

Rit mi ci da des

Tereza Alcântara-Silva
Laura Arias
Lola Banfi
Camilo Carvajal
Teodoro Cromberg
Francisco Dasso
Antenor F. Corrêa
Víctor Fuenmayor
Eduardo Lopes
Salomé Lopes Coelho
Rosa Maria Martelo
Pascal Michon
Ana Mira
Leticia Miramontes
Paulo Filipe Monteiro
Eilon Morris
Reinhard Ring
Marcelo Sasso
Favio Shifres
Viviana Vásquez
Horacio Wainhaus
Carla Fonseca

Cuerpos en **jira,**

[2015 – 2019]

jornadas
internacionales
el ritmo
en las artes

A. Loliacóno -| , , N. Sarmoria -|
V. Iasparra , A. Mira , E. Estevez
A. Uzigá -| R. Szuchmacher , -|
, O. Edelstein -| M. Bouyalsky ,
H. Kappes , A. Chacón Álvarez ,
, L. Rodríguez -| A. Laguna -|
H. López , P. Michon , C. Zamani
-| A. Corrêa , V. Zeiner , B. Schutz
G. González López -| P. Cernik -|
, L. Banfi , R. Segal , M. Mescia
F. Toth -| P. Monteiro -| R. Freschi
M. Marull , F. Canizza , J. Larquiere
-| M. Wisnik , C. Carvajal -| ,
C. Carvajal , D. Sztulwark , C. Eguía
S. Tedesco , V. Del Barco , G. Lewis
A. Terra Leme , , M. Molledo ,
, G. Bejerman -| G. Gariglio -|
C. Fonseca , T. Cromberg , J. Ribeirete

Ritmicidades: Cuerpos en Jira / Andrea Carla Fonseca... [et al.];
compilado por Carla Fonseca; editado por Fernando Montes Vera.
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Andrea Carla Fonseca, 2020.

Libro digital, PDF
Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-86-6365-4

1. Ritmo. 2. Educación Musical. 3. Artes Escénicas.
I. Fonseca, Carla, comp. II. Montes Vera, Fernando, ed.

CDD 781.224

Dirección y compilación
Carla Fonseca

Edición, traducción y corrección
Fernando Montes Vera

Diseño editorial
María Paz Garaloces

© Jornadas Internacionales el Ritmo en las Artes, 2020

Website: www.ritmoenlasartes.com
Contacto: jiraargentina@gmail.com

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Prohibida la reproducción total o parcial de este libro sin la autorización expresa de los dueños del copyright.
Todos los derechos están reservados.

Impreso en la Argentina

Índice

- 6 **Prólogo**
Carla Fonseca

Ser en ritmo

- 12 **El ritmo como invención**
Horacio Wainhaus
- 31 **Ritmo da vida e da música**
Tereza Raquel Alcântara-Silva y Eduardo Lopes
- 43 **Lo que adviene al ser en ritmo**
Víctor Fuenmayor

El tiempo como superficie

- 67 **Sobre el concepto de episteme del ritmo**
Pascal Michon
- 79 **Tiempos del ser**
Laura Arias
- 82 **El tiempo como experiencia compartida: el sentido expresivo participativo en la música**
Favio Shifres
- 98 **Ritmo y actuación: dejarse llevar, llevando**
Lola Banfi
- 106 **La biblioteca de Babel y el movimiento**
Teodoro Cromberg y Marcelo Sasso

El desarrollo del sentido rítmico

- 117 **Buscando respuestas en mi cuerpo**
Eilon Morris
- 130 **El ritmo y la escena**
Reinhard Ring
- 133 **Apuntes hacia una propuesta vivencial de formación del sentido rítmico: un diálogo entre Emile Jaques-Dalcroze y Eduardo Gramani**
Antenor Ferreira Corrêa y Carla Fonseca
- 153 **La polirritmia como creadora performática**
Leticia Miramontes y Viviana E. Vásquez
- 164 **Ritmando el instante, ritualizando el tiempo**
Camilo Alejandro Carvajal de la Rivera

Ritmo, poética y espacio

- 169 **Bitácora de “El Ritmo” (Prueba 5), de Matías Feldman**
Francisco Dasso
- 180 **Por uma presença do ritmo na escrita de Nijinski, o movimento do sentimento e a imagem suspensa**
Ana Mira
- 189 **Poesia, relações intermediais, fluxos rítmicos**
Rosa María Martelo
- 205 **El cine como huella de travesía: el ritmo vital y la memoria ritual en Chantal Akerman y Raymonde Carasco**
Salomé Lopes Coelho
- 223 **El ritmo en el teatro nuevo y en el teatro-danza**
Paulo Filipe Monteiro
- 234 **Idiorritmo en Horacio Quiroga**
Víctor Fuenmayor

Prólogo

Carla Fonseca

Hacer del cuerpo un oído interior.

Jacques Dalcroze

Las Jornadas Internacionales el Ritmo en las Artes (JIRA) sitúan y estudian el ritmo en diversos campos de conocimiento y proponen un encuentro generador de diálogos transdisciplinarios teóricos y prácticos. JIRA nace con la necesidad de relacionar el cuerpo, la escucha, el espacio y el ritmo finalmente como nexos generadores de ellos y todas las prácticas con sus poéticas específicas. JIRA es una forma de crear una comunidad desde y en Argentina en torno al ritmo.

Vivirlo y experimentarlo. Evocarlo, percibirlo, dejarnos transformar por todo lo que es capaz de evocar y generar. Concebimos al ritmo como una poderosa herramienta creativa que aporta a la comprensión de los géneros, escuelas y orígenes por los que atraviesa la contemporaneidad.

Esta compilación de textos originales reúne trabajos presentados en JIRA en sus cinco ediciones entre 2015 y 2019. Es un corpus de saberes contemporáneos integrados y vivos, ya que se produjeron con el fin de plasmar experiencias tanto en el campo de las prácticas artísticas como en el campo académico de investigación.

Este libro tiene la potencialidad de poner en acto y transmitir las experiencias compartidas para que las Ritmicidades, que se dan a través de los sujetos de las distintas prácticas, puedan comprenderse, ya que ponen al cuerpo y al ritmo en una dimensión abierta y compleja para dejar la posibilidad de borrar las fronteras de las Artes, guardando cada una de ellas su especificidad. Espero que, al leer el libro, sientan reflejado otro gran componente vivo y humano de las Jornadas; esto es, reunir a artistas de diferentes lenguajes para que dialoguen en nuevos contextos de integración artística y científica, y veamos finalmente cómo pensamos desde lugares similares con más semejanzas que diferencias, en un nuevo ámbito que creamos. Ningún espacio nos reuniría tanto como este, abierto alrededor del ritmo para conocer el trabajo de los otros. Si no fuera por estar juntos, corporalmente, y en este contexto de diferentes artistas, de manera personal y artística, no existirían

esas conexiones que reflejan el espacio feliz de integración de todas las artes a partir del elemento común del ritmo.

Entonces, la publicación del libro también nace del deseo de compartir la pregunta que fue y sigue siendo el motor de JIRA: ¿qué lugar abre y ocupa el ritmo en la vida del arte y en el arte de la vida?

El ritmo, tal vez por ser percibido como el diseño o la forma del tiempo, nos permite saber conceptualmente de qué se trata, pero requiere de un cuerpo que lo perciba y se deje tocar–afectar en la experiencia. Porque es desde un toque de percusión, al fluir de las estaciones, el movimiento de los astros, una obra de teatro, el transcurrir de un día, donde intuimos y sabemos cuándo esa situación “tiene ritmo”, y cuándo no. Lo sabemos en el cuerpo, y no lo podemos definir, pero lo percibimos y sentimos, y podemos comprenderlo desde la vivencia que nos implica en el goce de seguirlo y de crear.

En mi investigación como artista y docente, me interesa ese cuerpo que percibe y se deja modificar y afectar. El cuerpo se encuentra con lo que Nietzsche llamó un tercer oído,¹ y que Jacques Dalcroze, al comienzo del siglo XX, denominó el sentido rítmico,² y es la base del método de educación creado por él: la Rítmica.

Entonces, ¿qué potencia nos revela esa escucha? Esa potencia es la escucha rítmica, y construye lenguajes y diálogos en y entre los distintos campos humanos y artísticos. La experiencia rítmica nos transforma y se vuelve una afirmación dinámica y activa, una manifestación vital que se expresa en nuestros flujos de pensamiento, imaginación y creación. Cuando afinamos la escucha en nuestro fluido mental e imaginativo, en nuestro espíritu y su correlato corporal, nos descubrimos como seres deseantes.

Escuchar

Sentir

Tocar

Abrir

Sonar

Resonar experiencias

¹ Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y el mal*. (Navarra: Folio), 1999, pp. 201-202.

² Émile Jaques-Dalcroze, *Rhythm, Music & Education* (London & Whitstable: The Riverside Press Ltd.), 1967.

Dar palabra

Pensar
Movilizar
Ampliar
Reponer
Actualizar
Tensar

Crear

Pulsar

Ritmar
Afinar
Sincronizar
Concertar
Atender

Imaginar

Improvisar
Componer
Rapear
Producir

Brindar

Dudar

Tanto JIRA como *Ritmiedades*, difunden y ponen en circulación los beneficios psicofísicos, imaginativos, de creación y de lectura, de superación de los límites artificiales entre las Artes cuando nos ofrece este tipo de abordaje corporal de autoconocimiento, de investigación y creación.

La presente edición está compuesta de diferentes secciones que reúnen en capítulos los distintos saberes que conformaron las cinco ediciones de las JIRA entre 2015 y 2019, esperamos que disfruten de su lectura.

Sección I: Ser en Ritmo

Ontología del ritmo. Biología y expresión.

La sección aborda el ritmo desde el enfoque de las neurociencias, la semiología y la heurística.

Autores de la sección: Victor Fuenmayor Ruiz, Horacio Wainhaus y, Tereza Alcântara Silva y Eduardo Lopes.

Sección II: El tiempo como superficie

La sección aborda el ritmo desde la epistemología, el psicoanálisis, la música, la actuación y la literatura.

Autores de la sección: Pascal Michon, Laura Arias, Favio Shifres, Lola Banfi, Teodoro Cromberg y Marcelo Sasso.

Sección III: El desarrollo del sentido rítmico

Desarrollo del sentido rítmico. Pedagogías, prácticas y derivas.

La sección aborda el entrenamiento corporal rítmico desde el teatro, la danza, la educación musical, la rítmica Dalcroze, y los cruces con prácticas lúdicas y rituales latinoamericanos.

Autores de la sección: Eilon Morris, Reinhard Ring, Antenor Ferreira Corrêa, Carla Fonseca, Leticia Miramontes, Viviana Vásquez y Camilo Carvajal.

Sección IV: Ritmo poética y espacio

Deseo, escucha y creación de formas de vida.

La sección aborda el ritmo desde la creación artística en el teatro, la poesía y la literatura y el cine.

Autores de la sección: Francisco Dasso, Ana Mira, Rosa María Martelo, Víctor Fuenmayor, Paulo Monteiro y Salomé Lopes Coelho.

Presentación

En 2015 creé JIRA desde mi Cátedra de Rítmica Musical de la Licenciatura en Actuación de la Universidad Nacional de las Artes con el deseo de crear un espacio práctico e intercultural de investigación y producción alrededor de el sentido rítmico como herramienta de bienestar para las personas y de creación de mundos. Estas Jornadas se sostienen como un espacio de encuentro autogestivo, es por esto que cada edición se materializó con su ritmo interno en distintos espacios, académicos e institucionales, apuntando en sus ediciones a diversos públicos, especializados y no especializados. Confiamos en que esto haya enriquecido las búsquedas del equipo coordinador y haya dado perspectiva para las próximas ediciones.

A través del oído interior y cultural abrimos un espacio y en el centro colocamos al ritmo y a la escucha como potencias liberadoras y constitutivas, como fuerzas micropolíticas. Si entendemos lo político como una forma de gestionar intercambios con los otros, es en el fluir de estos intercambios donde se percibe el Ritmo como relación de las relaciones.

Como en la cinta de Moebius, transitamos la superficie del tiempo como seres autorevelados en el conjunto de la Naturaleza, en procesos de percepción, captura, clivaje, creación.

Ciclos de comienzo y fin.

Vibración como energía de la existencia vuelta materia.

Silencio y no.

Abril de 2020

Agradecimientos

Quiero agradecer a todos los participantes, alumnas y alumnos con los que hemos compartido la experiencia de la rítmica y a su acción transformadora. A todo el público que se ha acercado y participado activamente de JIRA, a los maestros que han brindado sus conocimientos en estas cinco ediciones y especialmente a los artistas que han aportado con sus textos a la presente compilación.

Doy gracias a las autoridades del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes con quienes construimos año a año este encuentro y a las instituciones que nos han apoyado: Instituto Universitario Patagónico de las Artes, Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Instituto Camões de Cooperación y Lengua de Portugal, la embajada de Portugal, Fondo Nacional de las Artes, Universidad de Brasilia, Centro Cultural General San Martín y Centro Cultural Recoleta.

Estoy muy agradecida por los valiosos consejos y ayuda del editor Fernando Montes Vera, quien además ha realizado una excelente traducción de los textos en inglés, y a la creatividad y sensibilidad de María Paz Garaloces, diseñadora del libro.

Agradezco a mi familia, presente siempre en amoroso sostén, y específicamente gracias a las artistas y maestros Angelika Hauser, Ava Loiacono, Joy Kane, Antenor Ferreira Corrêa y al Mtro. Victor Fuenmayor por ver en mí un potencial a compartir y por confiar en su expansión.

Ser en ritmo

Tereza Alcântara-Silva

Víctor Fuenmayor

Eduardo Lopes

Horacio Wainhaus

El ritmo como invención

Horacio Wainhaus

NOTA: Este trabajo se acompañó de música improvisada por mí mismo durante su lectura. He adoptado esta manera de exponer ideas en otras presentaciones, como *On / Walking & Thinking / Off* (Santorini Arts Factory, Grecia, 2013) y *La Deriva como procedimiento* (UNL, Santa Fe, Argentina, 2016). Dado que deliberadamente decidí no utilizar notas al pie ni poner referencias bibliográficas al final del texto, cabe compartir con el lector algunos puntos de partida que me permitieron estructurarlo.

- El trabajo constituye un procedimiento de invención.
- Es una práctica de resonancia (cuyas condiciones son tiempo, espacio, silencio) y sobre cómo organizarla (música).
- Es también una reacción contra cierto tipo de escritura —en este contexto podríamos llamarla “académica”— que, entiendo, condiciona la libertad de las ideas.
- La forma misma de mi trabajo intenta ser consecuente en relación con los campos de mi actividad pedagógica: la morfología y la heurística.
- En cuanto al primer campo de estudio, cabe decir que la Forma constituye, ante todo, una *lingua franca* entre muy diversas disciplinas. En lo esencial, la morfología exige la puesta en juego de un tipo de pensamiento —analógico y combinatorio— que resulta ineludible en todo intento de formalizar una nueva idea: tanto en la estructura espacial como en la temporal de las prácticas científicas y artísticas, la forma es la verdadera *lingua franca*. Es comprensible, entonces, que términos como ritmo, variación, color, textura, progresión, secuencia (y muchos más) constituyan el centro del idiolecto habitual de la morfología.
- Que la heurística puede ser entendida como una disciplina que promueve el estudio de los procesos de invención: esto es, como pasamos de las ideas difusas a las formas concretas (¿o será al revés?)
- La presentación está organizada en párrafos, que es un recurso que ya he utilizado en mis libros *Ars Heuristica I* y *II*.
- Esta decisión requirió para mí desarrollar una suerte de masa crítica, un *minimum* de texto e imagen, trabajar con una lógica de la abundancia.
- Que, debido al tiempo acotado de la exposición, a la manera de un témpano, conoceremos solamente su superficie, sabiendo que la masa hundida es mucho más voluminosa que la parte visible.

—Que exige de quien escucha suma atención, pero no sobre *todo* lo que leeré, sino sobre *algo*.

—Es decir: lo que exige, fundamentalmente, es poner en juego la capacidad de relacionar, de encontrar *patterns*, patrones que sean significativos *para cada uno de ustedes* (y no los mismos para todos)

—Esto es así porque he intentado no solamente desarrollar y evaluar en mi texto las relaciones entre proceso y *objeto* (las más obvias y habituales en nuestros contextos de producción artística) sino también las existentes entre *metaprocesos* y *metaobjetos*.

—Esto es capital: constituye una hermosa posibilidad de escapar del sitio al que estamos sometidos, para *situarnos*.

—Guy Debord ha escrito que “una o varias personas que se entregan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en sus relaciones, trabajos y entretenimientos para dejarse llevar por las solitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden”.

—Los contenidos parten de esta idea debordiana de deriva y buscan rodear el acto mismo del concebir el ritmo, y en particular una filosofía del ritmo.

—Y les aseguro que esta simple idea —en la pragmática época que nos ha tocado en suerte atravesar— puede constituir un acto subversivo.

1. Progresión

En *Ogen Open*, el gran educador del arte holandés J. J. Beljon relata que cierta vez un profesor de danza lo invita a presenciar una clase, y que allí escucha palabras muy particulares: *échappé*, *effacé*, *écarté*, *arabesque*, *entrechat*, *pirouette*, *grand jeté*, *grand écart*, *fouetté*, *cabriole*, *primera posición*, *segunda posición*...

Relata Beljon que escuchando estas voces encuentra un tesoro. “¿No son éstas las palabras que necesito para mi clase?”, se pregunta. Es decir, “no son exactamente las que necesito yo, pero sí otras que tienen el mismo efecto: palabras desligadas de un estilo, de una escuela, de una tendencia o de un período artístico”.

Son palabras, claro, con las que un profesor puede separar un movimiento de otro, aislar una posición y construir a partir de ella un ejercicio independiente. Beljon descubre en ese momento algo sencillo e inspirador: “poniendo las palabras en el orden adecuado me es posible introducir el elemento de progresión de

los ejercicios”.

En eso estamos, como Beljon.

2. Forma

Los griegos entendían que la sustancia musical tenía tres aspectos que correspondían a los sonidos de la voz, la altura musical y el cuerpo humano. Estas permanecían pasivas e informes hasta su activación por medio de *un principio dador de forma* que las traducía en lenguaje articulado (poesía), melodía (música) y gesto (danza).

Los autores griegos desarrollaron un extenso vocabulario de términos formales, cada uno de los cuales indicaba un aspecto distinto de la forma:

1. la forma dinámica, movil de la musica [*rhythmos*, *ritmo*]
2. la forma o conformación visible, externa [*schema*, *esquema*]
3. la forma como orden, (*taxis*) [taxonomía, clasificación]
4. la forma conceptual o esencial (*eidos*); [idea]
5. la forma en general (*morphé*) [forma]

Sin forma, la sustancia resulta vaga, indefinida, ilimitada y por lo tanto incognoscible. Así, Aristóteles planteaba una clara distinción entre materia (*hyle*, principio femenino) y forma (*morphé*, principio masculino). La forma consistía en un principio activador que, aplicado a la materia pasiva e indeterminada, la transformaba en una estatua, un templo, un parlamento teatral, una canción o una danza coral.

3. Imprecisión

Sostiene Abraham Moles que el dominio de lo impreciso nos exige una disciplina específica del pensamiento. En ese territorio —campo de la Heurística— la acción ideativa basa su método en la construcción de una evidencia que se caracteriza por el hecho de considerar al objeto que describe como un dato *fenomenológico*.

En su libro *Las ciencias de lo impreciso*, Moles sostiene que el rigor debe constituir una voluntad (y no una condición *previa* al ejercicio del pensar libre).

4. Sentido

*La farolera tropezó
y en la calle se calló
y al pasar por un cuartel
se enamoró de un coronel*

*Alcen la barrera para que pase la farolera
de la puerta al sol
subo la escalera
y enciendo el farol.*

(a esta primera parte, de niño, no le encontraba sentido, me interesaba muy poco)

*A la media noche me puse a contar
y todas las cuentas me salieron mal*

*2 y 2 son 4
4 y 2 son 6
6 y 2 son 8 y 8, 16
y 8, 24
y 8 32
Ánima bendita me arrodillo en vos*

(a esta parte sí le encontraba sentido)

5. Sintaxis

En *Ritmo y sintaxis*, el formalista ruso Osip Brik nos habla del complejo rítmico y sintáctico que conforma la dinámica interna de la creación lírica. Así, la estructura rítmica y semántica es diferente tanto de la lengua hablada como de la sucesión de los sonidos: el movimiento rítmico es entendido por Brik como algo anterior al verso.

¿Será, como afirman algunos teóricos, que el metro es, meramente, una manifestación posible del ritmo? ¿Que el metro es *externo* y el ritmo *interno*?

En poesía, la noción de que el ritmo es capaz de existir independientemente del metro proviene del trabajo de Steglich (1927) quien definía el ritmo como “una línea musical de fuerza formada significativamente al estar libre de modelos”. Quizás esta oposición entre el metro y el ritmo pueda justificarse porque el ritmo, —en tanto elemento estructural en las artes— es más antiguo que la palabra *poética*.

“No se puede comprender al ritmo a partir de la línea de los versos”, afirma Brik. “Por el contrario, se comprenderá el verso a partir del movimiento rítmico”.

6. Retorno

Michel Serres afirma que la medida que se reitera incesantemente es, como el ritmo, un retorno:

La aguja del reloj o del metrónomo se recupera de su caída, vibra por igual. Lo mismo puede decirse de las diversas formas de escritura y de las técnicas de composición. *Coda*, línea doble y repeticiones, canto y contracanto, punto y contrapunto. La música es lo irreversible que condensa lo reversible y está saturado de ello. Cae, pero retiene su caída, traza la vía de la menor pendiente. Su tiempo se dirige del pasado al futuro, pero es el tiempo del retorno. *Ritornello*, refrán. Sentido lleno en todas partes de contrasentidos, de inversiones o de giros del sentido.

7. Medición

En el año 1812 se inventa el metrónomo, que Johann Nepomuk Maelzel patenta en 1816. Los compositores europeos, desde el siglo XVII, quisieron dejar indicada en la partitura la velocidad a la que querían que se interpretara su música. Estas indicaciones han sido de varios tipos según los momentos y las tradiciones musicales. Es clara la coincidencia de este movimiento con el de una época en la

que la medición se constituye en uno de los grandes vectores del progreso.

En 1805, Maelzel (1772-1838), ingeniero y músico de la corte de Viena, gran aficionado a los artificios mecánicos y también constructor de unos cuantos audífonos para su amigo Beethoven, adquirió El Turco, un autómatas que había inventado Wolfgang von Kempelen. Fenómeno de las cortes europeas, El Turco podía jugar al ajedrez contra adversarios humanos, aunque mucho tiempo después se demostró que era un fraude: un enano —experto jugador, además— se escondía en su interior.

8. Desconcierto

“El metrónomo será el instrumento que va a desconcertar a toda la orquesta” (Beethoven).

9. Aceleración

Mi padre era primer violinista en la Orquesta Filarmónica del Teatro Colón de Buenos Aires. Yo asistía frecuentemente a los ensayos y veía como los músicos de la orquesta —particularmente las cuerdas— se tensaban cuando un director visitante decidía, por efecto de la “ley de la interpretación arbitraria”, convertir el movimiento rápido de una sinfonía —por ejemplo, el *allegro molto vivace* de la sexta de Tchaikowsky—, en una demostración efectista por la vía de una mayor velocidad que la indicada por el compositor. Siempre —era inevitable— el espíritu ruso se transformaba, a partir de cierto punto, por arte de magia, en una exposición acelerada —en este caso literalmente acelerada—, de hordas microtonales orientales de variada flora, producto del desfase rítmico entre los músicos.

Algo curioso sucedía luego del ensayo: invariablemente, los músicos le echaban la culpa a la velocidad y no al director, como si ellos fuesen culpables de no estar a la altura del ilustre visitante de turno. ¡Qué estupidez!

10. Respiro

En relación a la historia anterior, cuando en algún momento la obra en cuestión permitía un respiro en la vorágine de notas —digamos, por ejemplo: algunos compases que tenían ocho corcheas y no 32 semifusas— alguien en la fila de violines gritaba: ¡Salimos del empedrado!

Esto no era estúpido: era genial.

11. Cartografía

El cartógrafo nunca sabe en qué manos caerán sus mapas.

El compositor nunca sabe en manos de qué intérpretes caerá su música.

12. Tacto

“El tacto de la ciudad es percibido por los pies”, escribe nuestro Ezequiel Martínez Estrada en *La cabeza de Goliat*. Martínez Estrada estudia el gusto mecánico y cosmopolita que permite al *urbanita* transitar a la mayor velocidad posible por una sociedad que parece necesitar verse a sí misma como “saludable”.

13. Alineamiento

“Los inmuebles están unos al lado de otros. Están alineados. Está previsto que estén alineados, es una falta grave cuando no están alineados: se dice entonces que están *heridos de alineamiento*, esto quiere decir que se los puede demoler, con objeto de reconstruirlos en alineamiento con otros” (Georges Perec, *Especies de espacios*).

“El alineamiento paralelo de dos series de inmuebles determina lo que se llama una calle: la calle es un espacio bordeado, generalmente en sus dos lados más largos, de casas; la calle es lo que separa unas casas de otras, y también lo que permite ir de una casa a otra, bien a lo largo de la calle, bien atravesándola. Además, la calle es lo que permite localizar las casas” (Georges Perec, *Especies de espacios*).

14. Movimiento

Vivimos en alguna parte: en un país, en una ciudad de aquel país, en un barrio de aquella ciudad, en una calle de aquel barrio, en un inmueble de aquella calle, en un apartamento de aquel inmueble. Hace tiempo que tendríamos que haber adoptado la costumbre de desplazarnos libremente, sin que nos costara. Pero no lo hemos hecho: nos hemos quedado donde estábamos; las cosas se han quedado como estaban. No nos hemos preguntado por qué aquello estaba allí y no en otro sitio, por qué esto era así y no de otro modo. Ha sido demasiado tarde, evidentemente, ya hemos adquirido costumbres. Empezamos a creer que estamos bien donde estamos. Después de todo, se está tan bien aquí como enfrente. (Georges Perec, *Especies de espacios*)

15. Presencia

El espacio —y en particular el que convoca al desarrollo y apreciación estética— siempre está tensado entre dos polos. El *polo semiótico* y el *polo del éxtasis*. El primero convoca al proceso de interpretación (como dice Gastón Breyer, “en tanto milagro del hombre”); el segundo, el polo del éxtasis es también el de la presencia: la realidad presente y deseada.

16. Mística

A través de esta idea arribamos a Wittgenstein: “Empero hay cosas que no pueden ponerse en palabras. Ellas se manifiestan, ellas son lo místico” (Wittgenstein, *Tractatus*, 6522).

Pregunto: ¿Cuánto de mística hay en cada uno de los golpes del tambor?

17. Trance

Muchos animales son capaces de caminar rítmicamente. Sin embargo, solamente nosotros los humanos tenemos la capacidad de coordinar grupalmente la actividad rítmica.

En *Why do people sing. Music in human evolution*, Joseph Jordania sostiene que para lograr un estado neurológico adecuado en el trance de las acciones colectivas de los primeros homínidos contra los depredadores, resulta vital el desarrollo del sentido del ritmo.

La dura tarea de cazar para alimentarse o de escapar para sobrevivir determina la aparición del grito colectivo, que permite unir a varios individuos en una identidad común en la que se anteponen los intereses del grupo por sobre los propios.

18. Círculo

¡Eiól, ¡Eiól, ¡Eiól, ¡Eiól, ¡Eiól!

En su modo primitivo, siempre existe un refrán que es repetido por todos los participantes. Es un juego en el que la canción y la danza en círculo, el ritmo y la melodía están más estrechamente unidas a la tradición que las palabras. En esta instancia, la unidad de la voz, la música, la danza y la ejecución dramática construyen un límite. Sólo cuando éste se rompe estas expresiones adquieren autonomía.

19. Lenguaje

Oswald Spengler nos recuerda que la acción realizada entre muchos se llama *empresa*.

El *hablar* y el *emprender* se suponen mutuamente, del mismo modo que anteriormente se suponen la mano y la herramienta.

El hablar entre muchos ha desarrollado su forma interna gramatical en la ejecución de empresas; y la costumbre de acometer empresas se ha disciplinado por el método del pensar vinculado al lenguaje, pues hablar significa *comunicarse con otros el pensamiento*.

Si hablar es un hacer, es sin duda un hacer *espiritual* con medios *sensibles*, que “pronto deja de necesitar la inmediata relación con el acto corporal.

En todo caso: esto es lo nuevo. Lo que desde hace 5000 años hace época y el pulso de toda invención: el pensar, el espíritu, el entendimiento, o como quiera

llamarse a eso que, merced al lenguaje, se ha emancipado de la vinculación a la mano activa y *aparece como una fuerza por sí misma*.

20. Mano

Así, “¿desde cuándo existe ese tipo del animal de rapiña inventivo?”, se pregunta Spengler.

La contestación es: el hombre se ha hecho hombre por la mano. La mano es un arma sin igual en el mundo de la vida del hombre en movimiento. La mano compendia la actividad de la vida tan completamente, que la actitud y la marcha del cuerpo se han reconfigurado con relación a la mano. “No hay nada en el mundo que pueda compararse con ese miembro palpador y activo. Al ojo del animal rapaz que domina ‘teóricamente’ el mundo, se añade el de la mano humana, que lo domina prácticamente”.

21. Técnica

El bebé usa su mano y ese constituye un primer acto técnico.

La técnica no es solamente producir con eficacia.

Heidegger: “Volver a la idea griega de que la Técnica es la posibilidad de conocerse a uno mismo en el acto de producir”.

Toda técnica es invención.

Toda técnica es juego.

22. Juego

Roger Caillois sostiene que en los juegos predomina el papel de la competencia, el azar, el simulacro o el vértigo.

Llamó a estas categorías, respectivamente, *agon*, *alea*, *mimicry* e *ilinx*. Las cuatro “pertenecen claramente al terreno de los juegos: se juega al fútbol, a las canicas o al ajedrez (*agon*), se juega a la ruleta o a la lotería (*alea*), se juega al pirata como se interpreta [francés: *on joue*] a Nerón o a Hamlet (*mimicry*) y, mediante un movimiento rápido de rotación o de caída, se juega a provocar en sí mismo un estado orgánico de confusión y de desconcierto (*ilinx*)”.

El juego constituye un sistema de reglas aceptadas libremente).

El juego rítmico *es* en el espacio-tiempo.

23. Paidia

Pero como otros juegos, el juego rítmico se sitúa entre dos polos opuestos.

Escribe Caillois que, en el juego, y casi por completo, “en uno de los extremos reina un principio común de diversión, de turbulencia, de libre improvisación y de despreocupada plenitud, mediante la cual se manifiesta cierta fantasía desbocada que podemos designar mediante el nombre de *paidia*”.

24. Ludus

En el extremo opuesto, “esa exuberancia traviesa y espontánea casi es absorbida o, en todo caso, disciplinada por una tendencia complementaria”. Exige, dice Caillois, “una suma cada vez mayor de esfuerzos, de paciencia, de habilidad o de ingenio”. A este segundo componente Caillois lo llamó *ludus*.

Según Johan Huizinga, dentro del campo de juego existe un orden propio y absoluto. He aquí otro rasgo positivo del juego: crea orden, es orden. Lleva al mundo imperfecto y a la vida confusa una perfección provisional y limitada. El juego exige un orden absoluto. La desvariación más pequeña estropea todo el juego, le hace perder su carácter y lo anula. Esta conexión íntima con el aspecto de orden es, acaso, el motivo de por qué el juego, como ya hicimos notar, parece radicar en gran parte dentro del campo estético.

25. Púlsar

Los pueblos primitivos asocian el ritmo al origen de la vida. Un mito de Polinesia cuenta que un dios modeló en arcilla una estatuilla de la mujer madre y bailó ante ella durante tres días y tres noches.

Los tambores aceleraban el ritmo y él la conminó con los movimientos suplicantes de su cuerpo danzador hasta que la materia ya no fue capaz de seguir permaneciendo inerte.

Fue el ritmo el que arrancó un primer estremecimiento y despertó a la estatuilla de su sueño sin tiempo. La respuesta fue tímida: dobló una rodilla para comprobar si realmente podría ser algo más que tierra.

Andrzej Szczelik: "¿Y si aquel ritmo marcado por los tambores llegaba desde las profundidades del universo? ¿Y si fue desencadenado por unas señales regulares, acompasadas, que procedían del espacio interestelar, en las entrañas los colosos ante los cuales nuestro sol parece enano? Gigantescos cúmulos de batería, fuentes de campos magnéticos y gravitatorios de potencial incalculable —las estrellas de neutrones— emiten por todo el universo ondas electromagnéticas de gran intensidad. Estas se caracterizan por una regularidad tan perfecta que los centros donde se originan son llamados púlsares. ¿No es pues, imaginable que el ritmo de los púlsares impusiera su cadencia a los tambores, y que el primer latido de corazón que recorrió el cuerpo de la estatuilla apenas un instante antes de su despertar a la vida fuera una respuesta a aquel ritmo?".

26. Pulsión

“Ignoramos la naturaleza de la energía libre que influye al aparato psíquico”, sostenía Freud. Esa energía tiene, sin embargo, un representante: la denomina *pulsión*.

“El concepto de *pulsión* —escribe Freud en su primera definición rigurosa del término— se nos aparece como un concepto-límite entre lo psíquico y lo somático, como un representante psíquico de las excitaciones provenientes del interior del cuerpo que llegan al psiquismo, como una medida de la existencia de trabajo que se impone a lo psíquico como consecuencia de su vínculo con lo corporal” (Pierre Kaufmann, *Elementos para una enciclopedia del psicoanálisis*).

27. Pulso

En el siglo III a. C., Herófilo de Alejandría estudiaba las sucesivas fases del pulso valiéndose de un reloj de construcción propia que llevaba consigo cada vez

que iba visitar un enfermo. A lo largo de los siglos, las ondas del pulso se analizaron de muchas maneras pues se creía, y no sin razón, que aquel era un buen camino para conocer los secretos del funcionamiento del corazón y de todo el organismo.

Los diccionarios médicos más modernos describen hasta ochenta y dos tipos de pulso.

¿El latir del corazón será el eco de los púlsares? El rasgo más característico del corazón no es tanto la armonía de sus ritmos con los del entorno como la autonomía del suyo, afirma el médico Andrzej Szczeklik.

28. Latido

Es que entre los numerosos ritmos que marca nuestro organismo, el latido del corazón es el que nos resulta más familiar, tal vez porque ha sido desde siempre la señal inconfundible de la vida, tanto de la biológica como de la sentimental.

En el antiguo imperio egipcio, el corazón era el único órgano que Osiris echaba en uno de los platillos de la balanza para juzgar al muerto. Ante el dios, un corazón limpio tenía que pensar menos que la pluma más ligera. De lo contrario, la vida del egipcio en el más allá terminaba para siempre: era devorado por un monstruo que acechaba a la vera del dios.

29. Escucha

La auscultación del corazón —técnica inventada por el médico francés René Laënnec para evitar el inapropiado contacto de su oreja con el pecho de una paciente joven— abrió las puertas a un mundo de sonidos hasta entonces vedados: las arritmias.

30. Circulación

“El ritmo circula, pero retiene de manera constante su circulación” (Michel Serres).

31. Reversibilidad

Si el tiempo musical fuera pura irreversibilidad, puro avance, la música se anularía por sí misma. La música necesita lo reversible para existir. El temblor de una cuerda que vibra o la vibración de una columna de aire son movimientos que revierten sobre sí (Serres, nuevamente). Toda la acústica no es más que reversibilidad. Y esto es general: todo sonido y toda señal pertenecen al orden de lo periódico. Es decir, de lo repetitivo, de lo reversible.

32. Resonancia

Resonancia: no hay sabiduría sin ella. La resonancia es un fenómeno natural; es la sombra de significado proyectada por el hecho. Y no puede florecer sino en tiempos de reflexión, ha escrito Birkerts. Donde el tiempo ha sido transformado en una mercancía, convertido aun en una mera cosa medible, se pierde la posibilidad de que cualquier fragmento de información pueda desplegar su significado potencial. Estamos destruyendo ese tiempo profundo. Quizá no deliberadamente, pero sí sin darnos cuenta. Donde impera el impulso electrónico y donde la psique está condicionada a trabajar con datos, resulta imposible la vivencia del tiempo profundo.

Sin este tiempo, no hay resonancia; sin ella, no existe sabiduría.

33. Individuación

Simondon afirma que lo viviente conserva en sí una actividad de individuación permanente.

Lo viviente resuelve problemas, no solamente adaptándose (es decir, modificando su relación con el medio, como una máquina) sino también modifi-

cándose él mismo, inventando nuevas estructuras internas, introduciéndose él mismo en la axiomática de los problemas vitales.

34. Invención

Existen tres posiciones o instancias heurísticas diferentes:

Crear. Inventar. Producir.

Dios crea formas.

El hombre inventa formas.

La naturaleza produce formas.

¿Y si no creo en Dios?

Cuando el hombre inventa ¿siempre el resultado es una forma?

Cuando la naturaleza desarrolla formas ¿inventa?

35. Génesis

Según Gastón Breyer, los factores que deberían tenerse en cuenta en la génesis de una forma son básicamente siete:

- 1] *Una causa eficiente* (origen, impulso, estímulo, etc.)
- 2] *Un objetivo* (finalidad, teleología, programa, modelo)
- 3] *Un algoritmo* (fórmula, método, receta, mecanismo)
- 4] *Una herramienta* (vía tecnológico-instrumental)
- 5] *Un material* (*hylé*, masa física, pero también código, repertorio, catálogo)
- 6] *Un contexto* (historia, circunstancia, ambiente, etc.)
- 7] *Un soporte* (medio extenso de tiempo/espacio/materia)

36. Novedad

En el pasado, lo que surgía como novedad era en su mayor parte algún tipo de solución innovadora de problemas antiguos. En 1935 —diez años antes de su fallecimiento— Paul Valéry escribe en sus *Cahiers* que en nuestro tiempo la idea de novedad, en cambio, “consiste en lo inédito de los problemas en sí, y no

de las soluciones. En los enunciados y no en las respuestas. De ahí la impresión general de impotencia e incoherencia que domina nuestros espíritus”.

Pues bien: está muy claro que este proceso se ha acelerado en una espiral incontestable. Que, como afirma Paul Virilio, debido a esa aceleración la humanidad ha sobrepasado la tendencia a *estar expuesta al accidente* para inaugurar la época de la *exposición del accidente*. No hace falta observar mucho más que los nutridos noticieros televisivos para comprobarlo. Y el agudo Valéry lo indica con precisión: “Lo que se conserva se reduce al instante-acontecimiento, todos los progresos convergen hacia un problema ineluctable, que es el de las percepciones y las imágenes”.

37. Dispersión

Es muy posible que tengan la sensación de que en mi lectura tiendo a desmembrar las formalizaciones provisionales que eventualmente establezco. Aun así, hay que tener cuidado: dispersar no es disolver.

Todo sistema biológico puede sobrevivir porque resuelve de alguna manera la tensión entre estos términos introduciendo algún factor de estabilización.

38. Estabilidad

Quizás el ritmo sea —y para decirlo de manera radical— no más que eso: un factor de estabilización.

Un sistema con varios estados de equilibrio puede exhibir, durante un considerable período de tiempo, un estado de equilibrio débilmente estable. Pero a veces, y bajo la acción de perturbaciones externas (con frecuencia no fácilmente detectables) estos sistemas exhiben una evolución temporal hacia un estado de equilibrio fuertemente estable. Denominamos a esto *metaestabilidad*.

La metaestabilidad se manifiesta debido a las transformaciones lentas del estado de las cosas.

39. Sistema

El ritmo no constituye un sistema estable: es un sistema metaestable.

Los antiguos, como acertadamente recuerda Gilbert Simondon, no conocían la metaestabilidad. Sólo conocían los estados de estabilidad y de reposo. Para definir la metaestabilidad es necesario hacer intervenir en un sistema la noción de energía potencial, la de orden, la del aumento de la entropía y la de información de un sistema: cada ritmo es la resolución concreta de un sistema metaestable, que se puede percibir mediante los sentidos.

40. Simetría

El ritmo circula mediante la simetría.

La simetría es tanto la bella relación de una parte con otra como la bella relación de la parte con el todo. Su expresión manifiesta (escriben Wolf y Kuhn) en la repetición regular de circunstancias parecidas o afines. Por ejemplo, en el territorio de lo visual la simetría se presenta bajo el aspecto de

- la *isometría*: motivos que son iguales y tienen disposición regular;
- la *homeometría*: motivos que son semejantes entre sí y que aumentan o repiten en sucesión monótona, de tal modo que, siguiendo una ley cualquiera, se van modificando con respecto al siguiente en tamaño, posición o situación;
- la *catametría*: relación de motivos que no se presentan con igual forma y tamaño, pero que sí tienen una relación común.

41. Orden

Montesquieu: “No alcanza con mostrar al alma muchas cosas; hay que mostrárselas con orden: pues así nos acordamos de lo que hemos visto, y comenza-

mos a imaginarnos lo que veremos (...) en una obra en la que no existe ningún orden, el alma siente que a cada instante se altera aquél que querría imponerle. (...) Así los pintores agrupan sus figuras; así aquellos que pintan las batallas ponen por delante en sus cuadros las cosas que el ojo debe distinguir, y la confusión en el fondo y a lo lejos”.

42. Variedad

Sigue Montesquieu: “Pero si hace falta orden en las cosas, se requiere también variedad: sin ella el alma languidece; pues las cosas similares le parecen las mismas; y si una parte de un cuadro que se nos descubre se pareciese a otra que habíamos visto, este objeto sería nuevo sin parecerlo, y no causaría ningún placer. (...) Una larga uniformidad vuelve todo insoportable; el mismo orden de los períodos, mantenido largamente, resulta agobiante en una arenga; los mismos metros y las mismas rimas en un poema largo aburren”.

43. Contraste

El alma ama la simetría, pero también ama los contrastes; esto exige no pocas explicaciones. Por ejemplo: Si la naturaleza reclama, de las pinturas y las esculturas, que éstas introduzcan simetría en las partes de sus figuras, también pretende, por el contrario, que introduzcan contrastes en las actitudes. Continúa Montesquieu con su reflexión: “Si la parte del alma que conoce ama la variedad, aquella que siente no la busca menos; pues el alma no puede tolerar por mucho tiempo las mismas situaciones, porque está ligada a un cuerpo que no las puede soportar.”

44. Infinito

Tantos referentes, tantos condicionamientos nos provocan un primario deseo de infinito.

¿Qué es el infinito? El poeta Francis Ponge afirma que es, en la práctica, tan sólo el horizonte.

Escribe Ponge: “Más o menos cercano según la calidad de la vista. Y mucho más cercano para el miope. El Infinito es una cuestión de acomodamiento. La noción del infinito surge de la enfermedad de la vista. Sucede cuando dejamos de ver claramente. La necesidad, la nostalgia del infinito es el deseo de ver turbiamente. ¿Por qué exaltarlo? Por el contrario, hay que desconfiar de ello.”

Y por eso existe el ritmo: para no adorar al infinito.

Horacio Wainhaus es arquitecto y profesor de Morfología y Heurística en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA, donde también participa de diversos proyectos editoriales y de investigación, como la publicación *morphia*, que dirige, y la Sociedad de Estudios Morfológicos de la Argentina (SEMA). Ha dictado clases y seminarios y ha desarrollado talleres y actividades en numerosas universidades, instituciones y congresos internacionales. Es autor de *Ars Heuristica* (2009) entre otras publicaciones.

Ritmo da vida e da música

Tereza Raquel Alcântara-Silva / Eduardo Lopes

O ritmo desenfreado da vida tem provocado muitas mudanças na vida pessoal do ser humano. Para evitar que isto aconteça de maneira prejudicial, devemos buscar meios que alterem este movimento. Pensando nisso, hoje, após um dia frenético de trabalho, com o ritmo do coração acelerado por causa do estresse, resolvi ir a um jogo de futebol do meu time favorito, já que estava em ritmo de final de semana. Ao chegar no estádio, entrei logo no ritmo da torcida. Como o ritmo do jogo estava bom, meu time logo fez um gol. A torcida, em ritmo de alegria, comemorou com gritos e palmas ritmadas. Aquele som foi tão contagiante que acabei me esquecendo do cansaço, a minha respiração tomou um ritmo mais lento e o meu pensamento menos acelerado. Este pequeno relato, foi apenas para ilustrar como o ritmo está impregnado na nossa vida, até mesmo como pode ser utilizado como veículo para ações interpessoais tão básicas como a linguagem e interação lúdica.¹ Outro exemplo que pode ser citado, nesta mesma linha, é quando ouvintes de um concerto de rock ou bateria de samba movimentam seus corpos em sincronia ao ritmo da música. Ainda, segundo Hunter,² que as respostas comportamentais em situações de transe, são induzidas pelo ritmo, em certos rituais religiosos. Formas rítmicas podem ser observadas, também, em elementos visuo-espaciais, como obras de arte, poesia, expressões dramáticas dentre outras. Em uma perspectiva mais ampla, Pfurtscheller et al. fazem referência ao ritmo circadiano e o ciclo da vida humana.

O ritmo, um fenômeno temporal, integra a vida de maneira geral, assim como constitui a base do sistema fisiológico que pode ser percebido na pressão sanguínea, no batimento cardíaco, nas atividades neurais, conforme citam.³ Para David Epstein, citado por Lopes, o ser humano é um grande relógio, que funciona com a colaboração de pequenos relógios (órgãos humanos). Desta maneira, o grande relógio é a soma de todas as formas temporais internas que formam o nosso corpo e, o ritmo é a base primária, temporal, de todos relógios que realizam o trabalho de maneira sincronizada, organizando nossas ações de maneira binária. Esse padrão binário é encontrado, também, no ambiente externo, na natureza como: dia/noite, sol/chuva, terra/céu, dentre tantos outros.

¹ Eduardo Lopes, "O Ritmo e a Improvisação Musical como Veículo para a Extensão Universitária", *Revista Da Universidade Federal de Goiás*, Ano XV, 8–22 (2015).

² *Ibid.*

³ Eduardo Lopes and Tereza Raquel Alcântara-Silva, "Ritmo Musical, Improvisação e Cognição Como Elementos Importantes Na Formação Do Instrumentista", In *Tópicos de Pesquisa Para a Aprendizagem Do Instrumento Musical*, edited by Eduardo Lopes (Goiânia: Editora Kelps), 2017.

Como seres rítmicos - considerando a ordem temporal ritmo e métrica - desde a nossa constituição neurofisiológica, somos dotados de habilidades para criar e realizar ritmos musicais. Os ritmos musicais, fazem parte, também de uma categoria de estímulos que apresentam estruturas mais complexas e flexíveis, para além do que meras sequências isócronas de sons. Nesses casos, mesmo que a música não se apresente de maneira estritamente periódica, os seres humanos são capazes de perceber a pulsação e de realizar movimentos espontâneos do corpo acompanhando a regularidade e periodicidade percebidas.⁴ O ordenamento periódico e cíclico do ritmo, pode promover previsibilidade, antecipação e, consequentemente, gerar sensação de conforto e segurança. A métrica, por sua vez, é uma sensação subjetiva da percepção da organização temporal dos eventos sonoros que constituem a música. Ela se expressa por meio de sequências de compassos musicais. O compasso musical é compreendido como uma unidade virtual formada por determinado número de tempo. O tempo, por sua vez, é uma unidade virtual mínima da qual se constitui a métrica musical.⁵

Reconhecidas as qualidades e propriedades do ritmo em suas várias perspectivas, nas últimas décadas passa a ser interesse de estudos interdisciplinares (Lopes; Guerra; Alcântara-Silva 2018). Nesse sentido, (Cooper, Meyer 1960) citado por (Lopes; Alcântara-Silva, 2017), marcam o início de um novo momento acerca do interesse pelas qualidades do ritmo com a publicação do livro “The Rhythmic Stratification of Music”, cujas reflexões contribuíram para despertar o interesse de outras áreas do conhecimento sobre os aspectos do ritmo musical, tais como: filosofia, matemática, psicologia, nas neurociências de maneira geral. Nesse contexto, cresceu também a cognição musical que se dedica a investigar o impacto da música sobre o cérebro e os respectivos processos de aprendizagem, linguagem, percepção, criatividade, dentre outros, relacionados à música.

Cognição

A cognição em termos gerais é o processo pelo qual adquirimos e processamos conhecimento, intermediado pelo sistema sensorial que nos permite o contato com o mundo externo (sensações). Em outras palavras, citando Hockenbury e Hockenbury⁶ são atividades mentais envolvidas tanto na aquisição como na retenção e uso do conhecimento adquirido. As atividades mentais conscientes usadas para aquisição de novos conhecimentos e para memórias, planos ou

⁴ Sylvie Nozaradan, “Exploring How Musical Rhythm Entrain Brain Activity with Electroencephalogram Frequency-Tagging”, *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* (2014). <https://doi.org/10.1098/rstb.2013.0393>.

⁵ Eduardo Lopes, *op. cit.*, 2008.

⁶ D.H. Hockenbury, S.E. Hockenbury, *Descobrendo a psicologia*. 1ª edição brasileira (Ed. Manole, Barueri-SP), 2003.

fantasias, inferências, conclusões, são denominadas de pensamento. Todo este processo é possível devido ao funcionamento integrado das funções cognitivas. Estas, conforme Damasceno, envolvem um sistema de rede neurofuncional complexo, organizado de maneira sistêmica, em várias regiões cerebrais, com funções específicas – principalmente a atenção, a percepção, a linguagem, a memória e as funções executivas - num sistema de reciprocidade, necessárias para que o sistema funcione como um todo.

Percepção: função cerebral que atribui significados aos estímulos sensoriais decorrentes das sensações, associados às experiências anteriores que foram armazenadas na memória, isto é, o sistema nervoso converte os sinais sensoriais advindos do mundo exterior e por processo de representação, as características das informações sensoriais enviadas às regiões cerebrais envolvidas - que chegam em partes isoladas - são processadas e reunidas de maneira a formarem um todo coerente para que passem a ser reconhecidas, pois são intimamente ligadas à memória. Em suma, a percepção ocorre quando há a integração, organização e interpretação das informações sensoriais de maneira significativa, desencadeada pelas memórias. Desta feita, o produto da percepção está intimamente ligado à memória, e ambos dependem de um bom nível de atenção.⁷

Funções corticais superiores: são atividades cerebrais integradas que permitem ao ser humano registrar novas experiências, recordar experiências anteriores, comunicar mediante sistemas gestual, oral, escrito etc e, executar movimentos aprendidos. São modalidades desta categoria: a memória, a gnosia, a praxia e a linguagem.

Como dissemos, é fundamental um bom nível de atenção para que as informações sensoriais sejam percebidas de maneira “bem-sucedida”. Então, o que vem a ser a **atenção**, do ponto de vista cognitivo? Gazzaniga, Ivry e Mangun,⁸ descrevem a atenção como um mecanismo cognitivo que possibilita o processamento de informações, pensamentos ou ações relevantes, enquanto ignora outros irrelevantes, dispersivos. Para Caramelli & Carvalho⁹ seria a capacidade de selecionar, organizar e filtrar as informações. Por exemplo, capacidade de leitura e contínua de jornal ou livro; acompanhar uma conversa do início ao fim, iniciar e concluir atividades propostas. Para os primeiros autores a atenção pode ser dividida em duas categorias amplas: a) **atenção voluntária:** habilidade em prestar atenção em alguma coisa de maneira intencional e; b) **atenção reflexa:** descrita

⁷ *Ibíd.*

⁸ M. S. Gazzaniga, R. B. Ivry & G. R. Mangun, organizadores. *Neurociência cognitiva: a biologia da mente*, 2a ed. (Porto Alegre: Artmed), 2006.

⁹ P. Caramelli & V. A. Carvalho. “Doença de Alzheimer”, In A. L. Teixeira, & P. Caramelli, *Neuologia Cognitiva e do Comportamento* (Rio de Janeiro: Revinter), 2012.

como um fenômeno pelo qual algo, como por exemplo, um evento sensorial, capta a nossa atenção, também conhecida como automática. Outra forma de classificar a atenção é: sustentada, alternada e dividida.

Atenção sustentada: habilidade de manter o foco de forma continuada e consistente ao longo do tempo em determinada informação mesmo havendo estímulos distratores, isto é, capacidade para identificar e isolar uma pista relevante a partir de uma massa de informações disponíveis.

Atenção alternada: capacidade de modificar o foco da atenção de um componente da tarefa para outro a fim de manter um comportamento fluente. Neste caso, há redirecionamento constante do foco da atenção.

Atenção dividida: habilidade de manter o foco da atenção em dois ou mais estímulos diferentes ao mesmo tempo sem perder a qualidade; realizar várias tarefas com sucesso.

Na verdade, a atenção envolve mais do que sensação e percepção, isto é, vai além de prestar atenção e perceber estímulos sensoriais (eventos externos), mas ela pode ser direcionada, também, a processos mentais internos, como por exemplo, pensar sobre um acontecimento, somar números ou cantar uma canção mentalmente, conforme nos ensina Gazzaniga, Ivry e Mangun.¹⁰ Como pode-se observar, são vários mecanismos imbricados que envolvem atenção, percepção, aprendizado e memória.

Aprendizado refere-se ao processo de aquisição de informações e tem como resultado a **memória** que é a persistência do aprendizado. Em outras palavras, o aprendizado acontece quando uma memória é criada ou é reforçada pela repetição. O aprendizado e a memória podem ser subdivididos, de maneira hipotética em estágios, sendo que os principais são: codificação, armazenamento e evocação. 1) **Codificação** significa o momento em que ocorre o processamento da nova informação a ser armazenada. Ela envolve duas fases distintas: na fase da **aquisição** ocorre o registro das informações em arquivos sensoriais e estágios de análise sensorial e; na fase da **consolidação** fortes representações das informações são criadas através do tempo. 2) O **armazenamento**, representa o segundo estágio da memória. Ele é o resultado da aquisição e da consolidação. Nesta fase, as informações são criadas e mantidas em registros permanentes. Finalmente, no terceiro estágio, a **evocação**, as informações que foram adquiridas,

¹⁰ M. S. Gazzaniga, R. B. Ivry & G. R. Mangun, *op. cit.*

consolidadas e armazenadas, são utilizadas tanto para criar uma representação consciente como para executar um comportamento aprendido como, por exemplo, um ato motor.¹¹ As etapas da memória estão resumidas na Figura 1.

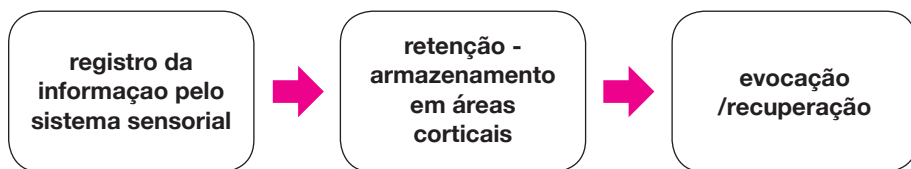


Fig. 1 Etapas da memória

Linguagem: é a forma de comunicação humana, de transmissão e compreensão de informação complexa entre pessoas. Ela se dá, principalmente, de maneira oral (falada), escrita, por meio da audição, da leitura e do gestual.

Funções executivas: são habilidades para planejamento adequado, formulação de estratégias para alcançar um objetivo, iniciativa para começar uma ação ou comportamento, flexibilidade para modificar o curso de uma tarefa, abstração, controle inibitório, capacidade para tomar decisão, sequenciamento de ação, capacidade de resolução de problemas, comportamento social adequado, motivação, afeto.

Cognição Corporificada: este conceito teve origem em Varela, Thompson e Rosh no livro denominado “Embodied Mind” de 1991, que enfatizavam a ideia de que a experiência vivenciada no mundo envolve interações mútuas entre a fisiologia do organismo, o circuito sensoriomotor e o ambiente, isto é, relações mútuas entre a mente e o mundo. Conceito diferente do tradicional que considera que a cognição ocorre por meio de representações de sistemas sensoriais, motores, dentre outros, que são traduzidas em símbolos sem considerar o estado ou contexto nas quais estão inseridas, ou seja, basta apenas representações mentais anteriores para que ocorra o conhecimento.

Sobre este tema, Paula et al.¹² citando alguns autores como Leman and Maes,¹³ Maes,¹⁴ Storolli, n.d., Leman et al.¹⁵ apresenta a cognição corporificada

¹¹ *Ibid.*

¹² Tamara Cristine de Paula, Mario Henrique Borges Costa, Eduardo Lopes, and Tereza Raquel Alcântara-Silva, “Brief Review of Music and Embodied Cognition,” *Revista Sonograma Magazine* 15, 1–20 (2019).

¹³ Marc Leman and Pieter-Jan Maes. “The Role of Embodiment in the Perception of Music”, *Empirical Musicology Review*, (9) 3–4: 236 (2015). <https://doi.org/10.18061/emr.v9i3-4.4498>

¹⁴ Pieter Jan Maes, “Sensorimotor Grounding of Musical Embodiment and the Role of Prediction: A Review” *Frontiers in Psychology* ,(7 MAR): 1–10 (2016). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.00308>

¹⁵ Marc Leman, Luc Nijs, Pieter-Jan Maes, and Edith Van Dyck “What Is Embodied Music Cognition?”, *Springer Handbook of Systematic Musicology*, 1–34 (2017). <https://doi.org/10.1007/978-3-662-55004-5>

como o resultado da interação entre processos neurais e não neurais, incluindo experiências corporais e contexto da vida real, ou seja, a integração do corpo ao processo cognitivo. Ela envolve a interação sensoriomotora e ambiente externo, fazendo com que o processo de aquisição de conhecimento e armazenamento de informação envolva a percepção, ação e contexto/ambiente externo, de maneira inseparável. Nesse sentido, o corpo passa a integrar, de maneira ativa o processo de aprendizagem, não como um instrumento de linguagem, mas como um elemento engajado, uma experiência perceptiva.

Ritmo, cognição e movimento

A música do ponto de vista biológico é um estímulo acústico (vibrações físicas passíveis de mensuração), percebido pelo ser humano por meio da integração do sistema sensorial e cognitivo e promove respostas psicofisiológicas idiossincráticas em virtude das diferenças individuais e experiências anteriores.

As experiências musicais, como tocar instrumento musical, ouvir música, cantar, compor, envolvem praticamente todas as funções cognitivas.¹⁶ Jay Dowling, Dane Harwood,¹⁷ mostraram em pesquisa realizada na área da psicologia da música, que ouvintes são capazes de reconhecer temas musicais apenas pelos seus padrões rítmicos. Também, quando são solicitados a reconhecer algumas características musicais de um conjunto de melodias, as informações rítmicas das mesmas, foram importantes para ajudar no reconhecimento, demonstrando que o ritmo é considerado o parâmetro mais relevante para a cognição musical. Stalinski and Schellenberg¹⁸ mostra que o homem, desde a primeira infância, possui habilidades para discriminar diferenças mínimas em relação o tempo musical e predisposição cognitiva para percepção precoce de ritmo. Thaut, McIntosh, and Hoemberg¹⁹ descreve que o ritmo possui importante papel sobre o pensamento, sentimento e sensação do movimento e Brochard et al. destaca que uma das capacidades notáveis do homem é a sua capacidade cognitiva de acompanhar, espontaneamente, com o corpo, o impulso subjacente dos ritmos musicais. Seguindo esta temática, ritmo e cognição, Sloboda²⁰ relata que a percepção rítmica é interpretada por esquemas cognitivos que facilitam a organização de eventos sonoros em padrões e gera expectativas de eventos futuros, quando a capacidade

¹⁶ Zotore, "Music, the food of neuroscience?", *Nature* (2005).

¹⁷ Jay Dowling W., Dane Hanwood, *Music Cognition*, Academic Press (1986).

¹⁸ Stephanie M. Stalinski and E. Glenn Schellenberg, "Music Cognition: A Developmental Perspective", *Topics in Cognitive Science*, 4: 485–97, (2012).

¹⁹ Michael H. Thaut, Gerald C. McIntosh, and Volker Hoemberg. "Neurobiological Foundations of Neurologic Music Therapy: Rhythmic Entrainment and the Motor System," *Frontiers in Psychology* (2015). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.01185>

²⁰ John A. Sloboda, *A Mente Musical: Psicologia Cognitiva Da Música*. Tradução d. Londrina – (RS: EDUEL), 2008.

de evocação da memória estiver preservada. Áreas cerebrais relacionadas à motricidade, cognição e linguagem são ativadas pelo sonoro musical.²¹

A percepção do ritmo é importante para a nossa experiência com a música em geral e também, porque desempenha um papel fundamental na capacidade de coordenar a criação de música e da dança entre os indivíduos. **Os ritmos** são sequências complexas de eventos acústicos estruturados temporalmente. Na maioria dos ritmos musicais é possível perceber uma periodicidade, chamada de pulsação ou batida além de padrões estruturados de acentuação entre os pulsos, denominados de métrica. **O pulso** pode ser compreendido como uma periodicidade endógena, isto é, uma “série de eventos psicológicos que surgem em resposta a um ritmo musical. Em ritmos musicais mais complexos, nem sempre o início do evento coincide com um pulso, e pulsos podem ocorrer na ausência de episódios de eventos. Contudo, quando um ritmo é regular e periódico, há certa tendência do pulso gravitar em direção aos eventos de maneira sincronizada. Desta forma, pode-se dizer que o pulso exibe uma sincronia generalizada com o ritmo musical. Para Scheurich, Zamm, and Palmer²² o pulso endógeno é uma tarefa perceptual de julgamento e adequação para ajustar aos eventos apresentados em contextos métricos imaginados. As pessoas são capazes de coordenar espontaneamente a atividade motora periódico com ritmos musicais complexos, um fenômeno definido anteriormente como sincronia generalizada.²³

Sobre as organizações temporais, Lopes²⁴ afirma que todas as teorias e conceitos são unânimes em afirmar que há uma preferência do ser humano, do ponto de vista cognitivo, pelas organizações binárias e a percepção desses pares é mediada pela cognição humana.²⁵ Acontece que para sermos capazes de ouvir os pares de pulsação contínua, de acordo com Koffka,²⁶ citado por Lopes,²⁷ é necessário que a configuração do fenômeno denominado “rastros”, que consiste em continuar percebendo o primeiro pulso, mesmo depois do início do segundo pulso, quando não pode mais ser ouvido, de maneira que o primeiro serve como um dos pontos nos quais as forças se fazem sentir. Este princípio é citado por

²¹ Nina Kraus and Travis White-Schwoch, “Neurobiology of Everyday Communication: What Have We Learned from Music?”, *Neuroscientist* 23 (3): 287–98 (2017). <https://doi.org/10.1177/1073858416653593>

²² Rebecca Scheurich, Anna Zamm, and Caroline Palmer. “Tapping into Rate Flexibility: Musical Training Facilitates Synchronization around Spontaneous Production Rates”, *Frontiers in Psychology* (2018). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.00458>

²³ Edward W. Large and Joel S. Snyder, “Pulse and Meter as Neural Resonance”, In *Annals of the New York Academy of Sciences* (2009). <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.2009.04550.x>

²⁴ Eduardo Lopes, “A Métrica Musical Na Percepção de Movimento : O Conceito Gravitacional”, *VIS - Revista Do Programa de Pós - Graduação Em Arte Da Universidade De Brasília* 5 (2, Julho/Dezembro): 32–41 (2006).

²⁵ Mario Marques Mario and Eduardo Lopes, “Aspectos Do Ritmo Na Linguagem Musical de Daniel Schnyder: Uma Perspectiva Da Interpretação”, *Revista Música* 18 (1): 47–66, 2018.

²⁶ K. Koffka, *Principles of Gestalt Psychology* (New York: Harcourt and Brace), 1935.

²⁷ Eduardo Lopes, *op. cit.*, 2006.

Lopes²⁸ como *Gestalt*, considerado pelo autor como necessário para a organização cognitiva de unidade – a primeira unidade de um grupo é perceptualmente mais saliente. Este princípio aplicado à métrica musical, explica, o porquê percebemos o primeiro tempo de um compasso musical binário mais forte enquanto que o segundo, como mais fraco. Com base nestas considerações, Lopes²⁹ propõe a cinética (sensação de movimento), resultante da diferença entre o peso perceptual dos tempos de um determinado contexto métrico. O que ocorre, na verdade, é que o peso do primeiro tempo tende a estabilizar o movimento (bater do pé no chão ou movimento para baixo da batuta) e o segundo tempo, perceptualmente mais fraco, procura estabilidade no tempo forte, gerando um potencial cinético. Assim, cria-se um campo gravitacional, para onde convergem os tempos mais fracos, mesmo que distantes. Desta maneira, os eventos musicais (sons) colocados em partes mais fracas de um determinado compasso, liberta perceptualmente a qualidade cinética e os sons colocados em locais métricos mais fortes tendem a estabilizar o “movimento” de uma peça.³⁰ A cinética musical, neste contexto da cognição, é de fundamental importância, também, para o teatro, para a dança, pois pelo aspecto perceptual, há de se considerar o envolvimento de todos os envolvidos, sejam eles os artistas ou espectadores.

É importante esclarecer, todavia, que a percepção de uma batida regular na música é inferida a partir de diferentes tipos de acentos. Por exemplo, o aumento do volume causa acentos de intensidade e o agrupamento de intervalos de tempo em um ritmo, cria acentos temporais. Todavia, a percepção dos acentos é subjetiva, ou seja, nem todos os ouvintes percebem os ritmos da mesma forma.³¹

Levitin, Grah, and London³² no artigo “The Psychology of Music: Rhythm and Movement” relataram investigações em que percussionistas se mostraram mais precisos em desempenhar uma tarefa rítmica e na percepção de batidas quando comparados com outros músicos. As regiões cerebrais envolvidas na percepção de ritmos complexos, com estruturas métricas menos estruturadas, tem córtex pré-frontal mais ativado para os músicos em relação aos não músicos e regiões motoras em igual proporção para ambos, indicando que os músicos apresentam maior habilidade para desconstruir e organizar a estrutura temporal de um ritmo, possivelmente pelo envolvimento do córtex pré-frontal na região da memória de trabalho.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Eduardo Lopes, “From Blues to Latin Just in Time: A Rhythmic Analysis of ‘Unit Seven’”, *Jazz Research Journal* 2 (1) :55–82 (2008b).

³¹ F. L. Bouwer, J. A. Burgoyne, D. Odijk, H. Honing, J. A. Grah, “What makes a rhythm complex? The influence of musical training and accent type on beat perception”, *PLoS ONE* 13(1): e0190322 (2018). <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0190322>

³² Daniel J. Levitin, Jessica A. Grah, and Justin London. “The Psychology of Music: Rhythm and Movement”, *Annual Review of Psychology* 69 (1): 51–75 (2018). <https://doi.org/10.1146/annurev-psych-122216-011740>

Sobre a percepção da batida, Cameron e Grahn³³ acreditam que ela aconteça em dois momentos: a) **“Beat – finding”**: ocorre no momento inicial, quando um ritmo é ouvido pela primeira vez e a batida é detectada; b) **“Beat – continuation”**: começa no momento em que se cria uma representação interna da batida a partir da detecção inicial da mesma. Isso permite que haja antecipação futura de batidas à medida em que o ritmo continua. Para os autores, a percepção da música e da batida, se desdobra ao longo de tempo e diferentes estágios e dependem de mecanismos neurais distintos. Como exemplo citam: perceber a batida, continuar a batida percebida e adaptar a batida quando há mudança do ritmo.

Ainda, sobre a estrutura temporal da música, trazemos Cameron and Grahn,³⁴ pois afirmam que ela auxilia a sincronização do movimento, como tocar o pé, bater palmas ou dançar seguindo o ritmo musical. Os autores seguem afirmando que o movimento pode ser precisamente sincronizado tanto com o pulso da música quanto ao movimento de outros indivíduos. Lopes³⁵ afirma que, grande parte da percepção do movimento de uma peça musical (lento-rápido; ordenado-desordenado) é de responsabilidade da estrutura rítmica, isto é, das durações sonoras num determinado contexto métrico.

Fato é, que o ser humano possui grande sensibilidade ao ritmo musical, e essa forte relação entre ritmo musical e movimentos e a sua capacidade de acompanhar ritmo musical com movimentos, parece ser um fenômeno universal. Para Cameron, Grahn³⁶ não há nenhuma surpresa em vincular o sistema motor aos ritmos, ainda mais, exames de neuroimagem, mostram ativação consistente na área motora, desencadeada por diferenças sutis na estrutura rítmica e, ainda, que ela se mantém ativada, mesmo na ausência de movimento, durante uma experiência rítmica musical. Pode-se observar atividade generalizada no córtex motor, principalmente a área motora suplementar e, o córtex pré-motor, bem como em regiões subcorticais como núcleos da base e cerebelo, durante a audição de ritmos. Os autores citados fazem uma ressalva quanto a percepção e produção de ritmo e sincronização com a batida. Observaram que os músicos apresentam melhor desempenho nessa tarefa quando comparados aos não músicos. Esta diferença, é observada, também, em relação aos padrões de ativação neural. Diferenças são observadas entre percussionistas, que mostram maiores habilidade rítmicas em relação aos outros músicos, muito provavelmente, devido ao treinamento mais focado no ritmo.

³³ Daniel J. Cameron and Jessica A. Grahn, “Neuroscientific Investigations of Musical Rhythm”, *Acoustics Australia*, 2014. <https://doi.org/10.1080/07494460903404360>

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Eduardo Lopes, *op. cit.*, 2006.

³⁶ Daniel J. Cameron and Jessica A. Grahn, *op. cit.*, 2014.

Conclusão

O ser humano está imerso, naturalmente, no fenômeno temporal externo (ritmo dos fatores ambientais) e interno (ritmo interno) e aos ritmos musicais presentes em todas as culturas do planeta. Nesta perspectiva, pode-se dizer que o ritmo é um elemento multidimensional. Não bastasse a sua presença marcante na vida do homem, sobre ela exerce significativa influência, tanto do ponto de vista cerebral, incluindo dentre outras, as áreas como sensorial, cognitiva, motora, como do social, cultural e espiritual. O ritmo por meio da percepção, função cognitiva, nos motiva a nos movimentarmos fisicamente através de corpo, em forma de dança ou outras expressões; nos incentiva a estar com outros, promovendo a socialização; auxilia nos processos de cura. Finalmente, o ritmo move a vida e nos mantém vivos, porque somos seres rítmicos.

Tereza Raquel Alcântara-Silva é Professora e Pesquisadora na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG); Doutora em Ciências da Saúde (PPG – Ciências da Saúde – UFG); Mestre em Música (PPG – Música UFG); Licenciada em Música (EMAC/UFG); Bacharel em Piano (EMAC/UFG); Bacharel em Musicoterapia (EMAC/UFG); Especialista em Reabilitação Neuropsicológica (USP); *Fellow* em Neurologic Music Therapy (Colorado State University - EUA); Editora da Revista Música Hodie-UFG.

Eduardo Lopes é Professor Associado com Agregação no Departamento de Música da Universidade de Évora (UÉ); Diretor do Doutorado em Música e Musicologia da UÉ; Coordenador do Pólo do CESEM na UÉ; Doutor em Teoria da Música (Universidade de Southampton – Reino Unido) sob a orientação de Nicholas Cook; Licenciado pela Berklee College of Music (EUA) em Performance e Composição (Summa Cum Laude); Efetuou estudos de bateria jazz e percussão clássica no Conservatório Superior de Roterdão (Holanda); Editor da Revista Música Hodie-UFG.

Referências

Bouwer F. L., J. A. Burgoyne, D. Odijk, H. Honing, J. A. Grahn, “What makes a rhythm complex? The influence of musical training and accent type on beat perception”. *PLoS ONE* 13(1): e0190322. 2018. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0190322>

- Cameron, Daniel J., and Jessica A. Grahm. "Neuroscientific Investigations of Musical Rhythm." *Acoustics Australia*. <https://doi.org/10.1080/07494460903404360>. 2014.
- Caramelli P. & V. A. Carvalho. "Doença de Alzheimer". In Teixeira, A. L. & P. Caramelli. *Neuologia Cognitiva e do Comportamento*. Rio de Janeiro: Revinter. 2012.
- Cooper, Grovesnor; Meyer, Leonard. *The Rhythmic Structure of Music*. Edited by University of Chicago Press. Chicago, 1960.
- Grahm, Jessica A. "Neural Mechanisms of Rhythm Perception : Current Findings and Future Perspectives" 4: 585–606. 2012. <https://doi.org/10.1111/j.1756-8765.2012.01213.x>.
- Gazzaniga, M.S., R.B. Ivry & G. R. Mangun, organizadores. *Neurociência cognitiva: a biologia da mente*. 2a ed. Porto Alegre: Artmed. 2006.
- Hockenbury D.H., Hockenbury S.E. Descobrindo a psicologia. 1º edição brasileira: Ed. Manole, Barueri-SP. 2003.
- Kraus, Nina, and Travis White-Schwoch. "Neurobiology of Everyday Communication: What Have We Learned from Music?" *Neuroscientist* 23 (3). 2017: 287–98. <https://doi.org/10.1177/1073858416653593>
- Koffka, K. *Principles of Gestalt Psychology*. New York: Harcourt and Brace, 1935.
- Dowling W. Jay, Hanwood. *Dane Music Cognition*. Academic Press, 1986.
- Large, Edward W., and Joel S. Snyder.. "Pulse and Meter as Neural Resonance." In *Annals of the New York Academy of Sciences*. 2009. <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.2009.04550.x>
- Leman, Marc, and Pieter-Jan Maes. "The Role of Embodiment in the Perception of Music." *Empirical Musicology Review* 9 (3–4). 2015: 236. <https://doi.org/10.18061/emr.v9i3-4.4498>
- Leman, Marc, Luc Nijs, Pieter-Jan Maes, and Edith Van Dyck. "What Is Embodied Music Cognition?" *Springer Handbook of Systematic Musicology*. 2017:1-34. <https://doi.org/10.1007/978-3-662-55004-5>
- Levitin, Daniel J., Jessica A. Grahm, and Justin London. "The Psychology of Music: Rhythm and Movement." *Annual Review of Psychology* 69 (1). 2018: 51–75. <https://doi.org/10.1146/annurev-psych-122216-011740>
- Lopes, Eduardo. "A Métrica Musical Na Percepção de Movimento : O Conceito Gravitacional." *VIS - Revista Do Programa de Pós - Graduação Em Arte Da Universidade de Brasília* 5 (2, Julho/Dezembro). 2006: 32–41.
- Lopes, Eduardo. "Rhythm and Meter Compositional Tools in a Chopin's Wlatz." *Ad Parnassum Journal* 6 (11). 2008a: 64–84.
- Lopes, Eduardo. "From Blues to Latin Just in Time: A Rhythmic Analysis of 'Unit Seven.'" *Jazz Research Journal* 2 (1). 2008b:55–82.
- Lopes, Eduardo. *Just in Time: Towards a Therory of Rhythm and Metre*. University of Southampton – UK. 2003.

- Lopes, Eduardo. "O Ritmo e a Improvisação Musical como Veículo para a Extensão Universitária". *Revista Da Universidade Federal de Goiás* Ano XV (16). 2015: 8–22.
- Lopes, Eduardo, and Tereza Raquel Alcântara-Silva. "Ritmo Musical, Improvisação e Cognição Como Elementos Importantes Na Formação Do Instrumentista". In *Tópicos de Pesquisa Para a Aprendizagem Do Instrumento Musical*, edited by Eduardo Lopes. Goiânia: Editora Kelps. 2017: 234–51.
- Lopes, Eduardo, Anselmo Guerra, and Tereza Raquel de Melo Alcântara-Silva. "Música e Convergências." *Música Hodie* 18 (2). 2018.
- Maes, Pieter Jan. "Sensorimotor Grounding of Musical Embodiment and the Role of Prediction: A Review." *Frontiers in Psychology* 7 (MAR). 2016: 1–10. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.00308>
- Marques Mario; Eduardo Lopes. "Aspectos Do Ritmo Na Linguagem Musical de Daniel Schnyder: Uma Perspectiva Da Interpretação." *Revista Música* 18 (1). 2018: 47–66.
- Nozaradan, Sylvie. "Exploring How Musical Rhythm Entrain Brain Activity with Electroencephalogram Frequency-Tagging." *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*. 2014. <https://doi.org/10.1098/rstb.2013.0393>.
- Paula, Tamara Cristine de, Mario Henrique Borges Costa, Eduardo Lopes, and Tereza Raquel Alcântara-Silva. "Brief Review of Music and Embodied Cognition." *Revista Sonograma Magazine* 15. 2019: 1–20.
- Scheurich, Rebecca, Anna Zamm, and Caroline Palmer. "Tapping into Rate Flexibility: Musical Training Facilitates Synchronization around Spontaneous Production Rates". *Frontiers in Psychology*. 2018. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.00458>.
- Sloboda, John. A. *A Mente Musical: Psicologia Cognitiva Da Música*. Tradução d. Londrina - RS: EDUEL. 2008.
- Stalinski, Stephanie M.; Schellenberg, E. Glenn. "Music Cognition: A Developmental Perspective." *Topics in Cognitive Science* 4. 2012: 485–97.
- Storolli, Mara Agostini. n.d. "O Corpo Em Ação: A Experiência Incorporada Na Prática Musical" 131–40.
- Thaut, Michael H., Gerald C. McIntosh, and Volker Hoemberg. "Neurobiological Foundations of Neurologic Music Therapy: Rhythmic Entrainment and the Motor System." *Frontiers in Psychology*. 2015. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.01185>.
- Varela, F., Thompson, E. & Rosch, E. *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.
- Zotore. "Music, the food of neuroscience?". *Nature*. 2005.

Lo que adviene al ser en ritmo

Víctor Fuenmayor

RHYTHMO. s. m. Composición métrica.
Latín. *Rhythmus*. LOP. Coron. Trag. f. 66.
*Que amor notablemente se interpreta
Por números, por voz, por rhythm y canto.*

Diccionario de autoridades – Tomo V (1737)

La aventura del ser en ritmo

El ritmo hace *advenir* algo de lo que soy en el origen corpóreo que es una verdad entretejida entre lo innato biológico y lo adquirido. Las artes sitúan ese entrecruce entre lo orgánico y lo cultural, y con mayor razón, en el ritmo. Lo artístico contiene una verdad y es la razón mayor por la que las artes, las ciencias y las pedagogías contemporáneas priorizan el hecho artístico como modelo científico y pedagógico.

El ritmo, por ejemplo, no es solo cuestión de arte sino también de las ciencias humanas. El ritmo nos acerca a esa verdad mayor antes de ser sujetos, puesto que la fijación rítmica se hace previa a la adquisición de los lenguajes y de la construcción del sujeto y del objeto.

El ritmo situaría el origen en un estado de presujeto o de preobjeto en una marca originaria de la memoria corpórea, biológica y sin representación. Y eso que adviene en el arte a través del ritmo es un velo de la verdad humana, anterior a la palabra que se da en los movimientos y en las vocalizaciones anteriores a los signos. Esa es la aventura mayor del ser en ritmo.

Lo que adviene con el ritmo

Eso que le adviene al ser en ritmo en las artes me hace usar una voz antigua que, proveniente de la raíz latina *adventus*, designa lo que viene; en nuestro caso, la venida de algo con los significantes artísticos. El ritmo puede ser una inducción que precede al texto artístico a partir de lo que se desea que venga o adveniga. Desde los efectos inconscientes del trance o la posesión con los ritmos en los

rituales de las religiones afrocaribeñas a los movimientos de elaboración pictórica en nuestros contemporáneos: el pintor venezolano Armando Reverón con su ritual tauromáquico en la realización pictórica (figura 1), el artista catalán Antoni Tàpies con sus pasos al ritmo de tambores (figura 2) y el chino-venezolano Francisco Hung con pasos y gritos de artes marciales (figura 3).



Fig. 1: Ritual rítmico de movimientos tauromáquicos en la ejecución pictórica del artista venezolano Armando Reverón (Caracas 1889- 1954). Fotografía Alfredo Boulton.

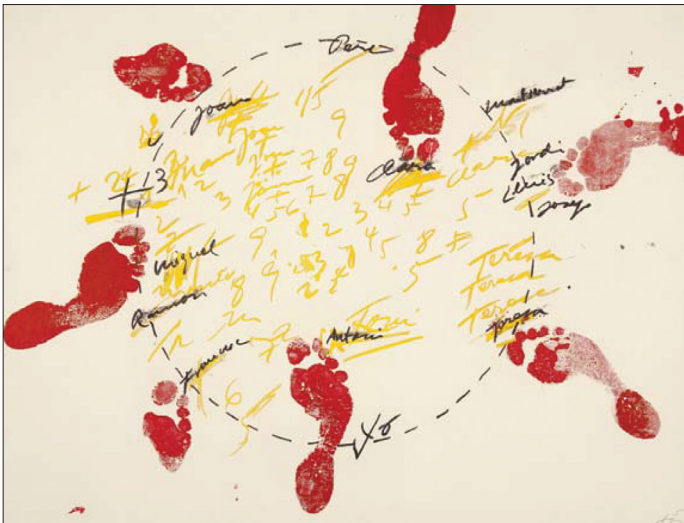


Fig. 2: Pintura Suite catalana del pintor Antoni Tàpies (Barcelona 1923-2012) cuyo ritual de ejecución plástica era precedida por movimientos rítmicos al son de percusiones africanas.



Fig. 3: Francisco Hung (Cantón, China, 1923-Maracaibo, 2012), artista chino-venezolano, utilizaba el ritual de movimientos y sonidos de artes marciales, en la ejecución de su pintura.

¿Qué es lo que acontece ante esos ritmos para la creación? Las palabras castellanas *adviento*, *advenimiento* y *aventura* están relacionadas con la misma raíz latina *adventus*. El *adviento* artístico forma parte de ese proceso de buscar la expresión en relación a esa verdad primera en esa espera de un acontecer expresivo que implica el retorno de un cuerpo, algunas veces perdido u olvidado.

Esas voces latinas celebran el retorno corpóreo y nombran también el misterio de un cuerpo resucitado que vuelve glorioso de la muerte después de la crucifixión. Lo que adviene con el ritmo artístico tiene que ver con ese retorno corpóreo de la memoria biológica que construye el trabajo poético en la materialidad de los significantes artísticos.

El *adviento* sacude al cuerpo rítmico del origen y otorga originalidad textual a través de lo que viene en la materialidad significativa. La energía determina la impresión de un cuerpo originario que marca las formas de originalidad de creación y de lectura que me hacen lanzar una pregunta que concierne al ser en *ritmo*: ¿Qué adviene a través del ritmo cuando realiza un proceso de creación y que adviene al lector de los textos? Cuando se trata de solo leer los significados, el ritmo puede ser ignorado, pero no se lo puede ignorar en la lectura cuando se trata de semiología textual, de psicoanálisis, de kinésica, de proxémica o de rítmica.

El cuerpo invisible

No es fácil responder sobre lo que adviene a través del ritmo, puesto que no se trata solo de lo corpóreo en las artes escénicas o vivientes donde el cuerpo es presencia visible en la escena, sino que me refiero a todas las expresiones artísticas cuya corporeidad no es evidente en un cuerpo presente y visible sino a través de lo que las imágenes pueden materializar y lo que las palabras implican en las extensiones corpóreas con juegos anagramáticos y aliteraciones. La lectura significativa de la textualidad artística puede articular un nombre-cuerpo de un dios o del propio autor que no está escrito en ninguna palabra del texto. Es una segunda manera de ser sin significado evidente sino en las conexiones de una red significativa de sonidos repercutidos, de imágenes, repetidos por ritmos métricos cuyas huellas vehiculan parasitariamente las letras del nombre-cuerpo de un dios. También las materialidades significantes en los textos pictóricos pueden remitir a anagramas visuales como en los poemas visuales de Antoni Tàpies donde las letras de su nombre se encuentran dispersas en varios textos de su estética plástica pictórica y literaria. Podemos señalar en esas creaciones su contenido integrativo de cuerpo, plástica y escritura donde el cuerpo se encuentra en el punto de cruce de los significantes de varios lenguajes.

Esa corporeidad tejida con elementos de varios lenguajes nos lleva de manera contradictoria a la invisibilidad del cuerpo transpuesto en las materias artísticas y hace que en las ciencias humanas, aún en los cuerpos visibles de las artes escénicas, sea necesario investigar bajo qué forma el texto implica la corporeidad del actor-bailarín-intérprete para revelar las determinaciones de los significantes que hacen visible el cuerpo modelado por códigos inconscientes de las partituras, coreografías o danzas de la vida.

No es lo mismo ver danzar los cuerpos de la norteamericana Katherine Dunham formados en la técnica de la expresión primitiva que los bailarines de ballet cubano formados por Alicia Alonso con técnicas rusas. ¿Qué se hace visible en los cuerpos tecnificados? Veremos que los cuerpos movidos por los ritmos son corporeidades cuyo origen encuentra su expresión en la vida cotidiana y en los movimientos en la escena, mientras que las danzas menos rítmicas y en punta adoptan esa separación del pie y la tierra como un modelo etéreo de un cuerpo que niega la gravedad de la tierra y de su origen.

El cuerpo invisible que se hace visible

La idea de la dimensión invisible de la comunicación no verbal en las culturas proviene de la investigación de la implicación de las artes en la comunicación cultural. Como las técnicas de Dunhan, la cultura primaria, esencial o primitiva, sigue las coreografías de la comunicación no verbal que organizan las orquestaciones y partituras espontáneas de individuos de una misma cultura o de códigos intertextuales de culturas en contacto.

Las ciencias humanas contemporáneas están sembradas de ritmos artísticos que fundamentan las teorías con testimonios visuales (fotográficos, videográficos y cinematográficos) de la kinésica, proxémica y rítmica de las sociedades o grupos sociales para revelar el modelo de un cuerpo invisible que determina las acciones, conductas y comportamientos de los individuos y grupos.

La invisibilidad de la corporeidad proviene de un cuerpo en la escena lejana, originaria, inasible, una marca de nacimiento que deja huella en una interiorización rítmica fijada en una gramática inconsciente y corpórea que nos humaniza y semiotiza en todos los tipos de comunicaciones y expresiones.

La invisibilidad corpórea que ellos investigan se origina en un espacio cultural cuya ley de construcción es artística: espacios cotidianos de las ciudades donde los investigadores de la semiótica, proxémica y kinésica encuentran testimonios de las orquestaciones, partituras, coreografías y danzas de la vida. Recuerden el método de Pina Bausch: mandaba a los bailarines a recorrer las ciudades donde llegaban para seleccionar los movimientos que podían ser parte de las coreografías que las autoridades solicitaban. El método artístico hace eco del método científico. El imaginario del arte se convierte en herramienta de las ciencias sin perder su científicidad.

Esas investigaciones de la escena social del cuerpo invisible tienen implicación en la invisibilidad del cuerpo de los actores en el teatro. Desde la experiencia del teatro griego, la escena (*skéné*) era el lugar invisible a los ojos de los espectadores donde los actores se ponían las máscaras, antes de salir al prosenio que estaba cerca de los espectadores.

La escena no era el escenario actual sino una construcción provisional (choza, barraca, pabellón, tienda de campaña) donde los actores preparaban la salida al prosenio. La metáfora engendra el sustantivo masculino *skénos*, que

es el cuerpo humano en cuanto que aloja temporalmente al alma.¹ Aceptemos esos términos metafóricos en que el cuerpo visible del proskenion implica una corporeidad invisible donde el actor se prepara, se viste y desviste, se quita y se coloca las máscaras. Ese lugar de la invisibilidad del cuerpo preparándose para la salida a la escena revela la metáfora científica de nuestros contemporáneos: los preparativos de la escena inconsciente apoyados en los ritmos del origen como conexión entre el estilo individual y las tradiciones culturales, donde los ritmos pueden revelar los códigos determinantes de la construcción del cuerpo cultural que revelarían la implicación corpórea en los significantes artísticos. El significativo rítmico es como el ropaje que anuncia el indicio de que existe un cuerpo invisible que debe hacerse visible de acuerdo a las determinaciones de los significantes: cómo se mueve, cuáles son los gestos, a qué ritmo, que pueden llevarnos a una identificación que visibiliza el modelo inconsciente que domina su actuación.

Los ritmos pueden ser los inductores de la emergencia de las representaciones artísticas o culturales de ese cuerpo invisible de la escena originaria e inconsciente y que reaparece en forma oculta bajo las determinaciones de los significantes actuales que emergen como indicios visibles de lo corpóreo en el texto artístico, marcando con sus huellas la materialidad de los lenguajes. Para dar un ejemplo simple: no podemos hablar sin cuerpo, sin que el acento de ese ritmo significativo con que hablamos nos delate el origen de la “originalidad” hablante que matiza el habla porteña, argentina o venezolana. Y aunque seamos hablantes de una misma lengua, el ritmo delata cuerpo de origen en la originalidad del estilo como la matización individual de los códigos culturales y de las conexiones corpóreas con nuestro origen.

Se trata de situar a través del ritmo, una marca corpórea de originalidad que nos haga visualizar el cuerpo invisible y originario, de encarnación de los determinantes simbólicos en nuestro cuerpo con que vive el ser en ritmo y marca el espacio artístico a través de la escena inconsciente. La creación se mueve al ritmo del cuerpo invisible y marca con huellas corpóreas la materialidad de los textos. La escena corpórea, visual o literaria sitúa el tiempo y los espacios interiorizados que los textos artísticos dejan percibir y que deben repercutir en la percepción de los espectadores y lectores como conexión sensible e inconsciente. Los sentidos perspicaces de los investigadores en ciencias humanas saben detectar los pasos rítmicos del cuerpo en los textos artísticos.

¹ Jean-Marie Pradier, “Etnoeséologie: Le profondeur des emergences” en *La scène et la terre. Questions d’ethnoscéologie*, (Paris: Actes Sud), 1996, 14.

La profundidad emergente de un ser en ritmo

Ese cuerpo invisible e invisible que emerge del ritmo en el arte tiene una escucha que lo hace visible en sus códigos, leyes o determinaciones. Todas las percepciones de la textualidad deben llevar a entender los procesos de creación de la red de significantes y de la lectura de acuerdo a una de las ciencias humanas que estudia tanto los signos en la vida social, como las determinaciones inconscientes de los códigos culturales bajo formas orquestales y coreográficas de la comunicación cultural.

La presencia viva en las artes se encuentra en las leyes de la escena inconsciente, individual y cultural, como la prolongación o extensión de los cuerpos en las representaciones escénicas, pictóricas o literarias. El ritmo toca la sensibilidad del cuerpo moviente, de la energía kinésica y de la emocionalidad para crear un espacio vinculante entre actores y espectadores, entre lectores y escritores, entre individuos de una misma cultura o en el contacto con los otros individuos de otras culturas. Es como si las leyes del arte extendieran el ser en ritmo que es la humanidad a la cultura básica, corpórea, no verbal o primitiva de cualquiera de las culturas.

Esa emocionalidad del sentir el arte puede percibirse, encontrarse y leerse en una definición metodológica que justificaría la pregunta del inicio sobre lo que adviene con el ritmo en boca de un muy reconocido semiólogo francés: “¿Qué es, entonces, para mí, la semiología? Es una aventura, es decir, lo que me adviene (lo que me viene del significante)”.²

La aventura del artista implica, como para el lector semiólogo, la emergencia corpórea del ser en ritmo y debe implicar la aventura del toque que recibe el lector o espectador a través de las redes significantes del texto artístico.

El proceso de crear arte comprende la emergencia, consciente o inconsciente, de procedimientos artísticos para hacer advenir los sentidos corpóreos al *ritmar* las líneas, *rimar* las formas, llegar a la métrica visible que revele el invisible cuerpo que determina los colores, los gestos o movimientos. El ritmo es la escucha que revela el nombre-cuerpo entre las aliteraciones del poema, de las líneas y formas de la pintura, de los gestos y movimientos de la escena.

² Roland Barthes, *La aventura semiológica* (Barcelona: Paidós), 1990, 10.

Los significantes en las diversas materialidades artísticas reciben la energía corpórea que induce el ritmo para aposentarse en el texto. Al ser cuerpo invisible, pero sensible a la percepción, formaría parte de procesos de vivencias de la creación y de escucha significativa en la lectura que se saldrían de la estrechez de ciertos estudios lingüísticos y semiológicos tradicionales para abarcar la escena viviente de las artes y de las culturas. El arte expresa lo que acontece a niveles de la percepción sensorial rítmica de lo íntimo y de la singularidad, de los diferentes ritmos coreográficos en la comunicación cultural y de los principios transculturales del ritmo en todas las artes y en todas las culturas.

Si el ritmo de las artes puede llevarse al punto principal humano del origen en la construcción de humanidad y de la corporeidad cultural de la especie es porque el cuerpo biológico se apoya en la poética rítmica como una anterioridad expresiva de la precoz autoconstrucción poética o autopoiesis del ser humano que postula el cuerpo como espacio de un simbolismo natural o biológico del cuerpo humano en etapas originarias, prelingüísticas y preexpresivas, anteriores a la adquisición de la lengua y de los lenguajes artísticos. Aunque es necesario reconocer que una vez adquiridos la lengua y los lenguajes, los procesos rítmicos apoyan la construcción de los juegos significantes de los lenguajes que se juegan entre una necesidad biológica del ritmo y la elaboración de la función poética de los significantes de los lenguajes culturales a través de la elaboración de las construcciones simbólicas.

No podemos llegar a adquirir y dominar la lengua materna con la que nos comunicamos sin pasar por las etapas kinésicas del ritmo vocálico del infante, de sonidos fluidos musicales de la etapa glosolálica del niño, que ya se parecen a la elaboración rítmica de la función poética de la lengua, a partir de los primeros significantes fijados en la escena primera de los aprendizajes. Existe una zona orgánica, biológica y poética del ritmo de los lenguajes artísticos que será necesario investigar como el espacio donde el ritmo precede o antecede a todas las adquisiciones posteriores lingüísticas y artísticas.

Podemos señalar dos etapas rítmicas que dependen y se implican mutuamente, pero que se diferencian en el origen innato y biológico, previo a los signos y símbolos, y está el otro ritmo, también corpóreo, pero que debe afinarse en el contacto con los textos culturales. Ambos ritmos forman la creación subjetiva y artística de todos los lenguajes con que se expresará el sujeto en todas las materialidades artísticas.

La rítmica anterior a los lenguajes: la cora semiótica

El término de *cora semiótica* comprende el ritmo como primera organización semiótica del cuerpo biológico cuyo concepto proviene del *Timeo* de Platón para designar:

Una articulación provisional, esencialmente móvil, constituida de movimientos y de sus detenimientos efímeros. (...) La cora en ella misma en tanto que ruptura y articulaciones —ritmo— es previa a la evidencia, a la verosimilitud, a la espacialidad y a la temporalidad. Nuestro discurso —el discurso— se encamina contra ella, es decir se apoya en ella y al mismo tiempo la rechaza, de manera que podemos situarla, en caso extremo prestar una topología, pero jamás axiomatizarla. (...). Ni modelo ni copia, ella es anterior y subyacente a la figuración entonces a la *especularización*, y no tolera más que analogías con los ritmos vocales y kinésicos.³

Podemos señalar que la cora semiótica es un proceso continuo, es un movimiento que solo se detiene por momentos. El niño se mueve sin cesar y apoyado en ese movimiento de la cora se va instalando el ritmo cultura a partir de los sonidos de la voz de la madre. Esa atención al otro cuerpo va permitiendo el paso del ritmo de la cora a la estabilización neuronal y al ingreso a la coreografía cultural.

Las primeras marcas de construcción afectiva del presujeto y del preobjeto se hacen a partir de la fijación de ritmos corpóreos en relación con los vínculos afectivos parentales que darán una permanencia rítmica según el temperamento inicial del niño, de manera en que el afecto vinculante construye las líneas rítmicas de la corporeidad del recién nacido.

La cora semiótica comparte el nombre con un cuento de Cortázar. La señorita Cora del cuento tiene que ver con el concepto de la cora semiótica de Kristeva: se trata de separar algo del cuerpo, ese algo es también la separación con la madre, pero se trata de una cora desplazada a la adolescencia y de un órgano llamado apéndice. La cora semiótica necesita de un corte para que esa cortadura permita el salto rético, como lo llama Kristeva, al ingreso del orden simbólico y de los signos. El adolescente hospitalizado que sufrirá una cirugía del apéndice es como una metáfora de esos cortes y separaciones.

El ritmo está implicado en el dinamismo del cuerpo biológico que encuentra en el ritmo cultural la base subyacente de la primera organización corpórea de

³ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, (Paris: Éditions du Seuil), 1974, 23.

las pulsiones, sin todavía tener consciencia del cuerpo, puesto que es previa a la constitución de la sincronización corpórea y de la construcción de los significantes de los lenguajes.

La rítmica de las imágenes

El ritmo forma parte de la satisfacción de una necesidad biológica esencial y originaria de la comunicación y de una sincronización con los otros cuerpos de la misma afiliación cultural. Una suerte de desplazamiento del ritmo en que sigue el itinerario hacia la cora semiótica, al ritmo del imaginario visual y luego al ritmo de la palabra.

El ritmo seguirá siendo cuerpo biológico y formará parte de los elementos de los lenguajes simbólicos que lo irán transformado en sus registros de materialidad, donde el pensamiento visual viene a desplazar el cuerpo rítmico como instrumento de comunicación a las representaciones visuales que estaban en estado naciente en la cora semiótica: “Ni modelo ni copia, ella es anterior y subyacente a la figuración entonces a la especularización, y no tolera más que analogías que con los ritmos vocales y kinésicos”.⁴

Estamos en ese prelude de un ritmo que es cuerpo kinésico, imagen visual y ritmo vocal. Y me interesa señalar la insistencia de que el ritmo no es modelo ni copia, sino que lo que se inscribe en el imaginario está soportado por el ritmo que subyace a la figuración y especularización.

La figuración no es representación mimética ni lo que se conoce como arte figurativo, sino que es una representación deformada por los afectos que afectan la imagen o la figuración. Es como si la imagen estuviera contaminada de afecto y no representara simplemente a menos que induzca lo que le adviene al sujeto creador y al lector. Tenemos que pensar que la figuración es un término usado por Barthes opuesto a la representación mimética donde el afecto está representado pero no induce nada emocional. El ritmo de la figuración hace entrar la imagen en un proceso entre el lenguaje y la emocionalidad.

En cuanto al otro efecto del ritmo, la especularización, esta supone el concepto psicoanalítico lacaniano del estadio del espejo en esa percepción de dualidad o duplicación o multiplicación de las imágenes especulares, como los propios ritmos surgen de la repetición visual de considerar la preparación del

⁴ *Ibíd.*, 23.

reconocimiento de dos cuerpos que aparecen en el espejo o reiteración de los mismos elementos en las imágenes donde el infante entre seis y dieciocho meses sigue la evolución de verse como “apéndice de su madre” a proyectar en la imagen del espejo la prefiguración de su yo en formación.

Y aquí quiero que reúnan las imágenes fotográficas de Alfredo Boulton (figura 1 y 2) para que vean el rito corpóreo del artista Armando Reverón realizando su obra pictórica a través de una tauromaquia plástica en relación con los actos simbólicos corpóreos que en muchas de sus obras resulta en una duplicación de imágenes. Cito primero a Alfredo Boulton para que escuchen su percepción del ritual desde lo emocional y sexual, antes de pasar a mirar las figuraciones del inicio del estilo reveroniano:

Era un ejercicio extremadamente libre y sutil durante el cual las formas cobraban vida en la medida que el movimiento de su cuerpo mantenía su ritmo. Era una gesticulación que sugería reminiscencias de tipo erótico y como ancestral ante la presencia de un toro, tan constantes en algunos pintores ibéricos, y que en el ímpetu con que Reverón embestía el lienzo pudieran significar una velada intención sexual. (...) Me llamó la atención el sentido, el ritmo de algunos gestos que tenían como reminiscencias “toreras” y que resultaban del impulso del cuerpo desnudo —vibraciones como de espasmos, como un prolongado orgasmo— cuando el artista se movía ante la obra.⁵

El ritual contiene el movimiento rítmico del cuerpo de un erotismo cuyo sentido sexual es puesto en evidencia en el texto de la descripción, aunque no así en el texto fotográfico. Las formas rítmicas corpóreas de las vibraciones, espasmos, orgasmo, deben marcar los trazos de la tela y los contenidos.

Me referiré a dos épocas de la época inicial del estilo donde aparece la duplicación especular donde el mismo Reverón aparece dos veces representado de niño y de adolescente en *Retrato de familia* (1919) y podemos comparar con *Mujeres en la cueva* (1919) donde aparecen dos mujeres misteriosas inmersas en una atmósfera de cueva marina de color azulado. En ambas obras iniciales del estilo, pintadas en el mismo año, aparece el mismo procedimiento de la duplicación especular y en una de ellas aparece la figuración en ese agregado de erotismo que va desde el señalamiento de los senos por una de ellas hasta la manera onírica de una materia sobada o como un esmalte con una gran imprecisión de las imágenes.

⁵ Alfredo Boulton, *La obra de Armando Reverón*, (Caracas: Fundación Neumann), 1966, 62.

Se diría que Reverón sitúa su pintura del lado de la *performance* tauromáquica con los ritmos corpóreos relacionados con el erotismo de las acciones pictóricas donde el pincel sigue los trazos rítmicos de movimientos eróticos y de los sónicos vocálicos, bufidos, sin articular palabras. Las imágenes pictóricas, como en el caso reveroniano, tienen su ritmo corpóreo y musical que repercute en los trazos significantes y en el estilo de imágenes de la figuración velada e imprecisa y de la duplicación o multiplicación rítmica de una misma imagen que hace pensar en las formas oníricas. Se trataría de los ritmos oníricos del imaginario que comprendería la conexión entre el estado especial que le adviene al cuerpo del artista y la elaboración de la figuración de la imagen.

El ritmo y la función poética

Cuando hablamos de función poética hacemos ingresar el lenguaje en los ritmos de las imágenes significantes (sonoras o gráficas) de las palabras. Se trata de un trabajo de elaboración de la materialidad del lenguaje que comprende repetición de letras, sílabas o sonidos para articular un significante en la escucha de sentido que no aparece ni escrito ni proferido en ningún lugar del texto.

Entre las seis funciones básicas de la comunicación verbal: referencial, emotiva, conativa, fática, metalingüística y poética, se trataría de buscar el rasgo inherente y Roman Jakobson acota que se trata de una relación entre sonido y sentido. Y este mismo lingüista advierte que la función poética no se limita al campo de la poesía y se amplía al campo del lenguaje. De esa manera analiza un lema político de una campaña presidencial norteamericana: “*I like Ike*” (ay layk ayk). Se trata de una rima en eco cuya aliteración ofrece una imagen paronomástica (palabras similares, pero con distinto significado), la imagen paronomástica del sujeto amoroso envuelta por el objeto amado. La escueta definición que da Jakobson de la función poética cubre una semántica de las artes:

La tendencia hacia el mensaje como tal (*Einstellung*) es la función poética, que no puede estudiarse con efectividad si se aparta de los problemas generales del lenguaje o, por otra parte, el análisis de éste requiere una consideración profunda de su función poética.⁶

El ritmo es un contacto que emerge en la materialidad de los significantes de los lenguajes, antes de pasar por la consciencia. Más que de los significados,

⁶ El problema del cuerpo y los lenguajes es llevado a la relación de signos y objetos: también sirve para profundizar la dicotomía fundamental entre signos y objetos, sobre la base de promover la cualidad evidente de aquellos. Cfr. Roman Jakobson, *Lingüística y poética* (Madrid: Cátedra), 1981, 37.

el ritmo condensa en una síntesis una implicación de la primera comunicación no verbal, cuerpo a cuerpo entre la madre y el niño cuyo ritmo vocal afectará los movimientos del infante desde el primero o segundo día de nacido. Primero seguirá la sincronización con cualquier voz y cualquier lengua, luego solo a los sonidos de la lengua materna. El ritmo ocuparía el lugar de un cuerpo: el de la madre que se irá retirando y separando del niño en la medida que el aprendizaje de la lengua producirá el corte de la comunicación cuerpo a cuerpo para pasar a la comunicación por la palabra.

El ritmo es el intermediario de ese paso de la comunicación corpórea al orden simbólico. El espacio que ocupaba el cuerpo de la madre será ocupado por la lengua llamada materna cuya abstracción de los signos se hará haciendo poco a poco y no llegará a borrar la dependencia al cordón umbilical simbólico que será el ritmo y los efectos reactivos: el tono muscular, los vínculos afectivos que irradian los ritmos, el material de imágenes de los sueños.

El ritmo, la repetición de letras de los murmullos lingüísticos en los sueños, la partitura personal que llevamos internamente y con la que nos movemos dentro de la coreografía cultural en que vivimos, forman parte de esos modelos rítmicos de comunicación íntima e interna que se condensan en las acciones y expresiones del ser en ritmo.

Los procesos rítmicos implican la biología del humano desde las primeras acciones para mantener la vida del cuerpo viviente. Desde un primer deseo oral que nace del amamantamiento, hasta la necesidad de reaccionar kinésicamente a la voz que le habla. Como primera comunicación rítmica, los ritmos van tomando espacios del cuerpo a la imagen y de allí a la lengua.

Ritmo y satisfacción de necesidades de la vida

La poética de los lenguajes artísticos donde el ritmo es un carácter esencial permite satisfacer la necesidad simbólica de la vida humana donde el ser en ritmo implica la expresión de su intimidad deseante, de su afiliación a una lengua y a una cultura y de su pertenencia a la universalidad del círculo humano.

A partir de cualidades innatas del sentido rítmico en los contenidos procedimentales, el artista opera, en primera instancia, con las excitaciones precoces que

resguarda la memoria biológica o corpórea, que serían aptitudes o facultades de representación que aparecerán intuitivamente en el tiempo del hacer arte. ¿De dónde le vienen al ser en ritmo esas facultades o potencialidades artísticas?

Forma parte del origen en el paso de su cuerpo biológico a la corporeidad cultural, del imaginario inconsciente de donde extrae la materia de los sueños y de las artes, en esas habilidades que debe desarrollar cada artista desde su sensibilidad perceptiva e inteligencias intuitivas. Las inducciones rítmicas pueden ayudar a precisar imágenes arcaicas que motivan la producción en las artes como material inconsciente que marca con su ritmo la materialidad de los lenguajes.

Por medio de los ritmos, el ser eurítmico puede llegar al descubrimiento de esas facultades o dones que tiene en la memoria corpórea sin tener plena consciencia de que las posee. A partir del contacto consigo mismo, con los otros más próximos y con el grupo, se van abriendo las capas rítmicas como una cebolla de resonancias múltiples que tocan las sensibilidades perceptivas y las inteligencias intuitivas o múltiples.

Una práctica rítmica debería formar parte de una iniciación integral de las artes como una de las prioridades educativas en todos los niveles, sobre todo en las áreas de Latinoamérica y el Caribe. El ritmo concierne una aventura de autoconstrucción de nosotros mismos y de los otros a partir la sincronía de individuos en el origen de la humanidad y de cada ser humano.

Lo que adviene o sale con el ritmo es algo arcaico de nuestra prehistoria personal. Algo nuevo que merodea del pasado dentro del sujeto en el cuerpo desconocido, sin atreverse a salir afuera, a expresarlo. Seguir el propio ritmo induce a la descarga de esa energía retenida a través de una expresión apropiada donde llega a descubrir imágenes que pueden sorprenderlo de su contemporaneidad o de su pasado.

La sensación de perder el miedo, de liberarse y desinhibirse a través del ritmo, hace que el individuo se exprese espontáneamente en cualquier materialidad artística, olvidando los estereotipos. El ser en ritmo se vuelve creador de sí mismo, se autoconstruye de acuerdo a la condición humana cuya naturaleza es y será siempre artística.

Lo que adviene con el ritmo emerge de un flujo imaginario de imágenes cenes-tésicas primarias cuya procedencia afirma la naturaleza innata del ritmo y la

condición poética y artística de la humanidad. Creando el ritmo que lo ha autotreado, el artista entra en el círculo del ser en ritmo en calidad de un creador autotreado que construye los ritmos que lo han autoconstruido y sincronizado con los otros. El ser humano es sincrónico desde el comienzo de los tiempos

Explicar los efectos que advienen a la escucha del ritmo que nos mueve, conmueve, energiza, se posesiona de nosotros o simplemente nos induce al goce de movernos hasta querer seguir moviéndonos más allá del cansancio. Es el placer quien llega a dar esas fuerzas casi sobrehumanas. Y es que el ritmo proviene de la propia naturaleza artística de la condición biológica y simbólica del ser humano que sitúa un entrecruce poético entre lo orgánico y lo cultural, entre el origen ontogenético y filogenético de la especie. Lo que adviene con el ritmo emerge de la profundidad de los tiempos: sería la propia naturaleza humana que construye arte y se autoconstruye a sí misma a partir del ritmo.

Buscar una determinación inconsciente, innata y originaria del ritmo nos lleva al origen de la bipedación y del lenguaje, a los primeros movimientos coordinados de la génesis humana en las cavernas o siguiendo la voz de la madre en la primera la infancia. El ritmo se genera desde el más lejano eco del cuerpo del recién nacido, que sigue con movimientos la voz de la madre, pero conecta a su vez con los más lejanos ancestros

Con el cuerpo rítmico llegó al ser humano la primera posibilidad de organizar simbólicamente los acontecimientos, elevar su cuerpo con apoyo en objetos hasta establecer la verticalidad, pasando por el ensayo de subir y bajar el cuerpo en un goce rítmico sostenido por el apoyo de las manos en el corral o cuna. Será después cuando dé los primeros pasos más o menos controlados. ¿Es acaso el ritmo la metáfora del devenir humano?

Lo que adviene al cuerpo del ser en ritmo es algo presentado, ya sentido o experimentado ya una primera vez, pero esa vez primera ha dejado trazos en el cuerpo presente y actual, no completamente significados en la memoria, sino bajo formas de múltiples imágenes que merodean el imaginario de cada uno de nosotros y que no sabemos conscientemente de dónde vienen. ¿Por qué advienen en ese momento preciso con el desbloqueo motriz del cuerpo, con la desinhibición a través de los movimientos?

Abandono y retorno al ritmo

El metro rítmico exige un abandono y una vuelta al dominio del lenguaje de donde emerge una interpretación del amor sentido y sublimado, una vez que debe volver a manifestarse bajo las formas rítmicas del arte. De acuerdo a lo que dice el *Diccionario de autoridades*, esas transformaciones de los significantes a través del ritmo obedecen a una interpretación del amor o del deseo.

La cuestión del amor o el deseo atraviesa el ritmo de los textos en todos los lenguajes a través de las redes tejidas en la materialidad significativa, de la elaboración o trabajo poética de la materialidad. Eso plantearía la lectura del enigma de la textualidad artística como una métrica del amor, como un arte matemáticamente humano, antes de la lógica del sentido y de la consciencia, que rara vez se toma en cuenta a la hora de la interpretación textual.

La cifra rítmica mueve las inscripciones neuromusculares más antiguas de significantes en los recuerdos de acontecimientos inscritos en el cuerpo y que reactivan las energías de las fuerzas creativas a la escucha primitiva de ese ritmo interior que puede exteriorizarse inconscientemente en la materia de textualidad artística: cuerpo, imágenes o escrituras.

Las experiencias de Condon con los bebés recién nacidos nos indican, que excitados por la voz, llegan a seguir los ritmos de todas las lenguas, pero luego sólo los sonidos de la lengua materna. Eso indica que el cuerpo y el ritmo están estrechamente vinculados con los sonidos de la lengua desde el origen. Según las investigaciones, atestiguadas por filmaciones, la sincronización rítmica es innata y puede estar establecida al segundo día de la vida. Al principio seguirán el ritmo de cualquier lengua con movimientos del cuerpo, luego a los días siguientes lo harán con la lengua materna. Eso indica que la sincronización rítmica es un fenómeno innato según las experiencias investigadas por Condon.⁷

El ser en ritmo es cuerpo y es música donde el texto artístico aparecerá como un hallazgo. El ritmo no se busca, sino que se encuentra y el cuerpo viene a él, aunque no quiera la consciencia, como parte de su ser.

El ritmo es un trazo, una marca primitiva o primera, interiorizado a niveles de determinaciones inconscientes. El ritmo es como el sentido del mito de Prometeo encadenado que podemos llamar Prometeo ritmado puesto que debe repetir el mismo acto con la roca, porque robó el fuego del sol para liberar a los

⁷ Edward Hall, *Más allá de la cultura* (Barcelona: Gustavo Gili), 1978, 69.

hombres que sometía Zeus.

El ritmo tiene algo de liberador y contiene la roca y el fuego robado de Prometeo en nuestro encadenamiento rítmico que nos permite la libertad del arte. Y la acción artística se funda en esa libertad del ritmo que nos determina las formas artísticas que nos pertenecen en la esencia de lo humano, en nuestro ser y que puedan ser liberadoras y catárticas en las elaboraciones poéticas. Es como el primer signo con el que se armonizan los instrumentos antes de encontrar la melodía propia de nuestra existencia.

En cierto sentido, la nueva luz sobre la sincronización del hombre revela que las relaciones del hombre con todas las formas artísticas son mucho más íntimas de lo que generalmente se supone: el hombre es arte y viceversa. No hay manera de separar estas dos entidades. (...) Si bien todo lo que el hombre es y hace tiene significación, los ritmos y la sincronización del tipo que he descrito están clasificados como cosas que tienen poca importancia en Occidente.⁸

Que el hombre es arte y el arte es hombre hace asumir el sentido pleno de humanidad del artista cuando se enfoca como un ser en ritmo afirmando esos dos conceptos del autor. El hombre es ritmo y sincronización como lo es el arte, puesto que el arte es la esencia de lo humano donde en el principio transcultural del ritmo preside el origen de la humanidad, ya que la naturaleza del ser —que es lo que fue y seguirá siendo como humano— es la creación artística y la auto-creación de humanidad a través del ritmo de las artes.

El ritmo se revela como el mediador, el sincronizador, el conector inconsciente, puesto que permite extender el cuerpo a la materialidad artística. El ser en ritmo vive una aventura que parte de la cotidianidad de su cultura hacia la acción extracotidiana que emerge cuando el artista actúa sobre la materia artística con su energía ritmada de los afectos fijados en su memoria biológica o corpórea, que debe matizar los lenguajes artísticos. Esto significa que el lazo mayor entre los seres humanos es el ritmo y desde que nacen siguen las pautas rítmicas que permearán todos los lenguajes expresivos para toda la vida.

Aspectos de la escucha del ritmo

No sabemos a dónde puede llevarnos la escucha del ritmo o de un ritmo en particular, pero debo señalar algunos aspectos de los procesos rítmicos como inductores de creación en todas las artes.

⁸ *Ibíd.*, 76.

1. Carácter panartístico

El primer aspecto del ritmo es su carácter panartístico. Pertenecer a todas las artes y por esa razón puede convertirse en inductor de conexiones entre varios lenguajes. A partir del ritmo, el ser en ritmo trabaja la intertextualidad entre diferentes registros sensibles de las materialidades artísticas que puede traducir en significantes de los lenguajes en diferentes artes: música traducida a cuerpo y a color y líneas que puede a su vez inducir el ritmo de imágenes o de las palabras.

Siendo el ritmo panartístico, va más allá de un solo arte manteniendo la unión cenestésica de todos los órganos de los sentidos en sus conexiones más primitivas e inconscientes entre diversos órganos perceptivos. No hay un solo arte que pueda prescindir del ritmo que puede verse, aunque no sea proferido en sonidos o en música. A través de él, nos topamos con un principio preexpresivo y cenestésico cuyo eje esencial engloba el espacio corpóreo no sólo del cuerpo en las artes escénicas, sino que el ritmo marca la materialidad de todas las artes.

Más allá de los géneros, de los estilos, de las técnicas, de la consciencia, se encuentra ese *ser en ritmo* que para crear y existir en plenitud necesita del apoyo rítmico de su andar y de su voz, de entrar en ritmo, de sincronizar el lenguaje con su esencia íntima y personal de la existencia de un ser ritmado en su origen y que de allí deriva su originalidad como efecto emotivo fijado en los ritmos de los significantes de algún lenguaje para matizarlo. La lengua es un código de todos los hablantes, pero al ejercer el habla, el ser humano expresa su propio ritmo originario, su procedencia lingüística. El ser en ritmo puede sincronizarse a otros ritmos a partir de ser un ritmo humano que le permite comprender el ritmo de los otros y convertirse en escénico, musical, teatral, literario o pictórico, según la matización que haga el sujeto del ritmo en el código expresivo cuando construye los textos en alguno de los lenguajes artísticos.

2. Carácter panhumano

El segundo aspecto, derivado del primero, convierte el ritmo en panhumano, un don de comunicación para interactuar con otros seres humanos de una misma cultura o de una cultura diferente. El origen de la humanidad se funda en naturaleza artística y poética como condición de la especie y sobre todo cuando el primer arte fue la danza rítmica apoyada por música corpórea de pies y manos, según los antropólogos, aunque luego surgieron las otras artes. Será necesario situar esa característica panartística de lo rítmico hacia un aspecto más

general del origen de la humanidad con el ritmo como elemento sincronizador de los cuerpos, haciendo del ritmo el primer rasgo de una sincronía no solo fundante del arte de la danza sino de las culturas, tal como lo piensan las corrientes semióticas contemporáneas, dando prioridad a la comunicación cultural básica o primitiva, como organización orquestal o coreográfica de la vida.

3. Corporeidad cultural

El tercer aspecto concierne el paso transformador del cuerpo biológico a la corporeidad cultural a través de la memoria corpórea o biológica sin representación que se fija energéticamente por ritmos corpóreos precoces en los tiempos de la época desde el nacimiento a épocas preverbales más avanzadas. El estadio del espejo, cuando se fija la imagen inconsciente del cuerpo, todavía es una etapa rítmica. La corporeidad cultural se va construyendo como el punto de unión de lo físico, lo afectivo y lo mental. Lo memorable corpóreo y visual permite el acceso de imágenes de una semiosis anterior al dominio de la lengua materna. Esa fijación corpovisual de ritmos puede orientar el arte hacia la expresión de algunos órganos perceptivos priorizados o lenguajes privilegiados que se han desarrollado precozmente a partir de la fijación significativa de la representación de acontecimientos cuyo punto de contacto recorre el cuerpo, prioriza la memoria de algún órgano perceptivo, formando al mismo tiempo los procesos concretos sensibles de las artes y de las múltiples inteligencias. Apoyado en el ritmo inductor de imágenes, la primera inteligencia es corpórea y musical, que permite al presujeto ser ritmo antes de ser sujeto hablante y consciente. El ritmo puede llegar a registros sensoriales extraordinarios: los más arcaicos, orgánicos y corpóreos de la memoria biológica, anterior a la memoria semántica, que siendo más tardía depende del dominio de una lengua.

El verdadero bailarín, artista plástico o escritor necesita saber entrar en ese proceso inconsciente del ritmo inductor de la creación y saber salir de él. Salir hacia la consciencia más clarificada o más consciente y el espacio más expandido de sí mismo que esconde entre los significantes rítmicos una verdad personal, desde esa experiencia sensorial de las materialidades artísticas.

4. Bios artístico

El cuarto aspecto sitúa el ritmo dentro de una categoría bio-antropológica del bios artístico. Basado en lo que un antropólogo teatral llamó *bios escénico*, me permito extender ese concepto biológico a todos los bios de las artes, cambiando

el calificativo del bios para llamarlo bios artístico, no solamente escénico, donde el ritmo aparecería como organizador semiótico de la estructura más arcaica de la comunicación, la del cuerpo originario y de la prioridad de otorgar el desarrollo de la humanidad y de las inteligencias del sujeto a un aspecto bio-artístico con que se construyen las múltiples inteligencias a partir del lenguaje artístico que privilegia uno de los ritmos sensoriales en la distribución de las inteligencias a partir de una poética común a todas las artes que se corresponden con las múltiples inteligencias, donde algunas se desarrollan más que otras. No sólo se trata de una poética común a las artes: también las ciencias se asientan en la memoria básica o primitiva de la escucha musical o rítmica. Así, el autor de *El oído y la música*, Alfred Tomatis, tiene en su imaginario matricial un espacio originario y prenatal entre lo operático de la voz humana y la musicalidad de un instrumento: la escucha del piano y voz en su condición fetal desde antes de su nacimiento.⁹ Este ejemplo me hace preguntar hasta dónde llega biológicamente la memoria del cuerpo respecto de los ritmos escuchados no solo biológicos sino culturales.

El ritmo se eleva como la esencia del ser humano y de una poética común a todas las artes. Eso implica la interiorización corpórea de la medición de las percepciones sensibles primeras, el registro primitivo de un metro de las excitaciones perceptivas y del reposo, la medida de intervalos emocionales de apariciones y desapariciones de la escucha de los pasos en cercanía y lejanía, de la respiración, de los barridos de los órganos perceptivos.

El ser en ritmo del arte define una modalidad rítmica de origen: como el artista ha matizado, organizado, construido, desplazado los ritmos de su lenguaje hacia un espacio donde se juntan en su corporeidad lo biológicos y lo cultural, en significantes rítmicos que retienen los recuerdos de acontecimientos en una memoria corpórea o biológica, sin representación semántica ni lingüística, y que solo puede conocerse por el movimiento corpóreo o el desplazamiento del cuerpo a los ritmos de alguna materialidad artística.

Conclusiones

El ritmo es un elemento originario del ser humano, ontológica y filogenéticamente: el ritmo es primer elemento, primario e inconsciente, del origen de la construcción del sujeto como un puente entre lo biológico y lo cultural, entre el cuerpo y la lengua de la madre, entre los movimientos biológicos y las coreografías culturales.

⁹ Alfred Tomatis, *El oído y el lenguaje* (Barcelona: Hogar del libro), 1990.

A través del ritmo adviene el elemento esencial originario de la inscripción de la humanidad del cuerpo biológico en el círculo de humanidad a partir de un cuerpo que sigue con el movimiento los ritmos de la voz de la madre. La sincronización del amor entre dos cuerpos, tan cercanos e íntimos, prepara la adquisición de las coreografías culturales de la comunicación cultural y de la lengua de la comunicación verbal. Y ese es el espacio humanizante que abre el ritmo en cada cuerpo: el paso del cuerpo biológico a la corporeidad cultural teñida de lenguajes que caracterizan al ser humano. El ser en ritmo es el ser extremadamente humano que recuerda al primer origen de la humanidad a través del arte.

Diríamos que la ritmicidad es el principio conector entre lo biológico y simbólico de la vida, entre el cuerpo materno de una voz que se convierte en ritmo del cuerpo energético del futuro y el sujeto que sigue el ritmo originario del ser o del somos desde el nacimiento. El cuerpo del recién nacido debe encontrar el ritmo para hacer el desplazamiento simbólico del habla de la madre al cuerpo energético apenas nacido que debe organizar sus movimientos, desde los primeros días de nacido, para ingresar posteriormente a la coreografía de la comunicación cultural.

Ese primer ritmo escuchado que permanece como significante sin representación conectará siempre los ritmos del cuerpo que fuimos al que somos y seremos. El ser en ritmo que sigue las latencias de sonidos de ritmos en una voz materna pronunciando la lengua primera que nos baña con la cultura a la cual pertenecemos.

Partir de las determinaciones inconscientes de la humanización del ser humano que se construye autopoéticamente desde la dependencia con otro ser en ritmo humano pasa por esa fase de la escena de un traspaso único del escuchar el acento rítmico de la voz materna que se traslada a la inducción rítmica del movimiento. Ser ritmo significa seguir un ritmo que fue una voz, desde el momento originario de nuestro nacimiento, en un cuerpo sin conciencia en la búsqueda de la sincronización con otro cuerpo y los otros en la antesala, en la génesis de la esencia humana, esa esencia rítmica que modela la sincronización de la interacción con otros cuerpos y que perdurará en el sujeto a través de la sincronía que modela la adquisición de la coreografía cultural como los ritmos de la partitura ya interiorizada que ordena la sincronía de una lengua. Y aquí podemos lanzar una pregunta final:

¿Qué puede decirnos el cuerpo? Mucho si observamos cómo se mueven las personas: si se mueven juntas o sincrónicas o si no. El tipo

de ritmo con que se mueven, así como los acontecimientos pequeños, imperceptibles, que componen cualquier acción.¹⁰

Y detrás de esos acontecimientos pequeños e imperceptibles, el artista encuentra el eje de un ritmo que es su ser y que lo ha conducido desde sus raíces a lo que es en el presente y que será en el futuro, entre el estilo individual del movimiento y las coreografías culturales, entre el habla y los ritmos que acentúan la elaboración poética de los textos. Todo lo cotidiano a fuerza de ritmo encontrado en el ser se transforma y retorna como el cuerpo glorioso de un adviento porque el arte es un advenimiento de un cuerpo glorioso que resplandece bajo la magnificación y extrañamiento de un arte que reúne los ritmos de su cuerpo a los ritmos de los lenguajes. Ese es el ser en ritmo, un ser junta el ritmo de su ser actual al ritmo que le advino en los significantes de su origen convertido en arte.

Y quisiera cerrar soñando en una ciencia compleja que investigara la presencia de lo viviente que los ritmos mantienen los trazos del origen del ser humano, ese ser en ritmo en el arte y en la vida:

Una ciencia de la presencia de lo viviente, una disciplina consagrada a la descripción de comportamientos emergentes fundadores de la identidad no tiene solamente un valor de erudición. Ella introduce el descubrimiento de lo múltiple en la unidad de la especie, de lo sutil en la diversidad, en lo más profundo del enigma de la vida y de su respeto amoroso.¹¹

El ritmo podría ser eso que el etnoescenólogo francés Pradier concibe a través de lo múltiple en la unidad de la especie que nos lleva al profundo enigma de la vida y de su respeto amoroso. Y recuerdo el texto del *Diccionario de autoridades*, en el que el ritmo es interpretación del amor que hace del artista el intérprete amoroso. Y eso cierra la pregunta del comienzo: lo que adviene a través del ser en ritmo en el arte es el amor que humaniza.

Víctor Fuenmayor es caballero de la Orden de las Artes y de las Letras de la República Francesa, doctor honoris causa de la Universidad del Zulia (LUZ), maestro honorario de la Universidad Experimental de las Artes (UNEARTE, Caracas), profesor titular jubilado de LUZ donde dicta una asignatura de investigación sobre cuerpo y espacio en el Doctorado de la Facultad de Arquitectura y Diseño. Ha dictado conferencias y talleres en Arte, Educación, Arteterapia e integración social en Alemania, Argentina, Aruba, Brasil, Colombia, Corea del Sur, Cuba, Estados Unidos, España, Francia, Guatemala, México, Italia, Portu-

¹⁰ *Ibid.*, 68.

¹¹ Jean Marie Pradier, *op. cit.*

gal. Ha publicado investigaciones, ensayos, narraciones y poesías. Premio José Antonio Ramos Sucre, Mención Poesía.

Bibliografía

- Boulton, Alfredo. *Reverón*. Caracas: Ediciones Macanao y Alfredo Boulton. 1979.
- Boulton, Alfredo. La obra de Armando Reverón. Caracas: Ediciones de la Fundación Neumann. 1966.
- Elderfield, John. “La historia natural de Armando Reverón” en: *Armando Reverón*, The Museum of Modern Art, Nueva York y Caracas: Proyecto Armando Reverón. 2007.
- Fuenmayor, Víctor y Luckert, Fanny. *Ser cuerpo. Ser música. Didáctica del ser creativo*, Maracaibo: Universidad del Zulia, Ediciones del Vice-Rectorado Académico. 2008.
- Fuenmayor, Víctor. *Materia, cripta y lectura de Horacio Quiroga*. Maracaibo: Universidad del Zulia, Vice-rectorado Académico. 1998.
- Fuenmayor, Víctor. *El cuerpo de la obra*. Maracaibo: Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad del Zulia. 1999.
- Hall, Edward T. *Más allá de la cultura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1978.
- Jakobson, Roman. *Lingüística y poética*. Madrid: Ediciones Cátedra. 1981.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique*. París: Seuil. 1974.
- Jacques Lacan. *Ecrits*. París: Seuil. 1966.
- Pradier, Jean Marie. “Ethnoscénologie: la profondeur des emergences”, en Duvignaud, Jean, Gilbert, Rouget, y otros, *La scene et laterre, Questions d'ethno-scénologie*. París: Babel, Maison des cultures du monde. 1996.
- Starobinski, Jean. *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. París: Gallimard. 1971.
- Tapies, Antoni. *La pratique de l'art*. Paris: Editions Gallimard. 1971.
- Tomatis, Alfred. *El oído y el lenguaje*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca. 1969.

El tiempo como superficie



Pascal Michon

Laura Arias

Favio Shifres

Lola Banfi

Teodoro Cromberg

Marcelo Sasso

Sobre el concepto de episteme del ritmo

Pascal Michon

Janina Wellmann afirma en su libro *Die Form des Werdens: Eine Kulturgeschichte der Embryologie, 1760-1830*¹ [La forma del devenir: una historia cultural de la embriología, 1760-1830], afirma que alrededor de 1800 el concepto de ritmo emergió y penetró la totalidad de la cultura occidental. En literatura, en la reflexión teórica en arte, en filosofía, y sobre todo en las nuevas ciencias de la vida, el ritmo se convirtió, argumenta, en un “Paradigma” científico común o aún mejor, en una nueva “Episteme”.²

Wellmann afirma que, luego de un lento desarrollo durante la segunda mitad del siglo XVIII, el concepto de ritmo se extendió súbitamente alrededor de 1800, en primer lugar en fisiología, cuando en los experimentos de Johann Christian Reil sobre los nervios y las fuerzas vitales (1796) e Ignaz Döllinger sobre la secreción (1819), hicieron del “ritmo” un aspecto crucial de la operación del organismo. Esta extensión fue acompañada, alrededor del mismo período, por una expansión análoga del concepto de ritmo en el trabajo de los poetas, teóricos de la poesía como Klopstock, Hölderlin, Moritz, Novalis, A.W. Schlegel, Schelling, y también algunos teóricos de la música. El vínculo entre las artes, la poesía y la ciencia de la vida estaba, según ella, encarnado en Goethe, que estaba interesado tanto en el ritmo poético como en el del crecimiento de las plantas. Publicó en 1790, por ejemplo, un *Ensayo para Explicar la Metamorfosis de la Plantas*. Posteriormente a 1800 una “Episteme del Ritmo” habría dominado completamente el conocimiento y la expresión artística de Occidente por un breve período.

En trabajos anteriores ya he mostrado las principales razones por las cuales se puede cuestionar la relevancia histórica de esta fantástica tesis.³ La afirmación de Wellman tiene demasiados defectos graves y debe ser rechazada:

1. No toma en cuenta en absoluto la contribución anterior y bastante antigua de la medicina a la difusión del concepto de ritmo, la cual está ahora bien documentada.⁴

¹ Janina Wellmann, *Die Form des Werdens: Eine Kulturgeschichte der Embryologie, 1760-1830*, (Göttingen: Wallstein), 2010.

² *Ibid.*, 12, 33, 116.

³ Pascal Michon, *Elements of Rhythmology. II. From the Renaissance to the 19th Century* (Paris: Rhuthmos), 2018.

⁴ Pascal Michon, *Elements of Rhythmology. I. Antiquity* (Paris: Rhuthmos), 2017. Pascal Michon, *op. cit.*, 2018.

2. Tampoco menciona las contribuciones notables de los especialistas en música que estaban prestando nueva atención al ritmo, al menos desde el siglo XVII.

3. Carece de fundamentos fácticos, por decir lo menos: de hecho, el término ritmo nunca fue usado —como la evidencia reunida por la propia Wellmann muestra de manera convincente— por los especialistas de las nuevas ciencias de la vida. En realidad, su único uso estaba relacionado con la medicina, pero ella extrañamente no lo menciona.

4. El concepto de ritmo de Wellmann es demasiado impreciso, ya que lo identifica con las nociones de serie, ciclo y período, que son solo una forma de concebir el ritmo y, como veremos, no la más interesante.

5. Por último, pero no menos importante, la afirmación de Wellmann sobre la existencia de una episteme general del ritmo durante la primera mitad del siglo XIX ignora el conflicto agudo que estalló, en estos mismos años, entre las ritmologías poéticas y artísticas, inspiradas por los puntos de vista neo heraclitano, neo democritano y neo aristotélico, y la ritmologías médicas, biológicas, métricas o filosóficas, que rápidamente establecieron su predominio basadas en modelos neo-platónicos.

Lejos de estar bajo el dominio de un concepto de ritmo comúnmente aceptado, las últimas décadas del siglo XVIII y los primeros años del siguiente fueron testigos de una feroz lucha entre poetas, teóricos de la poesía, especialistas en lenguaje, por un lado, y metristas, especialistas en estética y filósofos idealistas, unidos (aunque no directamente) por médicos, por el otro. Debido al progreso de las nuevas métricas iniciadas por Gottfried Hermann y las filosofías Idealistas de Schelling y Hegel, que convergieron con el progreso realizado en medicina, embriología y fisiología, las contribuciones aportadas por los filólogos y poetas de las décadas anteriores (Moritz, Schiller, Goethe, Schlegel, Hölderlin) fueron rechazadas y colocadas en un segundo plano. Desde 1800-1805 hasta mediados de la década de 1850, la reflexión sobre el ritmo, con muy pocas excepciones como la de Humboldt, ya no estaba irrigada por la experiencia artística, sino que estaba sujeta a las ciencias médicas y naturales, las teorías métricas abstractas y las filosofías idealistas.

Esta corriente reaccionaria, (la llamo reaccionaria porque, con la excepción de la medicina, por supuesto, estaba claramente relacionada con el restablecimiento de los poderes autoritarios en toda Europa), duró hasta mediados de siglo cuando nuevamente se vio desafiada por una oleada de nuevos experimentos artísticos. He estudiado las contribuciones de Baudelaire, Wagner, Hopkins

y, por último, Mallarmé: todas muestran un deseo de rechazar el concepto métrico y filosófico del ritmo, basado en la idea platónica del “orden numérico de movimiento” y desarrollar nuevas ideas rítmológicas basadas en experiencia artística real. Para decirlo en pocas palabras, diría que los artistas estuvieron a la vanguardia de una nueva ofensiva materialista y democrática contra las visiones del mundo idealistas y autoritarias que se habían impuesto durante la primera mitad del siglo XIX.⁵

Sin embargo, para comprender completamente lo que estaba en juego durante estos años, se debe retroceder al período más antiguo de la cultura occidental cuando se formó el concepto del ritmo. Al hacerlo se verá claramente que la acepción del término ritmo, que hoy en día es la más extendida, es en realidad solo una interpretación del concepto original y no la más útil, por decir lo menos, para los artistas.

En un artículo famoso, Emile Benveniste ha demostrado que la palabra ῥυθμός (*rhythmós*) se usaba comúnmente del siglo VII al IV a. C. en la lírica griega y la poesía trágica, así como en la prosa, y que se convirtió en un término técnico solo con los antiguos filósofos jonios, especialmente los creadores del atomismo, Leucipo (siglo V antes de Cristo) y Demócrito (aproximadamente 460-c. 370 a. C.).⁶

De todos los usos identificados de la palabra *rhythmós* entre poetas líricos, trágicos y filósofos, Benveniste concluye que significó, al menos desde el siglo VII (p. 330), “forma”, σχῆμα (*skhêma*). Los verbos relacionados como ῥυσμῶ, μεταρρυσμῶ, μεταρρυσμιζῶ (*rhysmô, metarrysmô, metarrysmizô*) significan igualmente “formar” o “transformar física o moralmente a alguien o algo”.

Pero Benveniste señala que en griego antiguo había varios términos que significaban “forma” y que *rhythmós* debía, de alguna manera, diferir de ellos. Para demostrarlo, pasa de su estudio de los usos léxicos a la morfología y la etimología, un movimiento que le permite introducir una idea revolucionaria: la desinencia - (θ)μός (- (th) mós) “no designa el cumplimiento de la noción sino la modalidad particular de su cumplimiento”.

En otras palabras, (Benveniste no elabora este punto, pero lo hace bastante obvio), *rhythmós* es un concepto de *forma* completamente opuesto al de Platón. Un *rhythmós* no es una forma, una idea, un εἶδος (*eîdos*), sino una forma “tal

⁵ *Ibid.*

⁶ Émile Benveniste, “La notion de ‘rythme’ dans son expression linguistique” en *Problèmes de linguistique générale I* (Paris: Gallimard), 1966.

como se presenta a los ojos” del observador. Lejos de ser parte del mundo externo, pertenece al mundo fenoménico o empírico. Además, no es fijo, inmóvil y eterno; tiene vida propia. No “designa el cumplimiento de una noción sino la modalidad particular de su cumplimiento”. Esa es la razón por la cual es “apropiada para el patrón de un elemento fluido” y comúnmente denota una “forma improvisada, temporal y cambiante”.

Benveniste, todavía sin referirse directamente a las formas platónicas, enfatiza el significado filosófico del término *rhythmós*. De hecho, designó el concepto más común de forma en la escuela jónica, es decir, antes de que Platón impusiera su propio concepto. En este sentido, sigue siendo una herramienta muy poderosa contra el idealismo.

Así, antes de Platón, *rhythmós* significaba “una disposición temporal de algo que fluye”, o más profundamente, de acuerdo con el análisis morfológico de Benveniste, “una forma particular de fluir” o “una modalidad particular de cumplimiento de una acción”. Aunque ha sido largamente olvidado, esta última acepción del término es la más interesante para nosotros.

Las últimas páginas del artículo de Benveniste están dedicadas al problema de cómo desapareció este concepto particular de forma. Y la respuesta es bastante simple: es Platón quien es responsable del cambio semántico del término *rhythmós* hacia su significado actual, como un desarrollo colateral del de forma que fue de alguna manera reemplazado.

Hay pasajes en el Banquete (c. 385-370 a. C.) y en el Filebo (360-347 a. C.), que se refieren a *rhythmós*, pero el más innovador está en Las Leyes (360-347 a. C.) donde Platón explica que los hombres jóvenes son ardientes, pero que pueden “alcanzar un sentido de orden” (τάξις - *táxis*), que es un privilegio humano. Este “orden de movimiento” se llama “ritmo”, mientras que el “orden de la voz” se denomina “armonía”.

El nuevo significado de ritmo surgió en los diálogos platónicos a mediados del siglo IV a. C. El *rhythmós* que anteriormente se consideraba como una disposición efímera de algo variable, una “forma improvisada, temporal, cambiante” o una “forma de fluir”, se convirtió en “una secuencia ordenada de movimientos” sujeta a “numeración” y “división en tiempos alternos”. Fue completamente subyugado por el *metron*, es decir, “aquello por lo que todo se mide”, ya sea una regla, una medida de contenido, de tamaño, una medida o un límite.⁷

Además, estas formas naturales que eran cognoscibles a través de los sentidos, es decir, la observación científica o artística, consistirían ahora en reflejos más o menos perfectos de las Formas trascendentes y serían juzgadas consecuentemente a través del intelecto. En resumen, las formas democritanas serían borradas por los siguientes siglos por las formas platónicas.

La innovación platónica cambia radicalmente el significado del término *rhythmós* y lo dota con el poder universalizante de los números y las matemáticas. Como todo lo que tiene una cierta duración puede organizarse regularmente en una sucesión de tiempos alternos, el modelo rítmico —que es fundamentalmente un modelo métrico en el sentido matemático— se vuelve aplicable a cualquier fenómeno que se desarrolle en el tiempo.⁸

Con Platón comienza “esta vasta unificación del hombre y la naturaleza bajo la consideración de *tiempos*, intervalos y retornos idénticos” por los cuales Benveniste comenzó su artículo. Un paradigma rítmico cósmico y matemático, uno de los apoyos más sólidos del idealismo, está ahora en marcha y se desarrollará con filósofos neoplatónicos como Plotino (206-270 d. C.) o Boecio (480-524 d. C.), teólogos como Agustín (354-430 d. C.) o pensadores más modernos como Novalis, Schelling, Steiner y muchos otros.

Siguiendo las intervenciones opuestas de los materialistas democritanos y los idealistas platónicos, el concepto de *rhythmós* fue reformulado por Aristóteles en la segunda mitad del siglo IV. a. C., en su *Poética*. Nadie puede negar que, en este ensayo, Aristóteles presta más atención al personaje y la historia que al ritmo y la melodía. Está claro que el poeta debe ser, según él, un “creador” no de versos sino de historias, ya que él es poeta en virtud de su “representación”, y lo que él representa es acción.⁹ Esta primacía de la narración es un hecho muy conocido y ya se ha escrito mucho al respecto, pero me gustaría destacar otro aspecto de la *Poética* que se ha notado con menos frecuencia. Para responder a la pregunta poética central —la del valor de las obras artísticas—, Aristóteles comienza sorprendentemente comparando los medios utilizados por las principales artes escénicas de su época. La poesía ditirámica, el drama trágico y la comedia, dice, representan experiencias, acciones y personajes a través del ritmo, la melodía y el lenguaje; la ejecución de la flauta o el arpa a través del ritmo y la melodía; la danza solo a través del ritmo.¹⁰

Esta comparación generalmente se interpreta como afirmando que el arte (cualquiera que sea su tipo y sin olvidar la pintura, de la que Aristóteles habla

⁷ Henry George Liddell y Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, (Oxford: Clarendon Press), 1940.

⁸ Benveniste, Émile. “La notion de ‘rythme’ dans son expression linguistique” en *Problèmes de linguistique générale I*. (Paris: Gallimard), 1966, 335.

⁹ Aristóteles, *Poética*, 1451b.

¹⁰ *Ibid.*, 1447a.

con alta valoración en otros pasajes) se basa en la *mímêsis* (*representación*). Pero con menos frecuencia se ha notado que también muestra indudablemente que, según Aristóteles, el *rhythmós* es el denominador común de todas las artes escénicas y, por esa misma razón, el principal medio de la *mímêsis* misma. Técnicamente hablando, como “el arte que emplea palabras”, “la poesía en sí misma” se opone ciertamente a la danza y la música. Pero genéticamente, enfatiza Aristóteles, la poesía en su forma más completa, es decir, la tragedia, se deriva de la danza y la canción. Además, dado que utiliza el ritmo y la melodía, también es claramente similar a estas últimas y puede considerarse como un tipo de baile y música que se interpreta en el lenguaje, o la ejecución del ritmo y la melodía con las palabras.

En este caso, el punto de vista de Aristóteles es diametralmente opuesto al de Platón: mientras que el segundo veía los ritmos miméticos como extremadamente peligrosos y el arte como una actividad traicionera que debería ser estrictamente controlada por el Estado, el arte aparece en Aristóteles como esencialmente liberador y el ritmo como la base más profunda y sólida de la representación, es decir, dotada de efectos éticos y políticos positivos y, por lo tanto, como uno de los conceptos principales de la poética.

Vale la pena notar, aquí, que el placer proporcionado por esta representación no es estético en el sentido moderno de la palabra, es decir, no está relacionado con nuestra sensibilidad. Es claramente intelectual, cognitivo. Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot han argumentado convincentemente que cualquier trabajo mimético devela una *forma específica* (*idíán morphèn*)¹¹ al desenredarlo de la materia con la que está asociado en la naturaleza. El artista revela la causa formal del objeto y proporciona al intelecto la oportunidad de una actividad *sui generis*, un razonamiento sobre la causalidad que se acompaña con un tipo de placer que es a la vez placer de maravillarse (*θαυμάζειν* - *thaumázēin*) y el de aprender (*μανθάνειν* - *manthánein*).¹²

Sin embargo, Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot afirman que, dado que este placer es intelectual, se relaciona exclusivamente con el argumento (*mythos*) “que es la parte representativa de la obra por excelencia”, mientras que el ritmo y la melodía parecen dejarse de lado por Aristóteles basado en que no tienen “vir-

¹¹ *Ibid.*, 1454b: 10.

¹² Roselyne Dupont-Roc & Jean Lallot, *op.cit.*, 1980, 164.

tudes representativas independientes”.¹³ Pero incluso si hiere nuestras creencias más firmes, que ponen el ritmo en el lado estético, debemos considerar el ritmo y la melodía como participantes en el placer intelectual dado por la representación y la reconocimiento. Ambos son agentes genuinos de la *mimêsis*. Pero también ocurre lo contrario: también debemos considerar este placer intelectual como el que involucra los sonidos y ritmos del habla. Y esto no es sorprendente ya que Aristóteles ya advirtió en la *Retórica* que el discurso no solo involucra argumentos sino también maneras de elocución: voz, pronunciación, tono, tempo, etc. Esta función dada al ritmo y la entonación en los efectos complejos inducidos por la poesía es otra innovación aristotélica revolucionaria que sin duda debe tenerse en cuenta frente a un gran número de concepciones contemporáneas que aún no la reconocen.

En el capítulo 6 de la *Poética* hay un pasaje que constituye una fuerte evidencia a favor de esta teoría. Aristóteles compara el ritmo y la entonación con los “condimentos” del lenguaje (*hêdusmênôi lógôi*).

La tragedia es, entonces, una representación de una acción que es heroica y completa y de una cierta magnitud, por medio del lenguaje [condimentado con todo tipo de especias] [*hêdusmênôi lógôi*], cada una utilizada separadamente en las diferentes partes de la ejecución: [...] Por “lenguaje sazonado con especias” me refiero a lo que tiene ritmo y melodía, es decir, canto, [*λέγω δὲ ὠδυσμένον μὲν λόγον τῆχιν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν [καὶ μέλος]* - *légô dê êdusmênon mên lógon tôn ékhonta rhuthmòn kai harmonían [kai mélos]*] y por “los tipos por separado” quiero decir que algunos efectos son producidos solo por el verso y algunos también por el canto.¹⁴

Literalmente, el verbo *hêdunô* significa “hacer placentera”, pero el sustantivo *hêdusma* que se aplica más abajo a la música (1450b 16) significa (como en Aristófanes, Platón o Jenofonte) “lo que da gusto o aroma, condimento, salsa”, y en plural “especias, aromáticos”. Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot subrayan correctamente que esta metáfora es una novedad, pero concluyen, equivocadamente en mi opinión, que “los elementos melódicos y rítmicos (armonía - *rhuthmòs*) se presentan así como especias que, cuando se agregan al lenguaje, le dan encanto/atractivo”. Ven en esta metáfora una evidencia para una teoría dualista del lenguaje poético.¹⁵

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ Aristóteles, *op. cit.*, 1449b, traducción de W. H. Fyfe. (El resaltado es mío).

¹⁵ Roselyne Dupont-Roc & Jean Lallot, *op.cit.*, 1980, 194. (La traducción es mía).

Prefiero sugerir que esta metáfora intenta transmitir una visión no dualista del lenguaje poético y tal vez del lenguaje mismo. Mientras que los “ornamentos” son adiciones superficiales a una “estructura” subyacente inmutable como en la arquitectura o en la retórica, la metáfora culinaria del “condimento” evoca una mezcla poética perfecta donde es precisamente imposible distinguir entre el material básico, el “lenguaje desnudo” y las “adiciones”. Además, uno no puede dejar de notar que la comparación de la cocina vincula el lenguaje poético con el cuerpo y especialmente con la boca, donde las palabras se articulan tanto como se saborean. Gracias a su ritmo y entonación, la poesía sabe como una buena comida.

Esto tiene una enorme importancia: quizás por primera vez en Occidente, el lenguaje se observa desde un punto de vista poético no dualista o, mejor aún, desde la poética, que se aparta de una visión filosófica pura y, anticipadamente, desde muchos puntos de vista lingüísticos modernos. Después de un largo período de olvido científico, esta perspectiva revolucionaria resurgirá en el siglo XVIII y volverá a poner el lenguaje en línea con el cuerpo.

Ahora comprendemos mejor el significado de la lucha que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XVIII y finalmente estalló en las primeras décadas del siglo XIX.

A través de las obras de Diderot, en Francia, luego en Moritz, Goethe, Wilhelm Schlegel, Hölderlin, en Alemania, luego en Baudelaire, Wagner, Hopkins y Mallarmé, en la segunda mitad del siglo XIX, el paradigma poético aristotélico regresó al primer plano, y demostró la pobreza de las concepciones idealistas opuestas del ritmo —lo que podemos llamar el paradigma métrico platónico— que había gobernado continuamente sobre Occidente desde los primeros siglos d. C. y estaba cobrando impulso a través de las obras de Novalis, Hegel y Schelling y sus innumerables seguidores.

Además, en algunos casos, como en Diderot y Goethe, la perspectiva aristotélica se fusionó con el más antiguo paradigma materialista democritano. El ritmo no era solo el elemento fundamental del arte, lo que le da su “sabor”, sino que era también una “forma de fluir” específica de cualquier realidad y, por extensión, de cualquier medio artístico. No era principalmente una organización aritmética de la duración a través de la segmentación, incluso, naturalmente, si una forma aritmética de fluir pudiera ser parte de la formación de un ritmo específico.

Notablemente, la mayor parte de lo que ahora podríamos llamar intuiciones *rythmicas* fueron producidas por artistas; los filósofos y los sociólogos llegaron al *rhythmos* solo un poco más tarde. La única excepción a esta regla es Nietzsche, quien especialmente entre 1868 y 1875 se benefició de su intensa reflexión sobre el arte, especialmente la música y la poesía wagneriana, pero también su extensa investigación sobre ontología presocrática y sus apasionados estudios filológicos de literaturas e idiomas antiguos.¹⁶

Esta precocidad de artistas, especialmente poetas, es bastante desconcertante, pero puede tener algo que ver con su dedicación absoluta a la actividad del lenguaje, a los problemas y visiones que plantea, pero también, sin duda, con su sensibilidad particular al cambio rápido en las sociedades europeas que ocurrieron después de 1850. Como lo expresó claramente Baudelaire, al deshacerse de las limitaciones tradicionales específicas de sus artes, principalmente las reglas métricas, estos artistas querían “adaptar” mejor su poesía, ya sea “a los impulsos líricos del alma, las ondulaciones de la ensoñación, las burlas de la conciencia”, y a la agitada vida en las “grandes ciudades” y “la mezcla de sus innumerables interrelaciones” que se estaban desarrollando en ese momento.

Estoy de acuerdo con esto con Walter Benjamin: además y tal vez más allá de la voluntad de producir nuevos efectos estéticos haciendo participar mucho más en la música al azar, continuidad e imprecisión, y en la poesía a la desigualdad, irregularidad y sugestión, el objetivo principal de la nueva búsqueda *rythmica* era encontrar equivalentes artísticos a la nueva libertad ganada por los individuos, al flujo más regular de la vida social, pero también a los constantes desregulaciones rítmicas y choques incesantes que esta libertad conllevaba en las sociedades industriales emergentes y en los nuevos monstruos urbanos.¹⁷

Naturalmente, después de 1860, debido a su adaptación especialmente buena a la nueva situación social, los modelos de ritmo métrico, filosófico y científico continuaron extendiéndose, pero no sin adversarios. La concepción *rythmica* del ritmo se convirtió durante muchos años en una verdadera fuerza crítica que, a pesar de sus aspectos subterráneos, su gran fragilidad y en ocasiones su ambigüedad —en Wagner, por ejemplo— ha sido muy influyente. Mientras la filosofía métrica, idealista y la ciencia de la vida, colonizada en parte por esquemas mecanicistas, reflejaban y participaban fielmente en el establecimiento del llamado *Mundo moderno*, es decir, un sistema rígido de poder y clase, las prácticas y concepciones artísticas dieron lugar y popularizaron una nueva *Mo-*

¹⁶ Pascal Michon, *op. cit.*, 2018.

¹⁷ Pascal Michon, *op. cit.*, 2005 (capítulos 7 y 8).

dernidad rythmica, es decir, un conjunto de formas originales pero compartibles de desplegar el habla, hacer fluir el cuerpo y organizar el funcionamiento de la sociedad, que estaban en desacuerdo con los del último mundo industrial y capitalista.

Pascal Michon es un filósofo e historiador francés. Ha enseñado en varias universidades extranjeras y en el International College of Philosophy. Es profesor de educación superior en la École des Hautes Études Claude Monet en París. También es el creador de la editorial RHUTHMOS, dedicada a estudios rítmicos.

Bibliografía

- Benveniste, Émile. “La notion de ‘rythme’ dans son expression linguistique” en *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard. 1966.
- Dupont-Roc, Roselyne y Jean Lallot,. *Aristote – La poétique. Textes, traduction, notes*. Paris: Le Seuil. 1980.
- Liddell, Henry George y Robert Scott. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press. 1940.
- Michon, Pascal. *Elements of Rhythmology. I. Antiquity*. Paris: Rhuthmos. 2017.
- Michon, Pascal. *Elements of Rhythmology. II. From the Renaissance to the 19th Century*. Paris: Rhuthmos, 2018.
- Wellmann, Janina. *Die Form des Werdens: Eine Kulturgeschichte der Embryologie, 1760-1830*. Göttingen, Wallstein, 2010.

Tiempos del ser

Laura Arias

Planteo liminar

Se requiere el tiempo para llegar a ser: “Conócete a ti mismo” (Sócrates), “Llega a ser quien eres” (Píndaro), “Apártate de la física y ve hacia mi idea de bien” (Platón), “Conoce tu límite y no lo desbordes”. Detrás del tiempo aristotélico como numeración del antes y el después se esconde el alma, sin la cual no hay tiempo. En la observación de lo que lo rodea encuentra el principio y el final: joven / viejo; ayer / hoy. Esto va desde Delfos hasta Aristóteles. “Se más que un hombre, prepara la morada del superhombre”, se encuentra en Nietzsche. “Vuelve al ser después de haberlo negado”, Hegel.

Cada una de estas sentencias termina imponiendo un mandato. El tiempo es una ilusión y, a la vez, producto del consenso socio cultural al que pertenecemos. Decimos que el tiempo pasa, se detiene, huye. Decimos fluir del tiempo: pasado, presente y futuro. Simultaneidad, fijación, regresión, repetición, son maneras de nombrar el tiempo. ¿Es posible escapar del mandato de un tiempo homogéneo, de un ritmo sin ser propio?

Heidegger elabora una reflexión filosófica de una decisión, pone en juego una elección subjetiva de la decisión y de la elección. Pensó la conjunción entre el ser y el tiempo en filosofía. En Heidegger y en el psicoanálisis encontramos una concepción en la que tiempo no es medible. Nos referimos al tiempo subjetivo.

Para el psicoanálisis, el tiempo no es una sucesión lineal de instantes, no hay una concepción evolutiva. Desde la perspectiva del inconsciente se desordena el antes y el después; el inconsciente no conoce el tiempo, ese que llamamos cronológico. El tiempo es vivido al interior del sujeto, tiempo subjetivo: le ocurre al sujeto, no depende de su voluntad consciente. La neurosis congela el tiempo, vive un presente eterno que demuestra la atemporalidad del inconsciente. Los contenidos del inconsciente no se desgastan, no padecen la obra del tiempo.

El sujeto se refugia en la fantasía que lo mantiene en la repetición, en la repetición sin diferencia. El neurótico repite para volver al punto de partida y experimentar el eterno retorno. Es lo que Freud llamó compulsión a la repetición.

Se congela el fluir de lo que llamamos tiempo, ese que nos convierte en esclavos e ilustra la atemporalidad de los fenómenos psíquicos. Por eso, los síntomas son atemporales, lo que hay es fijeza por la repetición.

Actuamos como si el tiempo fuera eterno. El neurótico desea la eternidad, sin embargo, es sumergido en categorías espacio temporales. Busca mantenerse en la nostalgia; el tiempo pasa y no pasa. Hay, por parte del sujeto, insistencia, inmutabilidad, en relación a las formas de satisfacción, de ciertas búsquedas, al querer, inconscientemente, volver a repetir las mismas formas de satisfacción.

Los ritmos que marcan la construcción del pasado para actuar sobre el futuro actúan sobre un fondo de fantasía. Los recuerdos de la infancia, futuro anterior, funcionan como lugar donde se articula la actualidad del sujeto por la fijación a su fantasía originaria. Esa satisfacción primera se realiza en el presente como síntoma y en el futuro como repetición. Repetición sin novedad es la aspiración del neurótico, la eternidad, un sin tiempo. Repetición como atemporalidad cronológica del inconsciente que altera el tiempo lineal.

Nos conducimos moralmente cuando somos capaces de querer que el principio de nuestro actuar se convierta en una ley válida “para todos”. Ritmo impuesto en oposición a la excepción. El ritmo impone una convención, a uno o a varios, para ejecutar una acción de común acuerdo, convención entre todos. Establece un orden, vincula a la vida, es la entrada en la cultura y en “la función del campo del lenguaje y de la palabra” (Lacan).

Palabras que hacen gozar los cuerpos y forman las resonancias de un decir en la carne de la que deriva un cuerpo hablante. El psicoanálisis lo nombra como pulsión. Lo pulsional establece un ritmo en donde reaparece algo del orden de lo oído vinculado al trauma infantil; eso que no desaparece, convive con el espacio/tiempo del presente. Cada uno con su pulsión, modo como cada uno goza. Modos de satisfacción culturales y otros que irrumpen y alteran el orden. Cuando así ocurre es el momento de pensar lo que a cada uno le pasa y, dado el caso, que se responsabilice de su modo de satisfacción.

Hay imposición, mandato, orden y ritmo, porque el sujeto, en su propia constitución, no puede darse a sí mismo ni su propio ritmo ni su propia representación. Para eso, previamente, —insondable decisión del ser—, el paso previo es entrar en la cultura. Lacan se refiere a los procesos de alienación y de separación. La entrada en la cultura nos aliena para que después podamos sepa-

rarnos. Es lo que todo ritmo pone en juego.

El tiempo funda y precipita el espacio, a partir del espacio proyecto el tiempo. Estamos fuera de espacio y en tiempo anticipado. El tiempo es lo que funda el espacio; tiempo que genera espacio. Ritmo es tiempo y espacio. Hay una cadencia que mide.

El neurótico no tiene posición fija en el espacio. Al referirnos al espacio, hablamos sobre el tiempo ya que nos referimos a movimiento. Desplazarse en el espacio lleva tiempo. Las diferentes posiciones son funciones del tiempo. El movimiento representa las bodas del espacio y del tiempo. Podemos decir que el tiempo que pasa se traduce en desplazamientos, se exterioriza en posiciones variables del sujeto en el espacio.

La pregunta sería entonces: ¿cómo dejar de actuar según el ritmo impuesto por el Otro, por la cultura?; ¿cómo salir de esa servidumbre?; ¿cómo interrumpir el sostener el ritmo del Otro? Dice Lacan: *Il faut le temp* [es necesario el tiempo]. El tiempo que es necesario para salir de la repetición, de la alienación al Otro, del ritmo común, y elegir. *Es necesario el tiempo*. Ese que es necesario para salir de la repetición, que no es cronológico y se introduce por una experiencia. Lacan introduce así el tiempo lógico. El desafío consiste en hacer entrar el tiempo lógico en el tiempo actual. Es decir, cuando Lacan dice “es necesario el tiempo”, ¿cómo introducir una falla con la que se pueda decir el ser?

La subversión de los ritmos está para que pueda advenir lo que el sujeto no sabe, y esto no se realiza por una toma de conciencia. Para percibir el ritmo tiene que haber una repetición. Como decíamos anteriormente, el ritmo sirve a la vida, al orden. Se convierte en repetición por el exceso, la repetición es el síntoma. El circuito de repetición impone un ritmo. Salir de la fantasía es la disolución de la repetición. Lo flexible, lo variable, la diferencia, va en contra de la fijeza de la repetición del tiempo, de la evasión que impide al sujeto una pregunta que lo conduzca hacia su verdadero ritmo. Lo imprevisto y lo contingente introducen una posibilidad de cambio en la relación del sujeto con el tiempo. Es lo diferente que puede interrumpir una continuidad y fundar el espacio.

Cuando el filósofo John Dewey se refiere a la experiencia dice que esta equivale a lo nuevo, a lo que nos arranca de la adherencia al pasado. Es la experiencia la que introduce hechos y verdades nuevas. ¿Cómo introducir lo nuevo, lo inesperado, sin modelo, el tiempo del ser ahí sin la cual no hay tiempo ni espacio?

En psicoanálisis damos importancia a la posibilidad de modificación de lo que da sentido desde el presente, a la satisfacción anterior que quedó como marca de un acontecimiento traumático. Algo se satisface en la repetición, en el tedio, en la frustración, en el masoquismo. ¿Cómo romper la repetición? Conocemos modos de romper el ritmo, romperlo es una forma de liberación. Tenemos ejemplos: el canto gregoriano, el arte musical moderno de la mano de Arnold Schönberg que rompe el ritmo de forma ordenada, el surrealismo en la pintura y el cine con Buñuel.

El tiempo encarnado en el ser ahí es el encuentro con las posibilidades de crear un ritmo propio que no sea caos. Ser ahí que incluye lo inesperado y lo perecedero de la existencia en oposición a la tendencia inconsciente de compulsión a la repetición. En el campo del sujeto existe una temporalidad que no es cronológica e incide en sus acciones. Es necesario el tiempo, sin tiempo no hay ritmo. El tiempo, por ejemplo, de desgastar una identificación. Todas las formas de nombrarse: tímida, alcohólica, histérica, golpeada, imponen una repetición, una esclavitud a esa identificación de forma atemporal en el modo de nombrarse, en el congelamiento del síntoma. Sin tiempo no hay posibilidad de encontrar el propio ritmo. Para entender algo se necesita una periodicidad.

Conclusión

Decíamos que el inconsciente es atemporal, no tiene ritmo; el factor tiempo no rige los procesos inconscientes. Lo podemos leer en los textos freudianos, verbigracia, *La interpretación de los sueños* o en *El inconsciente*.

La función del analista en la dirección de la cura consiste en modificar la relación del sujeto con el inconsciente. El inconsciente no cambia, lo que cambia es la relación del sujeto con el inconsciente, que el paciente descubra qué repite para que pueda encontrar el ritmo propio, el singular. Para eso, es necesario el tiempo. Volver el tiempo relativo, posible de ser transformado, salir de lo absoluto de las nominaciones, de la imagen unidimensional del tiempo, del ritmo del Otro. Ni desde siempre ni para siempre, y sí estar abierto a la contingencia, al ahora o nunca, a salir del ritmo homogéneo. El ingreso del tiempo, del ritmo propio en el ser, inscribe la finitud. La elección que tiene en cuenta al inconsciente tiene como efecto un cambio subjetivo de ingreso del tiempo en el ser, ingreso del ritmo propio en el ser.

Es necesario el tiempo de un análisis para que el “yo soy eso” devenga en eso que orienta la acción del sujeto. Estar advertidos de la repetición, “genio y figura hasta la sepultura” en dirección al ritmo propio. Un ritmo ligado íntimamente a lo vital en oposición al ritmo común vinculado a la repetición y, por ende, a la posición mortificante de la pulsión de muerte. Goce vivificante (ritmo propio) en oposición a goce mortífero. Es necesario el tiempo para que el sujeto pueda emerger a/en su ritmo en lo más singular de su integración, interacción y expresividad.

Laura Arias es psicoanalista, con títulos de posdoctorado en Filosofía por el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, doctorado por la Universidad Autónoma de Madrid, maestría en Comunicación y Semiótica por la Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo y diploma del Instituto Clínico de Buenos Aires, institución dedicada a la enseñanza e investigación en psicoanálisis dentro del marco de la orientación lacaniana. Es profesora pro titular de la Facultad de Psicología de la Universidad Católica Argentina. Asimismo, ha sido profesora titular de la Universidad Kennedy de Buenos Aires y ha ejercido la docencia en otras universidades nacionales y en el exterior. Ha participado en proyectos de investigación del CSIC y de la Universidad de Buenos Aires. Es autora del libro: *El pensar, el deseo y el goce: más allá de Hannah Arendt*, y de artículos en medios y revistas académicas en distintos países sobre psicoanálisis, filosofía y pensamiento contemporáneo. Es evaluadora de revistas con referato, directora de tesis de licenciatura, maestría y doctorado.

El tiempo como experiencia compartida

El sentido expresivo participativo en la música

Favio Shifres

Introducción

Muchas cosas, en el mundo que nos rodea, se nos vuelven significativas a partir del modo en el que transcurren en el tiempo. La duración y el énfasis que sus componentes nos muestran en ese transcurrir se configuran como la clave para el sentido de esa entidad. Los seres humanos realizamos actividades en las que cobra vital importancia esa configuración al cautivar nuestros sentidos e introducirnos en una experiencia regocijante. Las artes temporales, tales como la música, la poesía, la danza, el teatro, constituyen un tipo de elaboración muy sofisticada de tales configuraciones. Por esta razón, es el ritmo en las artes —el tema que convocó el evento que dio origen a este volumen, las II Jornadas Internacionales relativas a este tópico, en el departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes— un motivo de interés central para investigadores de numerosas disciplinas artísticas, sociales y humanísticas. En particular, desde hace un par de décadas, el ritmo ha sido un tópico muy visitado en el campo de la psicología del desarrollo.

Los estudiosos han identificado que el ser humano, desde que nace pone en funcionamiento un conjunto de comportamientos complejos que se caracterizan por una elaboración muy delicada de sonidos y movimientos organizados en el transcurso del tiempo. La complejidad de esas configuraciones comportamentales y el alto nivel de coordinación y sincronización de sonidos y movimientos que el bebé humano realiza durante los primeros meses de vida, condujeron a muchos investigadores a hipotetizar que esta habilidad no está orientada, en términos de desarrollo cognitivo, a la locomoción y la alimentación - como lo están las complicadas destrezas motrices en numerosas especies animales- sino más bien a la imitación y la comunicación (Trevvarthen, 2000). Principalmente, el ritmo parece un elemento crucial en la comunicación durante los primeros meses de vida.

A partir de estas observaciones, muchos investigadores han comenzado a vincular el desarrollo de las habilidades intersubjetivas en la infancia temprana

con la experiencia de las artes temporales en la vida adulta.¹ En este trabajo se propone explorar el vínculo entre la comunicación intersubjetiva en el marco de las experiencias de involucramiento social tempranas y la experiencia de audición de música en performances expresivas a partir de comparar los aspectos *microtemporales* en ambos tipos de experiencias. Para ello se mostrará que ambas situaciones muestran una utilización de mecanismos de interacción rítmica que resulta clave en la comunicación.

Teoría de la mente

Los seres humanos tenemos la tendencia a explicarnos la conducta de los otros en términos de sus estados internos. Si vemos a alguien llorar decimos “está triste”, si vemos a alguien tratando de abrir una puerta decimos “quiere entrar”. Así, atribuimos estados internos a otras personas a partir de lo que sus conductas manifiestas nos sugieren. Esta capacidad para leer la mente de los otros, tanto en términos afectivos como propositivos, es denominada por los psicólogos como teoría de la mente. Es una capacidad ubicua humana para atribuir los estados mentales del otro como diferentes de los propios. Esta habilidad es crucial en el desarrollo porque nos permite entender el límite de nuestra mente, y construir la noción de que los otros poseen subjetividades que son diferentes a la nuestra.

En la tradición de la psicología del desarrollo y la filosofía de la mente existen dos enfoques principales del problema. Por un lado, tenemos la teoría de la teoría, que asume que comprendemos a los otros adoptando un punto de vista teórico que construimos desde una psicología del sentido común. Así, para comprender a los otros debemos movernos por inferencia de nuestra propia creencia a la del otro. Por eso se dice que esta comprensión es inferencial y cuasi científica. A partir de los estados observables somos capaces de teorizar sobre los no observables que los subyacen. Ésta recibe también el nombre de perspectiva de tercera persona porque asume que una persona está tratando de comprender la mente de otro, formulando teorías acerca de lo que observa, sobre la base del conocimiento social construido.

Por el otro lado existe una teoría de la simulación que sostiene que nuestra comprensión del otro se basa en nuestra experiencia simulada de sus deseos, creencias o intenciones. Haciendo uso de los recursos motivacionales y emocionales propios, contruidos a partir de la experiencia personal, uno es capaz

¹ Dissanayake, 2000; Español y Shifres, 2015; Imberty, 2002; Malloch y Trevarthen, 2009; Shifres, 2014; Stern, 2010; Trevarthen, 2012)

de ponerse en los zapatos del otro, y de proyectar en el otro aquello que uno pensaría o desearía. No hace falta, desde este punto de vista, construir teorías psicológicas, sino simplemente tener acceso introspectivo a la propia mente y la propia experiencia. Por esta razón este enfoque también recibe el nombre de perspectiva de primera persona. Obviamente, asume que el simulador ya tiene experiencias relativas al hecho observado y por ello sabe qué haría en ese lugar.²

Los psicólogos del desarrollo sostienen que, cualquiera sea la perspectiva teórica en la que nos ubiquemos, la teoría de la mente se completa en la cognición humana cuando el niño, entre los cuatro y cinco años, logra construir narrativas acerca de lo que piensa el otro sobre la base de la información que infiere que el otro tiene más que sobre las que él mismo posee (test de falsa creencia). Sin embargo, los estudios en intersubjetividad en la temprana infancia, dan cuenta de que los intercambios kinéticos y sonoros del bebé con su progenitor/cuidador, muestran que existe una comprensión de los estados internos en momentos muy iniciales de la vida que las perspectivas anteriores no puede explicar. Algo similar ocurre con fenómenos como los reconocimientos inmediatos (veloces) de los estados del otro, y las interacciones socialmente contextualizadas. Finalmente, estas perspectivas no explican por qué somos capaces de compartir un estado emocional (sentir) con el otro a pesar de que nuestro sistema teórico y/o experiencial puedan alertarnos sobre la falsedad de ese estado, como ocurre cuando lloramos en el cine a ver una escena triste. Estos problemas han sido abordados más recientemente por la psicología del desarrollo al estudiar los encuentros intersubjetivos que tienen lugar durante el primer año de vida entre bebés y adultos.

Involucramiento social temprano

Las experiencias de involucramiento social inicial son aquellas situaciones durante los primeros meses de vida en las que bebés y adultos se involucran en actividades que no implican estrictamente el cuidado (alimentación, aseo, etc.). Estas experiencias están siendo reconocidas como ámbitos de la vida cotidiana en los que el infante puede construir conocimiento de ciertas cualidades de la mente del otro a partir de lo que hacen juntos en la interacción.³ La base de esta asunción es que la gente normalmente entiende a las otras personas como seres intencionales en las acciones comprometidas en la interacción más que en las especulaciones más o menos explícitas acerca del pensamiento. En otros términos, interactuamos acertadamente con otros sin que medie alguna reflexión sobre la mente de los otros. Vista la cuestión de esta manera, la teoría de la teoría resulta

² Gallagher y Zahavi, 2008.

³ Carretero Pérez y Español, 2016; Reddy, 2008; Trevarthen y Hubley, 1979.

paradójica porque excluye a la misma interacción social de las fuentes de un conocimiento que tiene fuertes implicancias justamente en interacción social.

Por su parte, el involucramiento brinda claras posibilidades para superar la opacidad de la mente del otro a través del considerar el modo en el que el cuerpo resuena con los contenidos del pensamiento en la forma de cambios (movimientos) sensiblemente detectables denominados articulaciones corporales. Además, resultan también considerables las consecuencias que tales articulaciones pueden tener en los sujetos y el entorno. En psicología del desarrollo, tradicionalmente este tipo de respuestas conductuales no han sido estimadas como un indicio de contenidos de la mente. Sin embargo, para algunos investigadores los beneficios que predice el poseer una teoría de la mente parecen tener lugar antes de que lo que la teoría de la teoría y la teoría de la simulación predican.⁴ Por ejemplo, si conocer los estados emocionales del otro permiten al bebé regular sus propios estados, este conocimiento debe ocurrir en momentos anteriores a la posibilidad de establecer una teoría acerca de ellos. Según esta perspectiva, en vez de tener que descartar toda explicación conductual para probar que estamos en presencia de una explicación mentalista, deberíamos considerar la acción como expresión de una mente corporizada. Es decir que no se trata de pensar una etapa comportamental como previa a una mentalista en el marco de la teoría de la mente, sino de tener en cuenta que el cuerpo es parte de la mente. Debido a que el conocimiento surge de estar y hacer con el otro, esta perspectiva es conocida como de segunda persona.

En esta línea es que se propuso una semejanza entre los modos de involucrarse en la temprana infancia y en las artes temporales,⁵ básicamente porque en las artes temporales como en el mundo social experimentado por el infante no son tanto los actos y conceptos formales lo que prima, sino más bien lo que Daniel Stern denominó en 1985 afectos de la vitalidad, y que dio lugar a su concepto de formas dinámicas de la vitalidad en su última obra de 2010. La idea central muestra que en ambos ámbitos (el involucramiento social en la temprana infancia, y la contemplación de formas artísticas en la edad adulta) los contenidos nos son experimentados como representaciones rígidas sino como cambios dinámicos en los niveles de activación o excitación que se perfilan como patrones en el transcurso del tiempo. Esto resulta relevante para la comprensión del otro porque “tendemos a transponer las cualidades perceptuales a cualidades de sentimiento, en particular cuando se trata de las cualidades de la conducta de otra persona”.⁶ Como veremos más adelante, en los últimos años se han venido explorando algunos mecanismos que posibilitarían esta transposición.

⁴ Reddy, 2008; Reddy y Morris, 2004.

⁵ Dissanayake, 2000; Español y Shifres 2015.

⁶ Stern, 1985, 195.

La experiencia de la música nos brinda la posibilidad de sumergirnos en un tiempo virtual —“esto es, un tiempo como experiencia vivida, que se precipita o tropieza, se dilata o mantiene en suspenso”—⁷ de manera similar a lo que es posible observar que ocurre en el intercambio intersubjetivo primario, durante los primeros meses de vida.

Vasuedi Reddy y Paul Morris (2004) proponen que la experiencia directa con el otro, es decir la idea de que estoy con vos, no de que estoy simplemente con alguien, tiene siempre una dimensión emocional a través de la cual la gente no solamente conoce, sino que se hace conocer. Porque uno se involucra en modo tal que asume que la acción está dirigida a uno mismo. A partir de ahí se reconoce la acción dirigida a uno mismo. De manera que el modo en el que esas acciones impactan en mí forma parte de cómo entiendo esas acciones. “Hay una dimensión más profunda del involucramiento más allá de simplemente estar cerca: es la de estar dentro de la escena de una manera diferente”.⁸ Esta diferencia está dada por reconocer en las acciones del otro no solamente los propios intereses, sino en el hecho de que esas acciones se van acomodando a la situación en particular.

Mi idea es mostrar de qué modo estas pautas que forman parte de la comprensión del otro en las situaciones tempranas de involucramiento social son análogas a las que tienen lugar en el involucramiento en el arte. Especialmente me interesa mostrar que esto es plausible aun en las formas aparentemente más abstractas de arte, y aun en situaciones donde ni la acción ni el otro parecen estar presentes. Esto es lo que ocurre típicamente cuando escuchamos música exclusivamente instrumental.

Para eso consideraré brevemente la naturaleza recíproca del involucramiento en la audición de música, especialmente mostrando que el ritmo es vivido a través de una doble articulación temporal (la del ritmo estructural y la del ritmo microestructural o *timing*) y describiré los mecanismos involucrados en el desarrollo de la habilidad que favorece la reciprocidad tanto en los encuentros adulto-bebé como en la audición musical.

La naturaleza recíproca del escuchar música

Me siento en un cómodo sillón, con mis auriculares puestos, a escuchar música. Parecería que nada puede ser más individual que eso. Sin embargo,

⁷ Stern, 1985, 196.

⁸ Reddy y Morris, 2004, 658.

como sugirió Maurice Merleau-Ponty⁹ nuestras percepciones se basan en marcos culturales que van más allá de uno mismo. Las percepciones no se constituyen solamente con lo que directamente se recibe del objeto percibido, sino también del conjunto de conductas que otros despliegan ante ese mismo objeto.

Una idea, defendida por Eduard Hanslick,¹⁰ sostiene que la música consiste en relaciones de forma sin significados definidos, de modo similar a la arquitectura y a la danza. Un edificio, por ejemplo, no significa algo; solo muestra su estructura formal. Una danza no significa nada tampoco; solo muestra sus formas en movimiento. De un modo similar el contenido de la música son formas sónicas en movimiento. Claramente, uno puede interpretar los edificios, las danzas y la música como la expresión de algo culturalmente significativo. Pero esa interpretación, de acuerdo con Hanslick, es una actividad simbólica y en consecuencia no puede ser otra cosa que una potencialidad subjetiva. En lugar de ello, como sugiere Marc Leman,¹¹ las formas, y en particular las formas en movimiento, tienen un impacto directo en la fisiología humana porque evocan resonancias corporales que dan lugar a la significación.

Es así, entonces que los significados musicales no emergen solamente de la interacciones lingüísticas o simbólicas (signos teórico-musicales, notaciones, etc.). También damos sentido a la experiencia musical a través de nuestros propios movimientos que tienen lugar cuando estamos involucrados en la música. Estos movimientos son similares a los que realizamos en la acción empática con el otro, la acción que nos permite sentir que hago contigo. Como hemos señalado arriba, las teorías de segunda persona¹² proponen que al desplegar articulaciones corporales con el otro *sentimos* con él. No importa que ese otro sea real o no. Por ello podemos sentir empatía con un personaje de una película, por ejemplo. Existe evidencia de que, al escuchar música, las personas dan lugar a representaciones antropomórficas,¹³ lo que implica que imaginan al otro *en* la música. Así, la música es un otro ficcional. Por eso podemos explicarla en términos de su estado emocional, anticipar su comportamiento y construir su sentido. En síntesis, si consideramos la situación de escucha musical como un momento de involucramiento con la música, la perspectiva de segunda persona nos explicará que, al resonar con la música, nuestros movimientos (explícitos o imaginados) son la expresión de nuestra necesidad de hacer con la música para comprenderla en tanto agente intencional.

⁹ Merleau-Ponty, 1985, originalmente publicada en 1945.

¹⁰ Hanslick, 1977; originalmente publicada en 1854.

¹¹ Leman, 2008.

¹² Freedberg y Gallese, 2007; Gallese, 2009; Gomila, 2003.

¹³ Sloboda, 1998; Watt y Ash, 1998.

Esta noción del vínculo entre la empatía, el movimiento y el regocijo estético, no es novedosa. Filósofos y teóricos del arte ya en el siglo XIX especularon con que el involucramiento físico en la obra de arte no solamente provoca la imitación del movimiento visto o implicado en ella sino también aumenta el compromiso emocional del espectador. Pero más recientemente, se expresó explícitamente el vínculo entre la perspectiva de intersubjetividad de segunda persona y la construcción de sentido en el arte. Antoni Gomila¹⁴ exploró la comunicación emocional en el cine desde la perspectiva de segunda persona. Por su parte, David Freedberg y Vittorio Gallese,¹⁵ basándose en el modelo de simulación corporizada de este último,¹⁶ propusieron la hipótesis de que la empatía como mecanismo corporizado juega un rol crucial en la fruición estética. De acuerdo con esta, somos capaces de establecer empatía a nivel de las acciones del contenido de la obra de arte (cuando siento que estoy haciendo esa acción), del dolor (cuando siento el dolor que las figuras representadas sienten) trasmutando de una empatía física a una de naturaleza emocional acerca de las consecuencias físicas de ese dolor. Aunque estas ideas también han sido puestas en tela de juicio,¹⁷ los autores avanzaron más proponiendo otra vertiente para el establecimiento de la corriente empática. La propuesta incluye que en ciertas obras de arte (por ejemplo, en pinturas de Jackson Pollock, o Lucio Fontana) los espectadores establecen empatía con las trazas visibles de los gestos creativos del artista sobre el material de la obra (una pintura, una escultura). Si podemos movernos con el pintor y derivar de esto una intencionalidad, también podremos movernos con el ejecutante de música, e incluso podríamos movernos con la idea o *gesto* de la composición. Existe interesante evidencia procedente de diferentes disciplinas que hacen plausible esta noción corporeizada y kinética de la comprensión del arte como un otro.

Plausibilidad neurológica

La corporeidad de la interacción con/en la música encuentra una base en evidencia de que la naturaleza de la acción permite predecir sus consecuencias y reconocer la intencionalidad del agente. Hoy en día se conocen sistemas neuronales que responden selectivamente a aquellas percepciones que se orientan a una meta: los sistemas de neuronas espejo.¹⁸ Descubrimientos recientes dan cuenta de que no solamente estamos en condiciones de comprender a través de los sistemas de mirroring el *qué* de una acción, sino también el *porqué*. Esto

¹⁴ Gomila, 2003.

¹⁵ Gallese y Freedberg, 2007.

¹⁶ Gallese, 2001, 2005.

¹⁷ Casati y Pignocchi, 2007.

quiere decir que las neuronas codifican el mismo acto motor de manera diferente dependiendo de la meta final de la acción. Esta meta es la que configura la secuencia misma de acciones como significativa, y por lo tanto sería la familiaridad con la meta, el conocimiento de la meta, lo que nos permite establecer la empatía con el movimiento. Se enfatiza, a partir de ello, el rol de la experiencia previa en la conformación del sistema de neuronas espejo ya que, de acuerdo con esa idea los movimientos dirigidos a una meta activan más fuertemente la corteza motora primaria que lo que lo hacen los movimientos físicamente iguales pero no dirigidos a una meta.¹⁹

Existe evidencia de que además de la vista la audición de secuencias sonoras vinculadas a acciones intencionales están selectivamente involucrados en la representación de la conducta intencional del otro. Dado que estos sistemas pueden establecer no solamente una correspondencia general de la acción observada, sino que ésta puede generalizarse a través de otros modos de lograr la misma meta según las experiencias corporizadas del observador (oyente), es posible vincular ciertas configuraciones sonoras con experiencias corporizadas vinculadas con las formas sónicas en movimiento que están involucradas en la música escuchada.

Plausibilidad etnomusicológica

El *mukam* de Turkmenistán es un tipo de pieza instrumental, ejecutada en *dutar*, puede encuadrarse como una forma de improvisación que presenta rasgos de amplia libertad de interpretación y da lugar a extremos de emocionalidad individual.²⁰ Esta música se concibe como un proceso que se despliega a medida que transcurre el tiempo y está orientado hacia el oyente. La ejecución se va determinando de acuerdo con la percepción que el propio oyente tiene de ella y que es recibida por el ejecutante en el marco de íntimo vínculo con él. Este vínculo es el responsable de curso que va adoptando el patrón de ejecución. La segmentación de la ejecución, en partes autocontenidas diferenciadas, es un rasgo esencial de este pensamiento musical evolutivo determinado por la percepción del oyente, quién va estableciendo relaciones entre sucesivos fragmentos sin invocar ningún tipo de organización macro de la ejecución completa.

Este tipo de proceso compositivo puede denominarse aditivo

... Es asimismo pertinente señalar que este tipo de escucha, la escucha relativa, cobra sentido considerando la duración de las performances musicales orientales, que a menudo son mucho más largas que lo

¹⁸ Rizzolatti y Sinigaglia, 2006.

¹⁹ Hari, 2007.

²⁰ Zerańska-Kominek, 1992.

que los occidentales estamos acostumbrados (por ejemplo, un concierto del bakhshy Turcomano puede durar más de 8 horas).²¹

De este modo, las articulaciones corporales del oyente resultan centrales en el modo en el que va transcurriendo la música.

Plausibilidad psicológica

En un experimento en nuestro laboratorio²² exploramos el rol de las articulaciones corporales (el conjunto de movimientos/micromovimientos) en la comunicación de las concepciones (ideas) acerca del estilo interpretativo musical, como un modo de vinculación intersubjetiva entre el artista y el espectador. Filmamos a una pareja de bailarines de tango profesional bailando fragmento de un tango (*Gallo Ciego* de Agustín Bardi) 12 veces siguiendo la ejecución de 12 orquestas típicas diferentes. Luego, le pedimos a los participantes del experimento que juzgaran la similitud de a pares de performances: un tercio de ellos lo hizo observando los videos, otro tercio, observando solamente la imagen (sin sonido) y el resto solamente escuchando la música (sin imagen). Con esas comparaciones calculamos mapas de similitud (utilizando la técnica del escalamiento multidimensional). El mapa para la condición *solo imagen* fue notablemente similar al mapa de la condición *solo sonido*. Esto quiere decir que la proximidad (medida de la similitud) entre las ejecuciones que eran solamente observadas (sin sonido) fueron muy similares a las similitudes consideradas exclusivamente a partir de solamente escuchar el audio. Concluimos que la imagería motora de los oyentes a partir solamente de lo escuchado (en la condición sonido) resultaba muy similar a la de los bailarines y por lo tanto se veía reflejada en los movimientos de ellos. De allí que el estilo de ejecución del tango puede ser visto como una cualidad supramodal que compromete las articulaciones corporales de los bailarines consustanciados con los rasgos sonoros de cada ejecución musical.

Todas estas evidencias, abonan la idea de que aspectos microtemporales del movimiento son parte responsable del modo en el que nos vemos atraídos hacia el otro, nuestra atención se mantiene en el otro y somos finalmente capaces de dar sentido al conjunto de esa micro-organización temporal (*timing*) en términos de la subjetividad del otro.

²¹ Zerańska-Kominek, 1992, 253.

²² Shifres et al., 2012.

Habilidades sonoro-kinéticas del involucramiento

Para profundizar en los modos en los que el estar involucrado en la música y en los diálogos intersubjetivos de la primera infancia son homologables es preciso considerar las cualidades sonoro-kinéticas de las que dependen ambos involucramientos. Como se dijo, este involucramiento descansa en la posibilidad de *hacer juntos* y ésta, a su vez, es posible gracias a habilidades de regulación de las acciones en el tiempo que se activan en la interacción.

Timing y formas conductuales interactivas

Bjorn Merker²³ propuso dos principios de regulación temporal (*timing*) de las conductas en la interacción. A partir de la observación de más de 120 horas de interacción entre adultos y bebés de 6, 9 y 12 meses y de datos provenientes de estudios sobre diferentes especies animales propuso la existencia de dos grandes principios de interacción. El primero es el principio de *Interacción por Reacción*. Conforme a este principio *hacemos con el otro* a partir de observar la conducta del otro. La interacción está regulada temporalmente de una manera flexible en el que el despliegue temporal depende de la *negociación* que se establece entre los sujetos interactuantes. “Su estructura temporal depende de la reactividad oportunista y de la espera paciente para una apertura a tomar o renunciar la iniciativa”.²⁴ Para ello se procura reducir progresivamente el tiempo de reacción. En la medida en la que el bebé y el adulto están familiarizados con el tipo de conducta que realizan y su despliegue temporal, son capaces de anticipar las acciones que realizarán, por lo que interactúan de acuerdo con un principio de *Interacción Predictivo por Familiaridad*. De acuerdo con éste, cada miembro de la diada conoce el perfil temporal de las conductas del otro de modo que puede predecir el timing de sus acciones y actuar en consecuencia. Para la mayor parte de los comportamientos de interacción, incluyendo el lenguaje, estos principios de regulación temporal resultan suficientes. Sin embargo, las conductas parentales puestas en juego en la interacción incorporan estructuras expresivas modeladas culturalmente (canciones, juegos, rimas, etc.) que propician una interacción mucho más ajustada temporalmente. Estas estructuras muestran una organización detalladamente organizada alrededor de niveles de pulsos jerárquicos (estructura métrica), por lo cual el principio de predicción de la conducta de otro descansa en la posibilidad de extraer del conjunto de conductas distribución temporal

²³ Merker, 2002.

²⁴ Merker, 2002.

de esa secuencia de impulsos regulares (pulso). De este modo, la predicción del timing de la conducta se produce por la extracción del *pulso subyacente*.

Los tres principios de timing interactivo constituyen una secuencia ontogenética. Las interacciones en la infancia muestran inicialmente la interacción por tiempo de reacción hasta que alrededor de los 12 meses de vida del bebé se observan interacción en las que este ya da cuenta de la extracción de un pulso subyacente.

El timing en la expresión musical comunicada

En la audición musical, considerando la música como un otro virtual con quien interactuamos, operarían los mismos principios interactivos. Hemos propuesto que el sentido expresivo fuertemente sentido en esa interacción surge de la *retrogradación* de la secuencia.²⁵

Si la pieza musical es ejecutada estrictamente según las proporciones propuestas por las figuras que la representan en la partitura, la extracción de un pulso subyacente es inmediata, de manera que *interactuamos* con la pieza escuchada utilizando ese principio de timing conductual. La figura 1 muestra en un gráfico la medida exacta de las duraciones de cada nota en la secuencia anotada de la canción de *Après un rêve* Gabriel Fauré (compases iniciales), si la pieza fuera tocada estrictamente (por una computadora) según los valores prescritos.

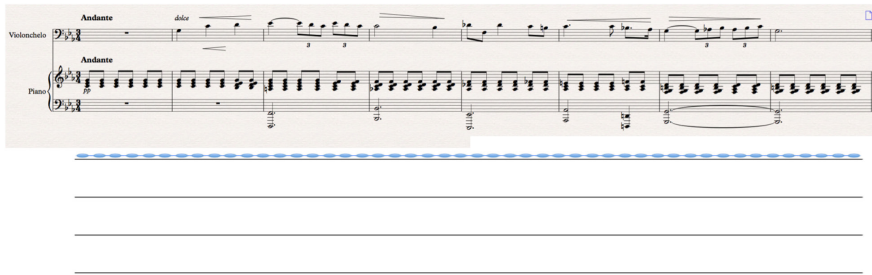


Figura 1. Primeros 8 compases de la partitura de *Après un rêve* de Gabriel Fauré (transcripción para violonchelo). En el panel inferior gráfico de la duración relativa (eje vertical) de cada corchea (puntos azules) de acuerdo con una ejecución computarizada (cuantizada).

²⁵ Shifres, 2014.

En la cultura musical, dicha exactitud es inexistente. Cada cultura tiene ciertas formas admitidas para regular las sucesiones de eventos musicales en el tiempo.²⁶ Incluso, al interior de cada cultura, el timing expresivo se presenta como fuertemente idiosincrático, de modo que cada persona puede ser reconocida por un timing particular.²⁷ Cuando escuchamos música interpretada de acuerdo con esos patrones de regulación temporal familiares, interactuamos por el principio de familiaridad. La figura 2 muestra un perfil de timing común en la cultura interpretativa musical de la misma pieza.

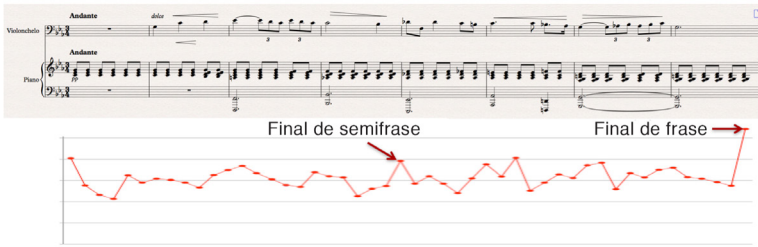


Figura 2. Primeros ocho compases de la partitura de *Après un rêve* de Gabriel Fauré (transcripción para violonchelo). En el panel inferior gráfico de la duración relativa (eje vertical) de cada corchea (puntos rojos) de acuerdo con una ejecución de Moreau y Hodique.

Sin embargo, un patrón de timing que pueda entenderse en la interacción como sistemático, pero no obstante original, resultaría altamente cautivador porque estaría requiriéndonos interactuar ya no por pulso subyacente o por familiaridad. En este caso la interacción nos demanda el principio de tiempo de reacción. La figura 3 muestra un perfil de timing en una interpretación expresivamente original de la misma pieza de Fauré. La necesidad de un tiempo de reacción para la interacción podría ser la responsable del mayor involucramiento afectivo.

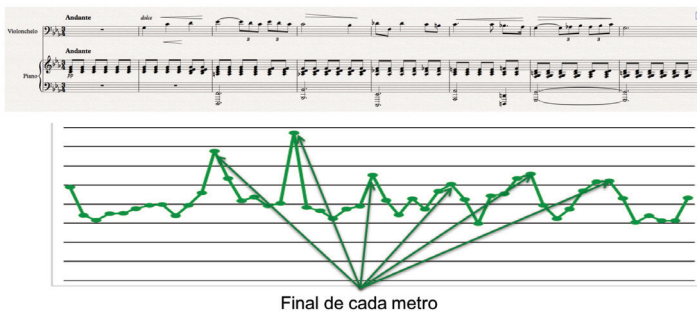


Figura 3. Primeros ocho compases de la partitura de *Après un rêve* de Gabriel Fauré (transcripción para violonchelo). En el panel inferior gráfico de la duración relativa (eje vertical) de cada corchea (puntos verdes) de acuerdo con la ejecución de Rostropovich y Dedukhin.

²⁶ Sundberg, 1993.

²⁷ Shifres, 2002; 2004.

Consideraciones finales: ritmo, rubato e involucramiento afectivo

Como vimos en las secciones anteriores, las experiencias de involucramiento social en la infancia temprana tienen una estructura temporal y una organización interactiva regida por principios que pueden ser también identificados en la audición musical si consideramos que la música puede ser experimentada como un otro virtual. Es justamente esa estructura temporal compartida lo que permite el intercambio preverbal de los estados internos y la consiguiente comprensión del otro como sujeto intencional independiente.

Siguiendo a Merker²⁸ es posible entender que la expresividad no verbal hace uso de recursos cognitivos básicos ampliamente distribuidos en el reino animal. En nuestra especie, estos recursos se combinan con la capacidad de procesamiento de la información y la regulación de las conductas de acuerdo estructuras de pulso subyacente (métricas) que se despliegan a velocidad variable. Los intercambios intersubjetivos fluidos son temporalizados de manera flexible. En la audición musical esa flexibilidad está puesta al servicio de la relación entre el ritmo de la pieza musical y la microestructura temporal de la performance.

Durante la ejecución musical, el intérprete regula temporalmente las duraciones de cada sonido con una finalidad expresiva (aceleraciones, ralentizando, *rubatos*, etc.). Esto implica la ruptura del corsé métrico y la activación de mecanismos de timing interactivo que están en la base de nuestras conductas interactivas. La activación de estos mecanismos de timing interactivo contribuyen a entender la música como agente intencional y conllevando información emocional dinámica. Como en las experiencias de involucramiento social temprano, el modo en el que esta relación pone en acción principios de regulación temporal interactiva, condiciona el contenido emocional de dicho intercambio. Como señalamos en otro sitio, la expresividad temporal en la performance musical es entonces un lazo profundo entre la experiencia artística y las formas iniciales de intercambio intersubjetivo en los comienzos de la vida. En ambas circunstancias la comunicación es temporizada, prereflexiva y corporeizada.

Así, como el encuentro diádico en la temprana infancia, en el acto de escucha musical, la performance se ofrece al oyente como un conjunto de experiencias temporales que son para compartir ya que remiten a la experiencia de *estar con el otro*.

²⁸ Merker, 2002.

Favio Shifres, Pianista, Prof. de conjuntos instrumentales y de cámara y Lic. en Dirección Orquestal en la Universidad Nacional de La Plata. Es doctor en psicología de la música por la Universidad de Roehampton (Reino Unido). Como docente investigador, se aboca al estudio del oído musical, la experiencia musical y la cognición corporeizada. Ha publicado numerosos trabajos en revistas de la especialidad, capítulos de libros y presentaciones en eventos científicos. Es editor de la revista *Epistemos* y miembro del comité editorial de varias publicaciones académicas internacionales. Ha dictado cursos y conferencias y clases de posgrado en varios países de Latinoamérica y Europa. Es miembro fundador y ex presidente de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música.

Bibliografía

- Carretero Pérez, S., & S. A. Español. "Multimodal study of adult-infant interaction: A review of its origins and its current status". *Systematic Literature Review*, 26(65), 2016: 377–385. <https://doi.org/10.1590/1982-43272665201613>
- Casati, R., & Pignocchi, A. "Mirror and canonical neurons are not constitutive of aesthetic response". *TRENDS in Cognitive Sciences*, 11 (10), 2007: 411.
- Dissanayake, E. "Antecedents of the temporal arts in Early mother-infant Interaction". En N. L. Wallin; B. Merker, & S. Brown (Eds.). *The Origins of Music*. Cambridge MA: The MIT Press, 2000: 389-410.
- Español, S., & Shifres, F. "The artistic infant directed performance: A microanalysis of the adult's movements and sounds". *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 49(3), 2015: 371–397. <https://doi.org/10.1007/s12124-015-9308-4>.
- Gallagher, S., & Zahavi, D. *The phenomenological mind. An introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*. London and New York: Routledge, 2008.
- Gallese, V. "The 'share manifold' hypothesis: From mirror neurons to empathy". *Journal of Consciousness Studies*, 8, 33-50, 2001.
- Gallese, V. "Embodied simulation: from neurons to phenomenal experience". *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 4. 2005: 23-48.
- Gallese, V. "Mirror neurons, embodied simulation, and the neural basis of social identification". *Psychoanalytic Dialogues*, 19. 2009: 519-536.
- Gallese, V. y Freedberg, D. "Mirror and canonical neurons are crucial elements in aesthetic response". *TRENDS in Cognitive Sciences*, 11 (10). 2007: 411.
- Gomila, A. "La perspectiva de segunda persona de la atribución mental". In A. Duarte y E. Rabossi (Eds.). *Psicología Cognitiva y Filosofía de la Mente*. Buenos Aires y Madrid: Alianza Editorial. 2003.

- Hanslick, E. *De lo bello en la música*. [trad. Alfredo Cahn] obra publicada originalmente en 1854) Buenos Aires: Ricordi. 1977.
- Hari, R. "Human mirroring systems: On assessing mind by reading brain and body during social interaction". En S. Bråten (Ed.). *On Being Moved. From Mirror Neurons to Empathy*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins Publishing Company. 2007: 89-99.
- Imberty, M. "La musica e il bambino". En Jean-Jacques Nattiez (Dir.) *Enciclopedia della musica*. Torino: Giulio Einaudi Editore. 2002: 477-495.
- Leman, M. *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge MA: The MIT Press. 2008.
- Malloch, S., & Trevarthen, C. *Communicative musicality: Exploring the basis of human companionship*. Oxford University Press, USA. 2009.
- Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*. [Trad. J. Cabanes] Barcelona: Planeta-Agostini. 1985. (obra publicada originalmente en 1945).
- Merker, B. "Principles of Interactive Behavioral Timing". In C Stevens, D. Burham, G. McPherson, E. Schubert y J. Renwick (Eds.) *Proceedings of the 7th International Conference of Music Perception and Cognition*. Sydney: University of Western Sydney. 2002: 149-152.
- Reddy, V. *How infants know minds*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 2008.
- Reddy, V., & Morris, P. "Participants Don't Need Theories: Knowing Minds in Engagement". *Theory & Psychology*, 14(5), 2004: 647-665. <https://doi.org/10.1177/0959354304046177>
- Rizzolati, G. & Sinigaglia, C. *Las neuronas espejo. Los mecanismos de la empatía emocional*. Barcelona: Paidós. 2006.
- Sloboda, J. A. "Does music mean anything?". *Musicae Scientiae*, II (1). 1998: 21-31.
- Shifres, F. "Lo común y lo Personal. Un estudio sobre la individualidad de la ejecución musical desde la perspectiva interpretativa". En S. Furnó y M. Arturi (Editores) *Encuentro de Investigación en Arte y Diseño (Iberoamericano)* 2002. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. 2002.
- Shifres, F. "Invariantes temporales como rasgos de identidad de la ejecución musical expresiva". En *Actas de las I Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, (pp. 519-526). La Plata: UNLP. 2014.
- Shifres, F. "Algo más sobre el enlace entre la infancia temprana y la música. El poder expresivo del rubato". En S. Español (Ed.), *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana* (pp. 21-70). Buenos Aires: Paidós. 2014.

- Shifres, F.; Herrera, R.; Pereira Ghiena, A.; y Bordoni, M. "Style in musical and dance performance in tango: Attributes, competence and dynamic experience". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7(2). 2012: 83–108.
- Stern, D. *The interpersonal world of the infant. A view from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books. 1985.
- Stern, D. *Forms of vitality: Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy, and development*. New York: Oxford University Press. 2010.
- Sundberg, Johan. "How can music be expressive?". *Speech Communication*, 13. 1993: 239-253.
- Trevarthen, C. "Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from human psychobiology and infant communication". *Musicae Scientiae*, 3(Special Issue). 2000: 155–215.
- Trevarthen, C. "The Imaginative and Cultural Purposes of Human Play: Joy In Movement Bringing Companionship to Practical Tasks and Meaning to Social Practice". En J. E. Johnson & S. Eberle (Eds.), *Handbook of the Study of Play* (pp. 1–10). Rowman and Littlefield. 2012.
- Trevarthen, C., & Hubley, P. "Secondary Intersubjectivity: Confidence confidings and acts of meaning in the first year". En Lock, A. (ed.) *Action: Gestures and symbol. The Emergence of Language*. (pp.183-229). London: Academic Press. 1978.
- Watt, R. J. y Ash, R. L. "A psychological investigation of meaning in music". *Musicae Scientiae*, II (1), 1998: 33-53.
- Zerańska-Kominek, S. "Mode: process and/or structure. A study of the Turkmen mukan Gökdepe". En Dalmonte, R.; & Baroni, M. (Eds.) *Atti dei Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*. Trento, Università degli Studi di Trento 1992: 149-158.

Discografía

- Fauré, G. *Après un rêve*. Transcripción para violonchelo. Interpretado por Edgar Moreau (violoncello) y Pierre-Yves Hodique (piano). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ndwLsEqyAwI> (visitado el 06-07-2019).
- Fauré, G. *Après un rêve*. Transcripción para violonchelo. Interpretado por Mstislav Rostropovich (violoncello) y Alexander Dedukhin (piano). Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=OUoKtD7_7Vc (visitado el 06-07-2019)

Ritmo y actuación

Dejarse llevar, llevando

Lola Banfi

El ritmo no es medida: es visión del mundo

Octavio Paz, *El arco y la lira*, 1956

“Para ejecutar un ritmo, pequeño o grande, no basta pues realizar la fórmula; es preciso que un impulso vital, procedente de adentro hacia afuera restituya, a través de la fórmula, la vida de la que ella es apenas un signo intelectual.”

Edgard Willems, *El ritmo musical*, 1964

Al cursar la Licenciatura en Actuación de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), una de las materias que más me sorprendió y convocó fue Rítmica, pero no como materia aislada, sino precisamente como pilar del entrenamiento actoral. Lo que más me cautivaba era que veía que las clases de Rítmica exigían un nivel de presencia escénica que nunca hubiese imaginado en una materia en la que, en sentido estricto o tradicional, “no se actuaba” y que, desde cierta perspectiva, podía verse como “muy técnica”. Requería una presencia que, si no estaba, era imposible disfrazar de otra cosa: si uno no estaba presente, los ejercicios no salían y eso era evidente, nada podía disimularse. Y de igual modo, sin escucha del resto de los compañeros y compañeras, era imposible estar al mismo ritmo, era muy *buchón* si una se cerraba en sí misma y dejaba de escuchar. A diferencia de otras clases, por el tipo de trabajo que la rítmica proponía, había una rigurosidad que hacía evidente su presencia o ausencia. Y al decir rigurosidad pienso en un sentido creativo, no coercitivo. De hecho, a lo largo de mi carrera, siempre me resultaron más interesantes las propuestas que, a grandes rasgos, tenían una doble particularidad: pocas reglas, pero muy claras, y mucha libertad; esas reglas o límites funcionaban, entonces, como trampolines.

Al día de hoy me interesa hacer una distinción: hablo de reglas, pero no de fórmulas. Las fórmulas tienen como objetivo un resultado específico, y proponen un camino también específico y directo para llegar a ese resultado; en cam-

bio, las reglas son como las de la sintaxis o la gramática, que nos dan los preciados elementos para crear infinitamente. Pero cómo usar, mezclar y construir con esos elementos es algo que ignoramos hasta el momento de estar ahí, creando. Reglas que priorizan el proceso y generan apertura. Al respecto, considero lo inestable y lo incierto como algo intrínseco a la actuación. No se trata, entonces, de buscar estabilizar lo inestable, sino de encontrar formas para montarse sobre eso y acceder a la creación. Entonces, en la búsqueda de un abordaje actoral que favorezca lo abismático y abierto, la presencia escénica y la escucha se vuelven imprescindibles.

La apreciación de que el ritmo podía convocar un nivel de presencia fundamental para la actuación y de que requería entrenar la escucha me llevó a seguir indagando y reflexionando sobre el tema, y mi tesis de licenciatura fue, justamente, sobre el ritmo en la actuación. Mi tutor fue Guillermo Cacace, director teatral y docente de la materia Actuación IV en la UNA. Además de haber sido dirigida como actriz por él y de considerarlo un maestro en mi formación, quería entrar en diálogo creativo con un docente de actuación y no con uno de rítmica o de lenguaje musical, mi interés principal siempre ha sido la actuación. Quería que la tesis fuese una reflexión sobre el trabajo actoral, enfocada desde el ritmo, pero que el actor / actriz se sintiese interpelado y no excluido por tratarse de algo demasiado referido al ámbito “musical”; buscaba realmente proponer una articulación entre ritmo y actuación.

Por otro lado (y creo que esa era también una propuesta de la tesis de licenciatura), siempre me interesó el pensamiento que proviene de la práctica; considero que pensar nuestra propia labor puede ayudarnos también a la hora de crear. El material teórico que surge de la experiencia práctica, del tránsito por los ensayos, las aulas, las funciones, tiene características y alcances de las que carecen aquellas reflexiones que provienen sólo de la observación, la investigación y el estudio teórico. Sin menospreciar el enorme valor de estas investigaciones es diferente haber puesto el cuerpo, la subjetividad que no haberlo hecho, son dos cosas diferentes. Así, a la hora de escribir me inspiraron mucho entrevistas y escritos de actores, actrices, directores como Peter Brook, Yoshi Oida, Ariane Mnouchkine, Julia Valery, Ciro Zorzoli, Mauricio Kartun, entre otros, quienes teorizan sobre sus experiencias y dificultades a la hora concreta de crear, pues la escena y el trabajo creativo nos pone frente a problemáticas particulares, que sólo tienen lugar allí.¹

¹ Esto remite a las ideas-teatro que propone Alain Badiou, que solo advienen en el tiempo de la representación y a las que no es posible producir de otro modo ni en otro lugar que allí, en la escena, y con los medios vivos / presentes con los que ella cuenta.

Al indagar sobre el ritmo me basé no sólo en estas experiencias provenientes del ámbito teatral sino también en otras ramas artísticas como la poesía, la danza, la pintura y, por supuesto, la música. El poeta y ensayista Octavio Paz dedica un capítulo entero al ritmo en su libro *El arco y la lira*; allí señala que el ritmo genera una dirección, un sentido.

La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga algo. Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo. Así, pues, el ritmo no es exclusivamente medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido.²

Considero que este sentido que el ritmo es capaz de generar es una clave para que, al actuar, uno pueda confiar en él y dejarse llevar; sin embargo, si no estoy activa, generando ese ritmo, no se produce ninguna dirección; por eso la propuesta radicaría en “dejarse llevar, llevando”. Y el sentido surgirá de eso que está sucediendo porque algo se puso en movimiento, generó ritmos. Para poder identificar ese sentido generado por el ritmo, es necesaria la escucha. Utilizo el verbo *escuchar* en el sentido en que lo hace Peter Brook: se trata de estar abiertos, receptivos, disponibles y dispuestos a ser modificados por aquello que se percibe. La escucha es una percepción con todos los sentidos, con todo el cuerpo. Y la escucha habilita el espacio de contacto, nos abre hacia los otros y hacia lo que sucede. Escuchar como reconocimiento de la otredad y contacto con ella. Significa encontrarse en un estado de apertura y disponibilidad sin prejuicios. Este estado de apertura implica que, más allá de todo lo que sepa, el actor / actriz pueda aceptar lo que viene a su encuentro, percibir y tomar aquello que acontece tal como viene, sin fijarlo a algo que debería ser de algún otro modo. Tampoco se trata de hacer de cuenta, de simular que uno no sabe. La tarea consiste, más bien, en no perder la capacidad de sorpresa, el interés genuino en descubrir lo nuevo, aquello que inevitablemente será diferente cada vez. Y el modo de conseguir ese estado de apertura al que llamamos escucha comienza en la respiración.

En la defensa de mi tesis, el jurado me recomendó publicarla; en ese momento lo agradecí, pero no quise saber nada: estaba feliz por haberla terminado y por recibirme, y con eso me era suficiente. No obstante, Julia Elena Sagasetta,

² Octavio Paz, *El arco y la lira* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica), 2013.

miembro del jurado, me invitó a escribir un artículo en la revista digital *Territorio teatral*, de la cual es la directora editorial. El artículo se titula “Ritmar. Reflexiones sobre la actuación como arte del presente”.

Aquello que parecía haberse perdido con la finalización de la carrera, parecía volver con formas nuevas. Las jornadas se proponían como un espacio para pensar y experimentar el ritmo en las artes. Maravilloso. En esas primeras jornadas participé de cuantos seminarios me permitieron mis horarios y vida ajetreada.

En el año 2012 entré como docente ayudante de la materia *Entrenamiento Vocal* de la Licenciatura en Actuación de la UNA, en la cátedra de Mariana García Guerreiro. En las II Jornadas Internacionales el Ritmo en las Artes, en el año 2016, uno de los invitados fue Camilo Carvajal De la Rivera, actor y director colombiano que, justamente, se dedica al ritmo en las artes. Trabajamos junto a él con la cátedra y Carla Fonseca (docente de Rítmica en la UNA y directora artística y coordinadora de las JIRA), compartimos clases, lo invitamos a nuestros grupos y discutimos y profundizamos respecto al ritmo en la actuación.

Este intercambio tanto práctico-vivencial como reflexivo, me llevó a volver a mi tesis, a acercársela, releerla y hacerme nuevas preguntas. En ese mismo momento recibí un mail de Proteatro,³ informando sobre un concurso para publicación de obra mediante un convenio entre Proteatro y la editorial Eudeba. Inspirada por esos intensos días de las jornadas y por tan enriquecedor intercambio entre mis maestros-colegas, y habiendo reconectado con mi tesis, decidí transformarla en un posible libro y la presenté al concurso. Afortunadamente ese trabajo se convirtió en el año 2017 en un libro de la colección Eudeba-Proeatro, con prólogo de Guillermo Cacace (quien, como ya dije, había sido mi director de tesis). Se titula *El ritmo en el trabajo actoral. Hacia una actuación como arte de la escucha*. Ese mismo año se desarrolló la tercera edición de JIRA y fui invitada a presentar mi libro. Nuevamente fueron jornadas de riquísimo intercambio con profesionales de todo el mundo.

Antes señalé que el ritmo genera un sentido, como una ola en la que uno puede montarse y dejarse llevar. Sin embargo, el ritmo en la actuación no es algo fijo que existe por fuera y está marcado de antemano, sino que es un elemento contingente y cambiante en el presente mismo de la situación dramática: el ritmo es algo esencial a la acción. Entonces, somos nosotros quienes generamos ese ritmo, y si aprendemos a escuchar, a identificar ese ritmo que generamos nosotros en ese *entre*, pero que a la vez nos “supera” y nos contiene —pues mar-

³ Proteatro es un programa del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires que subsidia la actividad teatral no oficial.

ca una dirección (un sentido)—, podemos apoyarnos ahí y confiar para estar con los otros y dejarnos llevar. Ritmo, entonces, como algo que contiene, que funciona no sólo como base de lo que late *entre*, sino también como elemento identificable que nos permite saltar al vacío y lanzarnos a jugar. El ritmo como un ritmando, como “dejarse llevar, llevando”.

Con libro en mano, siguen las reflexiones, sigo encontrando nuevos motivos que me llevan a problematizar o tematizar el ritmo. La relación del ritmo con el silencio, las formas en que va cambiando el tiempo en escena y el tiempo espectacular, nuestro ritmo vital, el ritmo de la sociedad en la que vivimos, etcétera. Pues veo en el ritmo un constructor de realidad. Es decir, más allá de esta potentísima capacidad del ritmo de contribuir con nuestro “arreglo” hacia un tipo de actuación más vertiginosa, y de constituir un elemento facilitador de la entrega, el ritmo en escena es un elemento significativo (como el vestuario, la escenografía, las luces). El ritmo genera una sensación. El ritmo dice *algo*. El ritmo produce sentido.

Podemos, entonces, basarnos en lo rítmico para transmitir algo que deja de ser necesario explicar por otra vía. Del mismo modo, el ritmo nos conecta a quienes estamos en escena, actores y actrices, desde un lugar más corporal y —permítaseme usar este término— más visceral. No se trata de una comprensión racional o matemática del tiempo. Se evitan, así, explicaciones y teorías psicologizantes; lo rítmico puede producir en los espectadores estímulos que disparen ideas, emociones, pensamientos, no ya desde una racionalidad, sino desde un nivel más perceptivo: desde una apreciación rítmica que propicia aquello fundamental en el arte: otro tipo de pensamiento, otra forma de pensar.

Tanto para los intérpretes como para el público, no se trata de no pensar cuando se actúa o cuando se asiste a una obra (eso sería imposible y peligroso), sino de producir otra forma de pensamiento, procurar otro estado de conciencia, de percepción, de acceso a los impulsos, de comprensión o aprehensión de la realidad. Por supuesto, los actores y actrices pensamos: la cuestión es cómo es el modo de ese pensar, cómo fomentar una posición que integre también lo que sucede alrededor y lo que se percibe con todo el cuerpo. Un pensar con y desde los sentidos. Se puede confiar en aquello que el ritmo cuenta y en que es innecesario decir esa información de otra forma.

Podemos decir que la constitución significativa y la percepción del ritmo se relacionan con los silencios, las acentuaciones, las diferentes dinámicas y

velocidades (y con los cambios de dichas cualidades); también entran en juego los valores de intensidad y plasticidad, y los elementos agógicos que describe el musicólogo suizo Edgard Willems en su libro *El ritmo musical*.⁴

En esta época espectacular y tecnológica, si bien ciertos tiempos y procesos son optimizados, la falta de tiempo parecería ser común a la mayor parte de las personas inmersas en el sistema, pues el ritmo en el que vivimos es, como propone Paul Virilio, un ritmo de la sobreexcitación:

¿Acaso mañana la sobreexcitabilidad se convertirá para el fisiólogo en una de las propiedades fundamentales de *lo viviente*? Si ser es ser excitado, ser vivo es ser velocidad, una velocidad metabólica que corresponde a la tecnología acrecentar y mejorar, como supo hacer con las especies animales.⁵

Cada vez hay más máquinas o dispositivos que hacen cosas por nosotros o que nos facilitan la vida y, no obstante, nunca tenemos tiempo. En esta época de la velocidad y la rapidez, uno parecería estar preso de un cierto tipo de ritmo que es común y que no responde a otra cosa que a las lógicas de mercado y del control. Cada vez parece que estamos más cerca y cada vez somos más ansiosos. Como dice Virilio: “Hay una motorización de lo viviente de la que hoy somos víctimas dado que, con el exceso de aceleración de las transmisiones, el control se convierte en el medio ambiente mismo”.⁶ Así, la sobreexcitación es algo que nos limita en vez de potenciarnos, pues en este ritmo de sobreexcitación, las cosas son sobrevoladas, el pasado y el futuro dejan de tener entidad constitutiva en el presente.

Podemos decir que este tiempo acelerado es un tiempo no respirado y, por ende, en cierto sentido, un ritmo muerto o automático. Lo mismo ocurre en una obra de teatro, si se encuentra un ritmo y se lo repite, pero no se lo respira, no se lo actualiza cada vez, será un ritmo no respirado, estará automatizado, y, por ende, por fuera del acontecimiento presente. En cambio, un ritmo *vivido* y

⁴ Edgard Willems ha dedicado un libro, *El ritmo musical*, al estudio del ritmo. Allí diferencia el ritmo de la conciencia del ritmo; esta conciencia implica que el ritmo es un hecho viviente. Establecido esto, comienza haciendo una exposición sobre la evolución de la noción de ritmo a lo largo de la historia, diferencia tres grandes etapas en relación a la conciencia del ritmo. La primera etapa abarca la conciencia del elemento duración, la segunda incluye también la conciencia del elemento intensidad y la tercera (la actual) agrega la plástica del ritmo. Es, entonces, a partir de esta suerte de historización que Willems establece los que considera que son los elementos del ritmo: duración, intensidad y plasticidad. A su vez, esto le permite señalar el doble aspecto que el ritmo contiene: el matemático (cuantitativo) y el subjetivo (cualitativo). El elemento *duración* corresponde al aspecto cuantitativo, mientras que la *intensidad* y la *plástica* forman el aspecto cualitativo. Este doble aspecto se debe a la referencia (necesaria) del ritmo al movimiento y, por ende, afirma Willems, a su espacialidad y a la corporalidad de la música. “Conviene recordar que la conciencia de la duración es inseparable de la del espacio, a tal punto que la duración se concreta, en realidad o en forma imaginaria, en el espacio.” Edgard Willems, *El ritmo musical* (Buenos Aires: Eudeba), 1964.

⁵ Virilio, Paul. “Del superhombre al hombre excitado” en *El arte del motor*. Buenos Aires: Manantial. 1996.

⁶ *Ibid.*, 141.

presente, que exceda a una pauta temporal, que no dependa de una marcación matemática, que se origine en el vacío del encuentro presente (del *entre*) será un ritmo habitado, que no dependerá de una marcación previa métrica-temporal —así como tampoco las acciones se vuelven orgánicas con su mera realización espacial / física—, sino que será aquel ritmo que se genere en ese presente, en la relación entre unos y otros. Será el ritmo en el cual haya *tránsito*.⁷

Y nuevamente, Octavio Paz: “Pensar es respirar. Retener el aliento, detener la circulación de la idea: hacer el vacío para que aflore el ser. Pensar es respirar porque pensamiento y vida no son universos separados sino vasos comunicantes: esto es aquello”.⁸

Lola Banfi es licenciada en Actuación y cursó la Maestría en Dramaturgia (UNA). Cursó la Carrera de Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Es docente concursada de Entrenamiento vocal (Cát. García Guerreiro) en la UNA y docente de teatro en el Estudio Fabián Vena. Trabaja como actriz de manera regular en teatro, cine y televisión. Realiza diversas investigaciones como intérprete física y le interesan los idiomas (habla italiano, portugués y alemán). En 2017 publicó su primer libro: *El ritmo en el trabajo actoral. Hacia una actuación como arte de la escucha*.

Bibliografía

- Aguilar, M. del Carmen. *Aprender a escuchar: análisis auditivo de la música*. Buenos Aires: Aguilar-Witis. 2009.
- Badiou, Alain. “Teatro y filosofía”, en *Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial. 1997.
- Banfi, Claudia. *Musicoterapia. Acciones de un pensar estético*. Buenos Aires: Lugar Editorial. 2015.
- Banfi, Lola. *El ritmo en el trabajo actoral. Hacia una actuación como arte de la escucha*. Buenos Aires: Eudeba. 2017.
- Barba, Eugenio. “El ritmo oculto”. *Correo de la Unesco*. Enero 1996.
- Barenboim, Daniel. *El sonido es vida. El poder de la música*. Bogotá: Grupo Editorial Norma. 2008.

⁷ Aquí, unos acercamientos a conceptos que considero importantes: “Así, decimos que una situación dramática *sucede*, cuando de alguna manera no se sabe lo que va a acontecer, cuando los actores están creando en ese presente, cuando hay un nivel de verdad en la relación que se establece entre ellos en ese presente; cuando hay percepción y reacción, en vez de repeticiones formales carentes de percepción del momento presente. Cuando un actor está percibiendo y accionando en relación a esa percepción, hay *tránsito*, el actor está realmente transitando eso que está accionando. Cuando una situación dramática sucede, el público cree y desea seguir viendo, seguir participando de algo que está vivo. Esto vivo es el *acontecimiento*.” Lola Banfi, *El ritmo en el trabajo actoral. Hacia una actuación como arte de la escucha* (Buenos Aires: Eudeba), 2017.

⁸ Octavio Paz, *op. cit.*, 103.

- Brook, Peter. *El Espacio Vacío*. Barcelona: Península. 2001.
- Brook, Peter. *La puerta abierta*. Buenos Aires: Alba Editorial. 1993.
- Cacace, Guillermo. *Potencias horizontales y extravíos verticales en la formación del actor*. (Ficha de cátedra). Materia: Actuación IV, IUNA, Dpto. de Artes dramáticas. Buenos Aires. 2009.
- Dalcroze, J. "Textos sobre rítmica Jaques Dalcroze. Cuadernos de Arte Dramático. Documentación Investigación. N°10" [1919]. Buenos Aires, Psique., s/d.
- Károlyv, Otto. *Introducción a la música*. Madrid: Alianza, 1995.
- Lecoq, Jacques. *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba editorial. 2003.
- Mnouchkine, A. *El arte del presente. Conversaciones con Fabienne Pascaud*. Buenos Aires: Atuel. 2007.
- Oida, Yoshi. *Um ator errante*, São Paulo: Beca. 1999.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2013.
- Schafer, Murray. *Hacia una educación sonora*. Buenos Aires: Pedagogías Musicales Abiertas. 1994.
- Simmel, G. *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires: Gorla. 2003.
- Stanislavski, C. *La construcción del personaje* [1936]. Buenos Aires: Alianza. 1994.
- Torres, M.P. *Carta abierta a un estudiante de arte escénico*, Buenos Aires: Fundación Jaques Dalcroze. 1972.
- Vanderspar, E. *Manual Jaques Dalcroze*. Barcelona: Pilar Longueres. 1990.
- Virilio, Paul. "Del superhombre al hombre excitado" en *El arte del motor*. Buenos Aires: Manantial. 1996.
- Willems, Edgard. *El ritmo musical*. Buenos Aires: Eudeba. 1964.

La biblioteca de Babel y el movimiento

Teodoro Cromberg / Marcelo Sasso

Diálogo

TEÓCLITO: *(Al público)* ¡Qué tipo impuntual este Marcénides! Cuando hace meses nos despedimos, prometiendo volvernos a encontrar en esta encrucijada de las afueras de Corinto, hube dado por seguro que se trataba de un ciudadano formal. Mas heme aquí, llegado de Éfeso y todavía esperando a este supuesto sabio que a la cita no acude. Verdad es que Elea, su polis, no queda cerca, pero aun así...

MARCÉNIDES: *(Pisando el "aun así" y poniéndose la corona de laureles)* ¡Hola, Teóclito!

TEÓCLITO: ¡Marcénides! ¡Horas llevo esperándote! ¡Nunca hubiera imaginado que tan impuntual serías!

*Días y noches he estado arriesgando al azar de la muerte.
Días de soles hostiles y noches de duras Selenes.
Llanos y cerros cruzados en pos de este raro designio,
Sabio de Elea, que cuentas del ser y del tiempo y la duda.*

Pero de lo que no tengo dudas ahora, Marcénides, es de tu poca prudencia. ¿Cómo osas presentarte ante mí tan tardíamente?

MARCÉNIDES: Pero si no es así, Teóclito. No soy impuntual.

TEÓCLITO: No hay excusa que valga, Marcénides. Eres un insensato impuntual impenitente.

MARCÉNIDES: Pero si te digo que no es así, Teóclito... mira, te lo demostraré: ser impuntual... ¿es llegar tarde o llegar temprano?

TEÓCLITO: Tal vez las dos cosas, pero si me apuras yo diría que llegar tarde.

MARCÉNIDES: Y llegar tarde... ¿de qué trata? ¿Del tiempo? ¿O tú dirías que de otra cosa?

TEÓCLITO: Pues, sí, diría que del tiempo.

MARCÉNIDES: ¿Y el tiempo? ¿A qué se refiere? ¿A moverse o a estarse quieto?

TEÓCLITO: Pues sin duda, a moverse, Marcénides...

MARCÉNIDES: ¡Ahí está! Entonces yo no llegué tarde, querido amigo, porque el movimiento..., el movimiento, insigne Teóclito..., ¡no existe! Siempre estamos donde estamos. Nunca estuvimos ni estaremos en ningún otro lugar.

*Dicen del Périda Aquiles que nunca alcanzó a la tortuga
Siempre estaría más lejos, por más que a su sitio llegara.
Corre diez metros el héroe que fuera a la vera de Troya,
Corre también la tortuga y un metro se aleja de Aquiles.
Corre otro metro el atleta esperando poder alcanzarla,
Sigue tenaz la tortuga que así nuevo trecho se aparta.
Nunca podrá el gran Aquiles llegar a la lenta tortuga
(esto último dicho lentamente)
Sabe que no hay movimiento que es todo ilusión de tus ojos.*

TEÓCLITO: ¿Pero qué oyen mis oídos? ¿Cómo puedes semejantes despropósitos estar profiriendo? ¡Oh, pobre loco, desatinado lunático! Observa esto, entonces... ¿Ves? (*Marcénides se tapa los ojos*) Primero estoy aquí, después allá, ahora acullá (*Teóclito se mueve acompañando sus palabras*). No puedes negar, aunque en este desolado paraje no tengamos testigos, la evidencia de lo que te muestran tus sentidos.

*Dicen que somos mortales, mortales deudores del tiempo,
Música, danza, tragedia, poesía esparcida en el viento.
He caminado desiertos, torrentes los he desafiado,
¿cómo podrías, sofista, negar los lugares hollados?*

MARCÉNIDES: Sí, yo también “imagino” movimientos, que no son más que eso: imágenes, imaginaciones, sin ninguna razón de ser. Pero yo tuve, o tengo o tendré un amigo que dijo, o dice, o dirá –lo mismo da– que si el tan mentado corredor Usaín Boltópilas fue-se desafiado a correr una carrera contra la tortuga más perezosa que hubiera por ahí, y si a la tortuga se le concediera un cachito de ventaja nomás, el “relámpago” no la podría alcanzar nunca.

TEÓCLITO: Pero... ¡por todos los dioses! Yo mismo he visto a ese bólido humano, Boltópilas, en los últimos juegos de Olimpia, correr un estadio antes de que se diera vuelta la clepsidra. ¡Cómo lo va a vencer una tortuga! ¡por Hermes!

*Boltópilas corre cual gamo y siempre será el que triunfe,
nadie podrá superar a ese negro que flota en el suelo.
Bólido, luz o neutrino nacido en poblados lejanos,
tarda la pobre tortuga, ¿cómo vencerlo podría?*

MARCÉNIDES: ¿Cómo? Teo, recuerda (condescendiente, como enseñándole a alguien que no entiende)

*Mienten los vanos sentidos delirios que ocultan verdades.
Acepta que es propia del hombre la clara razón que ilumina
Falsa es la prueba del ojo que muestra del negro el triunfo
Y cierta la lógica dura que enuncia el leal silogismo*

Pues lo cierto es que el movimiento no existe. Lo demuestra el hecho que, pese a ofuscarte, la has dejado, a mi paradoja de Aquiles o Boltópilas, como tantos otros, sin refutación. Pero si mi lógica no fuera suficiente, puedo traer en mi ayuda el genio y la construcción del gran poeta ciego.

TEÓCLITO: Pero ¿qué dices? ¡Triste anacoreta desatinado! ¿Acaso te refieres a esa vana fantasía de Babel?

*¡Basta de versos indignos de un sabio venido de Elea!
¡Basta de ideas extrañas cantadas por ciegos poetas!*

¿Puedes privar a los hombres del sueño del justo sentido?

¿Puedes mentir que está escrito aquello que aún no se ha dicho?

MARCÉNIDES: ¡Por Zeus, Teo! Deja ya de moverte, y de vociferar, y de proferir inútiles hexámetros dactílicos, como si fueran creación de tu mente despierta.

TEÓCLITO: ¡Que Eurídice huya del Hades si logro adivinar lo que pretendes! Pues claro es que mis enunciados son originales y producto de mi imaginación.

MARCÉNIDES: Pues el rapsoda ciego ya nos mostró que todo está escrito en su Biblioteca. En La Biblioteca de Babel.

TEÓCLITO: ¡Bah! ¡La Biblioteca de Babel! Tu Biblioteca es sólo un cuento, un cuento nacido de la desbocada fantasía de un anciano balbuceante.

MARCÉNIDES: ¿Anciano balbuceante? ¿Acaso conoces la historia del mundo *en que todo está escrito*? Escucha...

(Lectura del escrito teórico “La Biblioteca de Babel y el movimiento”, reproducido a continuación)

La biblioteca de Babel y el movimiento

1

Una de las primeras contiendas conceptuales del pensamiento filosófico ocurre en el siglo V a.C, en torno a la posibilidad, o no, del movimiento. Y uno de sus contendientes es Heráclito de Éfeso, quien (al menos en la versión un tanto simplificada de su pensamiento que tomaron algunos de sus seguidores) sostiene que la realidad está en un continuo movimiento.

Un conocido ejemplo de esta doctrina está en un fragmento que se conserva del único libro que habría escrito este antiguo, el cual reza que “Nadie se baña dos veces en el mismo río”.¹

¹ B12DK.

Borges escribe, respecto de la más famosa formulación de ese cambio constante que propondría el de Éfeso, que “La lapidaria fórmula ‘Todo fluye’ abrevia en dos palabras la filosofía de Heráclito”.

La imagen de ese río siempre fluyente es retomada constantemente por el escritor argentino durante todas las etapas de su producción y a través de todos los géneros por él abordados.

En su primer libro,² termina el poema “Final de año” diciendo que festejamos el año nuevo ante un asombro, que “a despecho de que somos las gotas del río de Heráclito, perdura algo en nosotros: inmóvil”.

En el poema “Heráclito”³ le atribuye al griego una variante de la hermosa frase que se había atribuido a sí mismo nada menos que para cerrar el ensayo “Nueva refutación del tiempo”. En el poema dice: “El río me arrebató y soy ese río. De una materia deleznable fui hecho, de misterioso tiempo”.⁴ Y en el ensayo reitera: “El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego”.

Recurrimos a estas citas para mostrar la identificación que hace Borges entre el tiempo fluyente, el río, y el transcurrir de la vida humana.

2

El otro contendiente en esa batalla planteada en el comienzo mismo de la filosofía en torno a la cuestión del movimiento es Parménides de Elea, quien, en un poema escrito en versos hexámetros también en el siglo V a.C, plantea que no hay más que dos caminos en cualquier indagación que emprenda el pensamiento: el camino de lo que es, y el camino de lo que no es.

Lo que no es, no puede siquiera pensarse, y por lo tanto investigar por ese camino es imposible, mientras que el camino de lo que es, es el único que el pensamiento de los hombres debe transitar, cosa que hace de inmediato indicando una serie de caracteres de lo que es. Y uno de esos caracteres es la inmutabilidad, ya que, argumenta, lo que es no puede cambiar, porque cambiar es no ser, y lo que no es, es impensable. De esta manera, al no poder negarse el ser, “nada cam-

² Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires*, (Buenos Aires: Alberto Casares), 1993.

³ Jorge Luis Borges, *Elogio de la sombra*, (Buenos Aires: Emecé), 1969.

⁴ Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones* (Buenos Aires: Emecé), 1960.

bia”. Por lo tanto, “nada fluye”, “nada ritma”, “nada expresa”, “nada impulsa”.

Un discípulo de Parménides, Zenón de Elea, presentó pocos años más tarde, en apoyo de las tesis inmovilistas de su maestro, unos imaginativos argumentos conocidos como las paradojas de Zenón contra el movimiento de las cuales la segunda es la carrera de Aquiles y la tortuga.

Borges en su ensayo “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”⁵ la expone así:

Aquiles, símbolo de rapidez, tiene que alcanzar a la tortuga, símbolo de morosidad. Aquiles corre diez veces más ligero que la tortuga y le da diez metros de ventaja. Aquiles corre esos diez metros, la tortuga corre uno; Aquiles corre ese metro, la tortuga corre un decímetro; Aquiles corre ese decímetro, la tortuga corre un centímetro; Aquiles corre ese centímetro, la tortuga un milímetro; Aquiles el milímetro, la tortuga un décimo de milímetro, y así infinitamente, de modo que, Aquiles puede correr para siempre sin alcanzarla.

No podemos dejar de hacer notar que, en esta paradoja contra el movimiento, en realidad Zenón nos hace testigos del drama infinito de dos personajes que no dejan de moverse, un teatro físico que actúa una carrera infinita, un *pas de deux* rectilíneamente coreográfico. Una paradoja de la paradoja.

En su ensayo, luego de la segunda paradoja de Zenón contra el movimiento, Borges anota la primera, conocida como la de la dicotomía, que nos deja impávidos, y que ya no necesita ni siquiera actores: “El movimiento es imposible... pues el móvil debe atravesar el medio para llegar al fin, y antes el medio del medio, y antes el medio del medio del medio” y así infinitamente...

La demostración de la imposibilidad del movimiento que proveen las paradojas de los sabios de Elea, arrastra en su caída a ese movimiento específicamente humano que llamamos acción.

El mundo de los fenómenos, el mundo afín al constante fluir que propone Heráclito, es absurdo según los sabios de Elea. Absurdas son la música el teatro, la danza, las conquistas de Napoleón, los goles de Maradona, la vida, en definitiva.

⁵ Jorge Luis Borges, *Discusión*, (Madrid: Alianza), 1995.

3

En su cuento-ensayo “La biblioteca de Babel”⁶ Borges pretende a su vez relatar aquella acción específicamente artística que llamamos “creación”.

Se trata de una construcción extraña, por cierto. Su argumento refiere al arte de la escritura. En ese sentido, considera las posibilidades combinatorias de los veinticinco símbolos ortográficos (las veintidós letras, el punto, la coma y el espacio). Es decir que propone la deducción, a partir de esos elementos primordiales, de la totalidad de sus posibles combinaciones. De ese modo, dadas las letras, ya existen todos los libros, todas las partituras, y el tablero, las treinta y dos piezas, las reglas y todas las partidas del ajedrez.

Nos encontramos aquí ante dos propuestas de imposibilidad: la de los eleátas que niegan los fenómenos en la medida que niegan el movimiento, y la de la biblioteca que niega la creación en la medida que todo ya ha sido formulado en función del agotamiento de las posibilidades combinatorias, lo cual la haría inútil. Cualquier formulación existe desde siempre y para siempre, aunque sin necesidad del concurso expresivo de la acción ni de la creación humana.

Esta biblioteca representa todos los fenómenos que los eleátas habían negado. Según ellos, un general llamado Napoleón nunca podría existir en la medida que el movimiento, que es la esencia de todo ser animado, es imposible, pero su biografía está escrita hasta el más mínimo detalle en alguna de las infinitas combinaciones de letras que constituyen la Biblioteca de Babel.

El bizarro ámbito de la Biblioteca Total imaginado por Borges llega al punto de reunir a los dos contendientes de aquella vieja batalla filosófica (que, recordemos, oponía el “todo fluye” de Heráclito al “nada cambia” de Parménides).

Sin embargo, la Biblioteca borgeana parece proponerse como complemento de la filosofía eleática, ya que hace innecesaria la creación de los hombres, y con ella la creación artística, pues todo está escrito: la creación en cuanto movimiento hacia la negación, hacia lo otro, resta innecesaria.

Así, lo único que existe son los registros combinatorios de los signos que describen esas imposibles acciones y obras: libros, libretos, guiones, partituras... escritos desde y para toda la eternidad sin necesidad de ningún supuesto escritor,

⁶ Jorge Luis Borges, *Ficciones* (Buenos Aires: Emecé), 1973.

libretista, guionista o compositor que se sienta impulsado a expresarse escribiéndolas: todo está escrito y guardado en los oscuros anaqueles de la Biblioteca Universal.

Nos dice el cuento: “la Biblioteca incluye todas las estructuras verbales, todas las variaciones que permiten los veinticinco símbolos ortográficos”.

4

En conclusión, con el argumento de “La biblioteca de Babel” Borges parece apoyar la idea de que no hay movimiento posible, porque no hay una realidad fluuyente, sino infinitas fotos de piedra, parmenideas, que registran (desde y para siempre) toda la variedad de los ilusorios fenómenos que conforman lo que nuestros “vanos sentidos” delirantemente nos hacen llamar realidad. Música, danza, tragedia, poesía viven en el tiempo, pero viven muertas en sus descripciones verbales, no en los móviles fenómenos que suponen un ilusorio movimiento.

Aventuramos la hipótesis de que Las paradojas de Zenón y La Biblioteca de Babel con su negación del movimiento físico la una, y su registro mecánico y libresco de todo fenómeno imaginable la otra, postulan un mundo de “ritmo cero”, o un punto cero del ritmo. Por eso no hay, ni hubo, ni habrá nada que hacer en un mundo así. ¿Qué impulso se puede tomar para iniciar una acción imposible? ¿Qué voluntad puede querer escribir aquello que ya se ha escrito? Cuando ya todo ha sido expresado como la inhumana Biblioteca Total, la fuerza expresiva se enfrenta a su inutilidad.

Durante el siglo pasado, la incipiente nueva música de Schönberg abandonó la tonalidad que regía la música occidental desde Bach, porque pensaba que ya nada nuevo era posible hacer bajo sus reglas.

A fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, la música se enfrentó al drama de que el sistema tonal ya no podía proponer nuevos problemas por lo que ya no sería posible inventar nuevas soluciones. Esto no quería decir que se hubieran agotado todas las posibilidades combinatorias, que toda la música tonal ya hubiera sido compuesta, pero sí que no se podía encontrar nuevos mecanismos que condujeran a nuevos mundos sonoros.

Los principales referentes de lo que hoy se conoce como nueva música reconocieron que seguir navegando el viejo sistema era inútil. No solo esto, sino que Schönberg prácticamente se redujo al silencio durante los casi diez años que le llevó plasmar el método dodecafónico.

De un modo similar, una hipotética biblioteca donde todo estuviera escrito conduciría a un punto cero de la creación, y de las fuerzas expresivas necesarias ella.

Sin embargo, los hombres vivimos en la confianza de que la biblioteca de Babel no existe, y que en el mundo aún tenemos todo por hacer.

Para decirlo en unas palabras que no se pueden mejorar:

¿Quieres ver lo que no vieron ojos humanos? Mira la luna. ¿Quieres oír lo que los oídos no oyeron? Oye el grito del pájaro. ¿Quieres tocar lo que no tocaron las manos? Toca la tierra. Verdaderamente digo que Dios está por crear el mundo.⁷

Teodoro Cromberg es compositor y pianista, licenciado y profesor Superior de Música con especialización en Composición (UCA). Fundó y dirigió la carrera Artes Electroacústicas (ORT) (2004 – 2011). Profesor (Contrapunto, Fuga, Acústica, Música Mixta) e investigador en el DAMus (UNA). Profesor en Escuela de Música Contemporánea (Berklee International Network). Premio Municipal de Música (2010-2011). Ha escrito numerosos artículos sobre la nueva música.

Marcelo Sasso es licenciado en Filosofía (Diploma de honor, UBA, 2012). Publicó el libro *Borges en clave de Elea. Repercusiones estéticas* (2015), acerca de la filosofía en la obra de Jorge Luis Borges.

Músico profesional (especialidad composición y arreglos, EMC, 2016). Publicó los discos *Perlas Abruptas* (2017) y *Vitraux* (2019) con composiciones propias enmarcadas en el jazz, la fusión con ritmos latinoamericanos y la canción.

⁷ Una rítmica poesía prosificada escondida en el cuento “Los teólogos”, en *El Aleph* (1949).

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires*, (Buenos Aires: Alberto Casares). 1993.
- Borges, Jorge Luis. *Elogio de la sombra*, (Buenos Aires: Emecé). 1969.
- Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones* (Buenos Aires: Emecé). 1960.
- Borges, Jorge Luis. *Discusión*, (Madrid: Alianza). 1995.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones* (Buenos Aires: Emecé). 1973.

El desarrollo del sentido rítmico



Eilon Morris
Reinhard Ring
Antenor Ferreira Corrêa
Carla Fonseca
Leticia Miramontes
Viviana Vásquez
Camilo Carvajal

Buscando respuestas en mi cuerpo

Por Eilon Morris*

El ritmo es algo grande, pero para construir la producción entera de una obra en base al ritmo uno debe primero entender por qué es tan importante y cuál es su significado real.

Konstantin Stanislavski, *El arte escénico*

Cuando era adolescente y estudiaba música y teatro, recuerdo sentirme confundido a menudo. Mientras que los maestros hablaban de la importancia central del ritmo en la actuación y el teatro, yo nunca estaba seguro de saber exactamente qué significaban. ¿Acaso el ritmo significaba lo mismo para la actuación que para la música? ¿Se podría aplicar el ritmo a formas físicas, movimientos y palabras habladas? ¿Y qué resultados produciría esto? En las clases de percusión, pasábamos la mayor parte del tiempo practicando y aprendiendo diferentes formas de fraseo, compases y subdivisiones del ritmo. Mientras tanto, en las clases de teatro, más allá de algunos juegos haciendo palmas, se asumía que el ritmo era algo que tenías o no, por lo que entrenarse en el ritmo parecía no tener sentido. A partir de esta sensación de ambigüedad, misterio y confusión me inspiré para ahondar un poco más sobre qué significa el ritmo para el actor. Al hacerlo, en los últimos diez años he llegado a examinar en gran detalle cómo se aborda el ritmo en este campo y qué nos puede enseñar esto en términos más generales sobre la naturaleza del ritmo.

El maestro de actuación Jacques Lecoq dijo, al respecto de las dificultades que acarrea hablar sobre el ritmo: “su esencia se nos escapa cuando intentamos penetrarla, tal como lo hace el misterio de la vida”.¹ Al tratar de acercarnos al ritmo “de frente”, encontramos mucha resistencia y confusión. A menudo les digo a mis alumnos que debemos tratar el ritmo como un animal pequeño o salvaje. Si tratamos de agarrarlo, entonces huirá o, peor, nos morderá. Nos irá mejor comenzar simplemente prestándole atención y manteniéndonos tranquilos. Si podemos hacer esto, entonces quizás en vez de *atraparlo*, el ritmo pueda venir a nosotros.

* Traducido por Fernando Montes Vera.

¹ Jacques Lecoq, *Theatre of movement and gesture*, editado por David Bradby. Londres: Taylor & Francis, 2006, p. 88.

La palabra ritmo puede parecer esponjosa, capaz de absorber muchos significados, pero a la vez se le dificulta retenerlos de manera consistente. Algo de esta confusión parece surgir de la brecha entre gran parte de nuestra comprensión contemporánea del ritmo y los orígenes de esta palabra. Si bien hoy en día el término se asocia comúnmente con música, ritmos, repetición y regularidad, su origen tiene más en común con el movimiento físico y la transformación. Derivada del griego antiguo, ῥυθμός (*rhythmós*), esto puede traducirse literalmente como “la manera particular de fluir”.² Desde el siglo VII a.C., este término ha sido utilizado principalmente por poetas y filósofos para referirse a la forma, pero en lugar de una forma fija o estática, *rhythmós* se usó para describir la forma que surge o se percibe de algo cambiante o transitorio:

[Es] forma en el instante en que la asume lo que se mueve, lo que es móvil y fluido, la forma de lo que no tiene consistencia orgánica; encaja en el patrón de un elemento fluido, de una letra con forma arbitraria, de una túnica que uno acomoda a voluntad, de un estado de personalidad o ánimo particular. Es la forma en cuanto que improvisada, momentánea, cambiante.³

Desde la perspectiva del actor, esta concepción del ritmo se me hace más aplicable a mi trabajo que la idea de contar o marcar compases. Y esta noción se apoya en una serie de descripciones recientes del ritmo en el campo de la actuación. En *Analyzing performance*, el teórico Patrice Pavis define el ritmo como “la vinculación de las acciones físicas de acuerdo con un esquema preciso”, refiriéndose a “ritmar el tiempo dentro de una duración definida”.⁴ Janet Goodridge también presenta una comprensión del ritmo vinculado al movimiento y lo físico. En su libro, *Rhythm and timing of movement in performance*, describe el ritmo como “un flujo de acción de energía con patrones, marcado en el cuerpo por el acento variado y el cambio direccional”.⁵ Del mismo modo, en *The complete Stanislavski toolkit*, Bella Merlin define el ritmo como “la intensidad con la que ejecutas [una acción]”.⁶ Aquí, como en todas estas definiciones, el ritmo es utilizado para describir las características de la acción física, ubicando el ritmo firmemente en el cuerpo del actor y en las características de los movimientos. Al vincular estas concepciones con los usos tempranos del *rhythmós*, podemos considerar el ritmo como una impresión de la forma que emerge de las acciones físicas del actor. Aplicado a un rol o una escena, el ritmo describe cómo nuestras

² Émile Benveniste, *Problems in general linguistics*, traducido por Mary Meek. Coral Gables, (Florida: University of Miami Press), 1971, 286.

³ Benveniste, *op. cit.*, 285.

⁴ Patrice Pavis, *Analyzing performance: theater, dance and film*, traducido por David Williams. (Michigan: The University of Michigan Press), 2003, 149.

⁵ Janet Goodridge, *Rhythm and timing of movement in performance: dance drama and ceremony*. (Londres: Jessica Kingsley Publishers), 1999, 43.

⁶ Bella Merlin, *The complete Stanislavsky toolkit*. (Londres: Nick Hern), 2007, 142.

acciones y sonidos adquieren forma en el tiempo y cómo cada acción o sonido conduce a otro. Estas descripciones proporcionan una perspectiva alternativa del ritmo, que tiene una aplicación clara en el oficio del actor.

Una cuestión de sentido

En mi trabajo como docente e intérprete, regularmente encuentro colegas que dicen que no tienen “sentido del ritmo”. Un poco perplejo por esto, a veces les pregunto si disfrutan escuchar música, y generalmente responden que sí. Entonces pregunto: “No tener sentido del ritmo, ¿cómo puede ser eso?”. ¿Cómo podemos obtener placer de la música, la danza, o incluso el lenguaje sin ser afectados o conmovidos por sus ritmos? A menudo, el miedo a hacer palmas a des-tiempo, o la dificultad al contar compases o comprender terminología musical pueden confundirse con una falta de ritmo. En contraste, cuando los intérpretes abordan el ritmo a través de los sentidos y el cuerpo, esto los puede liberar de algunas de estas ansiedades o bloqueos. Diría que el desafío que enfrentan muchos de estos intérpretes no es su “falta de ritmo”, sino su dificultad al relacionar los ritmos de sus propias acciones con los ritmos que están sintiendo. Si bien debemos reconocer que hay diferencias en la capacidad individual y percepción rítmica de cada individuo,⁷ creo que estas limitaciones son a menudo superadas por la influencia de cómo se toma contacto con el ritmo en la educación temprana y luego a través de procesos de entrenamiento.

Una forma de modificar esta idea de que algunos “carecen de ritmo”, sería aclarar las definiciones y términos usados en relación al ritmo en nuestro campo, como he intentado hacer en mi descripción de apertura. Sin embargo, al entrenar intérpretes, los términos y definiciones tienen una capacidad limitada y, a veces, pueden generar más confusión que claridad, especialmente si a estas definiciones no las informa la experiencia práctica. El director ruso Konstantin Stanislavski comenzó su descripción de enseñar una clase sobre el ritmo con la lectura de una definición muy técnica: “El ritmo es la relación cuantitativa de valores de longitud activos y consensuados en cualquier tempo o métrica”.⁸ Continuó explicando:

¿Entendieron?... Sin ánimo de hablar mal de las definiciones científicas, sugiero que no son de mucho uso práctico para ustedes en este momento, porque al presente no tienen experiencia personal de la importancia y el efecto del tempo-ritmo en el escenario.⁹

⁷ Oliver Sacks, *Musophilia: tales of music and the brain*. (Londres: Picador), 2007.

⁸ Konstantin Stanislavski, *An actor's work: a student's diary*. (Londres: Routledge, 2008), 463.

⁹ *Ibid.*, 464.

O como dijo Victoria Santa Cruz, una practicante de teatro y profesora de ritmo afro-peruana: “Hablar del ritmo no es fácil porque en realidad no se trata de un asunto del habla. Es un asunto del sentir”.¹⁰ A pesar de que muchos intérpretes y directores luchan por darle palabras al ritmo,¹¹ la mayoría de nosotros tiene una noción de cómo “se siente” el ritmo. Podemos llamarla una comprensión encarnada, en el sentido en que mucho de nuestra experiencia del ritmo está directamente vinculado a movimientos corporales y conciencia¹², pero también en el sentido en que el aprendizaje del ritmo como un actor o bailarín se hace tan a menudo (y, creo, más efectivamente) a través de formas de movimiento corporal y juego.¹³ En vez de atascarse en definiciones, Stanislavski les insiste a sus alumnos con que “simplemente jueguen con el ritmo” “como un juguete”.¹⁴ Es en este espíritu que busco continuar la discusión sobre el ritmo, reflexionando sobre algunas de las maneras experienciales y prácticas en que actores y directores han abordado el ritmo en materia de entrenamiento y ejecución en el último siglo.

Ritmos internos

Cuando Peter Brook señaló que “siempre hay un ritmo que encontrar y un actor particular para encontrarlo”¹⁵, estaba sugiriendo la existencia de un ritmo inherente tanto en el actor como en el guion en sí. El rol del actor y director se vuelve aquel de explorar la relación entre estos aspectos. Al ensayar una obra, no se espera que los actores simplemente sigan las formas rítmicas establecidas por el guion, sino que descubran o revelen las cualidades rítmicas personales y las sutilezas que emergen de la relación entre estas formas.

Uno de los vínculos más claros entre estos dos aspectos es la respiración. Las formas rítmicas marcadas por la puntuación y el flujo de palabras dentro de un guion le dan forma no solo al sonido de una interpretación, sino también la propia respiración del intérprete. A su vez, esta respiración establece una relación directa entre ellos y el texto que están diciendo. Siguiendo esto, el sentido de la respiración ofrece al público una conexión tanto con el guion como con la

¹⁰ Torgeir Wethal, *Victoria – black and woman: demonstration by Victoria Santa Cruz*. Odin Teatret & CTLS film archives, 1978, available online <https://youtu.be/C2vnOa9isco>

¹¹ Eilon Morris. *Rhythm in acting and performance: embodied approaches and understandings*. (Londres: Bloomsbury Publishing), 2017.

¹² Michael H. Thaut, Pietro Davide Trimarchi, y Lawrence M. Parsons. “Human brain basis of musical rhythm perception: common and distinct neural substrates for meter, tempo, and pattern”, *Brain sciences*. 4.2, 2014, 428–52.

¹³ Marja-Leena Juntunen y Leena Hyvnen. “Embodiment in musical knowing: how body movement facilitates learning within Dalcroze eurhythmics”, *British journal of music education*. 21.2, 2004, 199–214.

¹⁴ Stanislavski, *op. cit.*, p. 465.

¹⁵ David Selbourne, *The making of ‘A midsummer night’s dream’*, (Londres: Faber & Faber, 2010), p. 21.

experiencia propia del intérprete. El director francés Jacques Copeau habló del ritmo como una respiración a través de la cual el texto cobra vida:

Lo que permanece en la mente del director, y no solo en su mente pero también dentro del alcance de sus sentidos, por decirlo de alguna forma, es la sensación de un ritmo general —la respiración, por así decirlo, de la obra, que es emerger a la vida—. ¹⁶

Desde esta perspectiva, el director y el actor son responsables de darle “vida” a un texto, aprovechando su flujo inherente, pero también haciendo uso de sus propias *ritmicidades* como una forma de encontrar e inhabitar el texto. El actor Ryszard Cieślak ofrece una evocativa analogía que describe la relación entre la vida interior de un intérprete y la forma exterior del texto o, en su contexto, la “partitura”:

La partitura es como el vaso dentro del que arde la vela. El vaso es sólido, está allí, puedes depender de él. Contiene y guía la llama. Pero no es la llama. La llama es mi proceso interno cada noche. La llama es lo que ilumina la partitura, lo que los espectadores ven a través de la partitura. La llama está viva. La llama se mueve dentro del vaso, aletea, se levanta, cae, casi se apaga, de pronto resplandece, responde a cada soplo de viento, de la misma forma mi vida interior varía noche a noche, momento a momento. ¹⁷

Pero ¿cómo alentar y entrenar este “sentido” del ritmo o “vida interior”? A pesar de la perspectiva comúnmente sostenida de que el “sentido” es algo que un intérprete o bien tiene o no, muchos practicantes han explorado maneras de cultivar un sentido mayor del ritmo a través del entrenamiento. En los tempranos veinte, el director Evgeny Vakhtangov comentaba:

El sentido del ritmo no sólo es la capacidad primitiva de subordinar el propio movimiento físico a una cuenta rítmica. El actor debe subordinar todo su ser, todo su organismo a un ritmo dado —el movimiento de su cuerpo, de su mente y sus sentimientos—. El ritmo debe ser percibido desde adentro. Entonces, el movimiento físico del cuerpo se subordinará a este ritmo espontáneo. La tarea de la escuela consiste en entrenar al estudiante en esta sensibilidad al ritmo, y no en enseñarle a moverse de manera rítmica. ¹⁸

Estos comentarios son, en parte, una respuesta de Vakhtangov en contra de lo que el veía como un uso creciente de formas externas como la música y el me-

¹⁶ John Rudlin, *Jacques Copeau*. Cambridge: CUP Archive, 1986, 31.

¹⁷ Richard Schechner, *Performance theory* (Londres: Routledge, 1988), 51.

¹⁸ Eugene Vakhtangov, “Preparing for the role” in *Acting; a handbook of the Stanislavski method*, editado por Toby Cole (Nueva York: Crown, 1947), 121.

trónomo en el ámbito de la dirección y el entrenamiento actoral, observado en la obra de Boris Ferdinandov y Lev Kuleshov, así como en Stanislavski. Vakhtangov, que tenía grandes reservas en cuanto a los ejercicios de entrenamiento que enfatizaban formas musicales por sobre los ritmos propios de los actores, veía el ritmo como algo que residía en el interior y no fuera del actor. Esta ha sido la mirada compartida por numerosos practicantes de la actuación como Copeau, Bing y Meyerhold, y más tarde Grotowski, cuyos abordajes discutiré brevemente en la siguiente sección.

Una trayectoria común

Al mirar los tipos de entrenamiento rítmico adoptados por actores y directores, podemos observar una evolución común en los abordajes utilizados por muchos de los practicantes aquí listados. Casi todos ellos iniciaron su trabajo con el ritmo enfocándose de manera predominante en formas externas, y a través del tiempo desplazaron su atención a formas más internalizadas y personalizadas del ritmo. En 1915, cuando Jacques Copeau y Suzanne Bing comenzaron su labor pionera al establecer un programa para su escuela de actores en París, uno de los primeros enfoques que tomaron fue el trabajo sobre eurytmia de Émile Jaques-Dalcroze. Sin embargo, a medida que el trabajo de su compañía y las enseñanzas de su escuela progresaban, encontraron que muchos de estos enfoques eran restrictivos en su naturaleza y no apoyaban el trabajo de sus actores y estudiantes. En particular, Bing pensaba que la notación musical era una cárcel que empobrecía a sus actores y argumentaba que “les secaba la sensación interna del Ritmo”.¹⁹

No es el número (y variedad) de combinaciones rítmicas el que puede favorecer el sentido rítmico... Este sentido debe venir de adentro. Los ejercicios son siempre insatisfactorios si no se usan exclusivamente para ejercitar la manifestación externa del sentido interno que uno quiere desarrollar.²⁰

En una de sus clases, los estudiantes de Bing observaron que, mientras que su ritmo musical podía ayudar a traerles “más pureza y abstracción” a sus movimientos, también “a menudo borraba el sentido dramático”.²¹ Al cambiar el foco de las formas musicales a los ritmos del juego y la vida diaria, Bing alentó a sus alumnos a que estudiaran las cualidades de movimiento de varios animales

¹⁹ Suzanne Bing, *Paper on “bodily technique” using music as exercises*, traducido por Paul Norman (Canterbury: Archivo Jacques Copeau, Universidad de Kent, 1920), 1.

²⁰ *Ibid.*, 129.

²¹ Barbara Broomall Kusler, *Jacques Copeau’s theatre school: l’école du vieux-colombier, 1920-29* (Tesis de la Universidad de Wisconsin, 1974), 131.

y usar estos ritmos como inspiración para construir personajes humanos. Como Stanislavski, Bing veía el juego como una herramienta mucho más útil a la hora de abordar el ritmo que contar tiempos musicales o definiciones técnicas. Al adoptar elementos tomados de los juegos infantiles en sus clases, el ritmo se abordó en formas más espontáneas e inmediatas.

Mientras que Bing veía las formas musicales como grandes restricciones para el actor, el director ruso Vsévolod Meyerhold adoptó muchos aspectos de la música y señaló que estos le daban al actor mayor claridad y precisión: “el actor necesita un trasfondo musical de la música para poder entrenarlo a prestar atención al flujo temporal en el escenario”.²² Sin embargo, a pesar de su pasión por la música, a lo largo de su carrera su actitud hacia la predominancia de la forma musical (en particular, del compás), atravesó cambios importantes. Mientras que en sus obras tempranas insistió en la unidad rítmica entre movimiento y música, a medida que su carrera se desarrolló llegó a ver esta relación en términos restrictivos.

Mientras que en *Tristán* yo insistí en los movimientos de los actores y en los gestos sincronizándose con el tempo de la música y el esquema tónico con exactitud casi matemática, en *La Reina de Picas* intenté permitir la libertad rítmica del actor dentro de los límites de la frase musical (como Chaliapin), para que su interpretación, tuviera con la música una relación contrapuntual en vez de métricamente precisa, a la vez que permaneciera dependiente de ella, a veces actuando como un contraste, una variación, anticipando o quedándose atrás de la partitura en vez de simplemente mantenerse al unísono.²³

Hay tensión aquí, entre depender de la música y encontrar libertad musical. Una forma en la que Meyerhold abordó esto fue distinguir con claridad entre el compás y el ritmo.²⁴ Allí donde las estructuras métricas de la música pueden formar un telón de fondo, o lo que un actor describió como un “lienzo de compás”²⁵, no se debería limitar la libertad rítmica del actor. Como tal, desarrollar la capacidad de jugar a través y dentro de los límites del compás musical se convirtió en un aspecto importante del entrenamiento de actores y directores de Meyerhold.

En la obra del director polaco Jerzy Grotowski podemos observar nuevamente esta trayectoria: un enfoque del ritmo formal y orientado a la música que evoluciona hacia algo más espontáneo e individual. En sus prácticas de laboratorio tempranas (a principios de los sesenta) se apoyó fuertemente en nociones

²² Vsévolod Meyerhold, *Meyerhold speaks, Meyerhold rehearses*, editado por Aleksandr Gladkov, traducido por Alma H. Law (Amsterdam: Harwood Academic, 1998), 161.

²³ Vsévolod Meyerhold, *Meyerhold on theatre*, editado por Edward Braun (Londres: Methuen, 1991), 247.

²⁴ Eilon Morris, *Rhythm in acting and performance: embodied approaches and understandings*. (Londres: Bloomsbury Publishing, 2017), 101–4.

²⁵ Robert Leach, *Vsevolod Meyerhold* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 114.

de forma y simbolismo, haciendo referencia a los ejercicios rítmicos y teorías de Dalcroze y Delsarte.²⁶ A medida que pasó el tiempo, su foco de atención viró hacia abordajes del ritmo más personalizados y dinámicos, a través de lo que se llegó a conocer como *ejercicios plásticos*.

Después descubrimos que, si uno trata a los ejercicios como puramente físicos, una hipocresía emotiva, se desarrollan hermosos gestos con las emociones de una danza de hadas. Entonces nos dimos por vencidos y empezamos a buscar una justificación personal en los pequeños detalles: a través de jugar con nuestros colegas con un sentido de sorpresa, de lo inesperado —justificaciones reales que son inesperadas—, cómo pelear, cómo realizar gestos crueles, cómo parodiarse uno mismo, y así. En ese momento, los ejercicios cobraron vida.²⁷

La referencia de Grotowski a la “justificación personal” apunta a la relación entre los aspectos interiores y exteriores del actor. La sugerencia aquí es que sin alguna forma de “justificación personal”, “vida interior” o imaginación, las acciones del intérprete quedan vacías, mecánicas y superficiales. Esto era también un tema importante a través de la carrera de Stanislavski, e informó profundamente sus enfoques sobre el ritmo. Para Stanislavski, el ritmo (o lo que él describía como Tempo-ritmo) era uno de los elementos clave que vinculan el sentir interno con la forma externa. Afirmó: “Hay un enlace indisoluble entre Tempo-ritmo y sentimiento, y a su vez entre sentimiento y Tempo-ritmo, están interconectados, son interdependientes e interactivos”.²⁸ Curiosamente, estos comentarios casi se hacen eco de sus miradas sobre el cuerpo y la mente:

El vínculo entre el cuerpo y la mente es irrompible. La vida del primero engendra la vida del segundo y viceversa. En cada acción física, cuando no puramente mecánica pero traída a la vida desde adentro, hay acción interna, experiencia.²⁹

Mientras que muchos asocian a Stanislavski principalmente con el realismo psicológico, entendiendo su obra como fundamentalmente introspectiva, sus abordajes al ritmo revelan una comprensión mucho más sutil e interrelacionada de la experiencia interior y la forma exterior. Su trabajo con el ritmo oscilaba entre perspectivas que contrastaban. A veces les pedía a sus intérpretes que comenzaran enfocándose en ritmos externos y entonces observaran las formas en la que esto afectaba sus experiencias internas: por ejemplo, aplaudiendo o cami-

²⁶ Jerzy Grotowski, *Towards a poor theatre*, editado por Eugenio Barba (Londres: Methuen, 1969), 16.

²⁷ Jerzy Grotowski, Richard Schechner y Theodore Hoffman, “Interview with Grotowski”, en *The Grotowski sourcebook*, editado por Richard Schechner y Lisa Wolford (Londres: Routledge), 2001, 45.

²⁸ Stanislavski, *op. cit.*, 502.

²⁹ Konstantin Stanislavski, *An actor's work on a role*, traducido por Jean Benedetti (Londres: Routledge, 2010), 57.

nando a diferentes tempos y prestando atención a las asociaciones emocionales que esto produce. Otras veces, el foco se desplazaba a la justificación interna del intérprete y las formas en las que esto podía afectar cualidades externas del tempo. En un ejercicio, se le pide a un actor que realice las acciones de vestirse repetidas veces, adoptando una justificación o contexto imaginado cada vez y que observe las formas en las que esto cambiaba la velocidad y ritmo de sus acciones. Te vistes: “para ir a almorzar con alguien que te desagrada”, “para ir a trabajar”, “para encontrarte con tu pareja”.³⁰ Lejos de ser exclusivos, Stanislavski pensaba los abordajes interiores y exteriores como intercambiables y explicaba a sus actores que si tenían dificultad a la hora de encontrar el “ritmo correcto para sus sentimientos”, podían empezar por externalizar intencionalmente sus ritmos y entonces descubrir sus justificaciones internas a través de sus acciones o viceversa.³¹ En vez de preferir uno en vez de otro, Stanislavski estaba interesado en las relaciones entre estos aspectos y las tensiones y conflictos que podían presentarse al establecer un contraste o contradicción entre los ritmos internos y externos.

Un cuerpo, multiples ritmos

Ahora podemos volver a la cita introductoria: “para construir la producción entera de una obra en base al ritmo uno debe primero entender por qué es tan importante y cuál es su significado real”.³² Por “significado real”, podemos suponer que Stanislavski está hablando de alguna noción técnica de ritmo que puede ayudar a los directores a entender mejor el uso del ritmo en sus producciones o, en vistas de sus otros comentarios, podríamos asumir que se está refiriendo a una comprensión del ritmo enraizada en la experiencia vivida y práctica. En definitiva, creo que los directores y actores se pueden beneficiar de una combinación de nociones tanto teóricas como experienciales. La afirmación anterior de Stanislavsky de que las definiciones “no son de mucho uso práctico para ustedes en este momento” alude a un futuro en el que tener una comprensión más teórica del ritmo podría ser útil. El mismo Stanislavski lamentaba la falta de vocabulario específico y un conjunto de ejercicios en cuanto al ritmo en la actuación que contrastaran con vocabularios más desarrollados de la música.

Como hemos visto, hay muchos aspectos y elementos reunidos bajo el encabezado del ritmo. Mientras que muchos de esos términos se cruzan los unos con los otros, es valioso reconocer algunas distinciones como una forma de encon-

³⁰ Jean Benedetti, *Stanislavski and the actor: the final acting lessons, 1935-38* (Londres: Methuen Drama, 1998), 84.

³¹ Konstantin Stanislavski y Pavel Rumyantsev, *Stanislavski on opera*, traducido por Elizabeth Reynolds Hapgood (Londres: Routledge, 1998), 312.

³² Konstantin Stanislavski, *Stanislavsky: on the art of the stage*, traducido por David Magarshack (Londres: Faber & Faber, 1967), 107.

trar mayor claridad en las formas en las que entrenamos y discutimos el ritmo en este contexto de actuación. Hay veces en las que el ritmo se usa para hablar de una marcha subyacente, un pulso o sentimiento de una interpretación. Otras veces, la palabra ritmo se usa para describir el tempo percibido o la cadencia de una producción, una escena o acción, un carácter de ensamble o individual. El ritmo también refiere con frecuencia a la forma que toma en el tiempo una acción, palabra u oración, incluyendo aspectos de duración, peso e intensidad. La otra manera en la que el ritmo se suele utilizar es para describir las estructuras de una interpretación y las formas en que se relacionan y encajan unas dentro de otras: una obra general, dividida en actos, cada uno con un número de escenas, a su vez divididas en subsecciones, y acciones o pasos individuales más pequeños.

No sorprende que muchos de estos elementos rítmicos se relacionen directamente con aspectos musicales como los tiempos, el tempo, el fraseo rítmico y el compás. Una forma de explicar esta categorización particular de elementos rítmicos es que se trata de un resultado de la fuerte influencia que la música (en particular, la música clásica occidental) ha tenido sobre mucho de los practicantes y académicos teatrales clave del siglo XX. Si bien esto es probablemente así (y ciertamente lo es para mí), también vale la pena señalar que los estudios contemporáneos de la percepción y cognición rítmica también permiten deconstruir el ritmo de manera similar. La investigación neurológica ha llegado a ver el ritmo no como una sola entidad monolítica, sino como varios componentes diferentes que difícilmente tienen correlato en las nociones de tempo, fraseo rítmico y compás.³³ Cada uno tiene lugar en diferentes partes del cerebro y tiene fuertes vínculos con procesos de movimiento y áreas de conciencia corporal. Estudios recientes también sugieren que estas categorías han surgido de distintas fases en nuestro desarrollo evolucionario. Mientras que todos los animales tienen la capacidad de producir “movimiento periódico”,³⁴ la capacidad que los seres humanos tienen para moverse al ritmo de un pulso externo, como cuando se baila una música, es una aptitud que sólo se encuentra en una pequeña selección de aves, así como lobos marinos.³⁵ Esta capacidad involucra una habilidad de percibir y sincronizar nuestras acciones con un tempo específico y modificable. En los humanos, esta habilidad de sentir un pulso o ritmo tiene lugar en áreas del cerebro también responsables de provocar movimientos de todo el cuerpo, torso y pies, así como emociones. De manera distintiva, nuestras habilidades para producir y percibir frases rítmicas y patrones tiende a involucrar áreas de

³³ Sonja A. Kotz, Andrea Ravignani, y W. Tecumseh Fitch, “The evolution of rhythm processing”, *Trends in cognitive sciences, special Issue: time in the brain*, 22.10 (2018): 896-910.

³⁴ *Ibid.*, 904.

³⁵ Andrew A. Rouse *et al.*, “Beat keeping in a sea lion as coupled oscillation: implications for comparative understanding of human rhythm”, *Frontiers in neuroscience*, 10 (2016).

percepción motora más localizadas, enfocadas en los dedos y las articulaciones de la boca que se usan en la producción de habla.³⁶ Más compleja que cualquiera de estas habilidades es la capacidad humana para producir y percibir las estructuras del compás, que combina nuestros procesos evolutivos más tempranos con los más recientes. Esta capacidad de establecer estructuras temporales jerárquicas requiere formas más abstractas de representación que los otros aspectos rítmicos aquí discutidos. Y mientras que el compás tiene vínculos con la conciencia corporal, en contraste con los otros elementos rítmicos, no parece depender de la percepción motora. Estas distinciones pueden ofrecer una perspectiva sobre por qué los practicantes como Bing, Meyerhold y Grotowski han identificado al compás musical como algo mecánico y externo, insistiendo en que los actores se enfocaran en el fraseo rítmico con sus características internas más rítmicas.

Dado este amplio rango de elementos rítmicos que involucra cada uno distintos procesos y formas de percepción, no es de asombrar que a menudo nos encontremos confundidos o ansiosos ante la pregunta por el significado del ritmo. Si me baso en los ejemplos de los practicantes que discutimos aquí, y en mi experiencia enseñando e interpretando, el ritmo a menudo se entiende de forma más efectiva cuando se lo aborda de manera práctica y con un espíritu de juego. Pero lo que también ayuda a muchos intérpretes y directores es un vocabulario más claro para comunicar y describir aspectos rítmicos de su práctica. Al enseñar, encuentro que empezar por establecer una forma de experimentar un aspecto del ritmo y después proceder a nombrarlo ayuda a los intérpretes a encontrar claridad en su comprensión y les da herramientas para evocar estas experiencias y aspectos en estadios posteriores de entrenamiento y ensayo. Al encontrar formas de hablar sobre el ritmo podemos empezar a hacernos cargo de algunas de las elecciones que tomamos sobre la manera en la que utilizamos el ritmo en la interpretación. Para mí, esto no se trata de establecer un sistema universal de análisis rítmico, sino de retirar algunas ambigüedades en torno al ritmo y habilitar a los intérpretes y directores a articular sus elecciones y dar mayor claridad a sus intenciones dentro de los procesos de ensayo y concepción. Como con todo proceso creativo, algún grado de fluidez de la comprensión es inevitable y, a menudo, es alentado, tanto entre individuos como día a día, y como tal, es importante no fijarse en encontrar significados absolutos para ninguno de estos términos. La palabra ritmo, habiendo llegado a nosotros desde la antigua Grecia, en definitiva sigue siendo poética, capaz de evocar una asociación o una memoria de la experiencia o la imaginación.

³⁶ Lawrence Parsons and Michael Thaut, "Functional neuroanatomy of the perception of musical rhythm in musicians and non-musicians", *Neuroimage* 13, 6, (1º de Junio 2001): 445.

Eilon Morris es un percusionista y practicante teatral que ha trabajado como intérprete, compositor y educador con ensambles e instituciones a lo largo de Europa y Australia. Es un miembro nuclear del ensamble DUENDE, y un colaborador frecuente de la compañía de teatro OBRA. También es artista de Whitestone Arts e investigador del Centro para la Investigación en la Interpretación Psicofísica. Fue aprendiz de construcción de instrumentos con RG Music en Australia (1998-2001). Ha trabajado como músico y compositor en diversas producciones, además de tocar y grabar con grupos musicales como Stems and Kelter. En el 2013 completó su PhD sobre el uso del ritmo en la actuación e interpretación, y ha escrito un libro sobre este tópico para Methuen Drama, publicado en 2016.

Bibliografía

- Benedetti, Jean. *Stanislavski and the actor: the final acting lessons*, 1935-38. Londres: Methuen Drama. 1998.
- Benveniste, Émile. *Problems in general linguistics*. Traducción de Mary Meek. Florida: University of Miami Press. 1971.
- Bing, Suzanne. *Paper on "bodily technique" using music as exercises*. Traducción de Paul Norman. Canterbury: Jacques Copeau Archive, University of Kent. 1920.
- Goodridge, Janet. *Rhythm and timing of movement in performance: dance drama and ceremony*. Londres: Jessica Kingsley Publishers. 1999.
- Grotowski, Jerzy. *Towards a poor theatre*. Editado por Eugenio Barba. Londres: Methuen. 1969.
- Grotowski, Jerzy, Schechner, Richard and Hoffman, Theodore. 'Interview with Grotowski', in *The Grotowski sourcebook*. Editado por Richard Schechner and Lisa Wolford. Londres: Routledge. 2001: 38-55.
- Juntunen, Marja-Leena, and Leena Hyvnen. "Embodiment in musical knowing: how body movement facilitates learning within Dalcroze eurhythmics". *British Journal of Music Education*, 21.2. 2004: 199-214.
- Kotz, S. A., Ravignani, A. and Fitch, W. T. "The evolution of rhythm processing", *Trends in cognitive sciences, special issue: time in the brain*. 22.10, 2018: 896-910.
- Kusler, Barbara Broomall. *Jacques Copeau's theatre school: l'école du vieux-colombier, 1920-29*. Thesis from University of Wisconsin. 1974.
- Leach, Robert. *Vsévolod Meyerhold*. Cambridge: Cambridge University Press. 1993.

- Lecoq, Jacques. *Theatre of movement and gesture*. Editado por David Bradby. Londres: Taylor & Francis. 2006.
- Merlin, Bella. *The complete Stanislavsky toolkit*. Londres: Drama Publishers. 2007.
- Meyerhold, Vsévolod. *Meyerhold on theatre*. Editado por Edward Braun. Londres: Methuen. 1991.
- Meyerhold, Vsévolod. *Meyerhold Speaks, Meyerhold Rehearses*. Editado por Aleksandr Gladkov, Traducción de Alma H. Law. Amsterdam: Harwood Academic. 1998.
- Morris, Eilon. *Rhythm in Acting and Performance: Embodied Approaches and Understandings*. Londres: Bloomsbury Publishing. 2017.
- Rouse, Andrew, Cook, Peter, Large, Edward and Reichmuth, Colleen. “Beat keeping in a sea lion as coupled oscillation: implications for comparative understanding of human rhythm”, *Frontiers in neuroscience*, 10. 2016.
- Rudlin, John. *Jacques Copeau*. Cambridge: CUP Archive. 1986.
- Sacks, Oliver. *Musophilia: tales of music and the brain*. Londres: Picador. 2007.
- Schechner, Richard. *Performance theory*. Londres: Routledge. 1988.
- Selbourne, David. *The making of ‘A midsummer night’s dream’*. Londres: Faber & Faber. 2010.
- Stanislavski, Konstantin. *An actor’s work: a student’s diary*. Traducción de Jean Benedetti. Londres: Routledge. 2008.
- Stanislavski, Konstantin. *An actor’s work on a role*. Traducción de Jean Benedetti. Londres: Routledge. 2010.
- Stanislavski, Konstantin. *Stanislavsky: On the art of the stage*. Traducción de David Magarshack, Londres: Faber & Faber. 1967.
- Stanislavski, Konstantin, and Rumyantsev, Pavel. *Stanislavski on opera*. Traducción de Elizabeth Reynolds Hapgood. Londres: Routledge. 1998.
- Thaut, Michael, Pietro Davide Trimarchi, and Lawrence M. Parsons. “Human brain basis of musical rhythm perception: common and distinct neural substrates for meter, tempo, and pattern”, *Brain sciences*, 4.2. 2014, 428–52.
- Vakhtangov, Eugene, “Preparing for the role”, in *Acting; a handbook of the Stanislavski method*. Editado por Toby Cole. Nueva York: Crown. 1947.
- Wethal, Torgeir. *Victoria - black and woman: demonstration by Victoria Santa Cruz*. Odin Teatret & CTLS Film Archives. 1978. Disponible online <https://youtu.be/C2vnOa9isco>.

El ritmo y la escena

Por Reinhard Ring*

En esta contribución mostraré un ejemplo del trabajo con los estudiantes de teatro de la Universidad de Hannover de Música, Teatro y Medios (Alemania). Como profesor de eurytmia que estudió las ideas tradicionales Dalcroze en la Universidad de las Artes de Berlín, mi enseñanza en las clases de teatro se basa en una relación fuerte entre la música y el movimiento.

A través del entrenamiento en la rítmica, los actores desarrollan un sentido especial del tiempo y mejoran su habilidad para la expresión. La educación rítmica en el departamento de teatro en mi universidad procesa y promueve diferentes métodos significantes de entrenamiento rítmico para actores. Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950) es uno de los más importantes educadores del siglo XX. Como todas las líneas de enfoques, la de Dalcroze no se trata de un grado cero. Dalcroze tuvo al menos dos predecesores que lo influenciaron en gran medida. Me gustaría señalar estas dos personalidades de las artes escénicas.

Primero, François Delsarte (1811 – 1871) y su técnica de movimiento. Creó un sistema para cantantes de ópera en el siglo XIX. Luego llamado “Delsartik”, se convirtió en un pionero de diferentes sistemas de danza expresiva. Como profesor de teatro y ópera, Delsarte estudió la escultura antigua y visitó hospitales y clínicas psiquiátricas para aprender de la gente en situaciones extremas. Como resultado, presentó una colección de posturas de varios estados mentales. Creó grillas de posiciones de piernas, gestos de las manos, posiciones de la boca, etcétera. Veía a su sistema como una expresión bajo control de las leyes expresivas.

El segundo predecesor es el pianista y experto en ritmo Mathis Lussy (1828 – 1910), que llevó a la educación musical a la conciencia de la expresión musical.¹

Ahora, casi setenta años después de la muerte de Dalcroze, la eurytmia se ha expandido a través de muchos países. Los profesores modernos de artes escénicas integran el pensamiento de Dalcroze con diferentes ideas metodológicas y artísticas para enriquecer la concepción de la enseñanza del ritmo. La diversidad metodológica es un requerimiento para enseñar en una universidad europea.

* Traducido por Fernando Montes Vera.

¹ V. Mathis Lussy, *Traité de l'expression musicale*, (Paris, 1874)

Eso significa que si uno se fija en las distintas universidades de música y teatro como las de Suecia, Polonia, Austria o Suiza, encontrará muchos y variados elementos de las técnicas de danza moderna, música contemporánea, jazz o música de otras culturas. Sin embargo, en el entrenamiento eurítmico de Hannover estamos todavía conectados a ideas ya presentes en Delsarte y Lussy.

Interpretación de un poema

En la parte práctica ahora los estudiantes de Hanover muestran primero un boceto. El entrenamiento que ha culminado en este boceto se basa en tres tópicos de la educación rítmica.

1. **Conciencia.** Escuchar con todo el cuerpo (escuchar y tomar conciencia de la música del habla)
2. **Coordinación rítmica** (conexión a tierra, policentrismo, reacción, inhibición e incitación)
3. **Imaginación** (imaginación del movimiento y expresión)

Para interpretar el poema “Al idioma alemán”, de Jorge Luis Borges, en una forma musical, primero debemos improvisar para encontrar música en la lengua. Es especialmente interesante hacer esto en el español original y luego en la traducción al alemán. Trabajamos el diseño rítmico, los descansos, los acentos, *acelerando, ritardando*.

El ritmo y la expresión están fuertemente conectados como la voz y la expresión. Nuestro entrenamiento vocal se conecta con imaginaciones y sentimientos y señalan el aspecto comunicativo. Es lo mismo con el entrenamiento rítmico moderno. Los ritmos no son sólo un fenómeno de contar y proporciones, pero también una forma de expresión y comunicación. La conciencia del ritmo ayuda a obtener un entendimiento más profundo del lenguaje. Luego improvisamos gestos y movimientos para interpretar las palabras y la música en el poema.

“Al idioma alemán”, ritmos de gestos y voz, es entonces interpretado en ritmos de gestos y voz por Elisabeth Frank, Roman Mucha y Süheyla Ünlü, estudiantes de segundo año.

Al idioma alemán (fragmento)

*Mi destino es la lengua castellana
Pero a ti, dulce lengua de Alemania
Te he elegido y buscado, solitario.
A través de vigiliass y gramáticas
De la jungla de las declinaciones
Del diccionario, que no acierta nunca
Con el matiz preciso, fui acercándome.*

Reinhard Ring es profesor universitario de euritmia en la Universidad de Hannover de Música, Teatro y Medios y es profesor invitado en el Conservatorio Central de Música y la Academia de Danzas de Pekín.

Apuntes hacia una propuesta vivencial de formación del sentido rítmico

Un diálogo entre Emile Jaques-Dalcroze y Eduardo Gramani

Carla Fonseca / Antenor Ferreira Corrêa

Introducción: la autonomía expresiva

Una cuestión recurrente, considerada no solo por pedagogos de las artes, sino también por investigadores, justamente por su importancia en el ámbito de las prácticas performáticas, es cómo desarrollar la expresividad artística. Al entender a la expresión como la exteriorización de ideas o sentimientos por medio de gestos o palabras, nos parece que el tema está estrechamente relacionado con el concepto general de sensibilidad en lo que respecta a la construcción del significado o sentido lingüístico del texto o concepto que se desea expresar. Y, en particular para los casos de diversas formas artísticas, del dominio del tempo que, por su parte, demanda la adquisición del sentido del ritmo. Sobre este punto, es interesante la observación de Émile Jacques-Dalcroze al frente de sus clases en el Conservatorio de Ginebra:

Ningún movimiento físico tiene virtud expresiva por sí mismo. La expresión del gesto depende de la sucesión de movimientos y el cuidado constante por su armonía y dinámica. Los movimientos “consonantes” son producidos por una perfecta coordinación entre los miembros, la cabeza y el torso.¹

De ese modo, Dalcroze enfatiza que el sentido rítmico (objeto de su clase) necesita ser educado y manifiesto en todo el cuerpo. Es decir, el ritmo es percibido no sólo racionalmente, sino que es sentido en todo el cuerpo y, a su vez, debe también ser revelado *en* el cuerpo y ser expresado *por* el cuerpo.

Por su parte, José Eduardo Gramani (1944 -1998)² expone las múltiples actividades cognitivas involucradas en la percepción rítmica. Al explicar los ejercicios de su método, resalta la necesidad del músico de ir más allá del control

¹ Émile Jaques-Dalcroze, *Rhythm, Music & Education* (London & Whitstable: The Riverside Press Ltd.), 1967, 127. (Traducción nuestra)

² José Eduardo Gramani fue un músico brasileño, profesor, investigador y autor de lo que se considera una de las pedagogías más avanzadas en el campo del desarrollo rítmico. Ha publicado una apostilla (introducción a su método) y dos libros (ver Bibliografía).

matemático del ritmo escrito en la partitura para así estar más cerca de una performance sensible y expresiva:

Es necesario que se active la atención ramificándola en varias vías, cuantas sean necesarias y graduándolas de acuerdo con la mayor o menor dificultad de la tarea propuesta. Esto permite al músico vencer “desafíos aritméticos” a través de la sensibilidad musical.³

Percibimos, entonces, que ya sean estos ejercicios dirigidos a los músicos o a los actores, que el control matemático de los procedimientos rítmicos (corporales o instrumentales) solamente no nos vuelve expresivos. Hay un estado de los cuerpos en escena que comunica al público, no tanto por lo que los artistas hacen en particular, sino por un flujo subyacente que circula entre los cuerpos y que invita a los espectadores a leerlos, a traducirlos. Son capas de direcciones, tensiones y silencios que nos convocan a estar presentes, a ser testigos. Son esas cualidades sutiles que posibilitan también asociar el pensamiento de Dalcroze y Gramani con las ideas de los filósofos Deleuze y Guattari:

La expresividad no se reduce a los efectos inmediatos de un impulso que desencadena una acción en un medio... más que expresión son impresiones o emociones subjetivas. Las cualidades expresivas o materias de expresión entran las unas con las otras en relaciones móviles que van a expresar la relación del territorio que ellas trazan con el medio interior de los impulsos y con el medio exterior de las circunstancias. Creando motivos territoriales, que se superponen, hacen pasar de un impulso a otro, y no están pulsados. Expresar no es depender.⁴

Se entiende así, que la expresividad no es estática, pero implica relaciones de interdependencia entre las ideas y los materiales del pensamiento. En este sentido, la manifestación de un contenido o de un pensamiento de manera expresiva se produce de modo relacional entre la voluntad de la persona que las manifiesta y los contextos exteriores. Esta relación generará entonces una tercera forma resultante de las interacciones entre las instancias individuales (internas) y contingenciales (externas). De manera similar, pero dirigido a la adquisición del dominio del ritmo por los músicos, Gramani resaltaba que:

Sentimos mejor el todo si tenemos conciencia de las partes que lo completan, cada una de ellas con su personalidad. Sólo así es posible generar un todo fruto de una suma de características, muchas veces contradictorias, que resultará en una realización muy rica musicalmente.

³ José Eduardo Gramani, *Rítmica* (São Paulo: Perspectiva), 1999, 12. (Traducción nuestra)

⁴ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas*, Traducción José Vázquez Pérez (Valencia: Ed. Pretextos), 2002, 353.

(...) El objetivo de los ejercicios, pues, es que funcionen como vehículo para que tales procesos puedan llegar a nuestra sensibilidad.⁵

Proponemos, entonces, considerar un enfoque de base kinestésica para esa unión entre la creación de los nuevos territorios expresivos y la maestría de los aspectos temporales ligados a las prácticas performáticas. Sin embargo, para comenzar es necesario cuestionar:

¿Por qué poner en juego el cuerpo para hablar sobre el ritmo?

El ritmo se nos ofrece como un activador de sensibilidad y conciencia continua. El pensamiento dualista desaparece cuando el ritmo hace aparecer en la persona un estado que fuerza la energía de los músculos y los órganos y los vuelve sutiles, la persona atraviesa en su contacto un proceso donde el movimiento corporal se vuelve movimiento de pensamiento (movimiento de sentido), es cuerpo y espacio a la vez.

Entendemos que el movimiento humano convoca a múltiples capas de conciencia. Haciendo coro a lo que predicaba la fenomenología de Merleau Ponty,⁶ concebimos que la percepción siempre es kinestésica. En otras palabras, el discernimiento de los fenómenos no es sólo tributario de una operación racional del pensamiento, sino debido a la conciencia del movimiento. Nuestra existencia es esencialmente rítmica, desde los ritmos fisiológicos como respiración y ritmo cardíaco, hasta ritmos astronómicos, como las alternancias de las estaciones del año. El contacto con lo rítmico nos instruye y permite crear mundo. En el arte y en la vida nos transformamos a partir de la percepción y de la práctica rítmica. En una relación rítmica se suman perspectivas e individualidades en consonancia, y es a partir de las diferencias que se manifiestan que es posible trazar alianzas. Además, nos acompaña en el tránsito del yo a lo común. Y es precisamente por esa razón que Dalcroze postula que:

Ante todo, necesitamos disponer de los órganos esenciales necesarios para su apreciación, el oído que percibe los sonidos y el sistema nervioso y muscular que percibe los ritmos. Si el oído no capta los sonidos, ¿cómo el alma sería captada por las sensaciones musculares?⁷

Así, en el ámbito de esa comprensión, él aporta una nueva percepción y conciencia del presente, una nueva forma de escuchar, experimentar, sentir y crear.

⁵ José Eduardo Gramani, *Rítmica* (São Paulo: Perspectiva), 1999. (La traducción es nuestra)

⁶ Merleau, Ponty, *Fenomenologia da Percepção* (São Paulo: Ed. Martins Fontes), 1999.

⁷ Jaques-Dalcroze, *op. cit.*, 1925, 118. (traducción nuestra)

Esas son justamente los conceptos e ideas a ser exploradas en este texto, esto es, la creación expresiva estructurada en la percepción del sentido rítmico teniendo como base la conciencia del movimiento corporal.

Las consideraciones presentadas en este artículo pretenden aproximar las propuestas pedagógicas de Dalcroze y Gramani centradas no sólo en los aspectos prácticos, sino sobre todo en la viabilidad de ser usadas con propósitos expresivos. Por lo tanto, comentamos algunas actividades prácticas sugeridas por estos autores, fundamentadas por el pensamiento de algunos filósofos actuales, con el propósito de, primero, comprender los conceptos de sentido y expresividad en lo que refiere al ritmo. Después, reflexionar cómo se puede dar la construcción del sentido del ritmo y, a continuación, de-construirlo para utilizarlo como fundamentación expresiva de la performance artística. Aunque las consideraciones aquí presentadas, en su mayor parte, fueron emprendidas analizando materiales esencialmente didácticos, no pretendemos regular la práctica ni las experiencias, menos aún los imaginarios, sino de liberar al cuerpo para la búsqueda de significados, para la comunicación.

Aunque la mayor parte de las consideraciones aquí presentadas han sido motivadas en el contexto de las artes musicales y las escenas, creemos que éstas pueden ser desplegadas para otros ámbitos, pues junto con Dalcroze pensamos que “el ritmo es la base de todas las artes”.

Pues bien, ¿qué prácticas diseñamos como docentes de arte para acompañar a los alumnos en este camino de hacer visible lo invisible, de crear el canal de comunicación entre contenido y forma? Antes de presentar propuestas a esta cuestión, comenzaremos con algunas definiciones.

Delimitando extensiones: los conceptos de ritmo, métrica, patrones y ciclo

Curiosamente, una gran parte de los autores que escribieron sobre el ritmo presentaron dos aspectos en común. Primero, el hecho de asumir la dificultad en proporcionar una definición precisa de lo que viene a ser ritmo; y, segundo, ofrecer como puerta de acceso a la comprensión del fenómeno rítmico la percepción del movimiento estructurado entre momentos o impulsos fuertes y débiles. En varios diccionarios leemos que “ritmo es el movimiento marcado por la

sucesión regulada de elementos fuertes o débiles”.⁸ Por extensión, cualquier proceso estructurado en secuencias alternadas de impulsos más o menos acentuados puede ser considerado como rítmico, por ejemplo, caminar, respirar, hablar, recitar, entre tantos otros.

En la figura 1, obra *Sin título* (1973), de Donald Judd, uno de los grandes nombres de la estética minimalista, es posible notar el intervalo periódico entre las piezas que componen la instalación. Este espaciamiento (calculado por el artista en ocho pulgadas entre cada módulo) posibilita una lectura rítmica de la obra debido a la alternancia similar de las piezas. De acuerdo con el punto de vista del observador, esas mismas piezas parecerán estar más o menos cerca de las otras, haciendo que el tiempo de lectura de la obra acelere o sea ralentizado.



Figura 1. Sin título (1973) de Donald Judd. Dimensiones: 86,4 x 619,8 x 86,4 cm⁹

En uno de los estudios más influyentes sobre el ritmo en la música, Cooper y Meyer inician definiendo ritmo por lo que no es o, de otro modo, lo que no solamente es: “así como la melodía es más que simplemente una serie de alturas, entonces ritmo es más que una mera secuencia de proporciones de duraciones”.¹⁰

Dedicado al teatro, la definición de “ritmo” del diccionario de Patrice Pavis asume que todos ya saben lo que es el ritmo, y no proporciona ninguna definición. Sin embargo, enfatiza el valor del ritmo como elemento constitutivo de la elaboración del espectáculo escénico. “Todo actor, todo director sabe intuitivamente de la importancia del ritmo tanto para el trabajo vocal y gestual, como para el desarrollo del espectáculo”.¹¹

Al reafirmar la ausencia de una definición restringida, Justin London menciona a Fassler que, en su estudio sobre el ritmo en los tratados de la Edad Media, ya notaba que “no hay una definición simple y precisa del término ritmo (o rítmicos), y ninguna tradición histórica consistente para explicar su significado”.¹²

⁸ “Movimiento marcado por la sucesión regulada de elementos fuertes o débiles” (Oxford English Dictionary online, nuestra traducción).

⁹ Fuente www.guggenheim.org

¹⁰ Grosvenor Cooper y Leonard B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music* (Chicago: University of Chicago Press, Phoenix Edition), 1963, 1.

¹¹ Nuestra traducción.

Esta nota da resistencia a la definición estricta y nos lleva a pensar, por lo tanto, que el ritmo, aunque pueda ser racionalizado, es algo a ser experimentado. Es decir, así como el concepto de equilibrio que se entiende en el cuerpo a través de nuestra relación con la fuerza de gravedad, el ritmo se trata de un caso típico del aprendizaje intuitivo y corporal. Tal vez, por este atributo, Cooper y Meyer preconizaban “vivir el ritmo”. De ese modo, estos autores entendieron que “vivir el ritmo es agrupar sonidos separados dentro de patrones estructurados”.¹³

Podríamos agregar a esta definición que es preciso conocer y disponer de las fuerzas, relaciones y espejamientos de formas que se producen al entrar en contacto con el ritmo, tanto en el individual, el ritmo colectivo y el cultural.

El ritmo como práctica corporal es un medio que juega un rol muy significativo en la búsqueda de modos de conexión y expresión en los grupos artísticos. El ritmo opera a través y junto con la imaginación creadora, en la capacidad de atención, aumenta el nivel de conciencia y establece relaciones entre las personas, los grupos y el medio en que se mueven. El ritmo es la herramienta para la experimentación y el aprendizaje del ser a estar en el mundo: cuando me reconozco, aprendo y me relaciono con el mundo. Así, el ritmo promueve calidades expresivas autónomas y ordena los impulsos a través de una escucha corporal sensible y atenta a la percepción no solamente del tiempo, pero también del espacio.

En su método, Dalcroze tenía la experiencia corporal como base para el desarrollo rítmico. Eso se debe al hecho de creer que nuestro sistema muscular provee el mejor modelo para el desarrollo rítmico. En la rítmica Dalcroze se ponen en juego:

- **La atención**, ya que se registra lo que se oye y se lo repite, corporizándolo con distintas partes del cuerpo, a través de procesos como traslados en el espacio.
- **La inteligencia**, a través de un proceso singular de conceptualización luego de comprender y analizar lo que se ha sentido.
- **La sensibilidad**, para sentir la música y dejarse moldear por todos sus matices, acentos y cualidades.

Regresando a la última cita de Cooper y Meyer (“vivir el ritmo es agrupar sonidos separados dentro de patrones estructurados”), observamos que la experiencia con el ritmo requiere la reunión de estímulos. Esta agrupación es necesaria justamente para que los eventos puedan ser percibidos como periódicos. En

¹² Justin London, “Rhythm”, *Grove Music Online Dictionary*, 2001. (Nuestra traducción)

¹³ Cooper y Meyer, *op. cit.*, 1963, 1.

la inexistencia de una ciclicidad no hay ritmo. Este punto expone una problemática frecuente en las definiciones del ritmo, a saber, el fluir, el devenir. London expone esta contrariedad etimológica de modo claro: “En las discusiones etimológicas del término hay una tensión entre el ritmo como continuamente ‘fluyendo’ y el ritmo como movimiento periódicamente puntuado”.¹⁴

Por nuestra parte, entendemos que un flujo continuo traduciría un movimiento no articulado y, por lo tanto, no es rítmico, pues algo que fluye como un río no permite el reconocimiento de periodicidades y, tampoco, posibilita seccionamientos. En este caso, existe solamente el tiempo, pero no la percepción de duraciones distintas que, a su vez, forman las estructuras rítmicas.

Entonces, la posibilidad de efectuar agrupamientos de cualquier naturaleza, como, por ejemplo, tensión-resolución, fuerte-débil, largo-corto, permite la formación de estructuras de duraciones que, a su vez, harían posible la percepción de retornos, es decir, de ciclos.

La Figura 2 muestra una serie de cuadrados y círculos que, aparentemente, no tienen ninguna relación entre sí. Sin embargo, si observamos sólo para la estructura de las repeticiones, percibimos que existe una lógica en esta configuración, es decir, hay un patrón que regula la alternancia de cuadrados y círculos. Esta lógica o coherencia interna podría expresarse como 2-1; 2-11; 2-111; 2-1111; 22-1; 22-11; 22-111; 22-1111; 222-1; 222-11; 222-111; 222-1111.¹⁵ El número 2 corresponde al cuadrado y el número 1 al círculo.

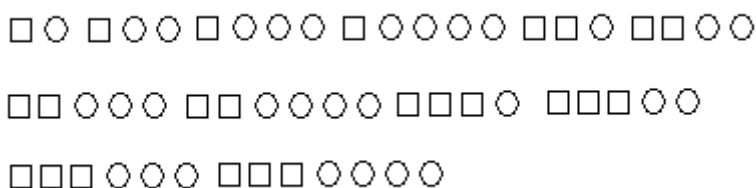


Figura 2. Secuencia que se basa en la serie 2-1 del libro de José E. Gramani

De esta manera, la ciclicidad permite constituir patrones que, a su vez, pueden ser desarrollados o variados. La Figura 3 muestra la traducción a la notación rítmica musical de los cuadrados y círculos de la Figura 2. El círculo adquiere el valor de un tiempo de duración y el cuadrado dos tiempos de la misma duración, es decir, el cuadrado es el doble de la duración del círculo. El círculo, a

¹⁴ Jaques-Dalcroze, *op. cit.*, 1925, 118. (traducción nuestra)

¹⁵ Gramani, *op. cit.*, 1999, 15. (traducción nuestra)

su vez, como menor unidad de esa configuración, adquiere también el status de pulsación, o sea, la menor unidad de valor de estímulo psicológico en esta serie.



Figura 3. Serie 2-1 del libro de José E. Gramani (1999, p.19).

También observamos que en esta serie la métrica, es decir, el tamaño de las agrupaciones que se configuran por medio de la duración del valor de un tiempo (el círculo de la Figura 2), varía en sus proporciones, aumentando gradualmente en uno o dos veces y, en consecuencia, aumentan la duración de cada uno de los grupos individualmente. Percibimos, entonces, que la estructura métrica es una organización jerárquica de niveles de pulsos construidos psicológicamente a partir de indicios perceptuales. Así, para la comprensión del todo complejo rítmico, es necesario entender el concepto de estabilidad métrica según el lugar que ocupen dichos eventos dentro de la estructura. Serán percibidos más estables los eventos que se articulen sobre puntos recurrentes en donde los niveles de acentos también coinciden con la organización métrica de la agrupación en cuestión, observados como apoyos fuertes o débiles (ver Figura 5 a la secuencia).

Para fines de análisis, podemos pensar en una organización métrica cuyos acentos (apoyos) sean estructurales o fenoménicos. Los acentos estructurales resultan de la propia constitución de una agrupación métrica. Por ejemplo, si pensamos en 4 ciclos de 4 grupos compuestos de 4 eventos cada uno, ya tenemos de salida una estructura cuaternaria, independientemente de si se trata de una estructura arquitectónica, musical, poética, teatral o cualquier otra naturaleza (Por ejemplo: voy a frecuentar clases cuatro días por semana, por cuatro meses, que a su vez, comprenden 4 semanas cada uno). Por lo tanto, una configuración métrica se utiliza como elemento de diseño de un proyecto cualquiera.

Los acentos fenoménicos, a su vez, no se conocen *a priori*, pero se perciben en el contacto con el evento de donde se puede distinguir (escuchar, ver, sentir, deducir) un énfasis sobre algún elemento del agrupamiento métrico. Son ejem-

plos de acentuación fenoménica en música los acentos agógico, dinámico y tónico. La Figura 4 muestra una secuencia de notas que, en un principio, no poseen una métrica, o fórmula de compás, indicada.



Figura 4. Melodía sin signatura del tiempo, pero el énfasis en los valores largos de duración engendran la percepción fenoménica del acento.

Sentido y expresividad

En resumen, yo creo que las palabras valen tanto materialmente tanto como la propia cosa significada, y son capaces de crearla, por la simple razón de la eufonía. Se precisará un estado especial, es posible. Pero algo que yo he visto me ha hecho pensar en el peligro de que dos cosas distintas tengan el mismo nombre.¹⁶

Continuando en referencia a los acentos fenoménicos, observamos este tipo de acentos en la poesía de Manuel Bandeira, poeta brasileño (1886-1968). En el poema titulado “Trem de Ferro” (Figura 5). Si lo leemos como está escrito, tal vez el primer impulso será enfatizar todas las sílabas tónicas. Por ejemplo, ca-fé con pan ca-fé con pan. Sin embargo, después de algunas lecturas nos daremos cuenta de que será más adecuado poner un énfasis solo en la segunda sílaba tónica: ca-fé con pan ca-fé con pan. Al hacerlo, el poema sonará como un tren, que es la idea de su autor, es decir, la lectura del poema debe sonar como imitando un tren en movimiento. Poner los acentos en la segunda sílaba tónica, también crea un evento más estable, porque el punto de apoyo fuerte o articulación resaltada es recurrente al largo del poema y hace que el oyente espere o anticipe su llegada.

Trem de Ferro	Tren de Hierro
Café com pão	Café con pan
Café com pão	Café con pan
Café com pão	Café con pan

¹⁶ Horacio Quiroga, "Las rayas", en *Cuentos Completos*. Vol. I (Montevideo: Ediciones del Atlántico), 1979, 381.

Trem de Ferro	Tren de Hierro
Virgen Maria	¿Virgen Maria
que foi isso	qué fue eso
maquinista?	maquinista?
Agora sim	Ahora si
Café com pão	Café con pan
Agora sim	Ahora si
Voa, fumaça	Vuela, humo
Corre, cerca	Corre, cerca
Ai seu foguista	Ahí su cohete
Bota fogo	Bota de fuego
Na fornalha	En el horno
Que eu preciso	Que yo preciso
Muita força	Mucha fuerza
Muita força	Mucha fuerza
Muita força	Mucha fuerza

Figura 5. extracto del poema “Trem de Ferro” de Manuel Bandeira.

En el trabajo con la palabra, podemos además agregar que el lenguaje encuentra su fuente en el cuerpo y le otorga un valor simbólico a sus experiencias, revelando su capacidad de metaforizar. El mundo se vuelve metáfora del cuerpo.

Es interesante entender también el ritmo en el lenguaje como lo hace Henri Meschonnic, es decir, como “organización de las marcas del discurso”. Esta concepción nos permite entrever cómo funcionan todos los elementos de un discurso (repeticiones, paralelismos, regularidades / irregularidades) o de un poema y cómo se interrelacionan con el sentido a partir de la eufonía. El ritmo no es para nosotros redundancia del sentido sino que al concebir el ritmo en la continuidad creemos que es el principio organizador de todo discurso. Así, al

analizar rítmicamente un texto nos acercamos a sentir: qué dice cuando dice el autor. En un abordaje de esta naturaleza el sujeto creador es inseparable del ritmo. Desde el lenguaje preverbal, el cuerpo como imagen del cuerpo es la matriz de la palabra. Las palabras que primero se oyen a nivel corporal, luego se reflejan y refractan en el lenguaje. Se manifiestan fuerzas inconscientes que acompañan a las palabras volviéndolas movimiento.

El ritmo de las palabras en el lenguaje no es, pues, sistematizable. Metro y regularidad entran en él como figuras. Pasaremos de una visión musical y métrica del ritmo a una visión discursiva. El ritmo no es ya una medida sino otra manera de ver y pensar el poema. Volver a pensarnos desde el ritmo hace que volvamos a pensar el sentido, y es en esta comprensión que creemos que el ritmo es el significante mismo.

En el entrenamiento para la escena, consideramos también que un acento puede ser percibido y efectuado como una alternancia de energía. Los acentos expresivos traducen la vehemencia de los afectos del ánimo a través de cambios en la intensidad. Intensidad y modulación de energías son materia de trabajo en la “escena del cuerpo y en el cuerpo de la escena”.¹⁷ Así, las sensaciones, formas e intensidades de un cuerpo son emitidas como fuerzas y proveen de diferencias a las intensidades. Ser conscientes de estas intensidades y fuerzas de vida permiten ampliar el territorio expresivo de una práctica artística.

Después de lo expuesto, concluimos con London que:

En términos generales, el ritmo involucra el patrón de duraciones que está fenoménicamente presente en la música, mientras que el metro involucra nuestra percepción y anticipación de dichos patrones. En términos psicológicos, el ritmo involucra la estructura del “estímulo temporal”, mientras que el metro involucra nuestra percepción y cognición de dichos estímulos.¹⁸

Tomando esta idea de la percepción del tiempo (o de paso del tiempo) engendrada por la percepción de eventos que se repiten en el lapso llegamos a una de las concepciones del ritmo como una forma repetitiva, o cíclica. Un ciclo también se lo percibe en el cuerpo como una alternancia de tensión y resolución. Si hacemos su traducción al movimiento podemos admitirlo también como un ciclo configurado: no acción – acción – no acción. Recortamos una porción de

¹⁷ Victor Fuenmayor, Conferencia presentada en: IV Jornadas Internacionales el Ritmo en las Artes, s/d, 2018.

¹⁸ London, *op. cit.*, 2001. (Nuestra traducción)

tiempo donde observamos un evento que se repite. Repetición y alternancia (diferencia) son dos conceptos que se vivencian en toda práctica rítmica.

El ritmo en el cuerpo: ser en ritmo

La naturaleza propia del ritmo es al mismo tiempo un espacio intermediario entre materia y espíritu, y la materia misma del sentido. El ritmo está dentro de un espacio de conciencia del pensamiento que, en íntima relación con el espíritu, crea formas de sentido. En la práctica rítmica, cuando un movimiento se torna sensible y le damos sentido, o sea, dirección, naturaleza y calidad, se vuelve sentido de movimiento.

En la perspectiva Dalcrozeana, el cuerpo es el mediador entre sonido y pensamiento, en esta metodología se trabaja entre otros aspectos, la audición multisensorial y espacial y la traducción muscular y dinámica del ritmo hacia una musicalidad corporeizada.

Nuestro modelo muscular está inscripto en los modos de contracción y expansión, o de tensión y resolución. Este fenómeno de contracción y expansión es observable en todos los niveles de organización del movimiento y de la vida en el Universo, y es el estado natural del cuerpo, existimos en movimiento, el pensamiento es movimiento. Asimismo, el movimiento corporal y la música deben interactuar, es decir, no pueden ser entrenados de manera separada, sino que deben involucrarse de un modo en que se convierten en una tercera esencia. Según Jaques Dalcroze:

Pero hasta entonces, que el cuerpo acepte la colaboración íntima de la música, o más bien que consienta someterse sin restricción a la disciplina de los sonidos en todas sus acentuaciones métricas o patéticas, que adapte sus ritmos a los suyos o incluso trate de oponer a los ritmos sonoros los ritmos plásticos, en un contrapunto floreciente nunca intentado hasta ahora que establecerá definitivamente la alianza del gesto y la sinfonía.¹⁹

Capturar estas fuerzas, reconocerlas, ordenarlas y volverlas expresivas es uno de los pasos hacia la construcción de la subjetividad. Es el corpus del trabajo con estudiantes de artes escénicas de la licenciatura en artes dramáticas, cuyo objetivo es motivar a los futuros actores o maestros a concebir una relación íntima y corpórea en la escucha hacia el ritmo, a fin de devenir imagen corpórea. Recor-

¹⁹ Jaques-Dalcroze, *op. cit.*, 1967, 126.

dando la propuesta de Tren de Hierro, en el trabajo escénico con este material, los alumnos delimitaron sus motivos territoriales (acciones) y devinieron tren ... animal, tren ...piel, tren ...niño, etcétera En la percepción multisensorial de los fenómenos rítmicos hallados a partir de la poesía llegaron a identificar el ritmo liberador individual, los matices singulares y la íntima unión de todos los niveles que ofrece el poema puesto en movimiento. El trabajo eufónico y eurítmico para la creación de sentido se tornó el lugar donde el ritmo sería una creación de significantes para comprender cuándo comienza la construcción del sentido. Se revela un idiorritmo y se lo reconoce. Al contrario del espacio-tiempo liso del tren, que en su fórmula transita un tiempo donde se consuma en puro presente, un continuum de presencia, y en lugar de establecer un simple procedimiento mecánico, la escena se vuelve polifónica y rica en diferencias. La conciencia rítmica se expande así a través de todos los sentidos, éstos a su vez se ven afectivamente involucrados en movimiento que se despliega en un espacio donde se sienten resonancia de fuerzas, distancias y silencios que producen un continuum de comunicación.

Esta conciencia rítmica o sentido rítmico se refiere además a la capacidad de sentir el tiempo entre los movimientos y a la habilidad de controlar las variaciones de tiempo, espacio y energía en el movimiento. La coordinación rítmica es también un proceso de escucha y movimiento del ánimo, la persona siente su movimiento en el espacio-tiempo y lo percibe al mismo tiempo como espacio-tiempo de movimiento, estríando con sus acciones el devenir del flujo continuo del tiempo. La expresión corpórea se vuelve manifiesta, rítmica y comunicante. Se descubre y manifiesta en el aquí y ahora mientras negocia con fuerzas como el poder personal, los hábitos, automatismos, las respuestas intuitivas y la propia dinámica de los grupos jugando A partir de las definiciones y reflexiones presentadas hasta aquí, y fundamentados en las propuestas metodológicas y filosóficas de Dalcroze y Gramani, presentamos a continuación algunas observaciones sobre un trabajo con alumnos en las clases de Rítmica de la carrera de Actuación de la Licenciatura en Artes Dramáticas. Propusimos ejercicios texturales en el espacio y en la escucha en torno a propuestas de Dalcroze y Gramani bajo los abordajes presentados en nuestra investigación académica mencionados aquí. Estas propuestas entrelazadas derivaron en actividades que tuvieron por objetivo explorar, descubrir y desarrollar en los alumnos a partir del sentido del ritmo y del tiempo nuevas posibilidades expresivas. Además, se han trabajado conceptos de repetición, sincronidad, heterometría, acentuación estructural y fenoménica con el fin de percibir tanto el tiempo-espacio liso como el estriado, se ha dado atención a la experiencia, a las nuevas posibilidades sensitivas moleculares, esas

pequeñas percepciones sutiles que nos ofrecen los sentidos. Pusimos en relieve la capacidad expresiva que adquiere el cuerpo al vivenciarse en movimiento libre, creando idiorritmo, viviendo la potencia liberadora del ritmo.

Percepción y aprendizaje del ritmo

A partir del entendimiento de que el ritmo demanda la existencia de ciclos o puntos de articulación, intentamos desarrollar un estudio sobre las posibilidades de percepción y aprendizaje del ritmo a través de algunos ejercicios en el aula. A continuación, describimos algunos de estos ejercicios con la intención de fundamentar las posteriores consideraciones sobre los aspectos perceptivos ligados a la construcción y entendimiento rítmico con el propósito de promover la sensibilización de los estudiantes para ese importante elemento de la expresión artística.

Una de las maneras de percibir al ritmo es como ciclos dentro de ciclos de alternancia y repetición de elementos que crean una energía dinámica. Esta energía particular viaja y se transforma, resubjetivándose a través de todo el ejercicio. Análogos a los ciclos del Cosmos, estos patrones simultáneos interactúan y se influyen unos con otros de múltiples maneras. Para eso, utilizamos el ejercicio presentado en la figura 2 (retirado del Gramani). Proyectamos la estructura del ejercicio al espacio para trabajar con los alumnos otras relaciones con el centro de gravedad en esta secuencia a través de la síncopa. Dividimos los niveles del cuerpo como alturas de resonancia afectuales melódicas y entrenamos primero individualmente esa secuencia en movimiento compartiendo un pulso. Sobre la base de una marcha los alumnos palmearon, cantaron, jugaron direcciones y calidades incorporando la estructura de manera lúdica.

En esta actividad, los alumnos tuvieron que interiorizar el pulso intrínseco al ejercicio, relativo al círculo de la figura 2 y sustituir el cuadrado por movimientos corporales, tales como acción con los miembros inferiores, pasos, giros, etcétera. Para el círculo, los alumnos podrían también proponer movimientos tales como brazos, manos, mirada y voz.

Surgieron coreografías espontáneas, dúos, tríos, cuartetos, etcétera, en relaciones expresivas. Se integraron las estructuras rítmicas o frases-acción (como las nombraron los alumnos) a la escucha del pulso en los pies. Al percibir la diferencia del valor “O”, se registra inmediatamente la síncopa y el cuerpo actualiza su centro de gravedad. A la continuación, los alumnos junto con el profesor

analizarán las percepciones derivadas de la realización práctica y luego conceptualizarán la síncopa. El concepto de síncopa ha sido planteado relacionando la influencia de la música africana con el pensamiento de tiempos aditivos y la concepción europea de prolongación del tiempo débil y su relación con el centro de gravedad. Se les propuso crear pequeñas formas y surgieron formas A-B, A-B-A', ABACA, etcétera

Los alumnos encontraron las líneas de fuerzas que surgen de este ciclo y las llevaron a escena en breves episodios de gestuales, crearon también diálogos apoyados en las marcas del discurso. En la reflexión sobre la experiencia práctica, todos acordaron haberse sentido en “negociación” de fuerzas individuales y además en el proceso de instalar la repetición y sentir el ciclo, abrieron su conciencia del espacio en múltiples planos y dimensiones. Se liberó el impulso de acción (movimiento) de simetrías y automatismos binarios que pueden aparecer en un comienzo, jugando diferencias, disociaciones y nuevos espacios. La diferencia se vuelve materia de la intensidad y dimensión del gesto expresivo.

Luego se propuso un segundo ejercicio con el objetivo de trabajar en el cuerpo la conciencia y la comprensión de la métrica. El ejercicio consistía en la interacción de los estudiantes con una grabación de instrumento de percusión (congas) que tocaba una serie rítmica construida sobre la secuencia métrica: $2/4 + 3/4 + 4/4 + 5/4$. Cada una de estas secuencias métricas comprendía cuatro compases cada uno, es decir, $2/4$ (cuatro veces), $3/4$ (cuatro veces), y así sucesivamente. Al interior de esa estructura de compases fueron trabajados acentos gestuales expresivos. Cada ciclo fue también trabajado en su subdivisión interior de Fuerte, Semi Fuerte y Débil. Así, se tuvo por objetivo trascender la estructura y encontrar acentos expresivos dentro de la métrica. Se insta a los alumnos a experimentar y componer un fluir singular dentro de cada compás sin someterse a la métrica, con distintas acentuaciones que dialoguen dentro del marco métrico.

Los alumnos van reconociendo gestos propios que surgen de estos patrones que han creado: modos de caminar, utilización de los brazos para compensar, y la aparición de ciertos caracteres o personajes que se descubren a partir desde la forma rítmica creada. Se proponen secuencias en canon, inversión, retrogradaciones, desplazamientos y se genera una secuencia de movimiento entre toda la clase. Se busca un espacio, se construyen personajes y se pone la maquinaria en funcionamiento, sabiendo que cada viaje es único e irrepetible.

A propósito de esta elaboración que realizarán los alumnos, luego de aplicar distintos acentos expresivos dentro de cada métrica, la vivencia de lo cuantitativo se desplaza a lo cualitativo y es en ese tránsito que el ritmo se manifiesta, volviéndose dimensional. Así también constatamos que la percepción musical es multimodal en el sentido que percibimos la música no sólo por medio de la interacción y asistencia de imágenes visuales y/o kinestésicas, sino también través de sensaciones dinámicas y de fuerza actuando en conjunto con la escucha pura del sonido.

Proponemos, aún, pensar la relación de los rasgos musicales y los usos gestuales como formas de trayectoria en el espacio entendido en términos metafóricos; esto es, además del sentido Euclidiano tridimensional adoptado por la física para describir el movimiento de los cuerpos. Podemos aplicar estas formas de trayectorias a varios rasgos sonoro-musicales como intensidad (crescendo-decrescendo), tempo (acelerando-ritardando), textura (abierta, fina, densa), diferencias de altura, y en un sentido más compositivo en cuanto al aumento o disminución de tensión.

En el trabajo con actores y en la búsqueda de la precisión de sus acciones, revelamos también algunas ideas sobre el gesto. Varias de las definiciones presentadas por los alumnos concebían el gesto como la idea de hacer algún tipo de acción o movimiento reconocible y la representación corporal en el medio que nos rodea, o sea en un contexto cultural particular y singular. Sin embargo, el gesto también puede considerarse como un fenómeno mental y corporal de carácter expresivo y comunicativo. Cuando fue propuesto a los alumnos que se dividieran en grupos, y que cada uno de esos grupos hiciera uso de una métrica específica (binaria, ternaria, cuaternaria, quinaria) para explorar el espacio escénico, pudimos observar estos ciclos diferentes conviviendo de una manera espontánea en el espacio. Así, se sugiere luego articularlos en un patrón espacial que desarrollamos en clase.

Acentos expresivos al interior del Compás

A partir de esto, cada grupo elige una forma de encadenar estas estructuras, trabajando al interior de las mismas con acentos expresivos en los otros tiempos del compás. Deviene así una nueva forma de ver y percibir la forma, jugando con tensiones internas y modos más estables o inestables de sentir cada métrica. A partir de la improvisación con estos patrones, realizamos un relevamiento de

gestos y acciones que se producen en esta percepción. Se descubren, conceptualizan y se resubjetivan: anacrúsicos y crúsicos, directos e indirectos, etcétera. Una vez que estos ciclos dominan el espacio con direcciones y acciones específicas, estas colaboran en el proceso de integrar la métrica. A continuación, comenzamos a buscar variaciones y planos expresivos dentro de estos ciclos. Puesta en el espacio, a través de direcciones específicas, buscamos distintas maneras de poner en escena este gran patrón. Jugando con procedimientos temporales como *loops*, desfase, ataques interrumpidos, suspensiones, etcétera investigamos sentidos. Evaluamos niveles de estabilidad y de meta-estabilidad dentro del patrón general vivenciados en la composición expresiva que resulta.

Se conforma, entonces, un sistema con varios niveles de equilibrio, cuando un impulso del exterior lo modifica vuelve lentamente a estabilizarse, y comprendemos otra faceta del ritmo: el ritmo como estado de meta-estabilidad que acompaña al lento desarrollo interior de la forma en el tiempo en cada participante.

A través de las prácticas descritas, hemos observado que este tipo de ejercicios implican al sujeto en su totalidad, accionando en el presente, integrando su sensibilidad e imaginario a través del movimiento y sus acciones: se encuentra en un diálogo en el aquí y ahora con sus fuerzas primigenias, con su imagen corporal, su huella histórica actualizada, usando un material propio y significativo que se vuelve sensible y que surge en el tiempo y el espacio presente. El actor que se entrena en estas prácticas transita variadas experiencias de percepción de la duración y el espacio y se ve afectado en sus emociones y acciones por los cambios de intensidad que se generan al pasar de un patrón a otro, en el espejamiento de fuerzas y de formas que se revelan en las traducciones espaciales que ponen en juego, en ese devenir vive la relación de relaciones que el ritmo propicia. Se desarrolla una poética de la rítmica y de la experiencia ritmante que coloca al actor en un plano de inmanencia donde se percibe como sujeto integrado, lo vivo es su propia materia manifiesta.

Conclusiones: hacia una poética de la rítmica

¿Cuáles son los resortes que favorecen una reacción emotiva a un sistema de expresión?

Tomando la experiencia rítmica como el tránsito de idas y venidas entre dos o más cuerpos que comparten un intercambio cognitivo y sensible, las actividades presentadas proponen un recorrido posible entre el sentir y el hacer. Se con-

forman como una especie de guía de procedimientos para explorar la percepción y la ejecución de ideas. Una práctica para comprender la producción artística y el viaje imaginario del sujeto, que habilite a pensar desde el cuerpo las experiencias sensitivas y emotivas y a descifrar las vías por las que el arte comunica. Se logra, así, la corporeización del sujeto a través de una escucha activa que materializa la experiencia. La sensibilidad se ve afectada por el objeto de estudio, la experiencia rítmica sucede entre los cuerpos de los que hacen y se multiplica en los cuerpos de los que observan.

Con la intención de concebir el estudio y práctica rítmica como factor de sensibilización, nos preguntamos si esta podría generar nuevas reacciones estéticas en el arte, nuevos modos de sentir y crear. ¿Puede la práctica rítmica sumar una función emotiva en los alumnos?

Energía, inmanencia y estabilidad se encuentran a menudo en las descripciones de los alumnos al finalizar la práctica, un despertar de la atención y una profunda alegría luego de haber trascendido la forma propuesta, donde pudieron experimentar un estado de conciencia pleno y fuera del tiempo. Una percepción no dual de su ser y una profunda comunicación con los otros les facilita el encuentro de lazos expresivos y emocionales. En distintos relatos, describen que lograron sentir una organización intra e inter orgánica manifestada en una sensación de pertenecer a algo más grande que ellos mismos o el grupo. Hablamos sobre la posibilidad de llevar la escucha hacia el ritmo como una vía posible de comprender el mundo y lograr la paz.

Se reconoce el sentido enunciado por el Maestro Jaques Dalcroze: el *sentido* rítmico. Y guiados por la *Rítmica viva* de Gramani, que integra en su propuesta los ritmos de Europa y África en el territorio de las Américas, específicamente Brasil, generamos nuevas posibilidades y propuestas pedagógicas hacia el descubrimiento de una expresividad basada en una escucha rítmica corpórea y sensible.

Creemos que el ritmo es capaz de borrar las fronteras entre las artes y que su investigación y prácticas producen beneficios físicos, psíquicos y aporta nuevas perspectivas de comunicación significativa entre los grupos. Sabemos que no es posible elaborar verdades sin nuestra sensibilidad. Al transitar prácticas corporales rítmicas nos confrontamos con el no pensar - no sentir, para abrirnos a una dimensión activa de la sensibilidad y de la escucha.

Estamos inmersos en una realidad donde lo social se constituye sobre trabajos precarios que, en muchos casos, colonizan nuestra sensibilidad y estamos sujetos a toda una serie de micro políticas que controlan nuestra sensibilidad borrando, desdibujando la presencia y el valor del propio cuerpo. A partir de estos encuentros, nos preguntamos (y nos preocupamos en transmitir y estimular a los estudiantes a la reflexión) si, como artistas y formadores, podremos abrir nuestras prácticas a lo contingente, habilitando vías de construcción hacia nuevos lenguajes. Y entendemos que la expresividad, trabajada por medio de la conciencia rítmica, aquí entendida en un sentido más amplio, o sea, de la propia conciencia de estar y de promover articulaciones en el mundo, es un camino a recorrer para esta finalidad.

Carla Fonseca es licenciada en Artes Musicales y Rítmica Dalcroze ante la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Profesora titular de Rítmica Musical (UNA – USAL y CIC) y creadora de JIRA. Es docente invitada de la Universidad de Artes Performativas de Viena, Brasilia, Costa Rica y Lisboa. Crea el Proyecto DIRE en Italia junto a Alicia Barauskas. Fue co-editora de *LULÜ-Revista de teorías y técnicas musicales*, junto a Oscar Edelstein y Federico Monjeau.

Antenor Ferreira Corrêa es profesor asociado de la Universidad de Brasilia, coordinador del Programa de Intercambio y profesor visitante en la Universidad de Örebro (Suecia). Realizó su investigación postdoctoral en la Universidad de California, Riverside. Obtuvo el doctorado en música en la Universidad de São Paulo. Tiene experiencia en música, como percusionista, compositor y arreglista, actuando en los siguientes temas: composición musical, audiovisual, música visual, percusión, disciplinas relacionadas con la teoría musical (armonía y análisis musical), etnomusicología y cognición musical. Es autor de los libros *Estruturas Harmônicas Pós-Tonais* (2006) y *Análise Musical como Princípio Composicional* (2014). Como músico, ha publicado dos CDs *Veredas Sonoras* (2009) e *Academia do Ritmo* (2012).

Bibliografía

- Cooper, Grosvenor y Leonard B. Meyer. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press, Phoenix Edition. 1963.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil Mesetas*. Traducción José Vázquez Pérez. Valencia: Ed. Pretextos. 2002.

- Fuenmayor, Victor. Conferencia presentada en: IV Jornadas Internacionales el Ritmo en las Artes. Buenos Aires, Centro Cultural San Martín. 2018.
- Gramani, José Eduardo. *Rítmica*. São Paulo: Perspectiva. 1999.
- Jaques-Dalcroze, Émile. *Rhythm, Music & Education*. London & Whitstable: The Riverside Press Ltd. 1967.
- Jaqués-Dalcroze, Émile. “Conferencia de JD” en *Le Monde Musical Revista*. 1925.
- Langer, K. Susanne. *What is Dance?* Oxford: Oxford University Press. 1955.
- Le Rythme, la Musique et l'éducation. Jobim & Cia: Lausanne. 1920.
- London, Justin. Rhythm. In: *Grove Music Online Dictionary*. 2001.
- Pavis, Patrice. Dicionário do Teatro. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. *Verbetes Ritmo*. São Paulo: Perspectiva. 2008.
- Ponty, Merlau. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Ed. Martins Fontes. 1999.
- Quiroga, Horacio. “Las rayas”. En: *Cuentos Completos*, Vol. I. Montevideo: Ediciones del Atlántico. 1979.

La polirritmia como creadora performática

Leticia Miramontes / Viviana E. Vásquez

Introducción

No hay ritmo sin sujeto que lo perciba. Sentir un ritmo es hacerlo propio. Múltiples son las motivaciones que puede provocar una obra de arte, existen tantas como creadores. Y estos disparadores o motivadores en ciertos casos son los que forjan la impronta del artista, consolidan su lenguaje y también son las herramientas a las que el creador puede echar mano en el momento de su trabajo, de su creación.

Dentro de estas grandes posibilidades podemos señalar desde coreógrafos como Bob Fosse, caracterizado por la utilización de pequeños movimientos cortados, o William Forsythe que ha impuesto la “marca” que determina a todas sus creaciones: la organización del movimiento desde la figura geométrica de los radios trasladados en el cuerpo, hasta la artista performática Marina Abramovic que juega con los límites del cuerpo y las posibilidades de la mente explorando la relación entre el artista y la audiencia. Otros disparadores más generalizados son las obras musicales o pictóricas, las obras literarias (tan utilizadas en los ballets clásicos), la historia o las temáticas sociales (más afines a las obras de la danza moderna), muchos son los ejemplos posibles que podríamos presentar pero que exceden al objetivo de este trabajo.

Pensar en la polirritmia es reflexionar sobre el accionar intrínseco al individuo.

Podemos afirmar que somos individuos polirrítmicos y que al igual que el ritmo, no lo percibimos naturalmente a menos que se reflexione sobre ello. Precisamos de una acción consciente que nos permita individualizar estas polirritmias que nos conforman para poder pensar su análisis.

Pensamos al hombre como sujeto naturalmente polirrítmico porque los distintos sistemas de su cuerpo, como la respiración, el pulso, los latidos del corazón, etcétera, cada uno con un ritmo propio se combina, se superpone y se organiza para formar un ritmo personal. En el caso del funcionamiento de nuestro cuerpo, una modificación particular de cada sistema, o de cada órgano, producirá la modificación del resto, desestabilizando, en este ejemplo, la salud del individuo.

Contrariamente a la imagen que nos han transmitido la anatomía, la medicina y la filosofía moderna, el cuerpo no es una maquina hecha de tendones, de carnes y de hueso. Como define Marcel Mauss:

Antes que nada, es un conjunto, un entramado de técnicas corporales (ritmos determinados socialmente a través de sus maneras de fluir), es decir, de montajes de acciones, de selecciones de pausas y movimientos, de conjunto de formas de reposo y de acción, en resumen una organización espacio-temporal.¹

Como sujeto social e influenciado por su entorno, su educación, los saberes recibidos de su ámbito familiar y escolar, y las experiencias de vida, cada persona tendrá un ritmo que será su característica, marcará su manera de moverse, así como su forma de fluir en el tiempo, es decir, evidenciará su individuación producida entonces no solamente a partir del cuerpo que sería dado simplemente por la naturaleza, sino a través de la elaboración técnica de ritmos corporales específicos dados por su entorno y las polirritmias que lo conforman.

La polirritmia

Por definición de la música, la polirritmia es la superposición de ritmos diferentes, en los que se produce un desfase de acentos rítmicos. El concepto de polirritmia fue acuñado inicialmente por el poeta africano Leopold Sedar Senghor para referirse al contrapunto rítmico existente entre el ritmo de la palabra y el ritmo de los tambores presente en la música africana. Luego, el musicólogo de jazz Alfons Dauer lo define como un sistema rítmico en el que sobre un mismo sistema de medida se utilizan acentuaciones diferentes, combinadas y superpuestas.

Hacemos referencia a esta última definición cuando analizamos la polirritmia del movimiento o la polirritmia de la danza, cuyo análisis y manejo específico puede convertirse en un disparador compositivo y objeto de construcción performática.

Para comprender la idea de la polirritmia, primero definiremos el concepto de ritmo al que hacemos referencia. Cuando hablamos de ritmo, referimos a un concepto de ritmo abarcativo y no meramente métrico, adhiriendo a la definición del musicólogo Cooper y Meyer, cuyos conceptos expuestos en su *Tratado de música* son teóricamente muy productivos y permiten superar las ideas

¹ Mauss, Marcel, *Sociología y antropología* (Madrid: Tecnos), 1934, 94

reduccionistas que caracterizan al ritmo, alejándose de conceptos numéricos y normativos. A pesar del hecho de que es un tratado específico sobre el ritmo en la música y de que sus ideas presentan una cierta rigidez normativa propia del pensamiento musical tradicional de su época, Cooper y Meyer plantean que: “el ritmo podría definirse como el modo en el cual una o más partes no acentuadas son agrupadas en relación con otra parte que sí lo está”.²

Por su parte, el lingüista Emile Benveniste, rescata el significado antiguo del término griego en la filosofía jónica: el ritmo como “forma asumida por aquello que está en movimiento, forma fluida, modificable, forma distintiva, figura proporcionada”.³

Varios autores abordaron una interpretación del ritmo lo más alejada posible de los fenómenos métricos como el investigador Oldrich Belic, oponiéndose a la tradicional interpretación cuantitativo-musical que divide las palabras arbitrariamente en pies basándose en la cantidad de sílabas y la frecuencia de los acentos. El señala que “el verso es un fenómeno lingüístico y hay que enfocarlo como tal, es decir, tomando en consideración no sólo su aspecto puramente fónico, sino también y ante todo su contenido”.⁴

En relación al ritmo del lenguaje, hay una idea generalizada, sobre todo entre los poetas, de que el ritmo es algo más que medir la cantidad de sílabas y la distancia entre los acentos. El poeta mexicano Octavio Paz dice:

El ritmo es algo más que medida, algo más que tiempo dividido en porciones. La sucesión de golpes y pausas revela una intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo provoca una dirección, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque... Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido, sino una dirección, un sentido. El ritmo no es medida, sino tiempo original.⁵

También Daniele Barbieri propone que:

Los estudios sobre el ritmo en la poesía (...) limitan a menudo sus intereses a la estructura métrica, y en todo caso a la simple exploración de los ritmos en el plano de la expresión, haciendo caso omiso de la existencia de ritmos de contenido, que contribuyen por igual a los otros en la construcción general de efecto estético de un poema.⁶

² Cooper, G., & Meyer, L., *Estructura rítmica de la música*, (Barcelona: Idea books), 2000.

³ Benveniste, E., “La notion de rythme dans son expression linguistique”, *Problèmes de linguistique générale*, (Paris: Gallimard), 1966.

⁴ Pamies, A., *La métrica poética cuantitativo-musical en España*, 1995. Recuperado el 28 de julio de 2008, del portal Hispanismo. <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/pamies.pdf>

⁵ Paz, O., *El arco y la lira* (Mexico: FCE), 1956.

⁶ Barbieri, D., *Questioni di ritmo. L'analisi tensiva dei testi televisivi* (Turin: RAI – ERI), 1992, 9.

Por su lado, el autor francés Henri Meschonnic aporta esta definición:

Defino el ritmo en el lenguaje como la organización de las marcas por la cuales los significantes lingüísticos y extra-lingüísticos, producen una semántica específica, distinta del sentido lexical, y que yo llamo “signifiante”: es decir los valores propios a un solo discurso.⁷

El término francés “signifiante” tiene en este trabajo un significado específico definido expresamente por el autor.

Luego, en un trabajo posterior en colaboración con Gérard Dessons, citado en un artículo de Eric Bordas se lee: “se entenderá por ritmo... la organización del movimiento de la palabra por un sujeto”,⁸ idea que tiene el mérito de colocar al sujeto en el centro de la reflexión”.⁹

Sin embargo, a pesar de estos desarrollos conceptuales, la teoría del ritmo en los textos literarios se encuentra con una dificultad. Como lo expresa Barbieri en el trabajo ya citado, cabe preguntarse “cómo sería posible realizar una descripción del ritmo más formal y controlable” (Barbieri, 1992, p.35) que por ser distinta de la métrica no debe estar basada en el número de sílabas ni en la frecuencia de los acentos.

Parafraseando a Barbieri y en el contexto del ritmo del movimiento nos preguntamos cómo sería posible realizar una descripción del ritmo del movimiento y, a partir de esta respuesta, cómo se materializa el análisis de las polirritmias que estarían conformándolo. Para ello tenemos que detenernos en la problemática de la acentuación.

Aspectos de la acentuación

El tema de la acentuación en el movimiento y en la danza no es sencillo, es extenso y complejo, puesto que intervienen muchos factores que están implicados en esta problemática, que se vinculan entre sí y que hacen ardua la tarea de conceptualizar de manera certera y objetiva.

La evidencia empírica, es la que nos sitúa en este contexto y nos da la pauta de dichas acentuaciones, que luego serán las responsables de los diferentes fenómenos rítmicos en la danza por ejemplo, y justamente esta evidencia también,

⁷ Meschonnic, H., *Critique du rythme* (Lagrasse: Verdier), 1982, 36.

⁸ Dessons, G., & Meschonnic, H., *Traité du rythme. Des vers et des proses* (Paris: Dunod), 1998.

⁹ Bordas, É., *Le rythme de la prose*. 1 de mayo de 2007. Recuperado el 27 de agosto de 2011, de semen [en ligne], 16 | 2003: <http://semen.revues.org/2660> (traducción de A. Zorrilla)

dadas las posibles lecturas y análisis del público que las aprecia, estará atravesada por la subjetividad de cada persona que lo percibe, es decir: con su historia, con su estado emocional, con su grupo social de pertenencia, su identidad cultural, sus genes, en suma con su individuación, dando otras posibles lecturas semánticas del mismo gesto.

Como postulamos en otro trabajo del mismo equipo de investigación:

Quando un individuo está frente a cierto tipo de fenómeno “externo”, por decirlo así, sufre sus consecuencias más o menos independientemente de factores tales como su constitución personal o emocional. O sea, si una persona está a la intemperie y llueve, se moja, sea uno chino, maorí, azteca, sueco o mapuche. No sucede lo mismo cuando un individuo está frente a un fenómeno rítmico. Tanto si es un ejecutante, un compositor, un analista o simplemente público.¹⁰

La acentuación del movimiento

Tomando la definición del diccionario, se dice acentuar, a la acción de reforzar, intensificar, volver más fuerte, dar énfasis a algo, para que a su vez ese algo provoque una atención específica.

Para el reconocimiento de la acentuación en el movimiento tomamos como base el gesto. Desde el punto de vista del ritmo estos gestos se agrupan de tal manera que configuran motivos y frases, es decir, organizaciones semánticas plausibles de ser utilizadas por el creador en función de sus motivaciones creativas.

Si se tienen en cuenta los conceptos del Sistema de Análisis de Movimiento Laban-Bartenieff, que se refiere al *effort* como calidad de movimiento, se desprende que la acentuación puede estar relacionada con la velocidad. Un grado de energía alto, direcciones claras, formas bien definidas son también factores que intervienen para acentuar específicamente un gesto. Laban describe algunos como “movimientos latigados”, por ejemplo, que generan fuertes acentuaciones.¹¹

Hay tres factores específicos del movimiento, que pueden ser utilizados para dar énfasis a un “gesto”, estos son: el grado de energía, el espacio y el tiempo. Si bien estos se encuentran permanentemente interrelacionados, y las modificaciones de alguno en particular producen cambios en los restantes, puntualmente se

¹⁰ Barretta-Miramontes-Zorrilla, 2010, *Problemática de la acentuación*.

¹¹ Laban, R. (1987), *El dominio del movimiento*, (Madrid: Fundamentos), 1987, 49.

puede reconocer desde qué factor se ha producido el acento de cada gesto, que luego organizará un posible agrupamiento rítmico.

En el caso del resto de los elementos que constituyen un evento performático, como los efectos lumínicos, colores, vestuarios, espacio, sonido, etcétera, cada significante es viable de ser analizado rítmicamente como el movimiento, cuestión que nos permite identificar sus ritmos inherentes y entender las polirritmias puestas en juego entre ellos, que marcarán el ritmo de la evolución total del evento.

Patrice Pavis se acerca a esta idea y la expresa formulando que: “El ritmo más importante de la puesta en escena es el de la resultante de todos los sistemas de signos del desarrollo del espectáculo”.¹²

Polirritmias singulares y polirritmias colectivas

Reflexionamos sobre un intérprete, bailarín, performer, coreógrafo, naturalmente polirrítmico. En las distintas instancias de creación —en sus diferentes roles: como interprete, cocreador, como improvisador— pondrá en juego su manera de fluir, su ritmo propio, generando lo que hemos llamado polirritmias singulares y polirritmias colectivas.

Al hablar de polirritmias singulares, referimos a la corporeidad del sujeto implicado que se mueve y para ello compromete su cuerpo en diferentes polirritmias, por ejemplo, sus brazos en relación a su torso, sus piernas en correspondencia al movimiento de su cabeza. La danza de los pequeños cisnes, del *Lago de los Cisnes*,¹³ es un ejemplo por demás evidente de este tipo de polirritmia.

Los ejercicios de la barra en una clase de ballet, por ejemplo, en donde el lado derecho del cuerpo en movimiento se articula a un lado izquierdo de base, tomado de la barra, aparentemente “estático”, que a su vez pone en juego la estabilidad, los cambios de peso, los apoyos, en suma, el equilibrio.

También evidenciamos estas polirritmias singulares en el movimiento del cuerpo y la voz en el canto, en la comedia musical, por ejemplo, además de en el foco de la mirada vinculado a los movimientos del resto del cuerpo, entre otros.

¹² Pavis, P., *El análisis de los espectáculos* (Buenos Aires: Paidós), 2000, 153.

¹³ Video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eiWQgt9kpBQ>

Cuando hablamos de polirritmias colectivas nos referimos a las que se producen con el resto del grupo creativo (intérpretes, cantantes, músicos, etcétera) y el resto de los elementos constituyentes del evento (sonido, iluminación, filmaciones, elementos espaciales, etcétera). Hay múltiples posibilidades de polirritmias colectivas —la más obvia, la problemática del dúo, en donde las polirritmias singulares de un intérprete, que se suceden en concomitancia a otro intérprete, deberán formar a su vez nuevas polirritmias—. Evolucionando de la misma manera si se trata de un grupo, las polirritmias se producirán con el resto de los intérpretes que conformen la obra, cuya resultante, justamente, sería la polirritmia colectiva general del espectáculo. En el caso de que la organización de esta resultante sea satisfactoria, va a producirse la polirritmia; en el caso de que no se alcanzara a una organización equilibrada, no se producirá la polirritmia.

Patrice Pavis afirma que: “el director del espectáculo debe cuidar la estructura temporal de su creación, debe controlar el aspecto temporal de la vectorización, y determinar en qué momento dos signos o dos vectores se condensan o se desplazan uno a otro”.¹⁴ Además, así como el escenógrafo está dedicado a supervisar la espacialidad, propone la figura de un tempógrafo como aquel que controle la temporalidad de un evento.

Como expresamos anteriormente, podríamos reconocer y analizar las diferentes polirritmias que se suceden entre los distintos sistemas significantes de una obra y en los próximos ejemplos que presentaremos nos detenemos en dos elementos en particular, no porque no se produzcan polirritmias con el resto de ellos, sino porque los que proponemos nos parecen reveladores en cuanto a dupla de elementos en juego.

A modo de ejemplo tomamos algunos como El *bolero* de Maurice Béjart, en la versión para Maia Plisetskaya.¹⁵ En la obra, la música de Ravel con su idea de acumulación de instrumentos y fuerza, es trabajada de forma literal por la coreografía de Béjart, por medio también de la acumulación de movimientos y del grado de energía de los mismos. Sin embargo, es notable la polirritmia generada desde su inicio entre la iluminación y el cuerpo del intérprete, posiblemente menos esperable que la anterior, sugerida por claro-oscuros y fragmentaciones en la exhibición de la corporeidad del bailarín.

El caso de la polirritmia cuerpo y voz (claramente fundante en el género de la comedia musical), además de estar atravesada por la música de la obra, nos

¹⁴ *Ibid.*, 154.

¹⁵ Video disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=sc_DuM8h6wU

ofrece un modelo más que significativo en la obra *Cats*,¹⁶ en la que tanto las polirritmias singulares como las colectivas se suceden, se interpelan, dialogan, llegando a una sutileza rayana a la perfección.

Como otro ejemplo de polirritmias de espacio, de grado de energía del movimiento, de música, nos resulta absolutamente cautivante la versión de Nijinski de “La consagración de la primavera”.¹⁷

Es evidente que estas obras se podrían investigar ampliamente, haciendo hincapié en cada signo que las constituye, pero esto escapa al objetivo de este trabajo. Por sobre todo la idea es acercar de alguna manera a un posible análisis que nos pueda revelar como creadores otra posibilidad de tratamiento de los elementos de creación.

La polirritmia como disparador creativo

Como dijimos al comienzo de este trabajo, el reconocimiento del ritmo o de la polirritmia en este caso, requiere de una acción consciente del individuo para su reconocimiento. En la tarea de creación, muchas veces las polirritmias generadas por los creadores se producen intuitivamente, se diría de manera inocente, al contrario de los músicos para quienes el tratamiento de la polirritmia se determina antes, se van armando muchas veces desde una concepción métrica, pero postulándola como objetivo de la obra musical en cuestión. Se definen los ritmos de los instrumentos en juego, sus compases, sus entradas y superposiciones y todo esto va generando nuevas posibilidades y versiones de una misma melodía. La misma música se enriquece, se vuelve otra y ofrece otras formas, otras potencialidades.

En el caso de canciones, por ejemplo, es fácil reconocer como una misma canción interpretada por diferentes cantantes se versionan, se modifican por acentuaciones diferentes, propias del intérprete e inherentes a su individuación. Similar puede ser el tratamiento musical de los instrumentos que acompañen a esta canción y a este intérprete, produciéndose nuevas combinaciones, nuevas polirritmias.

Pensamos reveladora la versión del himno nacional argentino, por Charly García.¹⁸

¹⁶ Video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GbpP3Sxp-1U>

¹⁷ Video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=YOZmlYgYzG4>

¹⁸ Video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6s8ejJ1nkE>

El oficio del creador, como el de cualquier otro profesional requiere de múltiples herramientas para la realización de sus productos y creaciones, el conocimiento concienzudo de todas ellas le abre posibilidades y le otorga elementos de los que puede valerse en el momento que la “inspiración” mengua.

Respecto al lenguaje, Meschonic propone que: “el ritmo puede transformar la factura y la textura de la lengua al espacializarla, es decir, al escandirla mediante un esquema que ya no es el de la semántica habitual”.¹⁹

En el caso del lenguaje de movimiento, el reconocimiento y análisis de su ritmo y sus polirritmias ofrecen la opción de manejar más recursos, más herramientas para la combinatoria de los gestos y otros elementos narrativos que nos posibilitan diferentes organizaciones semánticas.

Determinadas con anterioridad y poniendo en juego las acentuaciones de cada sistema signifiante podemos manipularlas, combinarlas y lograr contrastes nuevos y efectivos.

Pavis expresa también que: “Los distintos sistemas significantes compiten durante la representación, pero tienden a la sincronía y terminan produciendo esa corriente única de la representación de la que habla Honzl”.²⁰

Pero esta simultaneidad de los significantes de los que habla Pavis, se pueden poner en cuestión para darle paso a la alternancia de los mismos, modulando y cambiando los factores para lograr diferentes resultados: “Si el desfase se mantiene, se produce un fenómeno de polirritmia o de superposición de ritmos diferentes y particulares con desfase mutuo de los acentos rítmicos”.²¹

Y es justamente en ese desfase que se interesa este trabajo como disparador creativo, a esa diferencia entre los elementos compositivos que podemos tomar como manera de comenzar una creación, como manera de producir, gracias a ellos, nuevas organizaciones semánticas y otros significados. Con una idea a priori y aprovechando la maleabilidad de los gestos estaremos ampliando las maneras de expresar, extendiendo nuestro lenguaje compositivo y produciendo nuevas isotopías semánticas.

¹⁹ Meschonic, *op. cit.*, 1982, 26.

²⁰ Pavis, P., *op. cit.*, 154.

²¹ Meschonnic, H., *Critique du rythme* (Lagrasse: Verdier) 1982, 162.

Leticia Miramontes es bailarina y coreógrafa, doctoranda en artes y especialista en gestión cultural. Es profesora Universitaria en Artes en la UNA y Magister en Artes del Espectáculo en la Universidad París 8, Francia. Ha sido becada por la Maison de Cultures du Monde de París y el Ministerio de Cultura de Francia, y obtuvo la beca de Movilidad universitaria de la República Argentina. Es directora del equipo de investigación (EIRA) (DAM-UNA). Es expositora del Atelier de Doctorants, del Centre National de la Danse de Paris y sus trabajos se publican en la plataforma internacional RHUTMOS. Es coautora del libro “Ritmando danzas”.

El recorrido profesional de **Viviana E. Vásquez** está atravesado por las Artes del Movimiento. Es licenciada en Composición Coreográfica, Danza, Comedia Musical y Danza Teatro, y realizó una tecnicatura como intérprete (UNA DAM). Se encuentra próxima a obtener su Posgrado de Especialización en Tendencias Contemporáneas De La Danza y Posgrado en la Especialización en Gestión Cultural y Administrativa (UNA), integra el equipo de investigación (EIRA) (UNA DAM). En 2007 fundó Cía. Paralela, recorriendo la investigación del movimiento y realizando obras escénicas. En la docencia, se desempeña en UNA DAM en la cátedra Miramontes de Técnica Clásica.

Bibliografía

- Barbieri, D. *Questioni di ritmo. L'analisi tensiva dei testi televisivi*. Turin: RAI – ERI. 1992.
- Belic, O. *En busca del verso español*. Praga : univerzita karlova. 1975.
- Benveniste, E. “La notion de rythme dans son expression linguistique”. *Problèmes de linguistique générale*. París: Gallimard. 1966.
- Bordas, É. (1 de mayo de 2007). *Le rythme de la prose*. Recuperado el 27 de agosto de 2011, de semen [en ligne], 16 | 2003: <http://semen.revues.org/2660>
- Cooper, G., & Meyer, L. *Estructura rítmica de la música*. Barcelona: Idea books. 2000
- Dessons, G., & Meschonnic, H. *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris: Dunod. 1998.
- Laban, R. *El dominio del movimiento*. Madrid: Ed. Fundamentos. 1987.
- Mauss, Marcel. *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos. 1934.
- Meschonnic, H. *Critique du rythme*. Lagrasse: Verdier. 1982.
- Pamies, A. *La métrica poética cuantitativo-musical en España*. 1995. Recuperado el 28

de julio de 2008, de portal de hispanismo. <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/pamies.pdf>

Pamies, A. *Los acentos contiguos en español*. 1994. Recuperado el 26 de agosto 2011.

<http://www.raco.cat/index.php/EFE/article/viewFile/144378/256831>.

Pavis, P. *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires: Paidós. 2000.

Paz, O. *El arco y la lira*. Mexico: FCE. 1956.

Ritmando el instante, ritualizando el tiempo

Camilo Alejandro Carvajal De La Rivera

Ritualitos que tiene uno para vivir para seguir cantando bajo este son.

Martha Gómez

Para mí el ritmo es Dios. El arte es la palpación de ese ritmo y, si no lo tienes, es imposible crear algo.

Alejandro González Iñárritu

El ritmo es lo más importante porque es la magia, lo que invita a la audiencia a bailar y lo que yo quiero son lectores que bailen con mis palabras.

Haruki Murakami

En el rito y el ritmo se expresa la identidad de los pueblos, de la gente, de los países. Cuando miramos al interior de las prácticas sociales, humanas, de los otros seres y animales que habitan este planeta, vamos a encontrar que los seres coinciden y se expresan en ritos y en ritmos.

Podría uno pensar que el rito termina creando una entidad rítmica, o una manera de ritmar el tiempo y el espacio, o que las entidades rítmicas terminan ritualizándose a fuerza de provocar un sentido de identidad en los núcleos humanos.

Esto crea espacios de tiempo vivos y significantes para los hombres. Cuando emerge el sentido del ritmo, y se ritualiza una acción, el hombre encuentra sentido en el presente; un sentido que no está dictaminado por una estructura legal si no que es plenamente acertado y vivido en cuanto que significa en la construcción de nuestras vidas.

Nos movemos en un sistema relacional basado en la legalidad, en las reglas, y en la métrica. Este mecanismo gobierna el comportamiento en las relaciones de los hombres, y al igual que en la música, la métrica cuando no contiene un sentido de ritmo tiende a ser dictatorial, determinante y radical. Nos sometemos a acuerdos temporales en el día a día que o no están vivos y no nos generan vita-

lidad, o no nos significan y debemos someternos a ellos.

Una de las inquietudes es que, si logramos ritmar el tiempo, ritualizar el instante, quizás la convivencia entre los hombres sería más amable, más fluida, más significativa, más vital, más saludable y más constructiva.

En este instante por ejemplo, deténgase un segundo, piense o sienta: si está siendo arrasado por la duración, la mecanización del tiempo y la reglamentación del mismo, o si es un instante con un impulso vital, creativo, significativo, inspirador. ¿Cuántos de los instantes del día han estado atravesados por un impulso rítmico, vital o gobernados por una regla formal?, ¿Cuántos pequeños instantes del día le han significado o se han ritualizado a fin de que signifiquen? Saludar, comer, conversar ver... Ante estas preguntas, sin querer ser ofensivos ni generalizantes, uno puede pensar que es mucho más alto el porcentaje de una vida mecanizada y seca; guiada por el sentido de la obediencia, de la métrica ausente de ritmo. Las oficinas no tienen ritmo, las calles no tienen ritmo. Los salones, salvo contados auditorios no tienen sabor.

La pregunta aquí es: ¿se puede enseñar el rito y el ritmo? Es decir, ¿se pueden enseñar ritos sin que tiendan a volverse moralizantes o adoctrinantes, o sometedores? ¿Se puede ritualizar la realidad sin que eso implique división o no aceptación de la diferencia?, ¿Es posible enseñar el ritmo sin que se convierta en una obsesión técnica formal, sino sentar las bases para encontrar el impulso vital que enciende la llama de la identidad, de la vida y de la particularidad?

En un mundo altamente tecnificado y formalizado, que ve la mecanización como un bien en sí mismo y un sentido de evolución ¿cómo puede hacerse camino el azar? ¿Cómo puede hacerse camino lo irregular? ¿Cómo valorar el fenómeno educativo no por resultados técnicos si no por conquistas humanas y profesionales? Revelaciones, inspiraciones, hallazgos de sentido, percepciones del misterio. ¿Cómo generar acuerdos que se adopten por placer y por sentido y no por deber? De cara a esta pregunta es que nace una necesidad de generar una experiencia con el sonido y el movimiento en los grupos humanos y con las entidades rítmicas de este planeta.

Ahora, ¿de qué sirve generar una plataforma de trabajo, entrenamiento, conocimiento, una experiencia rítmico musical si se somete a los mismos esquemas relacionales habituales en los que nos movemos?

Es decir, la experiencia por vital que sea va a quedar sometida a las mismas estructuras métricas que determinan los comportamientos del mundo y de los hombres. La propuesta en vivo cuando estas palabras se vuelven palabra dicha y no leída, es poder hacer un juego irrumpiendo, transformando y haciéndole trampa a los protocolos, a las aulas; jugando con las estructuras establecidas a fin de que estas y las personas que son parte de las experiencias puedan revitalizar su relación. Por ejemplo, específicamente en el aula, esta reclama contradecir la estructura formal para que el ritual y el ritmo en el aula renazca. Desterritorializar el aula, hacer del infinito espacio un territorio de conocimiento. Desconfiar de los salones y galpones neutralizantes.

La métrica y la regla dan seguridad, nos crean una sensación de estabilidad, de regularidad y de normal desarrollo de cualquier cosa que se ponga en marcha, sin embargo, cuando la regla no es complementada por un ingrediente de juego o de intención o sentido, dichos conceptos, por estables y seguros que parezcan tienden a conducir hacia la inercia, es decir, a desvitalizar el fenómeno mismo. Como el mundo reclama seres obedientes más que pensantes, para el esquema mundial funciona perfectamente, pero en la construcción individual y colectiva de los seres, la ausencia de juego, sentido e intuición crea un vacío existencial que tiende a la depresión y a la violencia.

Cuando el tiempo sea respetado por convencimiento y no por deber, y cuando la regla sea respetada por sentido y no por temor, entonces habremos creado una instancia de conocimiento que da lugar al rito y al ritmo, espacio y tiempo significantes y vitales con acuerdos concertados y ejecutados con el convencimiento del ser.

Es por ello que más allá de planteamientos técnicos o exposiciones estéticas, pienso que ante el panorama actual una salida posible es ritmar el presente y ritualizar el instante. Esta charla o este texto, este encuentro como lo dimensionamos a fin de que signifique, que nos genere un instante de vida.

Los protocolos están desgastados, por tanto, son protocolos, no ritos, quizás deberíamos acompañar estos textos a golpes de tambor, o leerlos a coro, no en un auditorio, sino al calor del fuego o al vaivén del viento.

Trabajar en el ritmo y para el ritmo no es sólo un trabajo por las artes, es un trabajo por la vida, una lucha en contra de la mecanización, en oposición a la homogenización de nuestras vidas y nuestros territorios. Fui invitado a un even-

to académico en torno a Samuel Beckett en México y había grandes exposiciones, análisis e investigaciones llevadas al confín del detalle, aun así, no habían ni pausas, ni silencios. Yo pensaba para mis adentros Beckett por aquí NO PASÓ. Nuestros encuentros en torno al ritmo deben dar cuenta del ritmo en la palabra, en el discurso, en la convivencia, en el aula, en el debate, en la fiesta.

Camilo Alejandro Carvajal De La Rivera es director, actor, músico, maestro de ritmo e interpretación, y gestor cultural. Realizó sus estudios de interpretación en el Estudio de actuación de Rubén Di Prieto, en la Academia Superior de Artes de Bogotá y en la Universidad del Valle. Su formación está complementada por su educación musical, realizada en la academia Luis A. Calvo, y por diversos talleres de movimiento, interpretación, rítmica, clown y dramaturgia. Realizó su investigación: El Ritmo para el actor (fluyendo sobre el tiempo) una estructura de formación y entrenamiento del ritmo aplicada específicamente al actor y al bailarín, basada en elementos de la percusión corporal, Dalcroze, La Taketina. Como resultado de este proceso, creó los dos ensambles rítmicos: Sonatina basada en un poema de León De Greif y La Balada De La Cárcel, basado en el texto de Oscar Wilde. Fundó y dirige la compañía teatro El Anhel del Salmón.

Ritmo, poética y espacio

Francisco Dasso

Ana Mira

Rosa María Martelo

Salomé Lopes Coelho

Paulo Filipe Monteiro

Victor Fuenmayor

Fragmentos de la bitácora de “El Ritmo” (Prueba 5), de Matías Feldman

Francisco Dasso

NOTA: *El ritmo (Prueba 5)* fue estrenada en abril de 2017 en el Teatro Sarmiento del Complejo Teatral de Buenos Aires. En 2018 realizó funciones en el Galpón de Guevara durante la primera mitad del año. Los textos a continuación refieren al proceso de montaje, incluyendo descripciones, citas, ideas e intuiciones varias.

Primeros encuentros (Noviembre / Diciembre 2016)

Matías Feldman (director y dramaturgo de la Compañía) comenta sus ideas:

En el arte escénico, solemos referirnos al ritmo de forma intuitiva, genérica (expresiones como: “acá falta ritmo”, “la escena tiene buen ritmo”, etcétera). En la música, en cambio, el ritmo requiere una instrumentación muy precisa, hay una nomenclatura que designa elementos muy específicos.

Se explicita así uno de los disparadores formales de la Prueba 5:

¿Qué pasaría, entonces, si manejáramos ese nivel de precisión con escenas teatrales? ¿Qué elementos del lenguaje teatral pueden dar cuenta de un ritmo?

No se trataría, en un principio, de denunciar el trabajo rítmico con claridad. Podría proponerse, por ejemplo, una escena realista que tenga por detrás un entramado rítmico complejo. Es importante que el acontecimiento esté en función del ritmo, no de otro acontecimiento.

Se buscará utilizar, entonces, los diversos elementos teatrales (intérpretes, texto, luz, objetos, el espacio mismo, etcétera) con una idea de orquestación.

Se prevé, además, que la estructura de la Prueba 5 sea en estudios, como pruebas dentro de la prueba.

Surgen, entre otras, este tipo de preguntas:

¿Cómo sería, por ejemplo, una emoción en corcheas?, ¿se puede? ¿Cómo se podría dar cuenta de un ritmo estadístico, de una nube sonora (donde no hay un pulso claro)? ¿Qué pasa si se repite una escena, pero con otros compases? ¿Hay que dilatarla? ¿Cortarla? ¿Agregar texto? Con la estructura en Estudios, ¿se forma algún tipo de relato?

Se intuye la presencia de un Relato 1 (el relato visible) y un Relato 2 (no visible directamente, algo que resuena a través del relato 1). La forma tracciona al contenido.

Nos interesa la noción de sentido. No con una idea de dirección o de intención. Para Eduardo Del Estal, el sentido refiere a esa porción de la experiencia que no es representable, que está por fuera del lenguaje; el sentido, entonces, se presenta (emerge), no se representa.¹

Otros materiales

Se toman principalmente las ideas del filósofo italiano Franco Berardi (también conocido como Bifo). Bifo diagnostica una “deserotización de la vida cotidiana”, una progresiva pérdida de la empatía, de la percepción del cuerpo del otro como continuación sensible del propio cuerpo. Bifo designa a la fase actual del capitalismo como “semiocapitalismo”.² La acumulación de capital estaría dada por una producción y un acopio de signos: bienes inmateriales que actúan sobre la mente colectiva, sobre la atención, la imaginación y el psiquismo social. Esto incurre en una progresiva *financiarización* de las relaciones, fomentada por las nuevas tecnologías que median entre los sujetos. Ante este cuadro de situación, Bifo propone una serie de estrategias. Su principal llamado es a una idea de “latir juntos”, promover una vibración colectiva que vaya en contra de la virtualización y *financiarización* del mundo.

Feldman comparte su reflexión con el grupo: la flexibilización fue moldeando una nueva clase de trabajadores que parecen latir en ritmos menos duros.

¹ Como dice el propio Del Estal: “El Sentido es el excedente que el lenguaje (el signo) no puede significar (...) el Sentido sólo es posible porque el modelo está incompleto, agujereado por el vacío de una ausencia”. (Del Estal, 2010: 113)

² Algunas citas del propio Bifo (de su libro *Generación pos alfa*) en torno a este concepto: “Con la expresión semiocapitalismo defino el modo de producción predominante en una sociedad en la que todo acto de transformación puede ser sustituido por información y el proceso de trabajo se realiza a través de recombinar signos”. Y, más adelante: “Cuanto más denso de significado es un mensaje, tanto más lenta es la transferencia de información. Cuanto más tiempo sea necesario para la interpretación de un signo-mercancía, tanto menos la mercancía cumple su tarea principal, la de valorizar el capital invertido para su producción. He aquí por qué todo el ciclo de la innovación tecnológica es dirigido hacia la simplificación de los recorridos del usuario, del consumo, de la interpretación”. (Berardi, 2016: 109, 111)

Pero lo que estos nuevos trabajadores podrían percibir como una mayor libertad en términos de tiempo, ¿no significa también la desaparición de beneficios sociales como el aguinaldo, un seguro social o las vacaciones pagas? Así como las manifestaciones antipolíticas tienden a ritmos irregulares (cacerolazos), a diferencia de los ritmos de la militancia (bombos con tempos regulares de las marchas), el tempo del trabajo flexibilizado y precarizado adopta también una forma más irregular.

Montaje

En el comienzo, se trabaja principalmente con tres materiales:

Una escena que sucede claramente en el espacio de trabajo (en adelante me referiré a esta escena como *grupál realista*, como se la designaba en los ensayos). Este texto propone diversas situaciones de conflicto y presenta una cantidad de personajes. Es claramente, como señala el dramaturgo, la más realista de las escenas. Su objetivo es abrir mundo: ¿en dónde están?, ¿qué hacen?, ¿quiénes son? Pero también se trata de presentar una posible dinámica más tradicional, situacional, para luego trabajar con escenas más procedimentales, más atentadas por el trabajo explícito con el ritmo.

En consonancia con esto último, Feldman trae una escena escrita de una forma peculiar (en adelante, “Dale, intentá”). Pareciera que presenta una situación en la que una cantidad de personas están persuadiendo a otra de que se anime a hacer algo (no sabemos qué). El texto maneja numerosas repeticiones, alteraciones, cambios en la acentuación. Claramente, su forma textual ya denuncia un tratamiento rítmico.

Una tercera escena (en adelante, “Fassbinderiana”) no se parece a ninguna de las dos anteriores. Propone una serie de personajes (que son más bien portadores de discursos) que no parecieran guardar relación alguna con los de la “Grupál realista”. Hay una situación de clase, alguien explica algo, los alumnos aportan, hay una fuerte intertextualidad, se cruzan diferentes discursos políticos que luego devienen en religiosos. Lo interesante es el tono, la actuación extrañada, el cruce de discursos ajenos.

Además de estas escenas, se prevén otros estudios posibles: uno que contenga un trabajo con motivos rítmicos (en música, elementos unificadores de una

composición —también pueden ser melódicos—, breves figuras que se repiten una y otra vez), un estudio que trabaje sobre los acentos, otro que indague claramente en el pulso (este sería el de trabajo rítmico más evidente).

Dale, intentá

Esta escena no puede abarcarse de forma realista, sí percibimos claramente un conflicto: hay alguien que no se anima y los otros le insisten. Las digresiones son mínimas: alguien anuncia que abandona el trabajo, alguien juzga a otro (“se pasa la tarde mirando y mirando porno”). Se propone una tensión, pero la escena no progresa argumentalmente. Este material nos recuerda al trabajo con *Prueba II: La desintegración*, aquí la escena está atentada por varios frentes. Las repeticiones y la no correspondencia actores-personajes (por ejemplo, un actor es el que no se anima, pero luego otro dice su texto) desbaratan la posibilidad de comprender la escena convencionalmente. Como decíamos, esta escena pone por delante el tratamiento rítmico. ¿Cómo se trabajó?

El texto está desde un comienzo, pero sus textos no tienen actores asignados. Se van probando diferentes disposiciones, la escena se vuelve más compleja y se ensancha en la medida en que se va construyendo una orquestación. Se prueban diferentes acentuaciones, velocidades, intensidades. Se trabaja también con voces simultáneas. Este estudio pide una composición, que una vez que está lista necesita ser ensayada. Las dificultades son visibles, no es lo mismo que ensayar la “Grupal realista”. “Dale, intentá” presenta un rigor ultra técnico, el desafío del actor se iguala al del músico. En la medida en que esta escena toma más forma, los errores son mucho más visibles (como quien escucha a un músico desafinar o irse de tiempo) que en una escena convencional.

El desafío de “Dale, intentá” es generar una constante sonora, que no se vea como un diálogo picado. Que vaya avanzando en su orquestación. Hacia el final deviene en música electrónica. Feldman invita a ir *desactuando* los textos, notando lo siguiente: a mayor velocidad, menor intención; hay una progresiva pérdida de significado en la repetición constante.

La escena toma forma, hay un atractivo de lo virtuoso, de cómo los intérpretes logran responder a este rigor, a este nivel de precisión. Hay una progresión más técnica que dramática. El director insiste en la necesidad de “cantar” con el otro, no sólo preocuparse por las partes de uno. El grupo sabe que la escena

no responde únicamente al rigor técnico. “Tiene algo tribal”, señala Guillermo Angelelli. Las repeticiones, las variaciones de intensidad, el sonido constante, acercan la escena a su real objetivo: que el ritmo empiece hablar por sí solo. Lo argumental deja una impresión (en sentido de imprimir): algo abarcable, una figura; el ritmo, en cambio, deja una sensación.

Estar ahí

A lo largo del primer mes de ensayos se experimenta con solos y, eventualmente, con dúos. ¿Cómo se habita ese espacio? ¿Qué pasa cuando no hay algo que hacer ni que decir en primer plano ni, tampoco, un trabajo rítmico explícito? En lo cotidiano hay un ritmo que uno no suele percibir (ejemplo: despertar, baño, desayuno, etcétera). ¿Qué presencia tiene el silencio en esta puesta?

Juliana ingresa, organiza objetos del escritorio, se prepara un mate; surge un ámbito sonoro interesante, pero lo que vemos es tiempo muerto: ella nunca empieza a trabajar. Guillermo ingresa también solo, lo vemos quitarse el saco de su traje y guardarlo con sumo cuidado, escuchamos el sonido de sus llaves, lo vemos beber del mate que dejó Juliana, se quema. En el solo de Matthieu, en cambio, vemos a alguien sin dirección. Maitina se suma a esta secuencia. Se miran, pero no hablan; ella enciende las luces, intenta quitarse el saco con dificultad, él está sentado tamborileando los dedos contra una silla.

Feldman recuerda un ejercicio frecuente en sus clases de actuación junto a Santiago Gubernori: que el actor o actriz ingrese al espacio, se quite su mochila y se sirva agua; luego no hay otra consigna más que estar. Lo llamativo es cómo siempre este dispositivo tiende a disparar relato, hay una pulsión inevitable. El espectador tiende a completar esto perceptivamente. Considerando estos trabajos, y las escenas antes descriptas, Feldman propone la siguiente hipótesis: “a mayor relato, menor percepción del trabajo rítmico”.

La prueba no debiera cerrarse únicamente al relato, ni tampoco plenamente al trabajo rítmico explícito.

En relación con lo experimentado con los solos, se prueba con escenas grupales improvisadas con la consigna de lograr un “estar ocioso”. La idea es propuesta por el director se trata de generar un paisaje. Las acciones trabajadas son mucho más mínimas que en los solos, se trata del “no hacer nada laboral”: nadie habla,

uno se toca el pelo, otro mira la hora, otros simplemente están quietos, habitando el espacio en forma conjunta. Se arma un paisaje laboral, intentando esquivar la actuación de la espera o del aburrimiento. Alguien deja caer un objeto e, inmediatamente, otro deja caer otros objetos pequeños. La cualidad rítmica de esta escena es azarosa, inevitablemente se configura una sensación rítmica, pero lejana a la noción de pulso regular. Se configura un cuadro posible, lo llamamos “Ocioso”.

A lo largo de los ensayos, se prueban más posibilidades. Se profundiza la noción de paisaje teatral: escenas en las que no predomina un querer decir fuerte (ni argumental ni formal). Son multifocales, en la medida en que uno elige lo que quiere ver, hay varios detalles y todos se constituyen como fondo, no como figura. Nos preguntamos: ¿cuál es el ritmo de la Prueba y cuál es el ritmo que trae el espectador? Se piensa en sacar al espectador de lo que Feldman (en consonancia con Bifo) llama “ansiedad multi-tasking”.

Este tipo de cuadros llevan a pensar en algunas de las concepciones clásicas del ritmo que se venían manejando, previo al comienzo de los ensayos. Feldman, en este contexto, sugiere: “el teatro tiene que ver con el ritmo presocrático”. Aparentemente, en tiempos anteriores a Sócrates —valga la redundancia—, la idea de ritmo habría estado asociada a “esa manera peculiar de deslizarse que es propia de las olas del mar”. Repongamos brevemente algunas nociones clásicas sobre el ritmo.

Problemas etimológicos

En el diccionario *Vox Griego clásico-Español*, la entrada para ρυθμός (*rhythmós*, lo que hoy traduciríamos “ritmo”) dice:

Movimiento regulado por tiempos, medida, cadencia, ritmo, regularidad, compás; número oratorio, armonía de un período; proporción regular, disposición simétrica, medida justa; figura, configuración, forma, carácter.³

¿De dónde viene este compendio de ideas?, ¿qué pasó con las olas del mar?

Según repone el investigador Jorge Monteleone (en su artículo de 2004 *Ritmo, sujeto, poema*), el lingüista belga Émile Boisacq (en su *Diccionario etimológico de la lengua griega*, texto elaborado de 1907 a 1916), tomando a *rhythmós*

³ José María Pabón y Suárez de Urbina, *Diccionario manual griego: griego clásico – español* (Buenos Aires: Vox), 2016.

como sustantivo abstracto de *rhein* (“fluir”), señaló que el sentido de la palabra provenía de los movimientos regulares de las olas, lo que habría sugerido la idea de ritmo. Posteriormente, otro lingüista descubre un error. Émile Benveniste asegura en *La noción de “ritmo” en su expresión lingüística* (trabajo de 1951) que *rhein* sí significa “fluir” pero que dicho verbo jamás se predica del mar. Benveniste revisa, además, a los autores jónicos (es decir, poesía lírica y textos filosóficos del siglo VI a.C.) y comprueba que *rythmós* está predominantemente asociado a la idea de forma, o bien de disposición.⁴ Esto indicaría que, hasta el período ático (siglo IV a.C.), *rythmós* no estaría indicando lo que hoy entendemos por “ritmo”. ¿De dónde viene esta noción? Platón acerca el término a su acepción actual, asociándolo a los movimientos del cuerpo que están sometidos a un número; en las *Leyes* se refiere a un “orden del movimiento”, menciona entonces la forma del movimiento que el cuerpo humano realiza en la danza y a la particular disposición de sus figuras. El problema de esta noción de ritmo, ligada al orden, es que excluye implícitamente a otros tipos de movimiento: el caótico y el continuo, que sí pueden estar condensados en la idea de “fluir”.

Volvamos a nuestros ensayos: lo relevante es que, independientemente de estar conscientes del error filológico que implica asociar la idea de ritmo a las olas del mar, la imagen nos sigue siendo elocuente. Da cuenta de una regularidad errática, asociada a la naturaleza, que puede presentar intensidades diferentes. No es casual relacionar el “Ocioso”, de ritmo “pendular”, con esta imagen.

Comprobamos, tal cual se intuía al comienzo, que el teatro no responde al rigor técnico que puede tener el ritmo en la música y en la danza (no en todas sus expresiones, por supuesto). Es claro cómo cuestan mucho más las escenas ceñidas a una propuesta rítmica explícita, rigurosa (como el “Dale, intentá”).

Pero, ¿qué sucede con el caos? ¿Tiene ritmo? ¿Hay algo que no tenga ritmo? ¿Entonces todo es ritmo? Mediando el proceso de montaje, surgen debates y discusiones en torno a estos temas.

Feldman desconfía de la idea general “todo es ritmo”. Por otro lado, pensando en el montaje: ¿cuál es el estatuto de pertenencia para la prueba? En otras palabras: ¿qué hace que una determinada escena pase a formar parte de la Prueba 5? El director insiste en que todas debieran contener una reflexión sobre esta problemática. La discusión se profundiza a la hora de pensar esa pregunta. Feldman discute con los otros integrantes: por más que una escena sea efectiva, por más

⁴ Algunos ejemplos: en la poesía de Arquiloco se lo halla como disposición del ánimo; en Anacreonte como forma particular del humor; Eurípides habla de la forma distintiva de una vestimenta; en Jenofonte aparece eurhythnmós como forma proporcionada, etcétera

que funcione, tiene que reflexionar sobre el ritmo y no todo es ritmo. Precisa el director: en el ritmo hay una diferenciación, no así en la textura (durante este debate se llegó a ejemplificar con la alfombra de la sala); la percepción de ritmo se opone a la percepción de textura, porque en esta última no se puede diferenciar, a menos que haya un acercamiento tal que permita reconocer las diferencias.

Intuiciones y recorte conceptual

Feldman busca poner en relación las ideas de ritmo que se barajan en la prueba con la noción de sentido y con la problemática forma/contenido. Repongo algunas de estas ideas:

Entendemos por ritmo a la sensación que genera nuestra percepción a través de un ordenamiento de combinaciones de sucesos.

En relación con el sentido (en tanto lo otro, lo innombrable), pensamos al ritmo liminalmente. Es un borde. De vuelta: existe un problema perceptivo, el ritmo es percibido a partir de una diferenciación. Si no conseguimos diferenciar, lo que percibimos es textura (a menos que operemos un acercamiento tal a la textura que nos permita diferenciar y percibir ritmo).

Forma y contenido siempre van juntas. El ritmo tiene que ver con la forma, no con el contenido. Si puedo percibir ritmo, podría percibir sentido. Con el contenido no, a menos que tenga fisuras. El ritmo en sí mismo no es sentido, pero lo puede develar. El ritmo no tiene significación, no quiere decir nada. Puede percibirse en lo regular, en lo cíclico, en lo irregular e, incluso, en la fuga. Se trata de una forma detrás de los acontecimientos, como una membrana que envuelve el contenido.

Capicúa

Resultó interesante el trabajo con la intensidad y el ritmo generado por las acentuaciones. Hay una incidencia en la actuación: se ve un padecimiento del sistema (ya que las enunciaciones y actitudes corporales de los actores se ajustan al patrón acentual), el cuerpo agotado se vuelve una verdad contundente y, si cada acento exige mayor energía, se llega más rápido a un estado extra cotidiano. Feldman reflexiona: “No hay un ‘yo quiero decir’, es el ritmo el que lleva a un

decir más contundente”.

En un ensayo se trabaja con Paula Pichersky sola, se hacen diferentes pruebas con el volumen y la respiración. Su monólogo contiene la palabra “contagio”; se le pide que modifique el texto de tal forma que esta palabra sea muy recurrente. El resultado es algo así:

“Contagio, su contagio, al abrigo de su contagio, ponerse al abrigo de su contagio, la tierra para ponerse al a abrigo de su contagio...” y así. Resulta interesante la acentuación que genera la anáfora, dada por la repetición de “contagio”.

Sin embargo, lo que más interesa al grupo, es el extraño efecto que surge del patrón. Hay un corazón de texto que empieza a ampliarse, a ensancharse hacia atrás y hacia adelante. Se traslada el procedimiento a una escena con más texto y más intérpretes; se toma un fragmento de la “Grupal realista” en el que María Zubiri discute con Paula Pichersky. Empieza con dos réplicas, luego con cuatro, luego con seis, y así sucesivamente.

Se van buscando nuevos elementos en cada pasada. La escena se torna cada vez más interesante en la medida en que incurre en una progresiva degradación. Cada ciclo resulta cada vez más deforme. La repetición se presenta como una forma de contar, pero no consecutiva.

Dice Angelelli: “Me parece más liberador que alienante, veo más a los personajes dentro de esta intervención de la escena que en la dinámica realista”.

Comenta Feldman: “Se inaugura una forma de relato distinta: entiendo la escena, sus personajes y lo que quieren, pero de una manera capicúa (de ahí surgió el nombre de la escena). Es como que una parte de una escena realista se estirara y deformara; hay una dilación y extrañamiento del tiempo y espacio.”

Geométrico

La posibilidad de esquematizar y descomponer escénicamente el movimiento y los sonidos lleva a Feldman a proponer otra escena más. Llama “Geométrico” al nuevo segmento, en el que Juliana Muras interactúa con una especie de coro, compuesto por los demás intérpretes. Veamos cómo aparece descripto en los apuntes del dramaturgo:

Forma 'geométrica', poco 'orgánica' de los cuerpos en escena. Ángulos o diagonales imposibles, o todos juntos en formación. Pensar algo extrañado con la luz. Mientras Juli habla, el resto agrupado, haciendo movimientos/acentos sutiles. Uno con la cabeza, otro con un hombro, otro con el pecho, Otro con el brazo, etcétera.

El efecto es interesante: pareciera armarse una subjetiva de Juliana, dialogando de forma extraña con ese conjunto. ¿Qué dicen? La escena se presenta desintegrada, con fragmentos que se repiten, que resuenan de diversas formas, interpellando a un sujeto que duda. Podemos reponer eso: el grupo/coro/formación aconseja a Juliana:

TODOS: (menos JULI, empezando de distintos lugares) Pensá. Pensá menos, haceme caso. Caso. Caso. Menos. Pensá. Haceme pensá. Pensá menos haceme caso. Pensá menos haceme caso. Cas. Cas. Cas. Menos. Pensá, sa, sa, sa. Pensá menos haceme caso. Pensá menos haceme caso. menos caso. Pensá. Me. Me. Me.

La secuencia desemboca en un monólogo que Feldman escribe especialmente para Juliana, pensando la dramaturgia como un instrumento rítmico; las palabras, además de sonido, generan ritmo (como en "Dale, intentá"), lo que se suma al contenido del texto. La actriz narra a una mujer, le da voz al pensamiento de una mujer, a las capas de pensamiento de la mujer ("Una mujer arriba de una mujer arriba de una mujer arriba de otra mujer. Se queda quieta como una piedra"). Se trata de su despertar, de su cotidiano, de la partida al trabajo. Escuchamos el pensamiento ligado a lo inmediato, pero también en sus derivas. Una serie de sensaciones ("Siento metal en la boca") e imágenes recurrentes persiguen a la mujer: ("Un bosque. Los árboles de un bosque. Las ramas de los árboles de un bosque. Las hojas de las ramas de los árboles de un bosque. Las larvas en las hojas de las ramas de los árboles de un bosque"). Hay una inminencia de una otredad que se cuela en el cotidiano ("Abro la compu, miro facebook, miro los mails, miro el diario, miro instagam. Gusteo, gusto, gusto. Me aprieto la panza y gusto. Siento las tripas como gusanos y gusto, gusto, gusto"). La mujer se sabe atrapada en una repetición, en la rutina, en un ritmo.

Se trabaja la velocidad en el decir. El monólogo amalgama el trabajo formal con el ritmo y el núcleo temático de la prueba; volviendo a una de las preguntas fundamentales de la investigación: ¿es el trabajo un generador del ritmo en nuestras vidas?

Siento que algo se repite. Con leves variaciones, pero algo se repite.

Pasa gente mirando celulares. Fumo. Miro mi celu. Notificación. Pongo la clave. Miro whatsapp. Scrolleo, miro los mensajes. Scrolleo. Botón de inicio. Voy a facebook. Scrolleo. Botón al inicio. Voy al whatsapp. Escribo mensaje: “El horario que pasaron de Datasystem está bien. Nos tegucigalpa.”. Send. La puta madre. El putito corrector. Vuelvo a escribir: “Nos encontramos. Perdón, el corrector. Jaja. Emoticon con la lengua para afuera y los ojitos cerrados”.

Siento metal en la boca. Todo lo demás no tiene peso.

Estoy sola. Abro los ojos. Suena la alarma. Estoy sola.

¿Qué mierda hago yo acá? ¿Qué mierda hago acá? ¿Qué mierda hago? ¿Qué hago? ¿Qué mierda hago? ¿Qué mierda hago acá? ¿Qué mierda hago yo acá?

Me levanto. ¿Qué estoy haciendo acá?

Juan Francisco Dasso

(Dramaturgista de la Compañía Buenos Aires Escénica)

2017

Matías Feldman es Pianista, actor, director y dramaturgo. Director General de la Compañía Buenos Aires Escénica y fundador del Teatro Defensores de Bravard. Escribió y dirigió numerosas obras, entre ellas: Reflejos, Breve Relato Dominical, Hacia donde caen las cosas, Rapsodia para príncipe de la locura, Pasolini y el Proyecto Pruebas (El espectador, La desintegración, Las convenciones, El tiempo y El ritmo). Entre premios, menciones y becas se encuentran: Premio Nacional de Dramaturgia; Premio Municipal de Dramaturgia de la Ciudad de Buenos Aires; Teatro s.XXI; Teatro del Mundo; Premio de Dramaturgia “Germán Rozenmacher”; Beca Fundación Antorchas, Beca Fundación Carolina; Konex-Argentores; Beca Iberescena. Sus obras y ensayos han sido publicados por Editorial Colihue, Editorial del Rojas, INT Editorial y Editorial Excursiones. Es docente en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Ha dictado conferencias, master-classes y cursos de dramaturgia y de actuación en Latinoamérica y Europa.

Bibliografía

Del Estal, Eduardo. *Historia de la mirada*. Buenos Aires: Atuel. 2010.

Berardi, Franco. *Generación post alfá*. Buenos Aires: 2016.

Pabón y Suárez de Urbina, José María. *Diccionario manual griego: griego clásico – español*. Buenos Aires: Vox. 2016.

Por uma presença do ritmo na escrita de Nijinski, o movimento do sentimento e a imagem suspensa

Ana Mira

“Cependant, telle une énergie potentielle,
les forces de mon rythme, enrichies par celles du public,
demeurent en chaque spectateur,
et bientôt, inconsciemment,
chacun les exprimera sous telle ou telle forme”.

(Schirren, 2011 : 249)

A obra literária “Cadernos”, de Vaslav Nijinski (2004) tem três capítulos – Vida, Vida e Morte –, ao longo dos quais o leitor acompanha o fluxo de consciência do autor através das descrições da sua vida em Saint-Moritz, o seu universo como bailarino, as suas preocupações com a humanidade, a sua relação com Deus. No entanto, este fluxo de consciência de Nijinski em torno da trivialidade da vida e da morte surge intersectado com fragmentos que parecem perder o contacto com a realidade ou fazer a realidade aparecer como uma ilusão. Neste estudo apresento uma possível leitura dos “Cadernos” de Vaslav Nijinski (2004) iluminada pelo conceito de “ritmo” pela perspectiva de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007), José Gil (2018) e Kuniichi Uno (2012). Ao longo deste estudo procuro pensar o ritmo como o movimento do sentimento na escrita de Nijinski, ou seja, a força que traça as linhas gravitacionais do autor, traduzida pela escrita e capaz de revelar a intensidade de uma imagem suspensa como a do *sangue na neve*.

Vaslav Nijinski e a sua obra “Cadernos” (2004)

Vaslav Nijinski (1889-1950) foi um bailarino e coreógrafo de dança clássica no século XX, cujo trabalho foi desenvolvido principalmente no contexto dos Ballet Russes, uma companhia de dança fundada por Serge Diaghilev. As coreografias de Nijinski “Prélude à l’Après-Midi d’un Faune” (1912), “Jeux” (1913), “Le Sacre du Printemps” (1913) posicionaram-no entre os maiores mestres de dança clássica da História.

A singularidade da dança de Nijinski tem sido descrita em vários testemunhos como tendo uma qualidade rara, combinando força e leveza ou graciosidade; com a pélvis e as pernas desenvolvidas muscularmente e a estrutura do corpo ligeira. Nijinski era magro e os seus braços delicados, quando dançava transmitia liberdade no movimento e um “sentido infalível para o efeito decorativo” através da postura, atitude e forma, enquanto conjugava sensibilidade e inteligibilidade (Whitworth, 1913: 24). As suas coreografias contribuíram para a evolução do ballet moderno, tanto em termos de expressão como de técnica: desafiavam atributos convencionais e características técnicas; exploravam o acento, a trivialidade, a comunhão com a natureza, os rituais de oração e sacrifício, a força gravitacional da terra, o sentido do peso do corpo, a fusão entre as partituras da dança e da música (em vez da submissão da dança à música). Em termos da sua personalidade, Whitworth na ocasião do seu encontro com Nijinski descreveu-o como “um homem que é intensivamente, sinceramente, nervosamente vivo” (1913: 23).

Em 1913, o seu casamento com Romola de Pulski provocou a ruptura com Diaghilev, ambas afectiva (porque eram amantes) e artisticamente (Diaghilev despediu Nijinski da companhia). Esta sequência de acontecimentos acentuaram a sua já existente fragilidade emocional.

Entre 1918 e 1919, durante a sua estadia em Saint-Moritz na Suíça com a sua mulher e filha, Nijinski escreveu quatro cadernos que foram mais tarde considerados o seu diário. A obra “Cadernos”, de Nijinski (2004), é feita de três capítulos intitulados: “Vida”, “Vida”, “Morte”. Esta obra é dedicada ao sentimento: “vou chamar *Sentimento* a este livro” (Nijinski, 2004: 67). Numa outra página dos seus “Cadernos”, o autor expõe o seguinte: “Toda a gente tem sentimento, mas não compreende o sentimento. Quero escrever este livro porque quero explicar o que é o sentimento” (2004: 36). E, “Quero escrever para explicar às pessoas os hábitos que fazem morrer o sentimento” (Nijinski, 2004: 67). Ele amava as pessoas e, para ele, a sua “loucura era amor pela humanidade” (Nijinski, 2004: 46). Para Nijinski, o “sentimento” é uma “força interior” (2004: 33).

Em 1919, no salão de baile da Suvretta House, Nijinski dançou pela última vez em público. O bailarino sofreu um esgotamento nervoso grave durante esta sua performance: perante um público constituído por turistas, aristocratas e novos ricos, Nijinski dançou aquilo que Romola chamou “a dança da vida contra a morte”, descrevendo-a do seguinte modo:

“Fazia viver perante os nossos olhos uma humanidade dolorida e horrorizada. Era trágico. Os seus gestos tinham uma dimensão épica. Como um mágico, parecia flutuar sobre uma multidão de cadáveres. O público, horrorizado, parecia estupefacto, estranhamente fascinado... Vaslav era como uma dessas criaturas irresistíveis e indomáveis, como um tigre fugido da selva, capaz de nos aniquilar de um momento para o outro” (in Nijinski, 2004: 11).

Nijinski tinha trinta anos quando foi diagnosticado com esquizofrenia e internado num hospital psiquiátrico em 1919. Depois de mais trinta anos com o distúrbio de saúde mental e passando vários períodos internado, Nijinski faleceu em Londres em 1950.

O movimento do sentimento e a imagem suspensa

Na obra “Cadernos”, Nijinski escreve em vagas, ondas, correntes de pensamento que tanto o atraem para terra como o lançam para o ar. Na violência dos saltos do bailarino-escritor, ou simplesmente escrivão do corpo, descidas e elevações marcam a verticalidade da sua escrita inquieta e misteriosa, movida pelo sentimento que é a força interior de Nijinski espelhada nas imagens que me chegam e tocam, não menos violentamente.

Como leitora, sigo o fluxo de consciência de Nijinski que me transporta pela sua vida em Saint-Moritz, na Suíça, na casa com a sua mulher, filha e enfermeira; a sua relação com o Dr. Frankel, o seu psiquiatra; o seu universo como bailarino único no mundo; as suas memórias conflituosas com Diaghilev; a sua tentativa de preservar a singularidade da dança fora do valor de troca versus o mercado da dança e sua troca constante de corpos, desejo e moeda (Nijinski queria destruir a bolsa); a sua repressão causada pela guerra e a política; a sua repugnância em comer carne; os seus passeios; as suas leituras de Tolstoy; o seu amor por todos; e, igualmente, pelas suas considerações sobre a vida, a morte, o sentimento, a natureza, Deus e a humanidade.

Nesse sobrevoo pela vida de Nijinski, paro diante de uma imagem – *sangue na neve*:

Estou diante de um precipício onde posso cair, mas não tenho medo de cair por isso não cairei. Deus não quer que eu caia porque me ajuda quando caio. Uma vez, fui dar um passeio e pareceu-me que havia sangue na neve, por isso corri, seguindo o rasto. Pareceu-me

que tinham morto um homem, mas que ele estava vivo, e corri noutra direcção e vi uma grande mancha de sangue. Estava com medo, mas encaminhei-me para o precipício. Percebi que o rasto não era de sangue, mas de mijo. Não conheço outra palavra, por isso escrevo esta. Poderia tentar aprender todas as palavras, mas não gosto de perder tempo. Quero descrever os meus passeios. Enquanto andava na neve, vi um rasto de esquis que terminava na mancha de sangue. Recreei que tivessem enterrado um homem na neve porque o tinham morto à paulada. Tive medo e voltei para trás, a correr. Conheço pessoas que têm medo. Eu não tenho medo, por isso voltei para trás, e então senti que era Deus que me estava a pôr à prova, para ver se eu tinha medo dele, ou não. Disse em voz alta: “Não, não tenho medo de Deus porque ele é a vida, não é a morte”. Então Deus fez-me ir até ao precipício, dizendo que estava um homem pendurado lá em cima e que era preciso salvá-lo. Tive medo. Pensei que era o diabo que me estava a tentar, como tentou Cristo quando ele estava no alto da montanha, dizendo: “Salta, e eu acreditarei em ti”. Tive medo, mas, passados uns instantes, senti que uma força me atraía para o precipício. Fui até ao precipício e caí, mas fiquei preso nos ramos de uma árvore que eu não tinha visto. Fiquei surpreendido e pensei que era um milagre. Deus queria pôr-me à prova. Compreendi Deus e quis soltar-me, mas Ele não me deixou. Aguentei por muito tempo, mas, pouco depois, comecei a ter medo. Deus disse-me que eu cairia, se largasse um só ramo. Larguei um ramo, mas não caí. Deus disse-me: “Volta para casa e diz à tua mulher que estás louco”. Compreendi que Deus gostava de mim, por isso fui para casa com a intenção de lhe dar essa notícia. Na estrada, voltei a ver o rasto de sangue, mas já não acreditei. Deus mostrou-me esse rasto para eu o sentir. Senti-o e voltei pelo mesmo caminho. Ele disse-me para me deitar na neve. Deitei-me. Mandou-me ficar deitado por muito tempo. Fiquei deitado até sentir frio na mão. A minha mão começou a gelar. Retirei a mão e disse que aquilo não era coisa de Deus, porque a mão me doía. Deus ficou contente, e mandou-me voltar pelo mesmo caminho, mas, depois de eu ter dado uns passos, mandou-me deitar outra vez na neve, ao pé de uma árvore. Agarrei-me à árvore e deitei-me, deixando-me cair lentamente para trás. Deus voltou a mandar-me ficar deitado na neve. Fiquei deitado na neve por muito tempo. Não sentia frio e, então, Deus mandou-me levantar. Levantei-me. Ele disse que podia voltar para casa. Voltei para casa. Deus disse-me: “Pára!”. Parei. Sei que toda a gente vai pensar que tudo o que estou a escrever é inventado, mas devo dizer que tudo o que estou a escrever é a pura verdade porque vivi tudo isso na prática. Fiz tudo o que estou a escrever. Vou escrever até ficar com a mão dormente. Não me canso, por isso vou continuar a escrever. (Nijinski, 2004: 29-30).

Nijinski continua a escrever, o ritmo que marca o movimento do sentimento cruza os acontecimentos da sua vida com aproximações ao perigo da morte, ou da loucura, estes dois últimos como o instinto da morte capaz de o levar ao aniquilamento do desejo de dançar e de escrever, da metamorfose, ou seja, de exercitar a vida. Para Uno, Nijinski, ao escrever o seu “diário”, recusa-se a trocar a vida pela morte, pois aceitar a separação entre a vida e a morte como uma forma de reduzir, preservar e domesticar a vida implica que essa demarcação seja experienciada como um sistema de morte (2012: 29). Contrariamente, Uno menciona que Nijinski opera uma fusão entre a vida e a morte num quase intolerável grau de intensidade da vida (2012: 29). E o próprio Nijinski afirma: “Escrevo a vida, não a morte”, “Amo a vida. Quero a vida” (2004: 66 e 69). Nessa intensidade da vida surgida da fusão entre a vida e morte – recorde-se o título dos três capítulos dos “Cadernos” (Vida, Vida, Morte) –, na escrita de Nijinski, o ritmo é o movimento do sentimento, tal como analisarei.

Diante do precipício, o corpo e a linguagem operam uma derrocada dos sentidos e das coordenadas do espaço e do tempo para Nijinski e o seu leitor, sendo nesse lugar que a imagem do *sangue na neve* surge suspensa, real e ilusória ao mesmo tempo: ela é e não é, é sangue e mijo, desaparece e ressurgue noutro lugar, é o sangue de um homem que morreu mas está vivo, de um homem enterrado, o culminar de um rasto de esqui numa direcção diferente daquela que Nijinski tomou, o medo, a desculpa para Deus pôr Nijinski à prova, a tensão entre o movimento e o repouso na dança e na escrita de Nijinski, a qual sempre transtornou quem o escuta mais proximamente. As formas expressivas da escrita de Nijinski são forças lúcidas (Nijinski escreve que finge a loucura), linhas gravitacionais de saltos sem fim, os mesmos do seu lápis que pesa sobre o papel, desliza, contorna as palavras e liberta as imagens, capazes de interromper qualquer continuidade de acontecimentos possível e, diferentemente, traçando um continuum de imagens vertiginosas.

O continuum de imagens suspensas na escrita de Nijinski surge da ferocidade de uma força interior que, para Uno, faz Nijinski (o Fauno) reduzir o “Eu” e as palavras ao mínimo, “onde o espírito viveu o instante que se aproxima de um certo valor mínimo (chamá-lo de valor máximo daria no mesmo)”, ou um “valor-limite da relação, dos sentidos, da representação” ao qual o espírito se aproxima para vencer “a velocidade louca” (2012: 19). Uno recorda que Nijinski nomeia o sentimento como a “oscilação que preenche esta disposição” e adianta: “Na disposição mínima do espírito, o sentimento se abre como uma força po-

tencial máxima fora do sujeito” (2012: 20). Nesse fora da identidade do sujeito e da medida do espaço e do tempo, Nijinski torna-se outros:

Sou Deus e Touro. Sou Ápis. Sou um egípcio. Sou um Hindu. Sou um indiano. Sou um negro, sou um chinês, sou um japonês. Sou um estrangeiro, venho de outro sítio. Sou um pássaro marinho. Sou um pássaro terrestre. Sou a árvore de Tolstoy. (Nijinski, 2004: 55)

Na escrita reduzida ao mínimo de Nijinski, por entre as partículas de gelo e sangue, o “inconsciente do corpo” derrama-se nas palavras, deixando na linguagem o rasto de uma vida não mensurável que sustenta a criação de uma imagem atemporal e não localizável: *sangue na neve*.

Se o sentimento é para Nijinski uma força interior e ele escreve pela Vida, o movimento do sentimento corresponde ao pulsar de uma vida intensificada, ou melhor, ao ritmo. Pela perspectiva de Gil a partir da psicanálise de Dolto, as palavras de Nijinski espelham o seu corpo (lembro, corpo feito de espírito, feroz e sempre à procura de viver o instante de valor mínimo, ou máximo), como “imagem inconsciente do corpo”, isto é, o mapa psíquico residual das suas experiências corporais, cartografado pelo desejo ao longo da sua história e na relação comunicativa com o mundo e os outros humanos; desde o corpo infantil e, por isso, mesmo durante a pré-verbalidade da linguagem (correspondente à dos balbuceios, dos sons, dos fonemas, o que nos permitiria pensar sobre os poemas de Nijinski que se encontram nas últimas páginas dos “Cadernos”) (2018: 20). Uma vez que “a linguagem arrasta consigo o inconsciente do corpo, isto é, as forças vitais recalcadas”, os afectos inscritos na linguagem da escrita de Nijinski surgem precisamente pelo assombro do “inconsciente do corpo” nas palavras (Gil, 2018: 56). Por esta razão, trata-se de “palavra-força”, pela perspectiva de Gil: “Para uma criança, uma palavra tem a força [inconsciente] da emoção que a contamina; ela é, antes de mais, essa força e toma o seu sentido” (2018: 22). Nijinski escreve no plano das partículas virtuais onde o gesto de escrever transporta o ritmo da força transmitida pelo inconsciente e projecta-a na imagem. O *sangue na neve* é violento para o leitor, que a essa imagem adere, porque transmite as forças do medo e da morte e, ao mesmo tempo, a provação de Deus que para Nijinski é a Vida. No entanto, como caracterizar a presença do ritmo na escrita de Nijinski?

Na obra “Cadernos”, de Nijinski (2004), o ritmo é o pulsar de uma vida intensificada entre a vida e a morte. O ritmo corresponde ao movimento do

sentimento, sua incessante e veloz oscilação entre seres e mundos heterogêneos; sendo que o sentimento cria a disposição para uma escrita reduzida ao mínimo e, simultaneamente, elevada ao máximo de expressão. Através da “imagem inconsciente do corpo”, pela perspectiva de Gil (exposta acima), a escrita de Nijinski traduz o inconsciente, isto é, as suas palavras transportam a força – e o ritmo da força da Vida, da intensidade, do afecto – transmitida pelo inconsciente e incorporada na imagem. Tal tradução é feita pelo ritmo, ao longo de sucessivas transferências afectivas entre os sentidos táctil, visual, auditivo; sendo assim que o ritmo traduz as sensações em linguagem verbal (Gil, 2018: 30). Gil menciona:

Como escrevem Deleuze e Guattari, o ritmo “é o Desigual ou o Incomensurável, sempre em transcodificação. [...] Ele não opera num espaço-tempo homogêneo, mas com blocos heterogêneos”. Aqui, com forças e formas. A tradução rítmica dá a impressão de compor um só ritmo, um só corpo, mas o que resulta é uma diferenciação rítmica maior e mais complexa dos corpos (2018: 30)

A presença do ritmo na escrita de Nijinski faz proliferar a Diferença no incessante movimento que a imagem cristaliza, porque as palavras de Nijinski transportam a diferença do movimento do sentimento, em oscilação sem cessar, e a do próprio Nijinski sempre em mutação tanto na escrita como na dança: “Mesmo nas fotos onde ele se imobiliza em uma pose, a imagem de Nijinski é aureolada com linhas de forças difíceis de determinar e conseguir revelar uma forma, o que lá está é a génese do movimento” (Uno, 2018: 21). Nas palavras de Nijinski, a imagem, a forma, o sentido são impossíveis de se fixarem; elas captam o ritmo da força – o pulsar da Vida.

No passeio de um vida intensificada, vinda da fusão entre a vida e a morte, na escrita de Nijinski acompanho o ritmo da corrente das palavras do autor, “palavras-força” que transmitem o inconsciente do corpo e da linguagem e sempre entre-dois. Deleuze-Guattari mencionam: “é neste entre-dois que o caos devém ritmo”, e o ritmo surge na passagem entre dois meios heterogêneos (Deleuze-Guattari, 2007: 398). Nijinski escreve intensivamente porque sente. O sentimento move-o a uma velocidade louca por entre diferentes lugares e seres, Deus, Cristo e Anti-Cristo. O acto de escrever (sobre o qual Nijinski toma consciência ao *descrevê-lo* em várias páginas dos “Cadernos”) abranda as forças do caos em Nijinski, enquanto o traço da escrita contorna e desenha uma imagem suspensa, de espaço e de tempo próprios, como uma paisagem de temperatura e cor violentamente poética: a mancha de *sangue na neve*. Esta imagem extraída

do caos pelo contorno das palavras, ainda intimamente caótica, não cessa de se escapar, desfazer, deslocar, retomar em histórias onde meios separados e personagens desconhecidas se atravessam e transmutam nos “Cadernos” de Nijinski – território das metamorfoses, ou expressão plena do ritmo.

Em forma de conclusão, nos “Cadernos” de Nijinski (2004), o ritmo pode ser entendido como o movimento do sentimento, por outras palavras, o pulsar de uma vida intensificada cuja força traça linhas gravitacionais que tanto atraem Nijinski para os acontecimentos do quotidiano como o lançam no caos de onde será extraída a imagem: *sangue na neve*. O ritmo é oscilante, desigual, incomensurável, diferencial; o seu pulsar estiliza o Eu (como identidade), o espaço e o tempo (como coordenadas), e aproxima o espírito de Nijinski do valor-limite quando a escrita se reduz ao mínimo da relação, dos sentidos e da representação, podendo apenas assim abrir-se uma força potencial máxima de expressão da linguagem escrita do autor, já fora do sujeito, do espaço e do tempo. As palavras de Nijinski transportam a força que vem de toda uma cartografia dos afectos, arcaica, inconsciente. Em sua incessante transcodificação, o ritmo traduz as sensações em palavras, ambas, onde as forças se encontram investidas. No limiar da passagem entre-dois de Nijinski, vida e morte, touro e pássaro, o ritmo surge do caos quando o contorno da palavra faz a Terra das imagens nos “Cadernos” de Nijinski. Até que Nijinski se sustém diante do precipício, “no limite da terra”, diriam Deleuze-Guattari evocando Paul Klee; onde o artista se instala interessado “pelo microscópio, pelos cristais, pelas moléculas, pelos átomos e pelas partículas, (...) pelo movimento imanente” da intensidade de uma Vida, Vida, Morte (Deleuze-Guattari, 2007: 428).

Diante do abismo, Nijinski desafia a gravidade restante, através da oscilação do movimento do sentimento: o ritmo. Enquanto a imagem – *sangue na neve* –, na sua potência infinita reservada do caos, descola-se e eleva-se da terra em direcção ao Cosmos.

Ana Mira (Lisboa, 1976). Dedicou-se à investigação, ao ensino, à dança performance e à escrita no campo da dança e filosofia. Estudou Práticas Somáticas e Dança Contemporânea na Europa e nos Estados Unidos. Completou o mestrado e o doutoramento em Filosofia /Estética na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, em 2014, sob orientação do filósofo e professor José Gil e como bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Na performance de dança, destaca a sua colaboração com os coreógrafos Pauline

de Groot, Russell Dumas e Rosemary Butcher e a sua adaptação do solo “At Once” (SPCP/2009), de Deborah Hay. Tem vindo a leccionar em centros académicos e artísticos, actualmente no C.E.M. – Centro em Movimento e ArCo – Centro de Arte e Comunicação Visual. Encontram-se publicados os seus ensaios de dança e filosofia: “Contornos de inexistência” (Teatro Municipal do Porto/ INCM, 2018), “Afectivo Primitivo” (Nuisis Zobop/Instituto de Filosofia-Universidade do Porto, 2017), “Sensorial document” (Journal of Dance and Somatic Practices, 2016). É investigadora no IFILNOVA – Instituto de Filosofia da Nova (FCSH-UNL) e no baldio | Estudos de Performance.

Bibliografia

- Deleuze, Gil e Guattari, Félix (2007) *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, trad. por Rafael Godinho, Lisboa: Assírio e Alvim.
- Gil, José (2018) *Caos e Ritmo*, Lisboa: Relógio d'Água.
- Nijinski, Vaslav (2004) *Cadernos*, trad. por Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Schirren, Fernand (2011) *Le rythme primordial et souverain, Vottem: Contredanse*.
- Uno, Kuniichi (2012) *A génese de um corpo desconhecido*, São Paulo, N-1 Edições.
- Whitworth, Geoffrey (1913) *The art of Nijinsky*, ilust. De Dorothy Mullock, Londres: Chatto & Windus.

Poesia, relações intermediais, fluxos rítmicos

Rosa Maria Martelo

A hipótese de a poesia manter uma afinidade com a imagem visual e com a música tem sido considerada sob duas perspectivas diferentes ou mesmo opostas. Numa delas, a poesia apresenta-se enquanto arte da imagem e da música em si mesma e entende-se como fluxo rítmico de imagens e sons; na outra, coloca-se mais linearmente como discurso dialogante com as artes da imagem e com a música, o que a leva a explorar práticas intermediais diversificadas. Em que medida estas duas inflexões reflectem formas distintas de lidar com a historicidade dos discursos e com os ritmos do mundo moderno e contemporâneo? Eis o que se pretende analisar.

Poesia e História, ritmos e contrarritmos

Em 2014, a revista brasileira *Remate de Males* publicou, no seu trigésimo quarto número, um dossier subordinado ao tema “A Poesia e os ritmos da História”. No texto de apresentação, Marcos Siscar e Eduardo Sterzi expunham as ideias orientadoras do volume e destacavam o intuito de se acercarem dos modos não lineares pelos quais a poesia se articula com o tempo histórico. Sem porem em causa a condição temporal da poesia, Siscar e Sterzi destacavam o facto de o discurso poético se “apresent[ar] muitas vezes como uma contra-história explorando os contrarritmos (as pausas, as síncopes, as arritmias), por meio das quais questiona inclusive as narrativas históricas convencionais” (2014: 7).

Nas reflexões de Siscar e Sterzi sobressaem noções como as de *pluralidade*, *complexidade*, *descompasso*, *intempestividade* (*ibid.*), usadas para argumentar que a temporalidade da poesia não pode ser encarada como uma transposição directa do tempo histórico. Não que os dois autores, ambos poetas e críticos, pretendessem atribuir à poesia um estatuto de vanguarda e antecipação; não se trata propriamente de recuperar o sentido moderno em que Rimbaud recusava à poesia a função de “ritmar a acção” e lhe atribuía uma posição de vanguarda (Rimbaud 1999: 246). Os ritmos poéticos seriam agora outros, específicos, sim, mas não necessariamente antecipativos. E quais seriam, nesse caso?

Para responder a esta questão, o poeta e crítico francês Michel Deguy propõe, no mesmo número da *Remate de Males*, um texto no qual questiona a possibilidade de os ritmos da poesia e os ritmos da História poderem ser articulados, sobretudo tendo em conta que a poesia foi deixando de parte a propensão épica e dramática em favor da tematização das singularidades individuais. O título do artigo de Deguy, “História, poesia, ritmo?”, formulado assim em modo interrogativo, sugere de imediato a existência de uma relação complexa entre os ritmos de uma e de outra.

“O ritmo poético e os ritmos da História, sincrónicos ou diacrónicos, fazem sentido juntos?” – pergunta o poeta francês (2014: 10), para logo acrescentar: “Não sei se a relação complexa entre a poesia e a História (existe?) pode ser “reconhecida” numa História da poesia em geral, ou se a hipótese dessa complexidade está na base da criação poética...” (*ibid.*). Mais adiante, irá esclarecer o seu argumento:

A história procura o sentido, “o sentido da história”; ela não é capaz de pensar o não-sentido, isto é, a verdade. A história não pensa. Tornar inapagável aquilo que se tornou inacreditável, eis a fórmula que diz o privilégio da Arte (a poesia). (2014: 13)

Michel Deguy coloca reservas a quaisquer formas lineares de correspondência entre o curso da História e um decurso da poesia, atribuindo a esta última “a memorabilidade, a figurabilidade”, propriedades que o ensaísta distingue do fazer da História (*ibid.*). Para Deguy, o campo da poesia é o do “ser-come”, da “comparabilidade (ou da figuralidade) das coisas” (2014: 14). É por essa via que a poesia pode, em seu entender, colocar a questão que considera essencial: “as coisas têm *a ver* juntas ou não têm *nada a ver*?” (*ibid.*).

Ana Luísa Amaral defendeu recentemente uma perspectiva semelhante, ao subscrever a seguinte afirmação de Pavese: “A poesia começa quando um idiota olha para o mar e diz «parece azeite»” (*apud* Amaral 2018: 233). “Parecer não é ser”, reconhecia Ana Luísa Amaral, mas recordava que tanto parecer quanto ser “mantêm relações alicerçadas na possibilidade de criação de mundos – possíveis, nem sempre paralelos” (*idem*: 233-234).

Pela minha parte, sublinharia que a condição de “ser-come” aproxima e afasta simultaneamente, isto é, indica-nos que o ritmo da poesia não tem que ser o da História, e que da poesia esperamos não o ritmar da acção, mas outros

ritmos. Pavese usa o verbo *dizer*, lembrando-nos que para haver poesia não basta pensar que o mar parece azeite, é preciso *transportar em palavras ditas* esse “ser-como”. Muitos usariam certamente o verbo *fundar* neste contexto, falariam de fundar com palavras esse “ser-como”. De um modo ou outro, tratar-se-ia de *olhar e dizer* (nem olhar nem dizer são suficientes por si, na frase de Pavese), e, por conseguinte, parece legítimo pensar-se que é na relação entre som e imagem, pela qual o dizer corresponde ao olhar, que se funda se não o ritmo *da* poesia (receio muito as definições essencialistas) pelo menos a ideia de ritmo que associamos à poesia, ritmo esse que, de acordo com Henri Meschonnic, pressupõe uma subjectividade em acção.¹

Voltarei a esta questão, mas por agora, e retomando as considerações de Michel Deguy, sublinharia que a consciência da intempestividade da poesia não impede este poeta de fazer duas afirmações, a propósito da poesia contemporânea, nas quais a relação da poesia com as circunstâncias do seu tempo também é evidente. A primeira diz o seguinte:

Quanto à poesia, tornou-se animação cultural, definitivamente, aos olhos da opinião; ou indiferente aos acontecimentos, por autismo lírico, e até mesmo indiferente à inteligibilidade, por “surrealismo”. Fazer *a poética* entrar no Debate “intelectual” tornou-se, portanto, a grande questão para “nós” – teóricos da poesia [poéticiens]. (2014: 12)

A segunda afirmação retoma e complementa a que acabo de citar. Michel Deguy refere-se a “esse raso episódio tardio ([que seria o] século 21)”, para constatar:

a poesia não está mais na jogada; ela brinca no pátio de (re)criação [(ré)création] cultural da cidade; dispersa em animações heterogêneas que a homonímia “poesia” ainda consegue reunir vagamente, orçamentariamente. (2014: 16)

Interessam-me estas afirmações pelo modo como articulam dois aspectos: o facto de a poesia actual poder ser associada à animação cultural, sem mais, como se esta representasse a sua finalidade última enquanto fenómeno artístico; e a circunstância subsequente de a poesia arriscar ser vista como estando apenas

¹ Cf. Henri Meschonnic (1982: 216-17): “Defino o ritmo na linguagem como a organização das marcas pelas quais os significantes, linguísticos e extralinguísticos (no caso da comunicação oral, em particular), produzem uma semântica específica e distinta do sentido lexical, que designo por significância: ou seja, os valores próprios de um discurso e apenas desse discurso. Estas marcas podem situar-se a todos os “níveis” da linguagem: acentuais, prosódicos, lexicais, sintácticos. No seu conjunto, elas constituem uma paradigmática e uma sintagmática que, precisamente, neutraliza a noção de nível. Contra a redução corrente do “sentido” ao lexical, a significância diz respeito a todo o discurso, está em cada consoante, em cada vogal que, enquanto paradigma e sintagmática, destaca as séries. Assim, os significantes são tanto sintácticos quanto prosódicos. O “sentido” deixa de pertencer às palavras, lexicalmente. (...) E sendo o sentido a actividade do sujeito de enunciação, o ritmo é a organização do sujeito como discurso no discurso e através do seu discurso” (Tradução minha).

a agir ludicamente e de modo inconsequente no plano da (re)criação cultural (e faço notar o jogo de palavras entre *recriação* e *recreio* permitido pela palavra francesa *récréation*). Para Deguy, uma poesia que encontra a sua finalidade na indústria cultural corre o risco de se transformar numa actividade de diversão, essencialmente repetitiva, pacificadora e lúdica. A palavra *poesia* arriscaria então designar um conjunto diversificado de actividades mais ou menos inócuas, condenadas a ritmar a acção (naquele sentido que Rimbaud recusava) sem nada ter para lhe contrapor.

Formulando a questão de outro modo, poderíamos perguntar se, no contexto ocidental, estaremos a viver uma espécie de academismo poético, mais democrático que os anteriores, é certo, mas igualmente pouco capaz de invenção, de questionamento e surpresa, e, como todos os academismos, inofensivo e disciplinado. Isto mesmo é sugerido por Alfonso Berardinelli quando numa entrevista recente critica o corporativismo nas artes e nas letras, contrapondo-lhe a necessidade de solidão criativa e participativa.

Berardinelli situa no pós Maio de 68, na década de Setenta e depois, a proliferação de uma estirpe de poetas e críticos que estariam mais interessados na pertença a um grupo do que no debate e no confronto de poéticas. E observa nos meios culturais contemporâneos uma “condescendência geral”, tanto no plano da produção quanto no da recepção, suportada por um público pouco conhecedor. Em sua opinião, ter-se-ia passado de “uma crítica terrorista contra qualquer atividade cultural, literária, a uma espécie de condescendência generalizada, segundo a qual a própria descrição dos defeitos de um autor é considerada como uma espécie de ofensa” (2018: s.p.). E o crítico italiano prossegue nestes termos:

A única aspiração desses autores é serem incluídos no panorama geral, nas antologias, no registro do próprio setor cultural, como se pode fazer parte de qualquer colegiado profissional. Isso acontece quando as artes tradicionais ficam sem público, algo que está se ampliando cada vez mais. (...) Em poesia, isso [o juízo] não ocorre, porque não existe um público em condições de julgar se um poeta vale ou não vale. Geralmente, é-se aceito, e os mais hábeis em se fazer aceitar terminam passando por poetas importantes, sem que ninguém tenha jamais chegado a julgá-los criticamente. (2018: s.p.)

Três poetas em contramão

No contexto da poesia portuguesa do século XXI, a visão deceptiva do papel actual da poesia expressa por Alfonso Berardinelli ecoa na situação inédita de três dos mais relevantes poetas portugueses do dealbar deste século evidenciarem hoje, cada um a seu modo e de forma não concertada, uma relação bastante crítica, distanciada ou mesmo “zangada”, com a poesia. Refiro-me a José Miguel Silva (*O Sino de Areia*, 1999), Manuel de Freitas (*Todos Contentes e Eu Também* 2000), e Rui Pires Cabral (*Geografia das Estações*, 1994). Depois de nos primeiros quinze anos do século XXI, ou mesmo já um pouco antes, terem publicado em verso com assinalável sistematicidade, ultimamente estes autores preferem ou o silêncio, ou a prosa, ou, no caso de Rui Pires Cabral, uma cada vez mais evidente presença de formas de expressão visual, em detrimento da poesia lírica mais convencional.

A posição mais extrema é certamente a de José Miguel Silva, que, após um longo silêncio apenas pontuado por raras colaborações em publicações periódicas, publica, em 2017, um livro com o elucidativo título de *Últimos Poemas*.² De temática fortemente política, evidenciando uma atenção aguda ao descrédito da governação neoliberal e à indiferença geral face à progressão acelerada do desastre ecológico decorrente do imparável desenvolvimentismo capitalista, o livro de José Miguel Silva pretende encerrar a actividade do poeta. A expressão “últimos poemas” poderia ser entendida no sentido de estes textos serem muito simplesmente os poemas mais recentes do autor; no entanto, é mesmo a ideia de fim aquela que sobressai no livro. A crítica leu-o assim mesmo, e não consta que o autor pusesse em causa tal leitura.³ Muito pelo contrário, desde então José Miguel Silva mantém um escrupuloso silêncio que parece sublinhar o que afirmava logo no poema preambular, “Lamento e exortação”:

(...)

*Resta-nos perder a última ilusão: a de que haja
ainda espaço nesta feira popular da mediocracia
para uma escrita que não seja celebração
do estridente carrossel publicitário,
dos económicos carrinhos de choque,
da barraca de tiro em que fazemos de patos.*

² Os dois livros anteriores, *Erros Individuais* e *Serém*, 24 de Março, datavam, respectivamente de 2010 de 2012.

³ Cf. a recensão assinada por Hugo Pinto Santos, “Adeus aos versos”, *Público*, Suplemento *Ipsilon*, 31 de Julho de 2017.

*Quando percebermos também isto, saberemos
que a Gloriosa Era da Literatura Ocidental
chegou ao fim, derretida (como sugere
o seu acrónimo) pelo aquecimento da sandice
global (...) (Silva 2017: 7)*

Depois de passar por alguns dos aspectos mais pantanosos da política actual, como a manipulação exercida através de associações pouco claras entre política e comunicação social, *Últimos Poemas* termina com um texto intitulado “Fim”, que por sua vez encerra com estes versos: “(...) só podíamos seguir/ o planograma do genoma e perecer” (*idem*: 42). Seria difícil ir mais longe na expressão do descrédito da arte literária. E de modo muito coerente, o poeta que assim diz chegar ao “fim” tem mantido a sua intervenção política e ecologista no blogue Achaques e Remoques, no qual reúne informação acerca da catástrofe ecológica que se aproxima a passos largos e que tão levianamente continuamos a alimentar.

Manuel de Freitas, por sua vez, também muda de registo nos livros mais recentes e passa a publicar exclusivamente pequenos textos em prosa, como se sugerisse, por um critério algo adorniano, já não haver lugar para o verso num mundo como aquele em que José Miguel Silva apesar de tudo continuou a escrever em verso até aos *Últimos Poemas*. Num breve livro em que reúne as suas impressões enquanto livreiro presente na Feira do Livro de Poesia, em Campo de Ourique, Manuel de Freitas cita Andrei Tarkovsky: “A Humanidade desaparecerá quando já não houver um único poeta sobre a Terra”. E acrescenta: “Já faltou mais, Andrei” (2019: s.p.). Algumas páginas adiante poderemos ler uma apreciação ainda mais disfórica: “Há muito que os poetas lidam com uvas sofregamente vindimadas, o que não tem mal nenhum. Só é pena que sejam tão poucos a aperceber-se disso” (*idem*, s.p.).

Podendo ser inscritos na tradição baudelairiana, os poemas em prosa de Manuel de Freitas surgem em resposta a um mundo condenado pelo modelo desenvolvimentista dominante, um mundo que – sabemos-lo bem (embora muito façamos para o esquecer) – corre inexoravelmente para o desastre ecológico a curto prazo. Num dos livros mais recentes, *Shots* (2018), os textos são tão concisos quanto o título e o tipo de bebida a que este alude. Mas não deveremos esquecer que “shots” também são tiros com armas de fogo; e são ainda instantâneos fotográficos e cinematográficos que podem fixar em imagem aquilo que amamos.

Na sociedade da informação e da comunicação, tão ruidosa e palavrosa, os pequenos textos de Manuel de Freitas apresentam-se como exercícios de precisão e contenção. Do silêncio de José Miguel Silva passamos, assim, a uma substituição do ritmo do verso pelo ritmo da prosa, mais fluido e informe. Se etimologicamente a palavra “ritmo” remete para a ideia de fluir ou ganhar forma e não para o movimento repetido das ondas marítimas, como em tempo esclamou Benveniste (1966: 333), podemos observar nesta inflexão um movimento rítmico por excelência, no qual é perceptível uma resposta ao contexto histórico, mas como contraposição intempestiva e não como tradução linear de uma temporalidade.

Eis o primeiro texto de *Shots*, que lembra “os bons cães”, sujos e piolhosos, que Baudelaire descreve fraternamente em *Le Spleen de Paris*:

SHOTS

Gosto, sobretudo, dos cães quase sem dono que roçam as esquinas, pisando restos de garrafas. Ou das pessoas que desconheço e das bebidas todas que ignoro (porque me matam menos e se chamam – como eu – *insónia, pesadelo, golpe baixo*).

E, no entanto, recomeço.

(Freitas 2018: 7)

Repare-se que, mesmo neste caso, a construção adversativa da frase final, na qual o recomeço é enquadrado, sugere que o silêncio seria a condição natural daquele que aqui escreve; e a prosa surge, assim, como um compromisso entre o silêncio e o verso. De resto, a prosa não é simplesmente a poesia sem o verso, mas outra coisa que não se opõe linearmente nem ao verso nem à poesia, como bem demonstrou Gérard Dessons.⁴ Sintomaticamente, o livro é perpassado por referências à poesia:

PALAVRAS

para o Fábio Neves Marcelino

Mede-as devagar; são muitas, mas pouco conseguem dizer. E nenhum poeta se pode orgulhar de não ter escrito uma palavra a mais. Nem sequer Eugénio ou Szyborska, que tinham sempre o caixote de lixo ao lado.

Não te preocupes com o rio; diz a tua sede. (*Idem*: 12)

⁴ Para Gérard Dessons, o termo *prosa* remete acima de tudo para um uso da linguagem, tido como comum, um uso que tanto interessa à prosa literária quanto à poesia e que funciona como um limite que apela à experimentação no plano verbal: “Se a prosa é o que é comum na linguagem — constituição do sujeito pela sua linguagem —, então, também há uma prosa do verso” (2002: 129).

Quanto a Rui Pires Cabral, é significativo que, depois de reunir no extenso volume *Morada* (2015) os seus livros mais convencionalmente líricos, tenha preferido concentrar-se na prática do poema-colagem, já presente na obra publicada em livro desde 2012, com *Biblioteca dos Rapazes*, um trabalho no qual Pires Cabral se propunha precisamente “casar a poesia com a colagem” (Cabral 2012: 5). O poeta sempre fora entusiasta da citação e do recurso às referências intermediais, designadamente musicais,⁵ e, dos três autores aqui referidos, é aquele que tem vindo a trilhar o caminho mais enquadrável nos processos criativos que Marjorie Perloff subsumiu na noção de “génio não original”: a sua obra consegue resultados notáveis ao nível do recurso sistemático a processos de criação por citação e/ou reconversão de obras já existentes. “A *inventio*” – constata a ensaísta norte-americana – “está cedendo espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da intertextualidade” (Perloff 2013: 41). Perloff aponta as origens modernistas deste processo (cita Eliot, Pound, Duchamp), e acentua também o papel antecipativo dos concretistas, e da *Oulipo*, entre outros movimentos nascidos na década de 60. Mas destaca a sistematicidade com que este tipo de processos estão presentes na criação literária e artística actual: “a citacionalidade – com a sua dialética de remoção e enxerto, disjunção e conjunção, sua interpenetração de origem e destruição – é central para a poética do século 21” (*idem*: 48).

Na poesia de Rui Pires Cabral, as ficções ilustradas que este autor lera na juventude e outras obras de carácter narrativo são agora tomadas como matéria de trabalho; outras vezes, como acontece no mais recente *Manual do Condutor de Máquinas Sombrias* (2018), são usadas provas tipográficas anónimas sobre as quais o texto é inserido, à maneira de uma legenda dactilografada ou impressa e recortada. Trata-se de um outro olhar tardio sobre a “Gloriosa Época da Literatura Ocidental” referida por José Miguel Silva, aqui reciclada em obras genologicamente híbridas, nas quais o diálogo intermedial entre a poesia e as artes visuais se torna muito marcado, visto os poemas serem construídos com palavras recortadas e remontadas sobre as ilustrações (também elas seccionadas) desses livros. Joana Matos Frias, que analisou com pormenor os vários tipos de poema-colagem experimentados por Pires Cabral, resume do seguinte modo a singularidade desta obra:

(...) aquilo que, no panorama poético e artístico da literatura portuguesa, marca a singularidade absoluta da obra recente deste Rui-mãos-de-soura: nele, o conceito de “poema-colagem” não remete nunca para um objecto apenas verbal, porquanto o processo de colagem preserva

⁵ Sobre esta questão, ver Tamy de Macedo Pimenta (2016).

a sua significação mais primitiva, que pressupõe a reunião num mesmo objecto artístico de elementos heterogêneos de proveniências díspares, em termos propriamente materiais: isto é, como nas colagens de Picasso e de Braque, mas com implicações bastante distintas, os poemas-cola-gem de Rui Pires Cabral compõem-se com base numa relação de *com-binação medial* onde por vezes quase poderíamos entrever uma espécie de reformulação contemporânea do emblema humanista já revisto também pelos processos de legendagem surrealista, como fica bastante óbvio num livro como *Elsewhere/Alhures* ou nas últimas publicações do Autor no seu site, sob o título *Gramática Ilustrada da Língua Portuguesa*. (Frias 2016: 320)

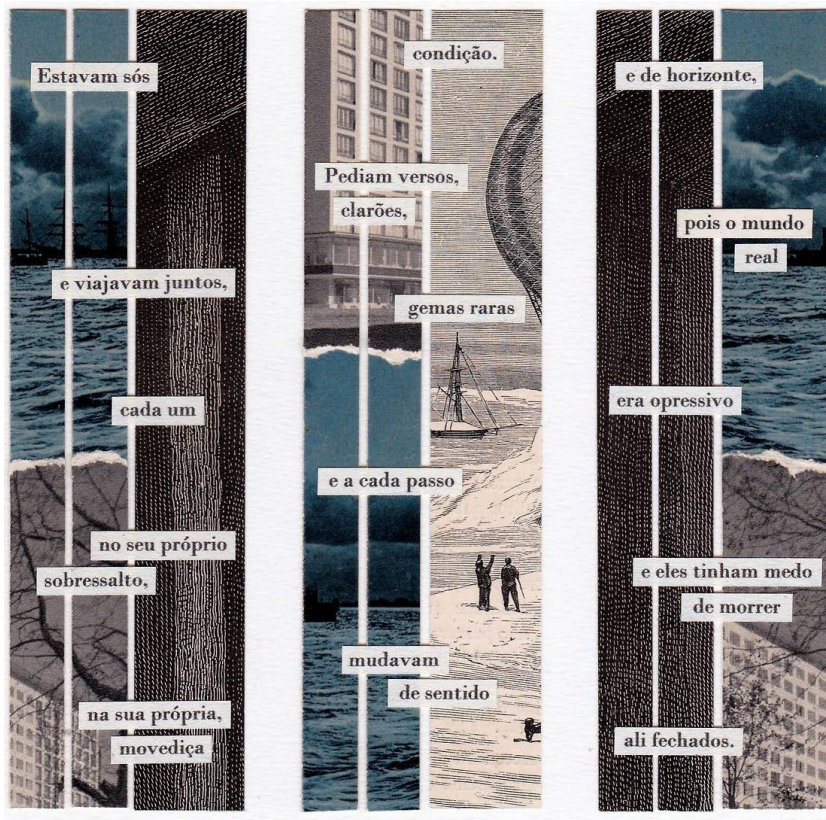


Figura 1, Rui Pires Cabral, *Biblioteca dos Rapazes*.

Entre silêncios, hibridismos genológicos e hibridismos interartísticos, a evolução das obras destes três autores acusa os efeitos de uma perspectiva pouco optimista do contemporâneo. Se pensarmos nas injunções que determinam a

perspectiva moderna e modernista da poesia, teremos que reconhecer que, por muito cépticas ou nihilistas que fossem as visões do mundo que lhes estavam associadas, nunca o poder da poesia e das artes na criação de mundos e no questionamento de determinado estado de coisas deixara de parecer possível. Podemos recordar o silêncio de Rimbaud em Harar, ou a crise de Adorno quando considera bárbaro o lirismo depois de Auschwitz (embora venha a corrigir essa perspectiva para dar resposta ao direito a gritar no verso).⁶ Mas o que não parece ter havido nunca é uma tão desencantada afirmação de inutilidade e de dissolução da poesia lírica. Paralelamente, a sobrevivência da poesia parece poder passar pela reelaboração da relação som/imagem, isto é, por um repensar das ideias de ritmo.

No caso destes autores, como refere Tamy de Macedo Pimenta, a propósito de *Oh! Lusitânia*, outro título de Rui Pires Cabral (2014), e mesmo se os poemas-colagens nos conduzem “a uma atmosfera de descrença” (2016: 300), “a música parece ainda encontrar caminhos entre os mortos para eclodir” (*idem*: 301), tanto mais que é um tema presente nas obras dos três poetas desde sempre. Muitos dos seus poemas, quando não livros inteiros, podem ser entendidos como transposições intermediais de climas musicais. Vejamos então de que modo estas poéticas nos levam a repensar a relação entre som e sentido e as ideias de ritmo que lhes estão associadas.

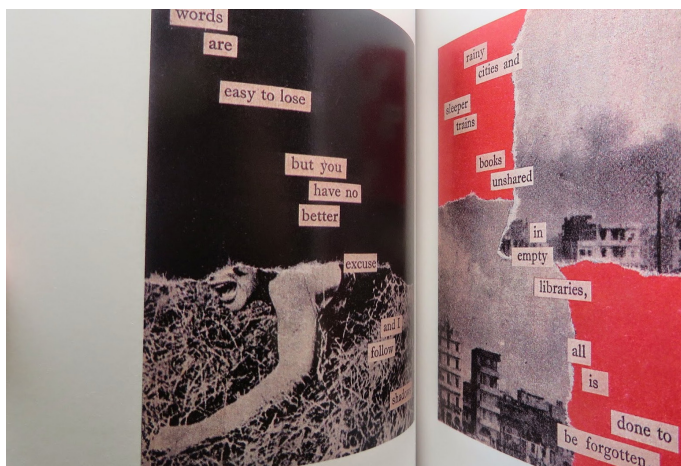


Figura 2. Duas páginas de *Oh! Lusitânia* (2014)

⁶ Adorno reviu a sua condenação do lirismo (e não genericamente da poesia) quando, em *Dialéctica Negativa*, acrescentou que a perpetuação do sofrimento tinha tanto direito a expressar-se como o torturado a gritar, concluindo que talvez tivesse sido inexacto dizer que depois de Auschwitz não seria possível escrever poemas (cf. Adorno 1992: 362-3).

Outros ritmos?

Sendo difícil se não impossível concebermos uma ideia de poesia na qual o som e a imagem não estivessem envolvidos, a hipótese que gostaria de levantar é a de estarmos a assistir, no contexto que atrás descrevi, ao surgimento de outras formas de equacionar a relação imagem/som na poesia. A partir do momento em que a desvalorização da função heurística da poesia se faz sentir, a condição verbal da relação imagem/som passa a ser menos enfatizada (o que não significa que esteja ausente) para dar lugar a uma formulação intermedial desta articulação.

Com efeito, parece acontecer que quando a poesia se auto-descreve num plano tão elevado quanto o de se entender como real verdadeiramente absoluto (Novalis), ou como uma linguagem capaz de colmatar o desacerto entre som e sentido decorrente da arbitrariedade das línguas (Mallarmé), ou ainda como um encontro com o ritmo do universo (Herberto Helder) – em síntese, quando a poesia se apresenta na sua versão ontologicamente mais forte –, som e imagem são vistos como propriedades intrinsecamente suas e interrelacionadas. Quando encarada nesta perspectiva (pensemos no romantismo alemão, nas artes poéticas emergentes com a modernidade estético-literária), a poesia é vista em si mesma como capaz da mais perfeita articulação entre som e sentido. Em 1912, Fernando Pessoa definia a poesia moderna pela sua capacidade de “pensar e sentir por imagens” e caracterizava o poeta moderno (o poeta do sonho) como “um visual estranho”: estranho, por ser alguém que sonha não apenas visualmente mas também auditivamente (*apud* Martelo 2017: 65). Pessoa discordaria em absoluto de Pascal Quignard quando este defende que “[o] ouvido é o único sentido em que o olho não vê” (Quignard 2016: 112), pois, na perspectiva pessoana, a poesia é precisamente um trabalho do ouvido que vê – ou do olho que ouve.

É a conjugação entre a imagem e o som que é tida como capaz de homologia com o ritmo do universo, como argumentam alguns dos mais relevantes poetas da modernidade. Para os autores herdeiros desta tradição, o fluxo rítmico da poesia partilha o ritmo universal, reunindo por isso mesmo qualidades de todas as artes: é esse o argumento a que Fernando Pessoa recorre para afirmar que a Literatura (entenda-se a poesia) pode dispensar todas as outras artes, dado envolver imagem, forma, arquitectura, música..., e isto proporcionando simultaneamente a mais completa liberdade visual e auditiva.⁷

⁷ “Só a música e a literatura ficam.

A literatura é a forma intelectual de dispensar todas as outras artes. Um poema, que é um *quadro musical de ideias*, dá-nos a liberdade, através da compreensão que dele tivermos, de *ver e ouvir o que queremos* (...)” (Pessoa 2000: 84 – destaques meus).

A relação de intrinsecidade da poesia com os ritmos do universo foi formulada de modo particularmente exacto por Sophia de Mello Breyner Andresen, que descreveu o poeta como “um escutador” para quem os poemas são “o nome deste mundo dito por ele próprio” (Andresen 2010: 844 e 848). Sob essa perspectiva, Sophia descreve a poesia como um exercício exacerbado da atenção, destinado a ouvir esse ritmo substancial (a ouvir “o poema imanente”, como ela mesma diz), destinado a captar o seu fluir, e a poder fixar esse fluxo como forma, espessura material, escrita.

Herberto Helder, por sua vez, não andou longe deste entendimento, embora conferindo-lhe muito mais visceralidade. Poderíamos mesmo ver a poética helderiana como um processo intensivo que faria emergir do corpo, materializado na voz, na vibração das cordas vocais, um ritmo, medida livre expressa no verso livre, uma vibração da matéria geral, um acordo entre imagem e som, captado na experiência singular de um corpo cuja potência sensitiva é exacerbada.⁸ A isto chamou Herberto Helder “estilo”, uma experiência assente num princípio construtivo que poderíamos subsumir sob uma formulação do pintor checo František Kupka acerca do ritmo nas artes plásticas, que considera “o acontecimento da matéria vivificada” (1989:197):

Para que uma obra tenha ritmo os seus mais ínfimos elementos devem concorrer nesse sentido, devem ser dirigidos e suscitados uns pelos outros, devem responder uns aos outros. O ritmo reside nos regressos periódicos de analogias na simetria das linhas e dos limites. (*Iidem*: 196, trad. minha)

É ainda nesta perspectiva que Kupka defende:

Quanto mais ritmo houver numa obra plástica, mais ela irá assimilar-se à música cujos sons combinados não são outra coisa senão os índices e colorações variadas de durações impressivas distribuídas no tempo. (*Ibid.*, trad. minha)

Creio que o sentido do ritmo de uma poesia que assuma a mesma potência criadora de mundos corresponde a este tipo de descrição: som e imagem encontrariam o seu expoente mais alto no agenciamento rítmico (fónico e imagético, articuladamente) conseguido no próprio texto. É ainda um artista plástico, Claudio Parmiggiani, quem afirma: “A poesia é a outra face da pintura, ela é a voz da imagem” (2003: 33). Ser a voz da imagem, é algo que a poesia faz experimentando sempre: “instante vocal”, “imagem pronunciada” são expressões usa-

⁸ Recordemos novamente Pascal Quignard: “Ouvir é ser tocado à distância. O ritmo está ligado à vibração. Daí a música tornar involuntariamente íntimos os corpos que estão próximos” (2016: 108, tradução minha).

das por Herberto Helder para se referir ao trabalho verbal da poesia (1979: 156).

No caso da poesia portuguesa, mas não apenas, já que esta partilha uma inflexão transversal aos anos Setenta, podemos verificar que as relações intermediais com as artes plásticas e com a música se tornam mais fortes e sistemáticas à medida que este tipo de poéticas dá lugar a uma perspectiva menos eufórica do papel da poesia, e que esta se banaliza como algo que o leitor pode produzir. Nesse ponto, tem razão Alfonso Berardinelli quando recorda a publicação da antologia *Il Pubblico della Poesia* (1975):

O título (...) aludia ao fato de que os poetas estavam ficando tão numerosos que o único público da poesia era um público de poetas, reais ou potenciais: já não existia um público distinto, apenas um público de poetas estava disposto a se interessar pela poesia, e esse público se expandia cada vez mais (...). Desde o ponto de vista estilístico, tinha-se a impressão de que eram autores não muito cultos, sem uma grande maestria formal, mas que, contrariamente ao que havia sucedido com a neovanguarda (que fazia parecer, de acordo com sua doutrina, que só era possível escrever seguindo uma certa direção), tinham de imediato um sentido de grande liberdade. (...) Esses autores não tinham uma poética, não eram poetas muito intelectuais, faltava-lhes o sentido histórico: estranhamente, a indigestão de ideologia, de marxismo e de política dos anos precedentes tinha como que anulado a capacidade de elaboração, teórica, desses autores [*ibidem*]. Assim, estavam desprovidos de uma poética própria, de uma particular ideia de o que a poesia devia ser (Berardinelli 2018: s.p.)

Sem menosprezo dos grandes poetas emergentes neste período – penso desde logo em nomes como Manuel António Pina ou António Franco Alexandre, no caso português – sublinharia o efeito de banalização inerente ao retrato traçado por Berardinelli. Dir-se-ia que o enfraquecimento das poéticas modernas, acarretou uma desvalorização do papel da poesia, muito embora esta se torne mais presente – se é que não se tornou mais presente precisamente por isso.

É nesse contexto que a presença da imagem verbal tende a esbater-se nos textos poéticos, tanto mais que surgia muito associada à metáfora. Ao dar-se uma desvalorização da função heurística desempenhada pela intrinsecidade da relação imagem/som na linguagem poética (o próprio conceito de linguagem poética se desfaz no pós-estruturalismo), essa brecha tende a ser colmatada pelos diálogos intermediais entre a poesia e as artes visuais e entre a poesia e a música, e também pelo hibridismo genológico e artístico. Seja na versão autonómica (que em valorizações

menores nunca deixa de estar presente) seja na versão intermedial, não parece possível a poesia dispensar articulações da palavra com a imagem e com o som.

O crescente protagonismo da intertextualidade e da intermedialidade parecem responder à secundarização do modelo heurístico da poesia de tradição moderna, assente na exploração das relações entre uma banda-imagem e uma banda-som, conforme a equação fundadora que devemos a Rimbaud, e segundo a qual o poeta seria alguém capaz de ver e ouvir o seu próprio pensamento, isto é, alguém capaz de pensar por associação de imagens e sons, mantendo-se todavia num plano estritamente verbal. O que é uma variante do “como se” de que nos fala Deguy: imagens como sons, sons como imagens, e o pensamento organizando-se entre uns e outras.

O que vemos actualmente é que esse tipo de relação se tem desenvolvido muito no plano interartístico ou intermedial, podendo a imagem surgir como imagem visual estrita, tomada como objecto de referência intermedial (por écfrase, por exemplo), ou como elemento a integrar numa relação do tipo imagem-texto.⁹ E o mesmo se verifica com as referências intermediais de teor musical. De resto, a exploração da poesia ecfrástica e das relações intermediais da poesia em Portugal foi muito devedora da publicação por Jorge de Sena dos livros *Metamorfoses* (1963) e *Arte da Música* (1968), o primeiro construído sobre relações ecfrásticas com obras plásticas as mais das vezes vistas em museus, e o segundo organizado a partir de referências intermediais a algumas das obras maiores da música ocidental.

Sintomaticamente, os três poetas aqui referidos em contramão trabalharam todos eles diversas formas de referência intermedial à música. Manuel de Freitas e José Miguel Silva publicaram em conjunto o livro *Walkmen* (2008) e Freitas publicou ainda *Jukebox* (2005), *Jukebox 1& 2* (2009) e *Jukebox 3* (2012). Na maior parte dos textos destes livros, podemos identificar uma referência musical precisa, que constitui uma espécie de banda-sonora para cada poema. Sobretudo nas obras de Manuel de Freitas e Rui Pires Cabral a música desempenha um papel determinante.

Por consequência, talvez seja possível concluir que a poesia se mantém uma arte da imagem, da relação entre o som e a imagem, isto é, mantém-se fiel aos

⁹ W.J.T. Mitchell regista graficamente três formas de relação entre texto e imagem: “O sinal tipográfico «barra» será usado para designar a relação «imagem/texto» enquanto fissura problemática, clivagem ou ruptura na representação. O termo «imagemtexto» designa trabalhos (ou conceitos) compostos, sintéticos, que combinam imagem e texto. «Imagem-texto», com hífen, designa articulações do visual com o verbal (...)” (1995: 89, nota 9, tradução minha).

elementos propiciadores do seu ritmo próprio; mas essa relação tem vindo a ser reelaborada no contexto de uma cultura audiovisual em que a copresença do texto e da imagem, da banda som e da banda imagem, são constantes e produzem um fortíssimo impacto sobre uma arte que desde sempre desdobrava as palavras como um fluxo de imagens e sons.

Rosa Maria Martelo es ensayista y profesora de Literatura y Estudios Interartísticos en la Facultad de Letras de la Universidad de Porto - Portugal. Ha privilegiado el estudio de la poesía portuguesa y de las poéticas modernas y contemporáneas. Como investigadora principal del Grupo Intermedialidades del Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, le interesan las ideaciones de la imagen, particularmente en los diálogos de la poesía con las artes visuales y audiovisuales. Publicó los siguientes libros de poesía: *A Porta de Duchamp* (2009), *Matéria* (2014) y *Siringe* (2017). Entre sus ensayos más recientes están *A Forma Informe – Leituras de Poesia* (2010, Prémio Jacinto do Prado Coelho), *O Cinema da Poesia* (2ª ed. 2017, Prémio Associação Portuguesa de Escritores e Prémio Pen Clube) e *Os Nomes da Obra - Herberto Helder ou o Poema Contínuo* (2016). Co-organizó la antología *Poemas com Cinema* (2010) y dirige la revista *Elyra* (www.elyra.org). En 2017, co-organizó el volumen *Ofício Múltiplo - Poetas em Outras Artes*.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor (1992), *Dialéctica Negativa* [1ª ed. 1966], trad. José María Ripalda rev. por Jesús Aguirre, Madrid, Taurus ediciones.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2010), *Obra Poética*, ed. Carlos Mendes de Sousa, Lisboa, Caminho.
- BENVENISTE, Émile (1966), «La notion de «rythme» dans son expression linguistique» (1951), *Problèmes de Linguistique Générale I*, Paris, Gallimard.
- BERARDINELLI, Alfonso (2018), “Poesia e crítica na grande confusão contemporânea”, entrevista por Pablo Anadón, *Sibila – Revista de Poesia e Crítica Literária*, ano 18 [<http://sibila.com.br/critica/poesia-e-critica-na-grande-confusao-contemporanea/13299>].
- CABRAL, Rui Pires (2012), *Biblioteca dos Rapazes*, Lisboa, Planola.
- CABRAL, Rui Pires (2014), *Oh! Lusitania*, Lisboa, Paralelo W.
- CABRAL, Rui Pires (2015), *Morada*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- CABRAL, Rui Pires (2018), *Manual do Condutor de Máquinas Sombrias*, Lisboa, Averno.

- DEGUY, Michel (2014), “História, poesia, ritmo?”, *Remate de Males*, nº 34.1, Jan./Jun., 9-20. DOI: <https://doi.org/10.20396/remate.v34i1.8635829> (consultado em 11 de Junho de 2019).
- DESSONS, Gérard (2002), «Le négatif de la prose», in Jean Nicolas Illouz e Jacques Neefs (org.), *Crise de Prose*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- FREITAS, Manuel de (2018), *Shots*, Lisboa, Paralelo W.
- FREITAS, Manuel de (2019), *Jardim da Parada*, com ilustrações de Luís Henriques, Lisboa, Paralelo W.
- FRIAS, Joana Matos (2016), “Para uma poética dos espaços em branco: os poemas-colagem de Rui Pires Cabral”, *eLyra, Revista Da Rede Internacional Lyracompoetics*, nº 7, Junho, pp. 305-329.
- HELDER, Herberto (1979), *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio & Alvim.
<http://dx.doi.org/10.21747/21828954/ely7a16> Consultado em 11 de Junho de 2019.
- KUPKA, F. (1989), *La Création dans les arts plastiques*, Paris, Editions Cercle d’Art e Karl Flinker.
- MARTELO, Rosa Maria (2017), *O Cinema da Poesia*, 2ª ed. aumentada, Lisboa, Documenta.
- MESCHONNIC, Henri (1982), *Critique du Rythme*, Paris, Verdier.
- MITCHELL, W.J.T. (1995), *Picture Theory*, Chicago, The University of Chicago Press.
- PARMIGIANI, Claudio (2003), *Stella, Sangue, Spirito* [1ª ed. 1995], ed. bilingue com trad. de Anne e Michel Bresson-Lucas, Arles, Actes Sud.
- PERLOFF, Marjorie (2013), *O Génio não original – Poesia por outros meios no novo século* [1ª ed. 2010], trad. de Adriano Scandolara, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- PESSOA, Fernando (2000), *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- PIMENTA, Tamy Macedo (2016), “O nomadismo poético nos poemas-colagens de Rui Pires Cabral”, *eLyra, Revista Da Rede Internacional Lyracompoetics*, nº 7, Junho, npp. 287-304. <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/125> Consultado em 11 de Junho de 2019.
- QUIGNARD, Pascal (1997), *La Haine de la Musique*, Paris, Folio.
- RIMBAUD, Arthur (1999), «[Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871]», *Œuvres complètes*, organização de Pierre Brunel, s.l., LGE, 239-250.
- SANTOS, Hugo Pinto (2017), “Adeus aos versos”, *Público*, Suplemento *Ípsilon*, 31 de Julho.
- SILVA, José Miguel (2017), *Últimos Poemas*, Lisboa, Averno.
- SISCAR, Marcos e STERZI, Eduardo (2014), “Apresentação”, *Remate de Males*, nº 34.1, Jan./Jun. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635828/3537> (Consultado em 11 de Junho de 2019)

El cine como huella de la travesía

El ritmo vital y la memoria ritual en Chantal Akerman
y Raymonde Carasco

Salomé Lopes Coelho

Le llamo esto porque no sé el nombre de esto.

Manuel António Pina

I

Esta película tiene ritmo, variaciones de velocidad. Esta música tiene ritmo, armonía. No aguanto este ritmo, la cantidad de cosas que tengo que hacer en tan poco tiempo. Los tiempos actuales tienen un ritmo demasiado acelerado, mecanizado. Esta danza tiene ritmo, conjuga bien los movimientos, los tiempos, la velocidad, lo inesperado, los colores, el sonido, la espacialidad; los movimientos de los bailarines están dentro del ritmo, están sincronizados. Aunque podemos sustituir la palabra ritmo por otros elementos descriptivos entendidos como sinónimos, ninguno de esos elementos satisface la definición de ritmo. De algún modo, estos elementos pueden formar parte de la experiencia del ritmo, pero no todos siempre, ni siempre todos. No es difícil tejer consideraciones sobre el ritmo experimentado en múltiples contextos, sin necesidad de explicitar de qué se trata (todos parecen saber de qué se habla, cuando se habla de la experiencia del ritmo). Sin embargo, si se pregunta a las personas involucradas en una conversación cómo definen el ritmo, las respuestas podrían ser muy diferentes, aún cuando parecían antes estar de acuerdo. Incluso los estudios más profundos sobre el ritmo varían en su conceptualización, dependiendo del área de conocimiento o área artística en que se desarrollan; y hasta dentro de cada área (cómo podría ser la filosofía, la biología, el cine, la semiótica, la música, la meteorología, etcétera), las perspectivas frente al ritmo pueden ser diferentes, dependiendo de quien las estudia o del *corpus* de investigación. No hay acuerdo en una definición única de ritmo, pero existe un eje que agrega diferentes perspectivas. Este eje es el del regreso a una concepción pre-platónica de ritmo, con la que me identifico y en la que me inserto.

Quien nos permite conocer otras nociones de ritmo que se distancian de aquella que domina y es deudora de Platón, es el lingüista francés Émile Benveniste, en *Problemas de lingüística general* (*Problèmes de linguistique générale*), de 1966,

con una parte dedicada a la noción de ritmo y su expresión lingüística. Además de un análisis etimológico que transforma lo que se entiende por ritmo, el autor analiza detalladamente los usos de la palabra ritmo en el período presocrático. Benveniste encuentra que antes de Platón, para hablar de un sentido particular de la noción de forma, se usaban como sinónimos las palabras *skhêma*, *morphè* o *eidos*, que se refieren a formas fijas, a realidades inmóviles y a fenómenos periódicos. Por otra parte, la palabra ritmo era usada para hablar de la forma de los átomos, de las letras del alfabeto, para referirse al carácter singular de una persona, a la imagen que reflejan los espejos, a la forma de una opinión o de un pensamiento. La palabra ritmo se utilizaba para referirse, por lo tanto, a cualquier cosa con movimiento, en un determinado momento. También el análisis etimológico que Benveniste hace de la palabra ritmo contribuye a un nuevo entendimiento del término. Dice el autor que el *rhuthmos* es formado por el verbo *rhein* (fluir) con el sufijo (*th*)mos (forma/manera/modo), lo que implica que *rhuthmos* no indica una modalidad particular de fluir cumplida, sino la modalidad particular de ese cumplimiento. De este modo, *rhuthmos* no se remite sólo a la configuración momentánea de cualquier cosa móvil, sino que remite también a la manera particular de fluir de un fenómeno móvil.

La pregunta de Benveniste es cómo llegamos a la definición actual que asocia ritmo a la periodicidad, para luego concluir que la misma se debe a Platón y a los usos que hizo de la noción de ritmo. En Platón, Benveniste encuentra un nuevo sentido de ritmo, asociado a la “forma del movimiento que el cuerpo humano asume en la danza, y a la disposición de las figuras en la que ese movimiento se da” (Benveniste, 1966, p.334), y esta forma se determina ahora mediante una medición. Ritmo, desde Platón, pasa entonces a denominar “el orden en el movimiento, el proceso de conformación armoniosa de las actitudes corporales combinado con un metro” (Benveniste, 1966, p.334-335). Por eso es que tantas veces se dice ritmo de la repetición en intervalos de tiempo regulares de uno o varios elementos; en general, es a esta repetición a la que se llama ritmo en los más diversos campos, de la fisiología a la física, de la economía a la astronomía, pero también en el arte: “(...) en música, en ocasiones se llama ritmo al compás, en poesía al número de sílabas que hay entre los acentos gramaticales, inclusive en arquitectura a una serie de columnas separadas por distancias iguales, o en un cuadro a figuras que se repiten regularmente”, como se refiere Barreta et al (2013, p.32).

Siguiendo con la propuesta de volver a una concepción pre-platónica de ritmo¹, entiendo al ritmo como una configuración momentánea de un flujo en

constante circulación, y además como a la propia llegada a esa configuración, en el momento en que la misma ocurre. Ritmo es una realidad dinámica observada en el momento de su fluir, así como también se refiere a la forma/manera de ese dinamismo en sí.

II

Tomando esta premisa de que el ritmo no es el orden del movimiento, ni está necesariamente asociado a una organización numérica, ni repetitiva, lo que aquí propongo, por un lado, es una idea de arte como configuración específica del ritmo vital, y, por otro, como un ejercicio de persistencia del artista en el *contacto* con ese ritmo.

La designación de “vital” es una elección basada en diferentes encuentros teóricos y en las experiencias asociadas al trabajo de campo que desarrollé en la región andina de Argentina, Bolivia y Perú, en 2016. De enero a abril de 2016, atravesé la región andina, desarrollando ejercicios de “ritmanálisis”, sobre todo de las danzas del carnaval en Bolivia y Perú. Por ejercicios de “ritmanálisis” entiendo una metodología de análisis que considera al ritmo no tanto como un objeto sino como a una herramienta; por eso se llama “ritmanálisis” y no “análisis del ritmo”. En este entendimiento, sigo la propuesta de Henri Lefebvre (2004), que, a su vez, se basa en el capítulo con el mismo nombre del libro *La dialectique de la durée*, de Gastón Bachelard (1963). Este capítulo es la lectura y el resumen que el filósofo francés hace de tres volúmenes que le son enviados desde Río de Janeiro por el portugués Lúcio Pinheiro dos Santos. De estos tres volúmenes no hay ningún vestigio, más allá de este capítulo en el libro de Bachelard.²

Lefebvre afirma que la primera etapa de un proceso de ritmanálisis pasa por experimentar los ritmos, y el ritmanalista se deja llevar por esa fluidez para que, en una segunda etapa, pueda encontrarles un orden subyacente, y, así, percibir aquello que esos ritmos revelan del tiempo, del espacio, y de la energía. Este ritmanalista es, para el autor, una combinación de psicólogo, sociólogo, antropólogo, poeta, que escucha las temporalidades y las interrupciones rítmicas en las

¹ La propuesta del ya mencionado Benveniste, pero también de investigadores del ritmo como Meschonnic (1982), Pierre Sauvanet (1996) o Pascal Michon (2007).

² Pedro Baptista, autor del libro *O filósofo fantasma* (2010), dedica una exhaustiva investigación a la vida de Lúcio Pinheiro dos Santos, disponibilizando escritos inéditos. El autor explica que existen solo tres ejemplares de los tres volúmenes que Pinheiro dos Santos escribió sobre el ritmanálisis: uno de ellos fue enviado a Álvaro Ribeiro, junto con una carta en 1936, y cuyo paradero se desconoce totalmente; el otro, fue enviado a Gastón Bachelard, y no se pudo encontrar entre los objetos del filósofo; el tercer ejemplar, estuvo bajo posesión de la esposa de Pinheiro dos Santos, quien lo habría quemado. Por lo tanto, no existe ningún rastro de dichos volúmenes, cuyas tentativas de publicación han sido varias e infructuosas.

que se desarrollan las actividades humanas y no humanas. El cuerpo piensa, no en abstracto, sino en una temporalidad viva, siendo el punto de contacto entre los diversos ritmos. En gran medida, y eligiendo un eje posible que asume la multiplicidad de los ejercicios desarrollados en el trabajo de campo, el ritmanálisis consistió en movimientos de travesía (solo más tarde pude formularlo de este modo: atravesar el Atlántico, atravesar los Andes, atravesar las montañas en el Sur de Perú, atravesar el Lago Titicaca, atravesar países, atravesar la pampa, atravesar el desierto de Atacama). Tales travesías trajeron un conocimiento corporal, como le llama Mikel Dufrenne (2004), que escapaba a cualquier gramática conocida. Las tentativas de traducción del cuerpo gestual en cuerpo de palabras o cuerpo teórico resultaban casi siempre en la formulación de la palabra “magia” o “mística”. A falta de una mejor palabra, provisoriamente tomé la palabra “mística” para adjetivar la experiencia, la “experiencia mística” de atravesar aquellas geografías, aquellos espacios-tiempos, ese ritmo, con aquella la naturaleza, aquellos idiomas, corporalidades, gestos y formas de vida. “Mística” surge porque designa una experiencia fuera del dominio de la vida cotidiana, del orden del misterio, en un doble movimiento de disolución del cuerpo y del yo/ego/sujeto, al mismo tiempo que ese cuerpo estaba enteramente presente en aquella experiencia. Me aparecía, no raras veces, la idea de lo divino, la sensación de *ser parte*, de ser tocada y tocar algo extraordinario, misterioso, mágico. Tal vez “místico” haya venido de esa asociación a lo divino, aunque divino no sea lo mismo que Dios ni mucho menos religión (aunque también la historia de las religiones está marcada por movimientos que apuntan hacia gestos de travesía: Moisés y la travesía del desierto, peregrinaciones a la Meca o, en Portugal, al santuario de Fátima).³

He utilizado provisoriamente la palabra “mística” para nombrar una experiencia de contacto con algo vital,⁴ para la cual encontré, más tarde, sustentación en una colección de escritos del equipo de investigación español Trama, que presenta distintos estudios sobre ritmo y arte, desarrollados, sobre todo, a partir de la filosofía y de los estudios culturales y artísticos. Los diferentes artículos abordan desde el arte chino (arte como manifestación y afirmación del Tao), a la pintura de Paul Cézanne (arte hecho carne), la relación entre la naturaleza y el arte, la música y las artes visuales, etcétera, y, aunque son bastante diferentes

³ “Realismo Mágico”, para mí, toma ahora otra dimensión, luego de atravesar esos lugares.

⁴ Friedrich Nietzsche usaba el adjetivo “vital”, pero asociado a la potencia (potencia vital: aquello que desborda todos los dominios de lo sensible y lo atraviesa). La psicoanalista brasileña Suely Rolnik utiliza la designación de flujo vital, para designar una experiencia extrasensorial, extrapersonal, extrapsicológica, que atraviesa los cuerpos y los transforma. Podría recurrir a estas definiciones, aunque, por ahora, “ritmo vital” ha sido la más satisfactoria, porque acentúa que hablamos de ritmo, pero subraya que no es de cualquier forma de ritmo (y se abre a la multiplicidad de ritmos y no a una sola definición de este concepto). La noción que, probablemente, más se acerca a la de ritmo vital es la de vibración. “Vibración” es el término usado por Lúcio Pinheiro dos Santos, a través de la lectura de Gastón Bachelard, en sus ya mencionados escritos sobre ritmanálisis, pero tiende a acentuar la dimensión de la física (física ondulatoria, más precisamente) y vuelve a vincular la idea del ritmo a la de átomo. Esta idea de Pinheiro dos Santos de que lo material vibra y, sobre todo, de que la vibración se materializa, es muy importante para el entendimiento del ritmanálisis. Sin embargo, nos parece insuficiente hablar de vibración, optando por seguir usando la designación de “ritmo vital”.

entre sí, comparten la idea en la que sostengo esta designación de “ritmo vital”: en sus distintas formas de expresión, el ritmo es la manifestación de la vitalidad en el arte.

Entendiendo el ritmo como el flujo constante que cristaliza, provisoriamente, una forma/manera, mi intuición/hipótesis es que existe un ritmo vital, cuyo contacto es del orden de la experiencia estética, y que se materializa provisoriamente en formas artísticas. Existe siempre experiencia estética, es decir, contacto con el ritmo vital, que asume una forma-objeto de arte, en determinadas circunstancias. No es privilegio exclusivo de los artistas el contacto con ese ritmo vital, no le es propio a nadie o a nada, siendo que el arte, como afirma Jacques Rancière, es sólo la aplicación singular de un poder común a todas las personas (2002, p. 79). En mi opinión, los llamados artistas, apenas intensifican o persisten en ese contacto. Como dijo José Gil (2016, p.25), las diversas energías que habitan el artista se enfocan en una voluntad de hacer, de crear, un objeto artístico. Esta intensificación significa «entrar en un estado de circulación de energía de tal manera rápida, densa y fuerte», que destruye patrones y esquemas conocidos, apareciendo el texto literario, continúa Gil (2016, p.27-31), como resoluciones no patológicas del acontecimiento catastrófico del vacío. Y si Gil se refiere al texto literario, tal vez podamos referirnos al arte en general, y en el lugar del vacío podríamos decir ritmo vital.

III

El contacto con el ritmo vital es un gesto de travesía. Este vacío, que es el contacto con el ritmo vital, se da mediante la entrada en una respiración específica, implicando siempre una travesía. Marcel Mauss (1979) decía, al final de uno de sus textos más conocidos, «Técnicas del Cuerpo», que la conexión con lo divino tendrá bases fisiológicas, y alentaba a sus seguidores a investigar esa sospecha (p.122). Cuando Mauss se refiere a lo divino, tal vez se esté refiriendo al *esto* al que se refiere Manuel António Pina, al principio de este texto, o quizá, y esta es mi sugerencia, tal vez se refiera al ritmo vital.

En este vacío, que asocio a la idea de Cosmos en Deleuze y Guattari (1980), que también teorizaron el ritmo, existen flujos de partículas en constante movimiento, en distintas direcciones, intensidades y velocidades (“partículas locas o singularidades nómades”) (Deleuze & Guattari, p.54), siendo que tales partículas son tan divisibles que casi se podrían decir líquidas. La captura momentánea

de estas partículas las aprisiona en una determinada configuración específica y momentánea, hasta que vuelvan a ser flujo. Se dice momentánea porque las partículas (una sola o muchas de ellas) terminarán por ceder a la presión del Cosmos para que circulen, se muevan, se disuelvan en otra configuración. La resistencia a la amenaza constante que sufren las configuraciones momentáneas o la respuesta al intento del Cosmos de obligar a encontrar una nueva o más resistente organización es lo que Deleuze y Guattari entienden como ritmo. En este sentido, el ritmo es no sólo la configuración momentánea de un flujo en constante movimiento, sino también la propia llegada y esfuerzo de mantenimiento de esa configuración, en el momento en que ocurre. Este entendimiento acerca los filósofos a la concepción preplatónica de ritmo.

Aunque las teorías de Deleuze y Guattari sobre el ritmo abarcan otra dimensión relevante para la hipótesis desarrollada en este ensayo, y que tiene que ver con la idea de que el ritmo nunca se da en un solo *milieu*.⁵ Por el contrario, para que haya ritmo, siempre habrá comunicación/contacto entre *milieux*. Esto significa que el ritmo se da siempre en un “entre”. Entendemos que este “entre” (la comunicación entre *milieux*) implica una travesía. No hay contacto, no hay comunicación o toque sin travesía. Cuando las partículas circulan para formar determinados *milieux*, cuando se mantienen porque establecen alianzas de fuerza con otras partículas y resisten a la presión de disolución, ejercida por el caos, de algún modo existe un movimiento de atravesar. Y tal vez aquí haga falta explorar lo que entendemos por travesía.

El cuento “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa (1962), abre a la idea de travesía a la que me refiero. En este cuento, un hombre se despide de su familia, para pasar a vivir en una canoa en medio del río de la que jamás regresa, sin que, al mismo tiempo, se haya ido hacia alguna parte. El hombre «sólo realizaba la invención de permanecer en aquellos espacios del río, de medio a medio, siempre dentro de la canoa (...)» (1988, p.32). Cuando digo travesía, no digo ir de un punto a otro o de margen a margen, en el sentido o en dirección a, en este caso, dirección al ritmo vital y al contacto con este, porque el ritmo vital no está situado/localizado en ningún lugar específico. Cuando digo atravesar, lo digo como gesto, en el sentido que le da Giorgio Agamben.

La búsqueda de comprensión del gesto es algo que ha ocupado, de forma más o menos evidente, las investigaciones de Agamben. En el capítulo «Notes

⁵ Los *milieux* son medios vibratorios, bloques de espacio-tiempo constituidos por la repetición periódica de un componente (código), dentro de la cual un cierto número de relaciones toma significado. El caos amenaza continuamente la estabilidad de los *milieux* que emanan y la forma que los *milieux* encuentran para apoyarse y crear un orden que los sustenta mutuamente, a través de procesos de transcodificación. La transcodificación es la manera en que un *milieu* sirve de base a otro *milieu*, se establece sobre otro, se disipa, o se constituye en otro *milieu*. El *milieu* de todos los *milieux* es el Cosmos.

on Gesture» de *Means without end. Notes on politics*, y en *Los usos de los cuerpos* (2017), Agamben parte de la distinción que Varrão hace en *De lingua latina*, entre tres “grados” de la actividad humana: *facere*, *agere* y *gerere*. Además, se basa en la distinción aristotélica entre *praxis* y *poiesis*, para afirmar que el gesto no se deja inscribir en esta polaridad. *Praxis* designa las operaciones con un fin en sí mismas, que nada producen más allá de sí mismo, y la *poiesis* incluye operaciones que producen algo exterior, que poseen un fin más allá de sí mismas. El gesto sería la pura medialidad expuesta como tal, ni una actividad con un fin en sí misma, ni con un fin más allá de sí. Dice Agamben:

(...) el gesto no es ni un medio, ni un fin; antes, es la exhibición de una pura medialidad, el hacer visible un medio como tal, en su emancipación de toda finalidad. El ejemplo de la mímica es, en ese sentido, esclarecedor. ¿Qué imita la mímica? No el gesto del brazo con el fin de tomar un vaso para beber o con cualquier otro hábito, sino que, por el contrario, la mimesis perfecta sería la simple repetición de ese determinado movimiento tal cual es. La mímica imita el movimiento suspendiendo, sin embargo, su relación con un fin. Es decir, expone el gesto en su pura medialidad y en su pura comunicabilidad, independientemente de su relación efectiva con un fin. (Agamben, 2018, p.3)

En este sentido, atravesar sería un gesto, en la medida en que es pura medialidad, intensificación de un “entre”, que no se caracteriza por una acción con un fin (el gesto interrumpe, imprecisamente), su relación con un fin. Atravesar, en su sentido general, sugiere un movimiento en dirección a, un movimiento de ir de un punto a otro, una acción con un fin, pero cuando me refiero a la travesía, me refiero a la operación de atravesar y ser atravesado. El atravesar implica la intensificación de un estar “entre” que es siempre inestable, siendo que el “entre” se deriva de la relación de dos o más elementos que están en contacto. Este contacto, para seguir la propuesta de Agamben, no sería una tangente, sino una ausencia de representación, un tercer margen.

Atravesar y ser atravesado es también del dominio de la respiración y pasa por entrar en un estado que asocio a la meditación, como ya he mencionado. Tal vez la figura del dios de la danza en la cultura azteca, nos ayude a acercarnos a esta idea de la meditación. En *Dancing the New World. Aztecs, Spaniards and the Choreography of the Conquest* (2013), Paul Scolieri analiza el lugar de la danza en la colonización del continente americano, específicamente en el México actual. Sin que pueda definir un sola deidad de la danza, Scolieri identifica tres deidades asociadas a la música y a la danza, apareciendo Xochipilli varias veces como “dios de la danza”. A pesar de aparentar ser una posición casi de medita-

ción (me refiero a la postura de piernas cruzadas sobre sí mismas y manos cerca de las rodillas), es una posición bastante incómoda, en la que no se podría estar mucho tiempo (basta con experimentarla). Es una posición de transición, en la que el dios o está a punto de sentarse, o a punto de levantarse. Hay definiciones de la danza como ese estado de tensión y de intento de equilibrio entre el peso del cuerpo, la verticalidad y el peso de la gravedad y tal vez esta idea de un dios que baila sentado, que se instala precariamente en una posición, sea una posible aproximación a la idea de meditación, como estado de la travesía, que aquí propongo. Aunque atravesar sea entrar en una respiración propia, que se asocia a un estado meditativo, y aunque seamos envueltos por la noción de que pertenecemos a un todo múltiple y de que el todo múltiple está ya en nosotros, la travesía es siempre del dominio de lo inestable y de la transición: entre margen y margen, una tercera cosa.

Siguiendo la cosmovisión andina, con la que tuve la oportunidad de contactar durante mi trabajo de campo, y siguiendo la sistematización de esa filosofía que presenta Josef Estermann (2006), podría describir esta travesía como el movimiento de instalación en la certeza (es decir, pasar a conocer de forma cognitiva y emocional), que no hay una separación entre sujeto y objeto, que cada parte contiene el todo, que contiene la parte. En *quechua* no existe el verbo “ser” y aunque exista en *aimara*, es, ante todo, una expresión relacional (usado, por ejemplo, para decir “de mí, mi hijo es”). En los Andes, todo está relacionado y vinculado con todo y la entidad básica no es el ser/o ente, sino la relación, y la lengua refleja y construye esa visión. El ritmo vital, como flujo en constante movimiento que todo atraviesa, que se configura en formas momentáneas y vuelve a ser flujo, se acerca a esta idea de que todo está relacionado con todo y el contacto (mental, físico, emocional, etcétera) con esta idea es el gesto de la travesía.

También la idea del ritmo como relación aparece en los escritos de Paulo Fraisse. El autor dice en *Psicología del ritmo* (1976), que el ritmo es percibido y creado al mismo tiempo. Para Fraisse, el ritmo no está en la obra de arte, ni en quien la experimenta. La acción del espectador es la que, en relación con la obra, construye la experiencia rítmica, siendo este el que percibe el ritmo y también quien lo crea (Fraisse, 1976, p.14).

IV

La experiencia de contacto con el ritmo vital, que viví en el trabajo de campo, sale al encuentro de lo que Mikel Dufrenne denomina «experiencia estética

de la naturaleza» (2004, p.60-77). Esta experiencia de la naturaleza, dice el filósofo, no nos trae sólo su presencia, sino que nos muestra que estamos presentes ante esa presencia: «La percepción estética es la certeza de una co-naturalidad de lo humano con la naturaleza» (Dufrenne cit. por Pita, 1997, p.303). La certeza de que todo está relacionado con todo y de que la experiencia estética está relacionada con esa certeza es así descrita por António Pedro Pita en “Constituição da Problemática Filosófica de Mikel Dufrenne”:

Entre el individuo y el cosmos, lo singular y lo universal, existe una correspondencia profunda, una homología esencial, que hace que todas las diferencias sean reabsorbidas en la circularidad de un mundo sin historia y sin diferencias. (Pita, 1997, p.305)

Aquello que se pone de manifiesto en el fenómeno de la expresión es, entonces, «cualquier cosa en común que el mundo dice a través de los objetos diferentes» (Dufrenne cit. por Pita, 1997, p. 305). La experiencia estética está también asociada en Dufrenne al contacto con “lo originario”, se reestablece, que es también lo que dice Agamben (2005), para referirse al ritmo:

Cuando nos encontramos frente a una obra de arte o paisaje, sumergidos en la luz de su presencia, advertimos una detención en el tiempo, como si, de repente, nos trasladáramos a un tiempo más original (Agamben, 2005, p.161).

En otro momento, también afirma Agamben: «el regalo del arte es el regalo más original, porque es el regalo del mismo lugar original del hombre (...), permite que el hombre acceda a su estar original en la historia y en el tiempo» (2005, p.164). En esta cita, no sólo se subraya la idea del arte como contacto con una temporalidad “más original”, como también se pone a la par al arte y al paisaje, dando fuerza a la asociación de la experiencia estética de la naturaleza con la obra de arte. También Deleuze y Guattari, aún en sus escritos sobre ritmo, asocian el arte con la naturaleza. El ritmo es, para los autores, una cuestión de formación y comunicación entre *milieux*, así como dije anteriormente, aunque también está relacionado con los territorios. Cuando la comunicación entre *milieux* adquiere cualidades (color, olor, sonidos, movimientos corporales, etcétera), el ritmo se vuelve expresivo y dibuja un territorio. Los ejemplos que dan los autores son casi siempre relativos a los animales. Las marcas que dejan los gatos a través del olor de la orina, el canto de los pájaros o los colores que determinados peces asumen y que funcionan como signos que marcan el territorio (lo que define aún más una morada, que un territorio con fronteras claras),

para establecer sus límites y defenderlo. En este sentido, el territorio instaura una distancia crítica que no define precisamente un espacio objetivo o geográficamente delimitable. A esa distancia crítica, que sirve tanto para alejarse como para acercarse, los autores la llaman “ritmo”. (Cf. Deleuze y Guattari, 1980, p.393). Como sintetiza la investigadora Stamatia Portanova (2017): «rhythm is a display of distances and proximities»⁶, o de travesías. Así, la expresividad o la calidad, que los autores incluyen bajo la designación de estética, están antes que el territorio. Afirma Simone Borghi:

Debemos prestar atención, entonces, a una especie de pasaje, que va del estado de *pancarte*, es decir de señal o marca territorial, resultante de un acto expresivo, que es, para los filósofos [Deleuze e Guattari], ya lo hemos dicho, el inicio o el suelo del arte, hacia lo que ellos definen como un estilo. (Borghi, 2014, p.62)

La territorialidad es, por lo tanto, el acto del ritmo que se vuelve expresivo, estando relacionado con los actos de animales y otros elementos de la naturaleza. Por naturaleza (sea en la experiencia estética de la que habla Dufrenne, el paisaje de Agamben, o de la naturaleza de la que hablan Deleuze y Guattari) no entendemos sólo a las montañas, los ríos, los árboles o los animales. La naturaleza está más cerca de la noción de *pacha*, tal como se define en los idiomas *quechua* y *aimara*: no existe una palabra para la naturaleza, *pacha* es la palabra usada para designar el territorio, la tierra, el tiempo, el espacio, el universo. Se dice de la *pacha* (mama) que es un organismo vivo, que respira, siente, crea. Tal vez, el contacto con el ritmo vital sea escuchar la respiración de este organismo vivo y, sobre todo, con él/ella, respirar. Y, siguiendo a la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (s.d.), tal vez en esa respiración en conjunto, en esa respiración colectiva, resida la potencia política de transformación del mundo y de las condiciones de dominación, tal como sucede en una marcha, cuando caminamos juntos, respiramos colectivamente y juntamos ritmos exponenciales (cf. Cusicanqui, s. d., s. pag.).

V

La relación entre el gesto y el cine está, desde el principio, presente en las investigaciones de Agamben y en sus más recientes escritos. En el ya mencionado «Notes on Gesture», el filósofo ve en los estudios precursores de Gilles de

⁶ Grabación en audio de la presentación titulada 'Rhythm in the work of Gilles Deleuze', realizada el 15 de febrero de 2017, en el seminario *Rhythmanalysis: everything you always wanted to know but were afraid to ask*. Londres. Goldsmiths College.

La Tourette «una profecía de lo que la cinematografía se convertiría más tarde» (Agamben, 2000, p.49). En la misma década en que Muybridge desarrollaba sus investigaciones, utilizando varias cámaras fotográficas, La Tourette usaba el “método de las huellas” para el estudio clínico y psicológico del caminar. Fue la primera vez, dice Agamben, que uno de los gestos humanos más comunes se analizó utilizando métodos estrictamente científicos, siendo el trabajo publicado en 1886. El método consistía en lo siguiente:

Se clava en el suelo un rollo de papel tapiz blanco de aproximadamente siete u ocho metros de largo y cincuenta centímetros de ancho, y, luego, se lo divide por la mitad a lo largo de una línea dibujada con lápiz. Las suelas del sujeto del experimento fueron rociadas con polvo de sesquióxido de hierro, que las tiñó con un agradable color rojo óxido. Las huellas que dejó el pacientes mientras caminaba a lo largo de la línea divisoria permitieron una medición perfecta de la marcha de acuerdo con varios parámetros (longitud del escalón, giro lateral, ángulo de inclinación, etcétera). (Agamben, 2000, p.50)

Con el método de las huellas, se desarrollaba otra forma de visualidad (hacer visible) del movimiento humano, para comprenderlo, monitorearlo y modularlo. Para Agamben, el cine aparece, así, como una continuidad de este dispositivo (Agamben, 2009) de visualización que busca fijar y rescatar los gestos perdidos y regular los movimientos descontrolados por la industrialización y aceleración capitalista.

Las investigaciones de los arqueólogos Jean Clottes y David Lewis-Williams (Cit. Por Gil, 2018) sobre las pinturas rupestres, las más relevantes en su campo, entienden las primeras pinturas, dibujos y signos rupestres en las cavernas como el resultado de ceremonias chamánicas ejecutadas bajo el efecto del trance. En estas ceremonias, el chamán entraría en contacto con un “otro mundo” y registraría este pasaje con la pintura de las manos en las paredes. Por lo tanto, las manos serían el registro del contacto a la superficie de las paredes rocosas, y, además, una forma de intentar ese contacto, una forma de atravesar mundos, abrir la pared. A partir de esas investigaciones, José Gil (2018) entiende que el carácter mágico está desde siempre presente en la imagen, nació con ella. De esa dimensión mágica, tal vez haya que subrayar el estado de trance asociado a la imagen, desde su origen. Mi sugerencia es que el cine es una continuidad de formas de visualidad tal como la menciona Agamben, aunque no estén asociadas a la aparición de la sociedad moderna, en Europa (esa transformación sólo vino a acentuar el intento de rescate no de los gestos perdidos sino de la travesía y

el contacto con el ritmo vital). Dicho de otro modo, las huellas de La Tourette serán una continuidad de la visualidad de la travesía, del atravesamiento de mundos que sugieren dichos arqueólogos. Como dispositivo de visualidad, el cine será, por un lado, la imagen grabada a la superficie de la roca - un registro, memoria ritual del atravesamiento - y, por otro lado, es un gesto que busca rescatar el atravesamiento en sí mismo, y así contactar con el ritmo vital.

La película *Gradiva - Esquisse I*, de Raymonde Carasco (1978), evoca el método de las huellas como registro e invitación a la travesía. La película parte del personaje literario con el mismo nombre, una mujer llamada *Gradiva*, de la novela de Wilhelm Jensen, publicado en 1903, que se hizo célebre por el comentario de Sigmund Freud. En la novela, un joven arqueólogo se deslumbró con una imagen bajo relieve de la mujer a punto de caminar, o de bailar, como dice Marie Bardet, (2012), y sueña una noche que se cruza con ella en la calle de su casa. *Gradiva* es descrita entera y detalladamente por su gesto de caminar. La *Gradiva* de Carasco, en este sentido, es bastante fiel a la descripción literaria por filmar demorada y detalladamente sus pies caminando. No hay rostro, ni manos ni tronco, sólo un pie, después otro, los tobillos y una falda blanca cuyo movimiento denuncia el *ralentí* o *slow-motion*. Es tal el detalle con que Carasco filma los pies que caminan, que casi perdemos la noción de que se trata de pies que tocan la piedra y vuelven a despegarse del suelo que antes pisaban. Son siete minutos iniciales en los que no tenemos coordenadas, la música y la imagen son nebulosas, estamos tal vez, en ese momento de deposición de lo familiar, desorientados, en el vacío al que nos hemos referido. Es pura imagen y, al mismo tiempo, deja de ser del orden de lo (audio)visual. Más adelante las imágenes empiezan a ser precisas, cuando tenemos un plano más abierto, que permite ver que se trata de una mujer (o alguien usando una falda), pisando una roca, caminando sobre ella. El conocimiento y la experiencia inicial de la película, proporcionada por esa imagen tan aproximada y de velocidad tan manipulada que casi está desenfocada, permite que entremos en la travesía, antes incluso de que podamos identificarla como tal. De la misma manera que en la travesía de los Andes había un conocimiento corporal que tanteaba las palabras que organizaran la experiencia, también en la película de Carasco el conocimiento corporal parece ir antes que cualquier entendimiento más “mental”. En otras y quizás, más adecuadas, palabras: en la travesía, el tacto parece venir antes que la visión, o, al menos, al mismo tiempo; y el conocimiento es más del orden del sentido ligado a la piel, que de la mirada. Atravesar es también deponer la visión como fuente primaria de conocimiento, en la medida en que convoca a todos los sentidos y opera más allá de la especificidad. Sabemos que ver es ya una forma de

tocar, aunque es en el gesto de atravesar que esa amodalidad perceptiva, como le llamaría Hubert Godard (2007), se revela enteramente como experiencia. Atravesar es también una forma de conocer, un gesto epistemológico.

En este punto también la travesía se relaciona con el ritmo, no sólo porque el gesto de atravesar es lo que nos permite contactar con el ritmo vital, sino porque, en sí misma, la travesía es una experiencia rítmica. Siguiendo la investigación de Yi Chen (2015), autora de una tesis de doctorado sobre ritmanálisis, la percepción del ritmo opera al nivel de un metasentido: no es específico de un sentido y funciona como una unificación implícita de las diferentes sensaciones y sus contrastes (p.53-67). Esta concepción del ritmo se aproxima a la articulación que Deleuze (2003) establece entre sensación y ritmo, cuando afirma que la experiencia estética sólo es posible cuando la sensación de un dominio específico (por ejemplo, la visión en la pintura) está en contacto con un poder vital que excede cualquier dominio y lo atraviesa (p.42); ese poder es el ritmo.

Anochece, y *Gradiva* continúa con el “mismo” movimiento, y es sólo porque anochece que sabemos que el tiempo pasa y que no se trata de la repetición de una misma imagen, sino de la repetición de un mismo movimiento. El gesto de caminar se repite de tal forma que convoca a un estado de casi trance, lo que nos lleva de nuevo a las huellas/manos del chamán en la cueva y evoca a Jean Rouch y su noción de «cine-trance» (Rouch, 2003). João Mário Grilo, en un artículo sobre el gesto en Agamben y el cine de Jean Rouch, da cuenta de lo que el cineasta quiere decir cuando habla sobre cine-trance:

Ahora creo que para las personas que están filmadas, el “yo” del cineasta cambia frente a sus ojos durante el rodaje. Él ya no habla, excepto para dar órdenes incomprensibles (“Acción!”, “Corten!”). Ahora los mira solo a través de un extraño apéndice y los escucha solo a través de un micrófono Shotgun. Aunque, paradójicamente, debido a este equipo y a este nuevo comportamiento (que no tiene nada que ver con el comportamiento observable de la misma persona cuando no está filmando), el cineasta puede lanzarse a un ritual, integrarse a este y seguirlo paso a paso [cursivas nuestras] (...) Para los Songhay-Zarma, que está ahora bastante acostumbrado al filmar, mi “yo” se altera ante sus ojos de la misma manera que el “yo” de los bailarines de posesión se altera: es el “film-trance” (cine-trance) del que filma el “trance real” del otro. (Rouch cit. por Grilo, 2014, p. 129)

Para Rouch (Grilo, 2004, p.128), el cine se posiciona entonces como “un vehículo fronterizo entre mundos diferentes, que también se ofrece como una

oportunidad para pasar entre ellos” (p.128). A lo que Rouch llama pasaje, tal vez podamos llamarlo travesía, y al atravesamiento de mundos podamos llamarlo de contacto con el ritmo vital. El cine será el registro de una travesía (la mano en trance que deja marcas en la pared de la cueva), al mismo tiempo que performa, que abre la posibilidad de hacer esa travesía; la mano en la roca que intenta empujar a la roca, abriéndola, ligando el cine al trance y al ritual. Para la invocación del estado de trance, la repetición asume un papel destacado (sea repetición de movimientos, gestos, temas musicales, frases, paisajes, diferencias, etcétera). Aunque esta repetición asuma en *Gradiva* una centralidad tal que requiere otra explicación, referimos, al menos, una de sus dimensiones más significativas en lo que será su papel en el contacto con el ritmo vital, y que tiene que ver con el hecho de que los rituales implican siempre repetición (Bell, 2009). *Gradiva* tiene una estructura filmica que sugiere la estructura del ritual, en particular la fragmentación, la monumentalidad y la serialidad.

En *Gradiva*, la travesía es objeto de la película, y también es a través del gesto de filmar que se da la travesía. *Gradiva* se realiza en 1978, un año antes de que Raymonde Carasco y Régis Hébraud filmen *Tarahumaras 78*, una de las muchas películas realizadas durante y a propósito del viaje a México. En ese período que se extendió hasta cerca de 2003, Carasco y Hébraud filmaron sobre todo a la población indígena Tarahumara, teniendo en algunos casos como telón de fondo los fascinantes escritos *México y Viaje al País de los Tarahumaras*, de Antonin Artaud (2004). Al estar en México y en las tierras de los pueblos Tarahumaras, Carasco parece haber desarrollado su propia travesía, poniéndose en contacto con un ritmo vital que se ha confeccionado en estos objetos-películas. A semejanza de los paisajistas chinos, que veían en la pintura del paisaje tanto una forma de transmitir o plasmar el Tao, como una experiencia en sí de unión con este (López, cit. por Linaje, 2015, p.73), también aquí el cine surge como expresión de una travesía y como invitación o puerta abierta a la travesía del espectador. El cine surge como ese ritual que permite atravesar y ser atravesado por el ritmo vital.

En esta, como en otras películas de Carasco en México (por ejemplo, *Divisadero 77*, en la que filmó casi enteramente pies que caminan), hay una gran persistencia en enfocar los pies para observarlos, ya que estas imágenes no solo sugieren el cruce de esas mujeres, sino también, y sobre todo, el cruce de Carasco, como si se intuyera y se encontrara en el movimiento que filmó, la forma o el espejo de su propio movimiento de travesía. El cine de Carasco parece sugerir esta huella (la mano en la piedra, el pie en la piedra), que registra la travesía y

el contacto con un ritmo vital, configurado provisoriamente en una película. Al mismo tiempo, la película atraviesa y es atravesada por quien la experiencia; a través de esta, con ella, el que la ve comienza su travesía hacia el contacto con el ritmo vital. El cruce que vemos (y escuchamos) es el cruce que también comenzamos a hacer (tocamos, somos tocados). La repetición en el cine de Carasco, como en el de Akerman, parece ser el recuerdo de un gesto ritualista, que ante todo permite la travesía y el contacto con el ritmo vital. La repetición pareciera surgir como un resquicio de esta ritualidad, en el intento de rescatar un contacto con el ritmo vital del que se tiene memoria corporal.

VI

De noche, un estacionamiento vacío y el ruido de los automóviles que nunca vemos. Después, ya de día, una ventana abierta que da a los árboles y a algunos coches que pasan velozmente, de vez en cuando, y una música de fondo. Son los primeros planos de la película *D'Est*, de Chantal Akerman, filmada entre 1992 y principios de 1993, sobre todo en Polonia y Rusia, en el año y medio que sigue a la disolución de la Unión Soviética. Con una especie de urgencia histórica, Akerman decidió filmar allí «tant qu'il en est encore temp» (por Crary, 2013, p.122), mientras hubiese tiempo o mientras fuese aún posible encontrar y filmar aquellos cotidianos (gestos) ante la sospecha de su inminente transformación. La travesía comienza, a primera vista, en un estacionamiento totalmente vacío, donde sólo se oye el sonido de coches y camiones en movimiento, para dar lugar luego a los créditos del comienzo, con la ventana abierta al día. Se instala, desde luego, la sensación de umbral que va a persistir durante los 107 minutos de esta película, enmarcada en el género documental. Mirando el parque vacío o instalados en la ventana, la sensación que pronto se insinúa es la de que estamos siempre a punto de partir, aunque sepamos que es una partida que no tiene, ni promete tener, una llegada definitiva, recurriendo a las palabras de Jean-Luc Nancy (2016, p.31). La travesía requiere la inminencia de la partida.

No es por casualidad que los registros de video que hice durante el ritmanálisis en la región andina sean, casi en su totalidad, hechos a partir de transportes públicos, llegando a una nueva población o dejando otra. Lo que allí filmaba era, ciertamente, el propio transporte y sus singularidades, aunque también lo que estaba más allá del transporte, en las calles, en las rutas, etcétera. Pero, sobre todo, lo que es posible ahora percibir es que filmaba siempre la inminencia de la partida y de la llegada, el tercer margen, la travesía. Filmaba la travesía no como

objeto o tema, sino que, al filmarla, la atravesaba. El *traveling* (esta especie de caminata oblicua, transversal) se trató del medio que no sólo filmaba la travesía, sino que también la proporcionaba o la revelaba.

En *D'Est* están presentes varios otros motivos que atraviesan las películas de Akerman, aunque parece no haber otras en las que el *traveling* tenga una centralidad tal (y no se trata de que haya más *travelings*, esta apreciación es sobre todo cualitativa). Posiblemente, el protagonismo que ganan los *travelings* se deba a la larga duración de los planos o al movimiento lento de la cámara que hace que su presencia sea más intensa, en la experiencia de la película. Además, la intensidad parece ser mayor en los *travelings* porque lo que vemos, la mayoría de las veces, son personas en filas esperando transportes públicos⁷, lo que parece acentuar la duración y la intensidad de la experiencia del tiempo de los planos.

Nos hace pensar en *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov (1929), que como *D'Est*, también está filmada en Rusia y desde transportes en movimiento, aunque *D'Est* sea una versión significativamente más lenta. La principal relación que, quizás, se puede establecer entre estas dos películas tiene que ver con ese juego constante entre las diferentes capas del gesto de filmar: la cámara que filma al hombre con la cámara que filma, los espectadores (nosotros) que ven a los espectadores ver lo que la cámara filmó (¿cuál de las dos?). En Akerman, este espejo es más sutil o, al menos, diferido. Tenemos conciencia de la cámara cuando, en los *travelings*, vemos a las personas filmadas mirar a la cámara que filma (el gran ojo), pero sobre todo mirando como quien mira los “pies de la cámara”. Posiblemente, esta sea una perspectiva antropomórfica, pero esta noción de los “pies de la cámara” aparece ligada a una sensación vivida como espectadora. Cuando las personas en el film miran a un nivel inferior al de la lente de la cámara, la sensación del espectador es que miran directamente a nuestros pies; sólo después pensamos que miran la cámara y, por contaminación de ideas y sensaciones, pensamos que miran los “pies de la cámara”. La cámara deja su huella y, como la diosa de Balzac en su tratado sobre la marcha, “se revela en su caminar”. Mejor dicho, tal vez la diosa se revele en su huella, registro de su caminar, de su presencia y desaparición; registro del contacto con el ritmo vital y de su pérdida, de la que intenta rescatarse.

La imagen cinematográfica parece entonces surgir como la huella impresa en la superficie del mundo-roca, registro de un contacto con el ritmo vital y, simultáneamente, gesto que busca atravesar esa superficie rocosa, los mundos. *El*

⁷ Como dice Crary, la espera es una dimensión central en *D'Est*, y esta expectativa es, a su vez, «something essential to the experience of being together, to the tentative possibility of community. (...) The suspended, unproductive time of waiting, of taking turns, is inseparable from any form of cooperation or mutuality.» (2013, p.123).

hombre de la cámara remata con una imagen de un ojo enorme que vemos al final, y si pensamos en *D'Est* y en la travesía, en el lugar de ese ojo paradigmático, posiblemente aparecerían pies, sus huellas. De algún modo, cuando la persona filmada mira a la cámara, el espectador se siente mirado, pero cuando el que es filmado mira “los pies de la cámara”, es al propio cine al que mira.

Salomé Lopes Coelho. Magíster en Filosofía - Estética por la Universidad Nova de Lisboa y Paris-Sorbonne IV. Pósgraduada en Estudios Feministas por la Universidad de Coimbra. Doctoranda en Estudios Artísticos, Universidad Nova de Lisboa, con una tesis sobre el lugar del ritmo en la comprensión del arte y su articulación con el ritmo social. Integra EIRA - equipo de investigación sobre el ritmo en el arte, de la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires, y el Instituto de Filosofía de la FCSH - Universidad Nova de Lisboa. Autora de diversas publicaciones internacionales sobre filosofía, feminismos y arte. Trabaja en programación, producción y gestión cultural, en Buenos Aires.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Means without end. Notes on politics*. Trad. Vincenzo Binetti & Cesare Casarino. Minneapolis/London: University of Minnesota Press. 2000.
- Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Trad. Eduardo Margareto Kohrmann. Barcelona: Ed. Altera. 2005 [1970].
- Agamben, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos. 2009.
- Agamben, Giorgio. *Los usos de los cuerpos*. Trad. Rodrigo Molina-Zavalía. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2017 [2014].
- Agamben, Giorgio. *Por uma ontologia e uma política do gesto*, Caderno de leituras n.º76. Trad. Vinícius Honesko. Belo Horizonte: Chão da Feira. Disponible en: <http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/04/cad76ok.pdf> (Última consulta: 19/04/2018). 2018.
- Artaud, Antonin. *México y Viaje al país de los tarahumaras*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 2004 [1984].
- Bachelard, Gaston. *La dialectique de la durée*. Paris: Les Presses universitaires de France. 1963.
- Baptista, Pedro. *O filósofo fantasma*. Sintra: Zéfiro. 2010.
- Bardet, Marie. *Marcher*. In Glon, Marie & Launay, Isabelle (Eds.). *Histoires de gestes*. Paris: Actes Sud. 2012.

- Barreta, Claudia, Leticia, Miramontes, & Zorrilla, Aníbal. *Ritmando danzas. Análisis rítmico de la danza*. Buenos Aires: Editorial Autores de Argentina. 2013.
- Bell, Catherine. *Ritual: Perspectives and Dimensions* (Revised Edition). Cary: Oxford University Press. 2009.
- Benveniste, Émile. *La notion de rythme dans son expression linguistique*. Problèmes de linguistique générale. Paris: Gallimard. 1966.
- Borghi, Simone. *La casa y el cosmos. El ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari*. Buenos Aires: Cactus. 2014.
- Chen, Yi. *Murmuring in the Waves: A Rhythmanalysis of the 1970s' Conjunctural Shift in Britain*. Tese de doutoramento em Estudos Culturais, apresentada na Universidade de Sussex. 2015.
- Crary, Jonathan. *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London/New York: Verso. 2013.
- Cusicanqui, Silvia Rivera. (s/d). *Contra el colonialismo interno*. Entrevista de Verónica Gago para a Revista Anfíbia. Disponible en: <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/contra-el-colonialismo-interno/> (Última consulta: 19/04/2018)
- Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix. *Milles plateaux*. Paris: Éditions de Minuit. 1980.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Trad. Daniel W. Smith. London: Continuum. 2003.
- Dufrenne, Mikel. *Estética e Filosofia*. São Paulo: Perspectiva. 2004 [1955].
- Estermann, Josef. *Filosofia Andina: sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz: ISEAT. 2006.
- Fraisse, Paulo. *Psicología del ritmo*. Madrid: Morata. 1976.
- Gil, José. *Ritmos e Visões*. Lisboa: Relógio D'Água. 2016.
- Gil, José. *Caos e Ritmo*. Lisboa: Relógio D'Água. 2018.
- Godard, Hubert. *El gesto y su percepción*. Estudis escènics quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Barcelona: Edicions 62 e Editorial Pòrtic, p.335-343. 2007.
- Grilo, João Mário. Propositions for a Gestural Cinema: On “Ciné-Trances” and Jean Rouch's Ritual Documentaries. In Henrik Gustafsson & Asbjørn Grønstad (Eds.), *Cinema and Agamben*. Ethics, biopolitics and the moving image. New York/London: Bloomsbury. 2014.
- Guimarães Rosa, João. *A terceira margem. Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 1988.
- Lefebvre, Henri. *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. London / New York: Continuum. 2004.
- Linaje, Maite González. *El ritmo en el arte chino antiguo como constructo vital*. In Aizpún, Teresa, Ibáñez, Cayetana, & Campo, Eva Fernandez del (Eds.). *Ritmo. El pulso del arte y de la vida*. Madrid: Abada Editores. 2015.

- Mauss, Marcel. "Body techniques" in Marcel Mauss, *Sociology and psychology: essays*, pp.97-123. London: Routledge & Kegan Paul. 1979.
- Meschonnic, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier. 1982.
- Michon, Pascal. *Les rythmes du politique. Démocratie et capitalisme mondialisé*. Paris: Les Éditions Les Prairies ordinaires. 2007.
- Nancy, Jean-Luc. *Qué significa partir?* Trad. Gabriel Entin. Buenos Aires: Capital Intelectual. 2016.
- Paul, Scolieri. *Dancing the New World – Aztecs, Spaniards and the Choreography of the Conquest*. Austin: University of Texas Press. 2013.
- Pedro Pita. António. *Constituição da problemática filosófica de Mikel Dufrenne*. Revista Filosófica de Coimbra, n.º 12. 1997.
- Portanova, Stamatia. 'Rhythm in the work of Gilles Deleuze', ponencia realizada en el seminario Rhythmanalysis: everything you always wanted to know but were afraid to ask. Londres, Goldsmiths College. 2017.
- Rancière, Jacques. *O mestre ignorante*. Cinco lições sobre a emancipação intelectual. Trad. Lilian do Valle, Belo Horizonte: Autêntica. 2002.
- Rouch, Jean. On the Vicissitudes of the Self: The Possessed Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker, and the Ethnographer. In *Ciné-Ethnography. Steven Feld translation*. pp.87–101. Visible Evidence Series Vol. 13. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2003.
- Sauvanet, Pierre. *Le rythme et la raison. Une approche philosophique des phénomènes rythmiques*. Tese de doutoramento em Filosofia, apresentada na Université de Bourgogne – Dijon. 1996.

El ritmo en el teatro nuevo y en el teatro-danza¹

Paulo Filipe Monteiro

Hans-Thies Lehmann² creó la expresión “teatro pos-dramático” para hablar de las nuevas corrientes que, a partir de los setenta, y sin llegar a ser dominantes aún, han transformado las propuestas escénicas. Veamos telegráficamente algunas de esas características que más interesan en el ámbito de estas jornadas sobre ritmo:

- Abandono de los modelos de totalidad y solidaridad social, que según Turner y Schechner servían de base al modelo dramático de ruptura, crisis y reconciliación;
- Abandono de las grandes narrativas, de las macro estructuras, de la coherencia y sobre todo de la organización teleológica de un principio y de un fin, de una totalidad;
- El teatro postdramático destrozó, o incluso abandonó, la idea del teatro como representación de un cosmos ficticio, cuyo cierre era fundamental para el drama (incluso en el teatro épico de Brecht o en el teatro del absurdo): se atenúan (o relegan para el segundo plano) los principios de narración y de figuración, así como el orden de una fábula y los personajes;
- “Los discursos de la escena se acercan más a la estructura de los sueños y parecen relatar el mundo soñado de sus creadores. En el sueño predomina la no jerarquía entre las imágenes, los movimientos y las palabras. (...) En la hermenéutica psicoanalítica, se habla de “atención igualmente flotante”,³ denominación heredada de Freud. Herbert Blau⁴ también habla de “aprehensión flotante”, de sueño despierto, de la “estética sonámbula”, sobre todo en relación a los espectáculos de Bob Wilson.

¿Cómo se organizan entonces los espectáculos post-dramáticos, con su sentido en suspensión, “en potencia”? Se organizan en presencias, situaciones, atmósferas, eventos, acontecimientos, excepciones, catástrofes, instantes de desvío y, por lo tanto, ritmos. Lehmann recupera también el término “estados”, que presentan un conjunto más que una historia (como en el caso de la pintura, además de que muchos de los artistas del teatro posdramático provienen de las artes plásticas). Pero aquí nos interesa más subrayar el componente musical que necesariamente tiene

¹ Texto correspondiente a una conferencia dada en las Jornadas Internacionales el Ritmo en las Artes, JIRA, Departamento de Arte Dramático, UNA. Agradezco a Silvia Pritz por la revisión del castellano.

² Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre Postdramatique* (Paris: L'Arche), 2002.

³ Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, 2002, 131.

⁴ Herbert Blau, *To All Appearances: ideology and performance* (New York: Routledge), 1992, 53 y 153.

que existir cuando se pasa de una dinámica dramática a una dinámica escénica. No por casualidad Jean-Pierre Sarrazac⁵ habla de estructuras “rapsódicas” en el nuevo teatro.

“La des-jerarquización de los procedimientos teatrales representa un principio continuo e inherente al teatro pos dramático” (ya anticipada por los textos teatrales de Gertrude Stein). Y “géneros diferenciados se encuentran ligados en una representación (danza, texto narrativo, circo, performance...); todos los medios se utilizan y con una misma importancia”⁶ (Lehmann, 2002: 135-6). Todo esto implica un papel decisivo del *collage* y del montaje, como en el cine, el expresionismo y el surrealismo (cuya herencia fue por esa vía más duradera que el futurismo o el movimiento dada). De ahí que, en el ensayo dedicado a los métodos de montaje, Eisenstein⁷ “insista tanto en la analogía del cine con la música, ya que la música es una de las raras prácticas artísticas no legitimada por la representación de lo real, capaz de desencadenar fuertes estados emocionales a partir de su materia pura”⁸ y de su montaje.

Pero no es sólo en el montaje que las cuestiones rítmicas se van a revelar decisivas. Es en primer lugar en el rechazo de un tiempo que mimetice o reproduzca el tiempo cotidiano. En los espectáculos posdramáticos, “la desaparición de un tiempo homogéneo retira a la experiencia desligada en todos los sentidos la posibilidad de una auto-confianza”.⁹ “La desintegración del tiempo como continuum se revela como el signo de la disolución o, al menos, de la subversión del sujeto que posee la certeza de su propio tiempo”, porque ya no puede orientar o ligar experiencias radicalmente discontinuas.¹⁰ Algunas formas del teatro posdramático tienden a cambiar el desarrollo psicológico de acciones y personajes por ritmos de percepción acelerados, por la velocidad de la estética pop y de los media, resultando en espectáculos de menos de una hora; otras formas trabajan el ralentí, la inmovilización y la repetición - formas de ganar una conciencia del tiempo que no tenemos en los ritmos cotidianos.

La cuestión rítmica se vuelve también decisiva cuando el trabajo del propio actor comienza a ser visto en términos de presencia y energía. Eugenio Barba¹¹ piensa la escena a partir de la noción de alma como vibración y movimiento, simultáneamente interior y exterior. “Antes de ser pensada como sustancia esencialmente espiritual, platónica y cristiana”, la palabra ánima “indicaba un

⁵ Bob Wilson, *Poétique du drame moderne* (Paris: Seuil), 2012.

⁶ Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, 2002, 135-6.

⁷ Sergei Eisenstein, “*Métodos de montagem*”, en Eduardo Geadá, *Estéticas do Cinema* (Lisboa: Dom Quixote), 1985, 59-70.

⁸ Eduardo Geadá, “*Depois do cinema*”, en Eduardo Geadá, *op. cit.*, 1985, 9-14.

⁹ Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, 2002, 216-217, 256-257.

¹⁰ *Ibid.*, 251.

¹¹ Eugenio Barba, *A Canoa de Papel: tratado de antropologia teatral* (São Paulo: HUCITEC), 1994, 97.

viento, un flujo continuo que animaba el movimiento y la vida del animal y del ser humano. En muchas culturas el cuerpo es comparado a un instrumento de percusión: el ánima es golpe, vibración, ritmo. Boccaccio decía, comentando a Dante y recapitulando la actitud de una cultura milenaria, que, en cuanto ánima, el viento vivo e íntimo tiende hacia algo exterior, se transforma en Animus”.

Claro que esa apetencia musical y rítmica existió siempre. Aristóteles recuerda, en la *Política* (VIII), que “parece haber en nosotros una especie de afinidad con los modos y ritmos musicales, que hace a algunos filósofos decir que el alma es un afinar, a otros que posee la afinación”. En la poética aristotélica, recuerda Louis Marin,¹² la propia narración tiene un doble efecto de placer: un placer cognitivo perteneciente al *récit*, al narrado, a la dominación del tiempo y de la muerte, y un placer ligado a la narración propiamente dicha, como instancia de enunciación, al dominio del lenguaje en el acto de la creación. Ahora bien, lo que sucedió ya con los modernistas, y más aún con los posmodernistas, fue un retraimiento de la dimensión cognitiva a favor de la imagen y la música - como George Steiner¹³ no se ha cansado de lamentar. “De la musique, avant toute chose”, cantaba Verlaine. En poema contra Eliot, el modernista Wallace Stevens hablaba de las “creaciones del sonido” (título mismo del poema). Y Fernando Pessoa, en versión Bernardo Soares, buscaba “una construcción de mí mismo en música y gradaciones”: “Dios es una cuestión de ritmo”.¹⁴

Décadas después, con la posmodernidad, esto es pensado así por Eduardo Prado Coelho¹⁵ a partir de Françoise Proust: “¿No será la música el verdadero principio estructurador del tiempo, y no la narrativa y los hilos de sus intrigas, como piensa Ricoeur? O bien (...): ¿habrá personas cuyo tiempo se hace de narrativas y personas cuyo tiempo se hace de música? ¿Estaremos pasando de un tiempo-narrativa para un tiempo-música? ¿Estaremos pasando de un tiempo-narrativa a un tiempo-azar? ¿Tendrá razón un Paul Auster cuando habla en la ‘música del azar’?”

Música y azar están ligados, como vamos a ver en el caso de las artes escénicas. “Las concepciones científicas de un universo ritmado alternadamente por las expansiones y contracciones de la teoría del caos y del juego contribuyeron a desdramatizar la realidad”.¹⁶ Marianne van Kerkhoven “establece una relación

¹² Louis Marin, «*Les plaisirs de la narration*», inicialmente publicado en *Furor*, 1991, y más tarde incluido en el volumen *De la représentation* (Paris: Gallimard / Le Seuil), 1994, 171 y 173-174.

¹³ George Steiner, *In Bluebeard's Castle: or some notes towards a re-definition of culture* (London: Faber and Faber), 1971, 87-89.

¹⁴ José Gil, *Ritmos e Visões* (Lisboa: Relógio d'Água), 2016, 15.

¹⁵ Eduardo Prado Coelho, *Tudo o que Não Escrevi: Diário II* (1992) (Porto: Asa), 1994, 23.

¹⁶ Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, 2002, 286.

entre los nuevos lenguajes teatrales y la teoría del caos, que pretende que la realidad consiste más en sistemas inestables que en circuitos herméticos”.¹⁷ Herbert Blau (1992: 52-53) relaciona las teorías de la indeterminación y las transformaciones en la performance:

Quando (...) los principios de indeterminación comenzaron a absorber la imaginación científica, transportando una visión del universo material que ya no cumplía con las expectativas de causa y efecto empíricos, las posibilidades y estrategias de la performance se alteraron para que coincidieran con ellos. En cierto sentido, esto se ha convertido en un nuevo realismo. (...) La indeterminación se ha convertido al mismo tiempo en realidad y en método.¹⁸

En el límite, esta estructuración por la música puede llevar a espectáculos como *The show must go on*, de Jérôme Bel (2001), donde, entre el público y el escenario, está bien presente un dj que va poniendo las sucesivas músicas que los performers buscan acompañar.

La escena de Pina Bausch

Me gustaría aplicar esta teoría a un estudio de caso. Escogí hablar de la danza-teatro de Pina Bausch. La admiro muchísimo y tuve el raro privilegio de ser invitado por ella en el 2000 para seguir su trabajo en Alemania. Por eso conozco de cerca su proceso.

Un elemento constante del trabajo de Pina Bausch es la simultaneidad, la parataxis: cuando un grupo está en una determinada atmósfera, hay casi siempre un elemento (o varios) que están en otra, y esa diferencia potencia enormemente la atmósfera dominante. Para usar la imagen de Deleuze y Guattari, es como la selva tropical, que asegura dentro de sí misma sus contrapuntos: “los motivos territoriales forman rostros o personajes rítmicos, y los contra-puntos territoriales paisajes melódicos”.¹⁹

Pina Bausch, en ese aspecto cercana a Laban²⁰ solía decir que no hacía sus trabajos desde el principio hacia el fin sino desde el interior hacia el exterior. Esta frase tiene varias implicaciones, y algunas complicaciones.

¹⁷ *Ibíd.*, 130.

¹⁸ Herbert Blau, *op. cit.*, 1992, 52-53.

¹⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille Plateaux* (Paris: Les Éditions de Minuit), 391.

²⁰ “Von Laban dice que el movimiento se baila cuando la “acción externa está subordinada al sentimiento interno”. En José Gil, *MovimentoTotal: o corpo e a dança* (Lisboa: Relógio d'Água), 2001, 14.

Pina Bausch partía del interior en el sentido en que todo el trabajo se basaba en las propuestas que los bailarines hacían, como respuesta a sus preguntas y provocaciones. Era una de las líneas que Lehmann subrayaba: la narración se desvanece, pero no desaparece, puede pasar a ser “la transmisión de una experiencia personal” de los performers.²¹ En el Tanztheater, había un compromiso personal fuertísimo, porque el material surgía de las historias de vida, de la imaginación y de los cuerpos de los propios performers, “intérpretes” de sí mismos. Del *ánima* para el *animus*.²²

Pero atención: los movimientos que resultan de esa vida interna no son necesariamente la traducción psicológica del estado interior. Es más complejo que eso, menos expresionista. Para empezar, Bausch recoge las lecciones que vienen de Stanislavski y de sus discípulos como Michael Tcheckóv: el tiempo interior, en que la vida interna se mueve, es diferente del tiempo exterior, de las acciones físicas. Sólo en los psicóticos hay unicidad de su tiempo-ritmo, sin contradicción.

Las personas consideradas psíquicamente normales viven en permanente conflicto entre la percepción de la realidad objetiva y la representación (interpretación) de esa realidad. De ahí la permanente divergencia entre la acción interior (“Monólogo interior”) y la acción física (palabras y movimientos).²³

Por ejemplo, una vendedora de feria al sol en día de mucho calor siente somnolencia, debilidad, apatía, pero tiene que gritar alto y alegremente. Rigoletto, humillado, en pánico, no puede dejar de cantar: *trala-lara-lara-lara-lara-lara*.

Además, los movimientos generados por la vida interna sufren después un triple trabajo: 1) de confrontación; 2) de descontextualización y 3) de montaje. Confrontación, porque las improvisaciones son íntimas, pero ante todos y todos las hacen. “Proliferación paradójica de las singularidades porque se trata de cualquier cosa que vale para todos los bailarines. Lejos de abolir la singularidad, el sentimiento de grupo no hace sino acentuarla.”²⁴ En el referido espectáculo de Jérôme Bel sólo sentíamos eso en una escena final, en la que cada uno estaba escuchando su propia música y la bailaba.

²¹ Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, 2002, 173.

²² Inversión de Freud por autores como Meltzer y Bion: en lugar de considerar que en el inconsciente —por ejemplo, en el sueño— solo trabajamos las experiencias de la vida de vigilia, reconocemos vida propia al mundo interior, como un núcleo lleno del sentido de la experiencia que requiere la transformación en forma simbólica para ser pensado y entendido, permitiendo que el espíritu crezca y se desarrolle. Cf. Paulo Filipe Monteiro, “A ciência e o regresso da estética”, *Revista Portuguesa de Psicanálise*, nº 4, Diciembre de 1986, 71.

²³ Eugênio Kusnet, *Ator e Método*, (São Paulo/Rio de Janeiro: Hucitec), 1992, 91.

²⁴ José Gil, *op. cit.*, 2001, 222.

Continuando con Pina Bausch, decíamos: confrontación; descontextualización, porque los personajes son constantemente “descontextualizados, por referencia a la situación normal correspondiente a su acción,”²⁵ lo que hace a las escenas insólitas e inquietantes. La propia música es a menudo descontextualizada: de una obra o autor conocido puede aparecer una parte que no reconocemos. Y descontextualizadora, porque muchas veces los movimientos no corresponden a los contextos que conocemos o adivinamos de la música.

Y luego viene el montaje: a partir de las propuestas de sus performers, Pina Bausch seleccionaba pequeños fragmentos. Escuché a varios bailarines desahogarse conmigo: “propuse un suelo tan bueno y Pina sólo aprovechó una cosa de nada”. Sí, pero juntando esa cosa de nada a otras cosas de nada se producían resultados aún más extraordinarios que las propuestas iniciales. Es decir, una de las genialidades de Pina Bausch era el proceso de montaje, algo que hacía sola, de un modo muy misterioso. Propongo que intentemos mirar ese misterio.

Me parece que Pina trabajaba en las piezas del modo aparentemente opuesto al método que pedía a sus bailarines: ella, es cierto, no construía de modo teleológico, con principio, medio y fin, pero parecía montar desde el exterior hacia el interior, de los materiales que iban surgiendo para una razón profunda de ella usarlos, de modo que “las primeras imágenes producidas por las respuestas se desarrollen en una vasta red de relaciones y de gestos que adquieren progresivamente una lógica interior”.²⁶ “Cuando Pina Bausch asocia tal frase a imágenes —o aún, cuando extrae algunas asociaciones del conjunto de las que sus bailarines hacen—, está atenta al movimiento de conexión de las imágenes, o de las imágenes y de los gestos. Es así como se forman ramificaciones que construirán poco a poco el nexo de la obra”,²⁷ de un modo rizomático.

Pina detestaba lo obvio. Más que eso, le gustaba lo que no tenía nombre ni se sabía lo que era. De las primeras cosas que me dijo cuando llegué a Wuppertal fue: “nunca me digas que una cosa está bonita, si no, ya no la puedo usar”. Lo fui percibiendo. Trabajaba en las antípodas de los actuales procesos en que muchos parten de una agenda con dos o tres temas (como las cuestiones de género, la ecología, el poscolonialismo), después desarrollan un concepto, bien teorizado en un título y una sinopsis, y finalmente lo aplican en una obra más o menos ejemplificativa. No tenemos tiempo para desarrollarlo, pero el gran filósofo portugués José Gil explica muy bien cómo, al revés, “Pina Bausch trabaja en el nivel del impensable del pensamiento y del inactuable del acto”.²⁸

²⁵ *Ibid.*, 226.

²⁶ *Ibid.*, 217.

²⁷ *Ibid.*, 218-219.

²⁸ *Ibid.*, 223.

Este método materialista de partir de los materiales para ver dónde se llega es lo opuesto tanto del arte ideológico tan usual en la actualidad (partir de una cuestión supuestamente política e ilustrarla con la obra) o de otros creadores, como el cineasta Ingmar Bergman,²⁹ que decía: “una película para mí comienza con algo muy vago (...) un estado de espíritu. (...) Viene entonces una fase muy complicada y difícil: la transformación de los ritmos, humores, atmósferas, tensiones, secuencias, tonos y olores en palabras y frases, en un guion que se perciba”. Bergman confiesa: “Deseé muchas veces disponer de un tipo de notación que me permitiera poner en el papel todas las sombras y tonos de mi visión, registrar distinguidamente la estructura interna de una película”. Una partitura como la de los músicos.

En Pina Bausch, los estados de espíritu, las atmósferas y los ritmos no eran previos, iban emergiendo hasta el estreno, sin miedo al azar, a la indeterminación, al caos. Tenía enorme dificultad en dar títulos a sus obras, que eran anunciadas como “nuevas piezas de Pina Bausch” y solo tres días antes del estreno, ganaban el título. Ella describe en una frase su proceso: “Parece muy caótico, pero de algún modo tiene sentido”.³⁰ Ese sentido era tampoco tenía descripción posible ni nombre. He visto como los bailarines, aun cuando la pieza partía de sus improvisaciones, en el estreno actuaban sin saber bien lo que estaban haciendo, y sólo a lo largo de las presentaciones iban percibiendo cómo la obra “de algún modo tenía sentido”.

Pero ¿cómo operaba ella? Creando una máquina rítmica con los movimientos, las palabras, los gritos, las explosiones y sus agotamientos. Un elemento crucial era el choque, y con eso no me refero sólo a la alternancia de tiempos fuertes y débiles que constituye el ritmo en la música, en la fisiología, en el corazón, en los astros, en las amebas, en la física, en las artes plásticas, en la poesía. Me refiero a algo que Gianni Vattimo,³¹ recuperando los conceptos de *Stoss* en Heidegger y de *Chock* en Benjamín, dice captar los rasgos esenciales del nuevo ser (*Wesen*) del arte en la sociedad de la industrialización tardía. Lehmann dice que es “un motivo fundamental de la teoría del arte y del teatro (post dramático): la idea del choque (Benjamin), a medio camino entre una categoría psicológica y estética; de lo que es «súbito» (Bohrer), del «ser-asaltado» (Adorno), del susto que «es necesario para el reconocimiento» (Brecht), de la idea que el pavor es «la primera aparición del nuevo» (Heiner Müller), de la amenaza que «nada se produzca» (Lyotard)”.³² Los

²⁹ “Bergman discusses film-making”, introducción a la compilación de guiones de Bergman organizada por Lars Malmstrom y David Kushner con el título *Four screenplays of Bergman* (New York: Phillip Press), 1974, 13-22.

³⁰ “It looks very chaotic but somehow [it] makes sense”. Pina lo dice a los 12 minutos de la película de Lee Yanor, *Coffee with Pina: a film with the choreographer Pina Bausch*.

³¹ Gianni Vattimo, *La société transparente* (Paris: Desclé de Brouwer), 1990, 21 y 71-72.

³² Hans-Thies Lehmann, op. cit., 232.

bailarines tenían mucho miedo de que nada se produjera; Pina, no. “Volvemos a Eisenstein, para quien “el montaje es una voluntad inquebrantable de controlar el pensamiento del espectador a través de choques emocionales que no se prendan sólo con el nivel temático del drama, del real representado, sino que dependen radicalmente de la formalización abstracta de una hipotética cinelengua”.³³

En Pina Bausch, el choque existe, “la violencia irrumpe siempre y deja su rastro, aunque el régimen de las fuerzas cambie repentinamente. Los bruscos cambios, que son otros tantos devenires, vacilan entre la catástrofe y el juego infantil”.³⁴ Pero el proceso más común en Pina es el del *fading*, de la disolución de una escena cuando se siente que se va a agotar, del vaciamiento de un tema o de un estado o de una atmósfera que va a ceder lugar a otra, a veces ya embriónica en la anterior, otras veces por yuxtaposición o parataxis, dentro de la tal “atención flotante”, cerca del sueño.

La película de Pina Bausch

Para finalizar: se sabe que la música era muy impactante en los espectáculos de Pina Bausch. Pero ella creaba los movimientos sin música: después tenía dos personas, Andreas y Thomas, que buscaban exhaustivamente canciones de todo el mundo para encajar en las escenas. Yo asistí a una escena que tenía una canción de Amália Rodrigues que fue cambiada, pocos días antes del estreno, por una canción de Billie Holiday. Es decir, la bailarina no podía estar agarrada a la música y al ritmo de ella y a su humor, ni para los movimientos exteriores, ni, como a menudo sucede en los escenarios, para apoyar su tiempo-ritmo interior.

Este método de no partir de la música es diferente de lo que casi todos los coreógrafos hacen (y de lo que la propia Pina hacía en sus primeros espectáculos): no aprovecha el movimiento que la propia música induce, parte del cuerpo, que después va a recibir música, no va del germen al soma, sino que va del soma al germen, para usar los términos de Deleuze y Guattari.³⁵ La música es puesta después del movimiento para ayudar a crear las atmósferas; como el trabajo se basa en paradojas, ese empalme es a menudo paradójico.

Y, como se ve sobre todo en su película de 1990, *El Lamento de la Emperatriz*, la música sirve aún a la consolidación. Eugène Ionesco propuso en 1939 una “teoría de la consolidación”, que Bachelard y Deleuze retomaron. Para él,

³³ Eduardo Geda, *op. cit.*, 1985, 48.

³⁴ José Gil, *op. cit.*, 2001, 227.

³⁵ El pintor va del soma al germen, a partir del cuerpo de luz y color que produce, “mientras que al revés el músico tiene una especie de continuidad germinal, incluso latente, incluso indirecta, a partir de la cual produce sus cuerpos sonoros”: “Va del germen al soma”, en Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op. cit.*, 1980, 431.

“la vida no va de un centro a una exterioridad, sino de un exterior a un interior, o mejor, de un conjunto *flou* o discreto a su consolidación”. Esto implica “que no haya un comienzo de donde derivaría una suite lineal pero densificaciones, intensificaciones, refuerzos, inyecciones, *truffages*”, pero con intervalos, desigualdades, a punto que, “para consolidar, a veces hay que hacer un agujero”.³⁶ “Ya no se trata de imponer una forma a una materia, sino de elaborar un material cada vez más rico, cada vez más consistente, apto desde entonces a captar fuerzas cada vez más intensas. Lo que hace un material cada vez más rico, es lo que hace heterogéneos mantenerse juntos, sin dejar de ser heterogéneos”.³⁷

De aquí resulta una articulación rizomática, en vez de arborificada: “ya no hay una forma o una buena estructura que se impone, ni de fuera ni de arriba, sino más bien una articulación por dentro, como si las moléculas oscilantes, los osciladores, pasaran de un centro heterogéneo a otro, aunque sea para asegurar la dominación de uno de ellos”.³⁸ Lo que sucede en esta película es que no es del todo la música la que establece el ritmo, sino la cadencia. El ritmo es, por el contrario, asegurado por los pasajes y contrastes entre cada escena, por los intercambios y reacciones entre elementos destituidos de afinidad dicha natural. Esta película es un ejemplo extraordinario de cómo “la acción se hace en un medio, mientras que el ritmo se sitúa entre dos medios, o entre dos entremedios, como entre dos aguas, entre dos horas, entre perro y lobo, *twilight* o *zwielicht*, *Hecceité*. Cambiar de medio, *pris sur le vif*, es el ritmo”.³⁹

Paulo Filipe Monteiro es dramaturgo y actor. Hizo la dramaturgia y escenificación de dieciséis espectáculos de teatro y actuó en decenas de producciones teatrales, filmicas y de televisión tanto en Portugal como en el extranjero. Se especializó en guionismo en Francia, Italia y Estados Unidos. Escribió la adaptación de la novela de Camilo Castelo Branco *La Viuda del Ahorcado*. Escribió largometrajes para el cine y piezas para teatro, además de la dramaturgia para espectáculos de danza. Fue Presidente de la Asociación Portuguesa de Escritores y dramaturgos, fundador y director de la Federación Europea de Guionistas. Realizó la película de 25 minutos *Amor Ciego* (2010, Premio del Jurado del Festival CórteX) y en 2017 estrenó su primer largometraje, *Zeus* (ya con 11 premios en Portugal, uno en India y dos en Marruecos). Enseña teatro, cine y ficción en la Universidade Nova de Lisboa, donde es profesor. Fue profesor invitado en las Universidades de Coimbra, Évora, Santiago de Compostela, Federal de Bahía,

³⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op. cit.*, 1980, 405.

³⁷ *Ibid.*, 406.

³⁸ *Ibid.*, 404.

³⁹ *Ibid.*, 285.

Federal de Maranhão, UFRJ y UERJ. Ha publicado numerosos artículos, así como seis libros, los últimos de los cuales *Los Otros del Arte*, *Drama y Comunicación* (Premio Joaquim de Carvalho 2011) e *Imágenes de la Imagen*.

Bibliografía

- Barba, Eugenio. *A Canoa de Papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: HUCITEC. 1994.
- Blau, Herbert. *To All Appearances: ideology and performance*. New York: Routledge. 1992.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Geadá, Eduardo. *Estéticas do Cinema*. Lisboa: Dom Quixote. 1985.
- Gil, José. *Movimento Total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'Água. 2001.
- Gil, José. *Ritmos e Visões*. Lisboa: Relógio d'Água. 2016.
- Lehmann, Hans-Thies. *Le Théâtre Postdramatique*. Paris: L'Arche. 2002.
- Kusnet, Eugênio. *Ator e Método*. São Paulo/Rio de Janeiro: Hucitec. 1992.
- Malmsrom, Lars y David Kushner. *Four screenplays of Berqman*. New York: Phillip Press. 1974.
- Marin, Louis. «Les plaisirs de la narration», en *De la représentation*. Paris: Gallimard / Le Seuil. 1994.
- Monteiro, Paulo Filipe. “A ciência e o regresso da estética”, *Revista Portuguesa de Psicanálise*, nº 4, Diciembre de 1986.
- Prado Coelho, Eduardo. *Tudo o que Não Escrevi: Diário II*. 1992. Porto: Asa. 1994.
- Steiner, George. *In Bluebeard's Castle: or some notes towards a re-definition of culture*. London: Faber and Faber. 1971.
- Vattimo, Gianni. *La société transparente*. Paris: Desclé de Brouwer. 1990.
- Wilson, Bob. *Poétique du drame moderne*. Paris: Seuil. 2012.

Idiorritmo en Horacio Quiroga

Victor Fuenmayor

En resumen, yo creo que las palabras valen tanto materialmente tanto como la propia cosa significada, y son capaces de crearla, por la simple razón de la eufonía. Se precisará un estado especial, es posible. Pero algo que yo he visto me ha hecho pensar en el peligro de que dos cosas distintas tengan el mismo nombre.

Horacio Quiroga, "Las rayas" (1979)

Líneas y rayas en un espacio narrativo

Existen dos personajes del cuento de Horacio Quiroga "Las rayas", un contador y un vendedor en un negocio de granos, cuya aventura delirante comienza por rayar el libro Mayor y el libro Diario, luego esa obsesión de rayar se va apoderando de ellos extendiendo las rayas a todas las cosas, hasta quedar convertidos ellos mismos en rayas al final de la narración.

Es muy raro encontrar un cuento de ese tipo en Quiroga, no obstante, la forma narrativa y la temática de perder lo humano en las metamorfosis existen en otros cuentos referidos siempre a rayas. Es saliendo de la línea de los signos y entrando en los procesos semióticos de elaboración textual como producción de redes significantes que podemos aproximarnos al misterio del cuento y los enigmas de otros cuentos. De manera que vamos a privilegiar en la lectura el código hermenéutico o enigmático y considerarlo como una lexía o unidad de lectura de las formas significantes.

No es un detalle separado en un solo cuento, sino que es un elemento insistente en otros relatos con imágenes de otros elementos que aparentemente nada tienen que ver con los contadores del cuento *Las rayas*: rieles y descarrilamientos (*El conductor del rápido*) donde el conductor se convierte en gato, rayas de tigre en un posible origen animal (*Juan Darién*), existe algo relacionado con el origen animal del humano en el gatear en guaraní (*Los precursores*).

La raya se convierte en marca visual de una materia biológica y en raya en la materialidad simbólica que pueden crear la cosa del discurso. Esa homonimia

inicial de *Las rayas* entre *crear* y *creer* mencionando la materialidad de las palabras y la eufonía merece una reflexión. Tres puntos (...), luego la raya y “En resumen” al comienzo del cuento nos hace escuchar de manera diferente las conexiones entre crear y creer en primera persona (yo creo) puede ser determinante a causa de las acciones ocurridas a los dos personajes de la narración como efecto de una homonimia fundante de los cuentos quiroguianos como punto de unión entre la ciencia de la materia atómica y la creencia de la materialidad simbólica de un Verbo.

La transformación de los personajes nos hace ver el peligro señalado en el párrafo inicial del cuento sobre dos cosas que llevan el mismo nombre. Y a eso hay que agregarle que la cosa significada por la simple razón de la eufonía hace resonar la idea de un Verbo existenciador eufónico, es decir eurítmico.

El trabajo eufónico y eurítmico para crear la cosa significada y el texto, como si se tratara del engendramiento de las cosas desde el mismo principio del Verbo existenciador con la melodía de las letras que está evocada en esos conceptos. Nombrar la eufonía para crear la cosa significada del texto incluye la euritmia o buen ritmo dentro de la construcción textual eufónica.

El cuento *Las rayas* plantea un enigma textual a nivel plástico o visual (algo que yo he visto), teológico (creación de la cosa por eufonía), biológico (origen y evolución de lo humano) y literario (la homonimia como recurso de la creación).

Quiroga posa una pluralidad de sentidos en el eje significante de la cuentística, cuidadosamente seleccionados, que se necesita recurrir a una unidad de lectura diferente al signo lingüístico que concierne la materialidad de las palabras, no el signo bifásico con su relación significante-significado, sino algo que concierne un simbolismo más general o amplio de *la cosa significada*, algo como la letra en la creación de las cosas a partir del Verbo del génesis. Necesitaríamos conocer los intertextos de la creencia y la ciencia a partir de las cuales construye el tema y la escritura de los cuentos.

Las rayas aportan algunos intertextos al mencionar la escolástica, el filósofo de Córdoba y a un personaje llamado Tomás Aquino. El cuento señala el espacio semiótico del texto como efluvios de un Verbo individual existenciador que recubre el secreto de la escritura.

Las llaves, claves, códigos, latencias, como les queramos llamar, hacen que el cuento *Las rayas* esboce una teoría de la creación a partir de la materialidad simbólica de las palabras que se reúne con la materia físicas de las cosas, creando un espacio de reunión, como los escolásticos, entre la fe y la razón.

La escucha del “yo creo” al inicio, después de tres puntos, una raya o guion y “en resumen” determinarían, desde esa postura de unión, el origen en el Verbo y en la evolución biológica, y también el origen de la creencia: animal humano que vuelve a su animalidad, del barro o fango de la creación a donde surgieron y vuelven y terminan el cuento los dos personajes de *Las rayas* convertidos en rayas.

Las rayas del cuento las utilizará Quiroga como una teoría sobre su propio quehacer eurítmico y eufónico en la creación cuentística quiroguiana, como si se tratara de la parte por el todo o de un principio semiótico donde, a partir de un fragmento puede reelaborarse la totalidad de un objeto.

Tomaremos el símbolo de la raya y trataremos de acercarla a dos conceptos sacados de las ciencias humanas: el concepto de palabra-tema en la lectura de los anagramas poéticos del lingüista suizo Ferdinand de Saussure, el mismo del Curso de lingüística general, y el concepto de unidad de lectura o lexía del semiólogo francés Roland Barthes, en *S/Z* que lo referiremos a lo que puede catalogarse como código hermenéutico dentro de su teoría textual. En ambos el anagrama o la lexía están sostenidos por un cierto ritmo en que aparecen los elementos que llevan a descubrir el sentido oculto.

La diferencia entre el lingüista y el semiólogo estriba en que, al tratarse de lecturas anagramáticos de versos regidos por la métrica, las reglas serían casi casi matemática de la repetición sonora gramática que llegan a articular el nombre-cuerpo oculto, mientras que, en el caso de Barthes, las lexías del código hermenéutico estarían dadas más por las conexiones de las redes significantes. Una repetición literal se convierte en un elemento indicial. El ritmo sería una producción de significantes que nos señalan el indicio donde comienza la construcción del sentido.

La palabra-tema y la lexia: los indicios

La raya puede representar una tachadura sobre algo que ya ha sido escrito, pero también puede servir como un trazo de unión entre dos palabras. Para una

lectura diferente de los textos quiroguianos desde su ritmo e idiorritmo emplearé, tratando de coincidir con el sentido de la *raya* quiroguiana, el concepto de un lingüista sobre la palabra-tema en la escritura anagramática y la de un semiólogo en relación a la lexia o unidad de lectura de los códigos textuales.

Ni el lingüista Saussure ni el semiólogo Barthes consideran el signo como unidad de lectura, como tampoco el escritor Quiroga, que le otorga igual valor a la materialidad de la palabras que a la cosa significada y en esos valores está el concepto de eufonía para la creación de las cosas. El ritmo es parte de la creación de la cosa significada por la materialidad eurítmica que deben tener las palabras.

La *palabra-tema* es un concepto del lingüista Ferdinand de Saussure cuando, en una lectura de textos poéticos, descubre palabras que no estaban escritas, sino que podían ser construidas con letras con una cierta recurrencia rítmica que formaban palabras no escritas con las que si estaban escritas, como si se tratara de dos sistemas diferentes, en el mismo texto.

Oigamos lo que expone un filósofo respecto a ese descubrimiento saussureano, quien además luchó para que la lectura anagramática del lingüista fuese publicada, ante numerosas negativas de la familia del autor:

Saussure descubre en el cuerpo del discurso poético grupos restringidos de palabras cuya inicial y final corresponden a la inicial y final de la palabra-tema de la que son índice. Saussure recurre primero a la noción de locus prínceps.¹

De manera que lo que vamos a considerar de las *rayas* quiroguianas entran dentro de ese concepto de lectura anagramático y cumplen con algunas de las condiciones de la palabra-tema: *raya*, *yara*, *yarará*, *yararacusú*, son metáforas significantes de los procesos simbólicos que se salen de la fijación del significado de la palabra y crean el espacio textual de una rítmica de los movimientos simbólicos de letras con ecos en que pueden formarse nuevas palabras no escritas bajo otras palabras del discurso.

Puedo considerar las *rayas* en oposición a la línea de la lengua, con base en los aspectos rítmicos de creación de palabras diferentes a las líneas sónicas del libro. Esa función significativa que transforma las rayas en metáfora de los procesos semióticos vehiculados por elementos simbólicos y palabras-temas que contienen los indicios a los cuales remite el texto, y que aparentemente realiza todo artista o escritor hablante con los elementos de los lenguajes artísticos.

¹ Jean Starobinski, *Las palabras bajo las palabras* (Barcelona: Gedia), 1996, 45.

En este caso de Quiroga, la materialidad de la palabra con el movimiento de las letras creando nuevas palabras dentro del espacio del texto, raya de alguna manera lo que está impreso en el libro, para darle otro valor y sentido de acuerdo a ciertos códigos de escritura sagrada. Lo que nos toca hacer, en esos casos, con la cuentística de Quiroga sería buscar esos indicios de procesos literales de la palabra-tema donde aparecerán las *rayas* simbólicas y reconstruir, con los indicios, la palabra invisible y posible que ocupa el espacio cerrado de un código secreto.

Algunas veces los indicios pueden presentarse en reiteración de letras, de sílabas, de homonimias entre palabras de lenguas diferentes, por ejemplo, los *urús*, *urúes*, *uras*, *Gahyruhu*, *Uruguay*, *Guaycurú* en la cuentística de la selva de Misiones, trasladan los URUF o glifos de la existencia de la kabaláh islámica a la naturalización de acontecimientos y aventuras selváticas de Latinomerica.

Tomaré el ejemplo de la lectura enigmática donde aparecerá una palabra no escrita que va remitiendo a indicios por relevos a otras palabras que van remitiendo a su vez un nombre no escrito y a una posición respecto de quien quiere seguir la escritura de acuerdo a los preceptos de la Torah.

En el cuento *Juan Darién* aparece un buen ejemplo que ilustraría esa superimpresión de una palabra sobre otra palabra no escrita. Al señalar el personaje narrador que escribe debajo del nombre de la madre, el nombre escrito no otorga todos los sentidos a los que el texto se refiere, puesto que la madre porta varios nombres, y uno especial que tiene efectos en la escritura. Cuando el lector descubre el verdadero nombre de la madre, bajo cuyo nombre escribe Horacio Quiroga, no es Juana Petrona con el que se le conoce. El personaje *Juan Darién*, que da el nombre al cuento, se identifica en un primer sentido con el nombre de la madre: Juana, pero como veremos evoca a su vez otro nombre diferente, también de la madre de Horacio, que estará relacionado con la escritura del pastor fiel.

El cuento termina con un cierre de escritura bajo el nombre de la madre:

Y retornando a la tumba donde acababa de orar, arrancóse de un manotón la venda de la herida y escribió en la cruz con su propia sangre, en grandes caracteres, debajo el nombre de la madre:

Y
JUAN DARIEN²

² Horacio Quiroga, "Juan Darién", en *Cuentos completos*, Vol. I (Buenos Aires: Losada), 1979, 517.

La Y es la letra suprema, junto a la che (siendo las dos letras eminentes según El Zohar)³ y aparece marcada en mayúscula. La escritura estaría así regulada por un idiolecto entre el ritmo de la línea lingüística y el idiorritmo semiótico intertextual de la escritura construyendo las rayas del texto entre la lengua y el simbolismo de la letra, como la producción de una red de significantes donde se encuentran dispersas las palabras-temas que condensan entre línea y raya un secreto de la escritura.

La palabra *raya* se topa con una homonimia muy diferente a las otras, puesto que se trata de la homofonía entre una palabra castellana y otra hebrea que tiene que ver con la escritura y la lectura. Es decir, en dos lenguas diferentes articulan dos sentidos diferentes: la raya es como el trazo energético que no llega a ser una línea, pero en hebreo *Raaia* significa Pastor con un cierto uso religioso, pero en ambos cuentos existen las rayas del Pastor y las rayas del tigre en el engendramiento de Horacio. La parte de Pastor Fiel sitúa el carácter musical de la escritura cabalística:

“Los maestros de la sabiduría resplandecerán como el esplendor”
(Dan, 12:3): como los signos de la melodía. Las consonantes y las vocales les siguen en sus movimientos (...). El cuerpo son las consonantes, el aliento, las vocales y juntas ellas se desplazan, acompañando los signos de cantilenas (Le Zohar, 15b).

La homonimia del supuesto nombre de la madre de Horacio de origen hebreo que se hace llamar Pastora, hace pensar de manera que debajo de ese nombre derivado de Juana en género masculino, pudiese aparecer el otro nombre de la madre Pastora (RAAIA) como Pastor que sería en masculino Pastor. El giro de la interpretación me hace llevar el juego de la homonimia de *raaia* al personaje quiroguiano de Berger, Pastor en francés, quien aparece como el personaje del escritor en *Su ausencia*. Esas insistencias de las palabras-temas, en varias lenguas, ayudan a resolver muchos problemas de sentido en la cuentística quiroguiana. Pero necesitamos volver al tema de la música de la lengua cuya mención cabalística hace pensar en lo que dice Quiroga en *Las rayas* respecto a la materialidad de la palabra: que puede crear la cosa por la simple razón de la eufonía

La palabra-tema como la raya puede remitir a acontecimientos ocurridos al escritor. Juan Darién tiene muchos detalles biográficos, como es el tartamudeo del niño tigre como aspecto del propio escritor que lo supera con la escritura. Haré referencia a las *rayas*. Escuchar y ver *la raya* de la palabra invisible, de la

³ Il y a” (yech) compose du Yod supreme et du Chin supreme (Le Zoar, 6a)

palabra-tema, que articula las palabras visibles del texto, supone reconocer la coexistencia de la línea lingüística en una lengua en la superficialidad de la escritura y otras rayas semióticas en la profundidad de procesos significantes en relación con otras lenguas en los cuentos, que pueden remitir a significantes sagrados o a conceptos filosóficos. Las rayas metaforizan la tensión entre la linealidad de la lengua y la raya en los procesos semióticos en la creación artística anagramática o intertextual.

Esas rayas desembocan, en uno de sus sentidos en el nombre supuesto de la madre cuyo origen judío de la isla de Mallorca puede haber influido en las implicaciones lingüísticas y religiosas, por ejemplo, con la homonimia interlectal *raaia* entre el español y el hebreo, introducen el simbolismo del pastor en relación con el nombre de la madre. En la kabalá, el pastor fiel es aquel que sabe escribir y leer con la fidelidad a la letra de las sagradas escrituras y según la Torah.

Las rayas del tigre tienen otras explicaciones y conciernen al patronímico o apellido paterno al ser Horacio descendiente de un caudillo militar que fue apodado *el tigre*, por sus hazañas sangrientas, supone que las *rayas* no solo son marcas semióticas de la homonimia interlectal marcando el libro y la escritura con la *raaia* materna, sino también con las *rayas* del tigre en la descendencia paterna.

La elaboración simbólica de *Las rayas* no termina en ese solo cuento, sino que conforma una estructura de escritura intertextual que irriga la fluidez de los procedimientos de toda la cuentística de Quiroga. Escribiendo bajo el nombre de la madre Pastora, siguiendo las leyes de la Torah y escondiendo la materia de las construcciones significantes de los relatos, Quiroga estaría creando una lengua ficticia y una escritura con un trazado musical y eufónico como modelo.

Estaría pendiente una investigación de la idiorritmia en relación con la creación del idiolecto para saber los espacios o lapsos de las apariciones de las *palabras-temas* tal como aparecen reflejadas en las letras cabalísticas, las sílabas y las homonimias del trabajo poético de la elaboración quiroguiana.

La unidad de lectura o lexia entre el signo y la raya

La lectura se hará a nivel de la interpretación semiológica de la producción textual de las formas significantes. Usaremos el término *unidad de lectura o lexia* del semiólogo Roland Barthes que relacionaremos con el concepto de *pa-*

labra-tema de Saussure, puesto que son posiciones que han tenido que aceptar salir de la linealidad lingüística y *rayar* la línea del lenguaje para comprender lo que escapa de una descripción lingüística y del recorte signico. El quebramiento de los significantes codificados (Barthes habla de la lectura quebrada) de acuerdo a procedimientos de escritura debe señalar o resaltar esa idea de la melodía de los signos que debe ser escuchada en la lectura.

Nunca los lingüistas han querido oír esa melodía o ver *las rayas* bajo la linealidad del discurso o, caso peor, niegan o esconden su visión cuando llegan a verlas o escucharlas. Así, por ejemplo, el mismo lingüista Ferdinand de Saussure, quien descubre la palabra-tema bajo los anagramas, esconderá su hallazgo y luego, toda su familia, esconden lo que fue la lectura saussureana de la poesía identificado los anagramas poéticos. La causa fue el temor al descrédito del científico de la lengua ante esos gustos y elucubraciones.

Los cuadernos manuscritos de lectura poética, que contienen literalmente *rayas* sobre la línea de los versos como los libros del cuento, permitieron al científico suizo descubrir otro aspecto del lenguaje que dependía de un *locus*, de un espacio de localización del ritmo y de la reiteración de letras en una posición espacial idiorrímica para formar palabras bajo otras palabras que remitían al nombre-cuerpo de un dios o de una persona. Esos cuadernos que podían *rayar* el reconocimiento del científico no vieron luz sino muchos años más tarde y bajo la persuasión e insistencia del filósofo Jean Starobinski ante la familia del lingüista.

Era otro descubrir, otro orden en la línea textual donde bajo la aparente organización de un sentido lingüístico se descubren, a la escucha, otras palabras que no aparecen escritas, pero que se llegan a escuchar bajo la reiteración de letras o referencias de una palabra-tema que puede derivarse de lo que Barthes llama un significante tutor como unidad de lectura o *lexía* del texto:

El significante tutor será dividido en una serie de fragmentos contiguos que aquí llamaremos *lexías*, puesto que son unidades de lectura. Es necesario advertir que esa división será a todas luces arbitraria; no implicará ninguna responsabilidad metodológica, puesto que recaerá sobre el significante, mientras que el análisis propuesto recae únicamente sobre el significado.⁴

⁴ Roland Barthes, *S/Z* (Buenos Aires: Siglo XXI), 1980, 9.

Esas divisiones del significante pueden implicar una unidad menor que el signo lingüístico como letras o sílabas (como el caso planteado por los anagramas de Saussure) o frases o párrafos mayores que el signo, de manera que Barthes declara algo que concierne a lo que hemos llamado *rayas* del texto en el espacio semiótico, puesto que:

Lo que busca es dibujar el espacio estereográfico de una escritura. (...) El comentario fundado sobre la afirmación del plural no puede trabajar “respetando” el texto: el texto tutor será continuamente quebrado, interrumpido, sin consideración para sus divisiones naturales (sintácticas, retóricas, anecdóticas); el inventario, la explicación y la digresión podrán instalarse en el mismo corazón de la suspensión, separar incluso el verbo y su complemento, el nombre y su atributo, el trabajo del comentario, desde el momento que se sustrae de toda ideología de la totalidad, consiste precisamente en maltratar el texto, en cortarle la palabra.⁵

La correlación entre la lectura anagramática de Saussure en su espacio de palabra-tema y la interpretación de las lexias de Barthes en su espacio estereográfico de la escritura son paralelas a lo que hemos planteado respecto al trabajo eufónico y eurítmico de la narrativa quiroguiana, como si los textos teóricos encontraran su eco, su espejo teórico o refracción en la metáfora de las *rayas* y como si el propio trabajo de elaboración poética de los cuentos, que se funda en la materialidad de los significantes, llegara a prever el trabajo de lectura cuya interpretación siguiera las líneas del autor hasta encontrar, bajo la materialidad de la palabra, la marca o raya de la palabra-tema de Saussure o el recorte significativo de la lexia barthesiana que señalan la unidad de escritura debe encontrar la unidad de lectura. Y si se debe leer como el Pastor fiel que escribe deberá tomar en cuenta la euritmia y la eufonía textual de la materialidad de las palabras que crean la cosa del discurso.

El juego de las homonimias con un retorno diferente

Los personajes del cuento comienzan a rayar los libros encerrados en el espacio de la oficina, no hablan entre ellos y tienen una conducta extraña, se enferman de gripe y estornudan, se van poniendo flacos; luego, cuando son expulsados de la venta, se encierran en la casa y no aparecen en público ante el pueblo, no responden a los llamados, hasta que la población alarmada se reúne y tumba la puerta de la casa para comenzar, asombrados, a ver los efectos del delirio de

⁵ *Ibid.*

rayar y rayar que se había salido de las páginas del libro y las rayas estaban en todas partes: en las paredes, los pisos, los muebles.

Siguiendo el itinerario de las rayas que cierran el cuento y la tensión narrativa con la sorpresa: un retorno al inicio al darle paso imprevisto a la cita inicial sobre el peligro de que dos cosas lleven el mismo nombre: “Terminaban en el albañal. Y doblándonos, vimos en el agua fangosa dos rayas negras que se revolían pesadamente”.⁶

Las líneas y las rayas nos permitirán extender sus símbolos a una lectura semiótica a partir de los elementos conceptuales que expondré señalando ciertas características de otros cuentos de lo que consideraremos como formando parte no solo de la temática de la narrativa quiroguiana, sino de la creación artística en general.

El uso de la lectura de los cuentos quiroguianos dará más interés y peso a los conceptos teóricos ante las prácticas de interpretación a uno de vuestros autores, que sintetizaremos en tres elementos esenciales:

1. **El espacio cerrado del cuento** *Las rayas* me permitirá acercarlo a los caracteres de un concepto semiológico, en la teoría del culturólogo estoniano Iuri Lotman, sobre el espacio semiótico.
2. **El ritmo y el idiorritmo son conceptos semióticos, extraídos del semiólogo Roland Barthes⁷**, que se prestan para plantear el paso del ritmo cultural como base común de los individuos afiliados a una cultura a la elaboración de un ritmo propio o idiolecto donde cada artista puede individualizar aspectos en la originalidad de su estilo. Utilizaré el cuento de Quiroga *Los precursores*.
3. **La poética o el trabajo de los significantes busca encontrar la red de significantes clave que permitan la elaboración de conexiones entre las líneas lingüísticas o de los signos y las rayas** que marcan la red de conexiones significantes y orientan la lectura textual a partir de la lexia, no del signo, desde la reiteración de ciertos elementos significantes, mayores o menores que los signos, y que pueden corresponderse a procedimientos anagramáticos y a ciertos procedimientos cabalísticos de las tres grandes religiones del libro judaísmo, cristianismo e islamismo donde utilizaré un ejemplo de un cuento denominado *Cuento*.

⁶ Horacio Quiroga, “Las rayas”, en *op. cit.*, 1979, 383.

⁷ Roland Barthes, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)* (París: Seuil Imec), 2002, 38-39.

El espacio semiótico

El espacio de las artes en general exige un cerco, un cierre de las formas, según la semiología, para poder significar: el dominio de una lengua primera nos cierra la posibilidad de hablar cualquiera de ellas que era posible al comienzo, una escritura poética sella los cerrojos del estilo, un escenario, una coreografía, un cuadro, establecen sus límites formales.

El gran espacio semiótico privilegiado sería la cultura con el flujo de todos los textos artísticos construyéndose autopoéticamente de manera continua, como esas rayas que cruzan los esquemas rígidos, esquemas simbólicos del poder, en la comunicación cultural. Todos los textos artísticos están interconectados en el flujo significativo del espacio semiótico de una cultura.

Las conexiones no son visibles a una simple mirada, como esas rayas invisibles que hace ver el artista como una arista de su cultura en el trabajo de la materialidad expresiva, pero todos los lenguajes de una cultura están interconectados en una especie de poética común, un cuerpo proyectado en todas las materias, que se hunde en una estética artística. El ritmo formaría una parte esencial en todas las expresiones: la música, la danza, la literatura, la pintura, el cine, la performance.

Todas las artes necesitan de un ritmo, pero a la vez cada uno de los textos tiene sus limitaciones formales o fronteras en materialidades distintas que constituyen en sí mismas espacios semióticos diferenciados por la materialidad, pero donde ciertos procesos como el ritmo y el idiorritmo pueden hacer pensar en una poética común a todas las artes, sobre todo en las expresiones contemporáneas, donde los límites entre los géneros artísticos tienden a borrarse como la danza-teatro, el teatro físico, la performance visual o las artes plásticas.

Definición de espacio semiótico

El espacio semiótico puede definirse bajo el término de *semiósfera*, cuya definición aporta el culturólogo estoniano Iuri Lotman:

El espacio de la semiosfera tiene un carácter abstracto. Esto, sin embargo, de modo alguno significa que el concepto de espacio se

emplee en sentido metafórico. Estando tratando con una determinada esfera que posee los rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en sí mismo. Solo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información.⁸

Ese concepto de espacio semiótico se ajusta o cuadra bien en el espacio cerrado donde se desenvuelven las acciones de los personajes del cuento *Las rayas*.

Veremos qué elementos conforman ese círculo narrativo o esfera semiótica quiroguiana y cómo se ajusta o cuadra bien al espacio narrativo de *Las rayas*.

Está el narrador cuya resonancia de palabras nos lleva a reflexiones semejantes, a una corriente filosófica que podemos reconocer y que establece un primer cerco de acuerdo a un espacio semiótico de la interpretación posible:

Como se ve, pocas veces es dado oír teorías tan maravillosas como la anterior. Lo curioso es quien lo exponía no era un viejo y sutil filósofo en escolástica sino un hombre espinado desde muchacho en los negocios que trabajaba en Laboulaye acopiando granos. Con su promesa de contarnos la cosa, sorbimos rápidamente un café, nos sentamos de costado en la silla para oír un largo rato, y fijamos los ojos en el de Córdoba.⁹

La mención a la escolástica como filosofía, a la cual pertenecía Tomas de Aquino, cuya misión teológica era conciliar la fe y la razón, parece ser uno de las vías para entrar en ese espacio entre literario y teológico. Además, el nombre del vendedor Tomás Aquino del cuento (sin la de) marcaría un indicio en el texto quiroguiano de una resonancia teológica escolástica: *crear la cosa por la simple razón de la eufonía* remite al Verbo creador o existenciador a partir de las letras o de la irradiación del lenguaje sobre la creación de las cosas.

La posición quiroguiana respecto de la materia es semejante a la posición de los escolásticos al tratar de reunir el pensamiento cabalístico y el pensamiento científico, o juntar a Gustavo Le Bon de *La evolución de la materia* con la materialidad simbólica de la kabaláh, como ocurría en la época medieval con la unión de la fe y la razón en Tomas de Aquino. Los nombres de los personajes de *Las rayas* nos remiten al filósofo (Tomás Aquino) y Figueroa de Catamarca que es como una reflexión sobre las marcas divinas en el lenguaje que deben catarse.

⁸ Luri Lotman, "Acerca de la semiosfera" en *Criterios*, N° 30, 4, 1991.

⁹ Horacio Quiroga, *op. cit.*, 1979, 381.

El espacio semiótico de Horacio Quiroga puede percibirse como un espacio fronterizo entre la teología y la ciencia. Con Gustavo Le Bon aprende el análisis espectral de acuerdo a *La evolución de la materia* cuyo espectro podía captarse por la fotografía y el cine. Un cuento como “El espectro” cuya acción se encuentra en la zona de aparición espectral en la pantalla de un cine que lleva por nombre Grand Splendid de Santa Fe lanza un indicio, sobre todo cuando en esa sala cinematográfica proyectan la película *Más allá de lo que se ve*. El nombre del cine nos da otro indicio. Traducir el nombre del cine como el Gran Esplendor de Santa Fe hace reconocer el ocultamiento en otra lengua de la gran obra cabalística de El Zohar o *Libro del esplendor*. El análisis espectral de la materia según Le Bon y el espectro de las letras cabalísticas en las palabras se reúnen y parecen situar a Quiroga en un espacio semiótico fronterizo, limítrofe, de contacto entre el imaginario científico y el imaginario religioso y simbólico de la kabaláh.

Precisemos sobre ese espacio cerrado dónde se realizan los procesos de comunicación, necesitando de un cerco o frontera donde puedan darse los rasgos distintivos, donde Lotman mismo considera el cuerpo como un espacio semiótico y toma muchos de los ejemplos de semiósfera del cuerpo humano.

Esa forma, digamos tan conceptual o abstracta, construida como historia en una ficción basada en el desarrollo narrativo a partir del concepto de homonimia, planteada al comienzo del cuento como un peligro y resuelta como historia de una metamorfosis de hombres en rayas, niega todas las consideraciones sobre el realismo narrativo de Quiroga.

Desde el comienzo del cuento, varias consideraciones filosóficas sobre el valor de la materialidad de las palabras de quien relata el cuento *Las rayas* producen el efecto de la circularidad narrativa a partir de quien narra, que va cerrando espacio a medida que cierra el espacio de los signos hacia los significantes.

Todo se desarrolla alrededor de las variaciones del concepto de homonimia, ese círculo del cuento *Las rayas* prefigura una definición del cerco o cierre del espacio que podemos comparar entre lo que dice un teórico sobre espacio semiótico.

Debo remitir nombres o referentes de los propios cuentos que permiten interrogar el conocimiento que tenía el escritor de las experiencias de la materia del francés Gustavo Lebon (1879-1937, citado en uno de los cuentos): el filósofo de Córdoba (mencionado en *Las rayas*, acaso Maimónides quien nació en Córdoba

en 1131), e incluso los nombres de los rayadores: Figueroa de Catamarca y Tomás Aquino hacen pensar en una irradiación teológica sobre las palabras en el cuento. El filósofo *Quassim*, cuyo nombre del personaje Kassim aparece en el cuento “El solitario”, que evoca la secta de los solitarios a la que pertenecía el filósofo.

Leeremos los textos quiroguianos con el modelo que remite a ese espacio semiótico de la línea del ritmo de la lengua a la escucha de las redes significantes de marcas semióticas de la idiorritmia que aparecen en sus textos.

No se trata de leer los significados de los signos de la lengua, sino de acuerdo a la organización textual e idiorrímica de las redes significantes, de las palabras-tema saussureanas, que aparecerán reunidas bajo el concepto más contemporáneo de lexías o unidades de lectura diferentes a los signos.

Ritmo e idiorritmo

Entre el signo lingüístico y la raya como marca semiótica existen los fonemas arcaicos que han sido fijados por los ritmos. El nombre propio, el del padre y el de la madre, o las denominaciones de la infancia, parecen estar fijados junto con las voces de la prehistoria personal desde el arcaísmo de la memoria sin representación o corpórea. Esos fonemas arcaicos establecen lo que podría llamarse metáforas significantes, que están fijadas a energías rítmicas de etapas tempranas.

El ritmo e idiorritmo de la escritura serán enfocados desde la perspectiva del escritor pastor fiel que reúne los fonemas arcaicos y reconoce como material de las letras que le pertenecen junto a los procedimientos de escritura. A partir del simbolismo universal de las letras cabalísticas y los significantes de una lengua, Horacio llega a construir una lengua de ficción entre varias lenguas. El conocimiento que tiene Quiroga de la letra según la tradición de las grandes religiones del libro. El inicio del cuento *Los precursores* puede considerarse desde esa perspectiva de fidelidad del conocimiento de la letra según el pastor fiel. En esa dirección podemos interpretar la condición del narrador en el párrafo inicial del cuento:

Yo soy, che patrón, medio letrado, y de tanto hablar con los cafés y los compañeros de abajo, conozco muchas palabras de la causa y me hago entender en la castilla. Pero los que hemos gateado hablando guaraní, ninguno de esos nunca no podemos olvidarlo del todo, como vas a verlo enseguida.¹⁰

¹⁰ Horacio Quiroga, “Los precursores”, en *Cuentos completos*, Vol. II (Buenos Aires: Losada), 1979, 884.

El párrafo inicial de Los precursores es muy parecido al de *Las rayas* en esa condición de filósofo sin serlo y letrado a medio andar, medioletrado: el “yo creo” de un cuento y el “yo soy” de los precursores, la letra del medioletrado y la materialidad de las palabras, el hablar con los cafés y “sorbimos rápidamente el café” en *Las rayas* y hasta la mención del gateo en la lengua guaraní, que evoca una condición animal en el humano, como las rayas o el tigre en la metamorfosis de los otros cuentos. Y aquí pasamos a ver el cambio de las acciones sindicales del cuento como precursor de la libertad a otro tipo de sentido que pueden tener los precursores respecto del sentido cabalístico del conocimiento de la letra.

Idiorritmo e idiolecto

Podemos señalar que el idiorritmo, en la definición del semiólogo Roland Barthes, conlleva una cierta resonancia del idiolecto de un hablante. Ambos resultan de las maneras como el sujeto individualiza una lengua o un código social. La lengua es de posterior adquisición, pero el ritmo es una primera inserción en la cultura, de manera que se trata de una construcción semejante al temperamento de cómo se nace. Cito textualmente al semiólogo: “Idiorritmo, casi un pleonismo, pues el *rhuthmos* es por definición individual: intersticios, fugitividad del código, de la manera como el sujeto se inserta en el código social (o natural)”.¹¹

Podemos señalar, tratándose de escritura de Quiroga, que el idiorritmo o ritmo propio mezclado con los fonemas arcaicos producen la singularidad del idiolecto o estilo. El estilo quiroguiano no puede situarse, como conocedor de la letra, de cualquier manera, puesto que *el pastor fiel* conoce el poder de la letra inscrita que hereda y que le sitúa en un orden simbólico entre los significantes parentales: la madre Juana Petrona o Pastora que hace de él un pastor fiel a las leyes de la Torah y, además, hereda del patronímico Quiroga la raya del tigre como llamaban a su antecesor Facundo Quiroga, el caudillo sangriento, pariente de su padre Prudencio Quiroga.

Quiroga entra al idiolecto por las marcas de los progenitores donde se asocian a las marcas del padre y de la madre agregando su propia elaboración intermedia o entre ambos parientes.

¹¹ Roland Barthes, *op. cit.*, 2002.

El padre marca a Horacio con rayas del tigre descendiente del caudillo, como las rayas invisibles de *Juan Darién*, que lo dirigen a un tipo de idiolecto que podemos situar según la kabaláh como medio de entrada al Paraíso: “El tercer rabino entra al paraíso (del estudio) por el río Hidéquel (El Tigre) de aguas dulces y ligeras, que designa el lenguaje agudo y sutil de la interpretación talmúdica”.¹²

La madre lo remite a la homonimia hebrea-española que puede leerse como raya o en su traducción de Pastora, pero ese mismo nombre en español va a remitir a dos fragmentos Pas (Paz en la neutralización latinoamericana s/z) y *Torah* o suma de la enseñanza dada a Moisés con los preceptos de los mandamientos.

Las marcas que agrega Horacio están dadas como unión de las marcas del lenguaje agudo del tigre paterno y la materia divina materna. La raya de Horacio, como en el cuento de *Los precursores*, será un símbolo animal intermediario del cuerpo humano durante el gateo. Con semejanza, al gato se asocia el signifiicante gatillo por las coincidencias con muertes: el padre Prudencio Quiroga al regreso de una cacería enreda su pie en el gatillo del arma marcando con un sello el origen de la vida de Horacio que tenía un mes de nacido. El segundo padre Ascencio Barcos, inválido, se arrastra hasta encontrar el arma de caza y aprieta el gatillo con un dedo del pie. La muerte accidental de su amigo Federico Ferrando mientras mostraba un arma donde Horacio estuvo implicado, marca desde el origen el sello del gato y del gatillo. Con esa marca felina entre gato y tigre y gatillo debe crear su idiolecto o su Verbo con ayuda de la materia simbólica según su letra de acuerdo a las letras que le pertenecen según la kabaláh.¹³

Para Quiroga, ese idiorritmo con que crea el idiolecto comienza por la tartamudez que está refractada en el cuento *Juan Darién*: “Juan Darién era el alumno más aventajado, pero con la emoción del caso, tartamudeó y la lengua se le trabó con un sonido extraño”.¹⁴

Si lo comparo con el personaje de *Los precursores* habrá que considerar lo que significa el gateo en lengua guaraní. ¿Qué es gatear en una lengua? ¿Qué es hablar con los cafés?

Yo soy ahora enuncia un sentido fuerte del ser en su situación actual, como si hubiese un estado anterior de carencia de ser derivada de un desconocimiento

¹² El Zohar, 266, p. 150. Para ampliar la referencia: Víctor Fuenmayor, *Materia, cripta y lectura de Horacio Quiroga* (Maracaibo: Ediciones Astro Data), 1998, 343.

¹³ “Mi nacimiento, en suma, fue como el de cualquiera, (...) tan tanto yo gritaba y me callaba a ratos / tal como los canarios cuando ven a los gatos”. Horacio Quiroga, *Arrecifes de coral* (Montevideo: Claudio García Editores), 1943, 122.

¹⁴ Horacio Quiroga, *op. cit.*, 511.

de la letra. Pareciera que un cierto conocimiento de la letra, al ser *medio letrado*, le ha otorgado al precursor una propiedad al ser que conoce la letra. Ser *medio letrado* podía considerarse en el sentido posible de conocer la propiedad de lo que le pertenece simbólicamente al sujeto, sincronizado por el ritmo y la palabra en un sentido musical del lenguaje.

Descubrimiento de la letra

Quien descubre su letra puede crear su propio ritmo o idiorritmo y su propio estilo o idiolecto. El ritmo del cual hablo resulta ser como un *leitmotiv* que insiste en presentarse en diferentes formas melódicas o rítmicas durante el desarrollo del texto. Las rayas, la repetición de letras, la forma en que va evolucionando el cuento recurriendo al mismo elemento. *Las rayas* es un excelente ejemplo de ese leitmotiv. Pareciera que el escritor encuentra algo en la letra o la materialidad de la palabra algo de su propiedad que lo hace dueño o patrón de sí mismo.

Y lo que sigue puede continuar ese posible sentido: *Yo soy ahora, che patrón, medio letrado* pudiera entenderse según el sentido del valor posesivo del elemento dialectal *che*, significante derivado del guaraní con un valor posesivo que pudiera traducirse como *Yo soy ahora mi patrón*, como si el conocimiento de la letra le otorgase la propiedad de su propio ser. Esa relación entre un fragmento significante del guaraní que hace homonimia con una letra compuesta que construye la letra *che* del alfabeto castellano: a, b, c, che. Vamos a considerar esa letra como el patrón simbólico del escritor Quiroga: la letra C con valor de K o de Q y la letra H inicial de su nombre que forman una letra del alfabeto y un término significante de origen guaraní.

El medio letrado explicaría lo que sigue: *de tanto hablar con los cafés* es una marca semiótica o raya que el escritor quiere hacer notable señalando otra letra de la kabbalah: la letra KAF, de manera que hablar con los cafés sería hablar con los patrones literales de su kabbalah. Esa letra que se traduciría por la letra Ching del alfabeto hebreo, tal como aparece El *Zohar*, simboliza la letra de la unión y de la verdad de los patriarcas.¹⁵ Esa letra del alfabeto hebreo tiene tres ramas que representan los tres patriarcas.

¹⁵ En elle-meme la lettre Chin (CH) es la lettre de vérité, signe de vérité des patriarches (Le ZOAR).

El idiorritmo se anexa a la construcción del idiolecto con el conocimiento de la letra que, con el reconocimiento de un símbolo puede llevar al entendimiento de algo más que se mueve en el origen simbólico de la persona, aunque fuese en lo que concierne su propio nombre.

La letra CH en español está formada por la letra C y la letra H. La C puede considerarse con el valor fonético de la letra K, con la misma pronunciación que la Q, del patronímico del escritor Quiroga. De manera que ese reconocimiento de la letra, que está formada gráficamente por dos letras del alfabeto, puede llevarnos al sentido de las letras iniciales del autor en el orden inverso de su patronímico y luego nombre de pila nos remiten a una de las grandes letras de la kabalá: la de la unión de los patriarcas.

No obstante, existe una letra en el término Che que se usa en términos de interpelación o posesión. Ese elemento dialectal se considera de procedencia guaraní que entra en el idiolecto del español y esa procedencia está también marcada en el propio texto cuando habla de los que han gateado hablando guaraní, de manera que el significante Che viene a entrar como letra cabalística correspondiente a la letra de los profetas o precursores, como elemento guaraní que forma parte de la homonimia interlectal como raya-raaia de un idiolecto castellano-hebreo y como letra del propio escritor al llamarse Horacio Quiroga.

Dentro de esa masa rítmica de culturas puestas en contacto, el individuo Quiroga intenta elaborar, con los floreos rítmicos y las alteraciones gramaticales, cortes significantes que interrumpan la pulsación uniforme del ritmo básico de una sola lengua, puesto que parece habitar en varias lenguas. El mayor interés de Quiroga es encontrar homonimias interlectales entre dos lenguas diferentes para camuflar los significantes considerados como sagrados o pertenecientes a una creencia. Quiroga construye con las homonimias entre dos lenguas en contacto un espacio donde es difícil de diferenciar la palabra de la otra lengua que puede parecer de la lengua española y coloca una especie de *raya* en lugares del espacio semiótico que puede pasar desapercibida en la línea rítmica melódica el idiolecto.

Más que el ritmo, lo que llama la atención son propiamente las faltas gramaticales tales como *hablar con los cafés*, que nos llevan a la superar la idea de una falta gramatical para encontrar los indicios de lo que había querido decir Saussure sobre las palabras-temas y que Barthes llamaría *lexías* o unidades de lectura donde nos topamos con los procedimientos intertextuales quiroguianos de la escritura con un dejo de una poética profética.

El ritmo y el idiorritmo quiroguiano nacen de esa confluencia de un creyente en la materialidad de las palabras según las teorías cabalísticas de la creación del Verbo (*Las rayas*) con la materialidad literal de la palabra y de la creación de las cosas con la materia de las ciencias. Esa unión entre dos materialidades, simbólica y física, le permite elaborar un idiolecto entre varias lenguas en contacto y entre varios espacios semióticos situándose como punto de unión: en resumen, los tres puntos, la raya o guión simbolizan lo mismo que letra cabalística CHIN.

Desde un credo cabalístico, Horacio Quiroga se define con ese “en resumen, yo creo” del cuento *Las rayas*. Existe un acuerdo al conocimiento de las letras que le preparen un arsenal de símbolos universales cabalísticos, letras y homonimias, para crear el espacio cerrado de un idiolecto, donde aparecen las narraciones aparentemente realistas que ocultan los secretos de los códigos cabalísticos con los símbolos y letras de los códigos con que deben ser leídas.

El espacio semiótico quiroguiano está construido para ser fiel al imaginario simbólico de letras que el escritor elabora como un remedio letrado a su trágica existencia, como si se sintiera marcado desde su nacimiento por el destino de las letras de un Verbo existenciador donde el escritor buscó situar su propio Verbo con las letras que le marcaron entre los fonemas arcaicos de una primera lengua matricial, casi biológica, cercana a la animalidad, y los fonemas o letras de la lengua materna castellana que trata de matizar con un idiolecto que pueda servir de purificación a través de los procedimientos cabalísticos de la escritura.

La poética del idiolecto

Fue el formalista ruso Roman Jakobson quien amplió la poética hacia la lengua y todos los lenguajes. Toda palabra o habla estaría sostenida por una estética que implica el trabajo autopoietico de la cultura.

La definición de Jakobson se entremezcla con una de las funciones del lenguaje:

La tendencia hacia el mensaje como tal (*Einstellung*) es la función poética, que no puede estudiarse con efectividad si se le aparta de los problemas generales del lenguaje o, por otra parte, el análisis de este requiere una consideración profunda de su función poética.¹⁶

¹⁶ Roman Jakobson, *Lingüística y poética* (Madrid: Cátedra), 1981, 37.

Vamos a situar el trabajo narrativo quiroguiano en tres aspectos: la materialidad eufónica y eurítmica del cuento, la selección significativa de la letra y el empleo anagramático en la narración. Y aquí puedo revelar la selección de los cuentos de acuerdo a su conexión con los procedimientos poéticos.

1. El trabajo de materialidad de las palabras y la eufonía en la creación de cosa significada del cuento

Las rayas son aspectos que se corresponden a lo que Jakobson expone respecto a la tendencia del cuidado de las formas del mensaje. Aunque existan variaciones, si comparamos los inicios de *Las rayas* y *Los precursores* se puede plantear el concepto de un ritmo narrativo que va de un planteamiento semejante: “yo creo en que la materialidad de la palabra”, “yo soy, che patrón, miedo letrado” suponen esa sutilidad del lenguaje de la *raya* semiótica con sello de la sabiduría profética y opuesta a la línea del signo lingüístico. El pastor fiel es ese que utiliza el signo animal como sello profético y lo convierte en símbolo.

2. El conocimiento de la letra individual del estilo para individualizar la materia simbólica universal a partir los fonemas arcaicos, el pastor fiel se hace conocedor de la letra de acuerdo a patrones cabalísticos. La autodefinición del personaje medio letrado de *Los precursores* y al ganeo se suman a la referencia profética cuyo símbolo es el gato que simboliza la sabiduría de los profetas. En esos textos de *Las rayas* sobre la materialidad de las palabras, de Juan Darién con sus rayas de tigre haciéndose, del precursor gateando en *guaraní*, *nos remiten a la poética de un idiolecto de la sabiduría de los profetas* donde cada uno se expresa de manera diferente según su estilo. Cada uno tiene su sello. Buscando ese símbolo del gato, del gateado en guaraní, de la metamorfosis en gato de *El conductor del rápido*, y haciendo hincapié en el significante gatillo, pude encontrar las conexiones en un texto de Ibn Arabi sobre *La sabiduría de los profetas* donde el símbolo profético es el gatito o el engarce de una piedra preciosa en una joya que puede corresponderse con el cuento *El solitario* que se trata de un joyero llamado Kassim que puede corresponderse con un filósofo islámico (Quassim). Esas dos metáforas del discurso profético se encuentran en los textos quiroguianos y ambos insisten sobre el sello personal. El verdadero nombre de La sabiduría de los profetas es *Fucuc al Hi-Hikam*¹⁷ que significa literalmente los gatitos de la sabiduría que pueden explicar lo del ganeo en lengua guaraní, lo de hablar con los cafés, el hablar de acuerdo a la Kabalah. La definición de

¹⁷ Víctor Fuenmayor, *op. cit.*, 1998, 165.

la sabiduría profética se hace con base a un animal que puede traducirse en español como gatito o engarce. Es el símbolo animal o el engarce de una piedra la forma individual del profeta,

3. Escritura anagramática. Existe un extremo cuidado de la construcción significativa desde los primeros cuentos de Horacio Quiroga donde existe uno muy especial que expresa lo que intenta hacer con la escritura. Es una suerte de manifiesto o panfleto literario, pero lo interesante es que muestra una figura central que puede esclarecer muchos aspectos de los cuentos seleccionados en esta exposición:

Ellos tenían la percepción de lo abstracto, de lo finalmente subalterno, de lo levemente punzante, de lo fuertemente nostálgico, de lo imposible que —al ser— cristaliza en roca.

Si definimos, repetía en su exaltación creciente, definimos todo lo inenarrable de los estados intermediarios, en que un simple latido bajo un cierto equilibrio de palabras puede dar la sensación de una angustia suprema, en que las ingenuas desviaciones de la frase, aún los rubores más inadvertidos, responden al ser auscultados, a un acceso de sorda fiebre, de delirio restringido en el tórax.¹⁸

Esos párrafos quiroguianos pertenecen al cuento iniciales publicados en *Arrecifes de Coral*, nos sorprende ya la aparición anagramática del nombre oculto de un dios en otras palabras, de un cuerpo-nombre como diría el comentarista de Saussure sobre los anagramas. Ese dios intermediario es un dios madre, Elohim, el dios materializador de las cosas través del Verbo. Y pareciera que para poder crear tiene que cerrar el espacio como hemos dicho del espacio semiótico:

Es en el comienzo que ha creado ese encerramiento desconocido, para el palacio. Y ese Palacio es nombrado Elohim, lo que se expresa: “En el comienzo, él creó a Elohim” (Gen. 1.1). Esplendor: es a partir de él que todos los decires han sido creados por el despliegue del punto de este esplendor encerrado. Si por Elohim escribió “creado”. No te sorprendas porque está escrito. El esplendor es un comienzo. (Le Zohar, 15^a).

Y qué mejor comienzo para Horacio Quiroga que comenzar por un inicio ocultando el nombre del dios madre que materializa el Verbo por quien es donadora de la materia de las cosas creadas por la eufonía. Y el encierro es el espacio de lo semiótico del esplendor del engendramiento como esas rayas del cuento donde aparece la misma palabra “creo” del cuento *Las rayas* y donde todo comienza en esos tres puntos que forman la raya: el de arriba, el de abajo y el del

¹⁸ Victor Fuenmayor, *op. cit.*, 1998, 49.

medio, y esos tres puntos forman la raya o el guión como en el cuento.

Señalar como primera frase que abre el cuento *Las rayas* “En resumen” con ciertos signos de puntuación hace que dicha frase pueda querer decir muchas cosas, ya que indica la precedencia de la raya a la palabra. De los tres puntos a la raya. Cuando llega a materializarse la palabra hay muchas cosas adentro que se reúnen en el resumen de su materialidad.

Y con base a estos principios de lectura quisiera que ustedes interpretaran la frase de la última cita: “De delirio restringido en el tórax” ... ¿Será del tórax o de la Torah? ¿De qué creen ustedes que trata la escritura de Horacio Quiroga?

Bibliografía

- Barthes, Roland. *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France*. 1976-1977. París: Seuil Imec. 2002.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI. 1980.
- Jakobson, Roman. *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra. 1981.
- Lotman, Iuri. “Acerca de la semiosfera” en *Criterios*, N° 30, 4. 1991.
- Fuenmayor, Víctor. *Materia, cripta y lectura de Horacio Quiroga*. Maracaibo: Ediciones Astro Data. 1998.
- Quiroga, Horacio. *Arrecifes de coral*. Montevideo: Claudio García Editores. 1943.
- Quiroga, Horacio. *Cuentos completos*, Vol. I. Buenos Aires: Losada. 1979.
- Quiroga, Horacio. *Cuentos completos*, Vol. II. Buenos Aires: Losada. 1979.
- Starobinski, Jean. *Las palabras bajo las palabras*. Barcelona: Gedia. 1996.

Por último: esta edición cuenta con el auspicio de SEMA, Sociedad de Estudios Morfológicos de Argentina. Es de destacar, además, que la relación entre Forma y Ritmo constituye el eje temático central que SEMA desarrolla hasta 2022, fecha de realización de su XII congreso internacional. Así, la lectura de *Ritmidades, Cuerpos en Jira* podrá constituirse en un valioso soporte conceptual para articular esta relación.

Esta edición del libro *Ritmicidades. Cuerpos en jira*
se publicó de manera digital en Buenos Aires, Argentina.

Octubre de 2020.

AJDAR-| R. Ring, T. Alcântara-Silva
M. Feldman, J. Carrasco, G. Walco
M. Sasso, J. Moule -| J. Bale
F. Dasso -| L. Miramontes, J. Galay
M. Ruiz Matta, -| M. Migliori,
-|, D. Kalmar, L. Paladino -|
C. Doartero, A. Zorrilla,, S. Pritz
Batucadeiros, F. Shifres, L. Arias
,, V. Fuenmayor -| B. Errendasoro
L. Fuksman -| E. Villamañe -|,
M. Vicario, L. Cadranel, C. Acevedo
S. L. Coelho, F. Piturro, E. Lardone
F. Solari, R. Martelo, H. Wainhaus
E. Lopes, G. Epíscopo -| F. Winter
R. Paris, T. Ruiz, K. Guevara -|,
J. Zuain -| J. Cymerman, E. Morris
Visuales 3H,, F. Ulloa, F. Dasso
V. Vásquez, M. P. Garaloces, F. M. Vera

Desde 2015, el Departamento de Artes Dramáticas de la UNA convoca a las **Jornadas Internacionales el Ritmo en las Artes (JIRA)**. En encuentros teóricos y prácticos entre artistas, investigadores, estudiantes y público en general pensamos el ritmo como eje transversal a las artes y ciencias.

Ritmidades. Cuerpos en Jira, compilación de trabajos producidos para estos encuentros, propone un repertorio de recursos críticos para entender cómo otras disciplinas piensan el ritmo, a través de distintas voces y géneros: ensayos, bitácoras, crónicas, testimonios, poesía, tanto en castellano como en portugués, además de trabajos traducidos del francés e inglés.

Desde sus aspectos más técnicos ligados a la práctica diaria de la enseñanza en el teatro, la danza y la música, abre el panorama de complejos problemas a resolver a otros campos del conocimiento.

En un amplio abanico geográfico que nos lleva desde Argentina a Portugal, de Brasil a Alemania, de Colombia y Venezuela a Australia, los textos aquí compilados comparten el carácter situado de sus prácticas y sus abordajes, desde la epistemología, la investigación musical, la semiología, las neurociencias, el psicoanálisis, la literatura, la danza, el cine, las pedagogías artísticas, la poesía, la heurística, en un continuo entre las prácticas y la reflexión.

El ritmo como afirmación existencial y vital se manifiesta en nuestros cuerpos y a través de ellos.

Narra todos los lenguajes y energías.

9 Carla Fonseca es Licenciada en Música y Rítmica Dalcroze (UNA). Ha presentado sus trabajos como actriz y música en Argentina y Alemania. Es la creadora de JIRA, Jornadas Internacionales el Ritmo en las Artes www.ritmoenlasartes.com. Dicta seminarios y talleres de Rítmica Dalcroze en diferentes contextos, instituciones y universidades en Argentina, Uruguay, Brasil, Costa Rica, Austria, Italia, España, Alemania, Holanda y Portugal.

ISBN 978-987-86-6257-2



9 789878 662572



Sociedad de Estudios
Morfológicos de Argentina



ARTES
DRAMÁTICAS