

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/382574053>

Arte en Ritmo: Enfoques Contemporáneos y Diálogos Transdisciplinarios (Ed.)

Book · July 2024

DOI: 10.34619/wslc-cwbl

CITATIONS

0

READS

99

1 author:



Salomé Lopes Coelho

Universidade NOVA de Lisboa

25 PUBLICATIONS 37 CITATIONS

SEE PROFILE

Arte en Ritmo: Enfoques Contemporáneos y Diálogos Transdisciplinarios

Eds.
Salomé Lopes Coelho
María Belén Errendasoro
& Aníbal Néstor Zorrilla

Ficha Técnica

Título

*Arte en Ritmo: Enfoques
Contemporáneos y Diálogos
Transdisciplinarios*

Title

*Art in Rhythm: Contemporary
Approaches and Transdisciplinary
Dialogues*

Editores

Salomé Lopes Coelho
María Belén Errendasoro
Aníbal Néstor Zorrilla

Revisão cega por pares

Data de publicação

2024, Coleção ICNOVA

ISBN

978-989-9048-44-7

[Suporte: Eletrónico]

978-989-9048-38-6

[Suporte: Impresso]

DOI

<https://doi.org/10.34619/wslc-cwbl>

Edição

ICNOVA — Instituto
de Comunicação da NOVA
Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa
Avenida de Berna, 26-C
1069-061 Lisboa
icnova@fcsh.unl.pt
www.icnova.fcsh.unl.pt

Direção da coleção

Cláudia Madeira
José Nuno Matos
Paulo Victor Melo

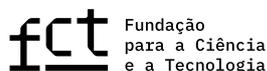
Gestora editorial

Patrícia Contreiras

Design

Tomás Gouveia

Apoio



A edição deste livro é financiada por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/05021/2020



O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação, publicação ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.

Título:

Arte en Ritmo: Enfoques Contemporáneos y Diálogos Transdisciplinarios

Resumen: *Arte en Ritmo: Enfoques Contemporáneos y Diálogos Transdisciplinarios* es una exploración del papel fundamental del ritmo en el campo artístico. A través de la lente expansiva de la transdisciplinariedad, este libro investiga las diversas formas que el ritmo adopta en variadas disciplinas y métodos artísticos. Con un total de 15 capítulos escritos por expertos/as de diferentes áreas, este volumen amplía el estudio del ritmo en contextos que van desde la fotografía y los videojuegos a la música, a la filosofía, literatura, arquitectura, cine y artes escénicas. A través de diversos enfoques, se construye un discurso polifacético que destaca el papel crítico del ritmo en nuestras percepciones, experiencias y creaciones artísticas. Este libro expande las fronteras convencionales del ritmo, explorando su significado más allá de la repetición y la métrica, para indagar su significado cultural y artístico menos evidente o abordado. Enfatiza el poder transformador del ritmo, revelando su capacidad para desafiar y reformar las narrativas académicas, artísticas y filosóficas contemporáneas predominantes.

Palabras clave: ritmo, ritmo en el arte, ritmo y filosofía, ritmo y literatura, ritmo y coreografía, ritmo y fotografía, ritmo y cine, ritmo y artes performativas, ritmo y actuación, ritmo y música, ritmo y arquitectura, ritmo y videojuegos

Title:

Art in Rhythm: Contemporary Approaches and Transdisciplinary Dialogues

Abstract: *Art in Rhythm: Contemporary Approaches and Transdisciplinary Dialogues* explores the fundamental role of rhythm across diverse artistic fields. Through a transdisciplinary lens, this book investigates the various forms of rhythm adopted in disciplines ranging from photography and video games to music, philosophy, literature, architecture, film, and performing arts. With 15 chapters written by experts, this volume extends the study of rhythm, building a multifaceted discourse that highlights rhythm's critical influence on our perceptions, experiences, and artistic creations. Expanding the conventional boundaries of rhythm, the book probes its meaning beyond repetition and metrics, uncovering its less obvious yet significant cultural and artistic relevance. Emphasising rhythm's transformative power, the book reveals its capacity to challenge and transform prevailing academic, artistic, and philosophical narratives.

Keywords: Rhythm, rhythm and philosophy, rhythm and literature, rhythm and choreography, rhythm and photography, rhythm and cinema, rhythm and performative arts, rhythm and performance, rhythm and music, rhythm and architecture, rhythm and video games

Salomé Lopes Coelho

Universidade NOVA de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
ICNOVA — Instituto de Comunicação da NOVA, Portugal
salomecoelho@fcs.h.unl.pt

ORCID ID: [0000-0003-1095-0053](https://orcid.org/0000-0003-1095-0053)

María Belén Errendasoro

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Facultad de Arte
GIAPA — Grupo de Investigación a través de la Práctica Artística, Argentina
berrendasoro@arte.unicen.edu.ar

ORCID ID: [0000-0002-8748-3468](https://orcid.org/0000-0002-8748-3468)

Aníbal Néstor Zorrilla

Universidad Nacional de las Artes, Argentina
anibalzorrilla@yahoo.com.ar

ORCID ID: [0009-0009-5252-7967](https://orcid.org/0009-0009-5252-7967)

Agradecimientos

Agradecemos a Alejandra Vignolo y Nuno Fonseca el rigor y detalle de su revisión científica.

Índice

Introducción	8
---------------------	----------

CAPÍTULO I

Adriana Gabriela Canseco	15
Lo que aparece (o el umbral del método). Crítica y poética en la noción de ritmo <i>That which appears (or the threshold of the method). Critique and poetics in the notion of rhythm</i>	

CAPÍTULO II

Gabriela Milone	24
Reino flotante <i>Floating kingdom</i>	

CAPÍTULO III

Ana Isabel Romero Sire	33
Ritmo y vida en Eugenio D'Ors, o los imaginarios del ritmo en la Modernidad <i>Rhythm and Life according to Eugenio d'Ors, or the imagination of Rhythm in Modernity</i>	

CAPÍTULO IV

Corina Stan	50
Profetas de ritmos bárbaros: <i>La Consagración de la primavera de Stravinski</i> y el papel de Rusia y el Este en el imaginario modernista europeo <i>Prophets of Barbaric Rhythms: Stravinsky's Rite of Spring and the Place of Russia and the East In the European Modernist Imaginary</i>	

CAPÍTULO V

Sílvia Pinto Coelho	66
Escola de Pro-cras-ti-na-ção, uma proposta de abrandamento <i>Pro-cras-ti-na-tion School, a proposition for slowing down</i>	

CAPÍTULO VI

- Pablo Cosentino** 83
Ecocrítica y nuevos horizontes rítmicos. Reflexiones sobre el totalitarismo
de la aceleración
Ecocriticism, rhythms and territories. Reflections on the totalitarianism of acceleration
-

CAPÍTULO VII

- Pedro Florêncio** 95
Depois de *Ruhr*
After Ruhr
-

CAPÍTULO VIII

- Ana Carolina Revello** 112
Descubriendo el ritmo en la fotografía a través de la mirada de Fan Ho
Discovering rhythm in photography through the eyes of Fan Ho
-

CAPÍTULO IX

- Suneel Jethani** 127
La manipulación de la densidad espacial y la sensación temporal: obligaciones
metodológicas de los ritmanalistas
*Manipulating Spatial Density and Time-Feel: Methodological Obligations
of Rhythmanalysts*
-

CAPÍTULO X

- Lucas Ariza Parrado** 141
Un habitar ritmado: espacio, atmósfera, templanza
A Rhythmic Dwelling: Space, Atmosphere, Temperance
-

CAPÍTULO XI

- Diego Maté** 155
Videojuego y ritmo lúdico: quiebres de la norma y lecturas estetizantes
Videogames and playful rhythms: breaking the norm and aestheticizing readings

CAPÍTULO XII

Cláudia Madeira

168

Romance Familiar ou a Realidade Aumentada de Ana Borralho e João Galante:
ritmos (im)possíveis da (meta-)realidade contemporânea
Family Romance or Augmented Reality, by Ana Borralho and João Galante:
(im)possible rhythms of contemporary (meta-)reality

CAPÍTULO XIII

Amparo Rocha Alonso, Germán Gómez

178

Orejas, pies, boca, manos: ritmo y educación en música popular
Ears, feet, mouth, hands: rhythm and education in popular music

CAPÍTULO XIV

María Belén Errendasoro

187

De la Rítmica en la Actuación y sus anclajes
Anchors of Rhythm in Performance

CAPÍTULO XV

Pascal Michon

198

Por qué necesitamos hoy de la noción de *rhuthmos*
Why we need the notion of rhuthmos today

Introducción

Salomé Lopes Coelho

Universidade NOVA de Lisboa
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
ICNOVA — Instituto de Comunicação
da NOVA, Portugal
salomecoelho@fcsh.unl.pt

María Belén Errendasoro

Universidad Nacional del Centro de la Provincia
de Buenos Aires, Facultad de Arte
GIAPA — Grupo de Investigación a través
de la Práctica Artística, Argentina
berrendasoro@arte.unicen.edu.ar

Aníbal Néstor Zorrilla

Universidad Nacional de las Artes
Argentina
anibalzorrilla@yahoo.com.ar

El interés por el estudio del ritmo, en sus múltiples configuraciones y entendimientos, ha sido fluctuante, con períodos caracterizados por una intensa atención en el tema, y otros en los que apenas aparece en la agenda académica. Aunque las primeras referencias al concepto remontan al siglo III A.P., una panorámica de los estudios sobre el ritmo demuestra que es en el cambio del siglo XIX al siglo XX cuando emergen teorizaciones sistematizadas del ritmo, como problema científico y filosófico (Golston, 1996; Henriques, Tiainen & Väliaho, 2014). Dicho interés fue desencadenado por los procesos de transformación de la modernidad, como la creciente urbanización, el desarrollo del sistema financiero o la fluidez de las comunicaciones y del transporte. El ritmo asumió la condición de intérprete general de la modernidad y de las transformaciones que caracterizaron ese período, no sólo porque surgió como la noción desde la cual se podían estudiar y comprender estas transformaciones, sino también porque se presentaba como el vehículo privilegiado para los cambios que se pretendía implementar (Guido, 2007). No obstante, esta concepción de modernidad tiende a ignorar a los fenómenos extra-europeos en su análisis, como refieren algunas autoras y autores (e.g., Barletta, 2020; Coelho, 2020; Karides, 2021), olvidando su inserción en una historia mundial y, más concretamente, su relación con el colonialismo (e.g., Dussel, 2000; Lugones, 2008).

La elasticidad conceptual del ritmo, su amplitud y el hecho de que sea un término poco definido, permitieron que fuera entendido y adoptado por una multiplicidad de disciplinas como una noción productiva, multiplicando así los campos interesados en estudiarla, abordarla y modularla. No obstante la proliferación de estudios sobre el ritmo y el lugar central que ocupaba en las diferentes disciplinas, prácticas e investigaciones artísticas, no existía una definición común sobre esta palabra. Si nos detenemos en la noción de ritmo utilizada en

cada estudio, veremos que sus conceptualizaciones son heterogéneas, resultado de la complejidad del fenómeno rítmico y del hecho de que cada autor/a privilegia un aspecto diferente de una realidad múltiple (Fraisie, 1976). Esta variación depende del área de conocimiento o del área artística en la que se desarrollen los estudios, e incluso dentro de cada área las perspectivas son múltiples, dependiendo de quién los estudie o del *corpus* de investigación.

En la actualidad, asistimos a una creciente atención a la noción de ritmo y a la consolidación de este campo de estudios, como demuestra la proliferación de publicaciones sólo en los últimos tres años (e.g. Coelho & Zorrilla, 2020; Crespi & Mangani, 2020; Lyon, 2021; Michon, 2022; Iparraguirre, 2022), bien como proyectos de investigación o eventos dedicados al ritmo y a su análisis. Esta creciente atención se nota no sólo a nivel internacional, sino también en Portugal, donde los estudios de ritmo tienen una larga tradición. El trabajo pionero de Lúcio Pinheiro dos Santos (cf. Domingues, 2000; Cunha, 2008; Baptista, 2010), particularmente su influencia en el capítulo de ritmanálisis de Gastón Bachelard (1963), es un notable ejemplo de este legado. Estudios recientes se vienen desarrollando en el campo de la filosofía (Cunha, 2010a, 2010b; Gil, 2016, 2018), su intersección con los estudios artísticos (Coelho 2020, 2021a, 2021b, 2024), sociología (Rodrigues, 2016) y antropología (Cunha, 1997). Es precisamente a partir del capítulo de Bachelard sobre ritmanálisis que Henri Lefebvre y Catherine Régulier, muchas veces erróneamente tenidos como autores/as del ritmanálisis, proponen su proyecto ritmanalítico (Lefebvre & Régulier, 1985, 1986; Lefebvre, 2004).

En Argentina, lugar en el que las editoras, el editor y los autores/as de esta publicación convergieron en el contexto de la II Conferencia Internacional ‘El Ritmo en el Arte’ (Buenos Aires, mayo 2023) y que sirvió como catalizador para el presente libro, la producción científica y artística centrada en el ritmo es abundante. Además, posee la particularidad de invitar a reflexionar sobre el ritmo, específicamente en su interacción con las artes, como el teatro, la danza o la performance (Barretta, Miramontes & Zorrilla, 2013; Banfi, 2017; Zorrilla, 2018; Fonseca, 2020; Errendasoro et al, 2022). En este ámbito, el ritmo viene siendo explorado como un elemento central en la creación de sentido en el arte. La diferencia de materiales, procedimientos y acontecimientos enmascara fenómenos rítmicos que son similares en distintas artes y ocultan su identidad o su homología. En la obra de algunos estudiosos y estudiosas aparecen conceptos que no pertenecen propiamente a ninguna disciplina artística particular, sino que son propios del fenómeno rítmico, lo que requiere un abordaje multi, inter y transdisciplinario como lo que proponemos aquí.

Arte en Ritmo: Enfoques Contemporáneos y Diálogos Transdisciplinarios une lo contemporáneo y lo transdisciplinario para explorar la noción de ritmo en el arte, más allá de la tradicional asociación con la repetición o la secuencia, sin excluir esas dimensiones. Compuesto por quince artículos de varios autores y autoras expertos/as en sus áreas, este volumen profundiza en la comprensión y comunicación del ritmo en ámbitos que van desde la fotografía y los videojuegos hasta la música, la filosofía y la literatura. Cada perspectiva contribuye a una

polifonía de discursos rítmicos que establecen e iluminan el papel intrínseco del ritmo en la configuración de nuestras experiencias, percepciones y creaciones.

El volumen investiga el papel del ritmo en la configuración y el desafío de los procesos de pensamiento predominantes, comenzando desde los mismos cimientos de nuestras experiencias de la realidad. Conceptos como el tiempo, el espacio y el movimiento se exploran y se traducen en términos rítmicos, considerando a la filosofía como un ámbito de investigación rítmica. **Adriana Gabriela Canseco** nos sumerge en la teorización del ritmo propuesta por Henri Meschonnic, en que éste desafía las nociones tradicionales de lingüística para explorar cómo el ritmo es la base de la construcción de sentido poético. Canseco dialoga con la noción del “mariposeo” y cómo esta intermitencia entre la aparición y la desaparición marca el trazado de un posible método de la forma-sentido que emerge en la investigación y que se revela como ritmo singular e imprevisible. Partiendo de las teorías del lingüista Saussure y proposiciones experimentales rítmicas como “nadar un libro”, **Gabriela Milone** presenta el ritmo como un componente integral en la configuración de las representaciones e interpretaciones lingüísticas, cuestionando la idea de que la linealidad sea un postulado.

Ana Isabel Romero Sire se adentra en la filosofía de Eugenio D’Ors, y su papel en la construcción de la noción de ritmo en la modernidad. Esta investigación revela cómo D’Ors imaginaba un ritmo vital en el arte y la vida, ofreciendo una singular visión de la modernidad. **Corina Stan** conduce un análisis del estreno de “La consagración de la primavera” de Igor Stravinski en 1913, mostrando cómo el ritmo en la música revela aspectos profundos de la cultura y la psicología de la época y explorando cómo Rusia se convirtió en un lugar de fascinación y temor en el imaginario modernista europeo.

La exploración de la danza como lenguaje rítmico encuentra continuidad en los capítulos siguientes, donde se profundiza en la relación entre ritmo y danza, desvelando nuevas dimensiones de la experiencia humana a través de lo coreográfico. **Silvia Pinto Coelho** explora la idea de “pensamiento coreográfico” y cómo se relaciona con la percepción del tiempo y el ritmo. Examina cómo la aceleración y el abandono en la toma de decisiones se relacionan con la producción creativa y el ritmo del pensamiento y la acción. El tema de la aceleración es igualmente central en el capítulo de **Pablo Cosentino**. El autor aborda la crisis ambiental y la aceleración de la vida contemporánea, en diálogo con el cine de Kim Ki-Duk. Explora cómo la ecocrítica puede proporcionar una perspectiva pedagógica para contrarrestar el ritmo homogéneo del capitalismo global y promover una relación sostenible con el llamado mundo natural.

Continuando en el cine, **Pedro Florêncio** analiza detenidamente la película *Ruhr*, de James Benning, destacando la manera en que su composición rítmica transforma nuestra comprensión de la dualidad entre naturaleza y cultura. Sugiere que *Ruhr*, así como obras análogas, establece una relación rítmica entre lo humano y lo no humano, instando a reconsiderar cómo las interacciones humanas se entretajan con sus entornos. En el campo de las artes visuales, específicamente la fotografía, el capítulo de **Ana Carolina Revello** arroja luz sobre

la interacción rítmica de la geometría, la luz, la perspectiva y el tiempo que encapsula momentos de vida en representaciones estáticas. La autora examina cómo el ritmo se manifiesta en la singular visión de las calles de Hong Kong, en la fotografía de Fan Ho.

El ritmanálisis de Henri Lefebvre aparece como una metodología auxiliar en esta exploración, tal como en el capítulo que se sigue, de **Suneel Jethani**. El autor explora la relación entre el ritmo y la vida cotidiana en la obra de Henri Lefebvre y del productor musical J Dilla. Analiza cómo los ritmos naturales y sintéticos influyen en nuestra percepción del tiempo y el espacio, y cómo esta comprensión puede aplicarse al arte, el diseño y la teoría contemporánea. La dimensión espacial en su relación con el ritmo es igualmente fundamental en el texto de **Lucas Ariza Parrado**. El espacio es presentado como un suceso que se revela cuando un cuerpo en movimiento intenta sincronizarse con su entorno, dotando su experiencia en el mundo de ritmo. El autor nos invita a explorar la dimensión temporal inherente a la habitabilidad, proponiendo la noción de un “habitar ritmado” y examinando cómo la materialidad de los espacios tiene su propio ritmo, el cual modifica el ritmo existente de quienes lo ocupan.

Ampliando el ritmo en el ámbito visual, la exploración de los videojuegos, por parte de **Diego Maté**, muestra los patrones rítmicos complejos y atractivos que enmarcan la interacción del jugador o jugadora, la transformación de la previsibilidad y la experiencia estética. El capítulo de **Cláudia Madeira** ofrece una reflexión sobre la interrelación de la tecnología, en particular los teléfonos inteligentes, y el ritmo en la performance *Romance Familiar ou a Realidade Aumentada*, de Ana Borralho y João Galante. El análisis se centra en cómo los ritmos individuales y colectivos interactúan para crear una metarrealidad en constante construcción y cómo esto refleja la metarrealidad contemporánea.

Pasando de las artes visualmente orientadas al ámbito artístico oral-auditivo, el volumen atraviesa el mundo de la música y su enseñanza. Al involucrarse tanto en la educación musical tradicional como en la música popular, **Amparo Rocha Alonso** y **Germán Gómez** exponen los matices rítmicos que no sólo dan forma a las composiciones musicales, sino que también influyen en las metodologías pedagógicas. Forma y ritmo, tono y silencio, todos los aspectos de la música se ven y se interpretan a través de la lente del ritmo. Partiendo igualmente de su experiencia como artista, docente e investigadora, **María Belén Erredensoro** profundiza en el ámbito de Rítmica en la Actuación, una reciente rama de investigación artística que busca promover el hacer/pensar rítmico en la labor actoral y en otras artes de la escena. La autora se enfoca en la experiencia rítmica como objeto de estudio, la interacción con un amplio corpus teórico interdisciplinario y el paradigma metodológico utilizado para su investigación, contribuyendo así a enriquecer y diversificar las perspectivas sobre la Rítmica en este contexto.

Pascal Michon examina, en el capítulo que cierra este volumen colectivo, la creciente relevancia de la noción de *rhuthmos* en distintos campos disciplinarios, buscando comprenderlo en el horizonte de la historia y la vida contemporáneas. Michon destaca cómo esta

noción ofrece una perspectiva epistemológica y crítica en contraposición a la métrica tradicional, desafiando el pensamiento dominante y la supremacía de la aritmética. Al hacerlo, proporciona orientaciones valiosas sobre cómo avanzar en la investigación transdisciplinaria sobre el ritmo.

Arte en Ritmo: Enfoques Contemporáneos y Diálogos Transdisciplinarios es, pues, una invitación a una exploración multidimensional del ritmo, enmarcándolo como una fuerza activa que remodela los contornos de los discursos académicos y artísticos contemporáneos.

Referencias

- Bachelard, G. (1963). *La dialectique de la durée*. Les Presses universitaires de France.
- Banfi, L. (2017). *El ritmo en el trabajo actoral: hacia una actuación como arte de la Escucha*. Eudeba.
- Baptista, P. (2010). *O filósofo fantasma*. Zéfiro.
- Barletta, V. (2020). *Rhythm: Form and Dispossession*. University of Chicago Press.
- Barretta, C., Miramontes, L., & Zorrilla, A. (2013). *Ritmando Danzas*. Autores de Argentina.
- Coelho, S. L. (2024). More-than-human 'rhythmanalysis' in Mónica Giron's art installation *Ajuar para un conquistador*. *Cultural Geographies*, 31(2), 183–196. <https://doi.org/10.1177/1474474023121550>
- Coelho, S. L. (2021a). Del ritmo del filósofo fantasma al ritmanálisis con los muertos. *Revista Heterotopias del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH*, 4(8). <https://bit.ly/3UQN8Py>
- Coelho, S. L. (2021b). From the Balcony to Caminito: An Ongoing Rhythmanalysis. In D. Lyon (Ed.), *Rhythmanalysis: Place, Mobility, Disruption and Performance* (pp. 27–45). Emerald Publishing. <https://doi.org/10.1108/S1047-004220210000017002>
- Coelho, S. L. (2020). *O Gesto da Travessia e o Contacto com o Ritmo Vital, Sobrevivências do êxtasis no Cinema* [Tesis de doctorado, Universidad Nova de Lisboa]. RUN. <http://hdl.handle.net/10362/112991>
- Coelho, S. L., & Zorrilla, A. (Eds.). (2020). *Estética y Política del Ritmo*. Rhuthmos.
- Crespi, P., & Manghani, S. (Eds.). (2020). *Rhythm and Critique. Technics, Modalities, Practices*. Edinburgh University Press.
- Cunha, R. S. (2008). A Filosofia do Ritmo Portuguesa: da Monadologia Rítmica de Leonardo Coimbra a Lúcio Pinheiro dos Santos e a Ritmanálise. *Philosophica*, (31), 161–191.
- Cunha, R. S. (2010a). *Filosofia do ritmo portuguesa*. Zéfiro.
- Cunha, R. S. (2010b). *O essencial sobre a ritmanálise*. Imprensa Casa Nacional da Moeda.
- Cunha, M.I. (1997). Le temps suspendu. Rythmes et durées dans une prison portugaise. *Terrain*, (29), 59–68. <https://doi.org/10.4000/terrain.3224>
- Domingues, J. (2000). Lúcio Pinheiro dos Santos: Ensaio Biográfico. *Teoremas de Filosofia*, (2), 24–32.
- Dussel, E. (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. En E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 41–53) CLACSO.
- Errendasoro, B. (Ed.). (2022). *Travesía. Hacia una rítmica en la Actuación*. Arte-Publicaciones, Facultad de Arte.
- Fraisse, P. (1976). *Psicología del ritmo*. Morata.
- Fonseca, C. (2020). *Ritmiedades: cuerpos en JIRA [2015-2019]*. Carla Andrea Fonseca Ed.
- Golston, M. (2017, October 24). 'Im Anfang war der Rhythmus': Rhythmic Incubations in Discourses of Mind, Body, and Race from 1850-1944. Rhuthmos. <https://rhuthmos.eu/spip.php?article684>
- Guido, L. (2007). *L'Âge du rythme — Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*. Editions Payot Lausanne.
- Henriques, J., Tiainen, M., & Väliäho, P. (2014). Rhythm returns: Movement and Cultural Theory. *Body & Society*, 20(3-4), 3–29. <https://doi.org/10.1177/1357034X14547393>
- Iparraguirre, G. (2022). *Cultural Rhythmics: Applied Anthropology and Global Development from Latin America*. Emerald Publishing.
- Karides, M. (2021). *Sappho's Legacy: Convivial Economics on a Greek Isle*. State University of New York Press.
- Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. Continuum.
- Lefebvre, H., y Régulier, C. (1986). Essai de rythmanalyse des villes méditerranéennes. *Peuples Méditerranéens*, (37), 539–550.
- Lefebvre, H. y Régulier, C. (1985). Le projet rythmanalytique. *Communications*, (41), 191–199. <https://bit.ly/3y-2ChZF>
- Lyon, D. (Ed.). (2021). *Rhythmanalysis: Place, Mobility, Disruption and Performance*. Emerald Publishing.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, (9), 73–102. <https://bit.ly/3WvCtuE>
- Michon, P. (2021). *Problèmes de rythmanalyse*. Rhuthmos.
- Rodrigues, C. (2016). *A Cidade Noctívaga: Ritmografia Urbana de um Party District na Cidade do Porto* [Tesis de Doctorado en Sociología, Universidad de Coimbra]. Repositório científico da UC. <http://hdl.handle.net/10316/31863>
- Zorrilla, A. (2018, enero 30). *Tiempo, forma y movimiento. Una idea pre-platónica del ritmo*. Rhuthmos. <https://bit.ly/4dxvA2c>

Biografías

Salomé Lopes Coelho es investigadora integrada en el ICNOVA, desarrollando el proyecto posdoctoral *Rutmanálisis y Ecologías de la Imagen en Movimiento*. Doctorada en Estudios Artísticos (UNL), fue investigadora visitante en la Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, donde impartió clases sobre ritmo, filosofía y cine.

ORCID ID: [0000-0003-1095-0053](https://orcid.org/0000-0003-1095-0053)

Dirección: Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad NOVA de Lisboa. Av. de Berna, 26-C 1069-061 Lisboa, Portugal.

María Belén Errendasoro. Profesora Adjunta en las cátedras *Rítmica* y *Expresión Corporal I* de la Facultad de Arte (UNCPBA). Desde 2018 dirige Proyectos de Investigación dedicados al estudio del ritmo en las artes escénicas (GIAPA). Magister en Teatro –Mención Actuación. Profesora de Danzas. Actriz, directora, bailarina y coreógrafa.

ORCID ID: [0000-0002-8748-3468](https://orcid.org/0000-0002-8748-3468)

Dirección: Facultad de Arte, UNCPBA, 9 de Julio 430, Tandil, Argentina.

Aníbal Néstor Zorrilla. Pianista, compositor y programador en Pure Data e Isadora. Ex Jefe de Trabajos Prácticos en la Cátedra de Músicos Acompañantes y Didáctica Especial de la Danza Clásica, Departamento de Artes del Movimiento, UNA. Docente Investigador categorizado, dirige el Equipo de Investigación en Tecnología Aplicada a la Danza, InTAD.

ORCID ID: [0009-0009-5252-7967](https://orcid.org/0009-0009-5252-7967)

Dirección: Universidad Nacional de las Artes, Azcuénaga 1129, C1115AAG Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Capítulo I

Lo que aparece (o el umbral del método). Crítica y poética en la noción de ritmo

That which appears (or the threshold of the method). Critique and poetics in the notion of rhythm

Adriana Gabriela Canseco

Universidad Nacional de Córdoba,
Facultad de Filosofía y Humanidades
Centro de Investigaciones, Argentina
adrianacanseco@mi.unc.edu.ar

Resumen: En la obra del teórico francés Henri Meschonnic la noción de ritmo funciona como articuladora de toda su teoría poética. Sin embargo, su concepción del ritmo se aparta ostensiblemente del concepto heredado de la lingüística. A partir de una revisión crítica de su etimología que hace Émile Benveniste, Meschonnic replantea el rumbo de la teoría poética a partir de este concepto pivote, que se proyecta allí como un operador de lectura central. La noción de ritmo meschonnicqueana parte pues de restaurar la “significación auténtica” según la cual *rythmos* [ῥυθμός], designa a la forma en movimiento. Esta categoría le permite al autor considerar su incidencia en la construcción del sentido poético, en tanto el ritmo no sería un elemento accesorio de las formas versificadas sino el fundamento mismo de lo que reconoce como la conjunción indisoluble de la forma-sentido del poema. Tomando la noción de ritmo de Meschonnic como argumento metodológico de la exégesis poética, nuestra intención es ponerla en diálogo con la idea del “mariposeo” propuesta por Didi-Huberman, a la que distingue como la intermitencia entre aparición y desaparición de un objeto de deseo evasivo. Este pasaje entre lo que parece y desaparece a intervalos funda la “pasión dominante” tras la cual cada investigador se aventura: el trazado de la forma-sentido que emerge en la investigación y que se revela como ritmo singular e imprevisible, es lo que convertiría al deseo de ese trazado en un método.

Palabras clave: ritmo, poesía, crítica, método, intermitencia

Abstract: In the work of Henri Meschonnic, the notion of rhythm is an important articulator of his poetic theory. However, his rhythm's conception departs from the concept inherited from linguistics. Based on a critical review of its etymology by Émile Benveniste, Meschonnic rethinks the direction of poetic theory based on this pivotal concept, which is projected there as a central reading operator. The notion of rhythm therefore starts with restoring the “authentic meaning” according to which *rythmos* [ῥυθμός], designates the form in movement. This category allows the author to consider its impact on the construction of poetic meaning, since rhythm would not be an accessory element of the versified forms but rather the very foundation of what he recognizes as the indissoluble conjunction of the form-meaning of the poem. Taking Meschonnic's notion of rhythm as a methodological argument of poetic exegesis, our intention is to put it in dialogue with the idea of “butterfly” proposed by Didi-Huberman, which he distinguishes as the intermittency between the appearance and disappearance of an object of desire. This passage between what seems and disappears at intervals founds the “dominant passion” after which each researcher ventures: the tracing of the form-meaning that emerges in the investigation and that is revealed as a singular and unpredictable rhythm, is what would turn the desire for that layout into a method.

Keywords: rhythm, poetry, critique, method, intermittence

La intermitencia o el ritmo de la emoción

“Las imágenes se abren y se cierran como los cuerpos que las miran”, dice Didi-Huberman (2013, pp. 25–62) al inicio de *L'image ouverte*: la imagen parpadea, se agita al ritmo de la respiración del observador. Se abre y se cierra como la boca que se abre en el deseo y como los labios que se cierran en el beso: las imágenes se nos abren para luego cerrarse sobre nosotros de modo que a la experiencia de ese movimiento de intermitencia, imprevisible, repentino e infatigable podríamos reconocerlo, en términos batailleanos, como una *experiencia interior*.

Nos posicionamos delante de las imágenes como ante cosas que se cierran y se abren a nuestros sentidos. La imagen nos inquieta porque la familiaridad que creemos reconocer en ella en su movimiento de apertura se revela repentinamente opaca, inaccesible, perturbadora en su movimiento de repliegue, de cerradura.

Sobre esa intermitencia o la alternancia entre lo familiar y lo siniestro que revela la imagen acudo a un ejemplo de la poeta Marosa di Giorgio (2008) y a una figura con potencia de análisis cuyas referencias iremos entretrejiendo en el desarrollo de este trabajo: una imagen, bien digo, una representación o más bien la figura que encarna la noción misma ritmo: la mariposa y la falena.

En el último estadio de su metamorfosis, la mariposa adulta recibe el nombre de imago. El espécimen que finalmente ha alcanzado el esplendor después del pasaje a través de extraordinarias transformaciones, se libera y se desplaza sin un itinerario previsible. Pero la imago no está destinada a durar sino a regresar en otros individuos idénticos. Otro destino posible para la mariposa o la falena, es ser atravesada por el alfiler del entomólogo, conservada como trofeo y representación. Di Giorgio también juega con esta imagen de la mariposa-imago inmovilizada:

Cuando nació mamá se dio cuenta de que era una mariposa. Y con un punzón, que ya tendría preparado, o que sacó de la caja de objetos prodigiosos, me traspasó tan diestramente, que quedé viva, y, así, me puso en el cuadro de sus postales más hermosas. Con el tiempo mis alas aumentaron y cambiaron los colores, celestes y rosados. Hasta tuve una orla color plata, color oro, y puntitos, igual. Mis antenas se iban como hilos, por el olor de las rosas del jardín, los jazmines y azaleas, brillantes del rocío.

Pero, mamá no dejaba de mirarme. Aunque estuviese en la cocina con las habas y el cuchillo, en el huerto, en el altar, con mi padre, o sus hermanas. Jamás sacó los ojos de su hija mariposa. No quitó el punzón que me separaba de las rosas. (Di Giorgio, 2008, p. 508)

Marosa di Giorgio no solo estuvo siempre fascinada por las mariposas, incluso, declaró muchas veces ser una de ellas. La mariposa-Marosa, como imagen de sí misma, es fijada en el poema por la mirada vigilante de la madre que la convierte con ese gesto — tomamos prestadas aquí las palabras de Didi-Huberman (2015b, p. 173) — en un “antepasado traspasado”, es decir, en lo anterior, perpetuado en una forma-imagen arqueológica, imagen-reliquia. Del espécimen es posible atesorar acaso la belleza del color y de la forma, pero a cambio es necesario quitarle el atributo del movimiento.

En tal sentido, la imagen poética, textual o plástica, es una marca que opera un “pasaje” a través de lo que se abre, pero lo que retorna o se abre, está fuera del tiempo. Evocando a Rilke, dice Didi-Huberman (2015b, p. 175) que lo que vuelve “son recuerdos que no son los nuestros, que son más viejos que nosotros” y que constituyen un “rumor de las edades” que conserva, sin embargo, la “novedad siempre prorrogada de las cosas que reaparecen”. La insistencia lo que vuelve es la imago enferma de su larva, observa Didi-Huberman. La imagen está infectada de su propio pasado, y esta enfermedad es lo que vuelve, lo que retorna como síntoma, lo que se abre a nuestra mirada como reliquia y como sedimento.

De mil formas semejantes, incansablemente a lo largo de *Los papeles salvajes*, la imagen femenina marosiana retorna, alada, a modo de *Pathosformel*, como antepasado de sí misma, imagen que retorna para permanecer, para perpetuar la existencia del jardín natal y su fantástico entorno en su “diminuta cabeza” de mariposa. Aunque sus antenas se vayan “como hilos, por el olor de las rosas” el precio de la supervivencia de la imagen es la inmovilidad del alfiler, la penetrante incidencia del sacrificio (la crucifixión) que la fija, inmóvil pero viva, para deleite de la madre-sacrificante, y de las generaciones venideras. La imagen siempre proyecta un pasado íntimo, para siempre inescrutable, hacia un futuro que está fuera de todo cálculo, perdido en las sombras del tiempo. Toda imagen expone su afuera, abre su intimidad hacia lo desconocido, da un salto (in)mortal hacia el futuro.

Al inicio de *Falenas*, Didi-Huberman (2015b) confiesa que su atracción por la materia heterogénea e inestable de sus objetos de análisis lo lleva a menudo a recibir el siguiente reproche de su entorno académico: “¡Lo que haces es mariposear!”. *Mariposear*: ir de un lado al otro, sin quedarse en ninguno. La palabra que designa una forma de galanteo poco serio, a su vez describe sin pérdida la agitación de las alas de la mariposa cuyo ágil movimiento le permite aparecer y desaparecer al instante de nuestra vista.

Con esta analogía Didi-Huberman introduce la figura de la mariposa como metáfora de la imagen y sus múltiples metamorfosis, como evocación del fantasma pero también como figura del deseo, del escarceo o la alternancia entre aparición y desaparición. Esta figura se presenta entonces como un pretexto teórico que se manifiesta como el revoloteo desordenado de una “pasión dominante” es un deseo de pensamiento que no termina de capturarse en la escritura. Lo que revolotea, no solo es la mariposa o la imagen de su imagen sino el deseo mismo de pensar a partir de esta figura. Lo que hace el investigador es ir tras algo que desconoce, “algo que no tiene a mano, una cosa que se le escapa y que desea” (Didi-Huberman, 2015a, p. 11), pues lo que motiva su búsqueda continúa siendo un enigma. Dice Didi-Huberman en este mismo ensayo: “El investigador continúa tras su idea fija —aunque no la haya formulado—, dejándose llevar por su pasión predominante en un recorrido sin final que tal vez tenga razón en llamar un método” (Didi-Huberman, 2015a, p. 11).

La figura de la mariposa da cuenta de lo que podríamos llamar una inquietud sobre la forma en movimiento, una metáfora simple pero acertada para iluminar su búsqueda con la misma temblorosa luz que atrae a la falena nocturna a su propia destrucción. La falena es, en efecto, una figura de la aparición, incluso etimológicamente. Su nombre se emparenta con lo fenoménico: es una imagen del alma, del fantasma, de la imagen. Pero su aparición nunca es completa, definitiva. La manera en la que opera este “mariposeo” como método es tratar de conferir una forma (cambiante) al deseo, pues no hay imagen sin imaginación e investigar es desear imprimir una posición, un aspecto a lo que permanece desconocido. La posibilidad del mariposeo interroga la intermitencia entre aparición y desaparición, y lo que se busca, aquello tras de lo que va la teoría, sería el trazado mismo de ese itinerario imprevisible. El

método se configura entonces como una insistencia interrogativa sobre la forma en movimiento que despliega la mariposa y que traza “un camino sin fin”.

Este batir metafórico de las alas del deseo de escritura dibuja un movimiento crítico, que podemos nombrar, a partir de Henri Meschonnic (2007), con el nombre de ritmo. La noción de *ritmo* funciona como articuladora de su teoría poética y para ello debe apartarse ostensiblemente del concepto sin matices heredado de la lingüística. Para proyectarlo como operador de lectura, redefine el término más allá del rol accesorio que le confiere ser un índice de la versificación.

Es Benveniste (1966) el que rehabilita su sentido original a partir de una profunda pesquisa etimológica. El ritmo, según su acepción antigua (sobre la que se cristalizó luego el uso metafórico con el que lo asociamos) se refería a las formas caligráficas, más específicamente a su diseño y trazado. De allí que Meschonnic retome para su teoría poética la idea de ritmo como forma en movimiento. En su permanente trazarse (pues el sentido nunca es lo dado o lo estático sino lo que se está moviendo) es lo que no está nunca revelado de antemano. La crítica como el arte, miran de nuevo donde parece que no hay nada nuevo que ver, allí donde la mariposa con un veloz movimiento, acaba de desaparecer y donde esperamos (quizás inútilmente) su pronta reaparición.

También el filósofo del arte Henri Maldiney (2016, pp. 41-42) encuentra, en la etimología de ritmo, un operador de lectura para el pensamiento estético. Propone la noción de ritmo como forma de ordenamiento del caos, como “respuesta al abismo (...) en el que el movimiento no es hundimiento sino emergencia”, mientras que el carácter primordial del ritmo ya está presente en nuestra más elemental experiencia del tiempo y del espacio, como “comunicación primera con el mundo (...) en la que el sentir se articula con el moverse”.

Esta aclaración pone de relieve la idea de ritmo, en tanto forma en movimiento o desplazamiento de la forma, como necesaria expresión de la imagen-tiempo. En tanto el arte es para Maldiney “la perfección de las formas inexactas”, el secreto de la perfección del arte, sugiere Maldiney recuperando la palabra de un pintor taoísta, se encuentra en la imperfección, puesto que solo así “será infinita en su efecto” (Maldiney, 2016, p. 49).

Revolotear como método

Un método se constituye como una serie de procedimientos sistemáticos para alcanzar un objetivo, incluso si este es, sugiere Agamben (2006, p. 14), garantizar “la imposible tarea de apropiarse de lo que debe” esto es, la custodia de lo que debe permanecer inapropiable. Desde esta perspectiva, el análisis no pretende garantizar el conocimiento cierto de su objeto sino que pretende ser la propuesta de una búsqueda infatigable, la llamada a pensar su dificultad y su distancia. El campo en el que se libra la batalla crítica no es estrictamente el del

sentido, sino aquel en el que el sentido logra evadirse. De lo que hay que apropiarse, es de la consciencia de la inapropiabilidad. Lo que custodia la conciencia crítica es el no-saber cómo potencia irreductible del arte. Así lo expresa Derrida (2009) sobre el pensamiento de Gadamer a través de la lectura de un poema de Paul Celan: “La certeza de una lectura incuestionable sería la primera necesidad o la más grave de las traiciones”, pues lo ilegible no se opone a lo legible, pues lo que permanece ilegible, “secreta y deja secreto (...) infinitas posibilidades de lectura” (Derrida, 2009, p. 41).

La interrupción, la indecisión o la postergación de la pregunta liberan un movimiento continuo de inapropiabilidad o ilegibilidad; que decimos con Derrida, aunque “parece interrumpir el desciframiento de la lectura (...) en realidad asegura su futuro” (Derrida, 2009, p. 35). Sobre la potencia crítica que desata esta inapropiabilidad/ ilegibilidad en el ejercicio crítico, se dibujan cada vez recorridos singulares, constelaciones, partituras; esto es: *configuraciones singulares* del sentido que se dan a leer.

Los desplazamientos realizados sobre la imagen o el texto vuelven sobre sí mismos en la escritura crítica, aun (o sobre todo) en la indefinición, en la interrupción de lo que se resiste a la sistematización definitiva, generando un trazado que asoma de forma imprevisible como *ritmo*, en tanto “el ritmo es el sentido de lo imprevisible”. (Meschonnic, 2007, p. 94). En tal sentido, la escritura participa de lo desconocido. Es decir, del ritmo: la escritura comienza donde se detiene el saber (Meschonnic, 2006a, p. 280):

El poeta es poeta cuando no sabe lo que hace. El teórico es teórico cuando reflexiona sobre lo que no conoce. El traductor es traductor cuando da a oír lo que hace un poema y no solamente lo que dice. Oír lo que la traducción borra. Los tres tratan de encontrar las preguntas que las respuestas de lo cultural esconden. (Meschonnic, 2006b, p. 9)

Si el *ritmo* es lo que se actualiza “como nunca antes” en la escritura y se revela como desconocido, supone, en su hacerse, la suspensión del saber como “lo sabido”, es decir, aquello cuya afirmación corresponde al pasado. Si la escritura como ritmo “es el presente del porvenir”, nos hallamos ante una actualidad que nos precede, porque está siendo más allá de sí misma, continúa escribiéndose en lo desconocido cuando ensaya respuestas a preguntas que no han sido formuladas.

Acaso el ideal de una escritura crítica es aquella que se realiza como lo desconocido que continúa escribiéndose, ¿el método — esa “pasión predominante” que guía el recorrido, citando a Didi-Huberman (2015a) —, puede adaptarse a esa temporalidad fugitiva cuando se adelanta la respuesta a una pregunta aún no formulada? Como método, el ritmo propone sacar de circulación *lo sabido* y convertirse en un operador del sentido de la escritura como acontecimiento futuro que permanece *ilegible* respecto del anacronismo de la pregunta. Ante la insistencia de un sentido siempre postergado parece necesario preguntarse qué método es

aún posible. Llevar la discusión hacia el campo de la pura inaccesibilidad del sentido no haría más que avivar la resistencia teórica hacia una escritura que, como la poética, se hace en un conflictivo margen de inapropiabilidad. Es por eso que el mismo Meschonnic (2006a) insiste en el rigor de un método que permita interrogar la obra desde su propia lógica de riesgo. El ejercicio crítico supone no conocer de antemano las respuestas sino que ensaya un *ritmo* que se pliega a las formas propias de la escritura que interroga. Si se quiere, se pliega a lo que, “como nunca antes”, se despliega en su calidad de *ritmo* (de forma singularmente dada) a través de un “golpe de dados” que dibuja una distribución azarosa del sentido y que, en tanto desconocido, se sigue escribiendo en el porvenir.

La escritura poética y la crítica proponen el desafío de pensarse (juntas o no) por fuera de los saberes instituidos, en tanto la pregunta por el objeto reclama un permanente movimiento. El texto poético se sigue escribiendo cuando se detiene la escritura. Todos los sentidos que convoca se dicen en un futuro próximo, nunca lo suficientemente actual como para ser alcanzado por una asertividad tal que permita su clausura. La escritura crítica se propone alcanzar una “correspondencia rítmica” con su objeto, que ya no se dice en el presente de su propia enunciación sino que, como el poema mismo, es promesa de un sentido venidero. En tanto la escritura crítica participa del impulso creativo de la obra, también ella se pliega al ritmo que aún ningún método ha pensado.

El ritmo se revela como forma imprevista, como novedad absoluta del lenguaje, cuando se detiene el saber; saber que promueve cualquier exégesis que pretenda desentrañar un sentido oculto del texto y traducirlo en una paráfrasis legible. Pero no se trata de un saber científico o disciplinar sino más bien de *lo sabido* en el sentido de lo dicho. De este modo, la forma de conocimiento y abordaje del texto poético exige del método, menos un *saber* que la necesidad de atender a las demandas de un *saber-hacer* que interroge las posibilidades de la experiencia del lenguaje.

Lo que aparece

Toda operación crítica que interroga un texto esboza un método, arriesga un punto de vista, adquiere la postura que le permite observar de un modo particular. Sin embargo, ¿cómo se lee el material estético, imagen o texto, que se presenta ya en primera instancia como heterogéneo, desplazado, excepcional, acaso inexpugnable? La multiplicidad de respuestas pone en la mira la vigilancia sobre el método que en tanto dispositivo metadiscursivo, se enfrenta a las mismas contradicciones que la obra; está, como ella, circunscripto a su propia materialidad.

El primer paso del abordaje metodológico que debiéramos establecer es considerar un plan de escritura que tenga en cuenta la variabilidad imprevisible del ritmo como *forma en movimiento*. Quizá el análisis pueda llevar al límite al propio aparato metodológico, pero la

disposición del sentido continúa, en tanto *ritmo*, poniendo fuera de su alcance la posibilidad de “fijar” una interpretación. El método no pretende en este sentido “fijar” una lectura única del texto. Recordemos que el alto y paradójico, precio de inmovilizar la belleza de la mariposa con un alfiler en una plancha de corcho, implica también que su cualidad más preciosa e inaprensible deviene de pronto inobservable: el movimiento, la vida. No es tarea fácil estudiar a la mariposa que solo se detiene un instante, pero tampoco es posible capturar toda su belleza matándola para atesorarla en una caja entomológica. La agitación del mariposeo forma parte de la naturaleza del ritmo. Pone en juego todo lo que la mariposa es: no sólo su materia física, sus colores y sus formas, sino toda esa levedad en marcha, el azaroso *mariposeo* que la hace una imagen-movimiento.

En este sentido, el método es un asunto de imaginación, de invención de figuras y de ficciones: antes que la afirmación de un sentido de la obra, tiende a des-obrar lo sabido de las clasificaciones, a la fuga y al devenir imprevisible, que supone “encontrar la zona de cercanía, de indiscernibilidad o de indiferenciación” (Deleuze, 2006, p. 14). Lo que se “aprende” es tanto el modo de ser del objeto (las insistencias, las afinidades, los gestos) como los recorridos que hacen de la pregunta una travesía en lo desconocido.

La aventura crítica debiera revelar la inoperancia del éxito técnico, la falla del mecanismo que descubre un proceso de reescritura permanente del sentido. La palabra crítica reclama una escritura que se escribe, en común, entre la materia y su misterio como un reflejo de un camino de hipótesis, de preguntas irresueltas que el lenguaje hecho *ritmo* sobra en su “hacer”: un hacer que ya no tiene que ver con la producción y el acabamiento sino con la interrupción, la fragmentación, el suspenso (Nancy, 2000, p. 42). Ese *hacer* es en sí mismo un hecho de lenguaje: “el ritmo entendido como hecho, hechura, es la materia del sentido” (Busquet, 2016, p. 10).

La noción de ritmo, nos impele asimismo a buscar las figuras propicias que articulen su potencia en el análisis. Abrimos el juego imaginativo de la investigación a la irresistible atracción de la metáfora plástica cuando nos permitimos evocar aquí la figura de la mariposa que materializa la idea de aquello que solamente puede observarse en movimiento: la imprevisible alternancia del aleteo, la libertad del revoloteo incondicionado, el *mariposeo* de los fantasmas que nunca permanecen inmóviles y que como en una *tirada de dados*, dibujan el azaroso mapa de un sentido siempre por-venir.

Referencias

- Agamben, G. (2006). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-Textos.
- Busquet, A. (2016). Materialismo, muerte y lenguaje. *Cuadernos materialistas*, (1), 6-15. <https://colectivamateria.wixsite.com/cuadmaterialistas/1-busquet>
- Deleuze, G. (2006). *La literatura y la vida*. Alción.
- Derrida, J. (2009). *Carneros. El diálogo ininterrumpido: entre dos infinitos, el poema*. Amorrortu.
- Didi-Huberman, G. (2013). *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Gallimard.
- Didi-Huberman, G. (2015a). *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. Shangrila.
- Didi-Huberman, G. (2015b). *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*. Shangrila.
- Di Giorgio, M. (2008). *Los papeles salvajes*. Adriana Hidalgo.
- Maldiney, H. (2016). La estética de los ritmos. *Cuadernos materialistas*, (1), 38-58. <https://colectivamateria.wixsite.com/cuadmaterialistas/1-maldiney>
- Meschonnic, H. (2006a). *La rime et la vie*. Gallimard.
- Meschonnic, H. (2006b). *Vivre poème*. Dumerchez.
- Meschonnic, H. (2007). *La poética como crítica del sentido*. Mármol Izquierdo.
- Nancy, J.-L. (2000). *La comunidad inoperante* (J. M. Garrido Wainer, Trad.). Arces-Lom.

Biografía

Adriana Gabriela Canseco. Doctora en Letras (UNC, Argentina). Ha publicado el libro *La conjura de las hadas. Infancia y experiencia en la poética de Marosa di Giorgio* (Editorial UNC, 2023). Ejerce la docencia en el Nivel Superior.

ORCID ID: 0009-0005-2309-0971

Dirección: Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba: Córdoba. Pabellón Agustín Tosco, 1er Piso, Ciudad Universitaria, Córdoba, Argentina.

Capítulo II

Reino flotante

Floating kingdom

Gabriela Milone

Universidad Nacional de Córdoba
Instituto de Humanidades
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas
y Técnicas, Argentina
gabriela.milone@unc.edu.ar

Resumen: El intento de estas páginas, su tentación, será pensar que el ritmo es enemigo de la sucesividad, de la linealidad, de lo sintagmático. Saussure pensaba que la lengua depende de la linealidad, pero también decía que se parece a esas moreras que se forman al pie de los glaciares, franja oscura que habla de las capas de los tiempos. La linealidad es un postulado, un artificio teórico, acaso una ficción. Así como el cuerpo de quien nada en la horizontalidad de la flotación es una fábula. Desde aquí, buscaremos pensar un método de natación de un libro literalmente, o sea, yendo a la letra, esquivando la metaforización muerta de “sumergirse en la lectura”. Nadar un libro, a la letra de su título: *Crawl* de Héctor Viel Temperley, libro cuyo propósito era que tuviera la forma de un cuerpo nadando estilo crol. ¿Cómo llamar a este largo poema que es *Crawl* para hacerle justicia al agua y a la horizontalidad, o sea: al cuerpo en flotación que veríamos en cada línea? Nadar un libro es hacerse estas preguntas.

Palabras clave: Saussure, Viel Temperley, poesía, natación

Abstract: This work proposes to think about rhythm and its relationships with succession, linearity, and syntagmatics. We will work on Saussure's notions and images of language (the scheme of the floating kingdom and the image of the mulberry tree in the glacier). We will study the relationship between the linearity of language and horizontality of the body while swimming. We propose a method of swimming a book, as opposed to the metaphor of “immersing yourself in reading”, to read the book *Crawl* by Héctor Viel Temperley, along with other writings that consider swimming and writing.

Keywords: Saussure, Viel Temperley, poetry, swimming

*No, no debo abandonar el agua; por algo ella
insiste como una niña que no sabe explicarse.*

“La casa inundada”

Felisberto Hernández (2015, p. 419)

Estas páginas seguirán dos obsesiones: una que tengo hace varios años, con la escritura poética de Héctor Viel Temperley, místico nadador; y una más reciente, con algunas ideas insospechadas de Ferdinand de Saussure, poeta inesperado. En ambos, hay cierta insistencia en la pregunta por la forma: que el verso se parezca a una brazada de crol, pedía Viel; que la lengua se entienda en la conjunción de ideas y sonidos, quería Saussure. El intento de esta lectura, su tentación, será pensar que el ritmo es enemigo de su descripción, de la sucesividad. Saussure pensaba que la lengua depende de la linealidad, pero también decía que se parece a esas morenas que se forman al pie de los glaciares, franja oscura que habla de las capas de los tiempos, línea de tiempo precisamente no lineal. Digamos entonces que la linealidad es un postulado, un artificio teórico, acaso una ficción. Así como es una fábula el cuerpo de quien nada en la horizontalidad. Llamemos “Reino flotante” a este intento, a esta tentación.

Desde aquí, busquemos pensar un método de lectura que atienda a estas singularidades, o mejor, a estos artificios conceptuales, a estas ficciones teóricas, a estas “especulaciones acuáticas” (Sinclair, 2016, p. 25). Quisiera un método de lectura que sea un método de natación de un libro *literalmente*, o sea, que vaya a la letra; o sea, que esquivé la metaforización

muerta de “sumergirse en la lectura”. Nadar un libro, a la letra de su título: *Crawl* de Viel Temperley, libro cuyo propósito -lo sabemos por su autor- era que tuviera la forma de un cuerpo nadando crol. Dice Viel:

Si mirás *Crawl* arriba es como un cuerpo que va nadando. Yo desplegaba el poema en el suelo y me paraba en una silla para ver dónde había algo que se saliera del dibujo. Me pasaba horas arriba de la silla fumando y mirando, y corrigiendo para que tuviera esa forma (...) quería que fuera un respirar, quería que cada brazada fuera una respiración. Solamente al final, cuando habla con otros hombres, hay puntos y cortes. Pero donde es pura natación, son estrofas. (Citado en Bizzio, 1987, p. 59)

Vengo de comulgar y estoy en éxtasis
—De los labios colgado, o de la hostia—,

hospital retraído respirando;

Y, sangre en celosía, en ella dejo
pulsos, piel, carcajadas de cosacos
Que de mohamed no aceptan ser vasallos,

hasta besarme el Rostro en Jesucristo

Detrás de los cabellos del vago de la arena,
donde los confesores no caminan,

En mi conciencia, que tragué —sacrilego—

con Él, que ve el limón,
la cal, el sexo

—La puerta azul de gasa tijereteada, huraña,
de la casi casilla

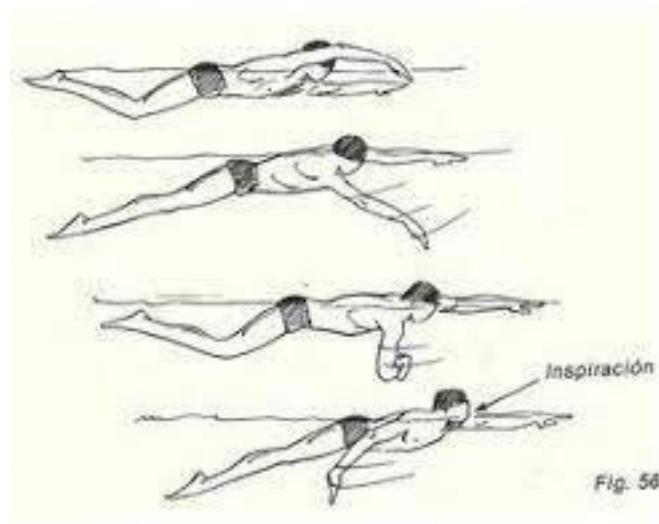


Figura 1

Página suelta de Crawl

Fuente: Poesía completa de Héctor Viel Temperley (2003, p. 349)
<https://natacionline.blogspot.com/2014/10/estilo-libre.html>

Figura 2

Crawl

Fuente: <https://natacionline.blogspot.com/2014/10/estilo-libre.html>

En la perspectiva aérea, fuera del agua, un nadador en vertical (o sea: un nadador en potencia) mira las líneas del verso; mira las líneas de un verso que son los surcos en el agua que hace un cuerpo nadando crol. Pero recordemos que el término “verso” viene de “versura” (Agamben, cf. 1989 y 2010): es ese punto donde el arado daba la vuelta para continuar con el diseño de las líneas en la tierra. En el dibujo que formaban las líneas aradas, el verso era un punto de tierra, de retorno (o *ritornello*). La configuración de la página, en la historia material del libro, responde a esta imaginación plástica que vió (en perspectiva aérea) las líneas de

escritura como surcos y asoció la página (ese pequeño país, ese pequeño paisaje) con la tierra lista para su siembra. Pero en *Crawl* la página se hace agua y exige un método de lectura que haga justicia a la horizontalidad acuática del cuerpo en flotación y en acción que veríamos en cada línea. Insistamos: no leer un libro, nadarlo; no mirar los versos surcados en la tierra de la página sino las líneas leonadas en el agua del poema.

Este método necesita de toda la ayuda posible. Sabe que -como dice Carson (2023, p. 13) — “el nadador piensa en simetrías”; y que debe preparar sus materiales en la sorprendente proliferación actual de libros sobre el aprendizaje y la práctica de la natación (novelas, diarios, ensayos). Los nombro, en orden de aparición en mi lectura: *En el estanque* de Al Alvarez; *Diarios del agua* de Roger Deakin; *Bocetos de natación* de Leanne Shapton, *Som-hi* de Inés Marcó; *Olor a cloro* de Irma Perlatan; *Eloge de la nage* de Anne Leclerc; *Márgenes de agua: ensayo sobre la natación de mi hermano* de Anne Carson. En el libro de Deakin (2019, p. 213) justamente se cuenta la aparición del estilo crol en Inglaterra, un estilo de velocidad (pero que podía enseñarse “tumbado en una silla”) en el que el nadador “subía y bajaba las piernas como si estuviera andando hacia atrás” y se practicaba murmurando para adentro “el ritmo variado de las patadas: larga, corta, corta. Larga, corta, corta”. Un, dos, tres. Tres brazadas, una respiración: “lo latente es el ritmo y lo manifiesto es el misterio”, dice Arturo Carrera en *Misterio Ritmo* (2021, p. 13). Larga, corta, corta: parecen los pies de un verso (esa metonimia del ritmo). En cada pie de verso hay dos tiempos, uno de elevación y otro de descenso; del mismo modo, la brazada de crol tiene dos fases, una de tracción acuática y otra de recobro aéreo. Acaso como así también en dos tiempos se dé la incorporación de la técnica: el tedioso momento del aprendizaje y el mágico momento de la naturalización de los movimientos. En *Eloge de la nage*, Leclerc sostiene que una vez aprendido el crol, no comprendemos lo que pasa cuando lo nadamos, como si ya siempre se hubiera estado *literalmente* en deslizamiento: “¿por dónde atrapar el crol: en qué momento, en qué movimiento, en qué secuencia, en qué figura?” (Leclerc, 2002, p. 14). Se trata de esa milagrosa potencia del cuerpo en movimiento, que pasa del peso de la verticalidad a la levedad horizontal, y así cumple la fusión -la boda, dice Leclerc- de agua y aire. Un verso, una brazada. Como Deakin, pero mucho antes, Marcel Mauss también da cuenta del momento en el que el estilo crol avanza sobre otros estilos (por caso, el estilo pecho o braza con la cabeza afuera, estilo con el que precisamente Deakin recorre a nado varios ríos de Inglaterra preguntándose por cuándo perdimos la libertad de nadar, cuándo los ríos dejaron de ser nuestros); y Mauss confiesa, casi con ternura, que “se ha perdido la costumbre de tragar agua, expulsándola luego; los nadadores se consideraban en mi tiempo como una especie de barco a vapor. Es una bobada, pero yo hago todavía ese gesto” (Mauss, 1979, p. 338). Hacer todavía ese *gesto*. Los gestos guardan restos fósiles, decía Didi-Huberman (cf. 2008b). Ahí donde una mano escribe la extensión de un verso, ahí donde una mano entra en el agua en un ángulo de 45° para comenzar a crear el impulso para avanzar, esa misma mano insiste en un gesto ancestral, uno que continúa el dibujo de las líneas

en el tiempo y en el espacio. Tim Ingold (cf. 2018) es quien ha hecho la historia de la línea en un proyecto fascinante que busca pensar todos los movimientos y sus gestos en una teoría general de la linealogía. Entre trazos e hilos, las líneas de la vida material se interconectan. El respirar, el caminar, el danzar, el escribir, el nadar son movimientos hechos de diversas líneas en alternancia rítmica: quien camina en el viento se sumerge en el aire como el nadador en el agua, dice Ingold; y la alternancia rítmica de su paso es comparable con la del nado: recolección y propulsión.

Volvamos. Quien también sostenía que a nadar se enseña afuera del agua es el extraño lingüista del siglo XIX Jean-Pierre Brisset (cf. 2016, 2020), aquel que sostenía -llevando al extremo el positivismo de la época, en un irreprochable ejercicio de ficción teórica- que si las ranas fueron las primeras en emitir un sonido desde el agua hacia el aire, pues no caben dudas de que nuestro lenguaje viene de las ranas. Brisset (2016) ideó un método de aprendizaje de natación en menos de una hora sosteniendo una idea simple: “nadar no es natural”. Deleuze, en *Diferencia y repetición*, sostiene algo que podría relacionarse, y es irresistible la cita como para no leerla:

El movimiento del nadador no se parece al de la ola; y, precisamente, los movimientos del profesor de natación que reproducimos sobre la arena no son nada con relación a los movimientos de la ola que sólo aprenderemos a evitar cuando los capturemos prácticamente como signos. (Deleuze, 2002, p. 52)

No sin dificultad, la horizontalidad acuática se aprende. Se aprende a leer como signos. El verso de *Crawl* se proyecta en las líneas de la página donde por página debemos decir agua y por línea, brazada.

“No se puede hablar de simetría cuando hay intensificación”, decía Tinianov en “El ritmo como factor constructivo del verso” (2010, p. 30). El ritmo respirado debe mantenerse para no desesperar en el aprendizaje de la horizontalidad del nado: para deslizarse, para nadar crol, para ser el nadador de las simetrías que veía Carson en su hermano, para lograr que en la página se vea el agua surcada por las brazadas del nadador, hay que mantenerse en el *un, dos, tres*, en la repetición no mecánica sino extática. El nadador de *Crawl* empieza su brazada en cada poema con una repetición: “vengo de comulgar y estoy en éxtasis”; y ese *ritornello* místico se clava en la memoria respirada de su *verso proyectivo*.

Insistamos en la idea inicial: pareciera que el ritmo es ajeno a su descripción. Quiero decir, que la descripción de la sucesión de movimientos atenta contra el ritmo, como si se craquelara una superficie. Basta intentar seguir en manuales de natación la descripción minuciosa de las fases de la brazada de crol para no lograrlo nunca. Algo así como la historia del fonetista alemán que pensaba que si un hablante intentara pronunciar un sonido tal como lo describen los manuales de fonética, directamente moriría por asfixia.

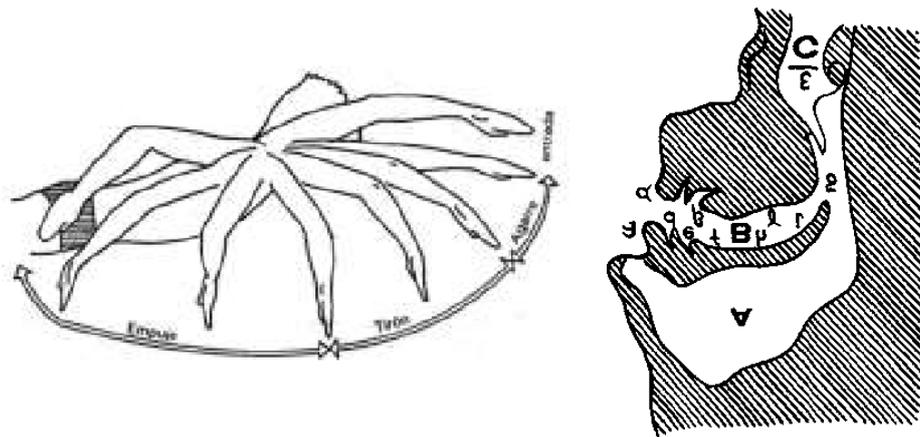


Figura 3
Fases de la brazada de crawl
 Fuente: <http://www.efdeportes.com/efd34a/crol10.jpg>

Figura 4
El aparato vocal
 Fuente: *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure (1945, p. 55)

El capítulo donde aparece el dibujo del aparato vocal de Saussure es el “VII. La fonología” del *Curso de lingüística general* (1945). Allí, comienza diciendo:

...cuando se sustituye la escritura por el pensamiento, los que se privan de esta imagen sensible corren el peligro de no percibir más que una masa informe con la que no saben qué hacer. Es como si se le quitaran los flotadores al aprendiz de nadador. (Saussure, 1945, p. 60)

Es sorprendente lo cerca que siempre está el agua de la lengua, como si fueran dos materias que se reclamaran en sus figuras. Como si la ficción teórica de la natación fuera puntual, literal para la reflexión sobre la lengua. Perder el pie en el agua, perder el pie en el verso, cortar la sucesividad, perder el ritmo. Hay una vastísima zona de reflexión sobre experiencias de habla (tartamudez, ecolalia, glosolalia) donde la pregunta por el ritmo, por lo que fluye (*crol*, literal) es central. Por caso, Didi-Huberman (cf. 2008a), en su reflexión sobre el *Bailaor de soledades* (Israel Galván) en quien observa una intermitencia entre el patrón rítmico extremo que siguen los pies en el baile y el ritmo cortado de una ligera tartamudez en la lengua. Lo que fluye en los pies del taconeo se entrecorta en la boca que habla. Pero lo que parece fluir en el baile no es sino un patrón rítmico de cortes, síncope, aceleraciones y desaceleraciones percusivas. Y lo que parece no fluir en la boca son repeticiones recursivas, ligeros cortes sonoros, intermitencias sígnicas. Extraño misterio el del ritmo. “¿Qué es la voz sino un ritmo?”, se preguntaba Carrera en el ya citado ensayo *Misterio Ritmo* (2021, p. 17), ahí donde no se agregan preposiciones entre “misterio” y “ritmo”, quizá porque con Didi-Huberman podemos decir que el ritmo es una toma de posiciones.

Entonces, una vez más, volvamos. Quería decir que el ritmo es enemigo de la descripción, de la linealidad de la descripción. Para retomar el hilo (remontar el río), repitamos esto: Saussure pensaba que la lengua depende de la linealidad y que es “pensamiento organizado en la materia fónica”: “Reino flotante” le llamaba Saussure a esta conjunción.



Figura 5

Reino flotante

Fuente: Curso de lingüística general de Ferdinand de Saussure (1945, p. 55)

Este dibujo (sublime) de Saussure figura en el *Curso*. Ahí sostiene que (A) es el plano indefinido de las ideas confusas y (B) el plano no menos indeterminado de los sonidos. Y aclara una cuestión, oportunamente: este esquema no es un molde. Estamos ante una materia plástica que guarda un “hecho misterioso”: se acomoda. Y para explicarlo nos pide *literalmente* que “imaginemos” una escena, que nos figuremos el aire entrando en contacto con el agua: si cambia la presión atmosférica, la superficie del agua se descompone en una serie de ondas. Así es como se ensamblan -ondulantes- el pensamiento con la materia fónica. Jugando con los paralelismos, digamos que el diseño del cuerpo nadador enlaza un plano (A) de aire y un plano (B) de agua. Como si se sumergiera en el plano B del sonido indeterminado y surcara el rumor de las brazadas en el agua. Un sonido no sordo, sino *en sordina*. El mismo Viel (2023, p. 55) (en un poema que titula, puntualmente, “El Nadador”) hace referencia a una experiencia sonora: que sus brazos en el agua hacen ruido de alas, dice. Anne Carson también sostiene que “con cada brazada el nadador cambia este estruendo por el silencio sumergido, su deslizante reino” (2023, p. 16). Reino flotante, reino deslizante, hay que ver cómo insiste el agua con la lengua.

Dice Kafka: “Sé nadar como los otros, pero tengo mejor memoria que ellos y no he olvidado el no-saber-nadar de antaño. Y como no lo he olvidado, el saber-nadar no me sirve

de nada y, en consecuencia, no sé nadar” (citado en Hellen-Roazen, 2008, p. 147). Aprender a nadar, en memoria del tiempo en el que no se sabe hacerlo, es un vórtice: no se olvida el miedo de “perder el pie”, el cuerpo nada en conciencia del artificio. Dice Agamben: “Lo que el agua me enseñó: la delicia de cuando, en un momento, perdemos el pie y el cuerpo se abandona al nado, casi sin quererlo” (2022, p. 8). Así quisiera que comience a funcionar este método díscolo de nadar la lectura, con cierto olvido, con cierto abandono, repitiendo (pero de memoria) el “cada tres brazadas, una respiración”. El ritmo es como un oleaje, la memoria material de la etimología lo dice. *Crawl* es el libro de uno que hace de su cuerpo el lugar de resistencia ante la fuerza de las olas. El entrenamiento en el mar es todo. El cuerpo de *Crawl* ha aprendido las técnicas de respiración que son el nadar y el rezar: “vengo de comulgar y estoy en éxtasis”. Quien repite ese *ritornello* en el poema de Viel Temperley arma su territorio en el agua: cuerpo que avanza en un medio *otro*, que hace del aire una reserva para avanzar. La respiración es quizá una suerte de *ritornello*, la repetición en el aire hace su diferencia en el agua.

En el agua se respira, sí, pero en contención. En el *ritornello* hay tres aspectos simultáneos, decían Deleuze y Guattari: *ora, ora, ora*. Entre lo vertical y lo horizontal, lo lineal y lo concomitante, la lectura y la natación: *ora* aire, *ora* tierra, *ora* agua. *Ora* cuerpo vertical, *ora* cuerpo horizontal, *ora* cuerpo en flotación. *Ora, ora, ora. Vengo de comulgar y estoy en éxtasis.*

Referencias

- Agamben, G. (1989). *Idea de la prosa*. Península.
- Agamben, G. (2010). *El final del poema. Estudios de poética y literatura*. Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2022). *Quel che ho visto, udito, appreso*. Einaudi.
- Alvarez, A. (2013). *En el estanque (Diario de un nadador)*. Entropía.
- Bizzio, S. (1987, Julio). Viel Temperley: estado de comunión (entrevista). *Vuelta Sudamericana*, (12), 58 -59. <https://ahira.com.ar/ejemplares/vuelta-sudamericana-no-12/>
- Brisset, J.P. (2016). *El grito de las ranas*. Plásticosagrado. https://plasticosagrado.weebly.com/uploads/4/6/2/3/46235647/brisset_el-grito-de-las-ranas.pdf
- Brisset, J. P. (2020a). *El ancestro del cuerpo*. MC|Editora. https://issuu.com/hernan_camoletto/docs/el_ancestro_del_cuerpo_2d68c8c7c4ca46
- Brisset, J. P. (2020b). *Formación de nuestro mundo*. MC|Editora. https://issuu.com/hernan_camoletto/docs/formaci_n_de_nuestro_mundo
- Carrera, A. (2021). *Misterio Ritmo*. Espacio Hudson.
- Carrera, A. (2023). *Márgenes de agua: ensayo sobre la natación de mi hermano*. Cuadro de Tiza.
- Deakin, R. (2019). *Diarios del agua*. Impedimenta.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Amorrortu.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2022). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- Didi-Huberman, G. (2008a). *El bailaor de soledades*. Pre-textos.
- Didi-Huberman, G. (2008b). *Ser cráneo. Lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Universidad Nacional de Colombia.
- Hellen-Roazen, D. (2008). *Ecolalias. Sobre el olvido de las lenguas*. Katz.
- Hernández, F. (2015). *La casa inundada. Narrativa completa*. El Cuenco de Plata.
- Ingold, T. (2018). *La vida de las líneas*. Ediciones UAH.
- Leclerc, A. (2002). *Eloge de la nage*. Actes Sud.
- Mauss, M. (1979). Técnicas y movimientos corporales. In *Sociología y Antropología* (pp. 337-355). Tecnos.
- Milone, G. (2014). *Pensamiento filosófico y experiencias religiosas en la poesía argentina contemporánea*. FFyH, UNC. <https://ffyh.unc.edu.ar/boletin/edicionesanteriores/archivos/imagenes/e-books/TESIS-MILONE-GABRIELA-E-BOOK.pdf>
- Milone, G. (2021). *No diario*. Prebanda.
- Marcó, I. (2021). *Som-hi! Diario del mar*. Blatt & Ríos.
- Pelatan, I. (2022). *Olor a cloro*. Gog & Magog.
- Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Losada.
- Saussure, F. (1985). *Fuentes manuscritas y estudios críticos*. Siglo XXI.
- Saussure, F. (2004). *Escritos sobre lingüística general*. Gedisa.
- Shapton, L. (2022). *Bocetos de natación*. Blatt & Ríos.
- Sinclair, I. (2016). *Los ríos perdidos de Londres. El sublime topográfico*. Fiordo.
- Tinianov, I. (2010). *El problema de la lengua poética*. Dedalus Editores.
- Viel Temperley, H. (2003). *Poesía completa*. Ediciones del Dock.

Biografía

Gabriela Milone. Doctora en Letras, docente de la Universidad Nacional de Córdoba e investigadora de Conicet. Entre sus publicaciones más relevantes figuran: *Ficciones fónicas. Materia, paisajes, insistencias de la voz* (Mímesis, 2022) y *Luz de labio. Ensayos de habla poética* (Portaculturas, 2015).

ORCID ID: 0000-0001-5342-3355

Dirección: Instituto de Humanidades, Conicet. Pabellón Agustín Tosco, 1er Piso, Ciudad Universitaria, Córdoba, Argentina.

Capítulo III

Ritmo y Vida en Eugenio d'Ors, o los imaginarios del ritmo en la Modernidad

*Rhythm and Life according to Eugenio d'Ors, or the
imagination of Rhythm in Modernity*

Ana Isabel Romero Sire

Universitat Pompeu Fabra, Departament
d'Humanitats, España
ESEADE, Departamento de Arte y Curaduría,
Argentina
anromero@esdi.edu.es

Resumen: El pensamiento sobre el Ritmo en Eugenio d’Ors (1882-1954) dibuja un punto de encuentro entre política, filosofía, estética y antropología, buscando dotar al sujeto moderno de un principio “limitado” de duración como razón vital. *La vida breve* (en alusión a Falla) o *la alegría del ritmo perfecto del cohete en su curva graciosa y fácil* son algunas de las metáforas que resumen la imaginación novecentista acerca del Ritmo que el Arte y la Vida debían poseer. La influencia de este pensamiento ha sido tan decisiva que merece ser examinada dentro del continuum desbordante de form(ul)as del ritmo que practicó la Modernidad para reinventarse una y otra vez a sí misma, dando entrada a nuevas agencias para el sujeto. Abordaremos este pensamiento rítmico haciendo aflorar sus *alternancias, intervalos e hibridaciones*, poniendo evidencia lo que tienen de “estrategias para entrar y salir de la modernidad”, tal y como formulara Canclini (1990).

Palabras clave: subjetividad, individuación, gobernabilidad, norma, mundo de vida

Abstract: Rhythm occupies a fundamental place in the thought of Catalan philosopher Eugenio d’Ors (1882-1954). It establishes a meeting point between politics, philosophy, aesthetics and anthropology, seeking to provide modern subjects with a “limited” principle of duration as their vital reason. *La vida breve* (an allusion to Falla) or *the joy of the perfect rhythm of the rocket in its graceful and easy curve* are some of the metaphors that summarize the Noucentista imagination about Rhythm in Art and Life. The influence of this rhythmic ideal was so decisive that it deserves to be examined within the overflowing continuum of form(ul)as of rhythm that Modernity practiced to repeatedly reinvent itself, giving way to new agencies for the subject. We examine d’Ors thoughts about Rhythm looking for *alternation, intervals, and hybridization*, seeking to highlight what these pathways have to offer as “strategies to enter and exit modernity”, as formulated by Canclini (1990).

Keywords: subjectivity, individuation, governmentality, norm, life-world

La conservación de la energía

Deja el arado un surco, mas el barco una estela.

Si allí sembraste grano, ten aquí mano quieta.

Haz que algo se cree. Sufre que algo se pierda...

El poder, en las sumas. Y la gracia, en las restas.

Eugenio d’Ors, *La Verdad de Murcia*, 8 septiembre 1926

*Voulant savoir ce qu’est la modernité, je me suis aperçu
qu’elle était le sujet en nous.*

*C’est-à-dire le point le plus faible [...] Le plus faible parce
qu’il n’est pas compris dans le signe.*

Henri Meschonnic

Entre los filósofos de la Modernidad, con el siglo XX como el gran siglo moderno, Eugenio d’Ors es uno de los que más fecundamente contribuyeron al reparto de lo sensible con su pensamiento sobre el ritmo. Estamos hablando de un escritor que en 1914 había reunido una *filosofía del hombre que trabaja y que juega* y en 1917 publica un insuperable tratado sobre

el ocio, su *Oceanografía del tedio*. En 1911 ya había lanzado una bella proclama nacional, que en Cataluña habría de servir de guía de juventudes: “Mientras tanto, que cada cual desvele lo que hay de angélico en él: esto es, el ritmo puro y la suprema unidad de la vida.”¹

Lo que es intrigante de esta *suprema filosofía del ritmo*, lanzada a las colectividades por un periodista a través de las páginas de un diario – “Que hay filosofía de la actualidad, como la de la eternidad, y las dos son una misma” (d’Ors, 1920, Horas inquietas de hoy [1906], p. 39) –, es que la principal imagen que la representa es una figura estática de mujer, La Bien Plantada, en un pueblo de vacaciones en momentos de máxima inactividad. Esta imagen femenina encabezará no solo la difusión pragmática del ideal de vida orsiano, sino que se convierte en estilema de la escultura y pintura del primer tercio de siglo en todo el arco meridional europeo, con los Llimona, Clarà, Gargallo, Maillol, Hugué y Picassos del clasicismo novecentista hasta el famoso cuadro de Ana María en la ventana del surrealista Salvador Dalí o los italianos Trentini, Carrá, Tozzi. Durante algún tiempo esta precisa vindicación rítmica será prerrogativa de un orden racial, la raza latina, y de las ideologías supremacistas, nacionalistas y profascistas del sur de Europa, en Francia, Italia o España. ¿Cómo es esto posible?

Con este trabajo intentaré explicar de qué manera las formas supremas del ritmo en el Noucentisme se relacionaron con su aparente contrario, el estatismo. Se trata de una operación retórica, filosófica y dialéctica, de envergadura que aspira a alcanzar rango de norma colectiva para el buen gobierno de los hombres, el ejercicio y ejército de las subjetividades, la biopolítica.² Y veremos cómo esta primera figuración de la Bien Plantada dialoga y porfía contra todo un repertorio de imágenes y sensaciones complementarias (las de la hiperactividad) en su conjunto abrazadas por las vanguardias estéticas europeas para crear las distintas formas de arte y vida que todavía hoy consideramos representativas de la vida y la estética “modern(nist)as”.

Henri Meschonnic (1988), quien examinó críticamente a los modernos, reconocía la ingenuidad sustancial que entraña tratar de describir el ritmo de la Modernidad. La Modernidad, señala, es fundamentalmente un modo de enunciación móvil basado en la autodesignación del sujeto (a lo largo del discurso) en el tiempo. Propone que debe ser entendida como expresión y *signifiance* y no como significados, produciendo *la explosión del ritmo* (pp. 27-41). Una futura aproximación al pensamiento rítmico de Eugenio d’Ors debería alejarse de la exposición de conceptos para acercarse gradualmente a un análisis de la prosa, el periodismo y la filosofía orsianas como poema (*rythme du pensée*). El desafío, la tentativa pasa por comprender políticamente las (expresiones) poéticas del ritmo como hermenéuticas del

1 En catalán el 3 de octubre de 1911 en *La Veu de Catalunya*, recogida luego en *Gnómica* (d’Ors, 1941, p. 65). Indicamos año original cuando difiere de las ediciones en libro que las diseminaron en castellano.

2 Josep Maria Capdevila (1916): Influència moral del Glosari a Catalunya. *La Revista*, a. II, nº 10, 29 de febrero de 1916, pp. 16-18. J. Baucells Prat (1917): Normes. *Esquella de la Torratxa*, nº 1997, 6 de abril de 1917, p. 232.

sujeto, comprometiendo el esfuerzo semiológico con la (permanentemente necesaria) crítica cultural al Capitalismo.

A principios del siglo XX, entre los más modernos “antimodernos”, esta crítica cultural a menudo se formuló como *una resistencia a la Máquina*, de la que encontramos sugestivos argumentos en la obra del pensador catalán. La demonización de las máquinas, y con ellas la del positivismo y utilitarismo que consolidaron su imperio, era la respuesta a los males del fin de siglo. Alrededor de la reacción humanista y vitalista de Eugenio d’Ors contra la vida no humana que son las máquinas y los modos de vida heredados del XIX se articulará una completa propuesta estética de regulación (heróica) del Ritmo y la Energía alternativos, elaborada a partir del creacionismo bergsonian o pensadores como Thomas Carlyle del que era gran admirador.³ Prestemos atención a esta *Lebenskultur*.

Un mundo alter(n)ado

El mundo en que Ors vivió era una realidad dominada por máquinas. La vida del hombre del siglo XX se veía constantemente acechada por *ciclo-motores* de velocidad trepidante y amenazadora, *bombillas incandescentes* que ya nunca se apagaban y debilitaban el sueño, *secadores de pelo* que te evitaban ir a la peluquería y le permitían a las mujeres “estar de vacaciones” en su propia casa, o *aspiradores mecánicos* que ahorraban “las fatigas del invierno”, como desempolvar alfombras, una de la tareas más penosas en el hogar. Todo para tu mayor confort.⁴ Es un mundo en que el sujeto se expone a la sobreexcitación provocada por estos ingenios. El nuevo siglo, con sus múltiples estimulaciones, arrojaba serias dudas acerca de que fueran posibles una vida sana y el equilibrio cerebral. El cambio de siglo trajo consigo el peligro del “nerviosismo contemporáneo”. Es la era en que se inventan *la psicología normal y patológica, la psicología experimental, la enfermedad mental y el psicoanálisis, la psiquiatría*.

Ante tamaña agitación, los periódicos interrogaban a celebridades –al compositor Masenet, el escultor Rodin, o la bailarina Bella Otero⁵ – sobre su uso del tiempo, mientras los médicos investigaban la “psicología del automovilista” para comprender los miedos de origen mesetario. Se suponía que el dominio del motor era equivalente al dominio de los nervios

3 *Sartor Resartus* se había publicado por primera vez en español en la colección Biblioteca Sociológica Internacional (Imprenta Heinrich y C^o, Barcelona, 1905). d’Ors refiere su temprano conocimiento en “De la sonrisa en la trama de la realidad” ([1908] 1920, pp. 101–02). El culto heroico de Carlyle fue introducido en España por Unamuno.

4 Parfraseo publicidad de época sin autoría: Les cycle-cars & voiturettes Salmson. *Le Figaro*, 21 de agosto de 1924, p. 6; En vacances chez soi... *L’Action française*, 17 de septiembre de 1929, p. 4; L’aspirateur “Erma”. *L’Action française*, 12 de agosto de 1930, p. 4.

5 S/a. (1903): Comment passez-vous le temps? *Gil Blas*, 7 y 12 de agosto de 1903, p. 1 y 2. Citamos de este periódico francés que desde finales del XIX era regularmente recibido en Barcelona y podía consultarse en la biblioteca del Ateneu.

y que las mujeres condujeran – “amazonas al volante” – uno de los mayores logros del feminismo así que avance el siglo,⁶ siendo las mujeres el sujeto patológico por excelencia, pequeñas almas esclavas de la sensación. Revistas de psicología positiva como *La Vie normale* del Dr. Paul Valentin buscaban combatir la neurastenia en ellas y el alcoholismo en ellos, haciendo triunfar “le sens de la vie réelle, la notion de l’effort utile, le goût des joies licites qui sont le corollaire de l’équilibre cérébral”.⁷

Se aseguraba que las “conquistas del espíritu humano” no podían ser descartadas, pero requerían de una “moral práctica, con base objetiva, ante la experiencia de progreso”, algún sistema de regulación. Se recomendaban baños de mar, rítmica, natación, naturismo, ciclismo; yachting, cruising, navegación a vela, los deportes de mar; los raid y rally-sport, carreras al aire libre con caballos; deportes ingleses como el cricket, el *fox-hunting* y la caza de la perdiz, para los aristócratas; viajar a Mont Gurnigel, a los Alpes, a Baden-Baden en verano; el lawn-tennis, los vuelos aerostáticos.⁸ En París, el agitador Charles Maurras se burlaba de los logros del *Instituto de la Felicidad (bon-heur)* reclamando menos psicología positiva y más cambios políticos, mano fuerte sobre las costumbres con intervención directa del Estado, *Politique d’abord...* mientras los psicólogos aseguraban que “le prelude naturel de toute réforme sociale est l’amélioration de l’individu” porque “la collectivité ne vaut que par les unités qui la constituent”.⁹

Nuevos bailes y ritmos llegaban de América: el boston y el *cake walk*. Estos “bailes de negros” reemplazaban mazurkas y valsos –el baile dulce, poético, “de ondulación ritmada”– con el peligro que, de ser aprendidos por la juventud, se convirtieran en “el paso” de los futuros hombres políticos y hombres de estado, de las embajadas.¹⁰ El debate sobre cómo llevar a cabo la regulación de los modos de vida era una reflexión pública compartida por distintos actores y discursos (prensa, política, medicina, moda, deportes, espectáculos...) que pugaban por el control, reproducción o regeneración de formas legítimas de vida humana contemporánea. “Que’ls hòmens y els pobles recobraràn llur “ritme,, perdut y es per aquest “ritme,

6 S/a. (1925): Los nervios femeninos y el manejo del volante. *Alrededor del mundo*, 10 de octubre de 1925, p. 4; Pierre Tuc (1926): Jeunes filles d’aujourd’hui. *AF*, 17 de julio de 1926, p. 2 y A. Real (1926): La “mechanicwoman”. *Nuevo Mundo*, 19 de noviembre de 1926, p. 20.

7 S/a. (1903): Bibliographie. *GB*, 6 de agosto de 1903, p. 3.

8 Sobre el efecto saludable de estas actividades de verano, las crónicas de Baron de Vaux (1903): Échos de Plein Air. *GB*, 16 de agosto de 1903, p. 4; S/a. (1903): Sport-sur-mer. *GB*, 15 de agosto de 1903, p. 1; o J. Ernest-Charles (1903): Vers les Plages. *GB*, 17 de agosto de 1903, p. 1. Su contrapunto para las solitarias de ciudad que permanecen en la urbe vacía por vacaciones: R. Maizeroy (1903): Heures Parisiennes. *GB*, 16 de agosto de 1903, p. 1. Véase también la sección fija “Les Sports de Gil Blas” con anuncios semanales sobre actividades al aire libre en la ciudad de la luz.

9 Pierre Valentin (1903): Lettre ouverte à M. Charles Maurras. *GB*, 29 de julio de 1903, p. 3, respondiendo dos artículos fulminantes de Charles Maurras “L’Institut de Bonheur” (26 de julio de 1903) y “Bonheur et science” (2 de agosto de 1903) ambos en *La Gazette de France*, pp. 1-2.

10 Le cake-walk triomphera! *GB*, 4 de agosto de 1903, p. 3; La Scène et la Ville. *GB*, 10 de agosto de 1903, p. 4. Aquel mismo año se anuncia el invento del primer sampler rítmico de la historia: un aparato que permitía aislar “la fisonomía rítmica de la interpretación musical” al facilitar la “fixation et reproduction automatique du rythme musical” (*GB*, 13 de agosto de 1903, p. 3).

que'ls hòmens y els pobles tornaràn al “entusiasme,, y a la gracia y a la joia franca del viure”.¹¹

Se trataba, de poder desarrollar una *vida activa, inteligente y sana* que conjugara las necesidades de *evolución individual* con las arrolladoras *exigencias del medio*, ante las que el hombre del novecientos se encontraba prácticamente indefenso (Valentin, 1903). Se trataba de luchar, no solo por la supervivencia y la salud positiva, sino por una Vida con mayúsculas, en un mayúsculo sentido espiritual. A partir de aquí, la fórmula del “ritmo-y-vida” de pensadores como Eugenio d’Ors se traduce en imágenes poéticas y modelos ético-estéticos, desplegando simultáneamente una fenomenología, unas figuraciones y una preceptiva. Y, como no, una biopolítica, la praxis vital. No será el único.

Hay un momento en que d’Ors contempla a los espectadores del siglo XX y se pregunta ¿pero qué le ha pasado a la gente?

Hace un cuarto de siglo solía preferirse en la circunstancia, el ademán abrumado, vencido, deshecho, estático y casi yacente del embriagado, del enfermo o del que acaba de recibir una paliza. Hoy, el oyente del concierto adopta preferentemente una actitud más compuesta; el busto se yergue, si la frente se medio inclina; los brazos se incrustan con fuerza en los del sillón, acaso un ligero movimiento de los dedos parece contar; y los ojos que ayer se ponían en blanco, al borde del desvanecimiento, hoy parecen escrutar, atentos, armados de penetrante lucidez.¹²

Esta imagen de los espectadores enervados y activos en los teatros, panóptico ocioso, es recurrente y se multiplica en las caricaturas de prensa de la época.¹³ Se ha producido en el hombre del siglo XX una “mudanza” en los ademanes, los gestos, las muecas. ¿Qué había cambiado?

La amenaza de la máquina se ve exacerbada por la experiencia de la Gran Guerra. La deflagración será descrita como una “carnicería” producida por una gran “máquina trituradora de hombres”.¹⁴ De modo que el maquinismo se convierte en el principal mal del mundo. Las máquinas son, literalmente, “la muerte del alma”,¹⁵ desvirtuando cualquier relación o experiencia vital. Lo maquinal, para cronistas como el argentino Juan José Soiza Reilly, permitía catástrofes mayúsculas, impensables en otros tiempos.¹⁶ El propio cuerpo empieza a ser

11 Joan Llongueras (1911): Del Ritme, en el famoso *Almanach dels Noucentistes*, un primer ensayo de “acompañamiento” generacional a través del uso de calendarios programáticos (1911, pp. 41-42).

12 d’Ors (1929): Muecas, ademanes, actitudes. [*El Día Gráfico*, 5 de noviembre de 1929], s/p., manuscrito conservado en el Fons Ors del Arxiu Nacional de Catalunya (ANC) 2183. Una versión anterior, un poco distinta, de este mismo texto y argumento se incluye en su libro sobre la pintura de Cézanne (1923, pp.122-123), lo cual nos muestra cómo Ors aplicaba estas lecturas indistintamente a las artes del tiempo (música, danza) y a las del espacio, que no lo tenían (pintura, escultura).

13 Spectateurs par Boris. *Comœdia illustré*, 1 de noviembre de 1921, p. 42, y En el palco. Dibujos de Benjamín Palencia. *La Verdad de Murcia*, 23 de abril de 1924, p. 3.

14 Carta de Ignacio Zuloaga a Enrique Granados, 16 noviembre 1915, citada por Murga Castro (2015, pp. 110-111).

15 Henri Bordeaux (1934): Las máquinas y la muerte del alma. *Caras y caretas*, nº 1847, 24 de febrero de 1934, p. 38.

16 Los grandes dolores dramáticos a través de las fotografías de “Caras y Caretas”. Las tragedias en la vida real. *CC*, nº 1854, 14 de abril de 1934, pp. 21-22.

imaginado como máquina. El maquinismo había provocado “la carditis de la velocidad febril que hincha los corazones, hasta transformarlos en una violenta bomba de dinamita siempre pronta a estallar” (Soiza Reilly, 1934, p. 21). Para otros, era el trabajo lo que había sido alienado: “Hemos perdido la afición y el aprecio al trabajo, porque el elemento humano ha sido reemplazado por máquinas frías, inhumanas e inexorables. Con la estandarización del trabajo se ha malogrado esa íntima relación entre el obrero y su labor, amable característica del viejo trabajador de los tiempos anteriores a la guerra” (Bordeaux, 1934). Era tal la crisis que en los años 10 la Confederación Internacional del Trabajo había empezado a detectar preocupada el *indigno* fenómeno del desinterés, la tendencia *insolidaria* a trabajar lentamente, un *indolente* descenso en la productividad de los obreros (d’Ors, 1920, Los obreros que duermen [1907], pp. 74-76).¹⁷

Aunque d’Ors en última instancia será positivo frente el avance de los efectos a largo plazo de la modernización, reconoce que el predominio del elemento máquina suponía pagar un alto precio espiritual: el de la degradación y servidumbre del elemento hombre. En la glosa de primeros de 1927 “El maquinismo en la Europa inquieta” elabora la sofisticada idea de que la Máquina pueda devolver al hombre a un estado “primitivo”, pero también que su hiperdesarrollo nos conduzca a un estado de civilización superior, la Cultura, un estado dentro del cual todo es continuidad, repetición, tradición: “Poca máquina, lleva a la barbarie –diríamos, en parangón con un dicho famoso–; mucha, devuelve a la Cultura” (d’Ors, 1947-49, vol. II, [11 marzo 1927] pp. 53-55). Es bajo esta rítmica y alternada comprensión metahistórica o transhistórica, casi hegeliana, que la crítica a la máquina es contemplada, fenomenológicamente *sub specie aeternitatis*, como algo con estatuto de verdad, de luz y esclarecimiento, acaso un capítulo más en la disquisición y elucidación y producción espiritual de lo humanamente eterno. “El Ritmo tiene existencia más honda que el Hecho; la Lógica tiene existencia más honda que la Anécdota” (d’Ors, 1920, El Brazo de Laocoonte [1906], pp. 53-54).

En lo que respecta a las artes, d’Ors advierte que los aspectos y la trepidación del maquinismo moderno –“como tema de visión, como módulo para ritmos y números”– son sólo “modas superficiales”, “estériles”. El Arte Moderno que él reconoce como tal no será el de las formas anecdóticas y curiosas de la producción estética de su tiempo –de ahí su crítica severa al cubismo y a las evoluciones e involuciones de un pintor como Picasso, capaz de atravesar cualquier estilo vanguardista. El cubismo, con su representación facetada de los objetos, ofrecía una multiplicación plástica y visual del ritmo de las superficies de los objetos a percibir. Ors renegará de esta estética –heredera del registro impresionista plenairista, pero

17 La preocupación de Ors por los ritmos del trabajo coincide con su implicación en el anarcosindicalismo y la defensa de la jornada de 8 horas para los obreros del sector de la prensa, de quienes dependía su vida como escritor. Entre 1921 y 1924 presidió la Asociación de la Prensa en Barcelona. En la biblioteca de nuestro autor figuraban las traducciones de 1905 de *El arte de la muchedumbre* de Piazzi y la de *Trabajo y ritmo* de Bücher de 1914.

en cuartos cerrados- por su incapacidad de mostrar la verdad de los objetos más allá de los “aspectos” y busca en su lugar la forma de la superficie continua y sinuosa, calmada, no angular, que proporcionan las formas orgánicas y blandas de los objetos clásicos, una presencia fenomenológica en el arte basada también en el “prospecto”, lo estructural, la verdad permanente del objeto. El Filósofo de la Cultura tiene por obligación identificar y extraer aquello que escapa a la “voracidad de la Historia” que es el cambio. La sociedad moderna es un nuevo “enemigo del alma” sólo en lo que tiene de “epidérmico“. “La modernidad sólo alcanza valor seguro cuando, a través de ella, puede dibujarse una estructura de eternidad” (d’Ors, 1947-49, vol. II, [11 marzo 1927] p. 55).

No ha de pensarse que el rechazo de Ors a las formas modernas del arte que mejor asociamos con la estética del ritmo sea una mera defensa del arcaísmo o una recaída reaccionaria en el tradicionalismo, sino más bien se explyea en un modo afinado, aristocrático, algo snob -a prueba de modas- de garantizar qué es lo que se mantiene “moderno entre lo moderno”, lo no *demodé*. Dentro de esta rítmica enunciación modern(ist)a, entre las formas “modernas” que, a juicio de d’Ors, alcanzarían “valor de eternidad” encontraremos el democrático y universal *sombrero gris de fieltro*, fabricado en serie por máquinas para la moda masculina en todos los países y continentes, del que hará apología en París y Madrid frente a la preferencia que los tradicionalistas de la vieja guardia nacional de *Action Française* tenían todavía en aquella época por los sombreros “duros” de señor, el sombrero de copa, rígido y euclidiano.

Un pensamiento ordenado sobre el ritmo

Aunque no tengo tiempo de desplegar todas sus bases filosóficas, de cara a proporcionarnos una visión general del problema, empezaré diciendo que el pensamiento sobre el ritmo en d’Ors se apoya en tres fundamentos. En primer lugar, *la exaltación de la energía*, un pensamiento literario de herencia francesa que bebe de Renan, Barrès o Sorel, orientado hacia una ética y unas políticas “de acción” en los hombres, inspiradoras para la juventud viril. En segundo lugar, ya en su primera síntesis filosófica de 1914, se apoya en *la invención del intervalo*,¹⁸ esto es, la idea de que existían alternancias entre estados y/o gradaciones entre ellos: trabajo y juego, pero también vigilia y sueño, paso y descanso, empatía y aversión, uniformidad y diversidad, etc. Esta percepción de estados complementarios para d’Ors nacía de la observación científica del fenómeno orgánico de la “diastasis”, o separación física de dos partes de un mismo organismo,

18 Para este concepto remito a las investigaciones del Groupe υ (2022), donde se recalca que toda intervalación implica “sistemas de percepción y valorización” y, en la sintagmática del ritmo, variantes de relación entre las posibles células intervalares (alternancia, gradación, etc.).

un concepto clave en la intelección orsiana se apoya en el problema del Ritmo desde *La filosofía del hombre que trabaja y que juega* (1914). En tercer lugar, las teorías orsianas del ritmo nacen de *la profundización en la inactividad*. D’Ors enaltece la impasibilidad –en sus distintas y numerosas formas culturales (lo eterno, lo estático, lo clásico, lo tranquilo, etc.)– como modo de contrarrestar el imperio epidérmico de la trepidación moderna.¹⁹

La aparición gradual del ocio, el tedio, el juego, todas las formas de aparente inactividad, pasividad y desinterés –y, dentro de esto, las manifestaciones “estéticas” del arte y la cultura– serían entendidas como respuestas *inmunológicas*, compensatorias a la presión del medio por trabajar. Formas de resistencia frente a la potencia. El ser humano necesitaría compensarse, biológica y psíquicamente, para garantizar la supervivencia. Ors no concibe la compensación como recurso externo, sino como mecanismo endogenético y creador, de base lógico-biológica. La respuesta inmunológica que suponen el ocio, los juegos, el sueño, las vacaciones, el descanso o el tedio... serían nuestro modo de digerir y disolver lo tóxico que nos agrede: “El hombre se cura del mismo modo que digiere” (d’Ors, 1914, p. 80).

La diastenia sería entonces un acto esencial en todo compuesto biológico. Guarda planos y combinatorias –algo que ha sido descrito por Groupe ũ como la “profundidad de campo” y un efecto de “fondo-figura” en la percepción formal de los intervalos rítmicos. Para d’Ors el sentido común será el sistema de defensa ante el misterio; el lenguaje articulado sustituye la pura expresividad del aullido, llanto o sollozo ante el choque vital; las enfermedades mentales sistemas de defensa para combatir una conmoción vital profunda (p. 82). A nivel de la conciencia también reaparecen fenómenos de diastasis: la actividad de la razón descompone el efecto tóxico que tienen en un organismo excitaciones provenientes del mundo, produciendo la formación de conceptos. La conciencia recurre, para protegerse, al sistema de defensa que le otorga la razón. Estos conceptos, ya meros productos desprovistos de toxicidad, aportan al organismo inmunidad relativa (p. 81). La verdadera se desarrolla mediante la lógica, sistema de “inmunidad adquirida”.

La ordenación filosófica del problema del ritmo en d’Ors plantea un problema lógico-biológico, por tanto, epistemológico y existencial, luego ético. Es menester superar el “principio de contradicción”, propio de un estado del hombre primitivo, dice Ors. Dentro de la posición “estética” en la que se encuentra necesariamente el hombre “científico” moderno, “repugna conceder a dos órdenes de la actividad humana dos dominios distintos con completa autonomía” (p. 45). En la filosofía del hombre que trabaja y que juega:

todo oficio se convierte en Filosofía, se convierte en Arte, Poesía, Invención, cuando el trabajador

19 Dos textos reveladores del tema son su “Palique” en *Nuevo Mundo*, 26 de abril de 1929, p. 14 y el libro *Cuando ya esté tranquilo* de 1930.

da por él su vida, no permitiendo que esta se parta en dos mitades, la una para el idea, la otra para el menester cotidiano, sino haciendo del cotidiano menester y del ideal una misma cosa, una cosa que sea a la vez obligación y libertad, rutina estricta e inspiración renovada. (p. 99)

El ritmo en sus figuraciones

El pensamiento sobre el Ritmo en d'Ors, para ser compartido socialmente, se expresa en numerosas figuraciones. A lo largo del Glosario, haciendo gala de una pedagogía filosófica basada en el pensamiento figurativo, d'Ors desgranará imágenes poéticas que nos ayudan a comprender su concepción. Entre las más notables, las del *cohete*, el *disparo* o la *flecha*; la *mariposa* o *palpitación*, y, finalmente, la imagen de *La Bien Plantada*, el concepto de *la vida breve* (un título “robado” del músico Manuel de Falla),²⁰ o *la elipsis*, elaboradas estas tres últimas como arquetipos de síntesis.

Cada una de estas figuraciones convocaría una métrica particular o medición posible de la experiencia del Ritmo en el imaginario orsiano. Son, por tanto, imágenes con un valor no solo estético, sensual, voluptuoso, sino también epistémico, intelectual, cognitivo, como he demostrado en otro lugar. Algunas buscadamente se conglomeran en conceptos sintéticos tratando de capturar, bajo un solo argumento figurativo, la resolución dialéctica del problema antropológico. Las imágenes orsianas del ritmo se perfilan así, primeramente, en lo visual, como “modos diagramados” de conocer la experiencia rítmica a distintos niveles y, finalmente, en lo cognitivo, en su desarrollo diacrónico a lo largo del tiempo, como “modos dialécticos” de resolver la historicidad del propio espíritu-sustancia que las recoge y refleja, buscando en última instancia crear una meta-dialéctica.

Así *el cohete* será la imagen que sintetice *la experiencia rítmica que supone el curso de una vida humana*: su medición equiparable a la del *soneto* o el *haikai*, perfectos en métrica aún estando cojos, teniendo un solo pie –la caña, en el caso del fuego artificial:

¡¡Cohete, cohete, ligereza y alegría del ritmo perfecto!! ¿A qué te voy a comparar, cohete, sino a aquellas ágiles vidas, simples por lo lineales, y por lo curvas, graciosas, fáciles por su absoluta conformidad con la ley de una vocación clara? Así la vida de Mozart, según dicen. Así la de Rafael –belleza, amor, amistad, sonrisas...– Cortas vidas perfectas, como un epigrama de vida. Cortas, por lo

20 La ópera de Falla, compuesta en 1905, se estrena en 1913 en París. Ors usurpa el título para sus glosas en el diario madrileño *ABC* (1925-1931) bajo el pretexto de crear un calendario y lunario. Luego, para publicar un almanaque de santos y estaciones junto a Adelia de Acevedo: *La Vie brève*, A.L.A., 1928. *La Ben Plantada* aparece en prensa el verano de 1911 y es recogida al año siguiente como libro. Aunque no tengo espacio para elaborarlo aquí, el principio de la diastenia también se aplica al ritmo de escritura y publicación de la obra orsiana bajo lo que he propuesto denominar un “diasistema” escritural.

perfectas. «El varón amado de los dioses muere pronto» – decían los antiguos. – ¿No sería también el cohete un amado de los dioses?»²¹

La curva del cohete, como ejemplo de “la vida breve” y de la vida moderna bien vivida (la del hombre de misión y vocación cumplidas), es en otros momentos concebida dentro de un circuito más amplio de imaginación de formas de vida. Puede ser pensada también como un “fragmento” de orbe, segmento parcial de curvatura existencial para determinados tipos de individuos. En el imaginario de Ors existen hombres –personalidades de aprendizaje heroico– capaces de describir y discurrir *una curva de movimiento existencial completa*: la del hombre que examina y explora y realiza todas sus más sublimes posibilidades, habitualmente, el filósofo.²² Son muy escasos los modelos, pero quien claramente representa esta idea es el alemán Goethe, síntesis del recorrido completo por las tendencias, pulsiones y estéticas opuestas de su tiempo y de un siglo, clasicismo y romanticismo. *La imagen de la elipsis*, síntesis intelectual del arquetipo de aquellas vidas que completan un movimiento (universalista) de orbe, es una figura tardía en la filosofía orsiana, no anterior a mediados de los 20 y no resuelta del todo hasta los 40, cuando es equiparada a la curva del vientre embarazado de una mujer. Nace a la vez que la percepción en Ors de la polirritmia. Esta “ideología de la curva” que en ciclos y distancias variables permite compaginar el principio de individuación con el de universalidad puede representarse en un diagrama como el de la Figura 1.

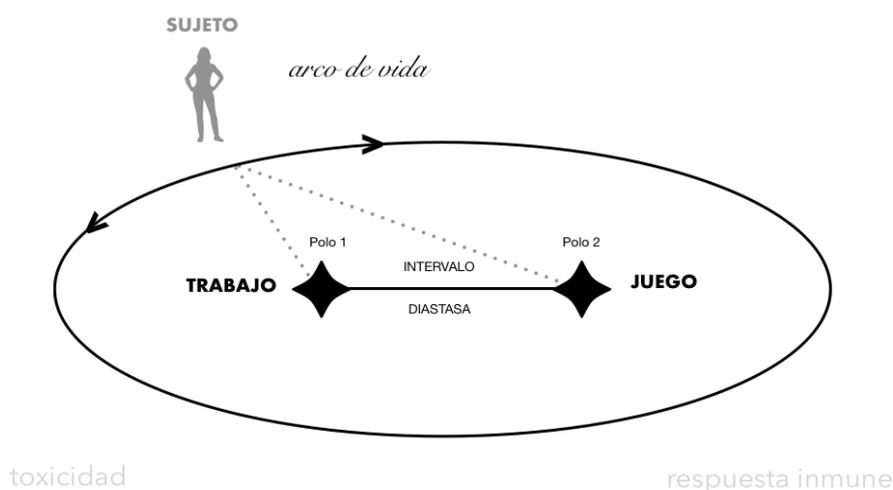


Figura 1
Modelo ritmológico y de individuación en Eugenio d’Ors: elipse, diastasa y curva de vida en un sujeto (elaboración de la autora)
 Fuente: Ana Isabel Romero Sire 2022

21 Elogio del cohete, para dicho en la Noche de San Juan [1906] (1920, pp. 52–53).

22 Véase la deliciosa parábola “Obrero, hombre, filósofo” (ABC, 14 de agosto de 1929, p. 3), donde fabrica el hombre de síntesis: un trabajador de la construcción que, al atravesar tres estadios, se humaniza y espiritualiza. Es aquel que “amasa harinas de eternidad”, nuevo híbrido: el pan de lo eterno.

Modos modernos del Ritmo y la Energía

Como otros hombres y mujeres de su tiempo, Ors consideraba que lo característico del siglo XX es que se trata de una época en que conviven –porque se han descubierto– varias fuentes de energía alimentando distintos tipos de máquinas, que han venido a reemplazar la vida y a modificar la conducta de las personas. Concretamente d’Ors piensa en 3 tipos de energía (vapor, carbón, electricidad),²³ pero su época será testigo, a través de ensayos científicos, del descubrimiento de la radioactividad, la actividad inconsciente o la teoría de la relatividad, lo cual hacía pensar en la posibilidad de que hubiera otras formas de energía, aún desconocidas, que bien pudieran llegar a suplantar la vida humana.²⁴

Ors se preguntaba: ¿qué es lo que caracteriza la vida que es humana o producto de lo humano comparada con lo inorgánico o lo maquinal? Considera que lo que sostiene y manifiesta la Vida es la creación de un ritmo, como ocurre al generar cristales de formas regulares en el laboratorio mediante criogénesis.²⁵ El hecho de que los seres humanos puedan imprimir ritmo a sus creaciones y que dejen un ritmo en el mundo tras su paso por él sería una manifestación del Principio de la Energía. Los niños que aprenden incansablemente, que juegan y ríen y rompen cosas y se caen y se levantan, dice, son Profesores de Energía. La reconstrucción de San Francisco, con inmenso esfuerzo humano cuando el terremoto de 1906, sería una página brillante en el Libro de Oro de la Energía. Y cuando un ser humano fallece, en especial los notables, es imposible aplastar o borrar el ritmo que su existencia ha traído al mundo, como sería el caso del científico Curie.

Porque solo con que la Energía devenga Ritmo, solo con que vuestra Arbitrariedad llegue a culminación de obra perfecta, ya será creada la eternidad. Y nada podrá hacer hostil Natura. Porque una vez hayáis creado un bello edificio, una vez aprisioneis un ritmo en las piedras, aunque el fuego lo consuma, el edificio vivirá, y vivirá eternamente, porque perdurará su ritmo. Como viven todos los libros quemados de la Biblioteca de Alejandría; como viven, íntegras, todas las estatuas mutiladas por las eras; como seguirá viviendo, por los siglos de los siglos, nuestra Sagrada Familia, aunque, al día siguiente de ser hecha, se derrumbe. (d’Ors, *Per al llibre d’or de l’Energia* [26 abril 1906] 1950, p. 120, mi traducción)

23 El maquinismo en la Europa inquieta [11 de marzo de 1927] (d’Ors, 1947-49, vol. II, p. 54). Encontramos esta misma imagen en textos de la crítica de arte italiana Margherita Sarfatti como *Giorgione, el pintor misterio* de 1944.

24 A.G. de Linares (1924): Un interview con Grindell Mathews, inventor del “rayo invisible” que paraliza los motores y hace estallar las municiones, y del “rayo violeta” que destruye la vida. *NM*, 13 de junio de 1924, pp. 15-16.

25 *L’essència de la vida* [7 de abril de 1908] (d’Ors, 1950, p. 214).

Según Ors, lo característico de las formas de energía con que convive el hombre del siglo XX no es que sean *alternativas* las unas a las otras, sino que son *simultáneas y no sucesivas*. Hemos llegado a un tiempo histórico en que distintas formas y grados de civilización conviven, combinándose *lo más avanzado con lo artesanal*, el caballo con el coche, el avión y el paquebote, la pluma con la estilográfica.²⁶ Esta dualidad y la Diastenia dominarían la vida cotidiana, generando nuevas formas de cultura en las que los fenómenos se interpenetran e hibridan, mezclándose lo artesanal con lo tecnológico. Las formas de la cultura, antigua y moderna interseccionan, se alternan, o coexisten en espacios compartidos. Es más, para d'Ors la vida de un hombre contemporáneo está marcada por una mixtura de *simultaneidad y discontinuidad*. Por la misma razón que aquel hombre pesca, esta anciana se peina, dirá en su Glosario.

Para d'Ors el mundo no es birrítmico o trirrítmico sino *polirrítmico*.²⁷ *Multipolar*, en realidad, por tanto, dimensional si atendemos a la filosofía de Cournot: “las series articuladas, en lugar de sucederse puramente, se intercalan, entrecruzan y combinan, teniendo así un conjunto de que la física sola no puede dar razón, puesto que él contiene tanto como física, historia...”, son planos distintos (d'Ors, 1926). La imagen que resume la polirrítmia simultánea y discontinua moderna sería la experiencia del hombre que va sentado en un vagón, dice al juzgar las posibilidades escriturales de la prosa del novelista alemán Leonhard Frank.²⁸ En una serie luminosa de 1919 convierte este medio maquinal de transporte en arquetipo del panóptico de la Modernidad. Aunque para Xenius existen otras formas de cultura (postales, periódicos, radio) que nos darían el mismo exacto *don óptico de la ubicuidad simultaneista en base a fragmentos* –la posibilidad de estar viendo u habitando uno o dos o más lugares a la vez–, las que más llaman su atención son los trenes y el *cinematófago* (máquina de absorber a los hombres y vomitar a la vez agitados héroes mecánicos), por lo que imaginará un “aparato de síntesis”.

Según Ors, el hombre que va sentado en un tren puede *mirar a lado y lado y ver bandas continuas en movimiento de fragmentos que se suceden uno tras otro*, recortados en las ventanas, palpitaciones del tiempo. Lo que el hombre en el centro del vagón percibe es una especie de *doble zootropo alargado*. El vagón de tren es un cinematógrafo doble, dice, solo que el hombre va cambiando de mirada a lado y lado y nunca ve toda la secuencia completa a la vez: mientras ve de un lado, lo del otro sigue desarrollándose sin que él lo vea. Su mirada podrá retomar la película de banda continua en cualquier punto, pero habiendo perdido toda percepción de continuidad. Cualquier arte o artista que sea capaz de imitar esta estructura rítmica y perceptiva sellará un arte que haya captado la esencia del siglo, lo verdaderamente moderno. Ors

26 [El lujoso bar...] en “Gloses per províncies” ANC 2104.

27 Palique. *NM*, 15 de enero de 1926, p. 6. Atribuye esta cualidad a un poeta peruano al que compara, al recitar, con Rubén Darío: “Lo que en este era como un adormecerse en una butaca de ensueño, en el de ahora es como un saltar sobre un trampolín de presencias”.

28 Els punts i els verbs. *LVC*, 17 de octubre de 1919, p. 6 y *Técnicas* [1918]. ANC 2102, pp. 35–36.

creía hacerlo con el Glosario, un tratado de estética discontinua de la modernidad. Su biografía de Goya (*Vie de Goya*, 1928) será un audaz experimento en rítmica estructural a partir de breves fragmentos.

Ritmo y Vida

Distintos tipos de hombres generarán ritmos diferentes. Del puro hombre de acción al puro contemplativo, serán muchas las distinciones, definiciones, jerarquías y categorías descriptivas para diferenciar, filosóficamente, la rítmica personal, el fenómeno de la individuación. Ors lleva a cabo un estudio de la llamada *psicología del paso* (indecisos, rápidos, cortos, seguros, largos) para caracterizar lo que aporta cada uno de estos sujetos a la realización de la humanidad. También explorará *distintos modos de descansar y maneras distintas de dormir*, de pasar una noche en blanco, concretamente, trata de describir la debilidad del sueño y los *modos de soñar*.²⁹ El descanso, no puede ser corto, debe ser un “descanso con profundidad y volumen” si ha de ser eficaz.³⁰ Para lograr tal efecto, se debe lograr un descanso “en el que el tiempo no transcurra”, como esencia inmortal y con sensación de eternidad. De lo contrario “lo que era un cuerpo será reducido a estampa” y luego solo a hilo; el alma pasa de tener tres a solo dos dimensiones o una, dice del hombre alienado. Quien no descansa junto a un lago en vacaciones, al volver al trabajo sin tregua, va perdiendo en el día a día su Ángel, la vocación.

Las formas de paso y ritmo más perfectas –la energía que mejor se completa– serán aquellas no accidentales o episódicas, fruto del momento o una situación, no las erráticas, indecisas, espasmódicas, sino las que pueden no solo durar y perpetuarse, sino *replicarse*: las que pueden procrear o insembrar futuras formas de vida o ejercer influencia, más allá de sí, sumándose a largo linaje de las tradiciones, a la santa continuidad. Lo más serio que puede hacer un hombre en el siglo XX, repite d’Ors evocando a Goethe, es durar. En este sentido, el Ritmo arquetipo, el ideal del tipo rítmico, ha de traducirse para d’Ors en la más exacta y precisa expresión de lo inmóvil y lo eterno. El Ritmo es, según d’Ors, “un pasado que impone obediencia a un presente y a todos los momentos por venir. Ritmo es traducción de Ley. Es decir, de cosa eterna.” (d’Ors, 1914, p. 82).

En aquellas formas en que se llega a la suprema expresión del potencial de una vida, en ellas el ritmo es perfecto. De una perfecta coherencia en la conducta del sujeto que lo produce. Uno debería ser una perfecta unidad de vida para sí mismo. Uno puede ser un *alejandrino*

29 Dormir [1914] (1920, pp. 243-44); “A Giorno”. *LVC*, 15 de febrero de 1919, p. 3; o “la historia de aquel que en las noches de la canícula dormía sucesivamente en tres dormitorios” en Palique. *NM*, 18 de julio de 1924, p. 12.

30 La serie De las dimensiones del descanso y El descanso junto al lago. *ABC*, 24 de agosto de 1926, p. 7. Sobre la corporeidad a alcanzar: El penseroso, “Le penseur” y “El preocupado” [1915] (1920, p. 263).

de sí mismo: ordenado, revisado, acabado, bien hecho. Otra manera de expresarlo es a través de la imagen de “hacer una escultura de uno mismo” o “soldar los huesos”: uno debe preocuparse de cerrar contornos, como quien cierra los huesos de un cráneo.³¹ Arquetipo de tales personalidades son Goethe o Napoleón, en quienes uno descubre una unidad de vida, manifiesta a través de una vocación u orientación particular, que se completa y se realiza. Lo llamaré “política de misión”. Y, dentro del “ideal de ritmo de vida” que más se parecería a la vida moderna, encontraremos el de un genio como Goya o el del dictador Mussolini.

Los individuos que viven en el *ritmo perfecto de la vida breve*, aquel más propio de la modernidad, serán quienes trazan un recorrido vital parecido al dibujo de un cohete de fuegos artificiales en el cielo o al movimiento de un disparo o una saeta. El hombre que consigue hacer triunfar su destino, como si fuera un eón del tiempo, es aquel que se mimetiza con la fuerza rítmica de la modernidad en su trayectoria o recorrido. Son seres que suben hasta el cielo y estallan con gracia; a la tierra caen cenizas, pero en el cielo su materia se funde con la de las estrellas. Son un instante de luz que arde, segura, hacia su destino y se consume evaporándose. Lo podemos observar en la vida del pintor español:

Goya, el arrojado. Salió infalible. Esto sorprendente, más que nada, en su biografía; esto, la infalibilidad. No hay desviación en tal vida, no hay rodeo, no hay casi tanteo. Una trayectoria. En otras ilustres existencias se adivina siquiera el crecimiento por oculto empuje de fuerzas interiores; la indecisión – por lo menos aparente, propio de todo lo orgánico –, la ascensión dentro de una continuidad que deja imperceptible el cambio entre dos momentos sucesivos; la elevación, por fin, el ganar altura mayor entre otras alturas, así un árbol en el bosque y un día – sólo para la distracción, de repente – el ser advertido por todo el mundo como una cumbre... En Goya, no. Como nacido con una imperiosa consigna, Goya se va derecho a la personalidad y a la paternidad; es decir, a la consumación de sí mismo. A Goya, el destino no le impulsa: le arroja.³² [Los subrayados son míos]

Toda la articulación teórica de Ors sobre cómo dar respuesta a la polirritmia y simultaneidad modernas se resume en la propuesta de administrar el tiempo de vida desde la alternancia irónica entre polos existenciales que forman elipses. Los hombres podrán crear así no solo arcos de dirección hacia el cielo, sino circunvalaciones y ciclos completos, dimensionándose. Se trata de organizar la vida de cada cual a través de polos que se compensen y guarden sentido y nos eleven. Por eso el ideal de La Ben Plantada es ante todo ascensión. La curva del vientre embarazado de una mujer, presente en todas las mujeres bien plantadas, es el principio de la curva

31 Personalidad de Goya [2 marzo 1927] (1947-49, vol. II, p. 40).

32 Goya, el arrojado [2 marzo 1927] (1947-49, vol. II, p. 39). Apunto la cadencia argumentativa del texto. Como muchos de los anteriores, invita a un análisis rítmico de acentuaciones como los aventurados por Meschonnic.

de una vida que puede llegar a ser orbe. ¿Y cómo trabajará el hombre que alcance la máxima potencia(lidad)? Pues será aquel que lleve su esfuerzo a los más elevados objetivos espirituales, a lo filosófico-artístico, resolviendo las contradicciones entre ocio y trabajo, tedio e hiperactividad. Se dice de ese obrero, a la vez artista y filósofo, que estará amasando “harinas de eternidad”. De lo cotidiano, humilde y útil será capaz de hacer algo duradero y eterno; buscará trascender su precaria instantaneidad, la vida breve y palpitante, elevándose en lo espiritual. El gran proyecto del ser humano es huir del mecanicismo para reconquistar la unidad.

Conviene hacer en todo lo que la Astronomía hizo con sus antiguos esquemas cosmográficos en forma de círculo, cuando la experiencia demostró que estos eran insuficientes para explicar el movimiento de los astros.

Convirtió los círculos en elipses. Salvó la regularidad a costa de tornarla un poco más compleja.

La Astronomía de Laplace no es menos racionalista que la de Ptolomeo. Solo es un poco más difícil. Ni la métrica del Polirritmo menos regular que la del Soneto. Pero un poco menos mecánica. (Pali-que. *NM*, 15 de enero de 1926, p. 6)

Referencias

- A.A.V.V. (1911). *Almanach dels noucentistes*. Joaquim Horta.
- Canclini, N. G. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- d'Ors, E. (1914). *La filosofía del hombre que trabaja y que juega*. Antonio López.
- d'Ors, E. (1920). *Glosas. Páginas del Glosari de Xenius (1906-1917)*. Calleja.
- d'Ors, E. (1941). *Gnómica*. Colección Euro.
- d'Ors, E. (1947-49). *Nuevo glosario* (Vols. 1-3). Aguilar.
- d'Ors, E. (1950). *Obra catalana completa. Glosari 1906-1910*. Selecta.
- Meschonnic, H. (1988). *Modernité modernité*. Verdier.
- Murga Castro, I. (2015). Música y pintura encarnadas. Las bailarinas de Falla y Zuloaga. In P. Melendo, y J. Vallejo (Eds.), *Ignacio Zuloaga, Manuel de Falla. Historia de una amistad* (pp. 90-119). Asimétricas.
- Simon-Oikawa, M. (2022, 29 novembre). [Conférences] Groupe μ (Francis Édeline, Jean-Marie Klinkenberg), Entre les pieux — Théorie générale de l'intervalle, mardi 13 décembre 2022, 14h 16h. <https://doi.org/10.58079/mi34>

Biografía

Ana Isabel Romero Sire es investigadora del proyecto ESCORE de la UPF y docente en ESDI-Universitat Ramon Llull y en el Departamento de Arte y Curaduría de ESEADE. Entre otros, ha sido editora con Jaume Subirana del epistolario de Eugenio d'Ors con su editor catalán en el exilio, Antonio López Llausás.

ORCID ID: 0000-0003-2689-4172

Dirección: Departament d'Humanitats, Universitat Pompeu Fabra (UPF), Ramon Trias Fargas, 25-27, 08005 Barcelona.

Capítulo IV

Profetas de ritmos bárbaros: *La Consagración de la primavera* de Stravinski y el papel de Rusia y el Este en el imaginario modernista europeo

*Prophets of Barbaric Rhythms: Stravinsky's
Rite of Spring and the Place of Russia and the East
In the European Modernist Imaginary*

Corina Stan

Universidad Duke, Departamento
de Inglés, Estados Unidos de America
corina.stan@duke.edu

Resumen: Este ensayo aborda el tumultuoso estreno en 1913 de *La consagración de la primavera* de Igor Stravinski, una obra de experimentación rítmica llevada a París por los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev. ¿Por qué el público respondió tan intensamente al espectáculo de una doncella bailando hasta morir, presentado como un ritual arcaico de fertilidad de la Rusia pagana? Buscando explicar la configuración del imaginario modernista francés (y, por extensión, europeo), examino cómo Rusia se asociaba con un lugar de barbarie (Astolphe de Custine, Germaine de Staël, Victor Hugo...) y con la idea potencial de inyectar nuevas energías en una Europa decadente (Peter Chaadayev, Fyodor Dostoievski, León Tolstoi, Igor Stravinski). Sin embargo, lo más importante es que *La consagración de la primavera* se hace eco de otros escenarios del canon modernista, como en *Heart of Darkness* (*El corazón de las tinieblas*, 1899) de Joseph Conrad y en *Tod in Venedig* (*Muerte en Venecia*, 1912) de Thomas Mann, en las que el ritmo asociado con un Otro proveniente del Este sirve de mediación para la revelación de lo que uno podría llamar el bárbaro interior. Demostraré que las escenas de conversión a través del ritmo de Conrad y Mann son clave para comprender el significado del motín en el estreno de *La consagración*.

Palabras clave: danza, música, imperialismo, *Corazón de las tinieblas*, *Muerte en Venecia*

Abstract: This essay engages with the riotous 1913 premiere of Igor Stravinski's *The Rite of Spring*, a work of rhythmic experimentation brought to Paris by Sergei Diaghilev's Russian Ballets. Why did the audience respond so forcefully to the spectacle of a maiden dancing herself to death, presented as an archaic ritual of fertility from pagan Russia? Interested in the shaping of the French — and by extension European — modernist imaginary, I show how Russia was both associated with a place of barbarism (Astolphe de Custine, Germaine de Staël, Victor Hugo...), and with the potential to inject fresh energies into a decadent Europe (Peter Chaadayev, Fyodor Dostoievski, Leo Tolstoy, Igor Stravinski). Most importantly, however, *The Rite of Spring* echoes other scenes in the modernist canon—such as in Joseph Conrad's *Heart of Darkness* (1899) and in Thomas Mann's *Death in Venice* (1912)—in which rhythm associated with an Eastern other mediates the revelation of what one might call the barbarian within. Conrad's and Mann's scenes of conversion through rhythm, I show, are key to understanding the significance of the riot at *The Rite*.

Keywords: dance, music, imperialism, *Heart of Darkness*, *Death in Venice*

*En la esencia misma del [ritmo] hay algo indecente:
de él brota algo que no sabíamos que teníamos en nosotros,
entonces parpadeamos, como si de un salto se nos apareciera un tigre
y se detuviera ante la luz, agitando su cola.*

adaptado de Czeslaw Milosz, *Ars Poetica*¹

*...vio brillar los ojos de un tigre agazapado
y sintió que su corazón latía con miedo y un deseo desconcertante*
Thomas Mann, *Muerte en Venecia*

1 Milosz habla aquí sobre poesía, no sobre ritmo. Interpreto libremente su poema como si atribuyera parte de la indecencia de la poesía al ritmo del verso y al aliento en la recitación.

En una de las primeras escenas de la película *Riot at the Rite* de Andy Wilson, un joven Stravinski (Aidan McArdle) toca al piano su última creación en el ambiente íntimo de la habitación de hotel de Serguéi Diáguilev en París.² Visiblemente intrigado, Diaguilev (Alex Jennings) escucha la enérgica ejecución de ritmos irregulares mientras bebe su té, sin saber qué hacer al final con lo que acaba de escuchar. “¿No crees, querida, que hay un poquito demasiado ruido?” le pregunta al pianista, quien de hecho ha desplegado la energía de una orquesta al completo mientras tocaba *La consagración de la primavera* al piano. “¿Dónde exactamente?” pregunta Stravinski. La respuesta –“en todas partes” – dispara en el compositor la apasionada evocación de un sueño que había tenido, en el que una joven doncella bailaba hasta morir en un antiguo ritual de renovación de la tierra.

La película participa de la leyenda que el compositor ruso construyó en torno a *La consagración...*, sin tomar en cuenta que el origen de la visión de Stravinski se encuentra en *Yar* de Serguéi Gorodetski, un libro del que Stravinski había musicalizado dos poemas en 1906. El volumen incluía el poema “Yarila”, que describía el sacrificio de una virgen al dios Yarilo y fue parte del resurgimiento del escitanismo³ entre los artistas rusos de principios del siglo XX. En *Futuristi* (1922), Kornéi Chukovski evoca a poetas que “se desgastaban intentando rugir como animales salvajes. La devoción por lo salvaje, lo primitivo, y las bestias del bosque se convirtió en el rasgo más destacado de la época” (Chukovski, citado por Taruskin, 2013, p. 286). En la película de Wilson, el joven Stravinski insiste en la genialidad de su creación, anticipando que la nueva obra traería dinero y fama mundial al empresario de los Ballets Rusos. Diáguilev, que no es alguien que pudiera desaprovechar una oportunidad así, asimila tranquilamente las previsiones insinuadas por su colaborador: “¿Podrías volver a tocarla?”

El contexto del estreno es bien conocido. En 1913, cuando *La consagración de la primavera* se representó por primera vez en el nuevo Théâtre des Champs Elysées, la aristocracia parisina había reemplazado las peregrinaciones al Bayreuth de Wagner por la asistencia nocturna de los Ballets Rusos. Diáguilev se había empeñado en familiarizar a París, la ciudad de la vanguardia artística europea, con el arte ruso más audaz, lleno de un “exotismo extravagante, marcadamente sexual y sensorialmente excesivo” (Albright, 2015, p. 136). Tras el *Pájaro de fuego* y *Petrushka*, *La consagración de la primavera* fue la tercera colaboración de Diáguilev con el joven compositor Igor Stravinski, quien había llevado a nuevas alturas la música de inspiración popular rusa de su maestro, Rimski-Kórsakov. Iba a ser una obra de arte total, una *Gesamtkunstwerk* sin la grandilocuencia de Wagner (Ross, 2007, p. 97). El equipo

2 Andy Wilson (2005). *Riot at the Rite*. <https://www.youtube.COM/watch?v=JcZ7lfhdVQw>.

3 Los escitas eran guerreros nómadas de ascendencia iraní que vagaron por las estepas euroasiáticas desde las fronteras del norte de China hasta el Mar Negro entre los siglos VII y III a.C. Los restos de guerreros escitas fueron desenterrados hace dos décadas del permafrost siberiano del Valle de los Reyes, lo que llevó al ministro de Defensa ruso Sergei Shoigu a especular sobre las posibilidades ofrecidas por la investigación genómica si se encontraba allí materia orgánica.

artístico también incluía al escenógrafo y diseñador Nikolai Roerich, que pintó el decorado con escenas de la Rusia rural, y al bailarín Vaslav Nijinsky, que debutaba como coreógrafo.

La noche del estreno fue quizás el acontecimiento más importante del arte del siglo XX. Stravinski recordaba en su *Autobiografía* que desde los primeros compases del preludio, hubo risas burlonas en el auditorio: en lugar de medias ajustadas y tutús que mostraban deslumbrantes siluetas musculosas, los coloridos trajes de inspiración folklórica cubrían completamente el cuerpo de los bailarines. La coreografía desafiaba todas las convenciones del ballet clásico. Los famosos saltos de Nijinsky desafiando la gravedad brillaron por su ausencia; en lugar de volar, los bailarines se agachaban, saltaban y aterrizaban cayendo sobre pies planos: los críticos deploraron en Nijinsky aquel “crimen contra la gracia”. Todo, desde la forma inusual en que se utilizaron los instrumentos para producir música disonante y polirrítmica bajo la batuta de Pierre Monteux, hasta los movimientos mitad humanos, mitad animales de los bailarines sobre el escenario, contradecía las expectativas del público, provocando que silbaran, abuchearan y protestaran en voz alta. Al parecer, Stravinski se levantó furioso y fue a observar el alboroto desde los bastidores, donde Nijinsky contaba en voz alta para los bailarines, quienes ya no podían escuchar la música debido al alboroto. En palabras de Michael Tilson Thomas, director de la orquesta de San Francisco, “Stravinski había ido demasiado lejos al intentar retroceder a la antigüedad, a un paisaje intacto donde la gente se reunía para celebrar su relación con la tierra”.⁴

Sin embargo, a pesar del tumultuoso estreno, o quizás en cierta medida gracias a él, la partitura de *La consagración de la primavera* se hizo indispensable tanto para el canon académico como para el repertorio interpretativo de orquestas de todo el mundo, adquiriendo un estatus mítico, posiblemente igualado sólo por la *Novena Sinfonía* de Beethoven (Taruskin, 2013). Si *La consagración...* era, como muchos coincidieron, la obra emblemática del siglo XX, ¿qué significado podemos atribuir a sus orígenes? El papel de Rusia en la formación del imaginario modernista europeo adquiere hoy profunda resonancia, en un momento en que la guerra en Ucrania plantea interrogantes acerca de la relación de Rusia con Europa. Mostraré que la reacción del público en el estreno de *La consagración de la primavera* era coherente con la mezcla de fascinación y horror condescendiente que producía la percepción del barbarismo de Rusia, que, sin embargo, muchos pensaron que podía infundir nueva energía a un Occidente europeo decadente.

El propio Stravinski describió una vez su patria como una fuerza de “barbarie hermosa y saludable, llena de la semilla que impregnará el pensamiento del mundo” (citado por Ross, 2007, p. 94). Esta imagen de fertilidad resuena, por supuesto, con *La consagración de*

4 Declaraciones de Michael Tilson Thomas en el documental *Keeping Score, Igor Stravinski: The Rite of Spring*, https://www.youtube.com/watch?v=nr_ove2KFuk&t=3231s

la primavera, una obra sobre un ritual de fertilidad cuyos ritmos crudos, viscerales y palpitanes estimularon la imaginación de las audiencias, incluidos muchos compositores. ¿Qué hacemos con el frenesí de ritmos con que una joven baila hasta morir? Su baile sacrificial era presenciado no sólo por la arcaica comunidad de la Doncella en el escenario, sino también por un público parisino amotinado que pronto sacrificaría a sus jóvenes en una conflagración mundial. Me interesa el significado simbólico de esta imagen: la de una víctima que baila hasta morir en el seno de su supuestamente bárbara comunidad, ante los ojos de unos espectadores supuestamente inmunes a las tentaciones de la barbarie, a la luz de otros momentos del canon modernista que resaltan el potencial que tiene el ritmo para ser contagiado. Un breve desvío por *El corazón de las tinieblas* (1899) de Joseph Conrad y *Muerte en Venecia* (1912) de Thomas Mann nos permite situar el desenfrenado estreno de *La consagración...* sobre una constelación de escenas simbólicas de imprevista revelación de lo que uno podría llamar el bárbaro interior, típicamente mediado por un ritmo asociado o articulado por el Otro del Este reprimido. Mi propuesta es escuchar los estridentes ritmos de *La consagración* como una metáfora auditiva de los disonantes y trascendentales acontecimientos que Stravinski profetizó en su pieza de 1913, probablemente muy a su pesar.

Un elocuente punto de entrada a nuestra discusión es el comunicado de prensa publicado por la dirección del Théâtre des Champs Élysées la mañana del 29 de mayo de 1913 en los periódicos parisinos, anunciando “la creación más sorprendente jamás intentada por la admirable compañía del señor Serge de Diáguilev”. Al describir el espectáculo como un retrato de “las actitudes características de la raza eslava en su respuesta a la belleza en la era prehistórica”, el anuncio insistía:

Sólo los maravillosos bailarines rusos pudieron retratar estos primeros gestos balbuceados de una humanidad medio salvaje; sólo ellos podrían representar a esas multitudes frenéticas de personas que golpean incansablemente los polirritmos más sorprendentes jamás producidos por el cerebro de un músico. Se trata de una verdadera sensación nueva que sin duda provocará acaloradas discusiones, pero que dejará a cada espectador un recuerdo inolvidable de los artistas.⁵ (*Le Figaro*, 29 de mayo 1913, mis subrayados)

¿Cómo podrían los lectores de *Le Figaro* equiparar las turbas de la “humanidad medio salvaje” con los geniales “polirritmos chocantes” de Stravinski? El oxímoron captura la modernista coexistencia de la sofisticación formal y el impulso neoprimitivista, como, por ejemplo, en la pintura cubista de Picasso *Las señoritas de la calle de Aviñón* (1907), inspirada por máscaras

5 Nótese también el editorial de Alfred Capus en *Le Figaro*, cuatro días después, refiriéndose a Nijinsky como “una especie de Atila de la danza”.

africanas. Richard Taruskin ha argumentado acertadamente que *La Consagración...* fue la encarnación de una pulsión neoprimitivista que resonaba con lo francés porque sus propios movimientos primitivistas modernos eran la expresión de un viejo exotismo colonialista:

Todos reconocieron la sombra de un Paul Gauguin detrás de la obra de Nicholas Roerich. Trás del primitivismo de Stravinski se escondía un orientalismo ruso equiparable que, al ser presentado a los franceses, proyectaba una imagen de- l lo nativo en términos autoexotizados. Ese paralelo entre las corrientes orientalistas francesa y rusa era un salvoconducto para los triunfos parisinos de Diáguilev, porque él sabía que la Rusia que los franceses deseaban ver era una Rusia afrancesada, exotizada, orientalizada, racializada, casi diríamos una Rusia negrificada.⁶ (Taruskin, 2013, p. 286)

Taruskin no profundiza en este punto, pero creo que vale la pena identificarlo en el comunicado de prensa, cuando se enfatiza que los bailarines rusos son los únicos capaces de retratar esa humanidad medio salvaje, o reconocerlo en la insinuación de que los “gestos primitivos de la Rusia pagana” manifestadas por Stravinski venían respaldados por una tradición francesa previa de representaciones orientalizantes de aquel país, empeñadas en mostrar la barbarie, el salvajismo y el paganismo con las que el público habría estado familiarizado. A partir de aquí voy a prestar atención a varios escritores rusos para mostrar cómo veían ellos el papel de Rusia en el mundo, lo que nos pondrá en condiciones de escuchar más atentamente los ritmos de la danza sacrificial y su significado simbólico.

Después de las guerras napoleónicas, la mayor amenaza externa para la civilización europea dejó de ser el Imperio Otomano para apuntar a Rusia. El exitoso diario de viaje publicado por Astolphe de Custine en 1843, *Rusia en 1839*, retrataba el país como carente de cualquier rastro de civilización genuina, de libertad política y social o de “categoría moral”. Descendiendo de los escitas (la gran amenaza de la civilización griega clásica), la Rusia contemporánea era simplemente una “barbarie disimulada”.⁷ Los comentarios de Custine resonaban sobre las impresiones de la famosa Germaine de Staël, quien había viajado a Rusia en 1812, año de la desafortunada invasión napoleónica. Madame de Staël había considerado que el país era “bárbaro” y su cultura imitativa: “Ninguna nación civilizada tiene tanto en común con los salvajes como el pueblo ruso”, a pesar de la “rápida civilización que les dio Pedro I”. Ese proceso civilizatorio “hasta ahora sólo había calado en las costumbres: afortunadamente para ellos, siempre son lo que llamamos unos bárbaros”. En *El Rin: Cartas a un amigo* (1842), Víctor Hugo se hizo eco de la opinión de que Rusia era la mayor amenaza para Europa, a la

6 Pensemos también en Josephine Baker en París y en Django Reinhardt en Alemania.

7 Como señaló Orlando Figes, *Rusia en 1839* de Custine “probablemente hizo más que cualquier otra publicación para moldear las actitudes europeas hacia Rusia en el siglo XIX” (citado por Weller, 2021, p. 98).

que imaginaba como una federación de países similar a Estados Unidos.⁸ Reproduciendo la opinión de Custine de que Rusia estaba interesada en la dominación europea a través de la conquista militar, el joven Marx originalmente la consideró demasiado primitiva para una revolución proletaria. ¿Era eso cierto?

Para responder a esta pregunta de una manera indirecta, por así decirlo, propongo volver al momento en que el Sabio da su bendición a la tierra.⁹ Él es “uno con la tierra”, mientras que todos los demás están “embargados por el terror”. Tras un instante de silencio, cada golpe de tambores nos transporta al desenfreno de la Danza de la Tierra. “Cada uno, tapándose la cabeza”, explicó el propio Stravinski, “corre en espirales, desbordándose en grupos, como las nuevas energías de la naturaleza” (Stravinski, citado por Albright, 2000, 239). La fuerza del ritual es evocada mediante el empleo de la orquesta al completo. Las cuerdas tocan un ritmo básico, las trompetas y los cuernos conversan entre sí, mientras otros instrumentos de viento tocan una melodía llena de vida. La rudeza única de la Danza de la Tierra se desprende de la percusión, empleada aquí como instrumento solista. Como subraya el director de orquesta Tilson Thomas, en La Danza de la Tierra no hay “temas”, sólo disparos rítmicos sobre el fondo de un crescendo espasmódico de ostinato rítmico. Un masivo desbordamiento de energía es transmitido a través de diferentes conjuntos de instrumentos que tocan ritmos distintos: violas y trompas tocan tercetos, mientras que trompetas y violines tocan cuartetos. “Todo progresa, se suma y se superpone. El resto de la orquesta es un chillido. Hasta que termina la fiesta. Negro.” En la película, esta escena exuda una energía cruda y primitiva, pero la imagen final de los puños levantados al unísono también sugiere la posibilidad de una revolución proletaria (en 1913, aún por venir).

De hecho, en 1882, cuando Marx escribió un prefacio a la segunda edición rusa del Manifiesto Comunista, expresó la creencia de que una revolución en Rusia podría convertirse en “la señal para una revolución proletaria en Occidente”. Tomo la Danza de la Tierra (y la imagen de los golpes de puño al aire) como la conexión entre las opiniones sobre Rusia como bárbara que he resumido hasta ahora, y las de figuras que creían, como Marx, que Rusia podría ser un recurso para la prosperidad, la renovación de Europa. Un crítico feroz de este país y conocido por ser tremendamente occidentalizante (en inglés, *Westernizer*), el escritor ruso Peter Chaadayev creía en la utilidad de Rusia para Europa porque “las grandes

8 Véase este sentimiento antiruso en la obra de escritores de Europa del Este como el poeta húngaro Petőfi Sándor (*El silencio de Europa*, 1848) y el poeta polaco Adam Mickiewicz (*Pan Tadeusz*, 1834), cuya visión de Rusia como intrínseca a Europa siguió siendo una constante en el siglo siguiente, como lo ilustran, por ejemplo, las *Memorias de Hungría* de Sándor Márai o las *Memorias polacas* y *Una especie de testamento* de Witold Gombrowicz.

9 En la película de Wilson esto ocurre inmediatamente a la hora. Sigo usando esta película, en lugar de una grabación de un espectáculo de danza, porque me interesa la forma en que *Riot at the Rite* participa en la (re)construcción, retrospectiva, de un imaginario modernista.

cosas del mundo siempre han surgido de la selva”.¹⁰ Esta posición se alinea con las opiniones de esclavófilos notables como Fiódor Dostoievski, cuya visión crítica de la cultura de Europa occidental influyó profundamente en el análisis de Friedrich Nietzsche sobre la decadencia europea. En “Mi paradoja” (junio de 1876), Dostoievski reflexionó sobre la imagen negativa que los europeos tenían de Rusia:

Nos ven más bien como bárbaros, que caminan por Europa alardeando de que hemos encontrado algo que destruir en alguna parte, destruir por el simple hecho de destruir, por el mero placer de verla caer en pedazos, como si fuéramos una horda de salvajes, una banda de hunos, dispuestos a caer sobre la antigua Roma y destruir sus santuarios sagrados sin la menor noción del valor de las cosas que estamos demoliendo. (Dostoievski, 1994, pp. 515-516)

Dostoievski, un esclavófilo comprometido, creía que el “alma rusa” o el “espíritu ruso” se inclinaba hacia “la humanidad en su totalidad” y que “la universalidad es la característica personal y el propósito más importante del ruso” (“The Death of George Sand”, Dostoievski, 1994, pp. 505-507). Mientras Chaadayev deploraba en sus *Cartas filosóficas* que Rusia no se dejara influenciar por “la educación universal de la humanidad” (por universalidad se refería aquí a la humanidad de Europa occidental), Dostoievski puso su fe en que el universalismo ruso daría inicio a “la renovación espiritual de una civilización europea cada vez más decadente”. Aunque las opiniones de Tolstoi de ninguna manera eran completamente idénticas a las de Dostoievski, en una larga carta a *The Time* (1905) Tolstoi se hizo eco de la idea de que Europa era una cultura decadente al afirmar que los europeos eran “parásitos” que dependían del trabajo de sus obreros coloniales (Tolstoy, 1905a).¹¹ Por tanto, la idea de que los rusos debieran imitar a “los pueblos de Europa y América” era errónea; “por el contrario”, concluyó, el carácter espiritual y económico de los pueblos rusoeslavos les predestinaba a la gran tarea universal de resolver “la cuestión de la tierra en su propio país mediante la abolición de la propiedad territorial y así mostrar a otras naciones el camino hacia una vida libre, feliz y racional excluyendo la coerción y esclavitud industrial, fabril o capitalista”. En esto radica “la gran vocación histórica” del pueblo ruso.

Para recapitular: tenemos el énfasis de Chaadayev en la fuente de renovación en lo salvaje, la crítica de Dostoievski a aquella decadencia europea necesitada de renovación espiritual para alcanzar el universalismo ruso, y el desprecio de Tolstoi por el “gran pecado” de la propiedad privada, profundamente arraigado en la cultura europea, un pecado que debe

10 Las *Cartas filosóficas* de Chaadayev fueron escritas en francés entre 1826 y 1831.

11 Véase también, del mismo año, *The End of the Age. An Essay on the Approaching Revolution* [El fin de los tiempos. Un ensayo sobre la revolución que se avecina] http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/bright/tolstoy/endofage.html.

ser erradicado por el pueblo ruso, cuya revolución debiera servir de ejemplo para el resto del mundo. ¿De qué manera se unen estas tres miradas en *La consagración de la primavera*?

Para responder a esta pregunta, debemos prestar atención al momento más sorprendente de la obra, la danza sacrificial.¹² Su coreografía espasmódica resalta la inhumanidad del ritmo: queda claro que no expresa la individualidad de la Doncella. Como ha explicado Tilson Thomas, el diseño musical gira en torno a un patrón: alternar un tempo (contrabajos y timbales) con un ritmo rápido (tres notas cortas consecutivas de cuerdas y vientos), en un crescendo exagerado de los instrumentos de metal. El patrón se repite con una variación en el número de compases (+2, -1), lo que le da una sensación de desencaje. La Doncella parece deshacerse, decidida a desmembrar su cuerpo. Con cada gesto, encorvándose, retorciéndose o saltando, arremete contra un mortífero más allá. El ritmo cada vez más acelerado culmina en el silencio de la más completa extenuación cuando su cuello se parte y la comunidad levanta su cuerpo hacia el cielo.¹³ Ahora es un cadáver, un trofeo, un tributo a la tierra.

La energía cruda y visceral de la danza sacrificial, desatada directamente por el salvajismo de los paganos prehistóricos, transmitida a través de las habilidades compositivas de Stravinski, inquietó profundamente al público del estreno de *La consagración*. La culminación de la obra en un sacrificio humano convirtió la fealdad estética en fealdad moral.¹⁴ Esto ya no era simplemente un desafío a las convenciones de la música y el ballet: era un desafío a los valores humanistas de la Ilustración. En su crítica del estreno, Jacques Rivière, influyente editor de la *Nouvelle revue française*, lo describió como un ballet sociológico y biológico sobre una época en la que el hombre “*todavía* no existía como individuo” (Rivière, 1947, p. 95, la cursiva es mía). Con el sacrificio de la Elegida, *La Consagración de la Primavera* ofreció una respuesta mucho más radical al llamado de Tolstoi a erradicar la propiedad privada al autoerradicar a la Doncella a través de una danza que anula por completo el valor de su vida individual. La danza espasmódica de la Doncella consiste en el doloroso abandono de su cuerpo a los ritmos aplastantes de fuerzas que la trascienden. En palabras de Theodor Adorno, se trata de “un sacrificio antihumano a lo colectivo: un sacrificio sin tragedia, ofrecido no a la imagen naciente del hombre sino a la confirmación ciega de una situación que la víctima afirma [...] de la auto-aniquilación” (Adorno, 2019, p. 111). Esto es tanto más doloroso, en la lectura de Adorno, en tanto que lo colectivo no encarna aquí un conjunto superior de valores;

12 <https://youtube.com/clip/UgkxnALfmGy-5l8rycd4PuH7UF-eIbtZOs6r>

13 “Stravinski ideó un ruido salvaje que consistía en chirridos de flautín y cuerdas en el upbeat; toques del raspador sudamericano, el güiro [un sonido de trinquete producido por el palo/púas frotadas a lo largo de muescas cortadas en el costado de una calabaza: craacck], y luego, en el downbeat, un inmenso estrépito de cuerdas de metal y percusión. Por un extraño accidente del destino, las notas en los bajos hasta la última nota de la pieza se leen desde abajo *D, E, A, D: MUERTO*”. (Michael Tilson Thomas, *Keeping Score*.)

14 El *London Evening Standard* animaba a sus lectores a ir a ver *La consagración de la primavera*, “aunque sólo fuera por su extrañeza y su asombrosa fealdad”. Véase también (Taruskin, 2013, p. 277.)

más bien, es “una sociedad ciegamente integrada, efectivamente, de eunucos y estúpidos”. La paradoja del arte que dramatiza esta conformidad es que, si bien la doncella se mueve impulsada por un empuje individual, “deja tras de sí sólo la negación de sí misma, el pisoteo de la individuación” (Adorno, 2019, pp. 118–110).

Sin embargo, no es sólo la individuación de la Elegida la que sale pisoteada; el trabajo del ritmo implica a su audiencia, unida en latidos individuales. Más turbador todavía que el sacrificio humano individual a lo colectivo es la insinuación de la conformidad en la respuesta de la Doncella a la percibida inhumanidad del ritmo, al no tomar sólo la forma de un rechazo, sino también al fundirse con los ritmos, deslizándose potencialmente hacia una enervante forma de identificación. En este sentido, la reacción del público en el estreno de *La consagración de la primavera* no fue en modo alguno excepcional en los anales del modernismo. Encontraremos otros dos ejemplos, uno en *El corazón de las tinieblas* (1899) de Joseph Conrad y el otro en *Muerte en Venecia* (1912) de Thomas Mann. Estas dos obras nos servirán para ilustrar el tema de la pérdida de individualidad a través de la experiencia del ritmo: una fusión temporaria, pero con consecuencias, que inspiraba tremenda aprensión y verdadero terror, porque marca el retorno de todo lo reprimido, no sólo en el individuo en cuestión, sino en él como representante de la cultura europea occidental.

En la novela de Conrad, Marlow navega hacia “el corazón de las tinieblas” en busca de Kurtz, un inglés que se cree que había abusado de su posición en el sistema colonial de explotación del marfil. Kurtz, dice el narrador a sus oyentes, ha tomado “asiento entre los demonios de la tierra”. Sabemos que esto “lo llevó a presidir ciertos bailes de medianoche que terminaban con ritos indescriptibles” (Conrad, 2016, p. 50). Nos envuelven numerosas imágenes de enfermedad y corrupción moral. El propio Marlow experimenta una epifanía mientras miraba con incredulidad una de las calaveras que adornaban los postes alrededor de la cabaña de Kurtz. En este notable tête-à-tête, Marlow se da cuenta de que “la oscuridad/lo salvaje había encontrado a [Kurtz]”, parangón de la civilización europea, y había revelado en su alma profundidades insondables de codicia y lujuria.

El propio drama de Marlow toma la forma de una identificación demasiado estrecha con Kurtz, culminando en una escena de sintonía con el ritmo de la naturaleza. Digo “culminando” porque el viaje a las profundidades de la jungla, presentado como una regresión en el tiempo,¹⁵ se desarrolla con la banda sonora de un ritmo inquietante e ininteligible para las mentes europeas, pero que obliga a algún tipo de reconocimiento:

15 “Éramos vagabundos en una tierra prehistórica, en una tierra que tenía el aspecto de un planeta desconocido” (Conrad, 2016, p. 35).

un estallido de gritos, un remolino de miembros negros, una masa de manos que aplauden, de pies que golpean, de cuerpos que se balancean, de ojos que se ponen en blanco [...] un frenesí negro e incomprensible. El hombre prehistórico nos maldecía, nos rezaba, nos daba la bienvenida, ¿quién podría saberlo? Estábamos aislados de la comprensión de nuestro entorno; pasábamos deslizándonos como fantasmas, maravillados y secretamente horrorizados como se sentirían los hombres cuerdos ante un estallido de entusiasmo en un manicomio. (Conrad, 2016, p. 36)

Es destacable aquí el colapso de cualquier clara distinción o separación entre el “frenesí negro” de las partes animadas del cuerpo que construyen, a modo de collage, al “hombre prehistórico” y el grupo de los vagabundos civilizados, perplejos antes su propia incapacidad para hacer uso de sus facultades racionales en aquella escena. En el breve lapso de la frase que sigue, los símiles trasplantan esta escena a un marco de comprensión europeo, en el que separarse de la comprensión racional pasa a significar o bien una condición póstuma para los “hombres cuerdos” (“como fantasmas”), o bien la pérdida completa del dominio sobre uno mismo (*enthusiasmos* significa literalmente la posesión por un dios) que exige ser rectificada a través del confinamiento manicomial. Pero aquí la certeza de las distinciones racionales seguras estalla en un desvarío que confunde los prejuicios occidentales:

No, no eran inhumanos. Bueno, ya sabes, eso fue lo peor: esa sospecha de que no eran inhumanos. Hizo muecas horribles; pero lo que te emocionó fue simplemente el pensamiento de su humanidad, como la tuya, el pensamiento de tu remoto parentesco con este alboroto salvaje y apasionado. Feo. Sí, era bastante feo; pero si fueras lo suficientemente hombre, admitirías ante ti mismo que había en ti el más leve rastro de respuesta a la terrible franqueza de ese ruido, una vaga sospecha de que había en él un significado que tú, tú tan alejado de la noche, de las primeras edades—podía comprender. (Conrad, 2016, p. 36)

El reconocimiento de una humanidad compartida aún en el “frenesí incomprensible” del ritmo, en el abandono al “arrebato salvaje y apasionado”, se presenta aquí como una provocación para el oyente (y el lector), al que se tienta con algo promisorio, en lo que en última instancia será/es en realidad un viaje en busca de un significado esquivo.

A medida que Marlow y su equipo se acercan al campamento de Kurtz, sienten “la presencia invisible de la corrupción victoriosa” (Conrad, 2016, p. 62). Como era de esperar, dado que el recuerdo del frenético preludio está relativamente fresco, esta presencia invisible atraerá a Marlow, una vez más, con el ritmo de un tambor: sus “adoradores mantenían una vigilia incómoda. El monótono redoble de un gran tambor llenó el aire de golpes amortiguados y una vibración persistente” (Conrad, 2016, p. 63). Lo que sucede a continuación es nada menos que una conversión, como si sentir las vibraciones del ritmo a través del cuerpo equivaliera a la incorporación de algo ajeno y extraño:

Estaba completamente desconcertado. Puro miedo, puro terror abstracto, desconectado de cualquier forma distinta de peligro físico. Lo que hizo que esta emoción fuera tan abrumadora fue (¿cómo la definiré?) el impacto moral que recibí, como si algo completamente monstruoso, intolerable al pensamiento y odioso al alma, me hubiera llegado inesperadamente. (Conrad, 2016, p. 64)

En la descripción de Marlow, la exposición al ritmo es una inmersión en él, la contaminación inescapable con algo moralmente repugnante. La repetición pronto crea el consuelo del hábito, un pantano que engendra fantasías abyectas (él anota “algunos pensamientos imbéciles” de sí mismo viviendo en la selva) y una sensación de identificación que ya no lo preocupa, sino que lo tranquiliza: “Recuerdo que confundía el golpe del tambor con los latidos de mi corazón y me complacía su tranquila regularidad” (Conrad, 2016, p. 64). Y aunque mantiene la conciencia de que Kurtz se había “liberado de la tierra a patadas”, o incluso “había hecho pedazos la tierra misma” (Conrad, 2016, p. 66), la fascinación de Marlow por el hombre permanecerá inalterada hasta el final.

Marlow quedaría poseído por el recuerdo de Kurtz, “un hombre extraordinario” cuyo juicio final (“¡El horror! ¡El horror!”) lo elevó a la estatura de un dios. Marlow capta su poder en una imagen palpitante de ritmo: “el significado de su mirada [...] era lo suficientemente amplio como para abarcar todo el universo, lo suficientemente penetrante como para penetrar todos los corazones que laten en la oscuridad” (Conrad, 2016, p. 70). Al regresar a la “ciudad sepulcral”, Marlow reconoce que, contrariamente a las apariencias, no era su “fuerza la que necesitaba de cuidados; era [su] imaginación la que necesitaba consuelo” (Conrad, 2016, p. 71). La imaginación es el territorio abonado del ritmo, del que nadie regresa sin haber sido transformado.

La novela de Conrad es inequívoca en cuanto al significado simbólico de la desintegración moral de Kurtz: “toda Europa había contribuido a la creación de Kurtz”. El corazón de las tinieblas es una parábola sobre una civilización que, dotada de elocuencia y “una idea”, ha perdido el contacto con su alma mientras busca ciegamente ganancias económicas y financieras. Es más, algunas lecturas críticas han interpretado la especulación de que Kurtz habría sido un político de corte populista y extremista con enorme éxito como un presagio de los desastrosos totalitarismos del siglo XX. Un descenso al “corazón de las tinieblas” podría ser también un resumen idóneo de la *Muerte en Venecia* de Thomas Mann,¹⁶ cuyo protagonista, el aclamado escritor Gustav von Aschenbach, llega a identificar su indigna y monstruosa pasión por el hermoso Tadzio con el secretismo de las corruptas autoridades venecianas, empeñadas

16 *Der Tod in Venedig* probablemente esté ambientada en 1911 y se publicó por primera vez en la revista berlinesa *Die neue Rundschau* en octubre y noviembre de 1912 (vol. 23, núms. 10 y 11). Su primera publicación comercial en forma de libro fue la de S. Fischer, Berlín, 1913, tan contemporánea con el estreno parisino de *La Consagración* de Stravinski ese mismo año.

en seguir ganando dinero: “ese secreto criminal de la ciudad [que encubre la propagación del cólera] coincidía con su propio oscuro secreto, que él también estaba tan ansioso por guardar” (Mann, 1995, p. 44).

El descenso de Aschenbach marca el punto de no retorno a través de un “rito indescripible” en sí mismo. Haciéndose eco de la imagen de Kurtz rodeado de siluetas con cuernos, tambores y palabras dichas como en sueños, el sueño dionisiaco de Aschenbach presenta a unos tunantes que parecen sátiros y ménades delirantes. Es la culminación de los encuentros con personajes subterráneos de aspecto extranjero que puntúan la narrativa, como un ritmo de tambor que reemplaza la rutina ascética de la vida de Aschenbach, dominada por el orden, el dominio y la contención apolíneos. Este nuevo ritmo, que anuncia al “dios extranjero”, se escucha por primera vez como un estrépito, “un alboroto, una mezcla de ruidos: un traqueteo, un estruendo y un trueno ahogado, junto con estridentes gritos de júbilo y un aullido articulado” (Mann, 1995, p. 55). Entonces,

Llegaron rodando y cayendo en un torbellino: seres humanos, animales, un enjambre, una horda furiosa, e inundaron la ladera de la montaña con cuerpos, llamas, tumulto y una danza circular. Las mujeres... agitaban panderetas... sostenían serpientes sibilantes... Hombres vestidos de piel, con cuernos sobre las cejas y vello corporal desgreñado, [...] tocaban címbalos de bronce y golpeaban furiosamente unos tambores. (Mann, 1995, p. 56)

Como en *La consagración de la primavera* y el *Corazón de las tinieblas*, el ritmo es aquí el medio por el cual se produce la irremediable pérdida del yo, el “pisoteo de la individuación”. Las defensas intelectuales de Aschenbach se desmoronan y la novela se centra en la anatomía de la perdición de Aschenbach: “Su corazón retumbaba al ritmo de los tambores, su cabeza daba vueltas, la ira se apoderó de él, el espejismo, la lujuria intoxicante; y su alma deseó unirse a la danza del dios” (Mann, 1995, p. 56).

No hay duda que el sacrificio del Elegido en el rito de la primavera de Stravinski es un tipo de espectáculo diferente de los gestos lascivos, las risas y los gemidos, los desgarros y las matanzas del sueño de Aschenbach; pero hay un parentesco innegable en el instinto primario despertado en el ritmo, que arrastra al espectador al arrebató comunitario:

...el soñador estaba ahora con ellos, era uno de ellos, esclavo del dios extranjero. Sí, eran como su propio yo cuando se arrojaban sobre los animales, desgarrando y matando, engullendo restos de carne que aún humeaban, mientras comenzaba un apareamiento desenfrenado sobre el suelo pisoteado y cubierto de musgo, como una ofrenda al dios. Y su alma probó la lascivia y el frenesí de la extinción. (Mann, 1995, p. 56)

Parafraseando a Marlow cuando habla de Kurtz, la naturaleza salvaje encontró a Aschenbach y reveló en él profundidades de lujuria que desconocía que estuvieran allí: “eran él mismo”. Y como en la conversión de Marlow, aquí el *enthusiasmos* –la posesión del dios– es completa e irreversible: “El hombre afligido despertó enervado y agitado de aquel sueño; impotente ya, pertenecía al demonio” (p. 56). A partir de aquel momento, “despojada de dignidad”, no tendría freno: “su deseo monstruoso le parecía una esperanza real y la moralidad le parecía nula y sin valor” (Mann, 1995, p. 57).

Si regresamos ahora a los ritmos de *La consagración de la primavera* con estas dos escenas literarias de conversión en mente, es posible imaginar que, como el sueño de Aschenbach, la velada del estreno comenzara “con ansiedad, ansiedad y placer y una terrible curiosidad por lo que iba a suceder” (Mann, 1995, p. 55). ¿Qué es la ansiedad? Es invariablemente, dice Jacques Derrida, “el resultado de un cierto modo de estar implicado en el juego, de ser atrapado por el juego, por así decirlo, de estar en juego en el juego desde el principio” (Derrida, 1978, p. 279). Es posible imaginar que el espectador del Théâtre des Champs Élysées, al igual que Aschenbach, “no se viera a sí mismo como un participante separado moviéndose en un espacio externo a los acontecimientos” que estaban teniendo lugar en el escenario; “más bien, [sintieron que] su teatro era su alma e irrumpieron desde afuera, oponiendo violentamente su resistencia –una profunda resistencia intelectual–, se abrieron paso a la fuerza y, cuando hubieron atravesado, abandonaron su existencia y la acumulación de una vida entera de cultura, que quedó totalmente destruida y aniquilada” (Mann, 1995, p. 55). Y eso se debe a que el ritmo, como el aterrador sueño de Aschenbach, es una experiencia tanto del cuerpo como de la mente.

El frenesí del ritmo, tanto en la Danza de la Tierra como en la danza del sacrificio final, hace inevitable la sintonía corporal del oyente: la creciente intensidad del ostinato rítmico es como una llamada al propio público a rendirse. Los polirritmos son, pues, el medio a través del cual los oyentes son convertidos en una muchedumbre que, en virtud de la desbordante intensidad y aceleración de los ritmos, vacila al borde de su propia humanidad, contemplando su propia autoaniquilación. Éste es el punto más aleccionador: como dijo Adorno, “el placer que se obtiene mediante la condición antisubjetiva desencadenada la música es sadomasoquista” (Adorno, 2019, p. 119).

En otras palabras, incluso si el espectador está inquieto por la “aniquilación de la joven”, empatiza –al ser atravesado por la energía del ritmo– con la colectividad, experimentando el asombro de la sospecha de que él o ella podría ser la próxima víctima sacrificial. Y él *fue* el siguiente. Aquella cálida noche de mayo de 1913, él *podría* haber pensado que sólo los bailarines rusos podían retratar una humanidad medio salvaje porque al fin y al cabo eran rusos, y por tanto medio bárbaros; pero si adoptamos una visión más amplia de lo que ocurrió en el mundo después de aquella actuación desenfrenada de la “Rusia negrificada”, sabemos que

los franceses y Occidente pronto ya no podrían explotar a sus propios *nègres* exotizados¹⁷, y que el boomerang del salvajismo iba a regresar justo en contra de ellos, como acertadamente expresó Aimé Césaire en *Discurso sobre el colonialismo*.

17 También sabemos cómo se desarrolló la creencia en la misión revolucionaria de Rusia. El escritor Abram Tertz resume el proceso mediante el cual los ideales del comunismo se convirtieron en pesadilla del totalitarismo: “Para que no se derrame más una gota de sangre, matamos, matamos y matamos”.

Referencias

- Adorno, T. (2019). *Philosophy of New Music*. University of Minnesota Press.
- Albright, D. (2000). *Untwisting the Serpent. Modernism in Music, Literature, and Other Arts*. Chicago University Press.
- Albright, D. (2015). *Putting Modernism Together. Literature, Music, and Painting, 1872-1927*. Johns Hopkins University Press.
- Conrad, J., y Armstrong, P. B. (Ed.). (2016). *Heart of Darkness* (Fifth Norton Critical Edition). Norton.
- Derrida, J. (1978). *Writing and Difference* (Alan Bass, Trad.). University of Chicago Press.
- Dostoevski, F. (1994). *My Paradox* (Junio 1876). In *A Writer's Diary* (Vol. I, pp. 515-521) (Kenneth Lantz, Trad.). Quartet Books.
- Mann, T. (1995). *Death in Venice* (Stanley Applebaum, Trad.). Dover Thrift Editions.
- Rivière, J. (1947). *Nouvelles études*. Gallimard.
- Ross, A. (2007). *The Rest Is Noise*. Picador.
- Taruskin, R. (2013). Resisting the Rite. *AVANT*, 4(3), 268-306. <https://avant.edu.pl/wp-content/uploads/Richard-Taruskin-Resisting-The-Rite.pdf>
- Tolstoy, L. (1905a). A Great Iniquity [Una gran iniquidad]. *Leo Tolstoy Archive*. <https://www.marxists.org/archive/tolstoy/1905/great-iniquity.html>
- Tolstoy, L. (1905b). The End of the Age. An Essay on the Approaching Revolution [El fin de los tiempos. Un ensayo sobre la revolución que se avecina]. *Anarchist Archives*. http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/bright/tolstoy/endofage.html
- Weller, S. (2021). *The Idea of Europe*. Cambridge University Press.

Agradecimientos

Muchas gracias a Ana Romero Sire por su ayuda con la traducción de este ensayo. Todas las traducciones son de la versión inglesa de los textos literarios y críticos citados en el original.

Biografía

Corina Stan es profesora asociada de literatura comparada en la Universidad Duke, donde imparte cursos sobre el modernismo en las artes, el teatro político, la comunidad en la filosofía y la literatura. Ha publicado *The Art of Distances* (2018) y, con Sussman, *The Palgrave Handbook of European Migration in Literature and Culture* (2023).

Dirección: 311 Allen Building, English Dep., Duke University 27708 Durham, NC, USA.

Capítulo V

Escola de Pro-cras-ti-na-ção, uma proposta de abrandamento

*Pro-cras-ti-na-tion School, a proposition
for slowing down*

Sílvia Pinto Coelho

Universidade Nova de Lisboa,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
ICNOVA — Instituto de Comunicação
da NOVA, Portugal
silviapintocoelho@gmail.com

Resumo: Partindo do princípio de que existe um pensamento coreográfico — um modo de pensar e de organizar estratégias de relação e um meio de fazer operar uma espécie de cartografia de relações em movimento, com diferentes graus de intensidade, actuadas concreta ou virtualmente, no espaço-tempo —, neste artigo, propomos olhar para o tempo, para os ritmos e para a capacidade que entendemos que o coreográfico tem para desencadear aceleração e abrandamento, tanto do movimento como da atenção (individualmente ou em grupo). Há propostas que, ao introduzirem um ritmo inesperado no movimento seguro que nos permite sentirmo-nos “em casa”, abrem o campo coreográfico para a descoberta de novas potências. Olhamos, por isso, para alguns modos de investigação usados na área da coreografia e improvisação que consideramos contribuir para desafiar a compulsão para “fazer o que já se sabe à partida”. De entre vários processos criativos de composição coreográfica focamo-nos na experiência de Escola de Procrastinação como exemplo de um projecto que testou a possibilidade de abrandamento do ritmo.

Palavras-chave: pensamento coreográfico, escola de procrastinação, ritmo, ritornelo

Abstract: Based on the principle that there is choreographic thinking — a way of thinking and organising strategies of relation and a means of making a kind of cartography of relationships in movement operate, with varying degrees of intensity, acted out concretely or virtually in space-time — in this article, we propose looking at the time, rhythms and the capacity that we understand choreography has to trigger acceleration and slowing down, both of movement and attention (individually or in groups). There are proposals that, by introducing an unexpected rhythm into a safe move that allows us to feel “at home”, open up the choreographic field to unveiling new powers. We have therefore looked at some modes of research used in the realm of choreography and improvisation that we believe help to challenge the compulsion to “do what you already know”. Among various creative processes of choreographic composition, we focus on the experience of Escola de Procrastinação as an example of a project that tested the possibility of slowing down the pace.

Keywords: choreographic thinking, procrastination school, rhythm, ritornelo.

Some people like metronomes and some people don't,
and the ones who don't think they make music
mechanical,
and the ones who do enjoy how they slow things down.
Sometimes knowing where the beat is
is a good way to escape it.
(Burrows, 2022, p. 35-36)

Num ritmo acelerado apoiámo-nos na ideia de procrastinar para começar a pensar em formas de resistência. O modo operativo era o coreográfico porque foi nele que nos especializámo-nos e foi no pensamento coreográfico¹ que vimos a possibilidade de intervir ou de encontrar as

¹ O pensamento coreográfico inscreve-se no meio, como uma espécie de cartografia de relações com diferentes graus de intensidade. Uma territorialização, onde são o movimento e o tempo, os corpos em relação e as suas forças que produzem durações, cadências cíclicas, ritmos e *ritornelos*. No espaço ficam os rastros, os restos dos efeitos das forças, não só de danças, mas também de coreografias que são hegemónicas nas nossas vidas, como o imperativo de

ferramentas para articular algum discurso. Vimos formas de abordar e de testar possíveis antidotos para a aceleração e para a mobilização não desejadas. As circunstâncias foram variando e as respostas nunca serão satisfatórias, mas podemos aqui partilhar uma pequena reflexão.

1. A Escolha da Procrastinação

A expressão *Escola de Procrastinação* apareceu pela primeira vez para nomear uma necessidade de abrandamento do espaço-tempo para a escuta e observação dentro de um processo de criação, a peça coreográfica *Un Femme* (Coelho, 2009).

Atravessávamos o rio Tejo diariamente no barco para Cacilhas e seguíamos a pé até ao Ginjal para ensaiar. Experimentávamos na pele e na retina as variações de luz, o contraste claro-escuro entre a luz aberta e estoirada do dia e o interior sombrio do armazém onde ensaiávamos. Afeiçoámo-nos à pedra enorme do chão do cais, ao cimento esboroadado daquele lugar gigante onde apareciam reflexos cintilantes do rio projectados nas paredes de forma misteriosa, como um espelho. Tínhamos vontade de dar a ver, de partilhar a tarde lânguida e calma com toda a gente, fosse num evento, numa peça, ou num momento comunitário. A cadência do fim do dia era perfeita, mas a peça já estava marcada para a noite, já tinha um tema, um título, já tinha sido divulgada... Havia pouco tempo e nenhum dinheiro. Improvisámos, mais uma vez... Umhas partes estruturavam, outras compunham ou extravasavam, mas para extravasar convém que a sequência esteja muito bem “oleada”, a repetição é necessária. Precisamos da boa técnica para prolongar o tempo, para ensaiar o ritmo? Nós não tínhamos tempo.... Usou-se uma fórmula já dominada. Marcou-se o espaço com a ousadia de ser demasiado largo para o campo de visão de quem está sentado a ver, montou-se um “cenário” de desarrumação, uma composição musical fechada com pedaços de som de música de filmes, uma marcação coreográfica ao longo da qual improvisámos bastante, e as imagens do rio tinham eco na composição das luzes. Todos os artistas eram óptimos na sua especialidade, no entanto, apresentou-se uma peça mais fria e rápida do que aquilo que o processo revelou como potência, e o desabafo foi — “Precisamos de uma Escola de Procrastinação”.

Entre 2009 e 2018 algumas questões continuaram a fermentar: “Como partilhar um modo de estar?”, “Como transformar a sensação do tempo e ganhar disponibilidade para contemplar?”. Em 2018 começámos a escrever o primeiro projecto “Escola de Procrastinação” e

sentar, ou de deitar conforme “manda” a ergonomia. O pensamento coreográfico acompanha a co-locação na duração, a com-posição corpo-espácio-temporal que envolve atenção e memória perspectivada como re-organizadora de imagens em actualização constante. Coreografar implica articular relações de várias ordens, discursos com desejo de posição, de reflexão, e de imaginação — com uma atenção mais focada, ou mais difusa — reconhecendo-se “um todo” em *zoom out*, por um lado, e comportando a possibilidade de “fluir na imanência”, por outro. (Coelho, 2018)

em 2020 apareceu a COVID19 como um disruptor do ritmo global. O projecto foi finalmente financiado num concurso de apoio a projectos pontuais de investigação da DGArtes/MC, durante a pandemia.

2. Escola de Procrastinação

O procrastinador estruturado pode não ser o ser humano mais eficaz, mas, ao permitir-se espriar divagando espontaneamente as suas ideias e energias, pode conseguir concretizar toda uma série de coisas que nunca conseguiria caso tivesse aderido a um regime mais estruturado. (Perry, 2012, p. 116)

No projecto, a palavra “procrastinação” serviu o propósito de chamar a atenção sobre ela própria. É uma palavra que parece ter um ritmo especial, e é suficientemente grande, áspera e tosca para passar despercebida. Abre-se a possibilidade de ter poder para alterar a situação da frase em que é dita, de alterar o seu ritmo, de alterar a velocidade de quem a diz. É uma palavra performativa se pensarmos no modo como interfere e coreografa o nosso gesto. A mudança que desejávamos ia no sentido de resgatar a “procrastinação” da conotação negativa que ocupa no “mercado do trabalho e da produtividade” para um uso mais neutro e ligado a processos criativos. Na reciclagem do termo “procrastinação”, “escola de procrastinação” e “maratona de procrastinação” serviram-nos de mote para várias propostas de relação. Durante o grupo de leitura “Escola de Procrastinação”, o foco estava colocado nos modos de sabotar a “compulsão para o trabalho”,² contribuindo simultaneamente para o abrandamento do ritmo quotidiano e para o jogo da atenção.

Escolheu-se a palavra “procrastinação” também para tentar activar, em simultâneo: i) a ideia de desaceleração e ii) a capacidade para deslocar padrões de atenção resgatando-os a circuitos pré-formatados. Isto é, procurou-se na palavra “procrastinação” a qualidade de poder dar a ver, sentir e pensar realidades que estão para além daquelas que nos são dadas a ver, sentir e pensar, por exemplo, pela cultura, pelas linguagens dos *media*, pela estrutura social, pela composição das cidades, pelos algoritmos, pelos hábitos, etc. O ritmo da expressão “procrastinação”, dita em voz alta, é relevante. Grande parte das pessoas engana-se, ou engasga-se quando diz “procrastinação”. A maioria abranda antes, ou durante “Escola de

2 Ver a bibliografia do grupo de leitura Escola de Procrastinação aqui: <https://procrastinationschool.fcsh.unl.pt/readingGroup.html>

Procrastinação”.

Pro-cras-ti-na-ção — lemos a palavra internamente com um ritmo, mas quando a voz a começa a pronunciar com som — “pro-cras-ti-na-ção” — a velocidade não corresponde à expectativa da leitura interna. O ritmo abranda. Este abrandamento, que dá sentido à ideia de trava-línguas, introduz no discurso um atraso inesperado, como quem gagueja. Quem ouve alguém que se atrasa ao dizer uma palavra, espera pacientemente, ou antecipa-a tentando completá-la, levá-la para um lugar seguro que faça sentido à medida que é dita.

A tensão paradoxal com a ideia de “escola” e de “maratona” também é relevante. “Ninguém precisa de escola para procrastinar” disse uma das pessoas que não chegou a juntar-se ao grupo de estudo “Escola de Procrastinação”. A “Maratona de Procrastinação” sugere uma corrida contra o tempo que entra num *loop* e em *endurance*. É duracional como as maratonas de dança,³ mas, neste caso, trata-se de procrastinar. Portanto, fazer durar e competir com o desvio do desvio do desvio da eficácia de cumprir uma tarefa pode levar a um *loop* paradoxal difícil de destrinçar e de partilhar. Nesta tarefa, o projecto artístico resvalou um bocado. Ou, então, procrastinou. Há quem diga que correu bem, o que quer que isso queira dizer.

O depoimento de várias pessoas que participaram na “Maratona de Procrastinação” (Coelho, 2021), fosse como colaboradores ou como espectadores, e que declararam sentir uma mudança na percepção do tempo, foi-nos bastante útil para contextualizar a investigação:

O sonho e a pertinência de uma maratona de procrastinação fazem-se ouvir no desejo sincero de encontrar por tempo estendido, farejar algo fora do tempo cronológico. E na possibilidade de experienciar outras intensidades de trabalho e de encontro, talvez até para nada, sussurra o princípio de uma rebeldia, do desassossego que toma a coisa nas próprias mãos enxergando a possibilidade de criar brechas, de agir. Ver-se como ser criador de possibilidades de mundo. (Isadora Dantas, 2021, texto inédito)

Ao fim do domingo, senti operar uma vigorosa tensão entre consumir o término da maratona (por mero cansaço) e, ao mesmo tempo, querer prolongar a procrastinação — só mais um pouco e mais um pouco e mais um pouco. Já ia embora, sim, mas dei meia-volta. Magnetizada pelo jardim, foi como se a suspensão de tempo criada na relação com seu espaço se tornasse imperativa, um estado de enamoramento profundo com suas cores, sons, texturas, cheiros e surpresas... Um estado de permanência desmesurável. (Thaís de Melo, 2021, texto inédito)

A experiência que vocês me proporcionaram renovou a minha relação com o jardim. Porque estava atenta a coisas simples, evidentes. E isso fez-me sentir muito bem numa relação directa com o

3 As “maratonas de dança” são concursos de resistência física com dança, a pares ou a solo. As primeiras maratonas de dança assim designadas terão acontecido nos anos 1920. https://en.wikipedia.org/wiki/Dance_marathon (visto a 27 de Setembro de 2023).

verde e as árvores. E depois, pouco a pouco, nos caminhos, íamos encontrando pessoas conhecidas (...). E nesses encontros nós dizíamos coisas tontinhas como — “Já viste as folhas?!” (risos!). Quando nós realmente estávamos a ver as folhas e a achar aquilo mesmo muito bonito. E esse “voltar para trás” (...), oh pá, não é muito fácil de conseguir! Portanto, por um lado, eu confiei bastante naquilo que estava a acontecer. Confiei que essa experiência era propositada e deixei-me levar — “Isto é uma experiência, sou eu que a tenho, mas ela está a ser orquestrada de uma maneira, assim... mágica!”. E eu senti um bocadinho essa magia. (Catarina Simão, 2021, texto inédito)

Comecei já a meio, e misturei os cheiros com os *flashes*. Fiquei muito tempo a *flashar* no jardim dos cactos. Deitei-me nas escadas. O *flashing* trouxe-me uma sensação de tempo diferente, como os álbuns nos transportam para outros tempos também. Essas imagens fotográficas retiniais construíram a sua realidade retinal e deram-me uma sensação de bem-estar, um estar-estar, estar em presença. Falámos no estúdio sobre o estado de *delay* do corpo e os modos de navegação. Foi dito que o *hesitar* não representa uma acção positiva, mas que é indispensável à não activação do modo trabalho. O computador não hesita, por isso simultaneamente não trabalha, mas também não tem prazer. É aí que ainda somos insubstituíveis, onde temos prazer, e talvez onde se funda a estética.⁴ (Catarina Real, 2021, texto inédito)

3. Grupo de leitura

Em 2020, durante os primeiros confinamentos de prevenção da pandemia de COVID19, o grupo de leitura proporcionou um lugar de encontro entre pessoas abismadas por terem tido que “parar”.⁵ Algumas pareciam felizes, mais relaxadas, outras estavam simplesmente sem palavras. Mas nada podemos avançar, pois apenas víamos rostos de cabeças-falantes, mais ou menos pixelizados em ecrãs. Não sabíamos quase nada. Fizemo-nos companhia *online* e conversámos sobre cada um dos textos sugeridos e lidos, à vez.⁶ Foi interessante poder ler e conversar com pessoas a partir de sua casa, num lugar de pausa inesperada sobre “procrastinação”, “abrandamento”, “desaceleração”, “modos de vida”, “trabalho”, “confinamento”, “produtividade”, “o direito à preguiça”, etc.

4 A colecção de depoimentos e textos em torno do projecto Escola de Procrastinação (2020-2022) irá ser publicada num *ebook*.

5 O grupo de leitura Escola de Procrastinação funcionou em pleno confinamento de 2020 (o primeiro), e fez-se online. Foi uma situação de compromisso. Tínhamos começado informalmente no bar A Sala, fizemos uma sessão no bar da associação Guilherme Cossoul, mas online juntou-se mais gente e mais variada (cerca de 17 por sessão): pessoas que não eram apenas investigadores ou artistas. Uma vez que foi formalizado e organizado no contexto da programação do Teatro do Bairro Alto, e por ser online durante a pandemia, o grupo agregou pessoas de muitos lugares que estavam em casa a trabalhar ou a não trabalhar.

6 Ler, por exemplo, o depoimento de Rita Barreira em <https://procrastinationschool.fcsh.unl.pt/readingGroup.html>

4. Maratona de Procrastinação (noutros termos)

Já durante o processo de desconfinamento, não pudemos apresentar uma “maratona de procrastinação” ao vivo, como estava previsto em 2020 e, por isso, substituiu-se a maratona duracional performativa (presencial) por um conjunto de oito entrevistas a artistas com experiência em improvisações públicas — “Maratona de Procrastinação (noutros termos)”.⁷ Estas entrevistas revelaram uma disponibilidade dos artistas para lidar com o desconhecido bastante surpreendente e que reforça o nosso pensamento sobre a possibilidade de “tonificar a atenção” para acolher o presente e o tempo expandido em toda a sua estranheza.

Além do registo do relato sobre alguns eventos (históricos) de improvisação e composição em tempo real com público, estes artistas responderam a uma série de questões sobre momentos específicos, durante as improvisações, em que o tempo parece ficar suspenso. Momentos em que certos estados de atenção parecem fazer desdobrar o tempo, que por sua vez perde importância em prol das intensidades da presença estendida que permite suspender a “máquina de respostas automáticas” e deixar que outras respostas ganhem potência (ou relevo).

Esta dilatação do presente, esta presença, consiste em fazer durar um lugar em que não se sabe o que vai acontecer. É uma espécie de “não-saber” na duração que sucede com alguma regularidade, mas que pode também surgir como “acidente”, de modo inesperado.⁸ Por exemplo, aconteceu durante a pandemia nada sabermos. A diferença é que em várias práticas de improvisação artística, especialmente quando há um público ao vivo que faz acelerar as expectativas de “entretenimento”, durante o período de “não-saber”, o performer está a jogar com as suas próprias escolhas de “atenção”. Ou seja, é um “não-saber” treinado. Um desafio várias vezes desafiado, como um ensaio do “músculo” de fazer durar o momento, e que contém uma ética para estar presente no presente em expansão, enquanto é possível fazer escolhas confiantes e em velocidade. O “não-saber” treinado também recorre frequentemente a truques e tiques em que os improvisadores reparam e que são discutidos, por vezes, aguerridamente. Alguns truques e tiques são considerados “batota”. Há uma ética da improvisação que nos faz pensar em termos de investigação artística experimentada em tempo real. Desta ética denotam-se as estéticas, distinguem-se os grupos, devolve-se a improvisação à desbunda que poderá permitir, ou não, um novo tipo de reflexão.⁹

7 A “Maratona de Procrastinação (noutros termos)” (2020) foi o compromisso possível com o teatro fechado que iria receber a Maratona de Procrastinação (um evento colectivo, duracional e ao vivo que acabou por se concretizar em 2021). Porque as restrições legais não o permitiam, em lugar do encontro duracional performativo com público ao vivo, decidimos fazer oito entrevistas a coreógrafos improvisadores de duas gerações.

8 João Fiadeiro desenvolve esta ideia de “não-saber” nas suas oficinas de Composição em Tempo Real. Ver, por exemplo, “Entrevista João Fiadeiro — Romain Bigé”, Dezembro de 2016 (Fiadeiro 2017, p. 5). Ver também “não-saber” Sofia Neuparth, 2019 (Agostinho e Neuparth, 2020, p. 14).

9 Lepecki e Mantero “4 temas, uma conversa: antropologia, desbunda, poesia, pensamento” (Porto, Serralves 10 de Setembro 2023).

5. Maratona de Procrastinação

Finalmente, em Julho de 2021, timidamente pudemos concretizar uma maratona de procrastinação ao vivo no jardim botânico de Lisboa (Coelho, 2021). Passado um ano, e passado um segundo desconfinamento, a “Maratona de Procrastinação” presencial já era possível, com bastantes restrições que colocaram a equipa em modo de “desconfinamento contido”. A proposta passava por poder estar no parque, vivendo o momento, hora a hora e com pequenos *scores*, partituras de relação construídas em conjunto, para habitar um espaço fosse para a conversa, fosse para a contemplação ou para o jogo. Poderíamos nós proporcionar a qualquer pessoa a experiência de se perder no espaço e no tempo?¹⁰

A primeira indicação que nos deram é que o público teria de usar máscara no jardim. Felizmente, essa medida preventiva caiu, mas não caiu a proibição de acedermos aos canteiros já que se trata de um jardim romântico e os canteiros estão preenchidos por uma espécie de lírios em vez de relvados. A restrição do jardim botânico inibiu os improvisadores de entrarem na “desbunda” catártica que era sentida física e animicamente como “urgente” naquele período de desconfinamento tão próximo do susto da pandemia. A restrição espaço-temporal, que caracterizou o período pandémico de quem esteve confinado, afectou o trabalho de investigação artística como uma tensão mal resolvida. No entanto, o encontro e a experiência do público foram possíveis, em alguns casos, tal como nos depoimentos citados em cima.

6. “*The show must not go on*”?

I did a lot of Release Technique, but I danced without warming up. “If it hurts, it’s good.” Yvonne Rainer’s No Manifesto, I said YES to everything she said NO to. (Stuart, 2022, p. 18)

Ao mesmo tempo que nos focámos na minúcia do momento em que se fazem escolhas numa improvisação coreográfica, também pensámos em modos de abrandar a máquina de produção de espectáculos. Introduzimos no jogo discursivo da maratona a frase “*The show must not go on*” e tivemos reacções negativas, especialmente por parte de dois artistas que defendem exactamente o contrário, à partida — Mariana Tengner Barros e Mark Tompkins.

¹⁰ Ver depoimentos nas páginas 5 e 6.

Para a coreógrafa Mariana Tengner Barros — “The spectacle of life tells you ‘The show must go on’ because you are alive” (Barros, 2023, texto inédito).¹¹ E, nesse caso, diríamos com Barros, que saber improvisar, saber fazer durar um lugar de não saber, é também “saber viver”. Ter a *endurance* e a paciência para sustentar aquilo que (ainda) não tem resolução à vista é também “ter esperança” (ou “poder esperar”).¹² O espectáculo tem de continuar porque, para Barros, a vida também é “o espectáculo”. Portanto, poder seguir com o espectáculo da vida é estar vivo. Mas a ideia de introduzir uma negação no fluir do espectáculo — “The show must **not** go on”¹³ — estava relacionada com a interrupção de um ritmo contínuo e frenético, que parece acompanhar a inevitabilidade de aquilo que vivemos ser exactamente como está a ser, e fluir com os mesmos padrões familiares que temos, sem os questionar. Os padrões que são tão “óbvios” que nem os vemos. Em “Bartleby, ou Da Contingência”, Agamben sustenta a ideia de negação como potência por exemplo, assim:

E, todavia, a potência é a coisa mais difícil de pensar. Pois se a potência fosse sempre e só potência, de fazer ou de ser alguma coisa, nunca a poderíamos experimentar como tal, mas, segundo a tese megárica, ela existiria somente no acto que realiza. Uma experiência da potência enquanto tal só é possível se a potência for sempre também potência de “não” (fazer ou pensar alguma coisa). [...] Como é possível, de facto, pensar uma potência de não pensar? O que significa, para uma potência de não pensar, passar ao acto? E se a natureza do pensamento é de ser em potência, o que pensará? (Agamben, 1993, p. 19)

Ao improvisar dança, por vezes instalam-se ritmos que indiciam uma previsibilidade quase insuportável (*clichés*). Talvez, depois de dançarmos todos os nossos *clichés*, possa aparecer “outra coisa”, talvez emergja um acidente, um tropeção, uma suspensão no tempo que poderá estar relacionada com um desejo latente de não cumprir uma imagem já fechada, de não ir por um lugar que pensamos já saber qual é (que se tornou num nosso “lugar-comum”). Talvez seja possível não nomear o lugar, não cumprir a frase-feita que antecipámos. Talvez possamos sabotar também o desejo ou cumprir um outro desejo mais extemporâneo, menos exigente, um capricho. Talvez procrastinar uma concretização seja o “acidente” que provoca o desvio no ritmo padrão daquela improvisação. Será que não fazer nada, ou qualquer outra coisa não programada, como ir lavar a loiça, pode desvelar novas potências, caminhos criativos, epifanias? Como criar condições para a emergência de epifanias? E porque desperdiçamos constantemente esse lugar de potência sentindo-nos “culpados” por estar a

11 Ver nota 5.

12 “Poder” é dito aqui com o duplo sentido de possibilidade e de força ou capacidade.

13 Num texto, ainda no prelo, desenvolvemos o contraste entre o “Manifesto do não” de Yvonne Rainer (1965) e a frase feita vinda do espectáculo circense “O espectáculo tem de continuar!”.

“procrastinar”? Ficamos mais lentos? Mais lento não é necessariamente mau.... Poderá ser apenas diferente daquilo que tínhamos projectado como ideal?

7. Ritmo e tradução, ritornelos-lengalengas

O ritmo traduz, a sua natureza é traduzir. (Gil, 2018, p. 218)

Pafraseando José Gil em *Caos e Ritmo*, “não há vibração que não seja rítmica. A vibração torna-se (ou já é) rítmica, comandando (ou domando) o tempo. Em suma, o ritmo emite ondas e crepúsculos, uma vez que ritmiza estes últimos” (2018, p. 219). Se o movimento produz corpo, o ritmo desse movimento inscreve os padrões que são a matriz de fazer-mundos. O ritmo traduz movimento em coisa-mundo.¹⁴ Ou, ainda com Gil, “o ritmo luta contra o caos, não o abole. Lança o fio ténue ‘por cima do caos’, embora o fosso cavado por este permaneça” (*ibidem*).

Se o movimento e os ritmos formam bases de constituição de mundos, será que pessoas que se especializam em variações de ritmo — por exemplo, em artes do tempo e do movimento como a música, a dança ou o cinema — podem ter experiências processuais relevantes e organizadas de modo a poder pensá-las com outras pessoas? Será que podem partilhar as suas experiências sensoriais mais, ou menos, intensas, empíricas ou empáticas de modo a participarem activamente na reflexão sobre o comum? De que modo os ritmos coreográficos desafiam a ecologia da atenção?¹⁵ Como abrandar a sensação e a vivência do tempo?

Parece-nos evidente que os processos de improvisação, pensados e organizados em áreas artísticas como a dança, têm algo para dar ao pensamento em geral. São ferramentas humanas e não apenas formas de criar peças. Se procuramos modos de possibilitar a desaceleração no contexto do mundo espectacular pressentimos um campo eminentemente político contido na proposta que extravasa para além dos palcos. Possa o coreográfico trazer ideias sobre “os que fazem” *versus* “os que vêem”, “os que mobilizam” e “os que se arrastam”, “os que sabotam” ou “os que páram e dão dois passos atrás para ver mais longe”. “Tomar uma posição”, ou “escolher uma postura”, são passos coreográficos, não? O que pode, então, o coreográfico enquanto ritmo?

14 Afirmação baseada livremente em estudos de embriologia. Ver, por exemplo, texto do grupo de estudo de Sofia Neuparth “encontro com o embrião, estudo de movimentos que criam corpo” (2022).

15 Ver, por exemplo, Citton (2017).

A relação crítica entre o coreográfico e o político não é novidade, autores como Andrew Hewitt em *Social Choreography, ideology as performance in dance and everyday movement* (2005) ou Randy Martin em *Critical Moves, dance studies in theory and politics* (1998) expressaram crítica e extensivamente essa relação. Alguns escritores do romantismo, como Friedrich Schiller e Heinrich V. Kleist, introduziram nas suas reflexões, questões e ilações tiradas da prática de danças e da educação estética e levaram-nas para outros campos do pensamento. Pequenos detalhes coreográficos podem trazer luz sobre a vida de todos os dias ou sobre grandes acontecimentos históricos como, por exemplo, batalhas. André Lepecki cunhou o conceito de “coreopolítica” (2013), Bojana Cvejic (2023) remete para a coreografia social de Hewitt. Por exemplo, Salomé Coelho alerta-nos para o facto de “a participação de Laban no ministério da propaganda de Goebbels ser um exemplo fundamental de como a arte e os estudos artísticos (...) tiveram um papel central na implementação de uma nova ‘coreografia do quotidiano’ (...)”. Neste caso, uma coreografia “conforme aos ideais do Nacional Socialismo” (Coelho, 2020, p. 21).

A proposta de interferir nos tempos das rotinas e do trabalho não é nova, e pode até ser perigoso usá-la de um modo simplista, ou que não seja meramente exploratório e investigativo—i.e. como proposta poética, autopoética, lúdica ou artística. O coreográfico está presente na poética das relações, mas remete também para a política; pode inclusive ser um instrumento militante, militar e de guerra. O que nos importa na improvisação e na composição em tempo real é o seu carácter experimental. Sendo que o próprio experimental é passível de ser instrumentalizado. A ressalva e a atenção são preciosas, mesmo quando o nosso foco é a interferência que perturba os ritmos instalados de modo experimental. Em *Escola de Procrastinação* procurámos uma dose de “desterritorialização”¹⁶ que fosse impossível de ser apropriada como “novo padrão”. Procuramos, portanto, antídotos para a instrumentalização que não sejam eles próprios instrumentalizadores (nem instrumentalizáveis). A tal máquina que se avaria a si própria e que consta estar presente na arte (Miranda, 2008, p. 32).

É aqui que a proposta de Félix Guattari em *Chaosmose* (1992), em geral, e o ritornelo em especial, nos ajudam a teorizar um processo que pressentimos ser rítmico. Um processo que é simultaneamente ético e estético, e iminentemente político, no que pode enquanto mobilizador ou desmobilizador de movimentos. Em “da produção de subjectividade”, Guattari começa por destacar os factores psicológicos colectivos. “A subjectividade é plural e polifónica” diz, citando Bakhtine, para de seguida se referir ao lugar preponderante que os *mass media* de alcance mundial ocupam como factores de subjectivação. Importa-nos aqui vincar, com Guattari, que os grandes movimentos de subjectivação não têm necessariamente um sentido emancipador. A complexidade comporta aspirações emancipatórias com pulsões

16 Ver Guattari (1992).

retrógradas, conservadoras ou mesmo fascistas, de ordem nacionalista, étnica e religiosa (Guattari 1992, p. 13, tradução minha):

A sociologia, as ciências económicas, políticas e jurídicas parecem estar mal aparelhadas para dar conta de uma tal mistura de apego arcaizante às tradições culturais, por um lado, e às aspirações à modernidade tecnológica que caracteriza o *cocktail* subjectivo contemporâneo por outro. A psicanálise tradicional também não estará mais bem posicionada para o fazer [...]. Nestas condições parece ser oportuno forjar uma concepção mais transversal da subjectividade que permita responder por sua vez às ligações idiossincráticas territorializadas (territórios existenciais) e às aberturas dos seus sistemas de valor (universos incorporais) com implicações sociais e culturais. (Guattari, 1992, pp. 14-15, tradução minha)

Falando também de subjectividade, Daniel Stern, em *The Interpersonal World of the Infant* (Stern *apud* Pais, [1985] 2018) “demonstra que a relação intersubjectiva entre mãe e bebé se processa através de uma qualidade da experiência que envolve afectos vitais” (Pais, 2018, p. 220):

Stern define estes minúsculos e constantes ajustes fisiológicos como indefiníveis impressões, pequeníssimos movimentos e sensações que só o corpo pode detectar e conhecer através de padrões de ritmo e intensidade. Emitimos e captamos mudanças de intensidade, no tempo (ritmo) e na forma da percepção global da experiência. Percebemos como as acções ou comportamentos são desempenhados por “percepções amodais”, isto é, apreensões globais de características abstractas de objectos ou pessoas, tais como a forma, o ritmo, a intensidade ou o movimento. (Pais, 2018, p. 220)

Stern destaca o carácter trans-subjectivo das experiências precoces da criança que não dissocia o sentimento de si do sentimento do outro (Guattari, 1992, p. 18). “Uma dialéctica entre os ‘afectos partilháveis’ e ‘afectos não partilháveis’ estrutura assim as fases emergentes da subjectividade. Subjectividade em estado nascente que não deixaremos de encontrar no sonho, no delírio, na exaltação criativa ou no sentimento amoroso” (Guattari, 1992, p. 18, tradução minha). É esta subjectividade em estado nascente que Guattari parece recuperar, como uma espécie de “economia a-significante” ocultada pela linguagem e pela valorização (excessiva) da significação. “O mesmo movimento de compreensão polifónica e heterogénica da subjectividade leva-nos a ter em consideração certas investigações de aspectos etológicos e ecológicos contemporâneos” (Guattari, 1992, p. 17). É aqui que gostaríamos de destacar a capacidade que consideramos que o pensamento coreográfico tem para accionar um “instinto” rítmico de relação, ou “afecto vital”.

Guattari explica como, na clínica de La Borde, na altura em que escreve, eram propostos diferentes modos de alterar a constituição de “complexos de subjectivação: indivíduo-grupo-máquina-trocas múltiplas”, às várias pessoas que frequentavam a clínica, fazendo variar as actividades a que se dedicavam durante determinados períodos. Oferecia-se, então, a possibilidade de uma pessoa recompor a sua corporeidade existencial permitindo-lhe sair dos seus impasses repetitivos e, de certo modo, re-singularizar-se (Guattari, 1992, p. 19, tradução minha). A variação das actividades a que se dedicavam pacientes e funcionários de La Borde — a partir dos modos e modalidades de subjectivação que não se prendiam com dimensões já existentes da subjectividade, i.e., que não eram cristalizadas em complexos estruturais, mas que demandavam uma “criação” — participavam, para Guattari, numa espécie de paradigma estético. “Aqui, a inventividade das curas distancia-nos dos paradigmas científicos para nos aproximar de um paradigma ético-estético” (Guattari, 1992, p. 20). Ao optar por considerar um inconsciente que “sobrepõe múltiplos estratos de subjectivação, heterogéneos e de extensão e consistência variáveis”, Guattari quer distanciar-se da definição de inconsciente de Freud. O inconsciente “esquizo”, que preconiza, estaria mais virado para as práticas actuais, seria “um inconsciente de Fluxo e de máquinas abstratas, mais do que um inconsciente de estrutura e de linguagem” (Guattari, 1992, p. 26). É citando Bakhtine e a sua ideia de irreversibilidade do objecto estético (e de *autopoiese*), que Guattari se aproxima dos ritornelos existenciais. A forma estética opera uma transferência de subjectivação “por intermédio de uma função de isolamento, ou de separação, de tal modo que a matéria de expressão se torna formalmente criadora” (Guattari, 1992, p. 29). “Há um fragmento do conteúdo da obra em processo que ‘toma posse do autor’ para engendrar um certo modo de enunciação estética” (Guattari, 1992, p. 29).

Mas não é, então, apenas no quadro da música e da poesia que vemos como operam esses fragmentos destacados do conteúdo, os tais que incluo na categoria de “ritornelos existenciais”. A polifonia dos modos de subjectivação corresponde, de facto, a uma multiplicidade de maneiras de “marcar o tempo”. Outros ritmos são assim levados a fazer cristalizar agenciamentos existenciais, que eles encarnam e singularizam.

Os casos mais simples de ritornelos de delimitação de Territórios existenciais podem encontrar-se na etologia de numerosas espécies de pássaros. Algumas sequências específicas de cantos estão ao serviço da sedução do seu parceiro sexual, do afastamento de intrusos, do anúncio da vinda de predadores... Trata-se de definir, de cada vez, um espaço funcional bem determinado. (Guattari, 1992, pp. 30-31)

Guattari recorre à antropologia para referir ainda que é a partir “de ritmos, de cantos, de danças, de máscaras, de marcas no corpo, no chão, nos totens, por ocasião de rituais e referências míticas que são circunscritas outras formas de Territórios existenciais colectivos”. (*ibidem*)

Cada um de nós conhece tais transposições de limiar subjectivo pela actuação de um módulo temporal catalisador que nos mergulhará na tristeza ou, então, em clima de alegria e de animação. Com este conceito de ritornelo, aquilo que visamos não são apenas os afectos massivos, mas ritornelos hipercomplexos, catalisando a entrada de Universos incorporais tais como o da música ou o das matemáticas e cristalizando Territórios existenciais muito mais desterritorializados. (Guattari, 1992, p. 31)

Guattari atribui a este tipo de ritornelo transversalista a capacidade de escapar a uma delimitação espaço-temporal estrita onde “o tempo deixa de ser exterior para se tornar um foco intensivo de temporalização”. Nesta perspectiva “o tempo universal já não aparece como um projecção hipotética, um tempo de equivalência genérico, um tempo capitalista ‘achata-do’, uma vez que o essencial reside nestes módulos parciais de temporalização (...)”.

E não se trata de universos de referência “em geral”, mas de universos singulares, historicamente marcados no cruzamento de diversas linhas de virtualidade. Um ritornelo complexo — aquém dos da poesia e da música — marca o cruzamento de modos heterogêneos de subjectivação. (Guattari, 1992, p. 32)

Para ilustrar o modo como nos mantemos íntegros num “eu”, mesmo quando a nossa identidade se transfere, por exemplo, para uma personagem de um programa televisivo que nos distrai, Guattari re-situa-nos — “o ritornelo não assenta em elementos de formas, de matérias, de significação comum, mas sim no desprendimento de um motivo (ou de um *leitmotiv*) existencial que se instaura como ‘atractor’ no seio do caos sensível e significacional” (Guattari, 1992, p. 33). Os ritornelos dão azo a encontros, produzem vizinhanças. Estão num vai e vem que não se separa do “eterno retorno”. “Ritornelo” na etimologia italiana vem de “retorno” e pode ser entendido como lengalenga, mas também como frase musical breve, um prelúdio, um canto. Retornar não é imitar e não é só um refrão. O que retorna nunca é o mesmo, serve para desterritorializar. “O conceito de ritornelo está ligado à canção de embalar e à canção que a criança canta para não ter medo, para não se sentir abandonada. Para retornar diferente entre o medo e o caos, o ritornelo mede o abismo no tempo de uma respiração” (Ana Godinho Gil, 2019).¹⁷

Como pequena máquina que permite arriscar e regressar na performance e na vida, o ritornelo é uma espécie de bloco dinâmico e ritmado de espaço-tempo em devir que agencia

17 Devo a confirmação do uso da palavra “ritornelo” para evocar o conceito de “eterno retorno” à aula de Ana Godinho de 19-11-2019, dada no contexto do seminário de Dança em Contexto, mestrado de Artes Cénicas FCSH, UNL. Aqui fazemos uma citação livre de apontamentos dessa aula (Coelho 2019).

território. Não se trata da relação sujeito/objecto, mas sim de territórios existenciais — de desterritorialização e reterritorialização. O pequeno ritornelo é o primeiro referente de um território que permite que venhamos a reconhecê-lo como território “possível”. Tornar a palavra “procrastinação” num “território reconhecível”, fazendo dela a lengalenga que podemos cantar para não nos atrapalharmos no caos da produção das artes e das tarefas sem sentido, pretende ser um jogo, e este jogo apareceu com várias outras potências.

8. Improvisação?

Como opera a procrastinação num processo artístico em que seja possível convocá-la? Podemos adivinhar uma direcção e não a cumprir até que ela se cumpra — por exemplo, quando deixamos a comida a marinar (ou levedar), é o tempo que a revela como “outra coisa”. Podemos adivinhar uma direcção e divergir dela na periferia dos acontecimentos, até que ela se cumpra. Com “adivinhar” queremos dizer “confiar” (esperar/ter esperança). Como artistas, não queremos morrer de *cliché* — i.e. morrer de tédio — e, ao pé do lugar-comum que mantemos para reconhecer um território, a procrastinação pode ser um ponto de fuga, um capricho, um ritmo desalinhado em relação ao expectável.

A repetição serve a diferença, em lugar de se cumprir constitui o território de onde emerge alguma singularidade por ela sustentada. Um improvisador é alguém que se dedica a desafiar a previsibilidade com maior ou menor risco, mas num processo poético que, em princípio, não é verdadeiramente perigoso. Improvisar pode ser apenas conversar, pode ser manter o *status quo*. Não se trata de lidar com a arbitrariedade, mas sim de sustentar um desafio atento ao que está presente num determinado momento. Pode ser perceber o acidente que lhe permite não ter de fazer demasiadas escolhas, por aceitar algumas das escolhas já feitas (pelas circunstâncias) e torná-las o motor de pequenas surpresas. O improvisador deseja poder não ser o marionetista de um teatro de imagens partilhadas em grupo. Não por preguiça, mas por sentir ser muito mais potente encontrar as imagens através do conjunto sem “sentir a sua própria agência” como manipulador do grupo, ou da imagem final. Ser surpreendido pelo acontecimento para poder continuar a surpreender-se e vislumbrar um mundo novo tem um sabor “mágico”. Mas para se surpreender a si próprio pode também desejar manter um lugar-comum que não armadilha os outros. Por isso, improvisar em grupo passa por uma constante afinação entre a construção de um plano de grupo e a esperança, ou a espera activa, na relação com “não-saber”. Há miríades de possibilidades para descobrir em comunidade. Em 1972, Deleuze e Guattari colocaram as palavras “improvisação” e “ritornelo” no mesmo parágrafo, deste modo:

Saltamos, arrisca-se uma improvisação. Mas improvisar é alcançar o Mundo, ou confundir-se com ele. Sai-se de casa ao longo de uma cançãozinha. Sobre as linhas motrizes, gestuais, sonoras que marcam o percurso habitual de uma criança, plasmam-se ou põem-se a brotar “linhas de errância”, com curvas, nós, velocidades, movimentos, gestos e sonoridades diferentes. [...]

A lengalenga [ritornelo] tem três aspectos, torna-os simultâneos, ou mistura-os: ora, ora, ora. Ora o caos é um imenso buraco negro e esforçamo-nos para fixar um ponto frágil no centro. Ora organizamos à volta de um ponto um “andamento” (em vez de uma forma) calma e estável: o buraco negro tornou-se a nossa casa. Ora se enxerta uma escapadela neste andamento, fora do buraco negro. (Deleuze e Guattari, 2007, p. 396)

Resta-nos descobrir se o título “Escola de Procrastinação” se basta como máquina poética de ritornelização. Ou seja, será que o paradoxo de combinar a ideia de “eficiência” — que se sente quando se ouve “escola” —, com a de “ineficácia” — que atribuímos à palavra “procrastinação” —, é suficiente para dar início a um movimento de pensamento?

Numa improvisação, o pensamento e a atenção estão inquietos. Para sair do campo da dança convocamos a montanha-russa e alguns desportos rápidos como o *surf*, o *skate*, o *parcours*... Neles, o movimento e o pensamento, a memória e a atenção variam em ritmos acelerados, alternam-se com as sensações, a percepção do espaço-tempo, com aquilo que ainda somos nós e aquilo que se transforma em outros, em paisagem-vôo. As imagens-sensação que aparecem são rápidas, fugazes... Reflexos e escolhas em velocidade dão-nos uma ideia da impossibilidade de “parar para pensar”. Neste sentido, quando dizemos “improvisação” referimo-nos a uma espécie de jogo de associação-livre, como uma “escrita automática” (um *word sprint*) num espaço-tempo acelerado e de corpo inteiro. Mas dizer “aceleração/desaceleração” é diferente de dizer “ritmo”. Será que, se considerarmos a “procrastinação” como fragmento, como um catalisador poético-existencial (Guattari 1992, p. 36) que abre a possibilidade de um ritornelo ritmado propondo um movimento de pensamento, podemos dar início a um novo território existencial colectivo? Fazer acelerar e abrandar os ritmos e jogar o jogo dos ritornelos coreográficos atentamente é proposto em “Escola de Procrastinação” como movimento de pensamento.

Referências

- Agamben, G. (1993). *Bartleby, ou Da Contingência*. In G. Agamben, & A.H. Paixão (Eds.) *Bartleby Escrita da Potência* (pp. 8-49). Assírio e Alvim.
- Agostinho, M., & Neuparth, S. (2020). *Criação*. c.e.m.
- Burrows, J. (2022). *Writing Dance*. Varamo Press.
- Citton, Y. (2017). *The Ecology of Attention*. Polity Press. (Original work published 2014)
- Coelho, S. L. (2020). *O Gesto da Travessia e o Contacto com o Ritmo Vital, Sobrevivências do êxtasis no Cinema* [Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa]. RUN. <http://hdl.handle.net/10362/112991>
- Coelho, S. P. (2009). *Un Femme*, peça coreográfica. Máquina Agradável.
- Coelho, S. P. (2018). Práticas de atenção, ensaios de des-territorialização e performance coreográfica. *Cadernos de Antropologia e Arte*, 7(2), 43-55. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1595>
- Coelho, S. P. (2021). *Maratona de Procrastinação*, evento duracional performativo com coreógrafos convidados. Teatro do Bairro Alto.
- Cvejic, B. (no prelo). A Coreografia Social e as Suas Perspectivas em Face da Ordem e da Desordem (S. Pinto Coelho, Trad.). Em *Dança Não Dança. Arqueologias da Nova Dança em Portugal*. Associação Parasita, Fundação Calouste Gulbenkian e Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2007). *Mil Planaltos, capitalismo e esquizofrenia 2*. Assírio e Alvim. (Original work published 1972)
- Fiaideiro, J. (2017). *Composição em Tempo Real, anatomia de uma decisão*. GHOST.
- Gil, J. (2018). *Caos e Ritmo*. Relógio D'Água.
- Godinho, A. (2019). Seminário de Dança em Contexto, Mestrado em Artes Cénicas FCSH, UNL. Citação livre de apontamentos tirados na aula dada pela convidada Ana Godinho Gil em 19-11-2019. Lisboa, FCSH.
- Guattari, F. (1992). *Chaosmose*. Éditions Galilée.
- Hewitt, A. (2005). *Social Choreography, ideology as performance in dance and everyday movement*. Duke University Press.
- Lepecki, A. (2013). Choreopolice and Choreopolitics: or the task of the dancer. *TDR: The Drama Review*, 57(4), 13-27. https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00300
- Martin, R. (1998). *Critical Moves, dance studies in theory and politics*. Duke University Press.
- Miranda, J. B. (2008). *Corpo e Imagem*. Vega.
- Pais, A. (2018). *Ritmos Afectivos nas Artes Performativas*. Edições Colibri.
- Perry, J. (2012). *A Arte de Adiar*. Sinais de Fogo.
- Stuart, M., & Tompkins, M. (2022). *One Shot, dialogues on real time composition*. L'oeil d'or.

Biografia

Sílvia Pinto Coelho. Coreógrafa e investigadora integrada no grupo de Performance e Cognição do ICNOVA, é doutorada e mestre em Ciências da Comunicação, licenciada em Antropologia e bacharel em Dança.

ORCID ID: 0000-0003-4934-2127

Morada: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Av. de Berna, 26-C 1069-061 Lisboa, Portugal.

Capítulo VI

Ecocrítica, ritmos y territorios. Reflexiones sobre el totalitarismo de la aceleración

*Ecocriticism, rhythms and territories. Reflections
on the totalitarianism of acceleration*

Pablo Cosentino

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Filosofía
Instituto de Investigaciones en Ciencias
de la Educación, Argentina
pablocosentino86@gmail.com

Resumen: El actual tiempo de crisis ambiental no sólo debe ser considerado como una época marcada por el colapso ecológico, sino fundamentalmente como un período de crisis civilizatoria (citado en Leff, 2013, p. 181). Desde una mirada predominante en el occidente moderno, la naturaleza fue pensada como una mera fuente de recursos a extraer al servicio de la expansión y el crecimiento de un sector de la economía internacional. En las últimas décadas, esta racionalidad economicista ha desencadenado un “totalitarismo de la aceleración” que se expresa no sólo en la sensación de falta de tiempo que caracteriza el actual ritmo de vida, sino también en la alteración y destrucción de los ciclos de regeneración de la biosfera (citado en Rosa, 2016, p. 21). Ante tal escenario de desajuste temporal, en este trabajo nos interesa explorar el potencial de la ecocrítica para el establecimiento de pedagogías críticas de la hegemonía del ritmo homogéneo y avasallante del capitalismo global. De la mano del análisis de la película “Primavera, verano, otoño, invierno y otra vez primavera” del director surcoreano Kim Ki-Duk, indagaremos en una posible temporalidad educativa que habilite prácticas de estudio desde una perspectiva de cuidado y respeto hacia la diversidad de lo existente.

Palabras clave: ecocrítica, aceleración, ritmo, filosofía de la educación, territorio

Abstract: The current environmental crisis should not only be seen as a time marked by ecological collapse but also fundamentally as a period of civilizational crisis (Leff, 2013, p. 181). From the prevailing perspective in the modern West, nature was often considered merely as a source of resources to be extracted in service to the expansion and growth of a sector of the international economy. In recent decades, this economic rationality has given rise to a “totalitarianism of acceleration”, not only reflected in the pervasive feeling of time scarcity that characterizes our current way of life but also in the disruption and destruction of the natural life regeneration cycles within the biosphere (Rosa, 2016, p. 21). Given this unsettling temporal imbalance, this paper aims to explore the potential that ecocriticism offers for the development of critical pedagogies that challenge the hegemony of the homogenous and overwhelming pace of global capitalism. In conjunction with an analysis of the film “Spring, Summer, Autumn, Winter and Spring Again” by South Korean director Kim Ki-Duk, we will delve into the possibility of adopting an educational approach that promotes a mindful and respectful perspective towards the diversity of life.

Keywords: ecocriticism, acceleration, rhythm, philosophy of education, territory

Crisis civilizatoria y régimen de la aceleración

El actual tiempo de crisis ambiental no sólo debe ser considerado como una época marcada por el colapso ecológico, sino fundamentalmente como un período de crisis civilizatoria (Leff, 2013). Por lo tanto, es necesario comprenderlo en el marco de una forma de ordenamiento social basada en una lógica economicista que, al ser indiferente a las condiciones que posibilitan la vida a largo plazo, propone un modo de vida insustentable. En este sentido, podemos señalar a la modernidad occidental como el período en el que se establece una narrativa de progreso y desarrollo que implicaba, entre otras cosas, el avance de la razón científica, el aumento en la producción de nuevas tecnologías, la tecnificación de las sociedades, el crecimiento de la producción industrial, la urbanización y la adopción de los valores culturales modernos (Escobar, 2014, pp. 91–92). En aquel relato “civilizatorio”, el control y dominio de la naturaleza aparece como condición necesaria para que las sociedades alcanzaran un ideal de “prosperidad” y crecimiento económico ilimitado. Bajo esta mirada, la tierra se concibe como una mera fuente de recursos a extraer para los fines de la expansión capitalista.

Según Enrique Leff (2013), lo que subyace a esta crisis (ambiental y civilizatoria) es una racionalidad económica que da un orden a los ámbitos institucionales, legitima los fines y el modo de accionar de las personas y regula y dinamiza las interacciones sociales. De este modo, se ha producido el traspaso a todas las dimensiones de la vida social de la lógica que estructura el mercado capitalista y que demanda un aumento constante y sostenido de la producción y circulación de bienes en la búsqueda del incremento de la ganancia. Con la expansión de este modo de vida moderno-occidental, esta racionalidad no sólo ha desencadenado la instrumentalización de las cosas, de la naturaleza y de las personas, sino que ha conducido a un “totalitarismo de la aceleración” que se expresa tanto en la velocidad con la que se producen los cambios tecnológicos y culturales como en la sensación de “falta de tiempo” que caracteriza el actual ritmo de vida (Rosa, 2016, p. 21).¹ En consecuencia, esta dinámica de la aceleración se ha convertido en una fuerza que ha transformado nuestro modo de estar en el mundo.

Afirma Hartmut Rosa (2016, pp. 40-54) que existen fundamentalmente tres causas que conducen a la aceleración que caracteriza el ritmo de vida de nuestras sociedades. Una de ellas es la competencia ya que, al estar la asignación de recursos, bienes, estatus y reconocimiento determinada por la misma, la velocidad y el “ahorrar tiempo” se asocian a una ventaja competitiva. Además, al concebirse la vida plena como la acumulación de experiencias y la realización de tantas opciones como sea posible, el incremento de la velocidad con la que se vive aparece como una respuesta al problema de la finitud existencial. Por último, existe un ciclo en donde se retroalimentan y se impulsan de manera constante las tres dimensiones de la aceleración mencionadas por el autor (aceleración tecnológica, del cambio social y del ritmo de vida). Todo esto desencadena un “régimen acelerador totalitario” cuya fuerza rige y presiona sobre las personas, estructura nuestra subjetividad y transforma la relación con los otros, la sociedad y el mundo (Rosa, 2016, p. 72).

En palabras del autor, este régimen va acompañado de un cuadro social caracterizado por la alienación y la pérdida de resonancia. Esto refiere a una relación con el mundo en el que este nos resulta insignificante (cuando no es hostil o amenazante). Por lo tanto, las cosas generan indiferencia y carecen de importancia, es decir, dejan de conmovernos, pierden fuerza y se nos aparecen “mudas” (Rosa, 2020, p. 240). En este trabajo, sostenemos que ante esta situación se vuelve necesaria una reflexión acerca del modo en que concebimos lo educativo de manera de esbozar lineamientos de una posible filosofía de la educación acorde a

1 Según el autor, la aceleración tecnológica se expresa fundamentalmente en el aumento de velocidad en los procesos de transporte, comunicación y producción. Por otro lado, la aceleración del cambio social, plasmado principalmente en la innovación cultural, convierte en inestables y efímeras las estructuras sociales, los patrones de acción, asociación y orientación de las personas. Por último, la aceleración del ritmo de vida se refleja en la sensación de falta de tiempo, la prisa, la presión y el estrés que caracteriza la vida cotidiana. A la vez, se observa en el deseo y las ganas de incrementar el número de acciones o experiencias por unidad de tiempo (es decir, el afán de hacer más cosas en menos tiempo) (Rosa, 2016, pp. 21-39).

este tiempo. En esta dirección, plantearemos que la ecocrítica presenta un potencial pedagógico-político que fomenta una crítica a la hegemonía del ritmo del capitalismo globalizado. En tal sentido, sus análisis pueden habilitar el contacto con patrones rítmicos que, frente a los tiempos que demandan un aumento constante de la producción y la ganancia, nos habiliten a “respirar” en sintonía con la naturaleza (Berardi, 2020, p. 26).

Ecocrítica e historias de descentramiento

En términos generales, podemos pensar a la ecocrítica como un abordaje a textos literarios y otros formatos artísticos focalizado en las representaciones de la naturaleza y de la relación que lo humano establece con la misma. Se aspira entonces a desplegar lecturas y análisis críticos de nociones, conceptos e imágenes relacionados con el ambiente, el paisaje, la vida no-humana, los seres vivos y no-vivos, la cultura, lo artificial, la tecnología, etc. En este sentido, realizar un trabajo ecocrítico implica hacer explícito la manera en que aquellas categorías se definen (y redefinen) en las obras artísticas.² Pero, además, supone una reelaboración y rearticulación del aparato conceptual con el que pensamos la forma que asume nuestra relación con el ambiente y el modo en que habitamos nuestros territorios.

Los análisis ecocríticos permiten entonces develar otras historias, recrear narrativas e imaginarios, empalmando y articulando relatos que habiliten un descentramiento de lo humano y den cuenta de la multiplicidad de cuerpos en interacción que configuran un ambiente. En línea con lo que plantea Vinciane Despret (2022, pp. 13-14), este dar cuenta también puede ser pensado como un prestar atención a aquellas otras historias contenidas (y, muchas veces silenciadas) dentro del gran relato del antropos moderno-occidental. De algún modo, en ese revelar la mixtura y el entrecruzamiento que compone el tejido de la vida abrimos la escucha a la diversidad de voces que hacen a la sinfonía de la tierra. Esta apertura, que caracteriza a la experiencia de lectura y de estudio, refiere a un gesto en el que se vuelven capaces a los seres que la historia del excepcionalismo humano había enmudecido, concibiéndolos como inertes y sin capacidad de agencia.

2 En uno de los textos fundacionales de la ecocrítica, Cheryll Glotfelty (cf. Iovino, 2019, p.12) plantea una serie de preguntas que caracterizan el análisis desde esta perspectiva: “¿Cuál es el papel del paisaje en esta obra? ¿Qué se entiende con la palabra naturaleza? ¿Existe una influencia de los roles de género en la manera en la que se escribe sobre la naturaleza? ¿De qué manera los sistemas políticos y económicos (capitalismo, comunismo, etc.) influyen sobre la percepción social de la naturaleza y sobre las actitudes hacia el medio ambiente? ¿Podemos pensar el lugar como una categoría literaria e interpretativa distinta, al igual que la clase, el género y la raza? ¿Cuál es nuestra percepción sobre la naturaleza salvaje, y de qué manera tal percepción ha variado a lo largo de los siglos? ¿Cuál es la representación [...] que la literatura moderna y la cultura popular proporcionan de las cuestiones ambientales?”.

En este trabajo, nos detenemos en el análisis de la película “Primavera, verano, otoño, invierno y otra vez primavera” del director surcoreano Kim Ki-Duk. La misma nos presenta el relato de formación de un niño bajo la guía y el acompañamiento de su maestro. Esta historia de transmisión de conocimientos y saberes entre generaciones es también una narrativa acerca del modo en que todo aprendizaje implica una territorialización. Siguiendo a Sarah Vanuxem y a la lectura que David Lapoujade hace de Étienne Souriau, Despret (2022, pp. 104–105) señala que la territorialización conlleva un modo de apropiar (volviéndonos apropiados a) los espacios por donde transcurre nuestra existencia. Como veremos, maestro y discípulo ensayan, en ese vínculo pedagógico, formas de habitar el territorio, develándonos que el gesto educativo supone siempre la configuración de una determinada modalidad de relación con el espacio y con el tiempo. En otras palabras, en toda pedagogía subyace un ritmo. Entonces, de lo que se trata es de configurar una temporalidad que nos habilite a respirar junto a los cuerpos que componen un ambiente. En términos de Rosa (2020, p. 46), esto conlleva entrar en relaciones de resonancia donde se produzca un ajuste recíproco y una sincronización, de carácter rítmica, entre las vibraciones de los seres que efectúan un mundo.³

Educación y ciclos naturales

Afirma Michael Marder (2016) que el ser humano vive fuera del tiempo. Esto implica una existencia desfasada con el tiempo del planeta, una indiferencia hacia las alteraciones y alternancias que lo caracterizan (por ejemplo, las que conllevan los cambios diarios o estacionales expresados en variaciones de la temperatura, humedad o cantidad de luz solar) (Marder, 2016). El transcurrir humano, atravesado por la dinámica totalitaria de la aceleración, parece desconocer de cortes e interrupciones, de aperturas y reinicios, de ciclos y de variaciones de ritmos. Cuando estos ciclos naturales son ignorados, se vive entonces en un estado de arritmia (Marder, 2016). Según el autor, si la civilización moderna-occidental se ha caracterizado por el intento de dominar y transformar los tiempos y los límites de la naturaleza, es preciso re-articular los mismos en proporciones que potencien la vida.⁴

3 Afirma Hartmut Rosa (2020, p. 227) que la resonancia es una forma de relación en la que sujeto y mundo se conmueven y se transforman mutuamente. Esto supone que ambos respondan, es decir que hablen “con voz propia”. Para esto es necesario que sean lo suficientemente “cerrados” como para tener una voz consistente, y lo suficientemente “abiertos” como para dejarse afectar y conmover.

4 Enrique Leff (2013, p. 136) se pronuncia en un sentido similar cuando afirma: “El concepto de entropía confronta a la racionalidad económica al introducir un límite al crecimiento económico y a la legalidad del mercado, al tiempo que establece el vínculo con las leyes de la naturaleza que constituyen las condiciones –físico-biológicas, termodinámicas y ecológicas- de una economía sustentable”.

La película “Primavera, verano, otoño, invierno y otra vez primavera” de Kim Ki-Duk narra la historia de un proceso formativo en la que se intenta acoplar a quien es un nuevo ser en este mundo, a los ritmos de la naturaleza (configurados a partir de la interdependencia e interacción entre una pluralidad de existentes). El film está dividido en cinco micro-relatos que llevan por título cada una de las estaciones del año (el último se titula: “Y otra vez, primavera”). La estructura misma de la obra sugiere ya un tiempo cíclico delimitado en pequeñas narrativas (con sus inicios y finales) que se articulan dentro de un relato mayor. En cada segmento se aprecian experiencias de aprendizaje que guardan una estrecha conexión con las modificaciones acontecidas en el territorio por influjo del devenir estacional.

En este sentido, quizá una de las enseñanzas más importantes que el maestro ofrece a su discípulo refiere a la aceptación de los ciclos vitales que atraviesan la vida de todo ser y que exceden la voluntad del sujeto. El desarrollo de la historia deja ver que el afán de control y dominio del ser humano entra en tensión con los tiempos de la naturaleza, por lo que será necesario para el discípulo cultivar la atención hacia esos ritmos de los cuerpos (minerales, vegetales y animales), a través del fortalecimiento de una disciplina que permita habitar un tiempo de la escucha y la espera. En esta dirección, podemos esbozar que los ritmos de la educación y de formación de las personas (al menos desde una perspectiva de cuidado) tampoco pueden ser manipulados y forzados a encajar en la lógica sistémica aceleratoria.

Una escena clave para comprender lo anterior es aquella en la que el discípulo ata una piedra a un pez, un sapo y una serpiente. En ella se puede apreciar la tendencia hacia el control y avasallamiento de la vida que conduce a la reificación de la naturaleza. En el intento de ejercer el dominio sobre otros existentes vivos, el niño termina cosificándolos, como si la muerte que les provoca al atar una piedra en su cuerpo sea precedida ya por una muerte simbólica. La misma que fue llevada a cabo en aquel gesto moderno occidental que convirtió a una naturaleza-madre, nutricia y vital, en un cúmulo de materia mecánica e inerte. Esta muerte de la naturaleza constituyó así la instancia previa a la exploración de la autoeficacia del sujeto moderno, escindido y fragmentado del resto de lo existente. Pero en este afán de intervenir en lo real, se extravió la posibilidad de escucha y, por lo tanto, de entrar en vínculos de resonancia con la materia que compone los territorios.

La escena finaliza con el maestro indicándole al niño que busque a los animales y los libere del peso que les cargó. Pero le advierte que, si los encontrase muertos, cargará con esa piedra en el corazón por el resto de su vida. El aprendizaje del dolor contenido en este primer relato del film también expresa la manera en que toda formación es siempre el fruto de una multiplicidad de interacciones en las que se desenvuelve nuestra existencia. La arrogancia del sujeto moderno conlleva una ignorancia e indiferencia hacia la capacidad de agencia de los cuerpos con los que componemos mundos. Sin embargo, la enseñanza del maestro le recuerda al niño que la muerte provocada de esos otros seres le afectará inevitablemente en el camino que siga a partir de ese momento, sea consciente o no de ello. Si la vida es

relacionalidad e interdependencia, no es posible escapar a los efectos que tienen nuestras intervenciones sobre el mundo. En otras palabras, nuestras acciones sobre este generan, al mismo tiempo, un modo de configurarse a uno/a mismo/a: nos forman, nos transforman y nos deforman. Se trata, entonces, de aprender a escuchar la fuerza de la materia, los tonos de las voces y los ritmos de los cuerpos que se conjugan dentro de un territorio. En el apartado que sigue, de la mano del análisis ecocrítico del film, intentaremos explicitar cómo toda formación implica procesos de territorialización. En este sentido, sostendremos que cualquier propuesta educativa supone, indefectiblemente, un modo de configuración rítmica.

Un aprendizaje de la (des)territorialización

En este apartado reflexionamos en torno a una idea: todo proceso de formación implica un juego de territorialización y desterritorialización. Esto supone una (des)apropiación de sí en la que nos apropiamos a un lugar. Se trata de lo que Despret (2022, p. 105), retomando a Sarah Vanuxem, señala como la acción de volver apropiado un espacio, a la vez que uno/a mismo/a se vuelve apropiado a él. Educar conlleva entonces un proceso a través del cual se transforman los cuerpos implicados en la configuración de un territorio. Esta travesía pedagógica requiere una redirección de los sentidos que permita reconocer las voces y el lenguaje de la naturaleza. En otros términos, demanda un trabajo con la atención en la que la misma se dirige a los ritmos de la materia que compone el ambiente. En este sentido, la contemplación y la observación profunda pueden comprenderse como causas, y al mismo tiempo como efectos, de un proceso de enseñanza-aprendizaje en donde se vuelve capaz a esos seres que antes constituían una naturaleza muda y desvitalizada.

Durante la película que analizamos son varios los pasajes en los que las cosas de la naturaleza devienen materia de expresión y parecen tener una voz propia. El reconocerles una capacidad de agencia es lo que permite esbozar que en todo aprendizaje formativo se conjugan las fuerzas de una multiplicidad de agentes que intervienen así en la regeneración de lo que somos y de los mundos que habitamos. Al iniciar el segundo relato (“Primavera”) se observan dos serpientes apareándose. Los cambios producidos en el territorio, como consecuencia de las modificaciones en las condiciones climáticas y la alternancia de las estaciones, parecen exigir a los protagonistas un despliegue en sintonía con las transformaciones que suceden a su alrededor. La llegada de una joven a la isla indica el comienzo de una etapa en la vida del discípulo atravesada por el aprendizaje en el amor, lo que a la vez supondrá un saber de las despedidas, de los cierres de ciclo, de los límites y de la muerte.

En varias ocasiones el maestro expresa ante el joven la importancia del reconocimiento de los límites, lo que es también un señalamiento acerca de la necesidad de caer en la cuenta de nuestra finitud, impotencia y fragilidad. En palabras del aquel, el surgimiento del amor

y el deseo traen aparejados el ansia de posesión y dominio, lo que conduce al asesinato del otro. Este “matar al otro” que en términos simbólicos puede significar el querer reducirlo a la mismidad, adaptándolo a las exigencias del yo, se hará carne en el siguiente relato (“Otoño”) donde se narra la historia del crimen cometido por el discípulo (ya adulto). Es necesario, por tanto, aprender a despedirse, a aceptar los límites y a reconocer una temporalidad no cronológica que se despliega en una sucesión de momentos de apertura y cierre, de inicios y finales. Por eso el maestro insistirá en el valor de no aferrarse (a las cosas, a nuestros vínculos, a lo que somos) para, de este modo, aprender a soltar lo que se ama.

Al iniciar el tercer relato, el maestro conoce la noticia del asesinato cometido por su discípulo en los años en que este, siguiendo a su amante, se había marchado a la ciudad. Escapando de la justicia, vuelve a la isla en busca de refugio. Allí tendrá que aprender a renacer, reconociendo su pasado, aceptando el peso que carga y hallando un momento de redención. Un intento fallido de suicidio es la ocasión para que el maestro enseñe que las transformaciones que conlleva todo proceso formativo requieren reconocer y aceptar los ritmos de la vida que exceden al control y el manejo de la voluntad individual. La educación es entonces una cuestión que atañe al tiempo.

En el castigo que sigue, el maestro da indicios a su discípulo de que aún no ha desplegado aquello que permanece latente en él, por lo que todavía no ha cumplido un ciclo de vida que merezca dar paso a la muerte. Esta llegará en momentos posteriores de la historia, en el cuerpo del maestro, cuando éste reconozca que una etapa ha concluido. Luego de finalizar una práctica de redención y renacimiento, el discípulo abandona nuevamente la isla para cumplir su condena en la cárcel. El maestro ha concluido sus enseñanzas. Con tristeza y dolor, acepta que su ciclo en la vida ha finalizado. Mediante un ritual en el que se tapa los ojos, la boca y los oídos –provocando una profunda desvinculación con el mundo- se deja atrapar por el fuego que enciende en su bote. Su cuerpo-territorio se desterritorializa.

El escenario invernal de la siguiente estación es acompañado de la visita de una mujer a la isla. Esta le entrega un niño al ex-discípulo, quien desde ese momento asumirá el rol de maestro. El pequeño deja ver en los primeros actos de su existencia unos comportamientos muy similares a los que el protagonista había desarrollado durante su infancia. Al mostrar su forma de jugar y maltratar a una tortuga, la escena parece condensar una concepción del tiempo cíclico que se expresa a lo largo de todo el film.⁵ Así comienza una nueva historia de formación.

5 En relación al tiempo cíclico, Rüdiger Safranski (2017, pp. 135-136) afirma: “donde se experimenta el orgánico tiempo cíclico, aunque sólo sea de manera rudimentaria, esa experiencia es capaz de ofrecer apoyo a la conciencia estresada ante el tiempo lineal, que transcurre de manera irrevocable. (...) La experiencia del tiempo cíclico desdramatiza y amortigua histerias. En todo caso, el transcurso del tiempo cíclico es muy apto para sincronizar el tiempo de la vida y el tiempo del mundo, tanto más por el hecho de que el ritmo del propio cuerpo está ordenado de manera cíclica”.

Educación, ritmos y territorios

Decíamos que la época actual se ve atravesada por una crisis temporal que subyace a la crisis civilizatoria. Según Byung-Chul Han (2021, pp. 35-36), la aceleración es consecuencia de la atomización y la dispersión temporal (producto, a la vez, de la falta de narrativas que siguió a la muerte de los grandes relatos) que impide articular los acontecimientos y enmarcar la existencia en una estructura ordenada. El tiempo de vida ya no se estructura en cortes, finales, umbrales o transiciones. De este modo, pierde el ritmo y fluye sin detenerse y sin rumbo. En otras palabras, no hay diques temporales que regulen, articulen y den ritmo al flujo del tiempo.⁶ Por consiguiente, sin contar con un sostén en su interior, este se precipita como una avalancha en donde los procesos se aceleran sin dirección alguna. No existe entonces una narración que permita sintetizar la multiplicidad de sucesos y otorgar un sentido a las experiencias. Los distintos acontecimientos se hallan, por lo tanto, desconectados y desarticulados ya que no hay nada que los ligue y genere relación.⁷

En una dirección similar se manifiesta el filósofo Jorge Riechmann (2003) al afirmar que la crisis en nuestra relación con el tiempo (que condujo al colapso ambiental) es una crisis de sentido provocado por la degradación de aquel a la mera sucesión de momentos inconexos. La problemática ambiental, según este autor, se relaciona entonces con el desgobierno de los tiempos y con la incapacidad de configurar de manera razonable las temporalidades diversas que nos afectan.⁸ Los problemas ecológicos pueden ser comprendidos como el resultado de la confrontación entre, por un lado, los tiempos de los mercados financieros, el ciberespacio y las telecomunicaciones y, por el otro, los ritmos de la biosfera. En este escenario, la posibilidad de otorgar sentido depende de una pedagogía y una política que sea capaz de reinsertar nuestras vidas en el tiempo como duración, es decir en contextos de acción que se despliegan a lo largo del tiempo.

Ante tal desafío, los análisis ecocríticos posibilitan la articulación de nuevas narrativas que exploren ritmos acordes con el pulso de la vida y den cuenta de la diversidad de agencias

6 En su libro sobre el tiempo, Safranski (2017, pp. 27-28) alude a Michael Theunissen, quien sostiene que el aburrimiento se relaciona con una vivencia del tiempo en donde este se entrega a un orden lineal y se limita a consistir en la mera sucesión de puntos temporales. De esta manera se estrecha su tridimensionalidad: pasado, presente y futuro. Al perder el tiempo, volumen, anchura, profundidad y extensión (dados por la intervención de los recuerdos y de las expectativas en la vivencia del presente), se produce una reducción de la percepción que obtura una experiencia más rica del mismo.

7 La discontinuidad narrativa produce que, entre dichos puntos, se abra un vacío o intervalo en el que nada sucede. Esto provoca una sensación de aburrimiento que conduce a un impulso por suprimir o acortar los intervalos vacíos. Se intenta que las sensaciones sucedan de prisa ya que el intervalo entre dos situaciones o acontecimientos es visto como un obstáculo que debe superarse lo más rápido posible (Han, 2021, pp. 37-38).

8 Según Riechmann (2003), fue la generalización de los relojes mecánicos, a partir del siglo XIV, lo que marcó una transición hacia una novedosa concepción del tiempo. Este pasó a considerarse una magnitud abstracta y homogénea, disociada del tiempo de los ciclos naturales.

y voces que componen su sinfonía. Allí reside su potencial generador de un tiempo-otro de lo educativo que habilite nuevos horizontes rítmicos. La lógica del cálculo, la ganancia y la productividad estructura una temporalidad que no da lugar a la demora ya que esta es vista como carente de significado o utilidad. Bajo esta perspectiva, la atención profunda y el dejarse afectar por aquello que escapa a la actividad del sujeto se experimenta como vacío o “tiempo perdido”.⁹ En contraposición, siguiendo a Riechmann (2003), la posibilidad de salirse de esta racionalidad reside en involucrarse en actividades que no se justifiquen por una finalidad más allá de sí, es decir, que posean un valor en sí mismas. En este sentido, el cuidado (de sí, de los/as otros/as y del mundo) y el estudio, característicos del gesto educativo, requieren de procesos de enseñanza-aprendizaje que sólo son posibles dentro de otros marcos temporales. Estas acciones autotélicas pueden ser así una fuente de sentido para la existencia que recompongan el contacto con otras temporalidades más allá del tiempo cronológico y la dinámica aceleratoria del capital.

Decíamos más arriba que la ecocrítica posee un potencial pedagógico fundamental en la generación de nuevas tramas y relatos que otorguen significatividad al tiempo educativo. Es esta perspectiva temporal más amplia y articuladora la que busca conquistar el protagonista sobre el final de la película. Inicia así una subida a la montaña con una piedra atada a su cuerpo y una imagen de Buda. En ese trayecto aparecen imágenes de sapos y serpientes con piedras amarradas. Cuando llega a la cima, observa su casa en la isla. Desde la altura de la montaña, logra ver con mayor claridad. La distancia, temporal y espacial, le otorga una perspectiva más integral y le permite descentrar la mirada humana para observar la red de vida que entrelaza cuerpos, movimientos y temporalidades. De este modo, observa al territorio como el fruto de un hacer colectivo entre distintas formas de existencia que transforman al lugar en “materia de expresión” (Despret, 2022, p. 95), en un “espacio ritmado por el tiempo” (Despret, 2022, p. 101). La película entonces puede ser comprendida, desde esta lectura ecocrítica y en palabras de Despret, como el relato del devenir territorial y del proceso de volverse apropiado al mismo, en donde “uno es territorializado en la misma medida en que territorializa” (Despret, 2022, p. 105).

En lo desarrollado previamente, sosteníamos el valor de indagar otros diseños espacio-temporales que habiliten escalas alternativas a las configuradas por el capitalismo global y escapen de la totalización aceleratoria. Los ciclos de la naturaleza marcan modificaciones en el ambiente que sólo pueden ser aprehendidas por una redirección de la atención que posibilite el acoplamiento con el resto de la materia viva y no viva. Siguiendo a Heidegger,

9 Afirma Safranski (2017, p. 38): “Se hace cada vez más corto el espacio de tiempo de la atención y cada vez más fragmentada la secuencia de la vivencia, con el resultado de que a través de las grietas de esta falta de nexo se puede filtrar de nuevo el aburrimiento, la experiencia del tiempo vacío, de modo que de nuevo hemos de taparlas apresuradamente”.

Safranski (2017, pp. 42-43) señala que el tiempo que se detiene conlleva una parálisis ante el vacío en donde el mundo y la propia mismidad parecen alejarse o volverse insignificantes. Sin embargo, también brinda la oportunidad de involucrarse en una transformación en la que el sí mismo y las cosas aparecen con mayor intensidad . En este sentido, forjar relaciones de resonancia con las redes de existencia (minerales, vegetales y animales) que configuran un territorio supone adecuarse a lo que la naturaleza proporciona en cada ciclo de vida. Quizá sea entonces este enmarañamiento de cuerpos y ritmos de la tierra el que permita, siguiendo a Marder (2016), reencontrarnos con la abundancia que aquella ofrece.

Referencias

- Berardi, F. (2020). *Respirare. Caos y poesía*. Prometeo Libros.
- Despret, V. (2022). *Habitar como pájaro. Modos de hacer y pensar los territorios*. Cactus.
- Escobar, A. (2014). *La invención del desarrollo*. Universidad del Cauca.
- Han, B-C. (2021). *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Herder Editorial.
- Iovino, S. (2019). Pensar lo impensable. Las humanidades ambientales como discurso de liberación. *Ecología Política*, 57, 8-15. https://www.ecologiapolitica.info/wp-content/uploads/2019/07/57_2019pkyxm.pdf
- Ki-Duk, K. (2003). *Primavera, verano, otoño, invierno y otra vez primavera* [película].
- Leff, E. (2013). *Racionalidad ambiental. La reapropiación social de la naturaleza*. Siglo Veintiuno Editores.
- Marder, M. (2016). Living at the rhythm of the seasons. In L. Irigaray, & M. Marder (Eds.), *Through vegetal being. Two Philosophical Perspectives* (pp. 141-147). Columbia University Press.
- Riechmann, J. (2003). *Tiempo para la vida. La crisis ecológica en su dimensión temporal*. Ediciones del Genal.
- Rosa, H. (2016). *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Katz Editores.
- Rosa, H. (2020). *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo*. Katz Editores.
- Safranski, R. (2017). *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir*. Tusquets Editores.

Biografía

Pablo Cosentino. Profesor de Filosofía, becario del IICE-UBA y miembro de equipos de investigación UBACYT y FILOCYT.

ORCID ID: [0000-0002-1352-2073](https://orcid.org/0000-0002-1352-2073)

Dirección: Instituto de Investigaciones en Ciencias de la Educación, Instituto de Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras (FFyL — UBA), Puan 480, Anexo Bonifacio, Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

Capítulo VII

Depois de *Ruhr*

After Ruhr

Pedro Florêncio

Universidade NOVA de Lisboa,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
ICNOVA — Instituto de Comunicação
da NOVA, Portugal
pedroflorencio@fcsh.unl.pt

Resumo: *Ruhr* (2009), um filme composto de sete longos planos-sequência sobre a vasta zona industrial do norte da Alemanha, é a primeira obra de James Benning na qual as possibilidades do formato digital desempenham um papel fundamental na estruturação rítmica do jogo cinematográfico. Por ‘jogo’, aludimos à capacidade performativa e modular do cinema, em particular o de cariz documental, o qual possibilita formas de interferência e afectação da nossa percepção sobre o real, alterando-a. Focando-nos no primeiro plano de *Ruhr*, de quase 8 minutos de duração, invocaremos a sua importância seminal para uma ultrapassagem crítica da oposição das categorias natureza e cultura — oposição esta responsável, segundo Latour (2004), pelo grande equívoco da modernidade. Seguindo a definição de cinema enquanto “máquina de hipnose” (Bellour, 2009), especularemos sobre a existência de um novo paradigma de experiências cinematográficas — em que *Ruhr* ocupa um lugar capital —, no qual as estruturações rítmicas da matéria são capazes de activar a sobreposição entre o estado adormecido, qual perda de uma relação com o mundo exterior, e o estado hipnótico, em que o sujeito ‘adormecido’ pode estabelecer, por reconhecimento dos mecanismos de hipnose nos filmes, uma relação ecológica com o mundo físico exterior. No centro desta proposta, procuraremos identificar, nos novos modelos de “terapia cinética” (Neyrat, 2020), um princípio de conexão ritmicamente estabelecido entre formas humanas e não humanas, ou um elo entre as respectivas materialidades mundanas, capaz de promover a mutação da nossa relação com o mundo do século XXI — de tudo isto *Ruhr* nos dá nota.

Palavras-chave: James Benning, *Ruhr*, ecologia política, terapia cinética, cinema digital

Abstract: *Ruhr* (2009), a film made up of seven long sequence shots of the vast industrial area of northern Germany, is the first work by James Benning in which the possibilities of the digital format play a fundamental role in the rhythmic structuring of the cinematic game. By ‘game’, we are referring to the performative and modular capacity of cinema, particularly documentary cinema, which enables forms of interference and affectation of our perception of the real, thus altering it. By focusing on the first shot of *Ruhr*, which is almost 8 minutes long, we shall invoke its seminal importance in critically overcoming the opposition between the categories of nature and culture — an opposition which, according to Latour (2004), is responsible for modernity’s great misunderstanding. In line with the definition of cinema as a “hypnosis machine” (Bellour, 2009), we will speculate on the existence of a new paradigm of cinematic experiences — wherein *Ruhr* occupies a crucial place — in which the rhythmic structuring of matter is capable of activating the overlap between the dormant state, akin to the loss of a relationship with the outside world, and the hypnotic state, in which the ‘dormant’ subject can establish, by recognizing the mechanisms of hypnosis in the films, an ecological relationship with the outside physical world. At the heart of this proposition, we will try to identify, within the new models of “kinetic therapy” (Neyrat, 2020), a principle of connection rhythmically established between human and non-human forms, or a link between the corresponding mundane materialities, capable of promoting the mutation of our relationship with the world of the 21st century — all of which *Ruhr* makes us aware of.

Keywords: James Benning, *Ruhr*, political ecology, kinetic therapy, digital cinema

None of this is native, but it’s all we have left...

Almost nothing in nature is natural anymore.

Chuck Palahniuk (2004, p. 104)

O homem científico é o ulterior desenvolvimento do homem artístico.

Friedrich Nietzsche (1997, p. 204)

1. Antes de *Ruhr*

No final dos anos 90, James Benning explorou incessantemente a relação entre texto e imagem em filmes como *Deseret* (1995), *Four Corners* (1998) e *Utopia* (1998). Com a *California Trilogy* (*El Valley Centro*, 1999; *Los*, 2001; *Sogobi*, 2002) elevou a noção de cinema observacional a um nível sem precedentes, prescindindo do dispositivo de *voice over* enquanto forma textual *sobre* as imagens, e intensificando a experiência contemplativa da paisagem enquanto forma significativa, isto é, as imagens-sons como texto.¹ Recusando a associação ao movimento estruturalista² — que, segundo P. Adams Sitney (2002), aproxima cineastas como Michael Snow, Hollis Frampton ou Peter Kubelka —, Benning centrava-se agora em estruturas narrativas pré-determinadas, tendo por base um contraste entre o fascínio primitivo pelo captação do mundo em movimento e a imobilidade dos enquadramentos, que, agudizados pelas suas extensas durações, advertem para um certo tipo de prática de atenção na “cultura da distração”.³ De algum modo, cem anos depois das tomadas de vista dos irmãos Lumière, estes filmes de Benning funcionaram simultaneamente como resgate (ou lamento pelo fim) de um tipo de experiência perceptiva do mundo natural.

Na viragem do século XX, o que nos filmes de James Benning se passou a destacar foi a forma como os enquadramentos conseguiam, ainda que sob uma ‘ditadura estrutural’ e pré-determinada (e.g. dez planos com a duração equivalente de dez minutos cada), criar ritmos totalmente orgânicos, como se o movimento do mundo representado e a percepção do mundo natural se confundissem num espaço-tempo fílmico. Mais do que um esteta, Benning revelava-se um psicógrafo do planeta terra — e o cinema e as suas técnicas de atenção, primeiro nas filmagens, através da composição, e depois na montagem, através da significação textual, são simultaneamente um instrumento mediúnico e de medição, permitindo interpretar as camadas visíveis e invisíveis do real. Enfim, Benning fazia uma espécie de psicografia, registando em imagens e sons o que as paisagens ‘selvagens’ do mundo natural nos parecem (ainda) esconder.

Podemos dizer, com Benning (citado em Zuvela, 2004), que os seus filmes “observacionais” revelam interesse por “the spatialisation of time. And the temporalisation of space”. Antes da incursão no digital, filmes como *Ten Skies* e *13 Lakes* (ambos de 2004) são, até hoje, o

1 Afirmo Benning: “(...) by the end of the 90s I had exhausted my interest in text-image relationships, so I began to focus back on early cinema and on the cinema of observation” (citado em Bértolo & Duarte, 2017, p. 193).

2 Em entrevista cedida a Danni Zuvela, à pergunta “Your work emerged after the big explosion of avant-garde work in the ’70s, and your work is often referred to as structuralist — can you talk a bit about the context of your work?”, James Benning respondia: “When I started making films I realised that they’d already gone through a lot of the material of film stuff, the investigation into form. I was very interested in exploring form but quickly gave into ideas, history...I’m a diaries person. My work is more personal than some of the structuralist stuff” (citado em Zuvela, 2004).

3 É a tese que Scott MacDonald explora no artigo de 2007, “James Benning’s *13 Lakes* and *Ten Skies*, and the culture of distraction”.

melhor dos exemplos de exercícios inteiramente dependentes da materialidade analógica do cinema de 16mm: enquadramentos fixos compostos de 24 fotogramas por segundo e planos contínuos, sem qualquer corte, de 10 minutos de duração, correspondendo a um rolo inteiro de película — dos quais releva a impossibilidade de fixação de instantes (como na fotografia) ou de cristalização do tempo num espaço abstracto (como na pintura). Nesse díptico de paisagens encenadas e repletas de movimento no interior de um ‘campo’ imagético (enquadramento) fixo e imóvel, Benning temporaliza os lugares, inscrevendo-os numa duração, assim invocando a especificidade elementar do cinema (Aumont, 1992). Daí que, como defendido por Michael J. Anderson, se distinga na prática artística de Benning o controlo da duração:

The control of duration that is central to the medium’s ontology distinguishes it from this medium, reaffirming its association with theatre and especially music. Like these two, the experience of cinema is an experience of a specific duration. It possesses a rhythm by virtue of its design. (Anderson, 2005)

Se há uma tese política em *Ten Skies* e *13 Lakes*, é a de que em todo o acto contemplativo reside uma capacidade transformadora; logo, no reverso da percepção, existe uma acção política em potência. Contemplar o mundo já é projectar uma acção sobre o mesmo — e o modo de contemplação ou as capacidades perceptivas dizem tanto sobre a nossa qualidade de atenção quanto sobre a nossa capacidade de agir.

Anos mais tarde, Benning daria um passo atrás na radicalidade a que levava os seus exercícios duracionais extremos nos filmes precedentes. Em *RR* e *Casting a Glance*,⁴ ambos de 2007, à montagem métrica de filmes anteriores suceder-se-ia uma montagem rítmica — tal como na definição de Sergei Eisenstein, em que o que determina a duração de cada plano são os seus ‘conteúdos’ distintos, tidos em conta como valores equivalentes na definição de um ritmo interno (sendo o ritmo externo aquele obtido pela relação entre os planos que compõem a totalidade do filme).⁵ Não é um detalhe que o tema desses filmes — em *RR*, a paisagem heterogénea dos caminhos de linha de ferro dos E.U.A; em *Casting a Glance*, a lendária obra *Spiral Jetty*, do artista americano de *Land Art* Robert Smithson — sugira uma crítica política da nossa relação cultural e histórica com os espaços ‘nativos’ do território americano.

4 Os planos-sequência de *Casting a Glance* e *RR*, apesar de terem durações muito semelhantes, variam o suficiente para se poder advogar que não ‘sofrem’ do mesmo princípio de igualdade métrica que *Ten Skies* ou *13 Lakes*, entre outros filmes de Benning com critérios matemáticos tão rigorosos. Essa variedade é já representativa de uma aproximação às variações duracionais (e digitais) de *Ruhr*.

5 De acordo com a definição de Eisenstein, na montagem métrica, “The pieces are joined together according to their lengths, in a formula-scheme corresponding to a measure of music. Realization is in the repetition of these ‘measures’”; quanto à montagem rítmica, “Here, in determining the lengths of the pieces, the content within the frame is a factor possessing equal rights to consideration” (Eisenstein, 1977, pp. 72-73).

Para além desta crítica, pressente-se um lamento pelo fim de duas eras: a da materialidade analógica do cinema e a de uma natureza ainda (aparentemente) intocada pela humanidade.

Depois de radicalizar a noção de cinema observacional com a *California Trilogy*, com *Casting a Glance* e *RR*, Benning punha em cena paisagens que dramatizam uma relação cada vez mais ambígua entre cultura (representada pelas formas humanas ou industriais da modernidade) e natureza (representada pelas camadas de tempo geológico que caracterizam os lugares selvagens). Para além de simbolizarem uma despedida nostálgica do material analógico do cinema ou dos territórios selvagens do planeta, *Casting a Glance* e *RR* antecipam aquilo que, no filme seguinte, seria uma viragem fulcral na obra do autor norte-americano: o recurso às técnicas de manipulação digital da imagem cinematográfica — e, com elas, uma nova etapa política e ecológica na sua filmografia ímpar.

2. *Ruhr* (2009)

Em *Ruhr*, Benning levou à letra o convite de Werner Ruzicka, director do Festival de Documentário de Duisburg, para filmar um documentário na área do Vale de Ruhr. Este foi o primeiro filme do autor realizado fora dos E.U.A. Embora Benning não se restrinja à representação literal da área territorial de Ruhr, é evidente que se serve das qualidades geográficas, topográficas e socioeconómicas da região para compor o seu filme como um texto, isto é, não apenas como uma sequência de longos planos sobre determinadas regiões ou complexos industriais, mas como uma experiência sensível e simultaneamente intelectual.

É no texto e do contexto de produção de *Ruhr* que surge pela primeira vez na obra de Benning a manipulação digital da imagem enquanto forma de intensificação de uma narrativa audiovisual. Técnicas de correcção de cor, de ajuste do enquadramento ou efeitos de condensação temporal, realizados em sede de pós-produção, estão ao serviço da ideia de que as actividades humanas (em particular, as ligadas à industrialização e urbanização) em áreas verdes estão na base da (aceleração da) mudança infligidas à natureza — tema esse profundamente enraizado na identidade da região de Ruhr.

A cada um dos sete planos estáticos corresponde uma ‘cena’ de *Ruhr*: na primeira parte do filme, um túnel para veículos automóveis e peões (Figura 1), uma fábrica de fundição de tubos de aço (Figura 2), uma floresta (Figura 3) situada junto a um aeroporto, uma mesquita com dezenas de crentes em hora de oração colectiva (Figura 4), uma escultura grafitada de Richard Serra (escultor prestigiado) e colocada diante de uma vasta paisagem natural é limpa por um funcionário (Figura 5), uma rua de bairro (Figura 6), pacata e com pouca movimentação; na segunda parte do filme, uma enorme chaminé industrial que ocasionalmente expelle largas doses de fumo (Figura 7).



Figura 1

1.º Plano (túnel)

Fonte: *Ruhr* (2009), de James Benning

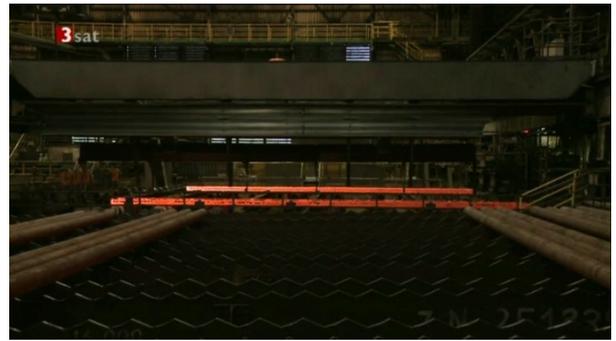


Figura 2

2.º Plano (fábrica)

Fonte: *Ruhr* (2009), de James Benning



Figura 3

3.º Plano (floresta)

Fonte: *Ruhr* (2009), de James Benning



Figura 4

4.º Plano (mesquita)

Fonte: *Ruhr* (2009), de James Benning



Figura 5

5.º Plano (escultura grafitada)

Fonte: *Ruhr* (2009), de James Benning



Figura 6

6.º Plano (rua)

Fonte: *Ruhr* (2009), de James Benning



Figura 7

7.º Plano (chaminé de fábrica)

Fonte: *Ruhr* (2009), de James Benning

Como nos filmes precedentes já mencionados, em *Ruhr*, o uso intensivo de imagens estáticas e sequências prolongadas cria um ritmo singular que proporciona uma experiência cinematográfica de ordem meditativa. Os ‘quadros’ estáticos acima mencionados têm durações variáveis, embora sempre longas (sendo o mais notório, na primeira parte do filme, o plano de uma floresta, que dura cerca de 17 minutos, e, na segunda parte, o plano da chaminé, que dura perto de uma hora) e que, de forma autónoma e relacionada entre si, dão forma a um *estudo* de carácter científico, não apenas de espaços específicos da região de Ruhr, mas também daquilo que a sua qualidade historiográfica realça: por um lado, o registo da impossibilidade de qualquer noção de natureza intocada por humanos; por outro, a ficcionalização do desaparecimento da humanidade.

Antes de prosseguirmos a análise, frise-se a escolha da palavra *estudo*. Em *O Olho Interminável*, Jacques Aumont fala de dois pequenos géneros da história da pintura, o esboço e o estudo, realçando-os para dar a ver como a fotografia (e depois o cinema) esvaziaram o seu grande propósito científico — procurar reproduzir *tecnicamente* a realidade, com o objectivo de a registar (fixar) o mais fielmente possível para melhor a compreender (Aumont, 2004, pp. 48–51). O que mais chama a atenção nesta observação não é tanto a precedência histórica da pintura de um face-a-face com o real que a fotografia e o cinema actualizaram: é, sim, a distinção entre esses géneros praticados *ao natural*. Se o esboço é registo de uma realidade já modelada pelo projecto de um futuro quadro, o estudo funciona como registo da realidade por ela mesma, para dar a ver o que a compõe. Assim, o que distingue o estudo não é a sua exactidão, antes a sua rapidez de execução, que, destinada a captar uma primeira impressão de um “fragmento *quaisquer* de natureza” (Aumont, 2004, p. 49), pretende oferecer algo de novo à nossa percepção. E se, na antiguidade, essa natureza era seleccionada como um recorte simbólico da expressão do divino em território de mortais, uma paisagem representativa da organização geométrica e perfeita do mundo que só os deuses conseguem inventar (e nós, humanos, estudar a partir da pintura), então, o estudo, na modernidade, passou a destacar-se pelo seu interesse em “fragmentos quaisquer”, assumindo que todo e qualquer canto de natureza, divino ou não, merece ser isolado e estudado pela sua singularidade estética.

É nesse sentido que o cinema digital de Benning — e em particular o cinema depois de *Ruhr* — pode ser pensado como uma espécie de retorno ao género do estudo, uma vez que, como o próprio realizador afirma, o digital lhe oferecia pela primeira vez possibilidades de ‘manipular’ a imagem, ao contrário dos condicionalismos técnicos do suporte analógico, sujeitos às circunstâncias encontradas nas filmagens. Técnicas como correcção de cor, reenquadramento ou desenquadramento, dilatação e condensação temporal passavam a funcionar como práticas de montagem *nos planos*, ou melhor, como modulações (e não simplesmente *cortes*) internas *na* imagem, mais do que operações de ‘corte-e-costura’ entre imagens, deslocando a natureza fotográfica da experiência cinematográfica para o campo das imagens produzida *manualmente*. Tal como no caso do estudo em pintura, o filme (já não enquanto

suporte, mas enquanto modo de encenação do real) passava a ter por motivo principal a criação de um espaço abstracto para melhor entendimento científico da realidade representada.

Esta incursão no digital, aliás, é vista por Benning como uma oportunidade de contribuir com algo de novo no horizonte das práticas cinematográficas. Como o próprio esclareceu em entrevista cedida a José Bértolo e Susana Nascimento Duarte, tal incursão redefiniu o próprio acto de filmar enquanto acto de produção de uma segunda natureza, mais do que mera reprodução fotográfica da natureza:

I'd like to make work that adds to the film culture and I think digital has allowed me to really have a different voice all of a sudden and to keep me interested. (...) These days I shoot a lot and I can pick that three minutes out of four hours if I want, so it isn't quite as satisfying. That's more about fishing than about filming. (citado em Bértolo e Duarte, 2017, p. 204)

É revelador que Benning use a palavra “*fishing*”, assim invocando um gesto de *extracção ao natural*, de intervenção prática *na* natureza, mais do que simples representação estética da mesma. *Ruhr* é, em boa medida e tal como a pesca, uma espécie de jogo de paciência, no qual os grandes acontecimentos são os momentos em que humanos ou os não-humanos se *mexem* na imagem. De certo modo, o primeiro gesto político do cinema digital de Benning começa aqui: o autor apresenta-se como um agente “extrativista”, situado no campo oposto (em todos os sentidos) das actividades de extracção de recursos naturais em grande escala. Se os grandes empreendimentos extractivistas lidam com matérias duras e pesadas, tendo por finalidade o lucro económico e financeiro, Benning lida com matérias frágeis e sensíveis, tendo por finalidade a sua re-apresentação (logo, uma forma de perseveração). Em *Ruhr*, o cinema entra na idade da extracção ecológica, no sentido em que aquilo que *tira do natural* são os organismos humanos e não-humanos (fragmentos *quaisquer*), cujo protagonismo num vasto ecossistema nos escapa a olho nu.

A dimensão representacional do género do estudo cinematográfico é pois, em *Ruhr*, elevada a actividade de “extracção”, uma vez que a plasticidade da imagem volta a ser convocada com o objectivo de duplicar o real, dando a ver, num novo espaço abstracto, as relações de força e conexões que existem no interior de uma paisagem específica. Esse modo de *dar a ver* tem um interesse poético (de ordem artística), mas também científico e político.

O que “pesca” Benning em cada um dos sete planos-sequência de *Ruhr*? O filme é composto por uma série de imagens que, entre si, produzem sentidos significantes. Por via de imagens adulteradas e interconectadas em torno de um motivo ecológico, o espectador é convocado para um exercício de contemplação *forçada* de micro movimentos humanos e não-humanos no interior de uma paisagem pós-natural e pós-industrial — e essa interacção, logo desde o primeiro plano, será o eixo político e ecológico em torno do qual todos os outros planos-sequência do filme podem ser pensados.

A chave de leitura para *Ruhr* passa, assim, por pensar o filme como estudo sobre a coreografia de gestos humanos e não humanos, numa área em que a natureza e os seres humanos, mais do que coexistirem num vasto ecossistema, se definem pela sua existência residual — e, porque não supô-lo?, em progressivo desaparecimento. Todos os planos sugerem um olhar distanciado, frio e clínico sobre o momento paradoxal que a história do planeta Terra atravessa: ao mesmo tempo que testemunhamos um mundo natural, cada vez mais afectado pela presença e invenções humanas (por consequência, ao fim de uma noção de natureza selvagem ou intocada), testemunhamos a ameaça do desaparecimento da natureza selvagem nessa vasta paisagem *natural*.

3. O desaparecimento da natureza — ou a condição estética para uma ecologia política

Bruno Latour, filósofo e sociólogo francês, trouxe uma contribuição significativa para os estudos de ciência e tecnologia através da sua concepção de “coletivo”. No centro desta noção está a ideia de que humanos e não-humanos estão intrincadamente ligados, formando composições complexas que desafiam as categorizações tradicionais e abrem caminhos para a compreensão das relações sociais e ecológicas. Segundo Latour (2004), o grande equívoco da modernidade caracteriza-se por uma separação crítica e forçada entre natureza e cultura. A sua proposta de política ecológica parte do pressuposto de que a Terra é um superorganismo que funciona como um sistema auto-regulado, onde todos os elementos biológicos e não-biológicos estão conectados, ‘trabalhando’ juntos para manter condições para geração de vida. Cada componente, natural ou artificial, tem um papel vital a desempenhar, sem qualquer prioridade hierárquica entre si, donde a necessidade de ultrapassar o conceito de “natureza” para se poder proceder a uma nova epistemologia ecológica:

We understand now why political ecology has to let go of nature: If ‘nature’ is what makes it possible to recapitulate the hierarchy of beings in a single ordered series, political ecology is always manifested, in practice, by the destruction of the idea of nature. (Latour, 2004, p. 25)

É o conceito de “colectivo”, desenvolvido por Bruno Latour em *Politics of Nature*, que nos parece mais ajustado para descrever a ultrapassagem da separação entre materialidades naturais e culturais, que *Ruhr* dá a ver nos seus planos-sequência. A imagem digital passa a actuar como um campo de politização estética dos organismos vivos: “The political model with two houses, nature and society, is based on a double split. The model of the collective is based, conversely, on a simple extension of the human and nonhuman members” (Latour, 2004, p. 37). *Ruhr* aborda a interconexão entre o humano e a natureza; a representação da

região serve de pretexto a uma abordagem das fragilidades dessa interconexão, indo ao encontro da proposta de Latour para uma nova forma de organização política que tem por base a constatação do desaparecimento da natureza.

Em *Politics of Nature*, Latour apelava a vivermos um tempo de urgência ecológica: “it is time now to make an effort to imagine a political philosophy for assemblages of humans and nonhumans” (Latour, 2004, p. 52). Trata-se de uma convocatória para uma nova filosofia político-ecológica, consciente da necessidade de uma abordagem inclusiva e holística para entender as complexas interações entre humanos e o mundo natural. Através desta lente, *Ruhr* pode ser visto como uma resposta prática (mais do que estética) a este apelo, oferecendo uma representação visual de quadros (cenas) que, como na proposta de Latour, interrompem “the ordering of classes of beings by multiplying unforeseen connections and by brutally varying their relative importance” (Latour, 2004, p. 27). Em cada plano de *Ruhr*, humanos e não-humanos coexistem, indústria e natureza interagem, organismos naturais e artificiais influenciam-se reciprocamente — e daqui emerge uma ecologia política que encontra em cada “colectivo” (plano-sequência) de *Ruhr* uma “arena”: “Political ecology proposes to move the role of unifier of the respective ranks of all beings out of the dual arena of nature and politics and into the single arena of the collective” (Latour, 2004, pp. 29–30).

Nos vários planos-sequência de *Ruhr*, Benning oferece uma representação profunda da natureza. Cada detalhe, seja árvore, pedra ou corpo humano, é apresentado como uma entidade viva e respiratória articulada com as formas ao seu redor. Cada componente da Terra é visto como parte vital de um sistema maior. Benning não se coíbe de explorar as consequências da industrialização, ao mesmo tempo que dá a ver coreografias de movimentos humanos e não-humanos, ou harmonias entre temporalidades distintas. Se a ecologia política de Latour serve como lente operativa para entender como a industrialização altera o equilíbrio delicado do superorganismo terrestre, a noção de “colectividade”, através dos planos-sequência de *Ruhr*, serve para pensar a interconexão vital entre as várias camadas de temporalidade presentes no meio ambiente. A região de Ruhr, com a sua história rica e complexa, é palco de “arenas” ideais para explorar as complexas dinâmicas de afectação mútua entre os humanos e a natureza.

É nessa paisagem político-ecológica que Ruhr se situa. Explorando o filme sob a lente da hipótese de Latour, encontramos uma série de camadas de realidade distintas (“colectivos”), que destacam a interconexão entrópica entre o ambiente natural e as diversas atividades humanas — desde práticas litúrgicas e laborais a momentos de lazer, ainda que apenas sugeridos pela faixa sonora, como a prática de piano que pontua o 5.º plano (Figura 5). Uma análise pormenorizada de *Ruhr* levar-nos-ia a encontrar em cada plano e momento uma ilustração das teses de Latour. No entanto, nas próximas páginas ocupar-nos-emos da forma como este entendimento da realidade é possibilitado através um *mergulho perceptivo*, de ordem rítmica, de modo a convocar um novo humanismo prefigurado pelo corpo do próprio espectador.

4. O primeiro plano de *Ruhr* — ou a hipnose na era do cinema digital

O plano de entrada de *Ruhr* “lança” o espectador no puzzle narrativo (com mais peças do que parece) do filme. Toda a construção da narrativa assenta numa experiência multis sensorial que se estende além da simples visualização de imagens em sequência ou, até, dos acontecimentos dramáticos mais fulgurantes em cada plano. É aqui que o conceito de cinema delineado por Raymond Bellour como “machine à hypnose” (Bellour & Kermabon, 1988, p. 72) se revela fundamental para uma leitura sensível dos “colectivos” em cada plano-sequência.

Em *Le Corps du Cinéma*, Bellour sublinha uma dimensão do cinema frequentemente negligenciada: a sua capacidade de envolver o espectador numa experiência corpórea e rítmica do filme. O cinema não seria apenas uma arte de contar histórias, mas um *médium* capaz de capturar e manter a atenção do espectador de maneira semi-crítica, num estado paradoxal de sonho desperto que contraria a noção de alienação. O espectador que se entrega à leve hipnose do cinema é tão ativo quanto passivo (Bellour, 2009, p. 179). Tal como na prática psicanalítica, o cinema (“hipnotizador”) está posicionado fora do corpo do espectador. Esta ideia propõe uma dinâmica onde o filme, produto de um momento de projecção em condições específicas (a sala escura, isolada do exterior, num contexto de experiência partilhada), não é apenas uma série de imagens projetadas numa tela, mas uma força ativa que atua sobre o “espectador-como-corpo” numa circunstância individual e social específica. Este último é um participante ativo, experienciando o filme com uma intensidade simultaneamente física e intelectual, uma junção de mente e corpo na experiência cinematográfica.

À luz da definição de Bellour, o primeiro plano-sequência de *Ruhr* pode ser visto como uma actualização do paradigma da experiência cinematográfica enquanto “machine à hypnose”. As modulações de pequenos acontecimentos *na* imagem — num movimento pendular, de vai-e-vem, protagonizados por todo o tipo de corpos, objectos e matérias — visam induzir o espectador num estado de hipnose, preparando-o para o tipo de organização audiovisual de cada plano-sequência posterior, estabelecendo um princípio conexão rítmica entre formas humanas e não-humanas.

Naquele primeiro plano-sequência, nós, espectadores, somos apresentados ao vasto ‘território’ a que o filme dá forma através do seu ‘subconsciente’, isto é, a partir de uma estrutura arquitectónica que alude a um órgão interno do ‘corpo’ geográfico da área em causa. Estamos numa perspectiva diagonal, no interior de um túnel escuro, vazio (Figura 1). Poucos segundos depois de puro silêncio, é criada uma expectativa sobre o que virá ‘lá ao fundo’, a partir de um som difícil de definir. Essa expectativa é sanada quando assistimos ao movimento de uma carrinha que atravessa o plano (e o túnel) na nossa direcção, saindo pela parte direita do enquadramento. O vento produzido pela passagem do veículo afecta — pondo em movimento — algumas folhas de árvore secas, dispersas no lado esquerdo da imagem. A hiper-definição da imagem digital (a aspereza das folhas) e o trabalho sonoro da mesma

canalizam a nossa atenção para esses movimentos. O som seguinte, crescente e igualmente intrigante, corresponde ao de um carro que, desta vez, atravessa o plano a partir de ‘trás’ da imagem, isto é, da direita, ao perto, para a esquerda, ao fundo (do plano), ou seja, na direcção inversa da primeira carrinha. Durante o resto do plano, assiste-se a movimentos pendulares de alguns veículos que *atravessam* o plano, para lá e para cá, assim produzindo *efeitos de micro-movimento* no interior da imagem — e, desta forma, re-calibrando a atenção do espectador para os ritmos mínimos que modularão os planos-sequência até ao fim do filme.

Mas se, até aqui, falamos de um ponto de vista sobretudo plástico, no qual as modulações internas da imagem dão a ver harmonias entre elementos dispersos, é num dos últimos “micro”-movimentos que reside a chave de leitura política e ecológica do filme: subitamente, do lado esquerdo do plano, junto ao lugar em que se situa a câmara de filmar, num passeio pedonal, passa *quase silenciosamente* um homem de bicicleta. Pela primeira vez é lembrado, em jeito de comicidade, que a presença humana será central e, ao mesmo tempo, *residual* neste vasto território de “colectividades”. Somos igualmente lembrados da nossa condição corporal: embora ‘adormecidos’, a experiência de *Ruhr* afirma-se como uma experiência cinematográfica de qualidades escultóricas, uma vez que o próprio corpo é convocado para um jogo entre os grandes e pequenos eventos que compõem (sem qualquer grau de hierarquia) os planos-sequência do filme. Por outras palavras, o ciclista, irrompendo da hipnose activada ao longo do plano, lembra a condição *ideal* de espectadores — uma condição activa e semi-crítica.

Nas demais sequências do filme, as cenas meticulosamente criadas retratam uma realidade que vai além do visual, transportando o espectador para um mundo onde a imagem e a percepção se fundem, com o objectivo de lhe re-calibrar os sentidos. A manipulação digital da imagem permite a Benning encurtar a passagem do tempo entre gestos, compondo uma sinfonia audiovisual que serve de entrada ao universo de Ruhr — um espaço onde a imagem não é apenas um meio de representação, mas uma entidade viva que interage com o espectador, desafiando as suas expectativas e provocando uma série de respostas emocionais e intelectuais.

Nessa sinfonia de movimentos e ritmos distintos — aludida, aliás, no final do primeiro plano, por uma série de sons que, lembrando uma orquestra sinfónica, parecem sopros de trompete no exterior do túnel — a hipnose crítica convida o espectador para um jogo de atenção. É como se, através da sua abordagem cinematográfica, Benning hipnotizasse o espectador, conduzindo-o a experiências audiovisuais que são tanto contemplativas quanto imersivas, mas ao mesmo tempo despertadoras (ou melhor, provocadoras) da consciência política e ecológica sobre as diferentes “coletividades” que compõem o território de Ruhr.

5. O jogo cinematográfico como hipótese ecológica

Em *Ruhr*, logo no primeiro plano, Benning promove uma visão integrada e interdependente do mundo, introduzindo o espectador a uma coreografia de elementos distintos (viaturas pesadas e ligeiras, pedaços de plástico e folhas secas esvoaçantes, um ciclista), numa harmonia improvável de elementos aparentemente desligados entre si. O enquadramento é o que permite ver um quadro de relações e interconexões entre movimentos representativos de realidades dissonantes, produtos culturais (ou os seus vestígios) e efeitos naturais, como o vento que, provocado pelas viaturas de passagem ou não, atravessa túnel e, literalmente, a imagem. Há uma meditação sobre a interação constante entre movimentos humanos e não-humanos. Se todo o filme ilustra espaços exteriores ou interiores de Ruhr e cenas reconhecíveis pela sua função ou características económicas e sociais, o primeiro plano, maioritariamente *esvaziado* de elementos dramáticos óbvios, funciona como um espaço abstracto, no qual se ensaiam as ferramentas do estudo que se irá propor.

A manipulação digital de imagens ajuda a revelar a realidade e também a moldar a percepção dela, criando um “jogo cinematográfico” que transita entre o performativo e o modular, terreno fértil para uma análise de múltiplas facetas. É neste sentido que Michel Pisaro declara sobre o cinema de Benning:

The viewer must find her own reasons to continue looking and her own way of looking. This is conscious work, which I suppose runs against the grain of most movie watching. A Benning film is participatory in the deepest sense: if you don't concentrate on viewing and listening, you'll miss it altogether. (Pisaro, 2007, p. 237)

Ruhr convoca o espectador a praticar um “trabalho consciente” sobre as imagens, re-calibrando os seus sentidos, para uma imersão profunda no conteúdo visual apresentado; o estilo de filmagem cria um jogo de expectativa, onde a paciência é testada e recompensada com imagens que são tanto contemplativas quanto politicamente significantes.

O plano inicial estabelece as regras do jogo para uma profunda exploração da interação entre o humano e o não-humano; os restantes planos, onde a natureza é tanto o sujeito quanto o objeto de contemplação, convidam o espectador a perder-se nos detalhes minúsculos que, juntos, compõem um estudo. Em *Ruhr*, jogar (o jogo cinematográfico) é estudar (o meio ambiente).

6. O desaparecimento do humano — ou a terapia cinética como pós-humanismo

Para finalizar a análise que propomos de *Ruhr*, vejamos como Benning faz um uso sofisticado e relevante das ferramentas de manipulação digital do real, de modo a efectivar um novo tipo de engajamento (no sentido historicamente político do termo *engagé*) no real.

Segundo Nicholas Rombes, o cinema digital proporciona novas formas de afectar e ser afectado pela realidade, nomeadamente no que à noção de “humanismo” diz respeito:

My argument—and really the argument at the heart of this book—is that the return to humanism (i.e., the small and intimate stories of the Dogme 95 movement, the extreme close-ups of faces in *Inland Empire*) in first-wave digital cinema was a compensation for the inscrutability of digital systems themselves. (Rombes, 2017, p. 116)

Mais do que em qualquer filme anterior de Benning, em *Ruhr*, a ausência de humanos é intensificada pelas propriedades insólitas do digital — a saber, a sua independência (ou descolamento) em relação a um referente real. Paradoxalmente, essa condição, que aproxima o filme de um *estudo*, afastando-o de uma reprodução fotográfica do real, é também a que beneficia de efeito de “aumento de realidade”, isto é, um aumento da definição da imagem que permite observar a sua composição até ao ínfimo detalhe, a ponto de se substituir (mais do que descrever) a própria realidade.

Talvez por essa razão, numa primeira impressão, *Ruhr* gere uma certa ansiedade: com excepção do quarto plano (na mesquita), onde estão os seres humanos nesta *nova* realidade? No filme impera uma sensação de des-realização ou irrealidade. Apesar da evidência da presença no mundo, custa a crer que ele seja real, tendo em conta o aparente desaparecimento da natureza e da espécie humana. Ao contrário do diagnóstico feito por Rombes, *Ruhr* parece ir contra a tendência humanista do cinema digital em dar a ver histórias “relentlessly concrete and human” (Rombes, 2017, p. 116). A presença humana em *Ruhr* é uma anomalia, um vestígio no interior de vastas paisagens naturais e industriais.

Com efeito, a presença humana é, na maior parte dos planos, ridiculamente pequena — como na definição do grande género da comédia, as pessoas são um elemento menor na cadeia dos eventos que não controlam. Por outro lado, o humano está *sempre* presente por via das suas criações culturais: o túnel, a fábrica, o aeroporto e os aviões, a mesquita, os edifícios habitacionais, uma obra de arte, um colosso industrial. De um certo de ponto de vista, e face ao desaparecimento da natureza e também da dimensão humana (ambos provocados pelas invenções desta última), *Ruhr* propõe uma ultrapassagem do paradigma antropocêntrico e aceleracionista que tem o humano como unidade de medida para todas as coisas.

O carácter meditativo das longas sequências de imagens estáticas pode ser apontado como um convite à acção, mais do que à reflexão. Se, por um lado, o filme demonstra os efeitos acelerados da industrialização sobre a natureza,⁶ por outro, os planos são longos o suficiente para corromperem explicitamente o “brutal sensory accelerationism that characterizes our times” (Rombes, 2017, p. 3) — já que ninguém tem a possibilidade de contemplar assim, demoradamente, *ao natural* (se é que alguma vez contemplou uma paisagem durante duas horas seguidas quase sem se mover), a não ser que o cinema exerça uma espécie de “terapia cinética” sobre a percepção do espectador.

É desse “choque cinético” que brota uma notável ambiguidade: ao travar a fundo, paralisando o corpo perceptivo do espectador, o filme de Benning permite ver os efeitos da aceleração da destruição do planeta. Trata-se de um *contra-ritmo* intencional, de uma contraposição cinética aos ritmos humanos e não-humanos, naturalizados por tecnologias da percepção recentes. Através da hipnose cinematográfica, nós, espectadores, tornamo-nos potenciais testemunhas diferidas — paralisados, mas activos, num curioso paradoxo alusivo às liturgias colectivas⁷ — das nossas criações e acções sobre o meio ambiente que deixámos de saber conhecer e discernir. Benning exhibe uma coreografia de gestos que, à luz de uma observação situada historicamente, só pode ser percebida de um ponto de vista pós-humano, demasiado pós-humano. E a qualidade digital da imagem está aí para nos articular com esse ponto de observação, já distante dos condicionalismos analógicos. Fundamental para que este paradoxo desponte são, claro, os planos em que a presença humana é dominante no filme.

Diremos, então, que há aqui uma ideia de terapia cinética. Frédéric Neyrat propõe que se invente “um agenciamento rítmico de aceleração-abrandamento, uma sinfonia curativa capaz de tratar as inversões cinéticas de que sofremos (demasiado rápidas, por um lado, mas demasiado lentas, por outro)” (Neyrat, 2020, p. 81).

Concluindo com a perspectiva de Neyrat, na sequência das ideias de Latour, Bellour e Rombes, poderíamos explorar a ideia de uma “sinfonia curativa”, onde *Ruhr* atua como uma ferramenta terapêutica, oferecendo um “tratamento” cognitivo para o grande mal da modernidade tardia que atravessamos — a esquizofrenia cinética em que nos encontramos historicamente. Através de um reequilíbrio rítmico (leia-se, cinematográfico) entre aceleração

6 O longo plano de 17 minutos com aviões a passar pode ser lido como uma síntese ou depuração da história de violência da indústria aeronáutica contra as regiões verdes. Não por acaso, o efeito do vento a bater nas árvores, causado pelos aviões que passam, vai-se tornando menos agressivo — ou será que o efeito de novidade vai desaparecendo, como que reflectindo a nossa indiferença política perante essa violência repetida?

7 O plano da mesquita, inteiramente preenchido por corpos humanos, funciona qual contra-marcha em relação aos planos em que a presença humana é esparsa. O que determina a dramaticidade deste plano é a rítmica de uma prática cultural específica: a liturgia islâmica. Outro plano com uma presença humana central é o do funcionário que apaga um graffiti numa peça de Richard Serra, com uma paisagem sideral por trás. Tal plano representa a pequenez das nossas acções reparadoras face à eficácia do efeito poluente (simbolizado pelo graffiti), face à grandeza da arte (figurada pela obra), face à incomensurabilidade da natureza inóspita que extravasa os limites do quadro, aludindo à sua dimensão macro-geológica.

e desaceleração, o cinema digital tem a capacidade de provocar “choques cinéticos” com a intenção de reparar o real. Se tivermos em consideração o que até aqui foi sendo dito sobre a temática da natureza, estamos, então, a falar, nos termos de Latour, de uma terapia não apenas cinética, mas político-ecológica.

Ruhr surge assim como testemunho poderoso da relevância e da potência do cinema digital, como uma “máquina de hipnose” para explorar e entender a complexidade da condição humana no século XXI, oferecendo uma visão poética profundamente enraizada no estudo científico da realidade — talvez seja esse o melhor artista que podemos esperar no século XXI, tal como Nietzsche o imaginou ainda no séc. XIX.

Referências

- Anderson, M. J. (2005). James Benning's Art of Landscape: ontological, pedagogical, sacrilegious. *Senses of Cinema*, (36) https://www.sensesofcinema.com/2005/experimental-cinema/james_benning-2/
- Aumont, J. (1992). *Du Visage au Cinéma*. Cahiers du Cinéma.
- Aumont, J. (2004). *O Olho Interminável: Cinema e Pintura*. Cosac & Naify.
- Bellour, R., & Kermabon, J. (1988). La "machine à hypnose", entretien avec Raymond Bellour. *CinémAction*, (47), 67-72.
- Bellour, R. (2009). Un spectateur pensif. En *Le Corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités* (pp. 179-221). P.O.L.
- Bértolo, J., & Duarte, S. N. (2017). "Mais real do que a realidade": uma entrevista a James Benning. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 4(1), 191-206. <https://doi.org/10.14591/aniki.v4n1.300>
- Eisenstein, S. (1977). *Film Form — Essays in Film Theory*. HBJ Book.
- Latour, B. (2004). *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Harvard University Press.
- MacDonald, S. (2007). James Benning's 13 Lakes and Tem Skies, and the culture of distraction. In B. Pichler, & C. Slanar (Eds.), *James Benning* (pp. 218-231). SYNEMA.
- Neyrat, F. (2020). Acelerar ou interromper? Análise estética e política dos acidentes cinéticos. *Electra*, 9, 73-86.
- Nietzsche, F. (1997). *Humano, Demasiado Humano — Um livro para espíritos livres*. Relógio D'Água Editores.
- Palahniuk, C. (2003). *Lullaby*. Vintage Publishing.
- Pisaro, M. (2007). James Benning, musician. In B. Pichler, & C. Slanar (Eds.), *James Benning* (pp. 232-237). SYNEMA.
- Rombes, N. (2017). *Cinema in the Digital Age*. Columbia University Press/ Wallflower Press.
- Sitney, P. A. (2002). *Visionary Films: The American Avant Garde, 1943-2000*. Oxford University Press.
- Zuvela, D. (2004). Talking about seeing: a conversation with James Benning. *Senses of Cinema*, (33). https://www.sensesofcinema.com/2004/the-suspended-narrative/james_benning/

Biografia

Pedro Florêncio é realizador, professor e investigador na área do cinema. Realizou, entre outros, os filmes *À Tarde* (2017), *Turno do Dia* (2019) e *Nocturna* (2023). Publicou o livro "Esculpindo o Espaço — O cinema de Frederick Wiseman" (2020), entre outras publicações dispersas sobre cinema.

ORCID ID: 0000-0003-1328-4084

Morada: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Av. de Berna, 26-C 1069-061 Lisboa, Portugal.

Capítulo VIII

Descubriendo el ritmo en la fotografía a través de la mirada de Fan Ho

Discovering rhythm in photography through the eyes of Fan Ho

Ana Carolina Revello

Universidad del Salvador,
Facultad de Arte y Arquitectura, Argentina
ana.revello@usal.edu.ar

Resumen: La irrupción de la fotografía en el mundo transformó los procesos de creación de imágenes y la percepción de lo que podía considerarse artístico. Es en este contexto que el concepto de ritmo se inserta en la historia del arte como parte de un movimiento reaccionario que buscaba romper con las expresiones idealistas y autoritarias del mundo decimonónico, deudoras de la idea platónica del “orden numérico de movimiento” (Michon, 2020b). Debido a su elasticidad conceptual, el ritmo es adoptado por una multitud de disciplinas para su estudio (II Conferencia Internacional el Ritmo en el Arte [CIRA], 2022). Si bien la fotografía en particular no propone una definición propia del ritmo, es posible abordar el fenómeno desde la perspectiva de otras disciplinas donde la experimentación del ritmo incide, de forma más o menos evidente, en el disfrute de la obra de arte (Zorrilla, 2018). A partir de ello, este trabajo se propone caracterizar a la vez que analizar, algunas particularidades en la relación entre ritmo y fotografía a través del corpus de obra del fotógrafo chino Fan Ho. Y, al mismo tiempo, indagar sobre su vínculo con el ritmanálisis (Lefebvre, 2004) durante la práctica perceptiva-productiva del acto fotográfico.

Palabras clave: fotógrafo, imágenes, métron, rhuthmós, ritmanálisis

Abstract: The irruption of photography in the world transformed the processes of image creation and the perception of what could be considered artistic. It is in this context that the concept of rhythm is inserted in the history of art as part of a reactionary movement that sought to break with the idealistic and authoritarian expressions of the nineteenth-century world, indebted to the Platonic idea of the “numerical order of movement” (Michon, 2020b). Due to its conceptual elasticity, rhythm is adopted by a multitude of disciplines for study (II Conferencia Internacional el Ritmo en el Arte [CIRA], 2022). Although photography in particular does not propose its own definition of rhythm, it is possible to approach the phenomenon from the perspective of other disciplines where the experimentation of rhythm affects, in a more or less evident way, the enjoyment of the artwork (Zorrilla, 2018). From this point of view, this paper aims to characterize and analyze some particularities in the relationship between rhythm and photography through the body of work of the Chinese photographer Fan Ho. And, at the same time, to inquire about his connection with *rhythmanalysis* (Lefebvre, 2004) during the perceptive-productive practice of the photographic act.

Keywords: photographer, images, métron, rhuthmós, rhythmanalysis

*Distinguiréis el ritmo
en el vuelo de un pájaro,
en las pulsaciones de las arterias,
en el paso del bailarín,
en los periodos de una oración
Platón*

La irrupción de la fotografía en el mundo transformó los procesos de creación de imágenes y la percepción de lo que podía considerarse artístico. Es en este contexto que el concepto de ritmo se inserta en la historia del arte como parte de un movimiento reaccionario que buscaba romper con las expresiones idealistas y autoritarias del mundo decimonónico, deudoras de la idea platónica del “orden numérico de movimiento” como bien señala el historiador y filósofo Pascal Michon (2020b).

Debido a su elasticidad conceptual, el ritmo es adoptado por una multitud de disciplinas para su estudio (II Conferencia Internacional el Ritmo en el Arte [CIRA], 2022). No solo por aquellas referidas al despliegue lingüístico o al fluir del cuerpo, el fenómeno rítmico también resuena en una cantidad de campos que atañen desde las artes visuales hasta la organización del funcionamiento de la sociedad.

El músico e investigador Aníbal Zorrilla (2018, p. 2) explica que la polisemia de la palabra ritmo deriva en la acumulación de definiciones “parciales o determinadas por el objeto de estudio del autor que propone la definición”, la fotografía en particular no propone una definición propia del ritmo; puesto que no caracteriza a dicho elemento como una unidad compositiva independiente, sino que participa de un todo en relación con otros componentes de la imagen. Sin embargo, es posible abordar el fenómeno desde la perspectiva de otras disciplinas donde la experimentación del ritmo incide, de forma más o menos evidente, en el proceso de creación y en el disfrute de la obra de arte (Zorrilla, 2018, p. 2).

A partir de ello, este trabajo se propone caracterizar a la vez que analizar algunas particularidades en la relación entre ritmo y fotografía a través del corpus de obra del fotógrafo chino Fan Ho. Y, al mismo tiempo, indagar sobre su vínculo con el *ritmanálsis* (Lefebvre, 2004) durante la práctica perceptiva-productiva del acto fotográfico.

Para eso, se analizarán seis imágenes de las series *The living theatre*¹ y *Hong Kong yesterday*² (desarrolladas en las calles de Hong Kong entre las décadas de 1950 y 1960) tomando como marco teórico, principalmente, los conceptos de *rhuthmós* y *métron* (Michon, 2020b), y las categorías metodológicas del *ritmanálsis* propuestas por el filósofo Henri Lefebvre (2004).

La revolución fotográfica

La fotografía fue presentada al mundo en 1839, un momento histórico marcado por una profunda transformación social y cultural impulsada por importantes avances tecnológicos. En palabras del curador John Szarkowski (2009, pp. 7–8), este revolucionario proceso para crear imágenes cambió la forma de describir el mundo y transformó la noción de lo que merece la pena ser mirado. “Pintar era difícil, caro (...) y registraba lo que se sabía que era importante. La fotografía era fácil, barata y omnipresente, y registraba cualquier cosa: vidrieras comerciales, construcciones precarias, mascotas familiares, máquinas de vapor y personas anónimas.”

1 Ver galería de imágenes en: <https://fanho-forgetmenot.com/the-living-theatre-1>

2 Ver galería de imágenes en: <https://fanho-forgetmenot.com/hong-kong-yesterday-1>

Agrega, además, que numerosas figuras de la cultura decimonónica que reconocieron su potencial devinieron en protofotógrafos y, a medida que trabajaban, fueron tomando conciencia de las características y problemas propios del medio, lo que eventualmente contribuyó a la formación de un vocabulario y una perspectiva crítica más propia del fenómeno fotográfico como sistema para la creación de belleza. Sin embargo, según Indij & Silva (2017, pp. 15-17) no fue hasta la década de 1960 — con los primeros estudios semiológicos y el proceso que generaron — que comenzó a hablarse de un discurso fotográfico, y a reflexionar sobre los actos sociales que dan lugar a la imagen y a sus significados a partir de determinados modos de organización humana.

Es en este contexto (entre 1949 y 1965) que el fotógrafo chino Fan Ho hace su aparición en la escena artística documentando con gran maestría la vida cotidiana de los habitantes de Hong Kong. Creó el grueso de su corpus fotográfico antes de alcanzar la edad de 28 años.

Aunque su trabajo fue menos difundido que el de sus contemporáneos occidentales, Fan Ho fue uno de los fotógrafos de calle más importantes del siglo XX. Nació en Shanghai en 1931. A los 14 años su padre le regaló su primera cámara e inició el camino de la autodidaxia emulando a grandes fotógrafos europeos como el francés Henri Cartier-Bresson.

A la edad de 18 años su familia se mudó a Hong Kong, una ciudad que atravesaba grandes cambios políticos, económicos y sociales tras la finalización de la ocupación japonesa. En esa época adquirió una *Rolleiflex* de lentes gemelos, la cámara con la que registraría las imágenes cargadas de belleza poética que caracterizaron su obra, y ganó el primero de los casi 300 premios que obtuvo a lo largo de sus 85 años de vida.

Sus composiciones son ejemplos inconfundibles del célebre concepto del *momento decisivo* del fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson, caracterizándose por una sensibilidad distintiva para la creación de atmósferas casi oníricas de callejones y mercados laberínticos; perpetuando, a través del uso magistral de la luz y de las formas, el bullicio de los vendedores ambulantes o de los niños jugando.

El ritmanálisis y la organización rítmica moderna

Entre 1840 y mediados del siglo XX -simultáneamente al surgimiento de la fotografía- se observó un creciente interés por el concepto de ritmo en el arte. Pascal Michon (2020b, pp. 95-97) explica que, durante este período, una vanguardia de artistas lideró una “ofensiva materialista y democrática contra las visiones del mundo idealistas y autoritarias”, predominantes en la primera mitad del siglo XIX. Entre sus muchas manifestaciones, reaccionaron contra la noción de ritmo arraigada a las ciencias de la vida (médicas y naturales), así como a las teorías métricas abstractas y filosofías utópicas (*métron*); demostrando 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 ritmológicas basadas en [una] experiencia artística real” asociada al *rhuthmós* (una modalidad particular del mundo fenoménico de llevar a cabo una acción) (Michon, 2020b, p. 95).

Esta revolución cultural, prosigue Michon (2020b, p. 102), se pensaba a sí misma como un instrumento de transformación de lo cotidiano, cuyo objetivo principal era el de encontrar “equivalentes artísticos a la nueva libertad ganada por los individuos” y al surgimiento de interrelaciones sociales inéditas a partir del desarrollo de las grandes urbes industrializadas.

Es así como, a partir de sus estudios sobre las ciudades, el filósofo francés Henri Lefebvre (2004) abordó la compleja relación entre los ritmos biológicos, psicológicos y culturales asociados a la “apropiación” del espacio y el tiempo de la cotidianeidad para comprender los procesos históricos y sociales que dieron forma a la modernidad; valiéndose para ello de una serie de categorías de conocimiento enmarcadas en la propuesta del *Ritmanálisis* (o *ritmo-análisis*).

Esta metodología de investigación, según la investigadora Salomé Lopes Coelho (2020, p.72), no considera al ritmo como un objeto de estudio sino como una herramienta de análisis (de ahí que no se lo designe como *análisis del ritmo*) que reúne diversos tipos de prácticas y conocimientos a fin de examinar y reexaminar una amplia gama de discusiones: la música, la vida, el trabajo, la medición, la fluidez de las comunicaciones, la política, la sociedad, la cuestión del cuerpo, el entorno urbano y rural, el sistema financiero y la globalización, entre otros.

Del *ritmanálisis* se desprende la figura del *ritmanalista*, caracterizada por Lefebvre como:

un individuo enigmático que pasea con sus pensamientos y emociones, sus impresiones y su asombro, por las calles de grandes ciudades. (...) Él siempre está ‘escuchando atentamente’, pero no solo escucha palabras, discursos, ruidos y sonidos; es capaz de escuchar una casa, una calle, una ciudad como se escucha una sinfonía, una ópera. (...) [El ritmanalista] no solo observa las actividades humanas, también ‘escucha’ (en el doble sentido de la palabra: notando y comprendiendo) las temporalidades en las que se desarrollan estas actividades. (Lefebvre, 2004, p. 87)

A pesar de su insistencia en un enfoque transdisciplinario del análisis de los ritmos (Lefebvre, 2004, p. 87) el filósofo francés -comenta la investigadora Claire Revol (2020, pp. 180-181) — no presentó al *ritmanálisis* como un programa completamente desarrollado, por lo que cada practicante tendría que encontrar su propia forma de apropiarse del tiempo y del espacio -a través de los ritmos — para repensar las actividades humanas y no humanas.

Para estudiar la complejidad del fenómeno rítmico según Lefebvre (2004, pp. 6-15), es necesario realizar un estudio comparativo entre un binomio de elementos y el diálogo que sus contradicciones revelan sobre la interacción de un tiempo, un lugar y un gasto energético. Estos factores de análisis conforman una unidad y al mismo tiempo se interfieren mutuamente, midiéndose entre sí y a sí mismas: *Cíclico* y *Lineal* (el primero relativo a lo cósmico y a la naturaleza, el segundo vinculado a lo humano y lo social), *Mecánico* y *Orgánico*, *Descubrimiento*

y *Creación, Continuo y Discontinuo, Cuantitativo y Cualitativo, Repetición y Diferencia* (“ya sea por la diferencia que hay en la similitud o por la similitud que hay en lo diferente” (Lopes Coelho, 2021, p. 10).

Es necesario tener presente también que, en términos de cotidianeidad, el cuerpo humano se compone de un conjunto de ritmos propios y que interactúa con los de otros cuerpos en el ámbito social (*polirritmia*), produciendo encuentros armónicos (*euritmia*), situaciones patológicas donde se alteran los ritmos (*arritmia*) o escenarios de igualdad de ritmos (*isorritmia*). De esto se desprende la existencia de una serie de ritmos naturales y otros definidos por convenciones que los condicionan. Estos son: *Social y Biológico, Secreto y Público* (fisiológico/psicológico y social respectivamente), *Internos y Externos* (profundamente distintos pero inseparables), *Identidad y Diferencia, Dominantes y Dominados* (la música, el habla, etc.) (Lefebvre, 2004, pp. 16–18).

Esta familia de categorías resulta imprescindible para la labor del *ritmanalista* cuyo objeto de estudio se haya vinculado a la creación artística como medio para elevar la conciencia, orientar y transformar la *praxis* (prácticas mediante las cuales los seres humanos definen sus relaciones con el mundo, con su propia naturaleza y con el resto de la sociedad) en *poiesis* (práctica mediante la cual la actividad artística transmuta la vida cotidiana alienada en una obra de arte a partir de sus facultades creadoras, no solo de objetos artísticos sino también de nuevas instituciones, rituales y estilos de vida) (Revol, 2020, pp. 175, 180).

Fan Ho el *ritmanalista* y la creación de imágenes significativas

A lo largo del tiempo y de las geografías, se vuelve patente la heterogeneidad en las manifestaciones humanas vinculadas a los actos de *descubrimiento-creación* artística. A pesar de que, a grandes rasgos, la mayoría de las culturas comparten preferencias estéticas (*isorritmia / ritmo público*), las respuestas individuales a un mismo objeto artístico pueden variar significativamente según el propio estado de ánimo y la forma en que se percibe la obra (*polirritmia / ritmo secreto*) (Wenham, 2011, pp. 119–123).

El acto fotográfico no es la excepción, puesto que como toda actividad humana está sujeto a las leyes que gobiernan el comportamiento (la repetición armónica de los hábitos y el trabajo intelectual) en consonancia con los múltiples ritmos naturales del cuerpo convergiendo con “un lugar, un tiempo y un gasto de energía” (Lefebvre, 2004, p. 15).

A pesar de su aparente espontaneidad, la imagen fotográfica está compuesta por una colección cuidadosamente organizada de diferentes unidades de significación: biológicas, intelectuales y culturales. Según Dilg (2017, p. 6), aquella “contiene no solo el sujeto, sino también el momento y el lugar, el creador, la implicación de lo que se excluyó del encuadre, lo que sucedió antes de ese momento y lo que podría haber sucedido después.”

Si bien Fan Ho buscaba transmitir espontaneidad en sus composiciones, y para ello recorría la ciudad buscando lugares que despertaran su interés, una vez que alguno llamaba su atención lo estudiaba para calcular sus posibilidades artísticas. De esta forma, se preparaba física y mentalmente para esperar ‘la toma perfecta’ (*momento decisivo*). Sin embargo, en ciertas ocasiones el artista manipulaba cuidadosamente la escena dirigiendo a sus modelos o retocando las imágenes en el laboratorio (*momento escenificado*) para cristalizar lo que su imaginación había creado a partir del potencial estético de la ciudad. Se trata entonces, adhiriendo a las palabras de Oscar Colorado (2019), de una danza de realidades entre la escena hallada y la escena construida que equilibra delicadamente *métron* y *rhuthmós*.

Entre las obras de Fan Ho podemos encontrar numerosos ejemplos de *momentos decisivos* como *Les Misérables* (1963)³ mientras que *Approaching shadow* (1954) sobresale como paradigma del concepto de *momento escenificado*. A primera vista *Approaching shadow* (Sombra acercándose) — una de las obras más famosas de Fan Ho —, se presenta como una composición de gran belleza y ejemplo de extraordinaria paciencia por parte del fotógrafo. Sin embargo, la producción de la imagen fue completamente escenificada y la imponente sombra que acecha a su protagonista fue creada en el cuarto oscuro. Lejos de considerarse como una manipulación fraudulenta de la realidad, esta fotografía es un reflejo de la poderosa capacidad creadora del artista. Fan Ho se refería a este proceso como “segundo momento decisivo” (Canal Themes + Projects by modernbook, 2010, 24m41s).

En el vértice inferior izquierdo de la imagen se puede observar a una joven mujer vestida de negro de pie, apoyada sobre una pared de color claro con la cabeza gacha mientras una gran sombra triangular (cuatro veces mayor que ella) parece estar acercándosele desde la derecha. El lado más largo del triángulo forma una marcada línea diagonal que termina a los pies de la muchacha, mientras que el resto de las líneas de la composición enmarcan y delimitan la lectura, consiguiendo que la mirada del espectador se dirija hacia el sujeto. Su actitud introspectiva y la sombra renegrida, contrapuesta a la brillante luz del resto de la imagen, proporcionan la medida justa entre tensión y serenidad; aportando una “sutil pero efectiva carga emocional” (Etxazarra, 2019).

El mismo Fan Ho ha explicado que la sombra que avanza implacable simboliza el tiempo, y que el gesto del sujeto representaba la aceptación ante el inexorable desvanecimiento de la juventud. Su prima posando y el cuidadoso trabajo de laboratorio le permitieron materializar la visión que inspiraba la locación, pero que en la práctica era imposible de lograr (Canal Themes + Projects by modernbook, 2010, 22m8s).

3 Por ejemplo *Children pushing cart* (1957); *Meet the chef* (1960) y *High noon* (1963).

A partir de todo lo expuesto, y retomando los conceptos de Lefebvre, es posible teorizar acerca de la experimentación del ritmo como un *ritmanalista* por parte del artista durante el acto fotográfico, sin que ello implique necesariamente la adopción plena de dicho rol.

El cuerpo de Fan Ho, a la semejanza de un ritmanalista (cf. Lopes Coelho, 2020, 2021), devino en metrónomo, permitiéndole experimentar los ritmos y dejándose llevar por su fluidez mientras se relacionaba con el entorno (*descubrimiento*); permitiéndole interpretar -entre la multiplicidad de configuraciones que se articulan al momento del análisis de la escena- las “disrupciones rítmicas” en las que se desarrollan las actividades humanas y no humanas (*creación*).

Este ejercicio inmersivo “de atención, percepción y acción” que el fotógrafo “experimenta, de inmediato y sin distancia”, no solo le permiten registrar sus observaciones de una “temporalidad y espacialidad vivas y vívidas”, sino también pensar y sentir a partir de ellas (Lopes Coelho, 2020, p. 4).

Sujeto, entorno y luz están organizados, por el *métron*, de manera experta para destacar individualmente. En conjunto, estos elementos compositivos resaltan, como afirma Lee (2023), la belleza y autenticidad de cada escena e interpelan a la reflexión, mostrando “el control magistral de Fan Ho sobre el elemento emocional de la fotografía” (*rhuthmós*).

El ritmo lineal y la mirada monocromática de Fan Ho

El color juega un papel fundamental como elemento compositivo autónomo en diferentes medios artísticos. Sin embargo, en fotografía, su efectividad radica en el cumplimiento de un propósito específico en la imagen. No se trata de un fenómeno que simplemente ocurre, su utilización (o la omisión de su uso) es una decisión que se toma de forma consciente al momento de retratar algo fuera de lo ordinario en un mundo policromático.

El corpus de obra de Fan Ho se caracteriza por carecer, casi en su totalidad, de imágenes a color. En palabras del propio autor: “Prefiero el blanco y negro. No es que no tome fotografías en color. Pero me he dado cuenta de una cosa, los colores no encajan bien en mi mundo” (Canal M Plus, 2018, 0m4s).

El fotógrafo sostenía que el uso de películas monocromáticas le permitía mantener cierta distancia con sus escenas (la vida real multicolor) y lograr una estética orientada a la abstracción; ofreciendo a la audiencia un mayor espacio de reflexión para desarrollar sus respuestas al tiempo que contempla la obra (operación activa de “re-escritura” en la construcción de sentido a partir de su bagaje y punto de vista, siguiendo a Bauret (2010, p. 92).

Es que el color, según Martin Wenham (2011, p. 81), funciona como una compleja capa de información que se agrega al significado de la imagen ya que el ojo humano no es capaz de medir ni registrar objetivamente como lo hace una cámara. Es “el elemento visual al que las

personas reaccionamos con mayor intensidad e inmediatez y por el que sentimos preferencias y desagradados más definidos” (Wenham, 2011, p. 81).

En cambio, el uso del blanco y negro limita la fluencia *polirrítmica* entre el factor fisiológico de percibir el color a través del sentido de la vista, y la estimulación de vivencias psicológicas que perduran en nuestra memoria y provocan una asociación sobre los demás sentidos; generando un estado de *euritmia* entre los ritmos *biológicos* y *sociales* de creador y perceptor (Kandinsky, 2010, pp. 51-54).

Además, al decir de Philippe Dubois (1986, p. 43), produce un efecto de suspensión del tiempo crónico (*ritmo lineal*), ya que el color funciona como marca temporal. Colorado (2022) explica que las emulsiones de los diferentes tipos de películas y los sensores digitales resuelven el color de manera diferente, por lo que es relativamente sencillo estimar en qué época se hizo una imagen. En cambio, el uso dramático que hace Fan Ho de las luces y sombras acromáticas enfatiza el ritmo vertiginoso de Hong Kong situando en primer plano a cada sujeto y acontecimiento. Un ejemplo de ello ocurre con el par de imágenes *Private* (1960) e *Illusion* (1968).⁴

Private (en blanco y negro) e *Illusion* (a color) son dos imágenes minimalistas en cuanto a los elementos que las constituyen, pero de gran fuerza expresiva. Si bien estos ejemplos en particular se alejan de las representaciones histórico-culturales de Fan Ho sobre Hong Kong, funcionan perfectamente para ilustrar su búsqueda de abstracción. Ambas fotografías presentan composiciones similares, un muro plano visto de frente ocupando la totalidad del campo con una pequeña ventana cuadrada en la parte superior. Sin embargo, el uso u omisión del color dota a cada una de ellas de una atmósfera particular que contribuye en la construcción del relato.

En *Private* (Privado) el muro es de un brillante color blanco, y en el ángulo inferior derecho de la imagen contrasta un pequeño cartel oscuro con la leyenda de *Private* (Propiedad privada). Este elemento textual, que da título a la foto, refuerza la narrativa del acontecimiento que se vislumbra a través de la ventana: las siluetas a contraluz de los rostros de un hombre y una mujer, parados frente a frente, a una distancia que supone un importante grado de intimidad entre ambos. A primera vista es viable suponer que se está atestiguando el prelude de un beso, sin embargo, el uso de las líneas oscuras (el marco de la ventana, las rejas y las barandas de las escaleras) y el alto contraste cromático con la pared que contiene la escena generan una sensación de aprisionamiento y tensión que es imposible no transferir a la pareja.

Esta ambivalencia narrativa se fortalece con la completa carencia de marcas temporales de la imagen, entre las que destacan la imposibilidad de ver los cuerpos de los sujetos dificultando situarlos en una época o lugar específicos a partir de su vestimenta, y la falta de

4 Otros pares de imágenes para comparar son: *The market parade* (1963) y *A day with grandpa* (1964); *Hong Kong flea market* (1960) y *Market promenade* (1964).

características edilicias de estilo reconocibles. Los protagonistas de esta fábula habitan un bucle temporal del cual el espectador es un testigo indiscutible.

En cuanto a la obra *Illusion* (Ilusión) el muro está teñido de un amarillo pálido en el cual se proyecta la suave sombra desenfocada de las ramas de un árbol. En el ángulo superior derecho se ubica la ventana, que en este caso está cerrada y en cuyos vidrios se reflejan el cielo, de un color celeste lavado, y las renegridas ramas del árbol que produce la sombra.

A partir del contraste cromático se produce una ilusión óptica por la cual la ventana parece desprenderse de la pared, dando la impresión de estar flotando en un vacío dorado. Tal es el efecto que, si se concentra la atención solamente en el visionado de la abertura, el espectador podría dudar de si se halla ubicado dentro o fuera de la propiedad.

El color no solo actúa como un detonante de respuestas emotivas a la hora de leer la imagen, también funciona como marca temporal. La falta de hojas en las ramas infiere que la captura se llevó a cabo durante la época invernal, mientras que la posición e intensidad de las luces y las sombras permite intuir el momento del día en que fue realizada la imagen (*ritmo cíclico*).

A diferencia de lo que ocurría en *Private* -donde lo privado estaba a la vista del público- aquí la ventana cerrada de vidrios espejados propone una barrera insalvable sobre lo que ocurre en el interior del inmueble. Es interesante cómo, a pesar de que el punto de vista se encuentra fuera del edificio, la abertura sellada produce idéntica sensación de encierro y tensión.

Limitando el uso cromático, Fan Ho hace que su obra sea percibida como — según Du Bois (1986, p. 160) — portadora de “una presencia virtual”, que se sabe que estaba allí en el momento de la toma pero que fue excluida; habilitando una experiencia rítmica que restringe los movimientos perceptivos del espectador e influye en su capacidad de respuesta psicológica para movilizarlo a través de los elementos dentro de campo que parecen desplazarse por el espacio en un momento suspendido en el tiempo. Reduciendo el mundo a blanco y negro, el fotógrafo ganaba control sobre su trabajo, logrando exaltar el alma de una ciudad y de su gente, creando imágenes atemporales, pero profundamente arraigadas en su contexto cultural e histórico.

Ritmo vital, capturando la esencia de Hong Kong

Los *ritmos vitales* según Lefebvre (2004, pp. 11-14) son una forma del movimiento humano sometida al orden platónico que se esconde en la cotidianidad: la reiteración continua de *ritmos naturales* y *sociales* que conectan el presente con el pasado y el futuro. Cada momento histórico tiene una manera particular de mirar y valorar lo que lo rodea a partir de sus marcas socio-político-económicas (*repeticiones lineales*) y los consiguientes procesos de producción, consumo, circulación y hábitat.

Por su parte, Lopes Coelho (2020, pp. 74-75) afirma que el ritmo, en tanto manifestación del orden de la experiencia estética, se revela como una potencia que desborda y atraviesa todos los dominios de lo sensible y que, en determinadas circunstancias, materializa la vitalidad en distintas formas de expresión artística. Este contacto con el *ritmo vital*, continua Lopes Coelho, no es un privilegio exclusivo de los artistas, sino que estos persisten en ese contacto, intensificándolo y traduciéndolo en voluntad creadora de una forma-objeto de arte a partir de la destrucción de patrones y esquemas conocidos.

Los fotógrafos, imbuidos por los valores propios y colectivos de su época, generan una semántica específica que altera y re-significa la realidad externa para conformar la obra, como bien dice Michon (2019, p. 3). Al respecto, el fotógrafo Ryuji Miyamoto (cf. Indij & Silva, 2017, p.45) comenta:

una foto es (...) un artefacto de un momento recién pasado. (...) La esencia de la fotografía reside en la sensación de post priori que resulta de mirar algo que es absolutamente imposible de ver en el presente, aun cuando haya estado justo frente a tus ojos unos momentos antes, o, alternativamente, de ver algo que nunca miraste realmente, pero que sin embargo no sentís que lo estás viendo por primera vez.

El trabajo de Fan Ho da testimonio de esta relación entre el sujeto y el mundo, producida en un momento particular, pero que al mismo tiempo está en perpetuo cambio. A través de su lente, el fotógrafo retrató una perspectiva nostálgica y efectista del antiguo Hong Kong en contraste con los signos del inminente progreso que comienza a arraigarse en la ciudad en las décadas de 1950 y 1960.⁵ Por ejemplo, los elementos compositivos hallados en *East meets west* y *A day's end* funcionan como marcas espacio-temporales-sociales del *ritmo vital*, revelándose en la imagen a través de los contrastes generados entre *Identidad y Diferencia*, *Mecánico y Orgánico* y *Cíclico y Lineal*.

East meets west (Oriente se encuentra con occidente) es un ejemplo impactante del choque cultural entre innovación tecnológica y el conservadurismo respecto del transporte marítimo. El paisaje se reparte en partes iguales entre un espejo de agua, una cadena montañosa sumida en una blanca neblina y un cielo sumamente *sobreexpuesto*. En la línea de horizonte se sitúan los protagonistas de la imagen: un portaaviones de gran envergadura que se introduce en el encuadre desde la izquierda y dos embarcaciones de menor tamaño que aparecen como manchas ennegrecidas por el contraluz. Se tratan de un bote a remo — minúsculo en comparación con el acorazado que se ubica detrás suyo — y un barco tradicional de madera con vela o *Junco*, cuya silueta imita el relieve rocoso del fondo.

5 Son ejemplo de ello imágenes como *Canton Pearl River* (1947) y el contraste dado en el binomio *Lower class restaurant* (1960) y *Dim Sum* (1961).

En el caso de *A day's end* (El día termina) se muestra un momento de descanso de una mujer y una niña en las calles de Hong Kong. Mientras que ambas visten distintas versiones *zhongshan zhuang* (Traje Mao), la niña se encuentra con sus pies desnudos, sosteniendo entre sus brazos un portador de agua (dos cubos metálicos sostenidos por una cuerda a una caña de bambú). De fondo el paisaje se completa con los edificios bajos de una humilde urbanización y un cordón montañoso. Estas huellas del Hong Kong tradicional que componen la imagen contrastan con el auto último modelo de la época que se encuentra estacionado a espaldas de la niña.

Ambas imágenes contraponen situaciones cotidianas con novedades tecnológicas: la máquina de guerra vs. las embarcaciones tradicionales como instrumentos de trabajo y transporte; la comodidad del desplazamiento motorizado vs. el acarreo físico, con utensilios rudimentarios, de elementos vitales como el agua y los alimentos; la protección que brinda un vehículo metálico cerrado vs. la exposición a las inclemencias climáticas y la fragilidad de la madera; los vestigios de la cultura occidental filtrándose en la cultura oriental.

Como productor de sentido, Fan Ho hace un recorte en el continuum del espacio referencial para generar una memoria cultural activa. En términos de Lefebvre (2004, p. 36), elige qué huellas preservar para que ocupen un lugar en el ritmo de la historia-memoria (períodos donde el pasado retorna) y cuáles permanecerán en el olvido (períodos donde el pasado se borra). De esta forma, el fragmento de tiempo aislado por el gesto fotográfico se materializa en la imagen como una realidad alterada (a-crónica e inmutable) que se puede conservar y visitar (Cf. Dubois, 1986, p. 148).

El ritmo visual y la sintaxis fotográfica

El ritmo, como concepto visual básico, se define como el flujo de movimiento generado por la repetición de elementos. Sin embargo, no hay repeticiones absolutamente idénticas indefinidas. Es por eso, que cuando un elemento nuevo e imprevisto se introduce en la reiteración monótona surge la relación entre *Repetición* y *Diferencia* (Lefebvre, 2004, p. 6).

La democratización de la fotografía, a partir de la creciente demanda y su consiguiente accesibilidad a nuevas tecnologías para la creación de imágenes, ha puesto de manifiesto, según el filósofo Vilém Flusser (2019, p. 63), la figura del “analfabeto fotográfico”: aquel que cree saber cómo producir y qué significa una foto pero que no necesariamente sabe cómo descifrarla. De la misma manera que el escritor debe ser competente en cuanto a las reglas de ortografía y la gramática, el fotógrafo debe conocer los alcances de la semántica visual para representar los fenómenos del entorno natural y social.

Una educación visual adecuada le permite al fotógrafo identificar y organizar, de forma deliberada, los elementos que componen la imagen. Además, el dominio de la sintaxis de la imagen involucra, según Colorado (2019), tres aspectos de la mirada fotográfica

indispensables: el hecho biológico de ver, el hecho intelectual de observar y el hecho cultural de mirar que permiten, siguiendo a Michon (2020a, p. 22), “configurar [los] espacios sobre la base del conflicto creativo del sujeto humano con su entorno espacial”.

Fan Ho alternaba con maestría una variedad de elementos compositivos para generar estilos diferentes dentro de un mismo universo estético. Por ejemplo, estudiaba el movimiento de la luz para generar volúmenes y texturas a partir de potentes claroscuros o delicadas siluetas.⁶ En ciertas ocasiones él llenaba el cuadro para que la mirada pudiera vagar por la superficie de la imagen, captando un elemento tras otro, y produciendo relaciones significativas o simplificaba a su mínima expresión la relación figura-fondo (*espacio negativo*), retirando los elementos que no cumplieran ninguna función en el mensaje, y destacando al sujeto de forma dinámica.⁷

Por último, Fan Ho se valía del uso — explícito e implícito — de líneas y formas geométricas, no solo para guiar la mirada del lector hacia el objeto de interés, sino también para generar espacios interesantes.⁸ En particular la imagen *Down* (Abajo) representa una síntesis perfecta de articulación armónica entre todos estos elementos compositivos para generar un ritmo visual. En ella se puede apreciar una gran escalinata que ocupa casi la totalidad del campo, y por la que descienden varios individuos iluminados en contraluz. Las sombras proyectadas de las personas dibujan en el suelo *sobreexpuesto* del recinto una serie de siluetas casi geométricas; mientras que el circuito de lectura de la imagen está determinado por los haces cenitales de luz que descienden junto con los transeúntes y las agudamente definidas líneas que revelan los pasamanos y la estructura de material de la escalera.

Esta obra presenta un delicado equilibrio entre la repetición sistemática de la geometría simétrica edilicia (*métron*), el fluir de los peatones como elemento disruptivo (*rhuthmós*) y el “hilo de resonancia” entre fotógrafo y escena (*experiencia rítmica*) a partir del cual el individuo “desarrolla un interés intrínseco orientado a la acción y la apertura hacia afuera (*emovere*) pero, a la vez, es afectado y puesto a vibrar por ese afuera (*afficere*)” (Rosa, 2019, p. 213).

La escritura fotográfica de Fan Ho se destaca por superar el concepto de *instante decisivo* de Cartier-Bresson al incluir con un cuidado casi cinematográfico la luz, las sombras, las geometrías y el sujeto en sus exquisitas composiciones callejeras de momentos clave de la bulliciosa Hong Kong; mostrando una sensibilidad distintiva a la hora de crear atmósferas que cautiven al espectador para contar la historia de la ciudad y su gente.

6 Ejemplos de claroscuros: *Evening ferry* (1958); *Skeletons* (1961); *Hurring home* (1963) y *Remembrance* (1965). Ejemplos de siluetas: *On the stage of life* (1954); *Crossing* (1955); *Shadow fingers* (1957); *Shadow saw* (1960) y *Shadow prayers* (1967).

7 Ejemplos de llenar el cuadro: *Balancing act* (1958), *Mongkok market* (1961), *Billboard people* (1963), *In search of myself* (1964). Ejemplos de espacio negativo: *In pairs* (1953), *Arrow* (1958), *In a Buddhist temple* (1961), *All alone* (1963), *Misty morn* (1963).

8 Ejemplos de líneas y formas geométricas: *Back to mother* (1955), *Through the bamboos* (1955), *Trigonometry problem* (1956), *A play of light and shadow* (1959), *Sun rays* (1959), *W* (1959), *World upside down* (1960), *White tent* (1961), *Three men walking* (1962), *Lady scavenger* (1966).

A modo de cierre

El trabajo de Fan Ho nos permite apreciar cómo el ritmo, en tanto una herramienta poderosa que impulsa nuestra comprensión del mundo, se vincula con el universo de las imágenes más allá del ideal platónico numérico. La obra de este artista conmueve a partir de un delicado equilibrio entre *rhuthmós* y *métron*. El análisis realizado de algunas de sus obras sobre el cruce entre el ritmo y el gesto individual del fotógrafo como productor de sentido, a través del *ritmo lineal, vital y visual*, nos permite concluir que, si bien Fan Ho no ejerce la labor de *ritmanalista*, puesto que no adopta una postura analítica del tiempo-espacio cotidiano, es capaz de experimentar el ritmo durante su práctica artística. Sus instantáneas dan testimonio de una memoria cultural activa a partir del delicado uso de las marcas socio-político-económicas que se esconden en la cotidianeidad y de la belleza compositiva de sus escenas, haciéndolo sobresalir sobre otros fotógrafos contemporáneos que también adherían a la corriente de *momento decisivo*. En palabras del propio Fan Ho “las buenas fotografías no se hacen con la cámara. Proviene de tu interior, tus ojos, tu cerebro, tu corazón. No de algún frío equipo”.

Referencias

- Bauret, G. (2010). *De la fotografía*. La marca editora.
- Bresson C. (2019, Junio 5). La magia de Fan Ho y el truco de la foto que fascina. *Cartier Bresson no es un reloj*. <https://www.cartierbressonnoesunreloj.com/la-magia-de-fan-ho-y-el-truco-de-la-foto-que-fascina-a-todo-el-que-la-mira/>
- Canal M PLUS. (2018, Noviembre 28). *Artist Lens. Fan Ho: Capturing the essence of old Hong Kong through photography* [Archivo de Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=eMHf6eGwqYE&ab_channel=MPlus
- Canal THEMES + PROJECTS BY MODERNBOOK. (2010, Marzo 8). *Evening with Fan Ho* [Archivo de Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/10023156>
- Colorado, Ó. (2011, Noviembre 19). El “instante decisivo” de Henri Cartier-Bresson. *Oscar en fotos*. <https://oscarenfotos.com/2011/11/19/el-significado-del-instante-decisivo-de-henri-cartier-bresson/>
- Colorado, Ó. (2019, Noviembre 30). La fotografía: el arte de lo invisible. *Oscar en fotos*. <https://oscarenfotos.com/2019/11/30/la-fotografia-el-arte-de-lo-invisible/>
- Colorado, Ó. (2022, Junio 24). Fotografía en blanco y negro. *Oscar en fotos*. <https://oscarenfotos.com/2022/06/24/video-fotografia-en-blanco-y-negro/>
- Dilg, B. (2017). *50 conceptos de fotografía. Tecnología y técnicas*. Blume.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la percepción*. Paidós.
- Etxazarra, L. (2019, Junio 5). La magia de Fan Ho y el truco de la foto que fascina. *Cartier Bresson no es un reloj*. <https://www.cartierbressonnoesunreloj.com/la-magia-de-fan-ho-y-el-truco-de-la-foto-que-fascina-a-todo-el-que-la-mira/>
- Flusser, V. (2019). *Para una filosofía de la fotografía*. La marca editora
- Indij, G., & Silva, A. (Eds.). (2017). *Clic!: Fotografía y Estética*. La marca editora.
- Kandinsky, V. (2010). *De lo espiritual en el arte*. Paidós.
- Lee, T. (2023). Fan Ho: Master Street Photographer. *Academy of animated art*. <https://academyofanimatedart.com/fan-ho-master-street-photographer/>
- Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis. Space, time and everyday life*. Continuum.
- Lopes Coelho, S. y Zorrilla, A. (25 de agosto de 2022). Contextualización. *II Conferencia Internacional el Ritmo en el Arte [CIRA]*. <https://bit.ly/4cY5Uul>
- Lopes Coelho, S. (2020). El cine como huella de travesía: el ritmo vital y la memoria ritual en Chantal Akerman y Raymonde Carasco. In S. Coelho, & A. Zorrilla (Eds.), *Estética y Política del Ritmo* (pp.69-91). Rhuthmos.
- Lopes Coelho, S. (2021). Del ritmo del filósofo fantasma al rutmanálisis con los muertos. *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH*, 4(8), 1-22. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/36356>
- Michon, P. (2019). Una breve historia de la teoría del ritmo desde los años 70. *Rhuthmos*. <https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article2345>
- Michon, P. (2020a). El ritmo y la historia del arte en la Belle Époque. In S. L. Coelho, & A. Zorrilla (Eds.), *Estética y Política del Ritmo* (pp.9-26). Rhuthmos.
- Michon, P. (2020b). Sobre el concepto de episteme del ritmo. In S. L. Coelho, & A. Zorrilla (Eds.), *Estética y Política del Ritmo* (pp.93-103). Rhuthmos.
- Revol, C. (2020). Henri Lefebvre's rhythmanalysis as a form of urban poetics. In M. Leary, & J. McCarthy (Eds.), *The Routledge Handbook of Henri Lefebvre, the City and Urban Society* (pp.173-182). Routledge. <https://shs.hal.science/halshs-02010529/>
- Rosa, H. (2019). *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo*. Katz editores.
- Szarkowski, J. (2009). *The photographers eye*. The Museum of Modern Art.
- Wenham, M. (2011). *Entender el arte. Una guía para el profesor*. Grao.
- Zorrilla, A. (2018). Tiempo, forma y movimiento. Una idea pre-platónica del ritmo, *Rhuthmos*. <https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article2146>

Biografía

Ana Carolina Revello. Licenciada en Artes del Teatro (Escenografía). Docente en la Facultad de Arte y Arquitectura de la Universidad del Salvador y profesora de Fotografía en el Área de Educación Primaria de Jóvenes y Adultos. Diseñadora y realizadora escénica independiente. Investiga sobre las relaciones colaborativas entre lenguajes artísticos.

ORCID ID: 0009-0008-0595-343X

Dirección: USAL, Rodríguez Peña 670, CABA, Argentina.

Capítulo IX

La manipulación de la densidad espacial y la sensación temporal: obligaciones metodológicas de los ritmanalistas¹

*Manipulating Spatial Density and Time-Feel:
Methodological Obligations of Rhythmanalysts*

Suneel Jethani

Universidad Tecnológica de Sídney, Australia
suneel.jethani@uts.edu.au

Resumen: Este ensayo se ocupa principalmente de los aspectos rítmicos de la representación del espacio y el tiempo, centrándose particularmente en cómo la tecnología puede subvertir e intervenir en nuestras percepciones convencionales de estas dimensiones, así como en la participación del cuerpo humano. El ensayo se basa en gran medida en los escritos de Henri Lefebvre, un sociólogo humanista-marxista francés, y los pone en conversación con el trabajo del artista visual radicado en Berlín Simon Weckert y el fallecido músico estadounidense Jay Dilla. La extensa obra de Lefebvre profundizó en la política de la vida cotidiana, la vida urbana y el potencial de cambio revolucionario a través de la realización de utopías concretas. Sus ideas tenían sus raíces en profundizar nuestra comprensión de cómo están mediadas la percepción y la experiencia. El avance de la tecnología y las herramientas industriales para representar el espacio y el tiempo también influye en gran medida en cómo percibimos y anticipamos nuevas formas de imaginar, encarnar y documentar la ubicación humana como un acto de intervención, incluso en contra de las normas prevalecientes. Las interpretaciones contemporáneas del análisis del ritmo tanto en el mundo del arte como en los círculos académicos deben considerar ahora los ritmos alterados que resultan de la confiabilidad de los archivos, la documentación y los esfuerzos de preservación. Estas consideraciones son esenciales para mantener el espíritu del Ritmanálisis en el capitalismo tardío como medio de resistencia y alejamiento de las normas establecidas a través del marco de una cuadrícula.

Palabras clave: mediación, representación, espacio, tiempo, ritmanálisis, *sampling*, resistencia

Abstract: This essay primarily concerns itself with the rhythmic aspects of representing space and time, particularly focusing on how technology can subvert and intervene in our conventional perceptions of these dimensions, as well as the human body's involvement. The essay draws heavily from the writings of Henri Lefebvre, a French Humanist-Marxist sociologist and brings them into conversation with the work of Berlin-based visual artist Simon Weckert and the late American Musician, Jay Dilla. Lefebvre's extensive body of work delved into the politics of daily life, urban living, and the potential for revolutionary change through the realization of concrete utopias. His ideas were rooted in deepening our comprehension of how perception and experience are mediated. The advancement of technology and industrial tools for representing space and time also greatly influences how we perceive and anticipate new ways of imagining, embodying, and documenting human placement as an act of intervention, even against prevailing norms. Contemporary interpretations of rhythm analysis in both the art world and academic circles must now consider the disrupted rhythms resulting from the reliability of archives, documentation, and preservation efforts. These considerations are essential for maintaining the spirit of Rhythmanalysis in late capitalism as a means of resistance and a departure from established norms through the framework of a grid.

Keywords: mediation, representation, space, time, rhythmanalysis, sampling, resistance

Los medios de comunicación facilitan la mediación. Transitan entre posiciones sociales y culturales establecidas y entre las categorías utilizadas para comprender dichas posiciones. Son máquinas, ni sujetos ni objetos, ni mentes ni cuerpos, ni personas ni cosas, sino todo ello a la vez y, sin embargo, diferente de cada uno. Penetran nuestras vidas de forma curiosa, oblicua, a espaldas de nuestra auto comprensión cultural. La noción occidental estándar de las máquinas como herramientas, con los usuarios como sujetos y las máquinas como objetos, con una ética utilitaria supuesta para el sujeto y un privilegio otorgado a la intencionalidad o conciencia del sujeto. Este marco tan arraigado para integrar las herramientas en la cultura no hace justicia a la complejidad de la práctica de los seres humanos con las máquinas de información.

Mark Poster, *Everyday (Virtual) Life* (2002)

1 Traducción de Carolina Costa.

Historias, densidades y sonidos son parte característica de la identidad de una ciudad. Henri Bergson señaló que «lo visible y tangible de las cosas representa nuestra posible acción sobre ellas». Y fue el filósofo canadiense Marshall McLuhan quien, en *The Medium is the Message: An Inventory of Effects* (1967), afirma que “cualquier comprensión del cambio social y cultural es imposible sin un conocimiento del modo en que los medios de comunicación funcionan como entornos.” Suele debatirse cómo la representación de la percepción del espacio y el tiempo puede influir en la política tridimensional, con frecuencia se hace referencia al concepto de ritmo como pertinente para este tipo de análisis.

Por ejemplo, el sociólogo singapurense Daniel P. S. Goh, siguiendo a Susan Sontag, Walter Benjamin y Henri Lefebvre, sostiene que la interacción de ritmos diversos, repetitivos y diferentes «anima» los barrios. En el Singapur poscolonial, esto se plasma en las infraestructuras urbanas, cada vez más digitalizadas, o en los desplazamientos a pie y en auto entre el hogar, el trabajo y el centro comercial. Esta infraestructura también se construye sobre el trabajo abstracto que contribuye a la acumulación nacional de capital en la nación-ciudad y una experiencia histórico-material-fenomenológica del tiempo y la memoria. La liberación de la restricción estética del arquitecto o de la cuadrícula del planificador debe venir de la voluntad de reapropiarse de las formas de representación espacial y temporal (Goh, 2014, p. 16). El «grado en que se interviene en el espacio urbano en la confluencia entre las redes electrónicas y las estructuras materiales» depende de los diversos conflictos de intereses entre la promoción y el mantenimiento de un enfoque crítico sobre quién, cómo, por qué y para quién se están mediando las urbanidades, ya sean virtuales o materiales, u oficiales o personales. (McQuire, 2008, p. 105). Aquí, los principales focos de resistencia política, tradicionalmente marginados en la búsqueda de diversas vías de poder blando y modernización por parte del Estado, residen en las «epistemologías cívicas», que cuestionan la cooptación de la «pericia» urbana de economistas, planificadores urbanos, científicos y empresarios por parte del Estado (Miller, 2005).

En otro lugar, Chris Chistodoulou (2020, p. 3), basándose en el trabajo de pensadores como Raymond Williams, Paul Virilio, Paul Gilroy y Kodwo Eshun, sostiene que en el género de música electrónica Drum n' Bass, el corte y la aceleración de los *breakbeats* sampleados enfatiza la continuidad con el pasado, situando así el género en un continuo de prácticas culturales del Atlántico Negro que articula la recuperación histórica como prioridad política, al tiempo que significa la discontinuidad del tiempo en una cultura acelerada. Aborda la reutilización persistente de *breakbeats* en directo como una característica del género para destacar los discursos contrapuestos de autenticidad en el contexto de la memoria cultural del Atlántico Negro. La performatividad plasmada y valorizada en el muestreo de *breakbeats* en vivo aporta la valoración crítica de características rítmicas que pueden facilitar la mutación del género.

En el presente ensayo me ocuparé de las dimensiones rítmicas de la representación espacial y temporal. Me centraré en las representaciones subversivas e intervencionistas del

tiempo, el espacio y el cuerpo en los compromisos artísticos con las tecnologías que median los ritmos urbanos y musicales. En la sociedad contemporánea, las tecnologías que median el espacio y el tiempo son fundamentales para la plasmación de las relaciones de poder codificadas tanto en el entorno construido como en los archivos culturales. Los escritos de Henri Lefebvre sobre el ritmo están en el centro de las ideas que explora este ensayo. Lefebvre fue un sociólogo humanista-marxista francés (nacido en 1901 y fallecido en 1991). Su extensa obra sobre la política de la vida cotidiana, la urbanidad y las posibilidades de la revolución a través de la realización de utopías concretas se basaba en una mejor comprensión de la mediación de la percepción y la experiencia. Al final de su vida, en un breve libro titulado *Rhythmanalysis*, Lefebvre abordó el problema de la prioridad de lo textual y simbólico sobre el cuerpo y la experiencia vivida. Para Lefebvre, esta tendencia a la abstracción de lo visual era una fuerza alienante. En *La Producción del Espacio*, escribe:

Los cuerpos vivos, los de los «usuarios», no sólo están atrapados en el engranaje de las partes del espacio, sino también en las redes de las analogías (en términos filosóficos): imágenes, signos y símbolos. Transportados fuera de sí, transferidos, los cuerpos vivos se vacían como por los ojos. (Lefebvre, 1991, p. 98)

Escrito junto a su esposa, Catherine Regulier, y publicado al final de su vida, *Rhythmanalysis* pretende abogar por un proyecto político basado en la comprensión del poder articulado a través de los ritmos, repeticiones, progresiones, transiciones y patrones de la vida cotidiana. El proyecto rítmico-analítico se presenta como una forma de entender el poder, la corporeidad y el sentimiento de un modo que contrasta los ritmos «naturales» con los que median a través de las fuerzas del capitalismo y la tecnología.²

Para Lefebvre, el estudio de los ritmos es una «ciencia» en la que el individuo es el punto de origen de técnicas relacionadas con patrones y rutinas -el director de sinfonías y/o el espectador arrastrado e interpolado por cadencias y flujos. En el centro de esta práctica se encuentra una forma de construcción del mundo que se produce al capturar lo elemental en forma material. Sentirlos a través de los sentidos y recurrir a la sensación del tiempo como una forma de reconocer, criticar e intervenir con la maquinaria alienante del Estado (y el consumismo) donde, en palabras de Lefebvre, «el individuo se convertirá en una ficción jurídica y moral»³ a través de la automatización del poder administrativo. Para Lefebvre, las repre-

2 Debo mencionar que considero que la tecnología no es sólo infraestructuras, máquinas y dispositivos, sino también arte y discurso que son, por derecho propio, tecnologías afectivas que pueden aprovecharse o convertirse en armas al servicio de la fuerza política y la resistencia.

3 Esta cita procede de un debate televisado entre Henri Lefebvre y Leszek Kolakowski proyectado en 1971. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WySY8412Lfk&t=2386s>

sentaciones del espacio son los espacios conceptualizados por especialistas como científicos, planificadores, urbanistas, tecnócratas, ingenieros sociales y «cierto[s] tipo[s] de artistas con inclinación científica» (Lefebvre, 1991, p. 38). Estos son los espacios dominantes y prominentes de nuestra sociedad en comparación con el espacio que está: (1) dividido entre las rutinas diarias y las redes e infraestructuras que conectan los espacios y tiempos reservados para el trabajo, la vida privada y el ocio; (2) vivido directamente a través de sus imágenes y símbolos asociados como un espacio de habitantes y usuarios, pero también de artistas, escritores y pensadores que «describen y aspiran a hacer más que describir» (Lefebvre, 1991, p. 39).

Él señala:

Una de las paradojas más flagrantes del espacio abstracto es el hecho de que puede ser a la vez el conjunto de lugares en los que se generan contradicciones, el medio en el que esas contradicciones evolucionan y al que desgarran y, por último, el medio a través del cual son sofocadas y sustituidas por una apariencia de coherencia. (Lefebvre, 1991, p. 363)

Lefebvre escribe:

La forma en que se puede decir que los ritmos comprenden tanto lo cíclico como lo lineal queda ilustrada por la música, donde la medida y el compás son de carácter lineal, mientras que los temas, la melodía y particularmente la armonía son cíclicos [...] ¿Qué sabemos de los ritmos, como relaciones secuenciales en el espacio, como relaciones objetivas? La noción de flujos (de energía, materia, etc.) sólo es autosuficiente en materia de economía política. En cualquier caso, siempre está subordinada a la noción de espacio [...] Lo que vivimos son ritmos, ritmos experimentados subjetivamente. Lo que significa que, al menos aquí, los conceptos «vivido» y «concebido» están próximos: las leyes de la naturaleza y las leyes que rigen nuestros cuerpos tienden a solaparse entre sí -como quizá también las leyes de la llamada realidad social. (Lefebvre, 1991, p. 206)

El objetivo del ritmanálisis es acceder a las cualidades más sutiles del ritmo: la presencia o la sensación. Y entonces la necesidad de analizar, o de escuchar analíticamente, constituye, según Lefebvre, un nuevo campo «científico» de conocimiento con significación política porque nos ayuda a captar las oposiciones dialécticas que salvan la brecha entre lo cuantitativo y lo cualitativo. Lefebvre señala:

Los tiempos sociales revelan posibilidades diversas y contradictorias: retrasos y llegadas anticipadas, reparaciones (repeticiones) de un pasado (aparentemente) rico y revoluciones que introducen bruscamente un nuevo contenido y a veces cambian la forma de una sociedad. Los tiempos históricos se ralentizan o se aceleran, avanzan o retroceden, miran hacia delante o hacia atrás.

¿Cuáles son los criterios? Según las representaciones y las decisiones políticas, pero también según el historiador que las pone en perspectiva. Objetivamente, para que haya cambio, un grupo social, una clase o una casta debe intervenir marcando un ritmo en una época, ya sea por la fuerza o de manera subrepticia. (Lefebvre, 2004, p. 14)

En el corazón del proyecto ritmanalítico se alza la figura clave del «analista» y protagonista artístico pero científico que, según Lefebvre, tiene la «obligación metodológica» de llamar la atención sobre los elementos del ritmo que pueden ser armoniosos o desorientadores en función del contexto y del esquema de representación elegido. En el comienzo de *Rhythmanalysis*, Lefebvre escribe que el estudio de los ritmos:

puede proceder de dos maneras [...] Se pueden estudiar y comparar casos [...] el otro procedimiento consiste en partir de conceptos, de categorías definidas. En lugar de ir de lo concreto a lo abstracto, se parte de la plena conciencia de lo abstracto para llegar a lo concreto. (Lefebvre, 2004, p. 5)

No es fácil precisar el concepto de ritmanálisis. Esto se nota especialmente en la posición de Lefebvre respecto a la tecnología y sus productos -sus campos especializados de conocimiento y vocabularios, sus productos en forma de categorías informativas y unidades de medida y su énfasis en los «instrumentos “que median la relación entre una cosa en el espacio vital, la mediación de la acción y la percepción, y la herramienta que le da forma representacional. Para Lefebvre, los ritmos surgen en la intersección del lugar, el tiempo y el gasto de energía humana. Para observar los ritmos fuera del cuerpo, el ritmanalista debe contorsionar el cuerpo y la mente en un elevado estado de conciencia para poder captar un ritmo.

En un sentido más contemporáneo, podríamos pensar en la captura de un ritmo a través de la cartografía moderna y los Sistemas de Información Geográfica (SIG). Quizá como algo parecido a la digitalización o la sonificación, donde el ritmo se codifica en un formato uniforme que facilita, por un lado, el almacenamiento y la recuperación y, por otro, la modularidad y la manipulación, de modo que los elementos del ritmo se vuelven susceptibles de cambio. En la representación digital, tal registro acumula propiedades de forma incremental y puede realizarse un número indefinido de refinamientos (véase Manovich, 2002, p. 4963). La cartografía implica decisiones sobre qué información se incluye y cuál no. En su organización, categorización, modelización y representación, los mapas muestran y ocultan. Por lo tanto, «la idea de que un pequeño número de mapas o incluso un único (y singular) mapa podría ser suficiente sólo puede aplicarse en un área de estudio localizada cuya propia autoafirmación depende del aislamiento de su contexto» (Lefebvre, 1991, pp. 85-86).

La expresión del poder a través de la cartografía puede entenderse desde dos perspectivas. La primera — atribuida en gran medida a la Escuela de Fráncfort — trata de descubrir el potencial de una sociedad reprimida por la invasión capitalista y el abaratamiento del ámbito

cultural. La segunda, menos preocupada por disipar falsas ideologías, se ocupa de la epistemología (Crampton y Krygier, 2006, p. 14), la propiocepción y la política. Para dar sentido a estas prácticas, el carácter postposicional del arte mediático debe situarse dentro de una economía de relaciones de poder en la que la resistencia nunca está fuera del campo de fuerzas, sino que es su elemento indispensable (Renzi, 2008, p. 72).

Jugar con la representación espacial y la sensación del tiempo contribuye igualmente a la construcción de realidades experienciales que también contiene el potencial de incorporar representaciones de la temporalidad y el ritmo a esquemas espaciales como cuadrículas y líneas. Los mapas construyen realidades tanto como las representan y coproducen el espacio tanto como las subjetividades de las personas que los habitan. Los mapas son textos activos y pueden promover el cambio social. No es de extrañar, por tanto, que artistas, teóricos y activistas se impliquen en la conflictiva praxis de la cartografía. Este compromiso crítico «se convierte en un método para rastrear el pasado, encarnar recuerdos, explicar lo inexplicable» y manifestar lo latente (Ibarra, 2011, p. 66).

Cabe destacar dos propiedades de la representación digital. La primera es la capacidad de mediar entre densidad y escala. En cartografía, un mapa isarítmico es un tipo de mapa temático que representa fenómenos continuos y suaves. Estos mapas se utilizan para ayudar a visualizar conjuntos de datos continuos utilizando el color, especialmente el tono y el valor. Los mapas isarítmicos que utilizan líneas para representar los tiempos de viaje se denominan isócronas.

Desde su lanzamiento en 2005, Google Maps ha sido con frecuencia tanto un objetivo como una herramienta para el activismo y la intervención artística. Google Maps calcula el tráfico en tiempo real y recomienda rutas en función de dos tipos de información: (1) datos históricos sobre el tiempo medio que se tarda en recorrer un tramo concreto de carretera a determinadas horas en días concretos, y (2) datos en tiempo real enviados por sensores y teléfonos inteligentes anónimos que informan de la velocidad a la que circulan los coches por un tramo concreto de una calle.

Una demostración reciente, del artista berlinés Simon Weckert (2020), en torno al 15º aniversario de Google Maps, simula un atasco en un puente vacío transportando a pie 99 teléfonos inteligentes en un pequeño carro rojo (figura 1). Al alterar la densidad, Weckert plantea cuestiones sobre el poder de las convenciones cartográficas a medida que adquieren nuevas posibilidades digitales. Weckert plantea su intervención a partir de una simple pregunta sobre el espacio, el tiempo y el movimiento de los cuerpos para crear un ritmo urbano legible: ya que Google Maps funciona agregando datos de múltiples fuentes (un teléfono inteligente con los servicios de localización activados) y asume que una fuente de datos equivale a una persona, ¿qué pasaría si se creara un scrum, una agregación desordenada de fuentes de datos? Weckert se planteó la idea por primera vez durante una manifestación del Primero de Mayo en Berlín, cuando se percató de que Google Maps medía la concentración de personas con

sus teléfonos inteligentes en las calles como si fuesen vehículos. En una entrevista de Artnet con Caroline Goldstein (4 de febrero de 2020), Weckert afirma que «cobró fuerza como una performance de activismo [...] la intervención literal de un hombre contra un enorme gigante tecnológico [...] muestra lo rudimentarios que son estos sistemas». Como señala Moritz Ahlert en *Hacking Google Maps*:

Para desafiar al omnipotente urbanismo de plataformas de las grandes corporaciones hace falta sin duda algo más que hacks artísticos como el de Simon Weckert. Pero pueden ser importantes puntos de partida para repensar vías alternativas, sobre todo porque pueden crear conciencia y un discurso fuera de la esfera académica. En una ciudad hackeable imaginaria, artistas, diseñadores urbanos, instituciones y ciudadanos trabajan juntos para crear futuros algorítmicos urbanos alternativos, de forma participativa e inclusiva. (Ahlert, 2022)

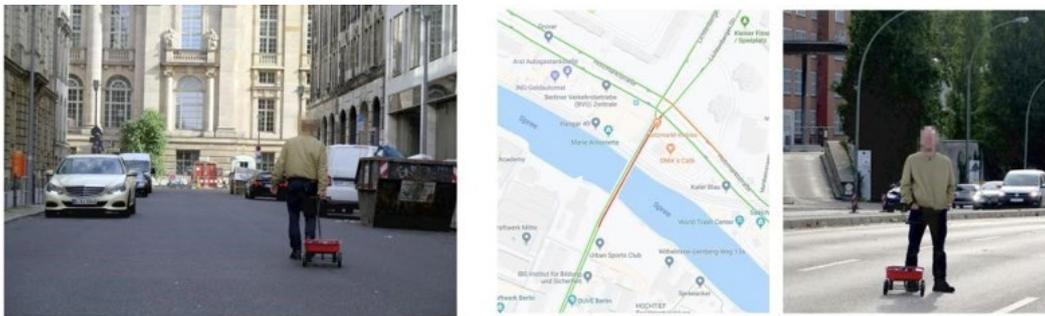


Figura 1

Performance e instalación Google Map Hacks (2020) de Simon Weckert

Fuente: Imágenes recuperadas de <https://www.simonweckert.com/googlemapshacks.html>

Desde los años sesenta, los debates sobre el uso de los cuerpos y las tecnologías en las intervenciones políticas individuales y los movimientos sociales no han dejado de crecer a medida que las nuevas formas de acción personal y colectiva se afianzaban en las sociedades capitalistas avanzadas. El papel de los cuerpos y las tecnologías en la maquinaria conceptual de los movimientos sociales -movilización, organización, ideología y discurso- tiene, entre otras muchas cosas, una dimensión rítmica. En una era altamente mediada y centrada en la información, el poder reside en el control de los códigos simbólicos, los esquemas informativos y el contenido de los archivos. Todos estos factores contribuyen a dar sentido al presente y a la historia.

Recuperar las calles (RTS por sus siglas en inglés) es un buen ejemplo de intervención política urbana-rítmica. El proyecto se inició en Londres en 1991, el año de la muerte de Lefebvre,

y se centró en el automóvil como «símbolo condensador» de las prioridades inhumanas generales del capitalismo de consumo (Szerszynski, 2002, p. 52). Esto implicaba el destrozamiento ritual de vehículos en lugares públicos y la pintura de ciclovías en las calles londinenses. Se trataba de tácticas de choque inspiradas en otros grupos ecologistas de la época, como People for the Ethical Treatment of Animals (PETA), Greenpeace y Friends of the Earth (FoE). Por supuesto, estas prácticas rituales y teatrales también se inspiran en los acontecimientos de París 1968 y en las enseñanzas de la Internacional Situacionista de subvertir las convenciones del espacio, los medios de comunicación y los medios de producción. La manipulación de Weckert de la densidad en Google Maps también sirve como demostración de las tácticas de acción directa empleadas durante el «*Commute Clot*» de 1992 en San Francisco. Estas tácticas evolucionaron más tarde hasta convertirse en las marchas ciclistas de protesta mundial «Masa Crítica», cuyo objetivo es concienciar a la opinión pública y a los políticos sobre los problemas de seguridad de los ciclistas. Para ello se organizan concentraciones de ciclistas que, para los automovilistas, resultan molestas debido a la perturbación de las condiciones habituales del tráfico provocada por la «excesiva» presencia de ciclistas en las calles de la ciudad.

Pero, ¿cuál es la relación entre el arte de facilitar y las técnicas de supervisión, control y regulación en los mapas de Google? ¿Funcionan estos mapas como redes que determinan el comportamiento, las opiniones y las imágenes de los seres vivos, ejerciendo el poder y controlando el conocimiento? Los mapas, que en sí mismos son el producto de una combinación de estados de conocimiento y estados de ser controlado, tienen una mediación dialéctica inscrita. Pero también pueden ser poéticos (Saukko, 1998) y rítmicos. Lefebvre escribe:

¿La música expresa la naturaleza secreta de la vida cotidiana? [...] La música no es otra cosa que número y proporción y, al mismo tiempo, no es otra cosa que [...] profusión y sueño. Todo en ella es vitalidad, exuberancia y sensualidad y todo es análisis, precisión y permanencia; pero sólo los más grandes compositores saben conciliar ambas facetas. (Lefebvre, 1971, p. 20)

La segunda propiedad consiste en medios a priori para alinear, suavizar, corregir errores y eliminar las imperfecciones asociadas a la captación humana de fenómenos variables como la luz, el color, el sonido y la forma cuando se trabaja con sonido e imagen in silico. Entre las técnicas de tratamiento del sonido y la imagen, la «cuantización» se refiere a la compresión de archivos con pérdidas que da lugar a la fusión de una serie de elementos en una sola capa. Por ejemplo, se reduce el número de colores de una imagen o se redondean los valores de variación del brillo. En general, la cuantificación supone una pérdida de calidad, pero tendría que producirse una alteración significativa para que el ojo humano la percibiera.

A diferencia de Lefebvre, el artista James Dewitt Yancey (alias Jay Dilla) tuvo una vida trágicamente corta. Nació en 1974 en Detroit, Michigan, una ciudad marcada por los ritmos de la industrialización y los subsiguientes ciclos de decadencia y renovación infraestructural

y social. Falleció en febrero de 2006, a los 32 años, a causa de complicaciones derivadas del lupus. No obstante, deja tras de sí una extensa obra que explora las dimensiones afectivas del tiempo-sentimiento a través de una crítica y subversión de las técnicas dominantes de mediación del ritmo. En su libro *Dilla Time*, el escritor Dan Charnas describe a Yancey como:

un secuenciador que jugaba con la idea del tiempo en su música. Ya había desarrollado varias técnicas importantes: desacelerar las muestras para exagerar sus errores de sincronización y hacer que se retrasaran con respecto a otros «pegamento», la función de corrección de la sincronización, y tocar a mano alzada, a veces tocando los sonidos uno a uno, exactamente donde los había «sentido»; y también empezó a desplazar sonidos sampleándolos de formas que alteraban su posición en el tiempo. (Charnas, 2022, p. 111)

No es mi intención celebrar la obra de Yancey ni defender la importancia de su producción musical, algo que ya han hecho muchos, como Charnas, escritor cultural, Jordan Ferguson en su libro sobre la última obra en vida de Yancey, *Donuts for the 33 and a 1/3 book series*, y Zach Dias en su excelente tesis de máster, que analiza en detalle las técnicas de sampleo de Yancey. Yancey, en mi opinión, muestra lo que el ritmanálisis podría ser cuando se libera de su encuadre lefebvriano, donde el ritmanalista:

estará atento, pero no sólo a las palabras o fragmentos de información, a las confesiones y confidencias de un socio o cliente. Escuchará al mundo y, sobre todo, a lo que con desdén se denomina ruidos, que son enunciados sin sentido, y a los murmullos, llenos de significado, y, por último, escuchará los silencios [...] Escucha, en primer lugar, a su cuerpo; de él aprende el ritmo para, en consecuencia, apreciar los ritmos externos. Así, el cuerpo le sirve de metrónomo. (Lefebvre, 2004, p. 20)

Mi intención es utilizar la yuxtaposición de las nociones de Lefebvre (2004, p. 20) de «obligaciones metodológicas» y «manipulaciones del tiempo» y llevar esto a las exploraciones de Yancey de ritmos-dialécticas similares de propiedades cuantitativas y cualitativas del sonido y la materialidad de los medios. Admito que esto es un poco exagerado pero, en mi opinión, Lefebvre y Yancey tienen algo en común en su enfoque de la rítmico-analítica. Lefebvre propone que el ritmo es una gama de oposiciones metodológicamente utilizadas: «repetición y diferencia; mecánico y orgánico; descubrimiento y creación; cíclico y lineal; continuo y discontinuo; cuantitativo y cualitativo... » (2004, p. 9). El enfoque de Yancey a la hora de capturar, organizar y manipular el sonido consistía en captar la energía y la inercia de una grabación del mismo modo que una fotografía captura una combinación única de un espacio, un encuadre, un momento en el tiempo y la presencia de un sujeto y el observador (figura 2).

El *sampling* capta la energía y la historia de un modo que documenta algo más que lo que simplemente puede estar contenido entre dos puntos finales. No es sólo contenido, sino

contexto dinámico. A veces esto se reconoce y, en otros casos, permanece oculto y al acecho hasta que alguien experimenta lo que el periodista musical británico Simon Reynolds denomina una «epifanía del sampling» (2009). Tradicionalmente, la composición iba de lo abstracto a lo concreto, del concepto y las notas escritas a los sonidos reales. El sampling invierte este proceso y parte de fragmentos de grabaciones sonoras -de origen natural o mecánico- que se manipulan con técnicas de estudio. Uno de los muchos pioneros de este enfoque de la configuración del ritmo fue Pierre Schaeffer. Éste fusionó el arte con la ciencia y la composición con la ingeniería. Una de las consecuencias más profundas del proceso creativo de Schaeffer fue que los compositores dejaron de depender de las partituras escritas y la notación. Su música podría existir únicamente como grabaciones, sin necesidad de intérpretes o instrumentos que la actualizaran.

El ritmo y su articulación de lo abstracto a lo concreto desempeñan un papel importante en el establecimiento de ontologías y seguridad ontológica. Es una función de cómo el ritmo puede comunicar y hacer dialogar cosas como el movimiento, la fluctuación y la variación con otras fuerzas complementarias u opuestas. Comunica fluctuación, movimiento y variación marcados por la recurrencia y el flujo de acontecimientos auditivos o visuales a través del espacio y el tiempo. En la repetición y la diferencia se establece el confort/malestar, la expectativa/sorpresa. La mediación del ritmo permite que los patrones fluyan con progresión, transición y repetición. Colores, texturas, materiales, formas o gradaciones similares crean la impresión de movimiento en tiempo real, tal y como se experimenta. En relación con lo anterior, la transición — un flujo auditivo o visual continuo a través de un espacio definido — se utiliza para llamar nuestra atención y seguir de un punto a otro o para fusionar elementos de modo que la transición de un punto a otro no sea tan perceptible.

En la obra de Yancey, vemos esto como una práctica tanto archivística como espacial. En ambos casos, respectivamente, se recurre a la política de raza, clase, geografía y al arte elevado frente al bajo. Como práctica, el sampling construye nuevos ritmos a través de técnicas que implican un trabajo de archivo y curaduría que produce un impulso hacia adelante a través de la estética ambiental y política de sonidos particulares que provienen de lugares particulares. Por ejemplo, Detroit como «ciudad del motor», industrial y afroamericana, por un lado, y como «ciudad del soul» que ha dado lugar a los discos de Motown, por otro.

Hasta ahora he hablado de las obligaciones metodológicas a la hora de continuar el proyecto ritmanalítico, pero no he dicho mucho sobre las limitaciones. ¿Hasta qué punto los proyectos que intentan captar el ritmo de lugares concretos muestran una especificidad basada en el lugar? No cabe duda de que el contexto histórico determina los resultados de un proyecto que intenta superponer un tipo de ritmo a otro en entornos que, de por sí, están inmersos en un rápido desarrollo, crecimiento o declive económico, disturbios civiles o el largo y desordenado proceso de descolonización. Además, la medida en que estos proyectos median en el espacio no puede dissociarse del contexto físico, la infraestructura tecnológica y el panorama jurídico y normativo que los sustenta.

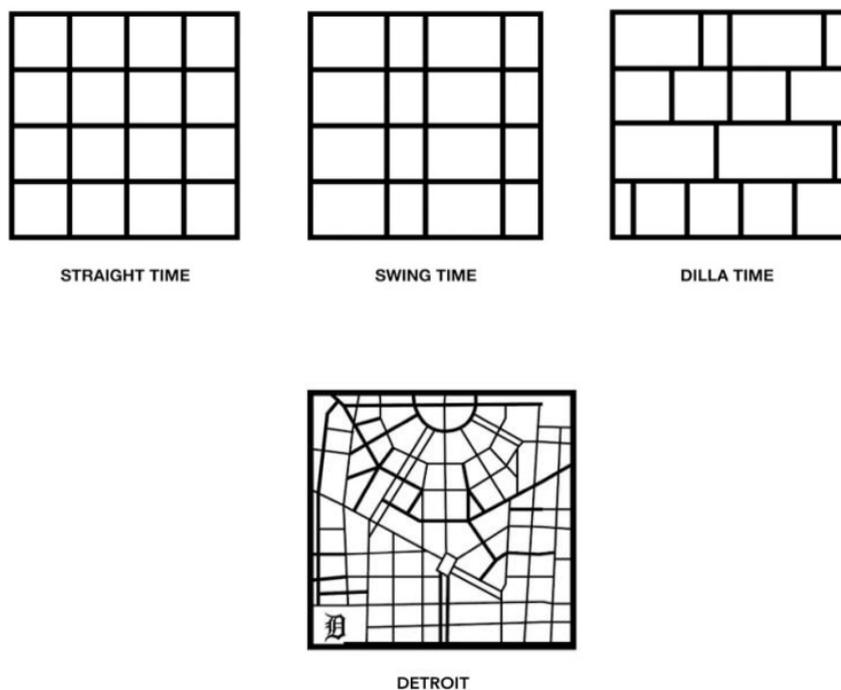


Figura 2
Representación en cuadrícula del tiempo lineal, el tiempo oscilante y el tiempo Dilla con el mapa de la ciudad de Detroit
 Fuente: Imagen adaptada de Dan Charnas (2022)

Por ejemplo, Robert Hassan afirma que:

Este proyecto significaría utilizar medios tácticos para producir nuevos espacios y temporalidades que se dediquen explícitamente a abordar la insostenible «aceleración de casi todo» que ha generado nuestra actual configuración neoliberal de la sociedad en red, mostrando que las alternativas son posibles y viables en el propio trabajo, la vida doméstica, la vida familiar, mostrando que [los espacios y] la temporalidad digitales no tienen por qué significar el metro infalible o inflexible del tiempo real [y la ciudad-espacio real], sino que puede existir un número infinito de temporalidades [y subjetividades del espacio-tiempo] dentro de la sociedad en red que se correspondan con una diversidad de culturas, sociedades y políticas locales y contextuales. (Hassan, 2003, p. 174)

La evolución tecnológica e industrial de las herramientas utilizadas para representar el espacio y el tiempo también dicta cómo vemos y anticipamos las posibilidades de extraer, a contracorriente, nuevas formas de imaginar, plasmar y documentar el posicionamiento humano como práctica de intervención. Dada la obsolescencia del software y de los dispositivos, la decadencia de las materias primas digitales no es una consideración clave a la hora de concebir, diseñar y ejecutar el trabajo rítmico-analítico contemporáneo que

pretende estar en su propio «momento». Las interpretaciones contemporáneas de la práctica rítmico-analítica en el mundo del arte o en la academia deben dar cuenta de los ritmos rotos que dependen de la veracidad de los archivos, la documentación y los esfuerzos de conservación que pueden sostener el espíritu del ritmanálisis en el capitalismo tardío como resistencia a, y a través de, la red.

Referencias

- Ahlert, M. (2022). *Hacking Google Maps*. In S. Quadflieg, K. Neuburg, & S. Nestler (Eds.), *(Dis)Obedience in Digital Societies: Perspectives on the Power of Algorithms and Data* (pp. 136–147). Transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839457634-006>
- Charnas, D. (2022). *Dilla time: The life and afterlife of J Dilla, the hip-hop producer who reinvented rhythm*. Farrar Straus Giroux.
- Christodoulou, C. (2020). Bring the Breakbeat Back! Authenticity and the politics of rhythm in drum & bass. *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, 12(1), 3–21. <https://doi.org/10.12801/1947-5403.2020.12.01.08>
- Crampton, J. W., & Krygier, J. (2006). An Introduction to Critical Cartography. *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies*, 4(1), 11–33. <https://acme-journal.org/index.php/acme/article/view/723>
- Goh, D. P. (2014). Walking the global city: The politics of rhythm and memory in Singapore. *Space and Culture*, 17(1), 16–28. <https://doi.org/10.14288/acme.v4i1.723>
- Hassan, R. (2003). *The Chronoscopic Society: Globalization, time and knowledge in the network economy*. Lang.
- Ibarra, A. (2011). Cosmologies of the Self. *Elephant: The Arts & Visual Culture*, (7), 66–96.
- Lefebvre, H. (1971). *Everyday life in the modern world*. Transaction Publishers.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Blackwell.
- Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis: Space, time and everyday life*. Continuum.
- Manovich, L. (2002). *The language of new media*. MIT press.
- McQuire, S. (2008). *The Media City*. Sage Publications.
- Miller, C.A. (2005). New Civic Epistemologies of Quantification: Making Sense of Indicators of Local and Global Sustainability. *Science, Technology & Human Values*, 30(3), 403–432. <https://doi.org/10.1177/0162243904273448>
- Poster, M. (2002). Everyday (virtual) life. *New Literary History*, 33(4), 743–760. <http://www.jstor.org/stable/20057754>
- Renzi, A. (2008). *The Space of Tactical Media*. In M. Boler (Ed.), *Digital Media and Democracy: Tactics in Hard Times* (pp. 71–100). MIT Press. <http://bit.ly/4b8NW7P>
- Reynolds, S. (2009). What is your sampling epiphany? *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2009/feb/26/sampling-epiphany-massive-attack>
- Saukko, P. (1998). Poetics of voice and maps of space: two trends within empirical research in cultural studies. *European Journal of Cultural Studies*, 1(2), 259–275. <https://doi.org/10.1177/107780040000600301>
- Szerszynski, B. (2002). Ecological rites: ritual action in environmental protest events. *Theory, culture & society*, 19(3), 51–69. <https://doi.org/10.1177/026327602401081521>

Biografía

Suneel Jethani es profesor titular en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Tecnología de Sydney. Considera que el estudio de los ritmos económicos, sociales y biológicos contribuye a comprender cómo se establecen la naturaleza mecánica, la intimidad y las relaciones de poder en contextos de gran intensidad mediática.

ORCID ID: 0000-0003-2134-0904

Dirección: University Of Technology Sydney: Sydney. Faculty of Arts and Social Sciences PO Box 123 Ultimo NSW Australia 2007.

Capítulo X

Un habitar ritmado: espacio, atmósfera, templanza

*A Rhythmic Dwelling: Space, Atmosphere,
Temperance*

Lucas Ariza Parrado

Universidad de los Andes,
Departamento de Arquitectura, Colombia
l.ariza48@uniandes.edu.co

Resumen: Se plantea una reflexión sobre la dimensión temporal contenida en el habitar. Para eso es importante entender que la materia con la que se propone y delimita el espacio contiene un ritmo que le es propio y que, además, ese espacio conformado por dicha materia altera el ritmo preexistente en el vivir de quienes lo ocupan. Estos ritmos materiales y gestuales permiten comprender el concepto de atmósfera espacial, que refiere a la manera de disponer y tensionar con arte relaciones entre lugares y acciones. Este planteamiento formula una mirada activa del espacio, no como algo dado, sino como algo que ocurre o se devela cuando un cuerpo que se mueve pretende entablar cierta sintonía — o entonarse — con el entorno en el que vive, ritmando su experiencia de estar en el mundo.

Palabras clave: ritmo, cuerpo, límites, gesto, fenomenología

Abstract: The article proposes a reflection on the temporal dimension of the experience of living. For that, it is important to understand that the matter that suggests and delimits the inhabited space contains its own rhythm. In addition, that space thus formed alters the pre-existing rhythm in the dwelling of those who occupy it. These material and gestural rhythms allow us to understand the concept of spatial atmosphere that refers to the way of arranging and tensioning relationships between places and actions by the means of art. This approach formulates an active look at space, not as something given, but as something that happens or is revealed when a moving body tries to establish a certain harmony — or get in tune — with the environment in which it lives, rhythmizing its experience of being in the world.

Keywords: rhythm, body, boundaries, gesture, phenomenology

Y eres en el esquema, tú siempre, la misma, la única: tu esencia no estaba en la imagen, era medida, ritmo de sonidos que no suenan, “música callada”.

(Zambrano, 2000, p. 133)

Esta cita de la filósofa y poetisa española María Zambrano en la que define la ciudad podría aplicarse para definir también la arquitectura. Una aproximación en la que esta, además de ordenar el espacio, hace posible ciertas relaciones, plantea distancias entre seres y cosas para conformar esa experiencia particular que es propia del habitar. Una arquitectura, la que quiere abordar este texto, que no es música congelada, sino música callada con la que quizás danzar habitando o habitar danzando al compás que dicta el cuerpo propio al hacer sistema con el mundo.

Tiempo, no solo espacio

Si no cruzase estos umbrales temporales hechos de instantes sucesivos, del techo a los cimientos, y si no los cruzase permaneciendo yo mismo, llevándome hacia atrás el recuerdo de aquello que he percibido, el sentido de aquello que estoy mirando, nunca vería el múltiple espacial

de la fachada de una casa. Por consiguiente, la condición primera de toda experiencia, de todo pensar, de todo ser, es el tiempo.

(Sini, 1993, p. 59)

Habitar es una experiencia espacio-temporal, es decir, transcurre además de en el espacio, también en el tiempo. Resulta importante entender y hacer consciencia de que la experiencia de estar en el mundo, además de ser vivida y contemplada en el espacio por quienes la llevan a cabo, acontece en el tiempo. Se recorre y se descubre el espacio con la necesidad del tiempo. O más bien, la experiencia que cada individuo tiene del tiempo — podríamos llamarla “ritmo vital” — surge mediante gestos y desplazamientos del cuerpo en un lugar construido o natural que configura aquello que somos.



Figura 1

Trienal IV. Urbanas. Composición XV

Fuente: © Anto Lloveras

Antes de continuar, es interesante cuestionar la procedencia de la palabra “tiempo” que “deriva de dos verbos griegos, contradictorios, de los que uno, *temno*, significa cortar, de donde sacamos sin duda nuestras medidas y nuestras fechas y el otro, *teino*, tender, cuyo estiramiento expresa muy bien el flujo continuo sin ruptura” (Serres, 1996, p. 35). Con relación a esto, pareciera que solo existen dos acercamientos al tiempo: un primero lineal, unívoco que tiene que ver con la historia y su poder para categorizar y clasificar la existencia y medir el trabajo. Un segundo modelo circular, que parece estar más cerca de la experiencia animal y natural del mundo que gira, que el campo y lo agro siempre han entendido con propiedad. La línea y el círculo, formas que surgen de un trazo continuo.

Quizás para tratar de concebir el tiempo de una manera alternativa, resulte importante aproximarse al concepto del ritmo, no tanto como instrumento compositivo, sino como herramienta que permite esa experiencia propia de habitar; el ritmo como aquello que funda al tiempo. La arquitectura, en su existir en el tiempo, surge, como otras artes, con el movimiento del cuerpo y establece una relación compleja entre el ritmo de éste y el del mundo que lo rodea. Podría decirse que lo construido es, entre otras cosas, la traducción en el espacio del esquema rítmico del tiempo. Pero más que pensar en lo construido, interesa pensar en lo que lo construido posibilita, en lo que deja ser.

Este paso de lo amorfo a lo que tiene forma, acontece por un acto divino que funda el mundo (...). Se trata de una experiencia primitiva, que opera constituyendo un “aquí” y un “otro lugar”, un punto fijo (...) y, por consiguiente, una delimitación que pone orden, que posibilita una orientación que establezca el dentro y el fuera, el orden y el desorden. (Masiero, 2003, pp. 26-27)

Ritmos distintos

En este sentido, entonces, el ritmo sería el esquema a través del cual el tiempo se manifiesta. (...) Es posible mostrar la profunda necesidad por la cual, profundizando en la cuestión del tiempo, emerge la cuestión del ritmo como más originaria y radical que la del tiempo. No es el tiempo el que funda el ritmo, es el ritmo el que funda el tiempo. Es en el ritmo donde se da la posibilidad del tiempo.

(Sini, 1993, p. 51)

Podemos pensar en que hay un ritmo que está materializado en lo que se construye y otro ritmo que está presente en las acciones de quienes habitan lo construido. Mediante su acción reflexiva el ser humano propone un orden distinto al que impone la naturaleza, otra duración ajena a esta, otro ritmo que pretende vencer el tiempo natural sin conseguirlo del todo. El ritmo además de ser fundación del tiempo es condición ineludible para la conformación de los hábitos que la arquitectura da forma y posibilita.



Figura 2
Trienal IV. Urbanas. Composición XXXIII
 Fuente: © Anto Lloveras

Las cosas se juntan y se separan, toman distancia o se acercan por atender y entender unos ritmos. En el fondo de todo fenómeno puede encontrarse un ritmo. El ritmo al mismo tiempo se muestra y se oculta, se deja captar y capta a quien se presta atento a descifrarlo. Se reconoce el ritmo que es percibido por el ojo y que tiene que ver con unos estímulos que de manera física permanecen en el tiempo y también un ritmo que no deja huellas materiales, sino que se presenta a través del gesto y es capaz de trascendernos desde lo sutil. Los dos son medida, orden, duración. Los dos imponen y crean, son eternos y también caducan. Los dos nos mantienen vivos e instauran nuestra experiencia del tiempo.

En verdad, el medio en el que vivimos no es solamente una acumulación de objetos es también el teatro repetido de eventos y momentos que son como respiraciones internas (...) pequeños accidentes cotidianos que hacen mover ese espacio y lo hacen jugar. (Bessé, 2020, p. 156)

El ritmo, además de ser un elemento compositivo, con el que entender o diseñar la forma de lo que se hace, ya sea un edificio que se proyecta o una coreografía que se ensaya, es la experiencia más certera del tiempo que como sujetos podemos vivir. El ritmo es capaz de cargar al tiempo de significado y alejarlo de esa noción de medida abstracta para volverlo algo concreto, real, presente, con una dirección significativa y un sentido.

Ritmo material: límites

Espaciar es tomar distancia y, por eso, es ante todo delimitar, trazar un límite entre mí y la otra persona. Es distinguir entre mi espacio, mi ámbito, mi territorio y el del otro.

(Bessé, 2020, p. 46)

Así como nos interesa entender la experiencia de habitar desde el tiempo, no podemos dejar de lado que está determinada por la manera cómo se conforman lugares con sentido. Lo construido es un marco, un medio, que nos permite, entre otras cosas, ser conscientes del paso del tiempo. Por eso en este punto queremos centrarnos en ese marco, en la realidad construida, lo que la arquitectura establece, determina y concreta a través de la materia.

Es importante anotar que en la materia *per se*, sin detenernos en la forma que tenga, también está presente el ritmo — en las maneras de trabajarla, de extraerla, de hacerla manejable, de acopiarla, de presentarla, etc. —. La materia, a través de su ritmo latente, tiene agencia, contiene potencia de actuar. Quienes construyen se enfrentan a la necesidad o el deber de conocer dicho ritmo que permite ajustarse a él o, con atrevimiento, alterarlo para generar otras condiciones particulares. A modo de ejemplo, ver la producción de ladrillos artesanales en unos chircales, haciendo el esfuerzo de no tener en cuenta la cantidad de problemas medioambientales que el proceso acarrea, supone una experiencia arquitectónica reveladora. Es mucha la arquitectura ritmada que existe ya antes de que el material conformado construya otra arquitectura que habitar de nuevo y de otra manera.

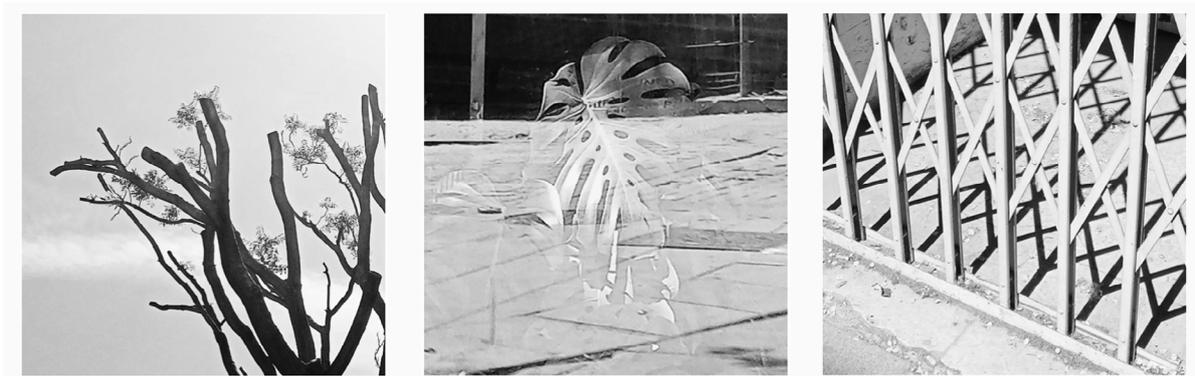


Figura 3
Trienal V. Urbanas. Málaga. Composición LI
Fuente: © Anto Lloveras

Entonces, al quedarnos en la materia, necesitamos atender a lo medible. Medir es un término clave que sitúa al individuo en medio, entre el cielo y la tierra. Etimológicamente, medir tiene la misma raíz que mediador y también que médico, quien midiendo pospone la muerte. La técnica puede considerarse un problema de medida, la correcta medida es el secreto de la técnica -el manejo del fuego, que es algo artificial, tiene que ver con aprender a medir su intensidad-. La acción de medir permite conocer nuestro entorno, conocernos a nosotros, situarnos y referenciarlos en el mundo. Solo desde lo mensurable podemos hablar de

lo construido, de su arquitectura, de su belleza, de su significado y de su importancia para lo que somos. Y como dice el filósofo e historiador francés Jean-Marc Bessé: “Esta métrica es un arte del espaciamento. No se habita con los demás sin esta medida instituida entre nosotros. Habitar es encontrar, definir, ajustar, mantener buenas distancias entre yo y los demás, entre los demás y yo” (2020, p. 44).

Al darle orden a la materia, se conforman límites que distinguen lugares en los que se relacionan la verticalidad del cuerpo con la horizontal del suelo. Unos son límites verticales, que proponen desplazamientos horizontales del cuerpo. Otros son horizontales y permiten diferenciar la experiencia de los pies de la de los ojos o hacer evidente la distinción del espacio en su vertical. Además de los límites construidos como arquitectura, los objetos -las cosas: muebles, tejidos, libros, fotografías, instrumentos, etc.- que se disponen y conforman el espacio también resultan importantes. Podría decirse que modificar estos últimos obstáculos implica menos esfuerzo, sin embargo, son tan condicionantes del espacio y su atmósfera como los anteriores.

Como también se dice del ritmo, en la arquitectura no interesa la medida aislada, es la medida relacionada la que cobra sentido. La proporción es la clave del significado de medir en la arquitectura. Solo desde la precisión y el rigor de la medida puede entenderse el misterio que lo proporcionado genera en quien habita. Esa proporción permite la relación del cuerpo con el mundo. Quizás por esa importancia que tiene la relación de medida, es en la disrupción, en la sorpresa, en lo inesperado cuando al relacionar o comparar distintos estímulos construidos más se hace evidente el ritmo que quizás pasaba desapercibido, queriendo ocultarse en su repetición.

Ritmo gestual: acciones

La respiración es la cuna del ritmo.

(Kippenberg citado en Bachelard, 2012, p. 294)

Tras cuestionar el papel que juega el ritmo material y teniendo claro que los lugares son contingentes y dependen de cada cuerpo que los ocupa, vamos a detenernos ahora en las distintas acciones que ese cuerpo realiza. Lo que el cuerpo y su movimiento hace aparecer. Para Bessé: “son la motricidad y la movilidad del cuerpo las que fabrican, literalmente, la espacialidad del habitar” (2020, p. 158). Por esto es importante entender la diferencia que existe entre acciones corporales: hay unas que encuentran su propósito fuera de ellas, es decir, hacemos dicha acción para poder alcanzar alguna otra cosa, la acción aquí es medio para un fin otro. Mientras que existen otras acciones que son por sí mismas, sin ninguna otra finalidad más que dar cuenta de un compás propio que se aparece cuando tienen lugar, en este caso la acción es medio puro.

Es tan sencillo como la distinción entre el caminar y el bailar. Caminar es algo que va hacia algún lado, que recorre una distancia dada. Cuando una coreografía determina un caminar, unos pasos, el caminar no lleva ya sino al caminar mismo. Deambular, trazar, pisar, recorrer con pasos largos, es un sentido que convierte en finalidad interna — o en finalidad sin fin — el compás o la medida de esos pasos. Caminar es algo que tiene su medida o su compás fuera de sí, en una llegada. Danzar en cambio posee su medida en sí misma, en la apertura de algo que se repite. (Nancy, 2018)



Figura 4
Trienal IV. Urbanas. Composición XXI
Fuente: © Anto Lloveras

La manifestación del ritmo que hace perceptible el tiempo a través de los sentidos es el gesto, unos son sutiles y pasan desapercibidos y otros son realizados con todo el cuerpo impactando con contundencia en el espacio. El cuerpo, en determinadas ocasiones se torna metrónomo que hace perceptible e indica el pulso de la vida. Unas veces la disposición de obstáculos en el espacio propicia estos gestos, en otras situaciones son condiciones temporales las que los hacen aparecer y señalan una duración. El gesto del cuerpo es capaz de activar ciertos espacios, puede ser esa una manera de relacionarse con la memoria y recuperar hábitos que serán pasados y fueron futuros. Así, al tener en cuenta una temporalidad más amplia que la del instante inmediato del gesto, es posible afirmar con claridad que el ritmo es algo más que medida, es una medida intencionada que tiene que ver con una sucesión, como escribió el poeta mexicano Octavio Paz:

La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo proporciona una expectación, suscita un anhelo. 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 un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. La medida no es tiempo sino manera de calcularlo, una “forma de hacerlo presente”. (2003, p. 57)

Por tanto, la repetición de esas gestualidades, por un lado, las vuelve hábitos, costumbres, ritos; y por otro, da la medida del compás que posibilita un vivir concreto. Esa es la medida que caracteriza al ritmo, sin embargo, el instante y la intensidad con la que el gesto reaparece está siempre abierto a lo incierto, provocando esa tensión que genera el estar en vilo frente a la incertidumbre del ritmo que es propio de habitar. El filósofo francés Jean-Luc Nancy dejó claro algunas variaciones del concepto de repetición que tan importante es para poder comprender el valor del ritmo:

Se trata no tanto de una repetición -no de volver a empezar algo de manera idéntica-, sino de repetir en el sentido en el que se repite un texto para ensayarlo (...), no se repite lo idéntico, sino que, al contrario, lo mismo vuelve aprendiéndose a sí mismo de nuevo, como si fuera por primera vez. (...) La repetición del regreso que no hay que comprender necesariamente como un retorno regular o uniforme -el ritmo no se confunde con el mecanismo, por supuesto-. El retorno o el regreso no tiene lugar de manera simplemente lineal, el retorno también hace desvíos, rodea. (2018)

La templanza

El espacio habitado no es neutro, ni uniforme ni homogéneo.

(Bessé, 2020, p. 207)

En determinados tratados históricos que tienen como protagonista al espacio y que desde la aritmética se acercan al ritmo, junto al concepto de armonía, propio de las artes o de la preocupación por la relación de sonidos o cosas, aparece el de templanza. Templanza es una palabra asociada quizás al carácter o a cualidades del ser y del comportamiento de este, que recuerda al lugar del tiempo sagrado — el templo — y a un tiempo propio de la contemplación; sustantivo del verbo templar que a su vez significa acordar, mezclar, temperar, moderar, proporcionar y suavizar, todo eso a la vez.

A partir de los verbos y las acciones que acabamos de leer, es claro que el término propone una relación particular entre materia y gestos que es sugerente. Además, surgen dos maneras de afrontar el término. En primera instancia y de una manera más personal, la templanza me lleva a la tauromaquia, recurriendo ahí a un concepto hermano, el temple. Según puede leerse en el diccionario, temple es el acuerdo que se da entre el empuje en la embestida

del toro y el movimiento del engaño del torero (RAE). El ritmo que trae consigo la templanza es justo, no impone a un victorioso, no manda ninguno de los que se enfrentan, conserva el riesgo, no lo espanta. Con ese dominio compartido, todo lo que flota en el ambiente — el peligro, el miedo, la violencia, la desmesura, lo salvaje, el atrevimiento, etc. — misteriosamente y a compás, por ese ritmo privilegiado y equidistante, se transforma en suavidad, caricia, goce, deleite o seducción.



Figura 5
Trienal IV. Urbanas. Composición LXIV
Fuente: © Anto Lloveras

En la propia experiencia del temple hay una paradoja rítmica en la que se unen el movimiento y la quietud, el empuje salvaje de un cuerpo y el enigma de una estatua frágil. Unos hablan de “lentitud fugaz”, otros de “movilidad escultural”. El concepto es complejo (Ariza, 2018). Cuando quien lidia llega a esa complicidad con el animal bravo, la armonía que surge es tanta que el tiempo parece suspenderse. Ese tiempo espacializado, con un compás que va a contratiempo, se detiene y sólo queda bajo el encanto del ritmo arriesgado y justo de un movimiento lento, con cadencia y hondura que, sintiéndose en la piel, llega al alma. Ése es el misterio, mantener una distancia cambiante y en movimiento entre la res y el trapo del torero, sin que el ritmo se extinga. Es un problema de espacio y medida entre dos cuerpos en movimiento que nunca se fija y estabiliza. Como menciona Bessé al hablar de ciertas condiciones que en sus relaciones hacen posible habitar, se trata de “un ajuste que nunca está dado de una vez por todas, sino que, al contrario, debe ser precisado, mantenido, redefinido de manera permanente, pues el mundo y la vida cambian.” (2020, p. 44). Quizás solo de esa manera seamos capaces de habitar con sentido el espacio y entender que más que espacio, como sustantivo, podría hablarse de espaciar o espacializar, como verbo.

Por otro lado, la templanza es también medida, saberse entremedias de una medida viva que no está congelada. Aquí, el empuje del toro se asemejaría a las acciones conscientes que cada día deben hacerse y el trapo del torero al límite material que conforma espacios en los que estas transcurren. Las cualidades perceptuales de dichos límites -transparencia, peso, dimensión, porosidad, brillo, pátina, color, etc.- generan unas propiedades, vibraciones, cargas en el espacio. Un espacio templado, es también un espacio tensado, afinado, con el que, a través de nuestros gestos o la ausencia de ellos, entrar en sintonía. Como un instrumento musical, el espacio también puede ri(t)mar(se) al disponer y tensionar estas relaciones entre límites y acciones que configuran la atmósfera de los espacios habitados.



Figura 6
Trienal V. Urbanas. Málaga. Composición LIII
Fuente: © Anto Lloveras

El filósofo inglés Timothy Morton en uno de sus textos, plantea un concepto interesante — *tuning* — como una posibilidad de “entonarse”, “entrar a compás”, estar en sintonía, acompañarse de alguna manera con el espacio que habitamos (2021). Esto da por sentado que, en lo construido, natural o artificialmente, hay un ritmo propio de la materia que conforma ese lugar, que espera latente a ser activado, y que quienes están o han estado en ese lugar tienen la posibilidad de dejarse afectar por él. Esta idea resuena con lo que se trata de explicar en este punto del texto que no es otra cosa que la posibilidad de que el habitar de nuestro día a día esté ritmado y en concordancia con la atmósfera que la arquitectura propone y ordena a través de la relación armoniosa de los materiales y las cosas.

Conclusiones sobre un habitar rimado

Habitar es, ante todo, y quizás de manera más fundamental, la definición de un espacio y un tiempo para una vida humana, individual o colectiva. Esto consiste en darle al espacio y al tiempo contenidos, medidas, escalas, orientaciones y ritmos que pueden variar en función de los lugares y las épocas.

(Bessé, 2020, p. 208)

Habitar es el fundamento de la experiencia que la arquitectura propicia y se lleva a cabo en un escenario espacio-temporal. La arquitectura además de configurar lugares también determina comportamientos, acciones, gestos, que cuando se repiten se llaman hábitos. Hablamos de una disciplina que presenta el mundo, lo hace aparecer. Esto ocurre cuando el ritmo que se repite matemáticamente en lo que nos rodea con una estructura previsible, se altera de manera repentina, propiciando un suceso inesperado, instantáneo y afectivo, que no es otra cosa que el acontecimiento. Este posibilita que nuestro estar en el mundo se acompañe de manera particular, siendo capaz de estirar o acortar nuestras acciones inmersas en esa estructura definida; o también puede hacer que el tiempo se devuelva, como un calcetín, para así poner el pasado delante de nuestros ojos o empujar hacia atrás un futuro que no sabemos si se atreverá a llegar como esperamos o nunca ocurrirá para siempre. Todas estas alteraciones temporales, entre otras cosas, hacen más evidente el ritmo cotidiano y, además, si tienen “pellizco”, cargan el presente de la intensidad necesaria para vivir sin olvidar quienes pretendemos ser.



Figura 7
Trienal IV. Urbanas. Composición XX
Fuente: © Anto Lloveras

Lo que habitamos tiene más de lugar impreciso, contingente, variable que de espacio infinito, geométrico, abstracto. Y este lugar está asociado de manera indisoluble al cuerpo que lo habita y que lo hace aparecer. De nuevo, Bessé aporta luz a lo que aquí se quiere exponer, sin tener una respuesta precisa, sino desde la incertidumbre: “en el espacio habitado no sé qué está primero, si el vaso o la mano que lo toma, qué está primero, si el objeto o la intención” (2020, p. 158). Podría pensarse que el escenario del que hablamos es más fuerte que el acontecimiento que en él ocurre, del mismo modo que el lugar sobrevive a las personas que lo habitan. Pero, también es cierto que hay acontecimientos y gestos que trascienden generaciones y territorios, quizás por eso alguien encuentra en su rutina atropellada el momento para santiguarse al pasar frente a una iglesia o quienes asisten religiosamente al estadio cada domingo cantan oraciones que perduran temporadas y atraviesan continentes sin perder ni un ápice de su fuerza.

Los lugares y las personas tienen la posibilidad de sintonizar(se). De la misma manera que se puede, con sutileza, girar la rueda de sintonización de un transistor hasta que el sonido se perciba con nitidez y claridad, puede cuidarse la relación entre los habitantes y su entorno. Ahí aparece el concepto de atmósfera, que no es propio solo de lo construido y tampoco tiene que ver exclusivamente con la gestualidad del cuerpo, sino que se trata de la relación afectuosa que se da entre la materia que conforma los límites y los hábitos que en lo construido ocurren. Cuando el espacio está cargado de esa atmósfera precisa y preciosa, el quehacer cotidiano rima con los sitios que habitamos y viceversa.

El habitar necesita la marca, el rastro que presenta y representa estas acciones. La señal ritmada que nos aleja de la abstracción matemática y conceptual del tiempo y el espacio y nos acerca más a la vivencia y la experiencia concreta de un cuerpo que en determinadas ocasiones es también molde de su experiencia. “Obrar equivale a danzar, [cantar], actuar, pensar, [proyectar], desenvolverse entre el prójimo, dar forma a aquella potencia que proviene del origen cósmico” (Andrés, 2007, p. 104). La propuesta, entonces, es relacionar el entorno construido con las posibilidades que guarda cada cuerpo para de esa manera recuperar todo lo que podemos llegar a ser, si vamos más allá de nuestros obligados compromisos con la funcionalidad y la eficiencia, y atendemos en profundidad al ritmo que late cuando se habita con sentido.

Referencias

- Agamben, G. (2010). *Ninfas*. Pretextos.
- Ahrens, D. (2004). Internet, Nicht-Orte und die Mikrophysik des Ortes. In A. Budke D. Kanwischer, y A. Pott (Eds.), *Internetgeographien* (pp. 163–178). Franz Steiner.
- Andrés, R. (2008). *El mundo en el oído: El nacimiento de la música en la cultura*. Acantilado.
- Ariza, L. (2018). *El temple de la arquitectura. Reflexiones sobre danza y arquitectura desde el flamenco*. Ediciones Uniandes.
- Ariza, L., Gumbel, A., & Paez, M. C. (2024). Movimiento, Cuerpo y Espacio. Sobre la potencia que guarda la detención. *Daimon — Revista Internacional de Filosofía*. <http://dx.doi.org/10.6018/daimon.491411>
- Bachelard, G. (2012). *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica.
- Besse, J. M. (2020). *Habitar*. Luna Libros.
- Didi-Huberman, G. (2008). *El bailaor de soledades*. Editorial Pre-Textos.
- Masiero, R. (2003). *Estética de la arquitectura*. Antonio Machado Libros.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *El mundo de la percepción*. Fondo de Cultura Económica.
- Morton, T. (2021). *All Art Is Ecological*. Penguin Random House.
- Nancy, J. L. (2018). La imagen como danza. En *Los cuerpos de la imagen*. Editorial Diecisiete.
- Paz, O. (2003). El ritmo. *El arco y la lira: El poema, la revelación poética, poesía e historia* (pp. 49–67). Fondo de Cultura Económica.
- Perec, G. (2001). *Especies de Espacios*. Intervención Cultural. Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.) [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es>
- Serres, M. (1996). *Los orígenes de la geometría*. Siglo Veintiuno.
- Sini, C. (1993). *L'incanto del ritmo*. Tranchida Editori.
- Valéry, P. (1993). *Estudios filosóficos*. Visor.
- Zambrano, M. (1993). *Claros en el Bosque*. Editorial Seix Barral.
- Zambrano, M. (2021). Ciudad ausente. *Aurora: Papeles Del Seminario María Zambrano*, 16–17. <https://revistes.ub.edu/index.php/aurora/article/view/29559>

Biografía

Lucas Ariza Parrado. Arquitecto de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla, con Maestría en Arquitectura de la Universidad de Los Andes. Profesor del Departamento de Arquitectura de dicha Universidad.

ORCID ID: 0000-0002-4992-7099

Dirección: Departamento de Arquitectura. Facultad de Arquitectura y Diseño. Universidad de Los Andes. Carrera 1 # 18A-12, Bloque C. Bogotá. Colombia.

Capítulo XI

Videojuego y ritmo lúdico: quiebres de la norma y lecturas estetizantes

*Videogames and playful rhythms: breaking
the norm and aestheticizing readings*

Diego Maté

Universidad Nacional de las Artes
Área Transdepartamental de Crítica de Artes
IIIEAC — Instituto de Investigación
y Experimentación en Arte y Crítica, Argentina
diegomateyo@gmail.com

Resumen: Los *game studies* se interrogaron por la especificidad del videojuego y encontraron en la interacción lúdica la singularidad que lo diferencia de otros medios y lenguajes. Según los enfoques y autores, esa dimensión se compone de elementos como reglas, objetivos, atribuciones, recompensas, feedback, etc. (Salen y Zimmerman, 2003, Juul, 2005, Maté, 2022). Pérez Latorre (2012) fue uno de los primeros en preguntarse por el ritmo videolúdico. Para el autor, el videojuego construye un repertorio de ritmos de carácter estrictamente lúdico, diferente a los de la narración, la visualidad, el sonido, la musicalidad o el montaje fílmico. El ritmo lúdico surge de la interrelación de dos conjuntos: por un lado, las acciones disponibles del jugador; por el otro, las acciones del juego o sistema. Pérez Latorre explica que las relaciones entre estos conjuntos pueden dar lugar a distintas escenas rítmicas como, entre otras, la distensión, el balance, la tensión o la interrupción. Pero, ¿qué sucede en los juegos que, desde principios del nuevo milenio, quiebran las previsibilidades lúdicas del videojuego sustrayendo, por ejemplo, los desafíos y, por lo tanto, anulando el despliegue de destrezas? Estos juegos fueron objeto de lecturas estetizantes que identificaron las operaciones de desvío como síntomas de una cierta artisticidad (Schrank, 2014, Sharp, 2015, Zimmerman y Huberts, 2019). La suspensión del abanico de ritmos lúdicos estabilizados por la cultura videolúdica fue la condición de un reconocimiento estetizante, ¿pero qué puede decirse de estos nuevos ritmos lúdicos? ¿Qué espectro de propuestas expresivas ofrecen?

Palabras clave: videojuego, ritmo, *game studies*, *art-game*, desludización

Abstract: Game studies have questioned the specificity of the video game and found in the playful interaction the singularity that distinguishes it from other media and languages. According to the approaches and authors, this dimension is composed of elements such as rules, goals, attributions, rewards, feedback, etc. (Salen and Zimmerman, 2003, Juul, 2005, Maté, 2022). Pérez Latorre (2012) was one of the first to question the videogame rhythm. For the author, the video game builds a repertoire of rhythms of a strictly ludic character, different from those of narration, visuality, sound, musicality or cinematic montage. The ludic rhythm arises from the interrelation of two sets: on the one hand, the actions available to the player, and on the other, the actions of the game or the system. Pérez Latorre explains that the relationships between these sets can give rise to different rhythmic scenes, such as expansion, balance, tension or interruption, among others. But what happens in the games that, since the beginning of the new millennium, have broken the ludic predictability of the video game by, for example, subtracting challenges and thus nullifying the display of skills? These games have been the subject of aestheticizing readings that have identified the operations of distraction as symptoms of a certain artisticity (Schrank, 2014, Sharp, 2015, Zimmerman and Huberts, 2019). The suspension of the range of playful rhythms stabilized by videoludic culture was the condition of an aestheticizing recognition, but what can be said about these new playful rhythms? What range of expressive proposals do they offer?

Keywords: video game, rhythm, game studies, art-game, desludization

Introducción: sobre el videojuego y lo lúdico

A comienzos de la década de 1970 surge el videojuego, un nuevo lenguaje que media-tiza formas lúdicas e imaginarios ficcionales preexistentes al tiempo que genera nuevas modalidades de juego. El medio ocupa un lugar de relevancia en la oferta cultural muy tempranamente, ya en 1980; sin embargo, hasta el nuevo milenio no cuenta con un campo de estudios dedicados a interrogarse por problemas y fenómenos específicos. Alrededor del año 2001 se estabilizan las publicaciones, programas y eventos académicos que organizan el mapa global de lo que dio en llamarse *games studies*. Los *game studies* abordaron una gran cantidad de aspectos asociados al videojuego, pero la cuestión del ritmo siempre les resultó esquiva. En los primeros años del campo, un impulso formalista convocaba, bajo la consigna

de la especificidad, a la investigación de rasgos exclusivamente lúdicos (Aarseth, 2001). El resultado fue un volumen importante de trabajos dedicados a temas relacionados con la interactividad lúdica, las reglas, los objetivos o la experiencia de juego, entre otros (Costikyan, 2002; Salen y Zimmerman, 2003; Egenfeldt-Nielsen, 2003; Juul, 2005; Ruiz Collantes, 2009). La posición formalista pierde espacio rápidamente y algunos años después cobran fuerza otras líneas que, en sintonía con el horizonte investigativo internacional, observan el videojuego bajo claves temáticas como la incidencia política del medio (Galloway, 2006; Bogost, 2007), la crítica al capitalismo (Dyer-Witheford & Peuter, 2009), sus modos de construcción identitaria o la teoría del género (Flanagan, 2009; Ruberg, 2019), entre muchos otros ejes. Esa apertura a problemas relacionados con las formas de inscripción social del medio y sus productos supusieron el olvido de problemas ligados a la producción de sentido videolúdico, entre los que se cuenta, justamente, el ritmo.

Son pocos los trabajos dedicados a indagar en la ritmicidad del videojuego. Tal vez el más importante de todos sea *Gaming Rhythms: Play and Counterplay from the Situated to the Global*, de Tomas Apperley (2010). El libro es una investigación realizada por el autor en en dos ciudades, Melbourne y Caracas, sobre los modos de articulación entre los momentos de juego y del resto de la vida cotidiana, pero también sobre las formas en las que esos tiempos se imbrican en términos políticos y geográficos a escala global. El marco teórico y metodológico que sustenta el trabajo, explica Apperley, es el análisis del ritmo, o *ritmanálisis*, desarrollado por Henri Lefebvre. El tipo de investigación, en tanto se orienta a las prácticas sociales que soportan la inscripción cultural del videojuego, no atiende a las formas de construcción de ritmicidad propias del medio, sino a las estructuras vinculares posibilitadas por el mismo. La pregunta por los ritmos producidos por los productos videlúdicos, entonces, sigue abierta.

La vacancia de trabajos en torno al ritmo del videojuego empuja al retrabajo de instrumentos existentes. Parece claro, así, que la interrogación debe partir del análisis de las modalidades de interacción. Uno de los textos fundantes de los *game studies* es *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, de Espen Aarseth (1997), en el que incluye al videojuego en el linaje de las *textualidades ergódicas*, es decir, de discursos que para funcionar requieren de la participación de un usuario y cuya historia se remonta, en literatura (el objeto de Aarseth), hasta los ejercicios de Oulipo o incluso el *I-Ching*. El juego, en sus muchas formas y soportes, sean juegos de mesa, deportes o videojuegos, forma parte de las textualidades ergódicas, en tanto necesitan de usuarios que los *activen*: hasta el momento de inicio de la partida no hay juego efectivo sino un conjunto de reglas y un horizonte de estados y acciones posibles, una máquina virtual.

Siguiendo la estela abierta por el trabajo señero de Aarseth, los nacientes *game studies* se dedicaron a sistematizar los rasgos que constituyen la ergodicidad lúdica del videojuego. Un repertorio de elementos fue identificado rápidamente: reglas, objetivos, resultados, *feedback*, etc. Más allá de diferencias y solapamientos, los trabajos de autores como Aarseth

(1997, 2001), Salen y Zimmerman (2003) o Egenfeldt-Nielsen (2003) realizaron una primera síntesis de los elementos que configuran una experiencia lúdica (no solo la del videojuego). No entraremos en el detalle de cada trabajo, sino que, tomando en cuenta un estudio previo que los releo y discute (Maté, 2022), retendremos la siguiente idea: el videojuego es una discursividad lúdica cuyo funcionamiento semiótico suele desplegar atribuciones, objetivos y mecanismos de retroalimentación.

Esos tres tipos de rasgos permiten caracterizar el funcionamiento lúdico de los productos y los géneros del medio. Los definiremos brevemente. Las atribuciones son el conjunto de acciones disponibles o permitidas por el juego en determinados momentos, mediante las cuales se inviste a un *jugador-modelo* (de materia textual, no empírica) como poseedor de competencias. Esas competencias, de orden enunciativo, se construyen a su vez tomando en cuenta los objetivos, que reúnen la totalidad de las metas desplegadas por el juego, y que pueden clasificarse y dividirse en distintos subconjuntos (primarias o secundarias, inmediatas o de largo alcance, etc). Recapitulando: mediante el análisis de las atribuciones y los objetivos puede hacerse una descripción de carácter global de la escena discursiva de un juego en términos de qué tipo de propuesta lúdica construye, qué lugar le otorga al *jugador-modelo*, qué actividades (y de qué complejidad y amplitud) le reserva, etc. (Maté, 2022).

La dificultad: un problema rítmico

Este abordaje permite la caracterización de una dimensión textual asociada culturalmente al videojuego desde sus comienzos mediáticos: la *dificultad*. Desde nuestro punto de vista, la dificultad es un descriptor enunciativo, ya que caracteriza el tipo de contrato lúdico construido por un juego en torno a la relación que se plantea entre atribuciones y objetivos. Los niveles elevados de dificultad responden a un incremento veloz o a un exceso en el plano de los objetivos: a mayor cantidad y complejidad de metas, las atribuciones gestionadas por el juego resultan escasas y fuerzan al despliegue de competencias superiores. La dificultad puede describirse, entonces, como baja o elevada, o como fija u oscilante, puede incrementarse a diferentes velocidades, puede modularse siguiendo el curso narrativo (igualando, por ejemplo, el reposo del relato con una disminución de la complejidad) o puede elevarse de manera exponencial,¹ entre muchas otras variables.

Si se siguen las caracterizaciones ejemplificadas en el párrafo anterior, parece claro que

1 Este tipo de incremento es lo que la crítica y el público suelen denominar como *curva de aprendizaje pronunciada*, debido a que el juego no genera los mecanismos necesarios para “acompañar” gradualmente el despliegue de la dificultad.

las descripciones remiten a modulaciones de la temporalidad y de la experiencia lúdica o, en otras palabras, al ritmo. Proponemos, entonces, que la dificultad es una dimensión que condensa la experiencia lúdica propuesta por un juego cuya naturaleza es evidentemente rítmica. Eso permite pensar en un ritmo propiamente lúdico, que no se confunde (en principio) con otros ritmos que pudieran manifestarse en un videojuego, como los de la imagen (fija o en movimiento), el sonido, la banda sonora o la narración, entre otros. Claro que en el videojuego, como sucede en cualquier medio o producto cultural, la ritmicidad es el resultado de una multiplicidad de operaciones que recaen en diferentes dimensiones sensoriales. Por lo que haremos una distinción: si la dificultad constituye algo así como un ritmo *específicamente* lúdico, eso no quita que el ritmo de la experiencia lúdica no entre en contacto además con el ritmo del trabajo visual, sonoro, musical o narrativo, que dependiendo del caso podrán modular en diferentes grados la ritmicidad propiamente lúdica.

En *El lenguaje videolúdico*, un libro pionero en proponer una aproximación semiótica al estudio del videojuego, Óliver Pérez Latorre (2012) desarrolló un abordaje del ritmo videolúdico. Curiosamente, su esquema de ritmos no tiene un gran despliegue en el libro ni fue retomado por el autor en trabajos posteriores. Se trata de un primer intento de sistematizar los ritmos videolúdicos posibles y resulta de mucha utilidad para aproximarse al problema.

Pérez Latorre (2012) propone pensar en cinco tipos de ritmos partiendo de la relación de dos conjuntos: acciones posibles del jugador, a las que denomina *potencial de acción del Sujeto/Jugador* (PSJ), y acciones posibles del juego, a las que llama *potencial de eventos del Entorno del Juego* (PEJ). De las diferentes gradaciones de uno y otro, el autor presenta cinco variables rítmicas:

adecuación (PSJ = PEJ)

tensión (PSJ < PEJ)

distensión (PSJ > PEJ)

turno del juego/rival (PSJ << PEJ)

turno del jugador (PSJ >> PEJ)

Puede afirmarse que la mayor parte de los juegos y videojuegos existentes escenifican distintas modulaciones de las tres primeras, mientras que la cuarta y la quinta pertenecen a formas y géneros lúdicos específicos, en especial a aquellos que poseen un sistema de turnos.²

Las tres primeras variables permiten aproximarse a una buena parte de las escenas lúdicas existentes en el videojuego. Por ejemplo, el incremento moderado de la dificultad que

2 Es el caso, por ejemplo, del género de estrategia por turnos, como la saga *Civilization* (1991-2016). Aquí aparece un problema en el sistema de Pérez Latorre, ya que cualquier juego de la serie *Civilization*, a medida que la partida avanza, el sistema de turnos permanece idéntico, pero se producen cambios en el mapa, la distribución de los recursos y los modos de ocupación del espacio que alteran el ritmo de reposo inicial y aceleran el juego. Esto significa que los descriptores turno del juego/rival (PSJ << PEJ) y turno del jugador (PSJ >> PEJ) no alcanzan para caracterizar esos cambios de ritmo, sino que apenas designan una modalidad de juego como la del movimiento por turnos. No sucede lo mismo con los tres primeros descriptores, que retendremos.

suelen emplear una gran parte de los juegos existentes puede caracterizarse, al menos inicialmente, como un paso gradual de la *distensión* a la *adecuación* y, después, a la *tensión*. Cada juego o videojuego regula de diferentes maneras los momentos de tensión o distensión, los prolonga o alterna, los introduce a diferentes velocidades, etc. Los ejemplos son innumerables: los géneros de acción, en especial algunos como el *beat'em up* o el *space shooter*, suelen organizarse en fases cuyo final conduce a un enemigo de gran porte, el jefe o *boss*, cuya dificultad supera la de los enemigos y obstáculos precedentes.

Manteniendo una vez más el carácter macro de la descripción: la escena de los juegos situados en los *arcades* (conocido en Argentina como *fichines*, *máquinas* o *maquinitas*) estaba marcada por una dificultad elevada que puede describirse como un incremento muy rápido de la *tensión*, así como de su sostenimiento durante largos períodos de tiempo. La aparición del *gaming* hogareño que llegó con la expansión de las consolas mostró pactos lúdicos alternativos: si bien muchos juegos lanzados para consolas eran versiones de juegos *arcades* o repetían sus fórmulas (y, con ellas, sus niveles de dificultad), aparecieron tratamientos nuevos de géneros existentes que habilitaron escenas lúdicas diferentes, con niveles más contenidos de *tensión* y mayor cantidad de momentos de *adecuación*.³

Siguiendo este razonamiento, el auge de los juegos llamados *souls* o *soulslike*⁴ responde a una modulación particular de la tensión rítmica. Muy brevemente, los juegos que se inscriben dentro de la clasificación *souls* pueden contar con un espectro de rasgos variado, pero se parecen en que ofrecen niveles de dificultad muy elevados cuya complejidad se cifra, por ejemplo, en un incremento veloz y marcado de la *tensión* (que se construye, a su vez, sobre un sistema de penalizaciones muy severo). El éxito de los juegos *souls* supone un conflicto estilístico (Steimberg, 2013) en torno al tratamiento rítmico de los videojuegos del presente que puede rastrearse en la disconformidad de jugadores *hardcore* y grupos *gamers* con la baja dificultad a la que tiende una buena parte de la oferta videolúdica. Para quienes mantienen esa posición, la reducción de la dificultad supone una especie de pérdida de la “esencia” de los géneros videolúdicos del pasado que responde a cuestiones de mercado (la baja dificultad permitiría, supuestamente, dirigirse a un público de mayor tamaño). De esta forma, los juegos *souls* se diferencian estilísticamente proponiendo una experiencia lúdica signada por niveles de dificultad muy elevados cuyo disfrute, sostienen los usuarios, descansa en la escala del desafío, la necesidad de mejorar las propias

3 Entre las muchas causas que pueden explicar esa transformación introducida por las consolas hogareñas, se encuentra el cambio de modelo de negocios: en los *arcades* el consumo debía ser breve para permitir la mayor rotación de jugadores por una misma máquina, por lo que los juegos entrañaban una dificultad muy elevada. Los juegos lanzados para consolas hogareñas, computadoras o dispositivos portátiles participaban de otro ecosistema comercial, por lo que la dificultad elevada constituía apenas una opción entre otras.

4 La denominación surge de la serie de juegos *Dark Souls* (2009-2022) del estudio From Software, cuyo éxito fue decisivo para la aparición (o la recuperación) de nuevas formas de presentación de la dificultad.

habilidades y la superioridad de la recompensa que sobreviene con la victoria. Una vez más, este conflicto entre modos de tratamiento de los géneros *mainstream* puede ser leído a la luz de una explicación rítmica: la experiencia buscada por los jugadores *hardcore*, más ardua, más hostil, descansa en una ritmicidad construida alrededor de los picos de tensión lúdica.



Figura 1
Elden Ring, último juego de la saga Souls
Fuente:
<https://www.esports.net/br/guias/elden-ring-requisitos/>

Más allá de lo lúdico: notas sobre la Modernidad

Lo señalado antes es apenas una aproximación a una relectura de la interacción lúdica desde una perspectiva rítmica. Si, como se dijo, los *game studies* prácticamente no repararon en la ritmicidad del videojuego, parece claro que la naturaleza del contacto videolúdico, en tanto el jugador debe movilizar elementos diegéticos, realizar acciones, tomar decisiones y ejecutar estrategias, supone un fenómeno claramente rítmico. Por eso mismo creemos que es también desde esta perspectiva que pueden comprenderse algunos de los principales cambios que atravesó el videojuego a partir del año 2007.

En ese año se lanzaron dos juegos que iban a abrir caminos expresivos inexplorados para el medio. *The Marriage*, de Rod Humble, y *Passage*, de Jason Rohrer. El primero muestra un escenario compuesto de dos cuadrados (uno celeste y otro rosa) y de círculos: no hay instrucciones sobre cómo debe jugarse, cuáles son los objetivos ni con qué atribuciones se cuenta. La interacción prohíbe el click (bajo pena de reinicio) y consiste mayormente en posar el cursor en los elementos que llenan de a poco la imagen. Los cuadrados se achican o agrandan como reacción a ciertas acciones: el jugador debe descubrir, entonces, la manera

de mantener un balance en la escala de los dos, o la partida se reinicia. El título provee una clave de lectura ineludible: ese entorno geométrico representa una suerte de grado cero de una relación de pareja. Esa relación está marcada por el conflicto y los desbalances entre sus integrantes: la partida consiste, entonces, en evitar el eclipsamiento de uno de los miembros gestionando las interacciones que ambos cuadrados mantienen entre sí y con los elementos del entorno (aunque el juego nunca comunica esto ni los efectos de cada interacción).

Passage muestra a un personaje altamente pixelado situado en un mapa horizontal. El personaje puede moverse en cuatro direcciones, puede elegir entre ponerse en pareja o hacer el recorrido solo, y debe elegir entre moverse o quedarse en el sitio, y entre desplazarse por las zonas superiores del mapa (vacías, sin obstáculos) o por las zonas inferiores (laberínticas, intrincadas, con cofres que otorgan puntos). A medida que avanza la partida se vuelve perceptible un cambio posicional: el personaje, independientemente de sus acciones, aparece cada vez más situado a la derecha. Una vez que llega al límite derecho, empieza a moverse con lentitud hasta que en su lugar aparece una lápida. La culminación de la partida ayuda a releer la experiencia: el pasaje anunciado por el título remite, así, a la metáfora de la vida como un tránsito. Ese tránsito aparece como inexorable, no importa qué se haga o deje de hacer, la partida siempre dura cinco minutos y finaliza con la muerte del protagonista (y de su pareja, en el caso de que la hubiera elegido). Esto resignifica la existencia de los cofres de las zonas inferiores y del sistema de puntos: si el final llega siempre igual, a los cinco minutos, sin importar el desempeño durante la partida, entonces la búsqueda de un puntaje alto pierde su razón de ser, lo que permite retrabajar el viejo tema de la caducidad de los deleites terrestres desde una dimensión específicamente videolúdica como el puntaje y los *high-scores* (lo mismo sucede en innumerables textos de la cultura: por ejemplo, en la naturaleza muerta pictórica y la elaboración del tema de la *vanitas* — Gombrich, 1968).

The Marriage y *Passage* comparten algunos rasgos. Primero, son juegos que tratan temas que el medio rara vez había abordado, al menos de esa forma: la pareja como una institución signada por el conflicto y la inestabilidad; la vida como un tránsito fatal. Segundo, y más importante: los dos juegos proponen un contrato lúdico inédito en la historia del medio, ya que ninguno plantea objetivos o desafíos, por lo que *no hay formas de jugar bien o mal*. Entonces, en tanto los dos funcionan como experiencias lúdicas que se apartan de la escena de los géneros tradicionales, podríamos decir que ese quiebre se cifra en un nuevo tipo de ritmo videolúdico. Al caer los objetivos y, por lo tanto, la presuposición de competencias (funcionamiento que caracterizó la vida social del medio desde sus inicios a comienzos de los 70), las atribuciones se desenganchan de la superación de metas. Por ejemplo, en *Passage* el personaje es libre de moverse en cuatro direcciones sin necesidad de superar un desafío, puede moverse siguiendo el deseo de la exploración, tanteando el espacio, o incluso quedarse quieto. De esta forma, las atribuciones adquieren un nuevo funcionamiento discursivo: ya no son el insumo gestionado por el juego para la superación de desafíos, sino acciones que posibilitan

el exámen de los entornos videolúdicos y, tal vez, su atención estética (como veremos en el caso del *walking simulator*).



Figura 2

Passage, de Jason Rohrer

Fuente: <https://www.necessarygames.com/reviews/passage-game-free-download-independent-linux-mac-os-x-windows-art-game-abstract-singleplayer>

Si bien la mayor parte de la oferta videolúdica continúa proveyendo experiencias lúdicas como las previas a *Passage* y *Rohrer*, la aparición de estos juegos y de muchos otros que iban a seguirles supusieron una transformación sin precedentes en la historia del medio. Por primera vez había juegos en los que casi no se jugaba; juegos donde la actividad del jugador se volvía mayormente interpretativa o exploratoria, donde ya no se sancionaba la performance. Son muchos los cambios que suceden alrededor de la misma época: el videojuego empieza a vincularse con otras esferas de la cultura más allá del entretenimiento como el arte, el periodismo o la política, entre otros; por otra parte, la producción videolúdica exhibe una conciencia cada vez más desarrollada sobre su propio pasado mediático y recupera modos de representación olvidados, y esa conciencia conduce a su vez al surgimiento de una nostalgia nueva para el medio en la que sus productos contemplan con añoranza momentos estilísticos anteriores (Garda, 2013; Solan, 2016), etc. Este conjunto de cambios, entre otros, permite afirmar que el videojuego entra en un momento de su historia cualitativamente diferente, un momento marcado por los quiebres, las aperturas y las recuperaciones que bien puede ser pensado como una especie de Modernidad, semejante a la que atravesaron otros medios y lenguajes (Maté, 2021).

La transformación más notoria del período es la ya mencionada *caída de objetivos*, que conduce a algo que podríamos llamar *desludización*, ya que supone la *atenuación o desaparición del funcionamiento semiótico* que caracterizó al medio durante las cuatro décadas anteriores. Este cambio, creemos, puede entenderse mejor como una transformación de

los ritmos elaborados por el videojuego. Una vez que, como en *Passage*, desaparecen los objetivos y, por lo tanto, el juego no moviliza el despliegue de competencias (no puede jugarse bien o mal, no se puede ganar o perder), se reconfigura la totalidad de la experiencia mediática de lo que hasta ese momento había sido conocido socialmente como el videojuego. Estos nuevos juegos reciben distintos nombres: perdura sobre todo el de *art-game* o juego artístico, propuesto tanto por Humble como por Rohrer en los textos-manifiestos que acompañaron el lanzamiento de los dos juegos analizados. Aquí el prefijo *art* condensa varias operaciones: la búsqueda de legitimidad, la aproximación a un campo social vedado por ese entonces al videojuego (el arte) y la ruptura con la historia mediática previa (que no era concebida en términos artísticos). Más allá de esos vaivenes clasificatorios, lo cierto es que la aparición de juegos como los señalados suponía una novedad radical para cualquier videojugador de 2007. Esa novedad descansa, antes que nada, en la modificación total de los ritmos con los que el medio había mantenido un pacto discursivo con sus usuarios durante cuarenta años. El quiebre con lo establecido parece haber movilizado, como ya sucediera en el cine con el llamado *cine de autor* o *cine arte*, una *lectura estetizante* (Schrank, 2014; Sharp, 2015; Zimmerman y Huberts, 2019).

Si desde la emergencia de los arcades en los 70 y la consolidación de un primer sistema de géneros en los 80 el videojuego, como cualquier otro medio socializado, estabilizó sus mecanismos de producción expresiva tanto como sus modos de fruición, 2007 es un año de ruptura. Cualquier jugador que probara *The Marriage* o *Passage* se encontraba con una escena insospechada en la que el juego cedía paso a otra cosa, a una suerte de experiencia desplegada en distintos niveles (espacial, temático, de apreciación estética). La ausencia de objetivos abría evidentemente un ancho rítmico que el medio nunca había ensayado: al no tener que desplegar destrezas para cumplir objetivos, desaparecían las configuraciones rítmicas conocidas (como la ya mencionada que alterna entre los momentos de incremento *tensional* y breves descansos de *adecuación*). En su lugar quedaba una propuesta rítmica pero de otro orden, ya no lúdica sino topológica y temática, donde las atribuciones, desprovista ahora de funcionalidad lúdica, permitían un nuevo modo de habitabilidad del mundo diegético figurado en la pantalla.

Algunos años después, este quiebre rítmico continuó y se prolongó a otros tipos textuales. Uno de ellos fue el llamado *walking simulator*, denominación burlesca que algunos usuarios frustrados utilizaron para clasificar juegos recientes como *Dear Esther* (2012), *Proteus* (2013) o *Gone Home* (2014). El éxito de esos juegos generó un ajuste taxonómico: la categoría perdió su componente valorativo y pasó a funcionar de manera descriptiva, en parte debido a la gran cantidad de juegos desarrollados que se situaron dentro del espectro del rótulo (Carbo-Mascarell, 2016; Francisco, 2019).

El caso decisivo sigue siendo *Dear Esther*, del estudio The Chinese Room. El juego inicia con un hombre llegando a una isla aparentemente deshabitada. Mientras recorre un muelle

derruido y un faro abandonado, la voz en off describe poéticamente las condiciones precarias del lugar y se dirige a una tal Esther. A medida que se recorre la isla, los momentos narrados evidencian su naturaleza epistolar y revelan el carácter de la situación: Esther está muerta y el hombre, quien fuera su pareja, visita la isla para recordar un pasado compartido. Al igual que sucedía en *Passage*, aunque ahora con un motor gráfico tridimensional y un grado de detalle visual muy elevado, el protagonista de *Dear Esther* puede recorrer la isla a gusto sin ningún tipo de apremio lúdico: no hay metas a cumplir, enigmas a descubrir, destrezas que desplegar. Una vez más, el videojuego ensaya un quiebre respecto de sus previsibilidades lúdicas y presenta un nuevo tipo de ritmicidad, una que ya no es lúdica, que no requiere de la puesta en obra de habilidades, sino que invita a la exploración del entorno, al seguimiento de distintos trayectos, a la atención estética de la isla ruinosas y de sus recovecos.

Figura 1
Dear Esther,
del estudio
The Chinese Room
Fuente:
https://www.nme.com/en_au/features/gaming-features/dear-esther-at-10-and-the-rise-and-fall-of-the-walking-simulator-3161674



Conclusiones

Juegos como *The Marriage*, *Passage* o *Dear Esther* no solo implican un quiebre respecto de la oferta histórica del videojuego, también mueven a un reacomodamiento de la mirada analítica. Los *game studies* empezaron interrogándose por la especificidad del juego y el videojuego y propusieron una perspectiva, la ludología, como marco para problematizar lo que era propiamente lúdico. Como se vio, la apuesta por la especificidad duró apenas unos años y la ludología se diluyó velozmente en enfoques y articulaciones con otros marcos conceptuales y metodológicos. Sin embargo, la pregunta por los rasgos que caracterizan a las textualidades lúdicas, previsiblemente, continuó y, en buena medida, continúa en el presente, como lo muestran los trabajos

que todavía hoy se interrogan por reglas, objetivos o penalizaciones, entre otros aspectos. Se propuso que, ante la práctica ausencia de aproximaciones al medio desde la problemática del ritmo, el régimen lúdico podía comprenderse como un repertorio de ritmicidades establecido por el videojuego y sus géneros durante sus primeras décadas de vida mediática. Siguiendo ese razonamiento, la aparición de juegos como *The Marriage*, *Passage* o *Dear Esther* no solo reconfiguran las experiencias que el videojuego puede ofrecer, también obligan a reformular los modos de observación de la producción videolúdica. Parece claro que, ante la emergencia de lo que llamamos *desludización*, los estudios destinados a sistematizar y clasificar los conjuntos operatorios del videojuego tradicional no son suficientes. Conviene, por lo tanto, aproximarse al estudio de estos quiebres desde lugares epistemológicos nuevos. Uno de esos lugares puede ser, justamente, el de la mirada situada en la ritmicidad, en tanto los juegos mencionados proponen formas de interacción que descansan en nuevas experiencias temporales, espaciales y estéticas que desbordan el horizonte de la competencia y la superación.

Referencias

- Aarseth, E. (1997). *Cybertext: Perspectives on ergodic literature*. Johns Hopkins University Press.
- Aarseth, E. (2001). Computer game studies, year one. *Game Studies*, 1(1). <http://gamestudies.org/0101/editorial.html>
- Apperley, T. (2010). *Gaming Rhythms: Play and Counterplay from the Situated to the Global*. Institute of Network Cultures.
- Bogost, I. (2007). *Persuasive games: Videogames and procedural rhetoric*. MIT Press.
- Carbo-Mascarell, R. (2016). Walking simulators: The digitisation of an aesthetic practice. *Proceedings of the First Joint International Conference of Digital Games Research Association and Foundation of Digital Games, DiGRA/FDG 2016, Dundee, Scotland, UK*, August 1-6, 2016. <https://bit.ly/44BLWm5>
- Costikyan, G. (2002). I Have No Words & I Must Design: Toward a Critical Vocabulary for Games. In F. Mäyrä (Ed.), *Computer Games and Digital Cultures Conference Proceedings* (pp. 9-33). Tempere Press. <https://bit.ly/3wwjZ2H>
- Dyer-Witheford, N., & Peuter, G. de (2009). *Games of Empire. Global Capitalism and Video Games*. University of Minnesota Press.
- Egenfeldt-Nielsen, S. (2003). *Exploration in computer games. A new starting point* [ponencia]. DiGRA, Level Up 2003 Electronic Conference. <https://bit.ly/44ziNrL>
- Flanagan, M. (2009). *Critical play. Radical game design*. MIT Press.
- Francisco, S. (2019). *Walking Simulators: la exploración hecha videojuego*. Independently published.
- Galloway, A. (2006). *Gaming: Essays on algorithmic culture*. University of Minnesota Press.
- Garda, M. (2013). *Nostalgia in retro game design*. Proceedings of DiGRA 2013.
- Gombrich, E. (1968). *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Seix Barral.
- Juul, J. (2005). *Half-real: Video Games Between Real Rules and Fictional Worlds*. MIT Press.
- Maté, D. (2021). Notas para una periodización del videojuego. *Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica*, (6), 6-20. <http://iieac.criticadeartes.una.edu.ar/wp-content/uploads/2021/03/2021-una-ca-cuaderno-iieac-nro-6.pdf>
- Maté, D. (2022). *Jugadores imaginados. Para un modelo de análisis de la enunciación en el videojuego* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de las Artes]. Repositorio Institucional de la UNA. <https://bit.ly/4cGhPwN>
- Pérez Latorre, O. (2012). *El lenguaje videolúdico: Análisis de la significación del videojuego*. Laertes.
- Ruberg, B. (2019). Straight Paths Through Queer Walking Simulators: Wandering on Rails and Speedrunning in Gone Home. *Games and Culture*, 15(6), 632-652. <https://doi.org/10.1177/1555412019826746>
- Ruiz Collantes, X. (2009). Marcos jurídicos de mundos lúdicos. Tipologías de reglas en juegos y videojuegos. *Comunicación*, 1(7), 16-36. <https://doi.org/10.12795/comunicacion.2009.v01.i07.02>
- Salen, K., & Zimmerman, E. (2003). *Rules of play: Game design fundamentals*. MIT Press.
- Sharp, J. (2015). *Works of Game: On the Aesthetics of Games and Art*. MIT Press.
- Schrank, B. (2014). *Avant-garde videogames*. MIT Press.
- Sloan, R. (2016). Nostalgia Videogames as Playable Game Criticism. *G/A|M/E. The Italian Journal of Game Studies*, (5), 35-45. <https://www.gamejournal.it/sloan-nostalgia-videogames/>
- Steimberg, O. (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, los estilos, de la transposición*. Eterna Cadencia.
- Zimmerman, E., & Huberts, C. (2019). From Walking Simulator to Ambience Action Game: A Philosophical Approach to a Misunderstood Genre. *Press Start*, 5(2) 29-50. <https://press-start.gla.ac.uk/index.php/press-start/article/view/126>

Biografía

Diego Maté es magister en Crítica y Difusión de las Artes (UNA). Investiga fenómenos ligados al videojuego y la ludicidad. Su tesis doctoral está dedicada a los cruces entre el videojuego y las artes. Codirige los *Cuadernos de Game Studies* de la Universidad de Palermo.

ORCID ID: [0000-0001-5791-0847](https://orcid.org/0000-0001-5791-0847)

Dirección: Área Transdepartamental de Crítica de Artes (UNA), tercer piso, Bartolomé Mitre 1869. CABA, Argentina.

Capítulo XII

Romance Familiar ou a Realidade Aumentada, de Ana Borralho e João Galante: ritmos (im)possíveis da (meta-) realidade contemporânea

*Family Romance or Augmented Reality,
by Ana Borralho and João Galante: (im)possible
rhythms of contemporary (meta-)reality*

Cláudia Madeira

Universidade NOVA de Lisboa
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
ICNOVA — Instituto de Comunicação
da NOVA, Portugal
claudiamadeira@fcs.h.unl.pt

Resumo: A performance *Romance Familiar ou a Realidade Aumentada*, da autoria da dupla artística portuguesa constituída por Ana Borralho e João Galante, teve a sua estreia no palco do Grande Auditório da Culturgest, em Lisboa, entre os dias 11 a 13 de abril de 2019, tendo tido uma reposição na cidade de Faro, no Teatro das Figuras no dia 12 de Maio de 2023. Esta performance reflete a relação eufórica e ao mesmo tempo disfórica produzida pelos intérpretes, entre ritmos individuais e subjetivos e a sua expressão coletiva de síntese para uma projeção em palco, desenvolvida a partir do uso de dispositivos tecnológicos, nomeadamente, smartphones. Estes dispositivos permitem aos intérpretes a produção de diversas imagens e retratos em tempo real que se associam às ações em palco e as expandem, tornando-as parte de uma meta-realidade em construção, um *romance familiar* partilhado e aumentado por cada um dos que nele participa, inclusive alguns espectadores que participam também no final do espetáculo. Esta análise propõe-se refletir sobre a dimensão meta-rítmica deste espetáculo, no que esta reflete de meta-realidade contemporânea.

Palavras-chave: performance, ritmo, meta-ritmo, meta-realidade

Abstract: The performance *Romance Familiar ou a Realidade Aumentada*, by the Portuguese artistic duo presented by Ana Borralho and João Galante, had its premiere on the stage of the Grand Auditorium of Culturgest, in Lisbon, between the 11th and 13th of April 2019, having had a return performance in the city of Faro, at Teatro das Figuras on May 12, 2023. This performance reflects the euphoric and at the same time dysphoric relationship produced by the performers, between individual and subjective rhythms and their collective expression of synthesis for a projection on stage, developed through the use of technological devices, namely smartphones. These devices allow performers to produce different images and portraits in real time that are associated with the actions on stage and expand them, making them part of a meta-reality under construction, a *family romance* shared and enhanced by each of those who participate in it, including some spectators who also participate at the end of the show. This analysis aims to reflect on the meta-rhythmic dimension of this performance, as it reflects contemporary meta-reality.

Keywords: performance, rhythm, meta-rhythm, meta-reality

Ritmo nos espetáculos performativos e a relação com o quotidiano

Antes de iniciarmos a análise da performance *Romance Familiar ou a Realidade Aumentada* importa introduzir a definição de ritmo no que diz respeito ao espetáculo e que relações estabelece com os ritmos da vida e do quotidiano. Como refere Erika Fischer-Lichte, apesar do ritmo se apresentar, de um modo geral, omnipresente na organização e estruturação do tempo de qualquer espetáculo em qualquer época, no que diz respeito ao século XX, é a partir da década de 1960 que esta dimensão ganha um maior destaque, passando a ser o princípio orientador supremo do teatro e da arte da performance, se não mesmo, nalguns casos, o princípio exclusivo. No entender desta autora, em palco o ritmo relaciona a corporeidade, a espacialidade e a sonoridade, regulando o seu aparecimento e o seu desaparecimento; o previsível e o imprevisível; a consonância e a dissonância; a repetição e o desvio (Fischer-Lichte, 2019, pp. 310–312).

Patrice Pavis, por seu turno, no seu *Dicionário de Teatro* (1996), acrescenta que o ritmo ultrapassa o âmbito da literatura e do teatro, propriamente ditos, fundamentando-se em questões fisiológicas, de que são exemplos os ritmos cardíaco, respiratório ou muscular. Pavis

sublinha que a dinâmica destes ritmos fisiológicos tem, muitas vezes, dois tempos: inspiração/expiração, tempo forte (marcado)/tempo fraco (não marcado). Esta mesma dinâmica reproduz-se para a ação teatral, especialmente na dramaturgia clássica, onde encontramos frequentemente o mesmo esquema: ascensão/queda da ação, nó/desenlace, paixão/catarse, etc. Pavis caracteriza mesmo o ritmo como a “corrente elétrica” que une os vários sistemas cénicos incluídos num espetáculo. Esta união, por seu turno, afirma o autor constitui-se como um “meta-ritmo”. Nesse contexto, sublinha que há mesmo o risco do ritmo se equiparar à noção de estrutura do espetáculo.

Ainda segundo este autor a intervenção através do ritmo tem uma meta, um objetivo: fortalecer ou restabelecer a eurritmia, ou seja, o ritmo ou pulsação regulares. Por isso, se estabelece frequentemente, mesmo nos espetáculos, como em certas práticas orientais uma espécie de terapia ritmanalítica, mais preventiva do que curativa, anunciando, observando e classificando os estados patológicos (Pavis, 1996, p. 68).

De acordo com a perspetiva de Henri Lefebvre, apresentada no seu livro *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life* (2004[1992]), dedicado à análise das relações entre espaço, tempo e vida quotidiana, o ritmo pode ser confundido com movimento, velocidade, uma sequência de movimentos (gestos) ou objetos (máquinas, por exemplo) (Lefebvre, 2004 [1992], p. 5). Por seu turno, refere ainda este autor, há diferentes tipos de ritmo: a polirritmia que é composta por diversos ritmos e a eurritmia, que tal como Pavis também sublinha na sua análise, reporta a um corpo vivo, normal e saudável que pressupõe a associação de diferentes ritmos. Por contraste, existe ainda a arritmia, na qual os ritmos se desfazem, alteram e desviam da sincronização (termo usual para designar esse fenómeno) (Lefebvre, 2004, p. 68). Segundo Lefebvre, a intervenção através do ritmo tem por objetivo fortalecer ou restabelecer a eurritmia, pelo que se pode estabelecer uma espécie de terapia ritmanalítica, geralmente mais preventiva do que curativa, que permite identificar, observar e classificar o estado patológico (*Ibidem*).

A digitalização da vida quotidiana, com os seus impactos nalguns espetáculos performativos que efeitos têm nesses objectivos? Importa perceber como se estabelecem estas dimensões e nuances rítmicas na performance *Romance Familiar ou a Realidade Aumentada* e qual o seu papel.

A performance e a sua relação com o ritmo na obra de Ana Borralho & João Galante

O trabalho artístico da dupla Ana Borralho e João Galante passa frequentemente por esta centralidade do ritmo, incluindo mesmo o ritmo fisiológico, como refere Pavis, o ritmo interno dos corpos, o ritmo da respiração e o ritmo cardíaco, usando estes artistas dispositivos

tecnológicos específicos que permitem traduzir esses sons internos num som audível externo para o público. Os ritmos invisíveis dos corpos tornam-se assim audíveis, ganhando visibilidade sonora, mostrando os ritmos dos corpos em palco em interação e em reação entre si. Constituindo uma dupla de amor e trabalho, com formação também dupla em artes visuais e performativas, estes artistas têm associado essa experimentação sobre o ritmo a uma performance que toca tanto as questões do íntimo e da intimidade, como as questões públicas e da própria relação do público, colocando, por diversas vezes, o espectador, quer numa perspectiva voyeurista, quer como participante dos seus processos artísticos.

Podemos destacar o exemplo da sua trilogia *No body never mind*, constituída por três performances diferenciadas nas suas temáticas, mas também no tempo e no espaço. *No body never mind, 001* é uma performance desenvolvida em 2004, na qual os dois performers são tatuados ao vivo precisamente com a expressão “no body” e “never mind”. “No body” no corpo de Ana Borralho, por um tatuador masculino, e “never mind”, no corpo de João Galante por uma tatuadora feminina. Ao mesmo tempo em que se inscreve a tatuagem no corpo, com os seus ruídos mecânicos, pode-se ouvir o som gravado dos seus batimentos cardíacos. Neste caso estabelece-se uma euritmia entre a ação e recepção da tatuagem,¹ onde o tempo da ação permite uma dimensão contemplativa.

Se a primeira parte da trilogia começou com esse ato físico da inscrição da tatuagem nos corpos, em *no body never mind, 002* parece ter-se procurado criar uma inscrição sentimental nesses mesmos corpos. Nesta segunda parte da trilogia, apresentada em 2006 no Espaço Negócio da ZDB, os corpos nus dos dois performers (Ana Borralho e João Galante), na sua simultânea opacidade e transparência, traduzem a primeira visão do espectador. Ouve-se um riso, que não é exteriorizado naturalmente a partir dos corpos dos performers, antes traduz um som interior que é amplificado/projetado através de um mecanismo/sensor ligado aos seus corpos. Esse riso interior cujo som aumenta até tomar os contornos de um riso excessivo e grotesco é acompanhado pela convulsão dos corpos. Ao fim de cerca de dez minutos desta arritmia as luzes apagam-se, a sala submerge em escuridão absoluta e a cena muda. Começam a insinuar-se movimentos em palco, lentos, sem que o espectador perceba bem o que são, a luz vai aumentando gradualmente de intensidade permitindo a percepção dos movimentos dos intérpretes e a existência de um músico em palco que acompanha este movimento. Os movimentos dos intérpretes parecem traduzir um jogo de partilha entre dois seres, erótico mesmo, de dádiva e da memória que fica dessa dádiva, representada pelas folhas de ouro que os intérpretes colam um ao outro através do uso da sua saliva. Podemos interpretar o corpo coberto de folha de ouro como um corpo memória dessa partilha. Inscrita na lentidão e, portanto, na longa duração, esta performance traduz um jogo visual diferente (o olhar tem de se

1 <https://www.youtube.com/watch?v=zbJHBMIT5SM&t=39s>, acedido em 22 Setembro de 2023.

adaptar à escuridão), onde o que se mostra parece inscrever-se num ritmo emocional, uma forma de procurar imortalizar um corpo que irá inevitavelmente desaparecer um dia.

No terceiro espetáculo da trilogia, *no body never mind*, 003, essa fusão entre o interior e o exterior dos corpos é mais uma vez ligada por via de um dispositivo tecnológico. Os corpos dos performers estão instalados no espaço cénico, deitados, separadamente, como que adormecidos. Cada um possui um sensor que capta o som da respiração e do coração, som que é manipulado pelo músico japonês Atsushi Nishijima. Esse som natural torna-se um som artificial criado quer pela justaposição de sons (dos dois intérpretes, do som simultâneo produzido naturalmente pelo coração e pela respiração, etc.), através do controlo praticado pela mediação do músico. As fronteiras entre os dois tipos de sons não são legíveis por si só no decurso do processo e o espectador é remetido para a sua própria essência vital, o seu coração, a sua respiração como elo comum invisível. Nesta performance, o som do corpo é transformado numa paisagem sonora ecoando fluidos, pulsações, circulações, fluxos².

Romance familiar & Realidade Aumentada

Esta performance a dois transforma-se no espetáculo *Romance familiar & Realidade Aumentada* numa experiência de muitos. O título deste espetáculo remete para uma empresa japonesa que se chama “Family Romance”, a mesma que inspirou o filme de Werner Herzog (2019). Neste filme vemos, de algum modo, a concretização do conceito forjado por Freud que designa um mito individual, constituído por fantasmas pelos quais geralmente o indivíduo modifica imaginariamente os seus laços com os seus pais, de modo a omitir uma realidade impossível de transmitir. No filme, atores são contratados para simular uma realidade familiar ou uma experiência desejada impossível, como o caso de uma jovem que pretende simular um acontecimento em que se apresenta frente aos seus muitos fãs, ou da senhora que recebe a notícia de ter ganho a lotaria.

O espectáculo em análise dá-nos outra interpretação que é sublinhada na relação entre este título e o subtítulo “realidade aumentada”. Ou seja, este *Romance familiar* deve-se à realidade aumentada gerada pela extensa interconexão das nossas vidas com as novas tecnologias, intensificando assim uma dimensão meta-rítmica, que articula meta-realidade com meta-performatividade, ou seja, que se revela na criação de um ambiente performático liminar onde, justamente através da digitalização, se cruzam várias temporalidades e espacialidades, multi-referências, realidades físicas e virtuais que se estendem a todos os que partilham o espaço de criação, inclusive o espectador que se pode também tornar participante.

2 <https://www.youtube.com/watch?v=p73ZAYsItOs&t=84s>, acedido em 22 de Setembro de 2023.

Esta imersão, onde se promove quer a proximidade, quer a distância crítica, contribui para um estado paradoxal de auto-consciência dos processos experienciados em palco que talvez contenham reminiscências catárticas (Madeira, 2023).

O espectáculo *Romance Familiar* apresenta-se assente num princípio de “narcisismo da visão” (Merleau-Ponty citado em Gil, 2001, p. 61) que, podemos afirmar, reflete hoje o tipo de narcisismo latente na sociedade contemporânea caracterizado por uma performance da exposição da intimidade extremada através das plataformas virtuais. Num processo no qual, como refere Byung-Chul Han, a exposição se torna pornográfica em si, numa dinâmica não apenas insinuante mas, também, contagiosa e fictícia, desenvolvida a partir de um processo capitalista que “exacerba o processo pornográfico, na medida em que tudo expõe como mercadoria, entregando-o à hipervisibilidade” (2017, pp. 41-42).

Enquanto referências podemos encontrar uma relação deste espectáculo nas performances de mulheres de diferentes latitudes geográficas que exploram as questões da intimidade, tais como Carolee Schneeman, nomeadamente, em *Meat Joy* (1965); Angélica Liddell em *Escola da Loucura*, uma produção da École des Maitres, que teve lugar no TNDMII em 2019; ou Janaína Leite, com *História do Olho — Um Conto de Fadas Porno-Noir* (2022).

Romance Familiar & Realidade Aumentada inicia-se com a imagem de um enquadramento negro onde se simula um ambiente digital, com um retângulo de luz verde no chão e um retângulo de luz azul no teto. Ao fundo um ecrã com o sistema operativo a iniciar. Este enquadramento é complementado por uma banda sonora suave, minimal e repetitiva. Este espaço negro produz um efeito imersivo para a plateia. Os intérpretes começam a entrar nesse espaço: na penumbra destacam-se as suas silhuetas a partir da luz dos telemóveis que manuseiam. São mais de quinze intérpretes em palco, constituídos por artistas profissionais e participantes de um workshop de preparação para este espectáculo. Apresentam-se, lado a lado, posicionando-se de forma isolada na produção de imagens e mensagens escritas em tempo real através dos smartphones para o ecrã, num processo que se traduz, nos gestos repetidos, numa espécie de ritual coletivo. Aí começam a surgir, em ritmo contínuo, imagens fotográficas que revelam uma exposição de uma *mise en scene* que começa a partir do interior dos seus corpos. Ao disparo do flash incorporado no telemóvel segue-se a imagem da *selfie* exposta no ecrã: bocas abertas, línguas, dentes, unhas, punhos. Depois começam as apresentações biográficas através de mensagens que se escrevem em direto, localidades e nacionalidades de origem, datas de nascimento, horário e características individuais, relações de parentesco, profissões.

As imagens passam depois a ter por foco fragmentos dos corpos que se vão despindo e dando a ver as características pessoais de cada um: uma barriga, um seio, um falo, uma púbis, num ritmo contínuo e cada vez mais acelerado. Uma voz maquínica reproduz as mensagens expostas no ecrã, tais como: “Quando eu era pequena pensava que só eu é que via as nuvens”; “tenho 4 euros na conta”; “matei o meu peixe José aos 7 anos”. O ritmo exponencia-se, procura-se

agora o movimento do corpo, geram-se rotações sobre si próprios, corridas, projeção dos cabelos, numa repetição cada vez mais frenética de movimentos, várias imagens sobrepostas de fragmentos do corpo, num ritmo intensificado, até à excitação caótica, que termina num banho de espumante orgiástico. Depois, cada um retoma um ritmo de contemplação da gravação das suas selfies, num movimento de recuperação do vivido. Escrevem-se novas histórias de si, confessionais sobre todo o tipo de factos e subjetividades a um toque suave de piano.

Este ritmo reverbera nas vidas dos espectadores, atravessando o espaço em que estão sentados até à agitação do consumo e produção de imagens de uma sociedade que se liga aos seus telemóveis no silêncio durante o espectáculo. Na internet qualquer espectador sabe que pode encontrar imagens semelhantes, desde selfies pessoais, às sexselfies de casal, às sexselfies de orgias. Imagens produzidas numa nova relação entre narcisismo e risco. Entre a cena em palco e o seu reflexo das vidas contemporâneas gera-se uma auto-consciência meta-realista, numa conjugação paradoxal entre o que se vive em palco e o que se imagina da vida.

Este romance familiar reverbera ainda no tipo de relações amorosas, de âmbito narcísico, que a sociedade contemporânea tem produzido, de acordo com sociólogos como Niklas Luhmann, que em *Amor como paixão, a codificação da intimidade* (1986) estende as suas questões em torno da improbabilidade da comunicação à improbabilidade do amor; Anthony Giddens enfocando as suas questões sobre reflexividade social em torno das transformações da intimidade, sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas (1992); o casal Beck, Ulrich Beck, que se tem dedicado a temas da sociedade de risco e Elisabeth Beck-Gernsheim, que se tem dedicado às questões da família editando a obra coletiva *O Caos Normal do Amor* (1995); ou ainda Zygmunt Bauman que, do mesmo modo, expande as questões em torno da modernidade líquida ao *Amor líquido* (2003).

Zygmunt Bauman introduz-nos mesmo num mundo do amor contemporâneo em que o drama passa a ser a precarização e inconstância das relações, a fluidez, num processo que o próprio associa ao sistema económico capitalista, de precarização do trabalho e intensificação do consumo, geradores do homem sem vínculos (com um sistema de compensações em que a falha de qualidade da relação gera a quantidade; a falta de duração gera a rapidez dos encontros amorosos). O amor narcísico vai da auto-suficiência ao consumo exacerbado da sexualidade. Bauman refere ainda que a vitória do sexo na grande guerra da independência é uma “vitória de Pirro”. Os remédios maravilhosos parecem produzir moléstias e sofrimentos não menos numerosos e comprovadamente mais agudos do que aqueles que prometiam curar (2003, p. 80). Ou seja, segundo este autor, o acesso total ao último reduto da intimidade provoca, paradoxalmente, as mesmas ansiedades que o homem amoroso experiencia. O físico não leva necessariamente à metafísica. (*Ibidem*, p. 92). Ou seja, as agonias do “homo sexualis” são as mesmas do homem amoroso.

No contexto contemporâneo, assiste-se à substituição do amor paixão por um amor líquido, de encontros frágeis, efémeros, flexíveis, “mostrando a misteriosa fragilidade dos

vínculos humanos, a insegurança que ela inspira e os desejos conflitantes de simultaneamente apertar e afrouxar os laços” (Bauman, 2003, p. 10), alguns consumados, consumidos, mesmo, quase somente pelo ato sexual.

Ritmos (im)possíveis Meta-realidade (im)possível

Produz-se então em *Romance Familiar & Realidade Aumentada* uma meta-performatividade em relação à realidade, ou seja, a relação discursiva e analítica desta performance dá-se através de um processo de imersão do espectador numa realidade tão familiar como estranha, isto é, entre o familiar e o pornográfico, como sublinha Byung-Chul Han, no seu livro *Sociedade da Transparência* (2012), processo que se dá a ver em palco e no quotidiano e, por isso, aqui se apresenta como um espelho oblíquo que faz o espectador oscilar entre o interior e o exterior da obra, num balancear entre racionalidade e emoção, como nos dizia Foucault no seu livro *As Palavras e as Coisas* (2002). Neste contexto meta-performativo acentuam-se as questões entre o inconsciente e o consciente, destacando-se a autoconsciência, o teatro dentro do teatro, a nostalgia, a atitude barroca, a fantasia e o delírio absurdo, de interrupção e ubiquidade (Abel, 1963; Madeira, 2021).

Félix Guattari, no seu livro *Caosmose. Um Novo Paradigma Estético* (1992), apresenta-nos a interrelação dos corpos com a tecnologia, como máquinas desejanças que formam um corpo sem órgãos, ou seja, um corpo onde o próprio sujeito não está no centro, mas nos contornos e limites, sem identidade fixa, sempre descentrado. Este descentramento inscreve-se ainda na perspetiva deste autor numa intensa desterritorialização na qual se produz essa caosmose. Um caos que se liga à irregularidade e à imprevisibilidade, como nos diz José Gil em *Caos e Ritmo* (2018, p. 427) e que tem por base uma subjetividade nómada (sempre fluída) e, ao mesmo tempo, transversalista (que se aproxima do que é comum).

Esta transsubjectivação nómada tem o seu lugar na ubiquidade do presente, como nos diz ainda Gil, no instante efémero que se dilata e que perdura através da reprodução mediática, de um arquivo que está continuamente a ser alimentado. Continua o autor: “[a] realidade como imagem pode-se condensar no presente único, o passado é pura imagem arquivada, como o futuro o será. O presente — de ubiquidade planetária, que engloba todo o tempo — é uma biblioteca universal de imagens” (Gil, 2018, p. 405). No caso da peça *Romance Familiar & Realidade Aumentada* esta transsubjectivação liga-se ao espectador que também pode interagir, quase no final da peça, a partir da plateia com o seu telemóvel enviando fotografias e mensagens.

Exacerba-se assim um efeito narcísico, já que o sujeito narcísico não pode fixar claramente os seus limites, como nos refere ainda Byung-Shu Han em *A Agonia de Eros* (2017, p. 10). De facto, desaparecem potencialmente os limites entre o eu e o outro, entre ator e

espectador num contínuo de imagens e pensamentos de cada um que se sobrepõem às dos outros. Como refere ainda Han, “[o] mundo apresenta-se-lhes somente como uma série de projecções de si mesmo”, sendo como “uma sombra de si mesmo que deambula por todo o lado, até se afundar em si mesmo” (Han, 2017, p. 10). Também José Gil fala deste sujeito narcísico como eco-eu afirmando que “ao projectar os seus raios (de energia, de vibrações, de sensações), o eco-eu pode encontrar um corpo que acolha aquelas forças com ritmos tão próximos que façam nascer contágios” (Gil, 2018, p. 268). Há um corpo entreaberto, um corpo paradoxal que se gera em todos os participantes deste espetáculo que os liga ao ritmo do seu mundo.

Em suma, nesta meta performatividade, o “espectador” entra neste espelho familiar e estranho como uma meta-realidade. Não se trata apenas de olhar mas de sentir, refletir, participar do que está a acontecer em palco, ou seja, o espectador é na verdade um ritmanalista, como propõe Lefebvre (2004), que do seu assento analisa, de forma auto-consciente, a partir dos ritmos que se desenvolvem em palco, potencialmente os seus ritmos presentes, passados e futuros. Talvez esta arritmia produzida em palco, este “tirano rítmico” (Gil, 2018, p. 323), “esta projeção do caos num outro corpo” (Gil, 2018, p. 31), tenha afinal algo de trágico e permita não só a autoconsciência mas uma espécie de catarse. Como diz José Gil “o ritmo é o órgão sensorial do espírito, o olho do espírito — dá imediatamente o sentido, como o gosto dá o sentido da maçã” (Gil, 2018, p. 219). Ao trincar esta maçã, o espectador potencialmente gera, nesta dramaturgia, um efeito catalítico (Georgelou, Protopapa & Theodoridou, 2017, p. 66): intervém, desde o exterior e para o exterior, marcando um acontecimento, um (novo) começo, uma iniciação, que enuncia uma série de (re)ações dentro dos parâmetros e condições de um determinado processo que não acaba necessariamente no espetáculo, mas na vida.

Referências

- Abel, L. (2003). *Tragedy and metatheatre. Essays on dramatic form*. Holmes & Meier.
- Bauman, Z. (2003). *Amor Líquido. Sobre a Fragilidade dos Laços Humanos*. Jorge Zahar.
- Beck, U., & Beck-Gernsheim, E. (1995). *The Normal Chaos of Love*. Polity Press.
- Fischer-Lichte, E. (2019). *A Estética do Performativo*. Orfeu Negro.
- Foucault, M. (2002). *As palavras e as coisas*. Edições 70.
- Giddens, A. (1992). *A Transformação da Intimidade. Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas*. Editora UNESP.
- Gil, J. (2018). *Caos e Ritmo*. Relógio D'Água.
- Gil, J. (2001). *Movimento Total — O Corpo e a Dança*. Relógio D'Água.
- Guattari, F. (1992). *Caosmose. Um novo Paradigma Estético*. Editora 34.
- Han, B-C. (2012). *A Sociedade da Transparência*. Relógio D'Água.
- Han, B-C. (2017). *A Agonia do Caos*. Editora Vozes.
- Georgelou, K., Protopapa, E., & Theodoridou, D. (2017). A Catalytic Mode of Working. In K. Georgelou, & E. Protopapa, D. T. (Eds.), *The Practice of Dramaturgy. Working on Actions in Performance* (pp. 65-71). Antennae.
- Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. Continuum. (Original work published 1992)
- Luhmann, N. (1986). *Amor como paixão, a codificação da intimidade*. DIFEL.
- Madeira, C. (2021). Meta-hibridismo e a reativação dos arquivos da Arte da Performance. Em T. M. Flores, S. M. de S. Correia, & S. Vasconcelos (Eds.), *Imagens & Arquivos. Fotografias e Filmes* (pp. 300-320). ICNOVA. <https://doi.org/10.34619/eg8k-sjem>
- Madeira, C. (2023). *Performance Art in Portugal*. Routledge.
- Pavis, P. (1996). *Dicionário de Teatro*. Perspectiva.

Biografia

Cláudia Madeira é Professora Associada da NOVA FCSH. Vice-coordenadora do grupo de investigação Performance & Cognição do ICNOVA. Realizou o pós-doutoramento intitulado *Arte Social. Arte Performativa?* (2009-2012) e o doutoramento em Sociologia sobre *Hibridismo nas Artes Performativas em Portugal* (2007) no ICS-UL. Publicou recentemente o livro *Performance Art in Portugal* (Routledge 2023).

ORCID ID: 0000-0003-2346-6885

Morada: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Av. de Berna, 26-C 1069-061 Lisboa, Portugal.

Capítulo XIII

Orejas, pies, boca, manos: ritmo y educación en música popular

Ears, feet, mouth, hands: rhythm and education in popular music

Amparo Rocha Alonso

Universidad Nacional de las Artes,
Departamento de Artes Musicales y Sonoras
Universidad de Buenos Aires, Facultad
de Ciencias Sociales y Facultad
de Filosofía y Letras, Argentina
rocha.amparo@gmail.com

Germán Gómez

Universidad Nacional de La Plata,
Facultad de Artes, Argentina
caranchorec@yahoo.com.ar

Resumen: En el contexto de una tradición de educación musical en conservatorios y carreras basada en la lectoescritura y, por tanto, deudora de la matriz de la música académica europea, la enseñanza de la música popular debe hacerse oír con sus propias herramientas. El canto y la percusión, en íntima asociación, se sustentan en la rítmica de palabras, frases e instrumentos. Aún en sus manifestaciones más actuales subyace en ellos la dinámica propia del estadio de oralidad primaria, con sus esquemas fuertemente repetitivos y su aprendizaje por el ejemplo y la memoria. Cuerpo, espacio, sonido exploran todas las posibilidades del ritmo en estrecha correspondencia. A partir del trabajo de 15 años de docencia en la materia Canto y Percusión en Música Popular, se propone un modelo de enseñanza-aprendizaje basado en la transmisión oral y las técnicas del cuerpo. Dicho modelo se centra en la interacción cara a cara a través del canal auditivo-visual-háptico, el funcionamiento del *feedback* y la imitación como primer paso hacia la producción creativa. Piensa en la interrelación orgánica de los elementos implicados (cuerpo, voz, palabra, espacio), más que en la disociación con la que trabajan muchos métodos de enseñanza del ritmo. La propuesta dista de ser novedosa: es su recontextualización en el ámbito académico lo que la torna visible, debatible y defendible ante otros modelos o métodos usuales en dicho campo.

Palabras clave: música popular, cuerpo, ritmo, retroalimentación, memoria

Abstract: In the context of a tradition in musical education in conservatories and careers based in literacy and, therefore, indebted to the matrix of European academic music, the teaching of popular music must make itself heard with its own resources. Singing and percussion, in close association, are based to the rhythm of words, phrases, and instruments. Even in their most current manifestations, the dynamics typical of primary orality stage underlie them, with its strongly repetitive schemes and learning by example and memory. Body, space, sound explore all the possibilities of rhythm in close correspondence. Based on the work of 15 years of teaching in the subject of Singing and Percussion in Popular Music, a teaching-learning model is proposed based oral transmission and body techniques. This model focuses on face to face interaction through the auditory-visual-haptic channel, the functioning of feedback and imitation as the first step towards creative production. Think about the organic interrelation of the elements involved (body, voice, word, space), rather than the dissociation with which many rhythm teaching methods work. The proposal is far from being novel: it is its recontextualization in the academic field that makes it visible, debatable and defensible compared to other models or methods common in said field.

Keywords: popular music, body, rhythm, feedback, memory

Este capítulo surgió de muchas conversaciones — a veces ardorosos debates — que se fueron dando a lo largo de los años entre un músico popular y docente y una investigadora en semiótica interesada en la música. Su título pone el acento en el cuerpo como eje del proceso de enseñanza-aprendizaje en músicas populares. Tocar, hacer música “de oído”, — “de oreja”, en su versión más coloquial en castellano—, es una expresión que señala con claridad que todo comienza con la percepción sonora de unos oídos situados en un cuerpo, en un espacio, en un mundo. Como, además, se busca describir un método de hacer música en canto y percusión, allí le siguen los pies, las bocas, las manos (o las manos y las bocas), que sienten el pulso al caminar, que cantan y palmean. Lo que luego se explicará un poco más en detalle podría ser entendido, al leer simplemente el título, por cualquiera que haya tenido contacto con el aprendizaje de música en niños muy pequeños o que haya participado en prácticas musicales sin partitura, o con ella, pero con músicos no lectores, como sucede con una cuerda de tambores, un ensayo de una banda de rock o de un coro vocacional.

La parte por el todo

La música, como lenguaje, se actualiza en muchas músicas, variedades que han ido dándose a lo largo de la historia humana o que se practican ahora mismo en el planeta entero (Rocha, 2004). De todas ellas, pocas se leen y escriben, aunque una de ellas, la música de tradición centroeuropea académica se ha impuesto en Occidente como *la música en sí*, aquella en relación con la cual las demás, menos jerarquizadas, son ensayos inconclusos que todavía no alcanzaron su culminación, o ejemplares de exotismo antropológico (Small, 1980). No es ilógico que esto haya sucedido: en el mundo de las lenguas, la escritura y el desenvolvimiento de una literatura han sido los factores determinantes para que un dialecto se impusiera por sobre los demás y lograra el estatus de idioma nacional. Fue lo que sucedió con el londinense de clase alta en Inglaterra y con el toscano en la península itálica (Ong, 1993, pp. 104-108). Tal el poder de la escritura, que fija y posibilita desarrollos impensados en el campo de la oralidad

A pesar de que durante todo el siglo XX y lo que llevamos del XXI, los prejuicios etno y eurocéntricos se han deconstruido con fervor, la música, en el imaginario colectivo, sigue asociada a una partitura, aún en músicos populares que afirman “Yo no sé música” mientras la practican con sobrado genio. No es difícil encontrar cursos, materias, títulos de libros o conferencias que se refieran a *la música* (“Historia de la música”, “La música del siglo XX”) cuando solo hablan de una porción de la música, significativa por sus alcances, pero parcial. Por deslizamiento, una parte de la producción musical termina dando cuenta de todas las músicas, de la música entera.

La Academia

Ahora bien, es lógico que la academia de artes, y de música en particular, cultive la música académica, de tradición europea y escrita, pues la academia en sí misma, más allá de que corresponda al ámbito de la física, la biología, la matemática o las ciencias humanas o sociales, es un producto de la Modernidad europea, madre entre otras cosas de la música “clásica” o académica. El conflicto comienza a darse cuando la academia incorpora la música popular como objeto de estudio y de práctica. ¿Cómo abordar esto que proviene de otra tradición, que conlleva otras rutinas y otro imaginario? Uno de los caminos posibles es el que proponemos, a partir del trabajo de 15 años de docencia en la materia Canto y Percusión en Música Popular. Un modelo de enseñanza-aprendizaje basado en la transmisión oral y las técnicas del cuerpo. Dicho modelo se centra en la interacción cara a cara a través del canal auditivo-visual-háptico — un multicanal—, el funcionamiento del *feedback* y la imitación como primer paso hacia la producción creativa.

El modelo de comunicación orquestal

En el libro *La nueva comunicación*, en el que Yves Winkin introduce en el ámbito francés las teorías de la llamada Escuela de Palo Alto, se presentan dos modelos de comunicación: el *telégrafo* y la *orquesta*. El primero, famoso, exitoso y mal comprendido,¹ es el modelo que surge con Bühler y tras pasar por la propuesta tecnológica de Shannon, es adoptado por Jakobson y el funcionalismo lingüístico. Lineal, intencional, de base lingüística, es apropiado para pensar en comunicaciones mediatizadas, en las que no hay interacción posible: la palabra escrita, el libro, el cine, el fonograma. El segundo, un modelo pensado para la interacción cara a cara: circular, no intencional (“No podemos no comunicar”, dirá Paul Watzlawick) y multicanal. Si el telégrafo remitía a la empresa *Bell Telephone*, para la cual trabajaba Shannon, la idea de orquesta surge de Albert Schefflen, para quien en la comunicación actuamos según una partitura (código) social, invisible pero conocida por todos los integrantes de una comunidad. La comunicación, lejos de ser un envío de información desde un punto a otro, es algo en lo que se participa (Winkin, 1982, pp. 24-25).

La práctica de la música popular se da en la retroalimentación o *feedback* en que maestro y discípulos comparten un mismo espacio y se aprende imitando: se oye-escucha, se ve y se “siente” el flujo de energía que va y viene. Los sentidos se retroalimentan, los participantes retroalimentan los sonidos y silencios que producen, la música va surgiendo en tiempo real, por ensayo y error, en el devenir musical de los cuerpos actuantes, cantantes, hablantes.

El aprendizaje

Eric Havelock, estudioso de las culturas de oralidad primaria, con su lenguaje de almacenamiento y su recurso a técnicas de la memoria que abrevan en el cuerpo y en el sonido afirma que

Uno de los métodos de aprendizaje (de la tradición) es visual. Consiste en observar la actuación de otros a fin de imitarla y es un método muy eficaz en la transmisión de artes y oficios. También opera en la construcción de edificios domésticos y públicos. El otro método es lingüístico: uno hace lo que le dicen que haga. (Havelock, 1986, p. 102)

1 En el sentido en que se le dio una preponderancia que no tenía originalmente en la presentación de Jakobson en “Lingüística y Poética” (1960), en la que era solo un modo esquemático de organizar la comunicación lingüística para dar cuenta de la función poética del lenguaje.

El aprendizaje por imitación es visual cuando se trata, por ejemplo, de fabricar utensilios, pero será auditivo y visual en el caso del aprendizaje del canto, el recitado y la ejecución de instrumentos. “La oreja manda”, dicen los poetas, al constatar lo mucho que importa el sonido en el discurso poético. La oreja, como confirmaba Miles Davis, sin duda manda en la música, en la que la sincronización rítmica, el empaste de las voces, la afinación de intervalos y la correlación entre canto y toques percusivos se da en la retroalimentación sonora y visual.²

El placer de la repetición

Havelock también señala que la retención exitosa en la memoria se forma por repetición, la cual se asocia a una sensación de placer, factor de primera importancia para entender la fascinación de la poesía oral. Y de las músicas populares, con su métrica, rima y estribillos recurrentes. En el aprendizaje de dichas músicas pasa exactamente lo mismo: por repetición y variación se van sedimentando unas figuras rítmicas que funcionan como patrones básicos sobre los cuales se desprende la canción. En realidad, esa poesía oral de la que habla Havelock y estos ritmos populares, proceden del tronco común de la cultura oral primaria (Zumthor, 1985), aquella en la que para almacenar saberes y reforzar identidades comunitarias se cantaban y contaban historias con métrica, rima y demás procedimientos poéticos. El placer de volver a lo mismo hunde sus raíces en el Pleistoceno Medio, en que madres e infantes de homínidos antecesores al *sapiens* interactuaban en modalidades visuales, gestuales y vocales a partir de un número muy pequeño de operaciones presimbólicas, una de las cuales era la repetición.³ Así lo formula la teórica del arte Ellen Dissanayake, quien propone esta audaz hipótesis sobre el ‘hacer especial’ o ‘artificación’, la inclinación a transformar lo usual en extraordinario propia de la especie, con una función originalmente adaptativa y germen de todas las prácticas estéticas y las artes.⁴

Música popular

En castellano, la expresión ‘música popular’ es más ambigua que en inglés⁵ y recubre todas las músicas locales, rurales y urbanas, anónimas y de compositor, restringidas y masivas. En definitiva, todo aquello que no es música académica. En Latinoamérica esas músicas

2 O meramente auditiva, en el caso de los ciegos.

3 Las otras: formalización/simplificación, exageración, elaboración y manipulación de expectativas (Dissanayake, 2013).

4 A la vez que emparentada con el juego y el ritual (Dissanayake, 2013).

5 En que se distingue a la vez del folklore y de la música erudita (Ochoa, 2003, p. 13).

responden a etiquetas (o *especies, para la musicología*) tales como vals peruano, festejo, zamba, chacarera, vidala, huayno, candombe, rumba, son, cumbia. Este es nuestro corpus de trabajo: danzas que han resultado de la mixtura de los componentes castizo, originario y afroamericano en dosis diversas. Músicas con “tumbados”, acentos a tierra o sincopadas, todas ellas potentes rítmicamente y trabajadas a partir de su origen tradicional por la labor de compositores con alguna educación musical formalizada.

El ritmo

Sin percepción del cambio (ataques, nuevos timbres, acentos, etc.) no hay noción de tiempo musical: “Si la textura es un estamento gramatical que remite a la organización espacial de la música, el ritmo es su organización en el tiempo.” (Belinche y Larregle, 2006, p. 75) El canto y la percusión, en íntima asociación, se sustentan en la rítmica de palabras, frases e instrumentos. Aún en sus manifestaciones más actuales subyace en ellos la dinámica propia del estadio de oralidad primaria, con sus esquemas fuertemente repetitivos y su aprendizaje por el ejemplo y la memoria. Cuerpo, espacio, sonido exploran todas las posibilidades del ritmo en estrecha correspondencia. A propósito del ritmo, dice Havelock:

Después de haber observado su finalidad funcional originaria (la de recordar), deberíamos reconocer al mismo tiempo que su finalidad recreativa es también originaria. Hay razones para pensar que el ritmo, en sus diversas modalidades (más que el “vaciar y llenar” de la fórmula platónica), es el fundamento de todos los placeres biológicos — de todos los placeres naturales, el sexo incluido — y posiblemente también de los así llamados placeres intelectuales. (1986, p. 105)

Subraya. además, su vinculación con la música y la danza, así como con toda respuesta motriz del ser humano. De acuerdo con ello, las sociedades orales asignaban comúnmente la responsabilidad del habla conservada a una asociación entre poesía, música y danza (Havelock, 1986, p. 105). Quizá porque el ritmo está en todas partes, fuera y dentro de nosotros⁶, es que la aprehensión musical debe partir de allí. Si se pudiera hacer carne la idea de que *estamos en el ritmo, no él en nosotros*, la práctica de música, de cualquier música, daría un salto cualitativo...

6 El ritmo del medio ambiente cotidiano, del lenguaje verbal, del movimiento corporal orgánico, voluntario e involuntario (Belinche & Larregle, 2006, pp. 75-76). Agregaríamos el ritmo visual y audiovisual en las producciones discursivas.

El pulso

Es la hoja en blanco sobre la cual se escribe todo el entramado rítmico, con sus parámetros: los ataques y sus distintas densidades, las subdivisiones figurales, el fenómeno acentual como jerarquización de zonas sonoras. Todo comienza con la percepción interna del pulso, al caminar desplazándose o, incluso mejor: en el mismo lugar. La bilateralidad de la especie hace que sintamos la secuencia derecha-izquierda-derecha izquierda-derecha izquierda... como parte de nuestro ritmo. Un caminar propio que luego debemos sincronizar con el del resto.

Disociación/Asociación

Los métodos de enseñanza rítmica o de instrumentos rítmicos (percusión varia, batería) suelen insistir en la capacidad de disociar figuras o patrones según manos, pies y canto. Se valora especialmente la *independencia*, y se tiende a entrenar al ejecutante para que pueda tocar figuras y cantar melodías muy diferentes con cada parte de su cuerpo. Toda práctica estética conlleva una dimensión técnica que en la música puede terminar siendo algo acrobática: aquel que toque más fuerte o más rápido, o cante más agudo o más grave, o sea capaz de tocar muchas figuras diversas al mismo tiempo recibirá mayores vivas y aplausos. No hay nada de malo en ello y sin desmerecer esta línea de trabajo, que puede dar lugar a gran virtuosismo, nos enfocamos en un método que permita a todos tocar, más allá de las limitaciones individuales. Por lo tanto, nuestra propuesta hace foco en la interrelación orgánica de los elementos implicados (cuerpo, voz, palabra, espacio), más que en la disociación de secuencias rítmico-melódicas. Para ello es necesario “no pensar tanto”, sino dejarse llevar...

Algunas rutinas

En grupo, caminar con pulso regular: derecha-izquierda...o al revés. Cuando se ha logrado una sincronización, un grupo palmea una secuencia simple, con acentos a tierra o a contratiempo; otro grupo hace otra figura, complementaria con esa y puede haber otro grupo que ejecute otra... Todos cantan a unísono⁷. Luego, antifonalmente: una voz pregunta, los demás responden. En esta rutina, modular, ya que cada segmento puede ser independizado y combinado de muchas maneras siempre sobre el pulso, se van percibiendo internamente,

⁷ En *El jazz. De Nueva Orleans al jazz rock*, Joachim Berendt señala el poder afirmativo del unísono a propósito de los temas del *be bop* ejecutados a la vez por trompeta y saxo (1993, p. 40).

además del mismo, acentos, subdivisiones, fraseo de instrumentos y voces. Todavía no se habla de compás ni de otras categorías referentes al lenguaje musical formalizado, aunque los participantes de la clase cursen materias con soporte escrito y establezcan para sí mismos diversas correspondencias. Posteriormente, y en un proceso que lleva tiempo, sobre esa base rítmica se irán recortando las danzas y canciones con un comienzo y una final, con una *forma*. Por ejemplo, una chacarera simple, doble o trunca; o sobre el candombe-río⁸, el candombe-canción con su letra y sus estribillos.

Se busca el placer de hacer música en ensamble, de sentir el poder de las voces elevando el canto rítmico, de las manos palmeando y tocando tambores y cajones, las manos con palos tocando también. *Oír, escuchar, entender, comprender* sería la progresión ideal que propuso Pierre Schaeffer en su *Tratado de los objetos musicales* (Belinche & Larregle, 2006, p. 33): ir de la percepción pasiva al trabajo consciente que obtiene de esos sonidos organizados musicalmente⁹ una significación suplementaria. Como se ve, este método de enseñanza-aprendizaje no es en absoluto nuevo: es su recontextualización en el entorno académico el que lo pone a dialogar y a polemizar con otros de la educación musical formalizada.

La enseñanza del canto y la percusión busca, asimismo, el conocimiento de una tradición latinoamericana ajena para muchos. Acercarse a ella como si se estuviera en un patio musical, compartiendo fragmentos de músicas locales, regionales, pero ya hipermediatizadas (Scolari, 2008). Volver a la escena básica de los cuerpos presentes, a aquello que persiste haciéndose oír en la maraña de discursos de la que todos participamos y que es nuestra contemporaneidad. No para negarla, sino para sumarle el tesoro de los cantos de la tierra.

8 Nos tomamos esta licencia poética para referir al candombe tocado por una cuerda de tambores y que puede durar tanto como los músicos lo dispongan.

9 La música puede entenderse como un lenguaje consistente en un repertorio abierto de elementos, los sonidos, combinables en sucesión y en simultaneidad según un criterio estético (Rocha, 2004, p. 1).

Referencias

- Belinche, D., & Larregle, M.E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. EDULP.
- Berendt, J. (1993). *El jazz. De Nueva Orleans al jazz rock*. FCE. (Obra original publicada en 1959)
- Havelock, E. (1986). *La musa aprende a escribir*. Paidós.
- Jakobson, R. (1981). Lingüística y poética. En *Ensayos de lingüística general* (pp. 347-395). Seix Barral. (Obra original publicada en 1960)
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. FCE.
- Ong, W. (1993). *Oralidad y escritura*. FCE. (Obra original publicada en 1982)
- Rocha Alonso, A. (2004). La Música/las músicas: cuerpo y discurso musical [Material de uso exclusivo para alumnos de la materia Semiótica de la Música (DAMUS, Universidad Nacional de las Artes)]. <https://semiotica2a.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/79/2021/03/Musica-musicas.pdf>
- Schaeffer, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza.
- Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Gedisa.
- Small, C. (1980). *Música, sociedad, educación*. Alianza.
- Winkin, Y. (1980). *La nueva comunicación*. Kairós.
- Zumthor, P. (1985). Permanencia de la voz. *Correo de la UNESCO*, (8), 4-8. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000066321_spa

Biografías

Amparo Rocha Alonso es titular de Semiótica de la Música y de Semiología General en la Universidad Nacional de las Artes y titular de Semiótica de los Medios en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado artículos sobre música, discurso político, semiótica general, diseño editorial, cine y literatura.

Dirección: DAMUS, UNA, Córdoba 2445, CABA, Argentina.

Germán Gómez es cantante y percusionista. Titular de Canto y Percusión 1 y 2 en la Carrera de Música Popular de la UNLP. Como músico, ha grabado y tocado con gran cantidad de artistas de folklore, tango, jazz y otros géneros. Como proyecto personal, ha grabado los discos *Mosaico* (2006), *Vi luz* (2011), *Fuera de tiempo* (2019), *Visitas* (2019) y *Sesión Beauchef* (2021).

Dirección: Facultad de Artes, UNLP, Diag. 78, 680, La Plata, Argentina.

Capítulo XIV

De la Rítmica en la Actuación y sus anclajes

Anchors of Rhythm in Performance

María Belén Errendasoro

Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires
Facultad de Arte
GIAPA — Grupo de Investigación a través
de la Práctica Artística, Argentina
berrendasoro@arte.unicen.edu.ar

Resumen: Sentir ritmo. Estudiar ritmo. Dos vocaciones distintas sobre un mismo fenómeno esencial y vital en el ámbito de las artes, de la creación escénica y de la actuación. De la vivencia al concepto, del cuerpo a la abstracción, del hacer al pensar se provoca inevitablemente un corrimiento en donde el ritmo, de manera más o menos directa, resulta objeto de la Rítmica, en tanto disciplina encargada de estudiarlo. El presente artículo tiene como propósito dar a conocer la Rítmica en la Actuación, una rama de reciente apertura que busca promover el hacer/pensar rítmico en la labor actoral y en otras artes de la escena. A lo largo de este recorrido observaremos las investigaciones académico-artísticas que posibilitaron su surgimiento e incipiente desarrollo haciendo foco en la experiencia rítmica o ritmo sentido como objeto de estudio, el corpus teórico interdisciplinar con el que dialoga la práctica rítmica y el paradigma metodológico desde el cual se la estudia. La Rítmica en la Actuación se afirma en estos anclajes permitiendo postular la construcción de un conocimiento encarnado, personal y subjetivo del ritmo que contribuye a extender, complejizar y diversificar nociones y territorios de la Rítmica.

Palabras clave: rítmica en la actuación, experiencia rítmica, investigación a través de la práctica artística

Abstract: Feel rhythm. Study rhythm. Two different vocations about the same essential and vital phenomenon in the field of arts, scenic creation and acting. From experience to concept, from body to abstraction, from doing to thinking, a shift is inevitably caused in which rhythm, in a more or less direct way, becomes the object of Rhythmics, as the discipline in charge of studying it. The purpose of this article is to present Rhythmic in Acting, a recently opened branch that seeks to promote rhythmic doing/thinking in acting work and in other stage arts. Throughout this journey we will observe the academic-artistic research that enabled its emergence and incipient development, focusing on the rhythmic experience or rhythm felt as an object of study, the interdisciplinary theoretical corpus with which rhythmic practice and the methodological paradigm dialogue from the which is studied. Rhythmics in Performance is affirmed in these anchors, allowing us to postulate the construction of an embodied, personal and subjective knowledge of rhythm that contributes to extending, making more complex and diversifying notions and territories of Rhythmics.

Keywords: rhythm in performance, rhythmic experience, *practice-as-research*

Ritmo en las artes de la escena

Aquellas/os que estamos interesadas/os en el ritmo, específicamente de la actuación y de la escena, somos conscientes que se trata de un tema complejo no tanto en su materialización sino en su análisis y sistematización. De un modo asertivo lo comprendemos ocurriendo en procesos de ensayo o durante las escenificaciones y, en razón de ello, compartimos expresiones tales como *la obra tiene ritmo, a esta escena le falta ritmo o estoy fuera de ritmo*. Es el saber hacer del oficio el que habla referenciando al ritmo que allí vive, que nos habita y nos mueve. Sin embargo, estas certezas se diluyen cuando intentamos dar cuenta de él.

El ritmo nos sumerge en su fluir. Construye una vivencia que nos atraviesa y transforma. Mas al pensarlo, tratarlo, reflexionarlo volvemos a evidenciar que su carácter efímero y dinámico — escurridizo podríamos decir—, dificulta la tarea y las herramientas para nombrarlo y describirlo se tornan escasas. Frecuentemente recurrimos a nombrar velocidades y pausas, tempos, acentos, etc.; palabras que intentan develar y expresar aquello que es y se siente aconteciendo en el cuerpo y en la actuación, mientras nos encontramos arrullados/as y movidos/as por sus aguas.

En tanto nos interesa conocer el *qué* y el *cómo* del ritmo, nos adentramos en el territorio de la Rítmica. Sin embargo, la naturaleza vital de aquel no se deja capturar totalmente. El ritmo se mueve, acciona, fluye, juega como sustrato material de la creación y de la escena, mientras que la conceptualización opera en el mundo de las ideas con una construcción lógica y racional. La Rítmica de las artes de la escena trata por tanto con esa naturaleza esquivada, generando construcciones teóricas sobre el ritmo a pesar de y con sus limitaciones.

Rítmica en la Actuación

Interesada en priorizar las modulaciones del tiempo que se manifiestan en la actuación y en la escena, la Rítmica en la Actuación se propone como una rama de la Rítmica con improntas particulares. Al respecto, no parte de preconceptos o códigos ya establecidos para aplicarlos y poder con ellos sistematizar el material rítmico; por el contrario, deja que la variedad de prácticas y la especificidad de cada una permitan generar sistematizaciones rítmicas particulares. Buscando comprender las “lógicas propias” que habitan, sostienen y restauran el ritmo, éste es analizado, definido y sistematizado en el “hacer”. Además, para que el hacer rítmico y el entendimiento sobre ese hacer puedan enriquecerse, práctica, reflexión, conceptualización y sistematización se retroalimentan y complementan unas a las otras. Sabiendo que el conocimiento sobre el ritmo nunca podrá abrazarlo por completo, la Rítmica en la Actuación asume una construcción de conocimiento aproximativa y espiralada, capaz de renovarse y reactualizarse con cada nueva práctica a la que se aboque a lo largo del tiempo.

Propósitos

- *Acercar las distancias entre ritmo vital, noción de ritmo y disciplina que los estudia*
- *Contribuir a repensar la noción de ritmo y la práctica del ritmo en las artes de la escena*
- *Aportar al conocimiento teatral y escénico del ritmo en la actuación*
- *Concienciar, fortalecer y enriquecer la dinámica y efímera experiencia rítmica de la actuación*

Antecedentes

Sentir ritmo. Estudiar ritmo. Dos vocaciones distintas sobre un mismo fenómeno, esencial y vital en el ámbito de las artes, de la creación escénica y de la actuación. De la vivencia al concepto, del cuerpo a la abstracción, del hacer al pensar se provoca inevitablemente un

corrimiento en donde el ritmo, de manera más o menos directa, resulta objeto de la Rítmica, en tanto disciplina encargada de estudiarlo. Producto de tradiciones fuertemente arraigadas que se remontan a principios del siglo XX, la teoría y la práctica teatral ha comprendido el fenómeno rítmico de la actuación y de la escena desde una perspectiva musical. Así la métrica y el compás, la idea musical, la línea melódica y el apoyo concreto de la música como medio para encontrar el sentido rítmico y el tempo de la acción o la emoción, se han constituido en referencias frecuentes.

A posteriori, logran formularse otros entendimientos sobre el ritmo. Barba y Savarese privilegian su significado literal -«manera particular de fluir»- señalando que las/los artistas de la danza y del teatro esculpen “el tiempo en ritmo, dilatando o contrastando sus acciones” (1990, p. 292). Lecoq (2004), al reflexionar sobre el desarrollo del actor-mimo, llega a expresar una distinción más que elocuente entre medida y ritmo especificando que mientras que la primera es geométrica y puede ser definida, el segundo es orgánico y significa “entrar en el gran motor de la vida”.

Las consideraciones de estos grandes maestros del teatro permiten reafirmar la idea que, si las/los artistas de las artes escénicas — del teatro en este caso —, tienen la capacidad de crear y restaurar ritmos una y otra vez en situación de ensayo y de escena sin poner necesariamente en juego el ritmo musical, ¿por qué entonces la sistematización del ritmo debe ceñirse a normas que no necesariamente expresan la forma orgánica con la que se trama y deviene en los cuerpos? Al plantearse dicha cuestión, el estudio del ritmo de la actuación y de la escena comienza a aperturarse repensando las etiquetas con las que el ritmo ha sido pensado, sentido y categorizado hasta entonces.

Un primer estudio promueve el descentramiento de las tradiciones arraigadas en lo musical discriminando ritmo vivo, Rítmica y noción de ritmo. Se trata de “La experiencia rítmica en el entrenamiento/formación actoral”, Tesis de Maestría en Teatro — Mención Actuación — (Secretaría de Investigación y Posgrado, Facultad de Arte, UNICEN, 2018), llevada a cabo por quien aquí escribe. Como continuidad de ese estudio, surge el Proyecto de investigación “La experiencia rítmica en el arte del actor/actriz. Aproximaciones teórico-metodológicas a la problemática del ritmo desde la investigación a través de la práctica artística”, radicado en el Núcleo GIAPA — Grupo de Investigación a través de la Práctica Artística, de la Facultad de Arte de la UNICEN, durante el período: 2018-2022.

Ambos antecedentes comparten objeto de estudio, corpus teórico que dialoga con la práctica, metodología y construcción de un conocimiento encarnado. En contrapartida, el último difiere de la Tesis al estudiar la experiencia rítmica ya no en prácticas concretas del entrenamiento/formación universitaria de actores/actrices en un primer año de la carrera,

sino en aquellas creadas por las integrantes del grupo,¹ artistas-docentes-investigadoras con amplia trayectoria en diferentes campos del hacer teatral (rítmica, expresión corporal, actuación, coreografía y puesta en escena).

Objeto de estudio

Aquellas investigaciones estudian la experiencia rítmica comprendiéndola como representante directa del ritmo. Tránsito, vivencia perceptiva que acontece en el cuerpo y que puede ser reconocida en el aquí-y-ahora de su realización y restaurada por quien la lleva adelante. Asentada y manifestándose en el cuerpo, atravesándolo y transformándolo, esa experiencia sensible se presenta dejándose ver/escuchar/palpar/sentir. Poblada de elementos, reclama afinar nuestra atención para develarlos y concienciarlos al igual que las modulaciones y formas rítmicas con las que se presenta.

Corpus

El corpus teórico se conforma de teorías desarrolladas en diferentes campos del saber. En este punto, la revisión de materiales existentes, nuestra formación profesional y el desarrollo que hemos alcanzado en investigación promueven esta mirada interdisciplinar que permite dialogar con el ritmo sentido en la práctica — sea entrenamiento, ensayo o situación escénica—, en vistas a desarrollar una Rítmica actoral en consonancia con el hacer teatral.

— Rhuthmos

Michon, filósofo e historiador, permite la construcción de conocimiento en relación a los paradigmas rítmicos. Expone — apoyándose en el trabajo de Benveniste — un pensamiento pre-platónico que comprende al ritmo como “«una forma de fluir» o «modalidad de una realización»” (2012, p. 4), mientras que Platón sienta las bases de una perspectiva tradicional métrica y aritmética que llega hasta nuestros días según la cual el ritmo es “orden del movimiento”, “expresión del orden y de la simetría”. Entendido como *rhuthmos*, el concepto ritmo da cabida a lo no mensurable, lo irregular, lo asimétrico, lo diferente sin anular la medida, lo regular, lo constante. Se trata de “un concepto más abarcativo, y también más poderoso, que

1 Mag. Josefina Villamañe, Lic. Rocío Ferreyro, Prof. Valeria Guasone, Lic. y Mag. Belén Errendasoro (Directora del Proyecto).

el concepto tradicional de ritmo... comprende *más* casos en extensión y los comprende *mejor* en sus especificidades.” (2019, p. 4).

— Aportes al hacer/pensar rítmico

Percepción del ritmo: Fraisse (1976 y 1989), creador de la Psicología del Ritmo en el campo de la Psicología Experimental, brinda herramientas conceptuales de notable injerencia para la rítmica que proponemos tales como: duraciones y cambios, cadencia rítmica y ritmo, agrupamiento rítmico, estructura rítmica, contraste, cualidades perceptivas de colección y duración, pregnancia, acentos, redundancia, entre otras tantas.

Giro corporal: propuesto por la bailarina y filósofa Sheets-Johnstone (2009) permite pensar que las experiencias táctiles-kinéticas de cuerpos que sienten modelan el pensamiento dando sentido a los eventos, a la interacción con otros cuerpos e incluso al lenguaje. En este sentido, el movimiento es el pensamiento mismo dada su naturaleza kinética, temporal, espacial y dinámica.

Corporeidad: nuestra condición humana es ante todo corporal, tal como afirma Le Breton (2006). El cuerpo es soma, pulsión, carne historiada (Matoso, 1999), territorio que testimonia lo que sentimos y lo que somos. Es corporeidad que expresa, siente, percibe, mueve, acciona, piensa, emociona, comunica.

Intermodalidad: los estudios sobre modalidad cruzada, llevados adelante por García Malbrán (2010), Español (2010), Shifres (2009), Malbrán (2007, 2009, 2010) y Reybrouck (2005) entre otros, contribuyen a comprender la vivencia del ritmo desde la perspectiva intermodal. Al respecto, la experiencia sensorial no es compartimentada, sino que los aspectos kinestésicos, sonoros, visuales, táctiles constituyen informaciones sensoriales que se afectan y cruzan entre sí, otorgando una experiencia perceptiva diferente la cual trasciende la mera suma de sus partes.

Formas dinámicas de la vitalidad: Stern, psiquiatra y teórico psicoanalítico, nos acerca hacia los modos de sentir (1985) o formas dinámicas de la vitalidad (2010), con los/las que captamos aspectos dinámicos de nuestras experiencias — movimientos, emociones, pensamientos o acciones — de manera simultánea en distintas modalidades perceptivas sin ser específica de ninguna. Se trata de una péntada dinámica en la que convergen movimiento, tiempo, fuerza, espacio y dirección/intención, expresados en términos cinéticos (explosivo, relajado, pulsante, tenso, etc.).

Sincronía interpersonal y acoplamiento rítmico: Hall, antropólogo que ha influenciado el campo de la comunicación intercultural al estudiar la comunicación verbal y no verbal, afirma que las personas a lo largo de toda la vida e incluso en la etapa fetal desarrollamos un modo de estar que es el de la sincronía interpersonal (1984). En este sentido, nos relacionamos y comunicamos con nuestros pares y con el mundo estableciendo acoplamientos rítmicos, la mayoría de las veces de modo inconsciente. De modo tal que, experimentar el tiempo y el ritmo propio no es ajeno a la cultura, al entorno, a la situación, al estado psicológico y

emocional, al comportamiento y las acciones, a los pensamientos, las palabras, los gestos y la concentración. Todos estos elementos permean la auto-sincronía y la sincronía en la interacción con otras personas.

Duración y pulsación de la acción: Barba y Savarese (1990) consideran que el ritmo materializa la duración de una acción y construye sensorialmente una pulsación siendo los silencios o las pausas, en su aspecto dinámico, elementos fundamentales en la construcción del ritmo así como la manera en que se encuentran organizados. De los mismos autores, las elaboraciones sobre secuencia y partitura permiten también considerar la experiencia rítmica como construcción y comportamiento pre-expresivo en situación de representación organizada.

Calidades de la expresividad: el Análisis del Movimiento Laban/Bartenieff, sostiene una perspectiva somática del movimiento. Cuatro categorías para estudiar el movimiento humano: Cuerpo, Forma, Espacio y Calidades/*effort*. En las Calidades de la expresividad – cuyos factores son fuerza, atención, fluidez y tiempo – se ven implicados los elementos del movimiento tanto como la intención, imagen, sensación, actitud, emoción con las que se lo representa, captando aquellos aspectos cualitativos y dinámicos que cada intérprete pone en juego al moverse y actuar.

Tiempo: entendiendo al ritmo como modulación temporal, las teorías acerca del tiempo no pueden estar ausentes. Las mismas emergen propiamente de la filosofía o construyen puentes entre ésta y el cine, la música, la narrativa, la poesía. El tiempo-cualidad de Bergson, el tiempo demorado de Han, el poetizado por un caminar sin rumbo de Thoreau, el esculpido compositivamente a través del montaje de Tarkovski, el valorizado en sus múltiples irradiaciones rítmicas de Cage.

Los mencionados constructos teóricos se complementan entre sí. Cercanos o más distantes de lo teatral, nos acercan elementos, nociones, actitudes, acciones, reflexiones aventurándonos al estudio y sistematización del ritmo en la labor actoral, específicamente al analizar la experiencia rítmica como sentir y manifestación multisensorial.

Metodología

Estudiar el ritmo mientras *es* y *deviene* en el cuerpo, nos sumerge en una problemática del hacer artístico que, metodológicamente, remite al paradigma de la investigación en las artes o también denominada *Practice-as-Research* (PaR).²

² Recordemos que la investigación en torno al arte ha conformado tres grandes líneas de trabajo académico reconocidas bajo las denominaciones: investigación *sobre* las artes –caracterizada por una perspectiva interpretativa y una distancia teórica entre investigador y objeto de estudio–, investigación *para* las artes –que pone al arte como objetivo (no como objeto) y, en consecuencia, desde una perspectiva instrumental brinda sus descubrimientos para que sean aplicados al arte–, e investigación *en* las artes en la que se inscriben nuestros estudios.

Tal como afirma Borgdorff, de la Amsterdam School of the Arts:

La práctica artística puede ser calificada como investigación cuando su propósito es ampliar nuestro conocimiento y entendimiento a través de una investigación original. Empieza con preguntas que son pertinentes para el contexto de la investigación y el mundo del arte, y emplea métodos que son apropiados para el futuro estudio. El proceso y los resultados de la investigación están apropiadamente documentados y son difundidos entre la comunidad investigadora y el público más amplio. (Borgdorff, 2010, p. 15)

Gray y Malins (2004) proponen cuatro interrogantes a ser respondidos por quien investiga para poder situar un estudio como investigación en las artes: 1- *¿Qué se puede investigar?* Supone enfocarse desde la motivación, el impulso inicial, la disposición al deseo de encontrar algo por parte de el/la investigador/a. 2- *¿Por qué es necesaria la investigación?* Supone la oportunidad de superar el nivel del propio interés en la práctica y considerar la relevancia de la investigación en un contexto más vasto que el de sí mismo y el de sus pares. En este sentido, contextualizar la investigación permite fundamentar su pertinencia en relación a razones externas, profesionales y personales. 3- *¿Cómo?* Dimensiona los métodos y procedimientos específicos con los que se procura reunir, analizar, interpretar y evaluar lo que acontece en la práctica. El *cómo* está directamente relacionado con el tema de la investigación y con los objetivos que se pretenden lograr. 4- *¿Y qué?* Remite a analizar la contribución que la investigación puede dar al mundo del arte y al mundo académico, trazando también futuras líneas de investigación. En este punto, las estrategias y formas de difusión y comunicación de la investigación para hacerla pública se vuelven motivo de ocupación para quien protagoniza el estudio.

Para el estudio de la experiencia rítmica, la práctica es llevada a cabo por artistas, artistas-investigadoras/es, el análisis de la experiencia rítmica por tanto pone en juego un saber encarnado, situado en el cuerpo y entretejido en la práctica. La práctica resulta un eje insustituible de la investigación en la que se vinculan permanentemente los saberes artísticos, académicos e investigativos. Dado que no existe distancia teórica ni un ideal de objetividad (que sí sustentan las ciencias), la investigación se asienta sobre la singularidad y la subjetividad que permean la experiencia de construcción de conocimiento “desde dentro”. Se trata de un entramado en el que se pone en diálogo la práctica y la teoría multidisciplinar para estudiar el objeto — en sí mismo complejo y cambiante—, lo que provoca preguntas y motiva acciones y en el que se brinda espacio también a los vaivenes propios de la investigación. A través de la práctica las experiencias rítmicas que son analizadas devienen de ejercicios de entrenamiento,³ de situación de ensayo o de escenificación de obra.

³ Los ejercicios son observados en relación al diseño, realizando pruebas, adecuaciones y modificaciones. Se considera además la manera de coordinarlos y guiarlos en relación al trabajo creativo.

Al análisis, se suman otras acciones como las de registro, experimentación, interpretación que tienen como motivo principal vislumbrar las relaciones, saberes y mecanismos que en la práctica alimentan la experiencia rítmica en el vivo de su realización, dejándose ver/palpar/escuchar/sentir con diferentes modismos y formas en el cuerpo.

La experiencia rítmica que se presenta es — la mayoría de las veces — fruto de pruebas, reflexiones y borraduras realizadas durante el trabajo creativo hasta conformar una arquitectura corporal con una línea de impulsos, afianzada en una secuencia fija de movimientos de naturaleza repetitiva y con “sincronía comportamental” (Barba, 1990). En este sentido, la experiencia rítmica, consolida una suerte de partitura que permite considerar aquellos aspectos que inciden significativamente a nivel expresivo (alineamiento postural, apoyos, organización/conexiones, calidades del movimiento, carácter o intencionalidad, acción) y en la dinámica micro y macro-temporal (congruencias temporales, sucesos, cadencias, agrupamientos, estructuras rítmicas, acoplamientos, conflicto y entorno, uso del espacio y el tiempo). La experiencia rítmica se estudia sumergida en la práctica, percibiendo y analizando en el aquí-y-ahora en que transcurre el fluir rítmico. Se capta lo más pregnante, lo que “conmueve” desde el punto de vista expresivo y dinámico.

Este vínculo entre práctica-reflexión se manifiesta en diferentes formatos y temporalidades. En el vivo a través de palabras, frases, sensaciones, impresiones, conceptos, preguntas, valoraciones mientras se busca clarificar la experiencia rítmica. Posteriormente, esas impresiones se cotejan, se completan o reelaboran en el trabajo sistemático al volver a pasarlas. Todo este proceso afina la escucha sensible de la experiencia rítmica.

En la búsqueda por captar, sistematizar y transmitir aquello que escapa a lo discursivo, van develándose dimensiones impensadas en la construcción de este saber encarnado sobre el ritmo en su devenir. Al respecto, al pretender estudiarlo con mayor minuciosidad, el registro filmico y la técnica microanalítica por video — que ha sido implementada en psicología para estudiar los patrones de interacción entre madre y lactante —, pueden ser aliados en esta tarea.

En la misma dirección, puede señalarse la elaboración de grafías rítmicas: una forma de registrar, esencialmente incompleta, que intenta poner en relieve los elementos y dinámicas más representativos de ese ritmo-en-acto. En ellas se representan las relaciones en torno a las duraciones y a los cambios, la conformación de los eventos o patrones y de la/s estructura/s rítmica/s. La búsqueda por plasmar los aspectos cualitativos y dinámicos de la experiencia rítmica le otorga a cada grafía su impronta particular, singular, personal, volviéndolas más plásticas y expresivas conforme se afina y madura la escucha corporal del ritmo sentido.

La experiencia rítmica es resultado de la retroalimentación constante entre práctica y teoría multidisciplinar, entre el sentir corporal rítmico y el pensamiento reflexivo sobre las formas que asume ese sentir, integrando el recorrido profesional, formativo, experiencial de quien actúa-analiza-interpreta-registra-sistematiza y generando un conocimiento encarnado, subjetivo y singular.

Cierre y apertura

Como hemos descrito suficientemente, la Rítmica en la Actuación que proponemos ha nacido de la investigación académica en el campo teatral al preguntarse cómo la/el artista construye el ritmo, entendiendo a éste como modulación del tiempo. Desde allí, ha moldeado su objeto de estudio considerando la experiencia rítmica — o ritmo sentido — como la representante más directa del ritmo. Buscando acercar la distancia entre ritmo vivo y noción de ritmo, la Rítmica en la Actuación trabaja sobre la experiencia rítmica en el aquí-y-ahora, mientras fluye en el cuerpo, interesándole que la vitalidad y el dinamismo con la que se presenta no se vean afectados por el análisis y la sistematización.

Entendiendo que en la materialidad rítmica subyacen los elementos que el/la artista puede reconocer a través del saber de su oficio, señala algunos elementos — pregnancies, cualidades perceptivas, eventos, calidades, estructuras rítmicas — para contribuir a su aprehensibilidad. Se trata de una Rítmica en construcción, que irá madurando y desarrollándose con el tiempo en tanto pueda estudiar las formas diversas con las que el ritmo se presenta y la especificidad de cada una, sean experiencias rítmicas de la escena, del entrenamiento, del ensayo, de la búsqueda creativa.

A través de la práctica artística

Sumergida en el mar rítmico

la Rítmica en la Actuación

desentraña la trama del ritmo

mientras percibe, vivencia,

analiza, contrasta, prueba,

define, sistematiza, registra,

conoce y comprende.

El deseo de dar a conocer la Rítmica en la Actuación ha devenido en entusiasmo por participar en este libro, nacido de la II Conferencia Internacional El Ritmo en las Arte, para encontrar resonancias y puentes con otras/os artistas, investigadoras/es, pedagogas/os que se sienten interpeladas/os por el ritmo y sus cuestiones. Si a partir de todo lo expuesto ha quedado con voluntad de seguir ahondando sobre el tema puede remitirse a “Travesía. Hacia una Rítmica en la Actuación” (Errendasoro, 2021).

Referencias

- Barba, E., y Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor — Diccionario de Antropología Teatral*. Escenología A. C.
- Bergson, H. (1999). *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Ediciones Sígueme.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon — Revista de ciencias de la danza*, (13), 25-46. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/252302>
- Cage, J. (2016). *Ritmo, etc.* (M. Battistón, Trad.). Interzona.
- Errendasoro, B. (Comp.). (2021). *Travesía hacia una Rítmica en la Actuación*. Arte Publicaciones, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. <https://www.arte.unicen.edu.ar/artepublicaciones/libros/travesia.pdf>
- Errendasoro, B. (2018). *La experiencia rítmica en el entrenamiento/formación actoral* [Tesis de Maestría, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires]. <https://bit.ly/3Uxd15n>
- Español, S. (2010). Performances de la infancia: cuando el habla parece música, danza, poesía. *Epistemus. Revista de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música*, 1(1), 59-95. <https://www.aacademica.org/silvia.espanol/27.pdf>
- Ferreiro, R. (2019). *El tiempo en la acción: Variaciones y derivaciones a partir de la experimentación con velocidad y duración* [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires].
- Fraisse, P. (1976). *Psicología del ritmo*. Ediciones Morata.
- Fraisse, P. (1989). El tiempo vivido. *Apunts — Revista de Educación Física y Deportes*, (53), 7-9. <https://revista-apunts.com/el-tiempo-vivido/>
- García, S., & Belén, P. (2011). Perspectivas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación artística. *Paradigmas*, 3(2), 89-107. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/96630>
- García Malbrán, E. (2010). La música y el cuerpo, puntos de cruce... En M.E. Riaño Galán, & B.M. Díaz Gómez (Coords.), *Voz, Cuerpo y Acción. Un espacio para la música* (pp. 97-110). PubliCAN.
- Gray, C., & Malins, J. (2004). *Visualizing Research. A Guide to the Research Process in Art and Design*. Ashgate.
- Hall, E. (1984). *The Dance off Life: The Other Dimension of Time*. Anchor. Reissue. (R. Segal, Trad., sin editar)
- Han, B. C. (2019). *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Ed. Herder.
- Laban, R. (1975). *Danza educativa moderna*. Paidós.
- Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento*. Fundamentos.
- Lecoq, J. (2004). *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*. Alba.
- Malbrán, S. (2010). El modelo cross-modal aplicado a las artes temporales. En M.E. Riaño Galán, & M. Díaz Gómez (Coords.), *Voz, Cuerpo y Acción. Un espacio para la música* (pp.75-82). PubliCAN, Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- Malbrán, S. (2009). Integración de modalidad cruzada en las Artes temporales. En S. Malbrán (Ed.), *Cátedra: Psicología Auditiva* (pp.1-14). Universidad de Buenos Aires.
- Malbrán, S. (2007). Paul Fraisse. En B.M. Díaz, & A. Giráldez Hayes (Coords.), *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical: Una selección de autores relevantes* (pp. 149-160). Editorial GRAO.
- Michon, P. (2012). Una breve historia de la teoría del ritmo desde los años 1970. *Rhuthmos*. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article2345>
- Michon, P. (2019). Ritmo, Ritmanálisis, Ritmología: un Ensayo del Estado de la Cuestión. *Rhuthmos*. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article2340>
- Midgelow, V., & Bacon, S. (2017). Proceso de enunciación de la creación (G. González, Trad.). En M.B. Errendasoro, P. Fernández, & M.G. González (Eds.), *Hacer es Saber. Actas I Jornadas Internacionales de Investigación a través de la Práctica Artística* (pp. 6-31). Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. http://www.arte.unicen.edu.ar/wp-content/uploads/2017/10/hacer_es_saber.pdf
- Reybrouck, M. (2005). Body, mind and music: musical semantics between experiential cognition and cognitive economy. *Trans — Revista Transcultural de Música*, (9), 59-78. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/180/body-mind-and-music-musical-semantics-between-experiential-cognition-and-cognitive-economy>
- Shifres, F. (2009). Notas para un debate sobre el rol de la Audición Estructural en el desarrollo de las competencias auditivas de los músicos profesionales. En F. Pinola (Comp.), *Música Popular y Educación: Actas del 5º Congreso de Educación Musical "Músicos en Congreso"* (pp. 138-148). Universidad Nacional del Litoral.
- Stern, D. (2005). *El mundo interpersonal del infante. Una perspectiva desde el psicoanálisis y la psicología cognitiva*. Paidós.
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre arte, la estética y la poética del cine*. (E. Banús Irusta, Trad.). Ediciones RIALP S.A. (Obra original publicada en 1988)
- Thoreau, H. (2019). *Poéticas del caminar*. Ediciones Alquimia.

Biografía

María Belén Errendasoro es Profesora Adjunta en las cátedras *Rítmica y Expresión Corporal I* de la Facultad de Arte (UNCPBA). Desde 2018 dirige Proyectos de Investigación dedicados al estudio del ritmo en las artes escénicas (GIAPA). Magister en Teatro-Mención Actuación. Profesora de Danzas. Actriz, directora, bailarina y coreógrafa.

ORCID ID: [0000-0002-8748-3468](https://orcid.org/0000-0002-8748-3468)

Dirección: Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. UNCPBA, 9 de Julio 430, Tandil, Argentina.

Capítulo XV

Por qué necesitamos hoy la noción de *rhuthmos*¹

Why we need the notion of rhuthmos today

Pascal Michon

Clases Preparatorias a las Grandes
Escuelas, Paris
Ediciones Rhuthmos, Francia
pascal.michon75@orange.fr

Resumen: En el transcurso de los últimos diez años, hemos asistido en los estudios culturales, en particular los estudios cinematográficos, determinadas ciencias sociales como la geografía y el urbanismo, e incluso ciertas ciencias de la naturaleza como la etología, al inicio de la difusión de una nueva noción de ritmo, a menudo presentada bajo su forma griega original: el *rhuthmos*. Hoy esa noción es todavía ampliamente “minoritaria” en un sentido cuantitativo, pero también en el sentido crítico establecido por Deleuze y Guattari: constituye una fuerza dinámica que pone en entredicho los esquemas de pensamiento dominantes, especialmente aquel que moviliza la noción métrica de ritmo, fundada por su parte en la “puesta en orden del movimiento”, la *kineseos taxis*, y en una sobrevaloración de la aritmética y los números racionales. Dicha fuerza crítica de la noción de *rhuthmos* es precisamente lo que quisiera hacerles sentir en este artículo.

Palabras clave: ritmo, *rhuthmos*, métrico, aceleración, mundo flexreticular

Abstract: Over the course of the last ten years, we have witnessed in cultural studies, particularly film studies, certain social sciences such as geography and urban planning, and even certain natural sciences such as ethology, the beginning of the dissemination of a new notion of rhythm, often presented in its original Greek form: *rhuthmos*. Today this notion is still largely “minority” in a quantitative sense, but also in the critical sense established by Deleuze and Guattari: it constitutes a dynamic force that calls into question the dominant thought schemes, especially that which mobilizes the metric notion of rhythm, founded for its part on the “ordering of the movement”, the *kineseos taxis*, and on an overvaluation of arithmetic and rational numbers. This critical force of the notion of *rhuthmos* is precisely what I would like to make you feel in this paper.

Keywords: rhythm, *rhuthmos*, metric, acceleration, flexreticular world

Breve genealogía de la concepción métrica del ritmo — la noción de *metron*

La concepción del ritmo más difundida hoy es aquella que inauguró Platón.² Según él, el ritmo es un *metron*, es decir, una sucesión de tiempos fuertes y tiempos débiles distribuidos según duraciones que poseen relaciones aritméticas, sucesión que él observa en la danza, el canto y también en la poesía. Tal concepción se impuso con cierta celeridad en Occidente y es la que aún hoy domina.

Durante más de 2000 años, fue ante todo la medicina la que diseminó el modelo métrico. Muy rápidamente, los médicos griegos de Alejandría lo utilizaron para medir el pulso y hacer de ello una herramienta de diagnóstico. Esa práctica luego se esparció por el Imperio romano y, más adelante, en el decurso del Medioevo, por el mundo árabe y persa. A partir del siglo XVIII y sobre todo XIX, se vio reforzada en mayor medida cuando la medicina y la fisiología comenzaron a disponer de sofisticados instrumentos de medición y registro. Algunos médicos ya percibían ese ritmo como un simple instrumento de medición, pero la mayoría de ellos lo consideraban directamente ligado a la “música” del cosmos.

1 Traducción de Agustina Blanco.

2 La información contenida en esta sección y la siguiente está extraída de estudios detallados presentados en Michon (2018-2021). *Elements of Rhythmology* (5 Vol.). Rhuthmos.

Entre los siglos III y VI de nuestra era, la métrica impregnó la cosmología neoplatónica y después el cristianismo con San Agustín y Boecio. Ellos sentaron las bases de una visión de Dios, del mundo y de los hombres totalmente metrificada, visión que dominó la cultura occidental durante toda la Edad Media. Esa aproximación métrica al mundo se perpetuó en la época moderna a través de filósofos más o menos alejados del cristianismo, como Schelling o Hegel. Así pues, este último asociaba explícitamente la dialéctica ternaria que veía operante en la historia con las formas descritas por las últimas teorías métricas.

En paralelo a estos dos canales, el modelo métrico pasó, por supuesto, a la teoría de la literatura y a la teoría musical. Lo encontramos a lo largo de toda la Antigüedad y, tras un eclipse, nuevamente a finales de la Edad Media, cuando los modelos de corte aritmético fueron otra vez convocados para estabilizar las polifonías del *ars nova* y enmarcar las formas poéticas nuevas escritas en lengua vulgar. Sumamente potente dentro de las artes durante el período moderno, el modelo métrico recién fue cuestionado a mediados del siglo XIX respecto de la poesía, y a mediados del siglo siguiente en lo que atañe a la música.

Y ya que hablamos de arte, cabe notar que un uso un tanto particular del concepto surgió en la arquitectura justo antes de nuestra era. Vitruvio utilizó entonces la noción de métrica de ritmo para dar cuenta de la armonía o de la falta de armonía de un edificio. Vemos la innovación que esto supone: ya no se trataba de medir un movimiento en el tiempo, como en la medicina, la música o la poesía, sino de fundar una estética espacial. Así y todo, a imagen de esas artes del tiempo, Vitruvio fundaba esa estética en ciertas relaciones aritméticas racionales entre las distintas partes de una construcción. La métrica, por tanto, en adelante se iba a aplicar al espacio. Tal concepción, retomada en el Renacimiento por Alberti, se difundió por Occidente durante todo el período moderno y solo cedió paso cuando a partir del siglo XVIII los ritmos de un edificio se transformaron en sucesiones de llenos y vacíos, ventanas y muros, o columnas y vacíos, ahora contemplados según el desplazamiento temporal de la mirada del espectador. Esta retemporalización, empero, no alteró en nada la base métrica de aquella rítmica.

Una vez que hemos tomado conciencia de estos diversos canales de difusión, se entiende mejor por qué el esquema métrico se posicionó como dominante a lo largo de los siglos XIX y XX, período durante el cual, además de los campos que ya había conquistado, logró entrar en la psicología, la economía y hasta las ciencias sociales. Su historia explica por qué hoy, cuando hablamos de ritmo, la gente piensa casi siempre en la métrica y la numeración.

Breve genealogía de la concepción *rítmica* del ritmo — la noción de *rhuthmos*

Dicho esto, en el pasado existieron, aunque de manera a menudo intermitente, otras dos concepciones del ritmo que vale la pena conocer y que conforman los cimientos de la renovación actual de la noción de *rhuthmos*.

La más antigua de ellas pertenece a los filósofos materialistas y atomistas griegos, que al parecer son los primeros que utilizaron teóricamente el término *rhuthmos*, vocablo formado por el verbo “*rhein*”, que significa discurrir, y por el sufijo “*-thmos*”, que indica una modalidad. Ergo, denota en un comienzo la forma de algo en movimiento, o la modalidad de un flujo. Para Demócrito y los primeros filósofos materialistas, el término designa las formas no permanentes constituidas por el aglutinamiento de los átomos en las cascadas atómicas, tal y como aparecen a los ojos del observador. Esta acepción, que hallamos también en Lucrecio, desapareció a grandes rasgos a finales del siglo I a.C. para reaparecer hacia finales del siglo XVII, y sobre todo en el siglo XVIII, aunque bajo otras denominaciones. Hoy en día todavía detectamos ese paradigma, por ejemplo en las neurociencias. Cuando estas hablan de “ritmo”, desde luego que en primer lugar apuntan a las oscilaciones, los ciclos y las frecuencias que identificamos, por caso, en un electroencefalograma, pero a su vez las investigaciones más recientes intentan comprender cómo se organizan los flujos cerebrales formados por miles de millones de espirales de interacción entre poblaciones de miles de millones de neuronas. En esa instancia es que las neurociencias se topan con los *rhuthmoi*, configuraciones fluyentes o formas fundamentalmente transitorias tal y como se muestran a los ojos del espectador.

Aristóteles inauguró una segunda concepción no métrica de la noción de *rhuthmos* en el siglo IV a.C., la cual se mantuvo unos cientos de años y luego desapareció hacia fines del siglo I a.C. Con la madurez, el filósofo se apartó del enfoque rítmico de su maestro Platón, sobre todo cuando se interesó por los ritmos del lenguaje. Al trabajar sobre las técnicas retóricas de los oradores de la *polis*, sobre el teatro y la poesía que allí eran prácticas corrientes, hizo hincapié ante todo, como bien sabemos, en los efectos de “re-presentación” (*mimesis*), es decir, en la maneras en que un autor o actor recrea las cosas del mundo y las acciones de los hombres echando luz a sus estructuras profundas. Son esos modos y sus efectos de iluminación los que, señalaba Aristóteles, provocan la *katharsis*, o sea, el placer de comprender los problemas y eventualmente imaginar el porvenir. Ahora bien, ni unos ni otros pueden explicarse simplemente mediante sucesiones de sílabas largas y breves, o de tiempos fuertes y débiles. Hay que tomar en cuenta el conjunto de configuraciones fluyentes de los discursos, vale decir — si miramos bien de qué se trata — retomar la noción de *rhuthmos* físico preplatónico, pero aplicándolo esta vez al lenguaje. Al refundar la Poética en el “ritmo”, en ese tercer sentido tan singular, podemos entender entonces cómo se fabrica la literatura, cómo la consumimos y lo que ella nos genera. Podemos esbozar una teoría del valor artístico que no sea una mera

teoría del placer estético, e incluso podemos indagar en una teoría ética y política bastante democrática y muy diferente a la visión platónica.

No les ocultaré que una de las dificultades actuales en el uso de la noción de *rhuthmos* es precisamente esta doble genealogía. Si miramos qué sucedió desde los griegos, vemos efectivamente muy pocos momentos en los cuales coincidieron ambas tradiciones *rítmicas*: la tradición naturalista y atomista de Demócrito y Lucrecio por un lado, y la tradición antropológica e interaccionista de Aristóteles y Cicerón por otro. Dejando de lado al propio Aristóteles y yendo hacia Diderot, Goethe y Nietzsche, ambas tradiciones permanecieron las más de las veces distanciadas entre sí, y esto fue particularmente cierto en la década de 1960-1980, cuando Serres, Morin, Deleuze y Guattari, que retomaban la tradición naturalista atomista, rechazaron de manera muy poco considerada el aporte de Benveniste, Barthes y Meschonnic, quienes hicieron suya la tradición relativa a la antropología y el lenguaje.

Problemas ligados a la dominación métrica

El empleo del modelo métrico no es un problema en sí mismo cuando es algo puramente metodológico. Numerosas son las ciencias, sean del hombre, la sociedad o la naturaleza, que necesitan medir la evolución de los fenómenos en el tiempo y, para ello, recortar métricamente las duraciones en cuestión. Asimismo, en las artes, trátase de música, danza, cine y tantas otras prácticas, los artistas necesitan referencias temporales para organizar el flujo de su desempeño o de su representación, puestos a jugar con dichas referencias y hacer variar las realizaciones efectivas en torno a ellas.

Lo que sí plantea un problema es pensar que aquello que no es más que una herramienta de observación u organización existe en la realidad de las cosas que observamos u organizamos. A partir de allí, el punto de vista metodológico se transforma en una visión del mundo, o en una ideología que puede atender intereses y objetivos éticos y políticos por demás particulares.

Entre los economistas, por ejemplo, cuando a mediados del siglo XIX irrumpe la idea de que la economía no se desarrolla de modo regular sino siguiendo ciclos más o menos periódicos, con las consecuencias sociales que conocemos, Marx utiliza ese argumento para alimentar su crítica del capitalismo. La respuesta de los economistas liberales es muy instructiva. Tras un momento de duda ante dichos fenómenos perturbadores, comenzarán a sostener que tales ritmos son absolutamente “naturales” y que los daños causados por las crisis recurrentes forman parte, *nolens volens*, de la “respiración” o de la “vida” de la economía. Introduciendo un modelo neodarwinista (que poco se condecía con el original, dicho sea de paso), van a postular que las crisis provocan la muerte de las empresas más débiles, generan desempleo y pobreza, es verdad, pero que esto beneficia a las empresas más fuertes, que van a poder desarrollarse y contratar a nuevos trabajadores. Esas crisis, por lo tanto, serían parte

integrante de los profundos ritmos que puntúan el desarrollo económico. Para Marx, puesto que los ritmos económicos son sociales e históricos, es legítimo intervenir. Para los liberales, en cambio, esos ritmos son naturales, ergo hay que dejarlos ser. Como vemos, detrás de tal concepción del ritmo hay implicancias muy concretas y muy políticas. La visión métrica, la que hoy domina, es a las claras una visión idealista, naturalista y liberal, que incita a concebir lo real como racional y, por tanto, a promover el *laissez faire laissez passer* y el capitalismo.

Estos comentarios valen asimismo para las artes, desde luego. Cuando la norma métrica comenzó a fosilizarse a fines del siglo XVIII, empezamos a ver emerger teorías estéticas según las cuales las formas rítmicas poéticas o musicales debían estar directamente vinculadas a las formas rítmicas cósmicas. Así se desarrolló una suerte de panritmismo místico con Novalis, Hermann, Hegel, Schelling y muchísimos otros escritores y autores de los siglos XIX y XX. Ahora bien, también en ese caso tales opciones teóricas desembocaron sistemáticamente en posturas éticas y políticas cuestionables en virtud de su autoritarismo, cuando no de su franca adhesión al totalitarismo si nos referimos a Klages, Laban o Bode.

Dicha naturalización de las herramientas, por lo demás, tiene el efecto de prohibir cualquier aproximación rítmica no ortodoxa. En las ciencias de la vida, por ejemplo, la cronobiología permitió realizar descubrimientos muy importantes. Pero hoy, cuando un investigador quiere llamar “ritmo” a la organización no periódica de los intercambios de impulsos entre peces eléctricos, se le dice que eso no tiene ritmo. En igual sentido, cuando las neurociencias están frente a organizaciones fluyentes de miles de millones de interacciones entre poblaciones de miles de millones de neuronas, se proscribe el concepto de ritmo, asociado desde comienzos del siglo XX a las mediciones mediante electroencefalografía, siendo que podrían perfectamente utilizarlo, y con gran provecho, si conocieran su antiguo pasado *rítmico*. En otro orden de ideas, muchos artistas dudan en llamar ritmo a las organizaciones fluyentes que crean, por lo mucho que la palabra encierra connotaciones métricas. Pero si esas o esos artistas conocieran la acepción *rítmica* de la noción de ritmo, no deberían renunciar al término, que seguramente les resultaría mucho más cercano a sus prácticas de lo que aparentaba a primera vista.

Primeros brotes *rítmicos*

Por lo demás, la historia pasada de las artes demuestra que un movimiento de *desmetrificación* y por tanto de *rutmización* es totalmente posible. A la inversa de la tendencia anterior, con Baudelaire y los simbolistas, con Mallarmé, Hopkins y Whitman, a partir de mediados del siglo XIX, la poesía logró, por ejemplo, deshacerse de las normas métricas y de versificación. El poema en prosa, el verso libre y los balbuceos sintácticos mallarmeños se organizaron en adelante como sistemas de ecos, oposiciones, repeticiones, silencios. Cada poema se

despliega linealmente, desde ya, como todo discurso, pero también debe oírse perpendicularmente, por así decirlo. Lo que ponen al descubierto los poetas de aquella época es fundamental: en todo poema, pero en realidad esto es válido para todo discurso, el auditor sigue una serie lexical organizada de modo sintáctico y, a su vez, percibe gracias a su capacidad auditiva, a su memoria y a su cuerpo todo, interacciones prosódicas por demás complejas entre un verso y todos los demás, o entre una parte del texto y todas las demás. De manera notable, los escritores de aquel período abandonan la metáfora de la “melodía”, utilizada hasta Verlaine y Bergson, para describir el fenómeno y eligen llamarlo “ritmo”. Ese ritmo, como vemos, es entonces un sistema global de interacciones dentro de un medio fluyente compuesto de una miríada de elementos de todo tamaño: fonemas, acentos, palabras, estructuras sintácticas, versos, estrofas, texto.

Asimismo, en el campo de la música, Boulez comenzó a introducir en los años 1960 la noción de “tiempo liso”, al que contraponía con un “tiempo estriado”, es decir un tiempo metrificado que dominaba desde el *ars nova*, por más que hayan existido aquí y allí, como en el caso de Louis Couperin en el siglo XVII, variadas tentativas de escribir y tocar música “no medida”. En el siglo XX, al contrario de lo que suele afirmarse, definitivamente podemos asociar con esa innovación bouleziana a las músicas minimalistas de Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, o más recientemente John Adams. Aunque esas músicas se basen en una repetición muy estricta de la pulsación, introducen una división de los sonidos de modo tal que la masa sonora producida llega a importar más que la melodía, la armonía o el ritmo en el sentido clásico. De igual modo, hay músicos del IRCAM (Instituto de Investigación y Coordinación Acústica/Música, por sus siglas en francés), fundado por Boulez, que hoy están fabricando música a partir de “granos sonoros” que son típicamente “poblaciones” de elementos tomados en distintas interacciones.

A comienzos del presente siglo, no puede sino sorprendernos el hecho de que algunos coreógrafos como Maguy Marin en Lyon, o Elise Lerat en Nantes, introduzcan en sus coreografías no solo numerosas variaciones no métricas, lo cual ya era común desde el siglo XX, sino también experimentaciones en cuanto a las posibles asociaciones, oposiciones, cuando no indiferencias entre los ritmos propios de cada uno de los bailarines, unos en relación con otros, y de cada uno en relación con el ritmo global de la obra. A todas luces, el ritmo es entonces un complejo conjunto global de interacciones entre cuerpos danzantes. De la misma manera, encontramos prácticas amétricas convergentes en un videasta, como el canadiense Mark Lewis, y hasta en un pintor, como el británico Damien Hirst. Mientras el primero suprime toda interrupción y todo montaje en beneficio de un flujo visual constante, el segundo satura el espacio con cascadas coloridas, apenas separadas entre sí por los intervalos regulares que dejan los lienzos al colgarse.

Nexos entre los enfoques artísticos *rítmicos* y su contexto histórico

Dichos desarrollos bastante potentes de las prácticas artísticas *rítmicas* en el transcurso de los dos últimos siglos ciertamente deben ser puestos en perspectiva con la evolución de nuestras sociedades. A veces esas prácticas reflejan con suma claridad algunas de las mutaciones, a menudo las anticipan. En cualquier caso, demuestran que los artistas, lejos de limitarse a una esfera puramente estética, se enfrentan de modo directo con la realidad social, cultural y política.

La precocidad de los artistas, y sobre todo de los poetas, es bastante asombrosa. Pero acaso se emparente con la devoción tan concreta como absoluta por *la actividad del lenguaje*, por los problemas y visiones que esta plantea, pero también, seguramente, con la particular sensibilidad de cara a la *rápida evolución de las sociedades* europeas posteriores a 1850. Como ya lo decía muy claramente Baudelaire, al despojarse de la coerción tradicional métrica propia de las artes, los artistas de entonces quisieron “adaptar” mejor su poesía tanto “a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia”, como a la agitada vida de las “enormes ciudades” y “al cruce de los innumerables lazos” que se estaban desplegando en aquella época (Baudelaire, 1862).

De igual manera, ya por los últimos años del siglo XIX, Gabriel Tarde y Georg Simmel estimaron que las extensiones del uso del verso libre, la descomposición impresionista, las modulaciones rítmicas y el cromatismo musical a fines del siglo XIX seguramente estuvieran asociados a la rápida y potente fluidificación de las sociedades en curso, a la transformación de la vida en las grandes ciudades y al nacimiento de nuevas formas de socialización ligadas a la difusión de la prensa y los nuevos medios de comunicación: los públicos.

Asimismo, en la década de 1920, Siegfried Kracauer escribió memorables páginas sobre las *Tiller girls* y la relación entre sus coreografías mecanizadas y los movimientos impuestos a los operarios en las fábricas taylorizadas de la segunda revolución industrial. Por último, unos años más tarde, Walter Benjamin subrayó por su parte el estrecho nexo entre los ritmos poéticos totalmente inéditos de los versos y prosas de Baudelaire, y los novedosos choques y estímulos generados por la vida en las grandes urbes modernas. Amén y quizá más allá de la voluntad de producir nuevos efectos estéticos que ofrecían en la música un mayor protagonismo a lo aleatorio, a la continuidad y a lo difuso y, en la poesía, a la desigualdad, a la irregularidad y a la sugerencia, el objetivo principal de la nueva búsqueda *rítmica* era hallar equivalentes artísticos a la nueva libertad adquirida por los individuos, a la creciente fluidez de la vida social, pero también a los constantes desajustes rítmicos y a los incesantes choques que tal libertad acarrearba en las sociedades industriales emergentes y los nuevos monstruos urbanos (Michon, [2005] 2016).³

3 Cap. 7 y 8.

Hoy en día, el resurgimiento de las preocupaciones rítmicas en las obras de ciertos artistas y el tropismo de estos por las formas *rítmicas* parecen estar, también en este caso, directamente ligadas a la mutación que acabamos de atravesar y que nos ha hecho saltar de un mundo sistémico a un mundo flexireticular.

Para decirlo en términos sencillos, es como si los artistas a quienes hoy les interesan las temáticas rítmicas, y en particular sus definiciones no métricas, respondieran a las exhortaciones de un mundo cada vez más fluido pero entrecortado. Al visitar los ritmos de nuestro mundo, esos artistas proponen abocarse a una doble tarea: por una parte, buscan poner al descubierto las fuerzas dispersivas que pesan cada vez más en nuestras vidas, esas fuerzas que nos disminuyen y limitan nuestras existencias, pero por otra, también pretenden definir formas de vida novedosas que podrían ayudarnos a superar tales dinámicas negativas y a desarrollar nuestra potencia de actuar y existir.

Sobre las transformaciones de nuestras vidas desde los años 1990: el tema de “la aceleración”

Desde hace unos veinte años, numerosos ensayistas y pensadores universitarios relacionan las transformaciones de los ritmos de nuestras vidas, así como los estragos que estas inducen, a las condiciones determinadas por la aceleración conjunta de las *transformaciones técnicas*, las *mutaciones de las estructuras sociales* y los *cambios radicales en la cultura*.

Tal es la tesis que defiende Hartmut Rosa en su libro sobre la aceleración, publicado en 2005 (Rosa, 2010). Allí, el autor distingue en primer lugar tres tipos de aceleración: la aceleración “técnica” (p. 94), la aceleración del “cambio social” (p. 98) y la aceleración del “ritmo de vida” (p. 102), término elegido por el traductor para aquello a lo que Rosa en realidad designa –y aquí se inspira explícitamente en Simmel (Simmel, 1992)– como el tempo de la vida cotidiana (*das Tempo des Lebens* o *das Lebenstempo*) (p. 151). A menos que me equivoque, en la versión alemana, el concepto de ritmo propiamente dicho muy rara vez es utilizado y, cuando lo es, se trata más bien de una metáfora para hablar de la velocidad, en función de una definición estrictamente métrica.

Según Rosa, cada uno de tipo de aceleración es propulsado por un “motor” particular: la aceleración técnica responde a las exigencias del capitalismo y a la difusión de la economía monetaria y financiera (p. 200 *et sq.*); la aceleración del cambio social responde a la acentuación de la diferenciación funcional (p. 227 *et sq.*); la aceleración del tempo de la vida responde a las promesas de emancipación y realización personal de la modernidad (p. 215 *et sq.*).

Por otra parte, al menos desde la última década del siglo XX, estas tres variables se engendran mutuamente en una “espiral autoalimentada”: la aceleración del tempo de la vida exigiría la aceleración técnica, la cual provocaría a su vez la aceleración del cambio de las

estructuras sociales, la cual implicaría en sí una aceleración superior de los tiempos de la vida (p. 187 *et sq.*).

Contrariamente a lo que sostenía Marx, pero también Horkheimer y Adorno, ambos fundadores de la teoría crítica con la cual Rosa se identifica pese a todo, el capitalismo ya no constituiría entonces un motor estructurante primordial y, en realidad, solo tendría efectos directos en la aceleración técnica. En cambio, la aceleración podría ser considerada por sí misma, en su triple espiral, como “el auténtico motor de la historia (moderna)”. La consecuencia principal de tal “aceleración general” sería, paradójicamente, la “inmovilización de la vida”, que observaríamos desde los años 1990 al nivel de los individuos y de los sistemas sociales.

Por un lado, los individuos singulares ya no se determinarían en relación con ciertos proyectos, cuya probabilidad de que se realicen ya no estaría en absoluto garantizada, dada la velocidad ahora intrageneracional de los cambios sociales. Mal que nos pese, las personas se habrían reorientado hacia el presente y el corto plazo, para así mantener abiertas la máxima cantidad de opciones posibles, jugando en varios terrenos en simultáneo. Habrían abandonado así los “relatos” mediante los cuales estructuraban su vida y se habrían convertido en “caminantes y jugadores” (p. 275 *et sq.*). La forma de identidad moderna, fundada en cierta unidad y cierta estabilidad habilitadas por una relación con el tiempo que es a su vez proyectiva y acumulativa, se habría transformado en una “identidad oportunista” [*situative identität*], flexible y dispuesta al cambio, desconectada tanto de la tradición como del futuro (p. 283 *et sq.*). En este punto, Rosa converge con los numerosos autores que, en la misma época, no dejan de deplorar lo “sacro del presente”, el “presentismo”, que se difunde a expensas del Proyecto pero también de la Memoria (Laïdi, 2002; Hartog, 2003).

Por otro lado, los sistemas sociales se habrían autonomizado y escaparían a cualquier control. En efecto, su transformación permanente y extremadamente rápida habría desvitalizado todos los grandes relatos de emancipación y habría tornado inoperante toda tentativa de control político, sea esta conducida desde abajo por los sindicatos y los partidos, o desde arriba por los gobernantes, lo cual habría desembocado en un nuevo inmovilismo, a través de la generalización de “políticas oportunistas” en simetría con las “éticas oportunistas” antes señaladas (p. 35 y p. 307 *et sq.*). Ninguna transformación social sería ya posible, el mundo moderno estaría escindido de su futuro y, en adelante, giraría en falso en una eterna repetición tecnocrática de lo mismo (p. 316 *et sq.*). Rosa hace suyas las ideas de Anthony Giddens, que años antes comparaba la modernidad con “un camión loco” que arremete a toda velocidad (*a juggernaut*) (Giddens, [1990] 1994, p. 157), de Zygmunt Bauman, quien la veía como “un avión sin piloto” (Baumann, 2000, p. 29), y de William Scheuerman, quien por su parte temía que “el desfase entre la temporalidad relativamente lenta de la democracia deliberativa de un lado, y la dinámica a gran velocidad del capitalismo y del sistema de los Estados naciones modernos del otro, represente una importante fuente de fragilidad para la política deliberativa” (Scheuerman, 2004, p. 200).

Todas estas evoluciones parecen indicar que el tiempo de la política ha quedado muy atrás. Porque en su horizonte temporal, así como en su velocidad de trabajo, la política permanece rezagada en cuanto a las transformaciones en la economía y la sociedad, ya no puede desempeñar su papel (que sin embargo sigue siendo asignado culturalmente) en aras a *fixar la cadencia* de la evolución social y *moldear* la historia (Rosa, 2010, p. 326).

Así pues, según Rosa, dos factores principales nos habrían hecho entrar en una nueva “era histórica”: por una parte, el oportunismo y el presentismo de los individuos, cuyos horizontes temporales se habrían reducido drásticamente por culpa de la rapidez de los cambios técnicos y socioeconómicos, pero también de su adhesión a los valores posmodernos o hipermodernos centrados en el presente; y por otra, el oportunismo y la gestión a corto plazo a los cuales los gobiernos, los partidos y los sindicatos se habrían visto reducidos por la autonomización de los sistemas socioeconómicos. Todo iría cada vez más rápido superficialmente, al tiempo que las estructuras del mundo serían cada vez más estáticas y difíciles de transformar. Por tanto Kojève, y Fukuyama después, tenían razón (Fukuyama, 1992)⁴: ya estaríamos en una “poshistoria”. Rosa rinde homenaje a este último en su conclusión, asociándolo de paso con otro profeta del fin de los tiempos, Virilio: “¿Una inmovilidad fulgurante? El fin de la historia” (p. 363).

Los análisis que acabo de presentar de manera concisa demuestran la amplitud de la documentación y de la reflexión de Rosa. Al mismo tiempo, vislumbramos allí también las dificultades. Para él “la aceleración”, que conformaría un fenómeno *sui generis* autoalimentado sin relación fundamental con el capitalismo, no significaría nada menos que el “fin del sujeto”, el fin “de los grandes y pequeños relatos”, el fin del “porvenir”, es decir, el fin de “la política”, ergo de la “historia”.

Hacia una ética y una política *rítmica*

Las críticas que se le puede hacer a esta tesis no son pocas, remito al lector al libro *Problèmes de rythmanalyse* (Vol.1) (Michon, 2022).⁵ Antes que insistir en una teoría ya obsoleta, quisiera referirme para terminar a las numerosas formas de resistencia e invención rítmicas que desafían el estado de anonadamiento y nihilismo de los pensadores de la velocidad y la aceleración: estas ya están claramente emergiendo.

Ante todo, existe aún en nuestras sociedades una pluralidad de valores en cuanto a la acción y al tiempo. Algunos, para quienes el futuro no puede más que aportar deterioro,

4 Se lo cita ya en la introducción, p. 29, y volvemos a encontrarlo en el título de la conclusión.

5 Cap. 10.

apuestan por una relación privilegiada con el pasado. Otros, por el contrario, predicán un abandono de ese pasado y a su vez un renunciar al futuro, en provecho de una sobrevalorización del instante y lo efímero. Pero sin estar encadenados a ello, todavía hay quienes no reniegan del pasado ni renuncian al futuro, al tiempo que cultivan una actitud digna de cara al presente, cercana a lo que Orwell denominaba en otros tiempos la *Common Decency*, esa cualidad que permite conservar día a día una actitud ética y política firme, sin adosarse a ningún absoluto. No todo el mundo, ya sea a nivel individual o colectivo, adopta un comportamiento regresivo ni un comportamiento nómada y oportunista. La sociología sistémica subestima en gran medida la capacidad de resistencia e invención de los individuos singulares y colectivos.

En verdad, esa capacidad se expresa desde los niveles más simples. Hay trabajos micro-sociológicos que muestran, por ejemplo, cómo el colectivo familiar a menudo plantea límites que van en contra de los mandatos de flexibilidad y racionalización del tiempo dictados por el mundo económico y técnico. Muchos padres y madres, conscientes del peligro que representan tales normas, regulan los momentos y los lugares de utilización de las tecnologías de la información y la comunicación por parte de sus hijos. Lo mismo ocurre en el ámbito de la pareja, cuyos miembros se ven llevados a definir juntos algún tipo de relación entre la vida profesional y la vida doméstica. Los sociólogos observan en ese sentido todo un abanico de organizaciones del tiempo, que va desde la imposición de momentos de trabajo exclusivos respecto de cualquier otra actividad hasta una incorporación negociada de la actividad profesional dentro de los ritmos domésticos.

Otros estudios empíricos demuestran que la organización del tiempo privado, cuando no está demasiado exigido desde el exterior, se hace en gran parte según valores opuestos a los que propician la empresa, la técnica, y en términos más generales el sistema capitalista. Si bien determinadas actividades se racionalizan (como las compras colectivas, la jornada continua, etc.) o permiten ganar tiempo (como los trámites administrativos en línea), otras apelan a una relación mucho menos utilitarista. El acompañamiento y la educación de los niños, los hobbies, las relaciones de amistad, las relaciones amorosas, la participación en la vida cívica o en una asociación, la formación profesional, todas esas actividades funcionan según modelos que se deslindan de otras formas de organización de la vida. “Se pierde tiempo” y los objetivos utilitarios abren paso a otras lógicas indexadas según el don, la atención y la consideración por el otro.

Una de las pioneras de las políticas públicas en Italia, Sandra Bonfiglioli, cuenta cómo el movimiento “las mujeres cambian los tiempos de la ciudad”, que impulsó una propuesta de ley de iniciativa popular, trabajó las representaciones de la urbe siguiendo una lógica de proximidad y acceso, en particular a los servicios públicos, de los cuales las mujeres son las primeras usuarias pues siempre están a cargo de la vida de la familia (Bonfiglioli, 2013).

Si subimos un grado en la escala de observación, podemos fácilmente identificar dinámicas de resistencia y reorganización todavía más amplias. Así, estas últimas décadas

hemos asistido a la aparición en varios países desarrollados de un movimiento multiforme que preconiza la “desaceleración”: el movimiento *Slow*.⁶ Ese movimiento iniciado en Italia en la década de 1980 contra la invasión de la “gastronomía rápida” fue popularizado por el manifiesto de Carl Honoré, *Elogio de la lentitud*, publicado en inglés en 2004 y traducido desde entonces en unos treinta idiomas (Honoré, 2004).

Como hiciera notar Christophe Bouton, dicho movimiento tiene sus límites y a menudo quedó alcanzado por los sistemas mercantil y productivo, que hallaron en él nuevos yacimientos posibles de lucro y nuevas maneras de potenciar aún más la productividad de trabajadores. El movimiento *Slow Food*, tras haber inaugurado una resistencia a la producción y al consumo masivo, devino en un nuevo argumento de venta. Y no deja de ser incisivo encontrar en la página del *World Institute of Slowness* fundado por Geir Berthelsen publicidades para la marca “registered” *Slowcoffee* y eslogans tales como “El arte del torrado del café lento” o mejor aún “El café más lento del mundo”.⁷ Asimismo, si bien Google, siguiendo las recomendaciones del *Slow Management*, regala a sus ingenieros el 20 % de su tiempo laboral para que lo dediquen a sus investigaciones personales, lejos estamos allí de una política filantrópica. No solo esos ingenieros muchas veces eligen temas de investigación que podrían interesarle a la empresa más adelante, sino que cada semana deben rendir cuentas y justificar el buen uso de ese “tiempo libre”. Más aún, con el fin de habilitar ese 20 % de bonus, deben trabajar más rápido para cumplir con las tareas que se les encomiendan por otro lado. Por lo tanto, el *Slow Management* se revela a las claras como un medio para aumentar la productividad de esa categoría particular de empleados que son los trabajadores intelectuales (Girard, 2006).

Pero el movimiento *Slow* tiene un sinnúmero de facetas y, así como determinadas iniciativas ya han sido tergiversadas, otras como el *Slow Parenting*, defendido por Carl Honoré en otro libro (Honoré, 2008), la *Slow Science*, que lucha contra el “*publish or perish*” que invadió las universidades y los centros de investigación, y el movimiento *Cittaslow*, que desarrolla un nuevo tipo de urbanismo más respetuoso de la calidad de vida de los habitantes, siguen siendo iniciativas portadoras tanto de fuerzas críticas como de capacidades de innovación. Todas ellas ponen en tela de juicio la norma de la urgencia hoy vigente y proponen nuevos modos de organizar temporalmente las distintas esferas de la existencia. Algunas inclusive

6 El filósofo noruego Guttorm Fløistad resume el punto de vista que defiende el movimiento *Slow* del siguiente modo: “La única cosa cierta es que todo cambia. La velocidad del cambio aumenta. Si quieres tener éxito, más vale que aceleres. Ese es el mensaje dominante hoy. Con todo, podría resultar útil recordarles a todos que nuestras necesidades fundamentales no cambian nunca. ¡La necesidad de ser visto y apreciado! La necesidad de pertenecer. La necesidad de proximidad y atención. ¡La necesidad de un poco de amor! Ahora bien, todo eso solo es posible gracias a la lentitud de las relaciones humanas. Para controlar los cambios, hay que recobrar la lentitud, la reflexión y la solidaridad. Allí encontraremos una auténtica renovación.”: [https://en.wikipedia.org/wiki/Slow_movement_\(culture\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Slow_movement_(culture)) — la traducción me pertenece.

7 World Institute of Slowness : <http://www.theworldinstituteofslowness.com/>

llegan a rechazar el funcionamiento productivista y consumista del propio neocapitalismo y se vuelcan hacia la ecología política y las teorías del decrecimiento.

También podemos citar todas las “políticas temporales” que se instauraron desde hace unos veinte años, por lo general a escala de una aglomeración. Inauguradas en Italia en los últimos años de la década de 1990, estas apuntaban inicialmente a mejorar “la calidad de vida” ampliando la accesibilidad horaria de las administraciones públicas y los comercios; a promover las producciones locales, domésticas y artesanales; a preservar y desarrollar las costumbres y los productos regionales; a proteger las tiendas de cercanía y desarrollar los sistemas de intercambios locales. A esas primeras metas, inspiradas en el movimiento *Slow Food* y en el regionalismo italiano, enseguida se añadieron objetivos ambientales. El desafío consistía en devolverle al espacio urbano un “tamaño humano” y una organización más “sostenible” mediante la ralentización de la circulación, la multiplicación de las zonas peatonales, la extensión de los espacios verdes, la creación de lugares donde poder sentarse y conversar de manera apacible, el desarrollo de reglamentaciones tendientes a limitar el ruido, la prioridad puesta en el transporte público y los medios de locomoción poco o no contaminantes, como la bicicleta. En ese movimiento, encontramos ahora también ciertas inquietudes propias del “nuevo urbanismo”, que desea “rehumanizar” el espacio urbano rompiendo con determinados principios modernistas. La tesis sería poner en valor el patrimonio histórico y tornar menos sistemáticas y más diversificadas las nuevas construcciones. Por último, hallamos en ese movimiento algunas preocupaciones de índole social y política, traducidas en la voluntad de desarrollar la solidaridad intergeneracional y la participación de los habitantes en la vida municipal.⁸ Si nos ubicamos ahora en el nivel estatal, observamos que las políticas públicas temporales todavía son escasas y limitadas, pero podemos destacar algunas iniciativas que vale la pena señalar.

Tomemos primero el ejemplo del derecho laboral. Por el momento, muy pocos son los países que han tomado medidas concretas para facilitar globalmente los ajustes necesarios entre vida laboral y vida cotidiana, según las coyunturas de la vida. Pero ya desde fines de los años 1990, Suecia y Dinamarca implementaron políticas de “*lifetime working hours*”, que propician, compensación económica mediante, el trabajo de media jornada y las salidas temporarias del empleo según los momentos de la vida (llegada de un hijo, formación, actividades recreativas, etc.). De igual manera, en Finlandia, las discusiones entre el Estado y los sindicatos desembocaron en la creación de bancos de horas trabajadas, al menos en los servicios públicos, lo cual permite convertir en tiempo libre elegido aquellos días de vacaciones, domingos y horas extras que el empleado trabajó. También en los estados norteamericanos de

8 Para una presentación escueta, véase el artículo “Cittaslow” en Wikipedia, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Cittaslow>. Para una reflexión más desarrollada y más crítica: (Mallet, 2013 y 2018; Boulin & Lesnard, 2017; Gwiazdzinski, 2018).

California y Nueva York, los funcionarios pueden escoger ritmos de trabajo variados según sus necesidades y preferencias (Pillinger, 2000, p. 39). Dichas políticas constituyen potentes herramientas en manos de los individuos para organizar sus ritmos de vida en el corto, mediano y muy largo plazo.

Segundo ejemplo: las políticas públicas que atañen a la atención a la primera infancia. A pesar de la convergencia de las tendencias demográficas relativas a las mujeres –postergación de los calendarios de nupcialidad, fecundidad, finalización de los estudios—, a pesar asimismo del aumento general de los índices de actividad femenina, la desigualdad de género frente al tiempo sigue siendo un problema mayor en todas partes del mundo. Pero tales desigualdades son particularmente fuertes allí donde las políticas públicas relativas a la infancia son limitadas. Estados Unidos, por ejemplo, está muy rezagado en materia de guarda infantil: solo el 5 % de los niños de menos de 3 años se benefician con fondos para afrontar una guardería o disponen de una vacante en una institución pública; sólo el 54 % de los niños de 3 a 5 años (incluidos) acceden a programas de guardería, y la mayoría de ellos son de media jornada. En determinados países como en Alemania, en la parte de la ex RFA, la falta de servicios destinados a la primera infancia durante largos años constituyó un freno muy significativo para la entrada de las mujeres en el mercado laboral. Suecia y Francia, desde esa óptica, obtienen pleno provecho de la antigüedad de sus políticas familiares, que otorgan a las mujeres (y también a algunos hombres), a través de la red de guarderías y jardines de infantes, las licencias parentales, las asignaciones familiares, las licencias y ausencia por hijo enfermo, más posibilidades de organizar su tiempo, sea en beneficio personal o para trabajar.

Así pues, desde el nivel microsociológico del individuo, la pareja y la familia, hasta el nivel mesosociológico de las interacciones entre las esferas privada, profesional e institucional y el nivel macrosociológico de la esfera estatal, se observa un rechazo más o menos marcado de los “*diktats* de la urgencia” y del mandato que sugiere “usar mejor el tiempo” siempre, rechazo que va acompañado del desarrollo de nuevas maneras de organizar las temporalidades individuales y colectivas, ya sea en lo que refiera al día, la semana, e inclusive el curso de la vida de cada uno.

Los recursos de los que se valen estos movimientos propositivos y de oposición son muy diversos, es cierto: desde las prácticas tradicionales no utilitaristas, fundadas en el don, la consideración y la atención para con el otro, hasta los modelos teóricos utópicos que apuntan a subvertir la lógica productivista y consumista actual, pasando por políticas de tipo socialdemócrata que implican una negociación entre el Estado, la patronal y los trabajadores. Pero sean cuales fueren los valores sobre los que se funden y los niveles en los cuales se apliquen, todos los días surgen numerosas iniciativas que abren novedosas maneras de organizar los ritmos de la vida. Desde ese punto de vista, no es verdad que las transformaciones técnicas, sociales y de la vida cotidiana de las tres últimas décadas hayan resultado en la implantación de un “sistema petrificado” al cual los individuos, los grupos y los Estados ya no podrían oponerse, el cual les prohibiría a su vez inventar otras formas de organización de la existencia.

Si la investigación ritmanalítica hoy puede reanudar una función crítica y escapar al mero descriptivismo al cual a menudo se limitó en estos últimos años, seguramente sea mediante la documentación de esas formas de vida temporales, los *rhuthmoi* propios de las sociedades contemporáneas en todas las escalas y en toda su variedad, reubicándolas en paralelo dentro del marco político e ideológico que explica su desarrollo. Pero también documentando, analizando y promoviendo nuevas maneras de organizar temporalmente la vida, los *rhuthmoi* del futuro, con independencia del nivel de la realidad en el que nos situemos.

Así las cosas, una de las tareas que tenemos delante de nosotros, siguiendo el ejemplo de lo que los artistas ya nos están mostrando de manera nítida, es construir, defender e ilustrar una ética y una política *rítmica*. Dicho de otro modo, una nueva forma de ritmanálisis. No obstante, ese ritmanálisis no podrá desplegar toda su potencia crítica si se limita a incriminar al “Imperio” (como hacen Hardt y Negri) o al “Sistema” mundial (como hace Rosa). Le cabe, sí, despojarse de la idea que postula que el mundo de hoy constituye un inmenso organismo autoprodutor cerrado, dentro del cual nada podría cambiarse y que corre entonces hacia su propia perdición; o bien, por el contrario, en el cual todo podría ser cambiado por la sola gracia de una “revolución desde abajo”. Lo que tenemos en frente más bien conforma un conjunto de dispositivos de dominación rítmicos mejor o peor encastrados unos dentro de otros, más o menos en competencia, más o menos estables. Sin siquiera hablar de las fuertes tensiones ni de la fragmentación en curso, lo que hoy predomina de manera patente es la diversidad, la inestabilidad, la fluidez, las mutaciones y las bifurcaciones bruscas.

Esta situación implica, por una parte, renunciar a ciertos sueños melancólicos y regresivos. No podemos hacer caso omiso de la realidad fluida tal y como se presenta hoy, aunque nos resulte cada vez más insoportable. Más allá de que casi siempre nos equivoquemos al idealizar el pasado, es imposible volver atrás y anhelar reconstruir el mundo estructurado y metrificado tal como existió antaño.

Mas no podemos tampoco esperar una transformación radical, cuando no un derrocamiento del mundo flexireticular, basándonos únicamente en una “deconstrucción de las normas”, o en una “política de las multitudes”, que en ambos casos se han visto alcanzadas por la fluidificación veloz de los sistemas socioeconómicos. Todas esas manifestaciones del antisistema no solo se han vuelto inadecuadas a la realidad sino que progresivamente se han transformado en sustitutos más o menos anuentes del neoliberalismo.

Nuestro problema no es, por tanto, retornar a los ritmos métricos del gran período del capitalismo clásico, ni mitificar la fluidez del capitalismo neoliberal de hoy, tampoco esperar “deconstruirlo” o “diferencializarlo”, al tiempo que se le rinde homenaje a diario. A imagen de una serie de artistas y poetas, lo que nos compete es inventar los nuevos ritmos por venir.

Referencias

- Baudelaire, C. (1862). *Dédicace*. En *Petits poèmes en prose*. Michel Lévy.
- Baumann, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Polity Press.
- Bonfiglioli, S. (2013). *La ville est un thème qui doit être considéré comme le pivot d'un nouveau pacte social. Et les femmes savent ce qu'elles veulent*. Dans D. Royoux., & P. Vassallo (Dir.), *Urgences temporelles. L'action publique face au temps de vivre* (pp. 263–282). Éditions Syllepse.
- Boulin, J.-Y., & Lesnard, L. (2017). *Les batailles du dimanche*. PUF.
- Fukuyama, F. (1992). *La Fin de l'histoire et le Dernier Homme*. Flammarion.
- Giddens, A. (1994). *Les conséquences de la modernité*. L'Harmattan. (Ouvrage original publié en 1990)
- Girard, B. (2006). *Une révolution du management. Le modèle Google*. MM2 Editions.
- Gwiazdzinski, L. (2018). Les métropoles à l'épreuve de la saturation. Pour une politique des rythmes. En J. Lageira, & G. Lamarche-Vadel (Eds.), *Appropriations créatives et critiques* (pp. 99-123). Mimesis.
- Hartog, F. (2003). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Le Seuil.
- Honoré, C. (2004). *In Praise of Slowness: How A Worldwide Movement Is Challenging the Cult of Speed*. HarperOne.
- Honoré, C. (2008). *Under Pressure: Rescuing Our Children from the Culture of Hyper-Parenting*. HarperOne.
- Laïdi, Z. (2002). *Le Sacre du présent*. Flammarion.
- Laïdi, Z. (2018). Le label Cittaslow et sa diffusion dans les communes françaises : la lenteur pour produire des espaces durables? *Territoire en mouvement — Revue de géographie et aménagement*, (37). <https://doi.org/10.4000/tem.4173>
- Mallet, S. (2013). Aménager les rythmes: politiques temporelles et urbanisme. *Espace Temps.net*. <http://www.espacetemps.net/articles/amenager-les-rythmes-politiques-temporelles-et-urbanisme/>
- Michon, P. (2016). *Rythmes, pouvoir, mondialisation. Sur les formes anciennes et nouvelles des processus d'individuation*. Rhuthmos. (Ouvrage original publié en 2005)
- Michon, P. (2018-2021). *Elements of Rhythmology* (5 Vol). Rhuthmos.
- Michon, P. (2022). *Problèmes de rythmanalyse* (Vol. 1). Rhuthmos.
- Pillinger, J. (2000). *Working Time in Europe: A European Working Time Policy in the Public Services*. European Trade Union Institute. <http://library.fes.de/pdf-files/gurn/00327.pdf>
- Rosa, H. (2010). *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne [2005], Accélération. Une critique sociale du temps* (D. Renault, Trad.). La Découverte.
- Scheuerman, W. E. (2004). *Liberal Democracy and the Social Acceleration of Time*. Johns Hopkins University Press.
- Simmel, G. (1992). *Die Bedeutung des Geldes für das Tempo des Lebens*. In G. Simmel, *Gesamtausgabe* (Bd. 5). Suhrkamp.
- Simmel, G. (2023). Die Bedeutung des Geldes für das Tempo des Lebens. En K. Lichtblau, & S. Moebius (Eds.), *Soziologische Ästhetik* (pp 55–69). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-658-40939-5_8

Biografía

Pascal Michon es Doctor en Historia por la EHESS, París y Doctor en Filosofía por la ENS Lyon. Enseñó en el Colegio Internacional de Filosofía (París) y en Classes Préparatoires aux Grandes Écoles (París). Recientemente publicó *Individuo y sujeto en Occidente y Problemas de ritmanálisis*. Es creador del sitio web y de la editorial RHUTHMOS.

Dirección: Rhuthmos, 14A rue Notre-Dame-de-Nazareth, 75003 París, Francia.

Coleção ICNOVA

Eds.
Salomé Lopes Coelho
María Belén Errendasoro
& Aníbal Néstor Zorrilla

Adriana Gabriela Canseco

Lo que aparece (o el umbral del método). Crítica y poética en la noción de ritmo

That which appears (or the threshold of the method). Critique and poetics in the notion of rhythm

Gabriela Milone

Reino flotante

Floating kingdom

Ana Isabel Romero Sire

Ritmo y vida en Eugenio D'Ors, o los imaginarios del ritmo en la Modernidad

Rhythm and Life according to Eugenio d'Ors, or the imagination of Rhythm in Modernity

Corina Stan

Profetas de ritmos bárbaros:

La Consagración de la primavera de Stravinski y el papel de Rusia y el Este en el imaginario modernista europeo

Prophets of Barbaric Rhythms: Stravinsky's Rite of Spring and the Place of Russia and the East In the European Modernist Imaginary

Sílvia Pinto Coelho

Escola de Pro-cras-ti-na-ção, uma proposta de abrandamento

Pro-cras-ti-na-tion School, a proposition for slowing down

Pablo Cosentino

Ecocrítica y nuevos horizontes rítmicos. Reflexiones sobre el totalitarismo de la aceleración

Ecocriticism, rhythms and territories. Reflections on the totalitarianism of acceleration

Pedro Florêncio

Depois de *Ruhr*

After Ruhr

Ana Carolina Revello

Descubriendo el ritmo en la fotografía a través de la mirada de Fan Ho

Discovering rhythm in photography through the eyes of Fan Ho

Suneel Jethani

La manipulación de la densidad espacial y la sensación temporal: obligaciones metodológicas de los ritmanalistas

Manipulating Spatial Density and Time-Feel: Methodological Obligations of Rhythmanalysts

Lucas Ariza Parrado

Un habitar ritmado: espacio, atmósfera, templanza

A Rhythmic Dwelling: Space, Atmosphere, Temperance

Diego Maté

Videjuego y ritmo lúdico: quiebres de la norma y lecturas estetizantes

Videogames and playful rhythms: breaking the norm and aestheticizing readings

Coleção ICNOVA

Eds.
Salomé Lopes Coelho
María Belén Errendasoro
& Aníbal Néstor Zorrilla

Cláudia Madeira

*Romance Familiar ou a Realidade
Aumentada* de Ana Borralho
e João Galante: ritmos (im)
possíveis da (meta-)realidade
contemporânea

Family Romance or Augmented
Reality, by Ana Borralho and João
Galante: (im)possible rhythms
of contemporary (meta-)reality

Amparo Rocha Alonso, Germán Gómez

Orejas, pies, boca, manos: ritmo
y educación en música popular

*Ears, feet, mouth, hands: rhythm
and education in popular music*

María Belén Errendasoro

De la Rítmica en la Actuación
y sus anclajes

anchors of Rhythm in Performance

Pascal Michon

Por qué necesitamos
hoy de la noción de *rhuthmos*
*Why we need the notion of rhuthmos
today*