

Del ritmo del filósofo fantasma al rutmanálisis con los muertos

From the rhythm of the phantom philosopher to a ruthmanalysis

with the dead

Resumen

Son tenues las huellas de Lúcio Pinheiro dos Santos, matemático y filósofo portugués. Fue conocido como el *filósofo fantasma*, principalmente a causa de su trabajo de haberse, literalmente, esfumado en una hoguera frente a la Cámara Municipal de Lisboa. No obstante, son contundentes los pocos vestigios que se pueden encontrar, y en ellos reside la posibilidad de creación de un nuevo campo científico, el Ritmanálisis. Quien lo sugiere así es Henri Lefebvre, filósofo francés, que ve el ritmo no tanto como un objeto de análisis, sino como una herramienta de escucha de las temporalidades y las interrupciones rítmicas en las que se desarrollan las actividades, sobre todo, humanas. En este texto, me centraré en la propuesta de Lefebvre y en avanzar pistas para su complejización, resultantes tanto de los usos de la metodología que desarrollé en otros trabajos, como de teorizaciones críticas de la concepción eurocéntrica de modernidad, cuna de la propuesta ritmanalítica. Tales pistas se agrupan bajo la designación *rutmanálisis*, una propuesta que inserta un desplazamiento lingüístico y conceptual, buscando de ese modo expandir los análisis de los ritmos más allá de lo humano. Del fantasma al muerto, lo que aquí se propone es un rutmanálisis caminante y, al mismo tiempo, todavía (y tal vez siempre) en camino.

Palabras clave: ritmanálisis, rutmanálisis, epistemología *ch'ixi*, conocimiento situado, más que humano

Abstract

The traces of Lúcio Pinheiro dos Santos, Portuguese mathematician and philosopher who became known as the *ghost philosopher*, are faint, mainly because his work has vanished in a bonfire in front of the Municipal Chamber of Lisbon. However, the few vestiges that could be found are forceful, and in them lies the possibility of creating a new scientific field, Rhythmanalysis. The one who suggests it is Henri Lefebvre, who sees rhythm not just as an object of analysis, but as a tool for listening to the temporalities and rhythmic disruptions in which human activities take place. In this article, I will focus on Henri

Lefebvre's proposal and on contributing to add complexity to the conceptualisation and practice of rhythmanalysis. These contributions, resulting both from the uses of the methodology I developed, and from critical theorizations of the Eurocentric conception of modernity, cradle of the rhythmanalytic proposal, are grouped under the designation Rhuthmanalysis. The displacement of the name consists in a linguistic and conceptual detour, thus seeking to expand the analysis of rhythms beyond the human. From the ghost to the dead, what I aim to propose is a "wanderer rhuthmanalysis" and, at the same time, still (and perhaps always) ongoing.

Keywords: rhythmanalysis, rhuthmanalysis, *ch'ixi* epistemology, situated knowledge, more than human

El ritmanálisis del filósofo fantasma

En junio de 2016, regresaba a Lisboa después de varios meses en Buenos Aires desarrollando análisis de ritmos artísticos en su relación con los ritmos urbanos, y utilizando el Ritmanálisis, una metodología atribuida al filósofo francés Henri Lefebvre (1992). El objetivo era adentrarme en ritmos que me eran menos familiares, no exactamente para estudiar estos ritmos, sino para, por contraste o comparación, poder ver y desnaturalizar *mis propios ritmos europeos / europeizados*. He dedicado más de un año a trabajar e investigar (con) la propuesta de Lefebvre, pero fue sólo a mi regreso a Lisboa que tomé conocimiento de la dimensión que otro autor, Lúcio Pinheiro dos Santos ¹, tuvo en el desarrollo de la propuesta ritmanalítica. En esa habitación recientemente alquilada en Lisboa, tratando de abstraerme del ruido proveniente de la escuela de enfrente, llegué a un libro titulado *La filosofía del ritmo* portugués de Sobral Cunha (2010). Allí, la creación del Ritmanálisis fue atribuida a Lúcio Pinheiro dos Santos, filósofo portugués de finales del siglo XIX, y a los diálogos establecidos con otro filósofo, Leonardo Coimbra. Sentada en el escritorio, en esa habitación de la calle Verónica, leí:

Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos reconoció en Leonardo Coimbra, además de la verdadera amistad, al mejor intérprete del pensamiento creacionista. En las antípodas de la Primera Guerra Mundial, este fue el período de convivencia superior de los filósofos en Lisboa, en los tres años de 1914 a 1917, durante los cuales Lúcio y Leonardo enseñaron juntos en la Escuela Secundaria Gil Vicente (Cunha, 2010, p.27).

Levanté los ojos de esta lectura y vi, de *nuevo*, la entrada de la escuela Gil Vicente, al otro lado de la ventana. Ahí estaba Lúcio, el fantasma que hasta entonces no había visto. Un año después, en 2017, encontré un artículo en el periódico portugués *Público* cuyo título

era "El filósofo fantasma", dedicado a Lúcio Pinheiro dos Santos y a la investigación de Pedro Baptista (2010). Hasta entonces, Lúcio Pinheiro dos Santos era sólo una vaga referencia a un profesor de filosofía de la Universidad de Porto, portugués o brasileño, algo muy incierto, en cuyos "estudios muy complejos y variados" Bachelard (1963, p.129) se había basado para escribir el capítulo "Ritmanálisis" de su libro *La dialectique de la durée* (1963). Es a través de Bachelard que sabemos de la existencia de una obra "Ritmanálisis" de Pinheiro dos Santos, editada por la Sociedad de Psicología y Filosofía de Río de Janeiro en 1931.

Pedro Baptista llevó a cabo una investigación detallada sobre la vida y obra de Pinheiro dos Santos, accediendo y publicando manuscritos inéditos del filósofo portugués. Allí, podemos ver fotografías de Pinheiro dos Santos, algunos manuscritos y epístolas. Sin embargo, Baptista no pudo acceder al conjunto de ensayos del que habla Bachelard ni confirmar la existencia de dicha publicación o de una editorial llamada "Sociedad de Psicología y Filosofía de Río de Janeiro". Sobral Cunha, por su parte, afirma claramente que "no se ha publicado ningún ensayo de ritmanálisis" (Cunha, 2010, p.32), basado en una carta enviada por Pinheiro dos Santos a Álvaro Ribeiro en 1936. Pinheiro dos Santos escribió que "[el] trabajo que tengo que publicar, sobre "rythmanalyse" (*sic*), no es un trabajo que encuentre editor" (Cunha, 2010, p.32). Junto a esta carta, se entendía que también se habría enviado una copia de "rythmanalyse", actualizando y profundizando los cursos que Pinheiro dos Santos impartió en 1929.

Sobral Cunha presenta una versión de los hechos: hubo dos copias de dos volúmenes con el título *Ritmanálisis* de Pinheiro dos Santos. Uno de los ejemplares habría sido enviado a Bachelard, pero nunca fue encontrado en su archivo, como tampoco fue encontrado en los archivos de otros "conocedores de las diversas formulaciones del texto del ritmanálisis" (Cunha, 2010a, p.14). El otro ejemplar fue quemado por la viuda de Pinheiro dos Santos, Maria Correia da Costa: "[f]ue, pues, al ritmo de la catástrofe que la viuda del ritmanalista luso-brasileño ha entregado al fin su archivo al fuego en el jardín frente a la Prensa Nacional, a finales de los años cincuenta" (Cunha, 2010a, p.14). Esta acción habrá sido una sublimación "del dolor e indignación ante una sociedad incapaz de reconocer el valor de los mejores entre sí" (Domingues, 2000, p.24). Perdí de vista a Lúcio. El fantasma se desvaneció y, con él, los misteriosos volúmenes nunca encontrados. Regresé a Lefebvre.

Ritmanálisis según Henri Lefebvre

El ritmanálisis de Lefebvre se conoce, sobre todo, por el libro póstumo *Eléments de rythmanalyse: Introduction à la connaissance des rythmes* (1992) que el autor firmó individualmente, aunque incluya dos ensayos en coautoría con Catherine Régulier, con quien entonces estaba casado ². La traducción al inglés, bajo el nombre de *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life* (2004), le dio al mismo una notoriedad que hasta la fecha era muy restringida. La palabra *elementos*, que aparece en el título, revela el carácter de boceto de la propuesta de Lefebvre, a pesar de su ambición explícita, en la apertura del libro, de crear un nuevo campo de conocimiento y fundar una ciencia. Si, por un lado, la ausencia de sistematización constituye un obstáculo, por otro lado, resulta ser una potencialidad, ya que permite diferentes acercamientos a la metodología ³.

Lefebvre fue tranzando su propuesta a lo largo de siete capítulos que presentan, cada uno, una dimensión de la metodología. Su organización podría ser otra, por tratarse más de fragmentos que de un proyecto acabado. Claire Revol (2015), llama la atención sobre la forma poco convencional en que Lefebvre presenta su propuesta, menos desde una definición del ritmanálisis y más desde la descripción del/a ritmanalista, es decir, desde la persona que practicaría esta nueva ciencia. El ritmanálisis, en este sentido, sería inseparable de la experiencia sensible del agente o de la agente del ritmanálisis, por lo que se puede decir que es "una ciencia experimental" (Revol, 2015, p.23).

El cuerpo del ritmanálisis

El cuerpo de quien desarrolla el ritmanálisis aparece, así, como algo fundamental, siendo este un cuerpo que piensa y siente, no en abstracto, sino en una temporalidad y espacialidad vividas, como las caracteriza Lefebvre (2004). El autor habla de un tiempo y de un espacio vividos, pero tal vez se me permita desplazar el sentido hacia una temporalidad y espacialidad vivas y vívidas. Este cuerpo se relaciona con su entorno, se extiende en el espacio en capas y escalas sucesivas: en la calle, en la manzana, en el barrio, en la ciudad, en el cosmos; siendo, por lo tanto, el punto de contacto entre diferentes ritmos. El cuerpo del/ de la ritmanalista no es, sin embargo, un simple medio del ritmanálisis que registra observaciones y sensaciones; este cuerpo es también el mismo *objeto* del ritmanálisis.

Para Lefebvre, el ritmanálisis es una combinación de diferentes disciplinas siendo su agente un/a psicoanalista, en el sentido de que hace de la escucha una herramienta fundamental; un/a poeta porque realiza una acción verbal que tiene una dimensión estética; así como también combina metodologías de sociología, antropología, sigue las pistas de etnología, biología o física. Esta combinación le permite escuchar las temporalidades y los trastornos rítmicos en los que se desarrollan las actividades humanas y no humanas, escuchar los deseos y pasiones inconscientes, los suyos, los de quienes le rodean, y la

relación entre todos ellos. En la medida en que toca y transforma lo que observa, la/el ritmanalista es un/a empirista, pero también un/a artista cuya acción tiene una marca estética, "reinstaurando lo sensible en las conciencias y en su pensamiento", contribuyendo así a la "transformación revolucionaria de este mundo y de la sociedad [europea moderna] en decadencia" (Lefebvre, 2004, p.26).

Lefebvre (2004) adelanta algunas pistas para el análisis de los ritmos, a lo largo de los siete capítulos de su libro. El filósofo sugiere que un análisis del ritmo debe ser siempre comparativo, no sólo de dos elementos, sino de un análisis dialéctico de las contradicciones que pone en diálogo tres elementos. Los conceptos y categorías para este análisis dialéctico serían, según Lefebvre: mecánico y orgánico; descubrimiento y creación; cíclico y lineal; continuo y discontinuo; cuantitativo y cualitativo; repetición y diferencia. Lefebvre sigue creyendo que el análisis rítmico también debe tener en cuenta que: a) hay ritmos internos y ritmos externos (sociales) que, siendo profundamente distintos, no se pueden separar en un ritmanálisis; b) existen ritmos naturales y ritmos convencionales (adquiridos, definidos por convenciones); porque un análisis del ritmo, en su perspectiva, debería ser capaz de separar dichos ritmos para comprender mejor el alcance de los ritmos sociales y cómo se fabrican; c) ritmo implica nodos de polirritmia, euritmia (cuando dos o más ritmos se unen, en un estado saludable) y arritmia (cuando dos o más ritmos son disonantes, causando sufrimiento, patología; es al mismo tiempo síntoma, causa y efecto); d) el ritmo implica repetición (de gestos, actos, situaciones, diferencias, etc.), e interferencia de procesos lineales y procesos cíclicos (*naturales*); y, finalmente, que e) los ritmos se pueden clasificar en la intersección con los puntos de vista secretos/privados y públicos (ritmos secretos, ritmos públicos o sociales, ritmos ficticios, ritmos dominantes).

Cabe destacar que estas categorías de análisis imponen una diferenciación, a menudo artificial, entre los ritmos: ¿Cómo separar lo que es natural de lo construido, por ejemplo? Sin embargo, es precisamente en la tensión irresoluble entre elementos considerados antagónicos, es decir, en la fricción entre categorías, donde el ritmanálisis puede ser fructífero. Las dualidades presentadas por el filósofo sirven para orientar los análisis, constituyéndose tanto como puntos de partida operativos, así como en límites. Por lo tanto, funcionan como directrices, pero también como barreras a superar. En el lugar de la síntesis, de la junción (*sin*) del múltiplo en el uno, encontraríamos, pues, el éxtasis, la salida (*ex*) en el múltiplo, procedimiento de montaje de Sergei Eisenstein (Cf. Didi-Huberman, 2015) que nos puede ser útil a la hora de analizar los ritmos.

En la medida en que Lefebvre designa su proyecto como "romántico revolucionario" (cf. Revol, 2015, p.160), podemos ponerlo en contacto con las vanguardias artísticas y

literarias. Entender que participa tanto en la reflexión sobre los procesos de urbanización como en la búsqueda de metamorfosear las formas de vida en las ciudades, creando espacios y tiempos capaces de restaurar el cuerpo total en su relación con el mundo, lo que lleva Lefebvre a forjar una poética de la ciudad como obra (cf. Revol, 2015, p.160). En este seguimiento, y en afinidad con estas vanguardias artísticas, concretamente la Situacionista Internacional, el ritmanálisis no sólo debe considerarse una metodología basada en la observación participante, sino un experimento inscrito en una familia de prácticas, de carácter crítico, vinculadas a la creación, a saber, literaria, artística, arquitectónica y urbana.

Lefebvre entiende que el primer paso en un proceso de ritmanálisis es experimentar los ritmos abandonándonos a su fluidez, para en una segunda fase, encontrar un orden subyacente a los ritmos y comprender lo que revelan del tiempo, espacio y energía - el ritmo existe, en la definición del filósofo, siempre que hay interacción entre un lugar, un tiempo y un gasto energético (Lefebvre, 2004, p.15). Me interesa pensar esta segunda fase, no tanto como búsqueda de un orden oculto, que sería *des-cubierto* por la acción del ritmanálisis, sino en una multiplicidad de configuraciones que el ritmanálisis articula (narra, fabula) en el momento del análisis y, sobre todo, de la restitución crítica de este análisis. Para analizar el ritmo, hay que agarrarlo y para agarrarlo es necesario haber sido agarrado por él, "es necesario dejarse ir, rendirse, abandonarse a la duración" (Lefebvre, 2004, p.27). Esta dimensión requiere un cierto tiempo y una cierta inmersión (en ese tiempo, pero también en una espacialidad predeterminada), ya que los ritmos no se describen de un vistazo, deben, por el contrario, ser vividos y captados por el conjunto de los sentidos.

El ritmanálisis surge, así, como un dispositivo de inmersión en determinada vida cotidiana, en la que, simultáneamente, a la entrega a ritmos, vivimos estos ritmos externamente. La/el ritmanalista adopta un régimen de atención, percepción y acción que la/lo hacen salir de los ritmos habituales al mismo tiempo que se sumerge en ellos, es decir, los experimenta de inmediato y sin distancia. Esta etapa también corresponde a la formación, educación y ejercicio que la/el ritmanalista debe llevar a cabo para modificar su percepción del mundo, del tiempo y del entorno, entiende Lefebvre (2004). ¿Cómo lograr este distanciamiento y entrega, esta interioridad y exterioridad simultáneas? ¿Cómo pensar en los ritmos que se internalizan y exteriorizan en la interacción? Algunas sugerencias avanzadas por Revol (2015) forman un "protocolo" de las prácticas de ritmanálisis: habitar la fatiga, el acercamiento sensible y multisensorial al territorio, abandonar una actitud instrumental que busca subyugar todo a una utilidad, a un objetivo predeterminado: no todo

tiene que "servir" (ser útil, ser siervo de un objetivo), no todo puede ser conocido y entendido.

Presentado la/el ritmanalista y avanzadas las categorías orientadoras de un ritmanálisis, en los dos primeros capítulos, así como un tercer capítulo enteramente dedicado al más célebre ejercicio ritmanálisis desarrollado por Lefebvre desde el balcón de su casa, en la calle Rambuteau de París, el autor dedica el cuarto a la *doma [dressage]*. Por doma entiende el aprendizaje o entrenamiento de gestos individuales o compartidos por un grupo, sociedad o nacionalidad, que se instalan a través de la repetición. Es este entrenamiento que "determina la mayoría de los ritmos" (Lefebvre, 2004; p.40), aunque un análisis de los ritmos de la doma no permita la comprensión de la totalidad de los ritmos sociales. El modelo que conserva la sociedad occidental e imperialista actual, dice Lefebvre, es el modelo militar, y "es a través de los ritmos que se establece este modelo" (2004, p.41). Lefebvre se centrará, además, en el gesto, entendido como movimiento del cuerpo en el espacio, investigando los ritmos que están en su origen, especialmente a través del análisis de repeticiones y rituales. De esta manera, volvemos al cuerpo como vector de análisis y creación de ritmos ⁴.

Ritmanálisis y modernidad

Revol (2015) sugiere que el hilo conductor del pensamiento de Lefebvre es la crítica de la sociedad moderna [europea]. La autora sostiene que, en las sociedades modernas, lo que la/el ritmanalista debe analizar es no solo el ritmo del trabajo, sino también el tiempo y el espacio de los mercados, el ritmo del capital, la organización cotidiana que la sociedad industrial y la modernidad determinan. La asociación de los estudios rítmicos con el surgimiento de lo que se ha llamado sociedad moderna está ampliamente documentada. Una panorámica de los estudios sobre el ritmo a lo largo del tiempo revela que es en el cambio del siglo XIX al siglo XX que emergen teorizaciones sistematizadas del ritmo, como problema científico y filosófico (Golston, 1996; Henriques *et al*, 2014; Michon 2005, 2019). Este interés fue desencadenado por los procesos de transformación de la modernidad, la creciente urbanización, el desarrollo del sistema financiero, la fluidez de las comunicaciones y del transporte, así como la globalización. El ritmo incluso 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 las transformaciones que se querían implementar.

Estas transformaciones se relacionaron principalmente con la gestión productiva del trabajo, apuntando a la creación de un sistema de organización científica de este, y al desarrollo de una nueva *ingeniería social*, caracterizada por nuevos estilos de vida y coreografías cotidianas. Se empezaba a entender que, conociendo bien la dinámica de percepción, movimiento y ritmos, se podían estimular ciertas respuestas y cadencias productivas, a la vez que manipular a las masas de acuerdo con ciertas ideologías. De ahí surgieron estudios psicológicos y experimentos artísticos utilizados más tarde por las ideologías fascistas en Europa. 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 un término productivo, multiplicando así los campos interesados en estudiarlo, abordarlo y modularlo.

¿Qué ritmo se analiza en el ritmanálisis?

A pesar de la proliferación de estudios sobre el ritmo y del 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 enormemente compleja. Esta variación depende del área de conocimiento o del área artística en la que se desarrollen dichos estudios, incluso dentro de cada área las perspectivas son múltiples, dependiendo de quién los estudie o del *corpus* de investigación.

Si no hay acuerdo sobre una definición única de ritmo, hay, sin embargo, dos ejes alrededor de los cuales gravitan las diferentes perspectivas. Estos ejes son: 1) la comprensión del ritmo como orden de movimiento en la música y la danza, según la definición de Platón (cf. Benveniste, 1966), y 2) una concepción preplatónica del ritmo que se opone a la idea exclusiva del ritmo como repetición y métrica. Para distinguir estos ejes, parto del estudio desarrollado por el lingüista francés Émile Benveniste, en *Problèmes de linguistique générale* (1966), sobre todo en la parte dedicada a la noción de ritmo y su expresión lingüística. Además de un análisis etimológico que transforma la comprensión del ritmo, el autor analiza en detalle los usos de la palabra en el período preplatónico, especialmente en la filosofía jónica, la poesía lírica y trágica, así como la prosa ática.

Benveniste identifica que hasta el siglo V A.P.⁵ la palabra *rhuthmos* era bastante recurrente y se convirtió en un término técnico, especialmente para los atomistas Demócrito y Leucipo, autores del "primer paradigma del ritmo" (Michon, 2017, p.343). En todos estos

textos, Benveniste identificó una comprensión diferente del ritmo de la que ahora es dominante, descubriendo que el *rhuthmos* se usaba para hablar de una forma tal como se presenta a los ojos del observador. *Rhuthmos* designaba la forma de los átomos, las letras del alfabeto, así como el carácter singular de una persona, la imagen que reflejan los espejos, la forma de una opinión o un pensamiento. La palabra ritmo se usaba para referirse, por lo tanto, a cualquier cosa móvil, con movimiento, en un momento dado. El problema es que coexistieron otras expresiones utilizadas como sinónimos de *rhuthmos*, traducidas por "forma" -*skhêma*, *morphè* o *eidos*-, cuyos significados son distintos:

skhêma (...) se define como una "forma" fija realizada (...). Por el contrario, (...) *rhuthmos* designa la forma de lo que se mueve, en el instante en que es asumida (...). Es la forma improvisada, momentánea, modificable (Benveniste, 1966, p.333).

Lo que permite a Benveniste comprender la especificidad de la palabra *rhuthmos*, a diferencia de otras utilizadas para designar la forma, es un cambio del análisis lexical al etimológico y morfológico. Este análisis le permitió "introducir una idea revolucionaria" (Michon, 2017, p.16): la de que el sufijo (*th*)*mos* asociado al verbo *rhein* —fluir— no indica una modalidad particular de flujo cumplido, sino la modalidad particular de este cumplimiento. Así, *rhuthmos* no solo se refiere a la configuración momentánea de cualquier cosa móvil, sino que también se refiere a la forma particular de fluir desde un fenómeno móvil, es decir, nombra una forma tal y como se presenta a los ojos del observador, en el momento y movimiento particular en el que se da esta forma.

La pregunta de Benveniste es cómo el entendimiento de "forma", que marcó el paradigma rítmico hasta el siglo IV A.P., dio lugar a la definición actual dominante que asocia el ritmo con la periodicidad, el número y lo fijo. Una de las razones es el uso indiferenciado por parte de los autores griegos de *skhêma*, *morphè* o *eidos* —que, como hemos visto, se refieren a formas fijas, realidades inmóviles y fenómenos periódicos— y su traducción del griego, sistemática e indiscriminadamente, como "forma", oscureciendo gradualmente los primeros usos de la palabra *rhuthmos*. Otra razón, y la principal, se debe a Platón y los usos que comenzó a hacer de la noción de ritmo. El análisis de diversos textos platónicos (Benveniste, 1966; Michon, 2017) revela nuevos sentidos del ritmo que "eclipsaron el significado anterior y dificultaron mucho su recuperación" (Michon, 2017, p.33). En estos textos, el ritmo se asocia principalmente con la "forma del movimiento que el cuerpo humano asume en la danza, y la disposición de las figuras en las que tiene lugar este movimiento" (Benveniste, 1966; p.334), y esta forma que es ahora humana está determinada por una medición.

El ritmo, desde Platón, comienza entonces a referir al “orden en movimiento, el proceso de conformación armoniosa de las actitudes corporales combinadas con un metro” (Benveniste, 1966: pp. 334-335). Platón comienza a asociar el ritmo con los gestos humanos. Por eso, tan a menudo se dice que el ritmo es la repetición en intervalos regulares de tiempo; en general, es a esta repetición que se le llama ritmo en las más diversas áreas (Barretta *et al*, 2013, p.32). Platón transforma profundamente el concepto de *rhuthmos* y marca el surgimiento de un segundo paradigma del ritmo en la primera mitad del siglo IV A.P. que determinará la comprensión del ritmo durante siglos ⁶.

Nos interesa rescatar estos usos y entendimientos de *rhuthmos*, ya que nos permitirá desvincular el ritmo de la repetición y, por otro lado, volver a la dimensión impersonal y no exclusivamente humana de la realidad dinámica observada en el momento de su flujo. Siguiendo la propuesta de investigadores como Meschonnic (1982), Pierre Sauvanet (1996) o Pascal Michon (2005), busco volver a una concepción del ritmo preplatónica, entendiéndolo como una configuración momentánea de un flujo en constante circulación, y la llegada misma a esa configuración en el momento en que ocurre. Por lo tanto, un análisis del ritmo debe ser un análisis de los *rhuthmos*.

Del ritmanálisis al rutmanálisis

Como hemos visto anteriormente, el ritmanálisis de Lefebvre tiene un carácter de proyecto, deseo y ambición que solo se realiza ligeramente. Para entender la propuesta del ritmanálisis y ensayar contribuciones para el desarrollo de la metodología y del campo científico que Lefebvre prometió inaugurar, se hizo imprescindible practicarla. Dado su carácter experimental, entendí que las prácticas de ritmanálisis nos permitirían volver a la propuesta teórica con nueva información que la reconfiguraría y, de nuevo, esto me ayudaría a volver a las prácticas de ritmanálisis de otra manera.

Siguiendo la propuesta de Lefebvre, era necesario, en una primera fase, entregarme y dejarme llevar por los ritmos, para en una segunda encontrar uno o más órdenes subyacentes. Para entender los ritmos, dice Lefebvre (2004), el/la ritmanalista necesita entrenar, educar y ejercitarse para cambiar su percepción del mundo, del tiempo y del entorno. Entendí que este entrenamiento requería la entrega a otros ritmos, desconocidos o menos conocidos, que me confrontasen con los ritmos de tal modo en mí arraigados que pasaban muchas veces por naturales. Por confrontación (ya sea por la diferencia que hay en la similitud o por la similitud que hay en lo diferente), podría abrir posibilidades de transformación de mi percepción. Es en este contexto que aparece la

posibilidad y se concreta el período de investigación en Buenos Aires, al que me refiero al principio de este texto.

El *entrenamiento del cuerpo ritmanalista* y los usos de la metodología en Buenos Aires se hicieron por dos vías simultáneas: por un lado, por el desarrollo de ejercicios de ritmanálisis y, por otro lado, por el contacto con teorizaciones críticas de la concepción eurocéntrica de la modernidad. La visión del ritmo como intérprete general de la modernidad, su contexto de emergencia y profusión, al igual que sus usos, estaban estrechamente relacionados con la modernidad. La pregunta que se me planteó fue entonces: si el ritmanálisis se desarrolla en respuesta y como crítica a la modernidad, y si la modernidad es una construcción eurocéntrica, como varios autores (Lugones, 2008; Mignolo, 2000; Quijano, 2000; Palermo, 2013, etc.) han denunciado, ¿hasta qué punto el ritmanálisis tendrá un carácter eurocéntrico? Suponiendo que el ritmanálisis critica la modernidad, pero entiende la modernidad desde un marco eurocéntrico, ¿de qué manera se puede desarrollar un ritmanálisis no eurocéntrico? A partir de los ejercicios de ritmanálisis ⁷ desarrollados en Buenos Aires, y teniendo en cuenta las críticas a la modernidad, así como sus implicaciones epistemológicas, ontológicas, políticas y éticas, avanzo pistas para complejizar la metodología del ritmanálisis.

La primera desviación del ritmanálisis que sugiero, reflejada inicialmente en un desplazamiento adentro de la propia lengua, es reemplazar el ritmo con su antepasado griego *rhuthmos*. En lugar de un ritmanálisis, se trataría de ejercer, por lo tanto, una *rhuthmanalysis* o, en su acercamiento a la ortografía castellana, *rutmanálisis*. El movimiento de desplazamiento que sugiero, dentro del propio nombre, busca al mismo tiempo reafirmar el concepto de ritmanálisis y transgredirlo. Este desvío "anima un viejo nombre" para darle una nueva resonancia, sin ignorar que "lo nuevo es solo una brillante reaparición de lo muy viejo" (Bernardo, 2019, p.64).

El cambio lingüístico que propongo es un cambio conceptual que pretende, en primer lugar, contribuir a la crítica de la definición dominante de ritmo, subrayando y dando voz a un deseo compartido por varios autores y autoras de llamar la atención sobre los usos diferenciados del concepto y contribuir al retorno a una concepción preplatónica del ritmo. Por otro lado, como referí anteriormente, busca despegar el entendimiento del ritmo como exclusivamente humano, teniendo en cuenta múltiples modos de existencia y sus *rhuthmoi*. El rutmanálisis, además de poner en relación las propuestas de Lefebvre con la crítica a la modernidad eurocéntrica y la epistemología que le subyace, parte de la comprensión del mundo como un tejido común cuyo análisis, aproximación y diálogo rechazan la figura del especialista. El ritmanálisis de Lefebvre va, en este sentido, a

describir al/ a la ritmanalista como una combinación de antropólogo/a, sociólogo/a, psicólogo/a, poeta o artista, cuestionando así el análisis del ritmo como propio de una sola disciplina, y la expresión del ritmo como dominio exclusivo de la ciencia. Partiendo de esta concepción, agrego la comprensión de que el/la ritmanalista es un/a *caminante*.

El ritmanálisis en movimiento

La *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, carta de cerca de mil páginas escrita en el siglo XVII por Felipe Guamán Poma de Ayala⁸, para la corona española, incluye más de 300 imágenes. Silvia Rivera Cusicanqui (2010; 2015; 2018) analizó algunas de ellas partiendo de la premisa de que las culturas visuales tuvieron, en el mundo colonial andino, una trayectoria propia que ofrecen interpretaciones y narrativas sociales reveladoras, actualizando muchos aspectos del mundo social. Una de las imágenes analizadas es un dibujo de Waman Puma de Ayala, donde se puede leer en letras grandes "Indios. Astrólogo. Poeta que sabe" y en letras más pequeñas "sobre el anillo del sol y la luna, eclipse, estrellas, cometas y hora, domingo, mes y año y los cuatro vientos para sembrar la comida, desde la antiguo". Rivera lee en la figura a un indígena "excursionista, filósofo, científico (la astrología era una ciencia en ese momento)", pero también "un agricultor que siembra alimentos" (Rivera, 2015, p.208). Partiendo de esta imagen y de la lectura que Rivera hace de ella, así como de mi propio ejercicio de dibujar la imagen, sugiero que la/el ritmanalista, además de la combinación que menciona Lefebvre y a la que me referí anteriormente, es también un/a caminante que aúna filosofía, ciencia y poesía; que está en contacto con la tierra, conoce, respeta e integra los ciclos cósmicos. "Caminar, conocer y crear", en la trilogía avanzada por Rivera, son las acciones que son la base de una "metodología en movimiento", que deambula y camina con un horizonte de "artesanías intelectuales" (Rivera, s.f., s.p.).

El balcón desde donde Lefebvre desarrolló su ritmanálisis más célebre se encuentra a un nivel por encima de la calle, permite una observación desde arriba, panorámica. Podríamos preguntarnos si esta vista desde arriba no se puede confundir con una vista superior (con superioridad) basada en un privilegio no ponderado (después de todo, ¿quién puede tener un apartamento en París y uno con balcón?). El análisis panorámico de los ritmos, realizado desde arriba, proporciona una perspectiva contextual indispensable, pero con tendencia a limitarse a una vista a distancia, frontal y focal. El ritmanálisis desde el balcón también debe incorporar la visión periférica, que es borrosa, poco clara o desenfocada. La/el ritmanalista depona la visión como la fuente primaria de conocimiento, sin excluirla, y pone la piel a la par de los otros órganos de los sentidos. El ritmanálisis

desde el balcón requiere combinarse con un *rutmanálisis andante* que está en el balcón, pero que también desciende de allí, camina, cambia de perspectiva, accede a diferentes lados de las mismas cosas, se detiene, acelera, realizando una "búsqueda itinerante de conocimiento" (Rivera, 2010, p.32) de los ritmos y su asignación. No es sólo una visión desplazada, sino sobre todo la visión en el desplazamiento (Didi-Huberman, 2002, p.75). La caminata se entiende aquí no como movimiento literal de caminar que implica los pies y que es lineal, de moverse de un punto a otro, sino como un gesto de travesía que desarrollé en otra oportunidad ⁹.

El "indio, astrólogo, poeta que sabe" de Waman Puma de Ayala (cf. Rivera, 2010) lleva en su mano izquierda un *Quipu* ¹⁰, un conjunto de hilos de lana de colores, con diferentes nudos que servían, desde tiempos preincaicos, para registrar eventos o rituales, siendo sus significados aún poco conocidos. Lo que Waman Puma lleva en la mano es en sí mismo el enigma, el registro indescifrable para muchos, el lenguaje compartido por algunos, inaccesible para otros. La/el rutmanalista camina de la mano del misterio, llevándolo, portándolo, y con él también nos revela la imposibilidad de todo comprender, de todo alcanzar.

Para adentrarme a la imagen de Waman Puma, decidí dibujarla, añadiendo el gesto de la mano al del ojo. Al retomar este dibujo meses después, me llamó la atención que los pies estuvieran tan mal copiados; en lugar de dos, parecía haber tres. La base de este viaje del/de la rutmanalista es precisamente la inestabilidad, la indefinición, la transfiguración. La forma de los pies se disuelve porque la caminata no tiene la forma del caminar, es más bien una analogía del desplazamiento, del movimiento. En el rutmanálisis, adoptamos el movimiento interno de las cosas, nos asentamos en una realidad móvil, adoptando un sentido (dirección, pero también significado) en constante cambio, y lo capturamos intuitivamente. También me di cuenta de la ausencia del paisaje en mi dibujo. Las montañas y el suelo desaparecieron en mi copia y privaron al caminante de su contexto. Al hacerlo, destacaron la dimensión que borraron: la espacialidad andina, marcada por una cosmovisión específica. Un caminante piensa en una temporalidad viva y camina a través de una espacialidad viva. Su pensamiento (en la medida en que sus gestos también lo son) está localizado, situado.

La asignación de la territorialidad en rutmanálisis

La/el rutmanalista no solo piensa en el espacio-tiempo, sino que el espacio-tiempo también *piensa* a través del/de la rutmanalista y se convierte en gesto, palabra. El espacio, la materialidad y la concreción de este espacio, la forma de organizarlo, el ritmo, no son

meros resultados de una forma previa de *ser* que se expresaría en este contexto. Este *ser* —cómo piensa, cómo se mueve— surge de este espacio-tiempo específico. La/el rutmanalista no sólo conoce el espacio-tiempo, sino también promueve el conocimiento situado (Haraway, 1988) en el "aquí y ahora" de su territorialidad. Para Donna Haraway, el conocimiento situado implica el movimiento de constantemente volver expresiva la dimensión de afectación de una territorialidad específica en cuatro planos simultáneos: epistemológico, ontológico, ético y político.

Epistemológicamente, el conocimiento situado es un esfuerzo por pensar más allá de la dualidad objetivo-subjetivo. Ontológica y éticamente, el conocimiento situado busca dar:

una descripción más apropiada, más rica y mejor del mundo, para vivir bien en él, y en una relación crítica y reflexiva con nuestras prácticas de dominación de los demás, así como con las partes desiguales de privilegio y opresión que constituyen todas las posiciones (Haraway, 1988, p.579).

La/El rutmanalista no asume el espacio o el lugar como esenciales, en cambio tiene en cuenta que los lugares son creaciones históricas, resultantes de la multiplicidad de dinámicas de poder que los atraviesan, construyen y actualizan las relaciones. Asimismo, conociendo las concepciones variables del tiempo, la/el rutmanalista tiene una concepción multitemporal, no lineal ni progresiva, en la que los tiempos mixtos estallan en la conciencia y la práctica.

Teoría y práctica, conocimiento y hacer, trabajo intelectual y trabajo manual, mano y ojo, naturaleza y cultura, razón y emoción, conocimiento académico y el de "la gente de a pie" (Rivera, 2018, p.86) no están separados en el trabajo del/de la rutmanalista; su premisa epistemológica y ética, es la no separación de estos elementos, sino habitar la contradicción fértil de la tensión entre ellos. En lugar de dualidades y binarismos, Rivera (2010; 2018) propone la noción aymara *ch'ixi*, en torno a la cual desarrolla una propuesta epistemológica con la que el rutmanálisis dialoga. *Ch'ixi* generalmente se refiere al color gris que resulta de la yuxtaposición, en pequeñas manchas o manchas que se pueden vislumbrar de cerca, de dos colores opuestos o contrastantes, blanco y negro, pero también rojo y verde, etc. Es una mezcla que confunde la percepción al parecer un solo color. Esta noción responde a la idea de que algo es y no es al mismo tiempo. El poder del *ch'ixi* es el de lo indiferenciado que conjuga los opuestos sin anularlos ni resolverlos. Por lo tanto, no se trata de hibridar conceptos o binarismos, sino de habitar la polaridad irresoluta e irresoluble, el malestar y la tensión entre ambos lados y sus aporías.

Rutmanálisis participa y quiere contribuir para una forma de producir conocimiento, conocer y pensar los modos de producción de conocimiento a partir del *chuyma* (Rivera,

2018), palabra aymara que designa simultáneamente pulmón, corazón e hígado. Este conocimiento —que descentraliza el conocimiento de su dimensión exclusivamente cognitiva— implica respiración, cuidado y atención al otro, a la otra, pero también una dosis de *hígado*, es decir, ira, impulso energético determinado. El pensamiento del/de la rutmanalista involucra estas dimensiones corporales y las analogías involucradas en ellas, pero también involucra otros órganos, los de otras personas. El conocimiento del/de la rutmanalista no cultiva su ser solitario, lúcido, racional y del ojo (*nayra*) (Rivera, 2018, p.121). En cambio, combina ese saber con el del grupo, con el que comparte en lugar de competir; un saber hecho, pues, de hígados, pulmones y corazones, así mismo en plural.

En el momento en que copié el dibujo de Waman Puma, trataba de ponerme en contacto con la imagen desde otro lugar que no fuera lo visual, pensando que este gesto de dibujar (que implica una atención diferente al detalle, mover partes del cuerpo que normalmente no están involucradas en la lectura, etc.) podría abrir otras formas de atenderla. Se trataba de pensar la imagen a partir de otra imagen distinta a sí misma, desplazando su significado, a pesar de la intención de hacer una copia lo más fiel posible. Rápidamente estas afirmaciones fueron abandonadas, porque después de terminar el dibujo no había nada, absolutamente nada de distinto o nuevo en ella. La dejé a un lado durante meses. El intervalo entre el dibujo y su revisitación permitió acceder a cosas que antes no había notado: falta el paisaje (¿qué implicaciones?), los pies están deformados (¿qué implicaciones?), escribí parte en portugués (mi idioma nativo) y parte en español (¿qué implicaciones?), etc.

El gesto de dibujar trajo otro pensamiento de la imagen y también la idea de que la/el rutmanalista puede recurrir al dibujo, en sí mismo, como una forma de pensamiento. La/el rutmanalista incorpora en su análisis múltiples modalidades de conocimiento, relacionadas con las artes. Al mismo tiempo, la restitución de las experiencias de rutmanálisis también está estrechamente relacionada con las disciplinas artísticas y con la experimentación subyacente a ellas. Rutmanálisis forma parte de una familia de prácticas relacionadas con la creación —literaria, artística— que tiene un aporte crítico. Desarrollar el rutmanálisis, documentar y retomar su experiencia requiere medios tradicionalmente asociados al arte, de ahí el refuerzo de esta metodología en el contexto de los Estudios Artísticos y Culturales ¹¹.

No hay nada en el paisaje del caminante de mi copia que le permita identificar dónde está, aparte de las estrellas. El/la rutmanalista está atento/a su cuerpo, siendo una especie de metrónomo que registra los pulsos del mundo, como decía Lefebvre (2004), pero no solo marca la regularidad de los latidos, sino que se guía por las estrellas, por las

vibraciones, por las corrientes... escucha tanto las regularidades como las irregularidades, su atención no es solo numérica, más bien es sísmica y volcánica, desbordante. La/el rutmanalista es un sismógrafo de su tiempo, en el mismo sentido en que Warburg cualifica al historiador-sismógrafo, siguiendo la lectura de Didi-Huberman (2009). Del cuerpo del/de la rutmanalista se podría decir que no es ni instrumento ni medida, es más bien un ser en relación que sabe lo que lo/a rodea porque está hecho/a de eso y eso está hecho de él/ella. La/el rutmanalista basa su análisis en la no separación entre lo humano y lo no humano, afirma la existencia de una continuidad entre los mundos *biofísico*, *humano* y *sobrenatural*. Este posicionamiento no es sólo epistemológico, sino también, y sobre todo, ético.

Un rutmanálisis más allá del humano

El rutmanálisis no se mueve ni camina, epistemológicamente, en cualquier parte. Mi propuesta es la de un/a rutmanalista que camina (piensa, crea, cultiva) desde el Sur. Esto implica no un ritmanálisis *en el Sur*, sino un rutmanálisis que descentraliza y se distancia de los modos de producción de los templos occidentales del conocimiento. La/el rutmanalista reconoce la multiplicidad de formas de hacer, pensar, relacionar, construir y experimentar lo biológico y lo *natural*. La/el rutmanalista se guía por una comprensión relacionada con la cosmovisión andina, pero no exclusivamente, de la no separación (y consecuente no jerarquización) de la naturaleza/cultura, humano/no humano. El rutmanálisis cuestiona el sistema de creencias occidental, cuna del ritmanálisis, poniéndolo en diálogo con otras cosmologías y con la concepción de seres considerados inanimados —como plantas, animales o entidades materiales inconmensurables—, no como meros objetos sino como modos de existencias. Se considera, como tal, la existencia de una relación entre "la vida humana y la vasta pluralidad de seres (vivos o no)" que existe en el "cosmos inconmensurable: animales, plantas, sustancias, sitios y paisajes, rocas y metales, el cielo y sus miríadas de mundos, los agujeros profundos y ríos subterráneos del interior desconocido del planeta" (Rivera, 2015, p.210). Un rutmanálisis piensa desde y con la planta, la piedra, el animal y el muerto.

Los elementos del cosmos no se entienden en el rutmanálisis como seres disponibles y para manipulación del animal humano. La acción humana no tiene lugar sobre una materialidad supuestamente inerte, pasiva, lista para ser manipulada. "La materia no es estúpida", como dice Federici (2016), actúa, reacciona, resiste, se venga... la materia respira y actúa sobre la base de una dinámica de reciprocidad continua. El humano no está en lo más alto de una jerarquía que imaginó, creó para sí mismo y que busca mantener, siendo entendido, en cambio, como una de las diversas *chakanas* del cosmos —y ni

siquiera la principal—, es decir, como un punto de intercepción de diversas fuerzas del cosmos ¹². Incluso, ya no es posible usar el lenguaje como factor diferenciador (y jerárquico) del animal humano en relación a otros modos de existencia, aunque la cuestión del lenguaje siempre haya sido utilizada para demostrar la superioridad humana. Todos los filósofos han dicho que el animal está privado del lenguaje, subraya Derrida (2002), y lo hicieron creando esa palabra *animal*. En el origen de la humanidad, el humano se dio a sí mismo la palabra *animal* para poder identificarse y reconocerse como "hombres, capaces de responder y responder en nombre de los hombres" (Derrida, 2002, p.62).

El *mundo cósmico y el mundo animal*, por un lado, y el *mundo humano*, por otro, se consideran esferas distintas, entendiendo que la primera es principalmente cíclica y la segunda rítmica; la primera se inserta en el campo de la etología y la segunda en la antropología. Una ética y política del ritmo, de la rutmanálisis, radica en el cuestionamiento de la concepción de los mundos cósmico y humano como separados, y de sus consecuencias políticas, ahora claramente visibles en la emergencia ambiental que vivimos y en su relación intrínseca con el capitalismo extractivo y *desarrollista*. El/la rutmanalista tiene, por lo tanto, un proyecto crítico —ético, político— que cuestiona, más allá del paradigma humanista (especista), el paradigma neoliberal *desarrollista e integracionista*, entendiéndolo como un dispositivo de dominación mundial afín a los propósitos y a la visión colonial eurocéntrica que concibe al europeo como lo avanzado/moderno/civilizado y a lo/a indígena como atrasado/premoderno/incivilizado.

La cosmovisión andina, como otras cosmologías amerindias, puede ser la brújula para este cuestionamiento. Es en ese sentido que el ritmanálisis surgido del filósofo fantasma deberá seguir complejizándose, en dirección a un análisis que tenga en cuenta "puntos de vida" (Coccia, 2017) —y no solo puntos de vista— de actantes más que humanos, como las plantas, las piedras, los animales o los muertos. Siendo impersonal y transversal a todos los modos de existencia, el ritmo aparece como el ámbito privilegiado para repensar las definiciones dominantes de lo que es cultura, naturaleza y sus jerarquías subyacentes. Del fantasma al muerto, lo que aquí se propone es un rutmanálisis caminante y, al mismo tiempo, aún (y tal vez siempre) en camino.

Referencia:

1. Pinheiro dos Santos fue un filósofo, profesor, diputado, resistente a la dictadura en Portugal y al exilio político en Brasil. Con formación básica en matemáticas y física, asistió a la Bergson en París, alrededor de 1912-13, al mismo tiempo que Gastón Bachelard.
2. El proyecto ritmanalítico de Lefebvre aparece explícitamente en diferentes ocasiones: en los volúmenes segundo y tercero de *Critique de la vie quotidienne*, de 1961 y 1981 respectivamente, en *La Production de l'espace*, de 1974, y en dos artículos escritos con Catherine Régulier, "Le projet rythmanalytique", de 1985, e "Essai de rythmanalyse des villes méditerranéennes", de 1986.

3. Un número significativo de investigaciones han estado explorando formas de operacionalizar el ritmanálisis, en diversos campos tales como la geografía, los estudios sonoros y musicales, la danza y la performance, los estudios del espacio urbano contemporáneo, entre otros (por ejemplo, Barletta 2020; Charalampides 2017; Chen 2015; Crespi y Manghani 2014; Edensor 2010; Lyon 2018; McCormack 2014; Rodrigues 2016; Stratford 2018).
4. Sería relevante pensar el gesto no solo en su dimensión de acción en el espacio, sino como padecimiento, siguiendo a Agamben (2000) y su concepción del mismo.
5. Antes del Presente.
6. Un tercer paradigma se atribuye a Aristóteles, surgido en la segunda mitad del siglo 5 A.P., según el cual el ritmo no solo se refiere al orden de las palabras, sino que implica todos los aspectos del discurso: "léxico, sintaxis, cantidad de sílabas, acentuación, ecos, voz, pronunciación, tono, *tempo*, e incluso gestos" (Michon, 2017, p. 345). Esta nueva comprensión del ritmo de la poesía influirá en los autores centrales en el estudio del ritmo poético, a saber, Henri Meschonnic, pero también el ritmo en el arte, a saber, Giorgio Agamben (2005).
7. Debido a su dimensión experimental y provisional, a las prácticas de ritmanálisis (que incluyen prácticas teóricas) comencé por llamarlas *ejercicios de ritmanálisis*. Más tarde, cuando conocí designaciones de otros autores que podría adoptar, por ejemplo, a) más relacionado con la idea de experimento/experimento, b) "ritmografía" (Rodrigues, 2016) o directamente c) *ritmanálisis de*, me decidí por una continuidad de esta idea de ejercicios de ritmanálisis. Por un lado, la palabra ejercicio reenvía a la idea de práctica, que es importante enfatizar. Por otro lado, el ejercicio está asociado a la idea de multiplicidad de vías de entrada a un tema, de diferentes ejercicios para acercarse y practicar el mismo tema, etc., territorio en el que me interesaba inscribir las prácticas de ritmanálisis.
8. También conocido como Huamán Poma o Wamán Poma, este último derivado de las palabras quechua Waman y Puma.
9. Ver Coelho (2018).
10. Según Rivera (2018, p.53), "los quipos eran un sistema mnemotécnico y de registro utilizado por los antiguos pueblos de los Andes. (...) Las huellas de su uso revelan que no solo eran registros numéricos, sino también inscripciones propicias de carácter ritual que permitían ordenar el cosmos y numerar las ofrendas al *Wak'as* o lugares sagrados de culto a los antepasados".
11. Independientemente de la forma elegida para la restitución de la experiencia o de la forma que la experiencia requiera para ser restaurada, el ritmanálisis es del orden de lo fragmentario, rompiendo la unidad y la supuesta transparencia del mundo (desarticulando esta transparencia como una posibilidad), y trayendo al mismo tiempo, en cada uno de los fragmentos, ese mismo mundo. Dicho de otra manera, el ritmanálisis no supone ni desea abarcar el conjunto, ni es del orden de la economía de la comunicación. Del mismo modo, el texto de este ritmanálisis (que le es constitutivo) no busca ser transparente como si fuera una superficie transparente que deja *ver* el mundo. El ritmanálisis se hace cargo de la fragmentación del mundo, procediendo por recortes espaciotemporales, y lo expone, sabiendo que el mundo, y el yo que escribe sobre este mundo, también está expuesto en el fragmento. La fragmentación está también en el que escribe y no sólo en el *objeto* de la escritura. El/la ritmanalista es interior y exterior a los ritmos que analiza, toca y es tocado o transformado, al mismo tiempo que toca los ritmos y los transforma. Por lo tanto, podemos decir que el ritmanálisis renuncia a una cierta soberanía del yo como principio de unidad. No es un solo yo el que vive los ritmos y escribe sobre ellos, el yo que la experiencia no es exactamente el mismo yo que escribe, no sólo porque toda escritura está mediada por la memoria, es decir, marcada por una división de este yo que escribe con el otro yo que ha sido y ya no es, sino también porque este yo se desintegra en las relaciones que establece con los mundos y sus ritmos. El fragmento se entiende aquí no como cerrado sobre sí mismo, con un sentido *interno*, sino adquiriendo sentido en la relación que se establece entre los diferentes fragmentos (hasta los que están afuera de campo).
12. La raíz de la palabra es *Chaka* se refiere a puente, pero también dique para contener las aguas (Estermann, 2006; Rivera, 2018).

Bibliografía

- Agamben, G. (2005). *El hombre sin contenido*. Barcelona: Ed. Altera.
- Bachelard, G. (1963). *La dialectique de la durée*. Paris: Les Presses Universitaires de France.
- Baptista, P. (2010). *O filósofo fantasma*. Sintra: Zéfiro.
- Barletta, Vi (2020). *Rhythm: form and dispossession*. Chicago: University of Chicago Press.
- Barretta, C., Miramontes L. y Zorrilla, A. (2013). *Ritmando danzas. Análisis rítmico de la danza*. Buenos Aires: Editorial Autores de Argentina.
- Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
- Bernardo, F. (2019). *Derrida - o dom da diferença (Desconstrução - Pensamento - Literatura)*. Coimbra: Palimage.
- Charalampides, K. (2017). "Rhythmanalysis: an expressive method for environment/aesthetics relationship". (Tesis de Maestría). The Hage: Royal Conservatoire in The Hague. Recuperado de: <http://sonology.org/wp-content/uploads/2020/04/Rhythmanalysis-an-expressive-tool-for-environmentaesthetics-relationshippdf-.pdf>
- Chen, Y. (2015). *Murmuring in the Waves: A Rhythmanalysis of the 1970's. Conjunctural Shift in Britain*. (Tesis de Doctorado). Sussex: University of Sussex. Recuperado de: http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/53868/1/Chen%2C_Yi.pdf
- Crespi, P. y Manghani, S. (Comps.). (2020). *Rhythm and Critique. Techniques, modalities, practices*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Christiansen, S.L. y Gebauer, M. (Comps.). (2019). *Rhythms Now: Henri Lefebvre's Rhythmanalysis Revisited*. Aalborg Øst: Aalborg Universitetsforlag.
- Coccia, E. (2017). *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Trad. de Milone, G. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Coelho, S.L. (2018). A travessia como gesto: o contacto com o ritmo vital e a experiência estética. *Revista Dobra*, 2. Recuperado de: <http://www.revistadobra.pt/dobra-mdash-2.html>
- Cunha, R.S. (2010). *Filosofia do ritmo portuguesa*. Sintra: Zéfiro.
- Cunha, R.S. (2010a). *O essencial sobre a ritmanálise*. Lisboa: Imprensa Casa Nacional da Moeda.
- Derrida, J. (2002). *O animal que logo sou (A seguir)*. San Pablo: UNESP.
- Didi-Huberman, G. (2002). *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*. Paris: Gallimard.

- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, G. (2015). Vuelta-revuelta. Eisenstein, el pensamiento dialéctico frente a las imágenes. *Revista de Estudios Curatoriales*, 3. Recuperado de: REFERENCIA <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/682>
- Domingues, J. (2000). Lúcio Pinheiro dos Santos: Ensaio Biográfico. *Teoremas de Filosofia*, 2, 24-32.
- Edensor, T. (2010). *Geographies of Rhythm. Nature, Place, Mobilities and Bodies*. Farnham: Ashgate.
- Estermann, J. (2006). *Filosofía Andina: sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz: ISEAT.
- Federici, S. (2016). En alabanza del cuerpo danzante. Recuperado de: <http://brujeriasalvaje.blogspot.com/2017/06/en-alabanza-del-cuerpo-danzante-por.html>
- Golston, M. (1996). 'im anfang war der rhythmus' rhythmic incubations in discourses of mind, body, and race from 1850-1944. *Stanford Humanities Review* supplement 5, 1-24.
- Haraway, D.J. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies* 14, 3, 575-599.
- Haraway, D.J. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women*. Nueva York: Routledge.
- Henriques, J., Tiainen M. y Väliaho, P. (2014). Rhythm returns: Movement and Cultural Theory. *Body & Society* 20, 3&4, 3-29.
- Lefebvre, H. (1961). *Critique de la vie quotidienne. Tome II : Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*. Paris: L'Arche.
- Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- Lefebvre, H. (1981). *Critique de la vie quotidienne. Tome III : De la modernité au modernisme (pour une métaphilosophie du quotidien)*. Paris: L'Arche.
- Lefebvre, H. y Régulier, C. (1985). Le projet rythmanalytique, *Communications*, 41.
- Lefebvre, H. y Régulier, C. (1986). Essai de rythmanalyse des villes méditerranéennes, *Peuples Méditerranéens*, 37.
- Lefebvre, H. (1992). *Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*. Paris: Éditions Syllepse.
- Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. Londres/ Nueva York: Continuum.


- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa* 9, 73-101.
- Lyon, D. (2018). *What is Rhythmanalysis?* Londres: Bloomsbury.
- McCormack, D. (2013). *Refrains for moving bodies: experience and experiment in affective spaces*. Durham y Londres: Duke University.
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier.
- Michon, P. (2005). *Rythmes, pouvoir, mondialisation*. Paris: PUF.
- Michon, P. (2017). *Elements of Rhythmology. Antiquity (Vol.1)*. Paris: Rhuthmos.
- Michon, P. (2019). Elements of Rhythmology vol. 3 – Conclusion, *Rhuthmos*, Recuperado de: <https://bit.ly/3cfJdTJ>
- Mignolo, W. (2000), La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. En Lander, E. (Comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 55-85). Buenos Aires: CLACSO.
- Palermo, Z. (2013). Desobediencia epistémica y opción decolonial". *Cadernos de estudos culturais*, 5, 237-253.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Lander, E. (Comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). Buenos Aires: CLACSO.
- Revol, C. (2015). La rythmanalyse chez Henri Lefebvre (1901-1991): contribution à une poétique urbaine. (Tesis de Doctorado). Lyon: Jean Moulin University. Recuperado de: https://scd-resnum.univ-lyon3.fr/out/theses/2015_out_revol_c.pdf
- Rivera, S. C. (s.f.), Contra el colonialismo interno. *Revista Anfibia*. Recuperado de: <https://bit.ly/3dqVPra>
- Rivera, S.C. (2010). *Ch'ixinakax Utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rivera, S.C. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rivera, S.C. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodrigues, C. (2016). A Cidade Noctívaga: Ritmografia Urbana de um *Party District* na Cidade do Porto. (Tesis de Doctorado), Coimbra: Universidad de Coimbra.
- Sauvanet, P. (1996). Le rythme et la raison. Une approche philosophique des phénomènes rythmiques. (Tesis de Doctorado). Bourgogne: Universidad de Bourgogne – Dijon.

Stratford, E. (2015). *Geographies, Mobilities, and Rhythms over the Life-Course*. Nueva York: Routledge.

Agradezco a Manuel Ignacio Moyano por la revisión del español (no incluye los posibles errores de esta frase)

Fecha de recepción: 09 de Octubre de 2021

Fecha de aceptación: 24 de noviembre de 2021

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

