Tengelyi H.-D. Gondek (Ed.): Phänomenologie der Sinnereignisse**. München: Wilhelm Fink, 2011, págs. 101–119.

**Zirión Quijano, Antonio**

- ▷ *Breve diccionario analítico de conceptos husserlianos*. Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 1990.
- ▷ *La fenomenología en México. Historia y Antropología*. Ciudad de México: UNAM, 2009, Colección Paideia.



**Zirión Quijano, Antonio (cont.)**

- ▷ *Glosario-guía para traducir a Husserl*. Ciudad de México, 2013 (URL: <http://www.gghusserl.org>).
- ▷ *Diccionario Husserl - Léxico bilingüe (alemán y español) de expresiones definidas a partir de las obras de Edmund Husserl (1859-1938)*. Ciudad de México, 2019 (URL: <http://www.diccionariohusserl.org>).