

Ritmos sociales y arritmia de la modernidad

Amparo Lasén Díaz

La alternancia rítmica es la aparición más elemental del tiempo. El ritmo constituye «la primera técnica o manera de dominar o domesticar el tiempo»¹, siendo éste continuo e infinito. Como variación de intensidad, alternancia de tiempos acentuados y átonos, de actividad e intervalo, el ritmo implica una discontinuidad, una variación; pero su periodicidad constituye la repetición de una secuencia, de un movimiento. El ritmo es así una configuración de variación y repetición. El presente artículo es un intento de aproximación sistemática de la noción de ritmo, desde los ritmos biológicos hasta los comportamientos rítmicos, antes de ver lo que ocurre con los ritmos en la estructuración temporal de las sociedades modernas.

I. El ritmo, un tiempo enraizado e incorporado

La ritmicidad es un fenómeno universal que relaciona los análisis biológicos con los de las organizaciones humanas y los fenómenos culturales. En este artículo daremos ejemplos del funcionamiento de los ritmos en las diferentes esferas y de su interrelación, sin caer por ello en ninguna relación determinista. Los rasgos estructurales del ritmo, las propiedades de la forma «ritmo», son los mismos en los tres ámbitos. Dichos rasgos interactúan y pueden inspirarse recíprocamente (cf. la creación rítmica musical, especialmente las percusiones, que toma como modelo los batidos del corazón), pero no se trata de una determinación biológica de los fenómenos sociales, ni de una simple metáfora. El ritmo echa raíces tanto en el medio natural como en el social.

1. LOS RITMOS BIOLÓGICOS

Las bases del carácter rítmico de la naturaleza se encuentran en el movimiento de la tierra y de la luna respecto del sol, cuya capacidad doble, dar energía y ritmicidad, influencia la naturaleza cíclica de la vida. La luz y el

calor solares ocasionan la ritmicidad día/noche y verano/invierno, así como los ritmos meteorológicos de los vientos y de las lluvias, o los de las mareas y de las corrientes marinas. La actividad rítmica es una propiedad fundamental de la materia viva y es la manera en que se manifiesta la vida. Todos los procesos fisiológicos de nuestro cuerpo están organizados y orquestrados temporalmente en una multiplicidad de ciclos rítmicos que unen el organismo a los ritmos del universo, como la gravedad, los campos electromagnéticos, las ondas luminosas, la presión atmosférica, la alternancia del día y de la noche, y la de las estaciones.

Los ritmos endógenos son los resultantes de los procesos que se desarrollan en el seno del organismo, más que de una variación en el medio ambiente. Se trata de una actividad rítmica autónoma, que persiste cuando el organismo se encuentra en un medio cuyos factores son constantes. Sin embargo estos factores influyen la actividad rítmica. Las variaciones del medio pueden revelar, inhibir, modificar u ocultar un ritmo, pero no pueden crearlo ni determinarlo. Gracias a estos ritmos, llamados también relojes internos ², los organismos se liberan de las variaciones de su medio y pueden anticipar la llegada de factores desfavorables. Los ritmos endógenos facilitan una respuesta anticipada a los cambios periódicos del medio, asegurando así la constancia relativa del medio interno, y también una reacción adecuada a los fenómenos no periódicos, permiten así no confundir el verano con unos días excepcionalmente cálidos en pleno mes de octubre. Ellos determinan el momento oportuno en que deben iniciarse las diferentes actividades biológicas. Estos ritmos internos se reajustan periódicamente a las condiciones medioambientales, sin depender constantemente de ellas. Los calendarios de los seres vivos resultan entonces de la conjunción de un programa interno con la respuesta a señales que cambian según las estaciones, en un ciclo de sensibilización e insensibilización respecto de los factores medioambientales, dicho ciclo participa también a la creación de un ciclo anual hecho de etapas diferentes.

Los factores del medio, sobre todo las variaciones estacionales de luz y de temperatura, juegan un rol de sincronizadores del organismo con su medio y con los otros miembros de su especie. Así, la floración se producirá en el

momento en que coincidan las condiciones cotidianas de iluminación y el ritmo interno de sensibilidad a la luz de la planta. El ciclo actividad/sueño de los mamíferos depende de un reloj interno cuya periodicidad espontánea está sincronizada con la de un ritmo externo de referencia, un *Zeitgeber*, según el término adoptado por el biólogo Jürgen Aschoff al final de los años sesenta. Un sincronizador o *Zeitgeber* es todo factor cuyas variaciones periódicas sean susceptibles de modificar el período o la fase de un ritmo biológico ³, por ejemplo la alternancia de luz y oscuridad. Su importancia y poder varían según la especie y las circunstancias. Esta capacidad de resincronización es la más fundamental de los ritmos biológicos. El dador de tiempo atrae el ciclo del ritmo biológico gracias a señales regulares, como la floración y la fructificación se desencadenan según el ciclo de las estaciones. Esto depende de la intensidad del estímulo y del momento de su aplicación ⁴.

Los ritmos circadianos, cuyo período está próximo a un día, regulan nuestra temperatura, la presión sanguínea, el pulso, la respiración, la producción hormonal y la división celular entre otros. Son el ejemplo de cómo la luz y la oscuridad nos sincronizan con nuestro entorno. Esta sinfonía corporal se toca en sintonía con todos los otros ritmos del medio ambiente, simultánea y continuamente, en la creación de un presente común. El ritmo no es la repetición de lo mismo: los ciclos circadianos, como los ritmos de la luna y de las estaciones, pueden variar, siguiendo los cambios de contexto de los dadores de tiempo. Los parámetros que caracterizan un ritmo circadiano varían a lo largo del año y, recíprocamente, las variaciones circadianas influyen los ciclos circanuales. Por otra parte, los diferentes ritmos circadianos del organismo, en relación con la temperatura, la actividad y el sueño, las secreciones hormonales, etc., guardan entre sí relaciones de jerarquía y de interdependencia. No existe un reloj central en el organismo que dirija todos los ritmos, sino una pluralidad de osciladores a diferentes niveles: células, tejidos, órganos y el organismo en conjunto, que siguiendo a los sincronizadores jerarquizados e interconectados, responden a sus señales interpretando la información recibida y emitiendo señales a su vez. Esta ritmicidad circadiana permite a las células superar la imposi-

bilidad de hacer todo al mismo tiempo. La sucesión programada de las operaciones, a una escala de 24 horas, hace compatibles las actividades enzimáticas y posible la economía de energía.

Los ritmos biológicos surgen a partir de ritmos físicos que, en el hombre, se sitúan en una esfera social compleja. Los sincronizadores son sobre todo socio-ecológicos. El más importante es la alternancia del reposo, unido a la oscuridad y al silencio, y de la actividad, en la luz y el ruido, en relación con las obligaciones horarias de la vida social. La primera semana de vida, los bebés no presentan verdaderamente una periodicidad circadiana, sino una ritmicidad ultradiana, de un período alrededor de 90 minutos. Los ritmos circadianos se manifestarán en desorden, bajo la influencia de dadores de tiempo diarios y sociales, siendo el más importante la presencia o ausencia de la madre. La aparición de los ritmos circadianos se hará a lo largo de la infancia, según una evolución fluctuante, no lineal, en una progresión que sigue la maduración de los órganos sensoriales. Así, en la primera infancia, se evoluciona progresivamente hacia un ciclo cercano a las 24 horas, que será abandonado una vez alcanzado por vez primera en torno a las 20 semanas de edad, los ritmos biológicos del niño oscilarán alrededor de dicho ciclo hasta su adopción definitiva ⁵.

Los ritmos químicos y hormonales constituyen también el modo óptimo de comunicación intercelular. Gran número de hormonas tienen un efecto fisiológico máximo cuando su secreción es periódica, en vez de constante, porque las células se insensibilizan progresivamente bajo el efecto de una estimulación continua. Cada hormona poseerá una frecuencia óptima de secreción, determinada por las constantes de insensibilización y de sensibilización del receptor situado en la célula que es su objetivo ⁶. Así por ejemplo, el carácter rítmico de la comunicación entre las células del hipotálamo y de la hipófisis facilita la secreción de las hormonas de las que depende la reproducción.

Los ritmos endógenos representan un fenómeno de auto-organización temporal, a partir de cualquier condición inicial, el sistema alcanzará el mismo régimen de oscilaciones mantenidas, lo que constituye una verdadera estructura temporal. Esto se asemeja a las estructuras disipativas temporales ⁷, manteni-

das gracias a la disipación de energía facilitada por los intercambios de un sistema abierto con su entorno. Los seres vivos deben liberar mucha energía para mantenerse en un estado de no equilibrio, como sistemas complejos deben guardar un cierto grado de indeterminación para poder afrontar los cambios del entorno. La ritmicidad permite economizar energía gracias a la sucesión de períodos de actividad y de reposo. Los ritmos son reguladores de los seres vivos cara a las perturbaciones, a los «ruidos», del entorno. Los ritmos biológicos son un ejemplo de la relación de autonomía y de dependencia relativa, «la autonomía dependiente» ⁸ de los seres vivos, de los sistemas auto-organizadores, con respecto a su entorno, gracias a la alternancia de sensibilidad e insensibilidad a las condiciones del medio. La periodicidad facilita un cierto grado de previsión y permite reconocer el momento oportuno, el kairós, para los diferentes comportamientos. Las estructuras rítmicas favorecen la integración de las fluctuaciones, del ruido, de lo aleatorio. Retenemos también que la alternancia rítmica permite un funcionamiento más eficaz, más «económico» del sistema, da una respuesta a la imposibilidad de hacer todo al mismo tiempo. Esta eficacia no se reduce al gasto energético, sino que también concierne la comunicación, más eficaz si discontinua, y no sólo entre las células. La sincronización social rítmica presenta esta misma eficacia, reforzada por una eficacia emocional.

2. RITMOS SOCIALES Y «RELIANZA» ⁹

Los ritmos sociales, como los biológicos, contribuyen a la creación de un presente común gracias a la sincronización de individuos y grupos, o mejor, de presentes comunes de los grupos que comparten una rítmica particular en un momento dado, siguiendo *Zeitgeber*, dadores de tiempo, sociales y ecológicos.

El ritmo es también una creación humana, en las artes rítmicas la ejecución y el reconocimiento dan el ritmo. En el baile o la poesía se deben pronunciar la frase y realizar el gesto para que adquieran ritmo. Son agentes externos que proporcionan un ritmo a la combinación de las partes. El ritmo es una forma dada a los versos o a las melodías y como las for-

mas, no existe por si mismo. Este ritmo debe ser reconocible, reproducible e identificable por el oyente o el observador. Se puede elegir entre una multiplicidad de ritmos, pero sólo un número limitado está de acuerdo con la naturaleza del ritmo. Esta se define según el reconocimiento de los otros, es conforme con la naturaleza del ritmo, racional, toda disposición rítmica percibida por los hombres ¹⁰. El grupo rítmico es una característica fundamental de nuestra percepción. Se trata de una *Gestalt*, un todo relacional, no una mera combinación de elementos, de sonidos o de movimientos, sino una estructura que se impone, algo nuevo, un tipo especial de disposición. Los ritmos constituyen ciertos tipos de orden detectados en los fenómenos de percepción y de memoria que explicarían «porque reconocemos un ritmo más fácilmente que una duración absoluta» ¹¹, y también porque imponemos una estructura rítmica allí donde no la hay. Así, aquél que escucha sonidos repetidos e iguales, como el tic-tac de un reloj, inconscientemente les da una configuración rítmica. El ritmo se produce en la audición misma, la percepción de conjunto (*gestalt*) restituye los elementos que faltan.

El texto de Aristoxeno posee el doble interés de señalar el carácter humano de la creación de ritmos, creación colectiva del intérprete y del público, y la analogía entre ritmo y forma. Werner Jaeger nos recuerda que este sentido del ritmo va más allá de su etimología, *rheo*, fluir. No es flujo, sino vínculo y forma. Impone leyes al movimiento y encierra el flujo de las cosas. En este sentido dice Benveniste que el ritmo es la forma en el instante en que es asumida por lo que se mueve, móvil o fluido. Es la forma de lo que no tiene forma orgánica, una configuración sin fijeza, otra manera de decir el arraigo dinámico, movimiento y permanencia, lo que a la vez sirve de límite y permite a la vida ser lo que es ¹², a la vida social pero también a la vida en general, la estructura de los ritmos biológicos participa de esta doble naturaleza dinámica y estática, en tanto que elemento del orden por fluctuación, de oscilación alrededor de un estado de equilibrio, dentro de un orden que es un proceso continuo de desorganización y de reorganización.

La teoría de la resonancia mórfica del biólogo Rupert Sheldrake puede sernos útil para comprender la transmisión y la sincronización

rítmicas. Es una hipótesis explicativa de la elaboración de la forma de los embriones y de otros sistemas en desarrollo, y de la repetición de formas y modelos de organización. La repetición de las formas biológicas y químicas sería debida a la influencia causal de formas similares anteriores. La resonancia mórfica es un principio de selectividad que se desarrolla entre dos sistemas vibratorios, dotado cada uno de un ritmo interno, y concierne a su forma y organización. El sistema sigue una creoda, una vía de desarrollo particular, que va del germen morfogenético hasta la forma final, pasando por los estadios intermedios que entran todos en resonancia entre sí. Alrededor de la parte del sistema llamada germen genético se constituye un campo morfogenético, a la imagen de los campos magnéticos, una forma virtual correspondiente al estado potencial del sistema en desarrollo. La resonancia mórfica interviene en los campos morfogenéticos y posee una influencia cumulativa. Cuanto más se halla tomado una creoda, más se habrá reforzado la misma y la forma en cuestión será más probable y más estable. Estos modelos deben aprenderse y su aprendizaje es más fácil cuando individuos distintos toman la misma creoda, cuando los ritmos de los individuos o de los grupos entran en resonancia en un ritmo común. Esta resonancia es una forma del arraigo en grupos y medios múltiples, «una participación real, activa y natural a la existencia de una colectividad que conserva vivos ciertos tesoros del pasado y ciertos presentimientos del futuro. Participación natural, es decir, traída automáticamente por el lugar, el nacimiento, la profesión, el entorno» ¹³; así como por los intercambios, por la «estimulación» entre medios diferentes.

El ritmo favorece las relaciones sociales de tipo comunitario. El énfasis recae en la simetría de la relación, la similitud y el sentimiento de estar juntos. La sincronización se obtiene al reanudar los actos, por la repetición. «Las consciencias individuales vibran al unísono» ¹⁴, sin intermediarios. Retomamos esta definición, ampliando la noción de simetría. Esta es también una solidaridad de antagonismo y de contradicción, donde la antítesis no puede trascenderse, donde los dos términos de la oposición se actualizan y se virtualizan al mismo tiempo y con igual energía ¹⁵. Así, el arraigo rítmico es lo propio de la «relianza» ¹⁶,

ésta no tiene el carácter de puesta en orden y de programa de la noción de sincronización. Más que de un orden se trata de una disposición acéfala, sin centro, un ajuste perpetuo de comportamientos, y también de ideas y actitudes, sobre una base afectiva, una disposición orgánica de las diferentes partes. Conciérne la relación de los hombres entre sí y con su entorno, en la participación a un mismo ambiente, siguiendo un ritmo de atracción-repulsión, de pérdida en la multitud y de soledad, en la dialéctica yo-nosotros.

Podemos encontrar ejemplos de relianza rítmica en lo que Alfred Schutz llama relaciones de «mutual tuning-in»: bailar juntos, andar juntos, tocar música o hacer el amor, por las que experimentamos el «tú» y el «yo» como un «nosotros» en el presente vivido. Esta experiencia de «nosotros» es la base de toda comunicación posible. La relación cara a cara y el espacio común unifican los flujos del tiempo interno, noción que para este autor se acerca a la de corriente de conciencia, y garantizan su sincronización en el presente vivido. Esta sincronización constituye la comunidad de tiempo que, con la de espacio, caracteriza la relación de nosotros. E.T. Hall expresa la misma idea en la danza de la interacción. Los gestos humanos funcionan como «sincronizadores corporales» y las personas en relación recíproca se mueven y hablan según una «partitura abierta», ya que los «seres humanos están unidos los unos a los otros por una sucesión de ritmos específicos a una cultura, que se expresan a través la lengua y los movimientos corporales»¹⁷. Cómo la música y los movimientos del cuerpo, la palabra puede también servir de dador de tiempo en las relaciones recíprocas. Los comportamientos rítmicos de los grupos y masas, así como la transmisión de saberes, técnicas y relatos por procedimientos rítmicos son los ejemplos de relianza rítmica, de comunicación y comunión colectiva por el ritmo que vamos a tratar seguidamente.

2.1. Las masas rítmicas

En los comportamientos rítmicos, la recurrencia de grupos rítmicos, musicales o otros, está ligada a manifestaciones motrices. El movimiento es fuente de satisfacción y la exci-

tación aumenta con la armonía entre la percepción rítmica y la actividad motriz. Jean-Marie Guyau explica bien esta impresión de bienestar: «Los movimientos evocan en nosotros ideas de infinito, de deseo sin medida, de vida sobreabundante y loca, un desdén de la individualidad, una necesidad de dejarse ir sin moderación, de perderse en el todo»¹⁸. La excitación y la eficacia afectiva crecen cuando se hace de la experiencia rítmica una experiencia social, como en el caso de las masas rítmicas descritas por Canetti. En dichas masas, que andan o bailan, no son sólo iguales y equivalentes los participantes, sino también los miembros del cuerpo que realizan los mismos gestos al unísono, como si de un cuerpo único se tratara. Los participantes forman un «cuerpo común» en conexión fusional inmediata con el mundo.

Estas muchedumbres manifiestan el deseo propio a las masas de ser más numerosas, de ser «más ahora mismo». La marcha y la danza con el ruido de los pies que acompañan, dan la ilusión de ser más numerosos. Igualmente ejercen por el ritmo una fuerza de atracción sobre aquellos que están cerca. El número parece tener la capacidad de captar y de incorporar. Prolonga el poder del tacto y de la mano¹⁹, al reforzar la resonancia por el número de participantes que repiten los mismos gestos. El latín da cuenta de correspondencia entre ritmo y número, designados con el mismo término «numerus». El número es un calificativo de la cantidad, corresponde al establecimiento de una discontinuidad que diferencia elementos o conjuntos considerados homogéneos. Del mismo modo, el ritmo introduce divisiones en la continuidad de la duración, gracias a un esquema de alternancia de momentos distintos y de intervalos.

La cohesión en estas masas se encuentra en el contagio afectivo. La participación afectiva no es moral, no se tienen en cuenta la cualidad y el valor de los sentimientos de los demás. La forma prima sobre el contenido. El contagio afectivo de las masas reside en la imitación de movimientos y expresiones. Esta imitación suscita sentimientos, tendencias e impresiones semejantes que no son el fruto de una comprensión recíproca, sino de la resonancia entre los miembros de la masa. Esto depende de la empatía. La masa da un tiempo que sincroniza sus miembros. El ritmo actúa en ella, pues cap-

tar un ritmo no es otra cosa que dejarse captar por él ²⁰. Este contagio, esta resonancia, son recíprocos y acumulativos en un movimiento cíclico, «una exageración de sentimientos que se amplifican como en una avalancha» ²¹.

Dentro de cada uno el ritmo arrolla la consciencia ordinaria, dando lugar a la «consciencia marginal» o estado modificado de consciencia, que actúa en los rituales y al entrar en trance. Este estado está en discontinuidad con la consciencia ordinaria, como los ritmos del ritual representan una ruptura del equilibrio rítmico de la vida cotidiana, incluso respecto a los ritmos fisiológicos en el caso de rituales que imponen el ayuno o la vigilia. La posesión, los trances, pasan por la búsqueda de la melodía y del ritmo justos. Esta eurritmia transforma el cuerpo de la persona en trance en un cuerpo rítmico y melódico, de ahí el efecto terapéutico del ritual. Para conseguirlo y romper los ritmos o la arritmia cotidianos, el ritual se sirve de «estallidos rítmicos»: «ritmos obsesivos, repetitivos, monótonos en apariencia, pero muy complejos» ²², producidos a menudo por instrumentos de percusión. Primero recibidos como algo exterior, la separación acaba por esfumarse, la «cabeza estalla» y se siente que los ritmos vienen de nuestro interior. Hemos entrado en resonancia con ellos. El ritmo destruye la consciencia ordinaria haciendo estallar sus defensas. Los participantes al ritual están primero influenciados por formas melódico-rítmicas que tienden a acelerar los ritmos vitales, una vez asimilado este ritmo en una forma bailada y hecho automatismo, se opera un pasaje repentino a otras formas rítmicas. El choque producido por el cambio rítmico y la incitación inmediata hacia una forma diferente provoca una ruptura en la voluntad consciente y la entrada en trance.

El trance permite la salida de «sí», «la rítmica y la danza ayudan a que el cuerpo y la mente se despojen intelectualmente del “sí” impuesto, pero no sugieren ningún otro papel (...) el gesto regular, activado por el tambor, ayuda a que nuestros músculos se separen de los estímulos nerviosos generalmente ligados a la realización de movimientos definidos por modelos de acción aprendidos o transmitidos y que forman parte del sistema que monta en nosotros el poder o simplemente el mecanismo de reproducción de una sociedad. Este conjunto de movimientos, ligados a actos definidos,

se disuelve al entrar en trance desde el instante en que el ritmo, las drogas o el incienso devuelven al cuerpo su disponibilidad» ²³. Los ritos de trance y de posesión son ritos de paso. Después de separar al sujeto de la realidad material y social, éste entra en otra consciencia, en un nuevo equilibrio. El trance «alude a una animalidad que se deshace, una humanidad que aún no se ha establecido: un estado de paso en el linde de la “cultura” que aún no se ha separado de la “naturaleza” ²⁴. De ahí la acentuación de los ritmos que enraizan a los participantes en su entorno natural».

El erotismo es el centro de esta «manera de ser del cuerpo», como el cuerpo común de la masa rítmica remite al cuerpo común de la orgía. El orgasmo, especie de trance erótico, implica la irrupción del cuerpo, las convulsiones de la carne, la «bestialidad» y la pérdida de consciencia, la entrada en un «estado segundo». Todo trance es siempre en cierto sentido un trance sexual, como los gestos rítmicos encuentran en la sexualidad un modelo natural. Gilbert Durand habla de un «gigantesco complejo mítico» engendrado por el gesto sexual rítmico, isomorfo del fuego, del calor obtenido por frotación rítmica, de la obsesión del ritmo sublimada en la música. «Todas las ensoñaciones cíclicas relativas a la cosmología, a las estaciones, a la producción xílca del fuego, al sistema musical y rítmico, no son más que epifanías de la rítmica sexual» ²⁵.

La hipnosis es otra forma de expresión de la voluntad de la fuerza erótica y el ritual un dispositivo hipnotizador, siendo la ceremonia el lugar de reminiscencia hipnótica, el momento donde se hace lo que el hipnotizador ha ordenado. Este está representado por el maestro de ceremonia, por el grupo de adeptos, el público, el ritmo, la danza, los cánticos, el sujeto mismo que se autohipnotiza y el ritual en su conjunto, todos comprendidos en la misma onda, en la misma vibración. Los participantes se dejan poseer, se abandonan al grupo protector. En un estado de sugestión extrema, responden automáticamente a las expectativas del grupo. Las muchedumbres manifiestan un estado de sugestión y de contagio mental semejantes, lo que las empuja a transformar inmediatamente en acto las ideas sugeridas, incluso fuera de las ceremonias rituales. Esto nos deja pensar que hay algo de una ceremonia ritual en toda acción y comportamiento de las masas.

Ciertos hechos ocurridos durante el estado de hipnosis resurgen de forma aislada. Forman lo que los psicoanalistas llaman grupos de asociación separados, que suponen una divergencia en el seno de la vida psíquica. Este estado «debe corresponder a cierto vacío de la consciencia en el que una representación emergente no encuentra ninguna resistencia de la parte de las otras representaciones, estado en que, por así decirlo, el campo está libre para la primera que llega»²⁶, éste es el estado favorable a la sugestión, la «posesión», a cuya creación los ritmos contribuyen. La ensoñación y la afectividad son las condiciones para el surgimiento de tales estados. La hipnosis se desencadena cuando «la emoción penetra en la ensoñación» en situaciones que favorecen tal conjunción.

Este desdoblamiento de la consciencia se vive también en los sueños y en el arte. «El objetivo del arte es dormir las fuerzas activas o, más bien, resistentes de nuestra personalidad, y llevarnos así a un estado de docilidad perfecta donde realizamos la idea sugerida, donde simpatizamos con el sentimiento expresado»²⁷. Esto se obtiene gracias al ritmo que «duerme y arrulla el alma», «nuestra facultad de percibir oscila de lo mismo a lo mismo, y se desacostumbra de esos cambios incesantes que, en la vida diaria, nos devuelven siempre a la consciencia de nuestra personalidad». Esto es propio del sentimiento estético, que no se reduce al arte, ya que «todo sentimiento experimentado por nosotros revestirá un carácter estético, desde el momento en que haya sido sugerido y no causado»²⁸.

La noción de *Verfremdung* empleada por Bertolt Brecht, describe bien ese estado de desdoblamiento del actor que mantiene un distanciamiento de su personaje, una relación de extrañamiento. Debe mostrar el personaje al público, ser al mismo tiempo el que muestra y lo mostrado. La contradicción y la diferenciación entre actor y personaje, «constituida por la manera en que las diferentes características se contradicen», actuar y vivir, tener una percepción interna del otro, hacer la demostración del personaje e identificarse con él, son dos procesos antagonistas que se unen en el trabajo del actor. El mismo cuerpo contiene dos personas, y también dos tiempos opuestos, vividos también por el público, el tiempo de la realidad y el de la representación, de la acción

ritual o hipnótica, del sueño. En el ámbito de los distintos tiempos cotidianos también se viven varios tiempos según dadores de tiempo diversos, incluso opuestos, y las identidades se construyen en una especie de distanciamiento e identificación respecto a los distintos roles. Esta descripción del trabajo del actor, como del que duerme y se sueña a sí mismo o el sonámbulo, me parecen buenos ejemplos de la experiencia identitaria facilitada por los ritmos. Esta identidad sonámbula, favorecida por los ritmos, es considerada por Gabriel Tarde característica del hombre en sociedad, el que sólo tiene ideas sugeridas creyéndolas espontáneas, sobre todo el hombre de ciudad cuyo espíritu se vuelve sonámbulo frente al embotamiento y la sobreexcitación.

2.2. La transmisión rítmica

Para los antiguos griegos el ritmo y la armonía también eran capaces de forjar el alma, de darle una forma. Pues el ritmo implica los dos elementos esenciales de la influencia educativa: una significación universal del acuerdo profundo entre el hombre y la naturaleza, «un único gran ritmo recorre este mundo en perpetua efervescencia», y una llamada inmediata a la atención. El ritmo facilita el aprendizaje y la transmisión, la educación por imitación y repetición. Dicha transmisión de las tradiciones es una forma de arraigarse en la comunidad y en los grupos de los que se forma parte. Esta comprende la memoria de los movimientos corporales y de los gestos, como es el caso de la danza, la lucha, el deporte o los gestos correspondientes a las tareas manuales; y también la transmisión oral de relatos, canciones o poemas, o el aprendizaje de memoria de textos escritos.

La eficacia de esta transmisión rítmica concierne también la magia y los rituales, donde todo reposa en el orden de las palabras y los gestos justos. El canto gregoriano es un ejemplo de esto. La incorporación del carácter rítmico y no medido de los cantos greco-romanos a la liturgia de la iglesia cristiana hace que las oraciones cantadas sean accesibles a todos y comprenden mecanismos mnemotécnicos muy seguros. El ritmo de estos cantos está modelado sobre el ritmo oratorio, aumentando «la impresión de fecundidad de las palabras»²⁹. La

publicidad representa una resurrección de este universo mágico de la repetición. La redundancia prima sobre la información, las fórmulas son el útil privilegiado de este tipo de comunicación. Constituyen los «módulos de memoria» invariables, ligados a objetos de pensamiento. Las fórmulas, especie de definiciones unívocas, operan una reducción de la complejidad, y por ello de la ansiedad. La redundancia de la televisión retoma est función tranquilizadora del ritual y de la oralidad tradicional ³⁰.

Esta forma de aprendizaje corresponde a un tipo de memoria que puede llamarse hiponóética, secuencial o sensitiva, opuesta a la memoria visual e ideativa. Esta memoria comprende los recuerdos de todas las actividades que se desarrollan automáticamente, como la ejecución de un baile ou una melodía, y es también la memoria que rige los procesos de ensoñación. Hay que señalar que estos dos tipos de memoria se interpenetran, así los recuerdos del sueño, relatados al despertar, son ya el resultado de una memoria ideativa ejercida sobre el curso del sueño. Igualmente, en la ejecución de una melodía colaboran una memoria del conjunto de la pieza con una reproducción, alimentada por su propio curso, de los pulsos secuenciales de las cuerdas vocales o de los dedos. Bergson concibe una división semejante de la memoria, en memoria visual que imagina, y memoria motriz que repite, correspondientes a las dos formas de supervivencia del pasado; en los mecanismos motores y en los recuerdos independientes ³¹. Los recuerdos de la memoria motriz, la que nos interesa aquí, tienen todas las características del hábito o la costumbre, y como éstos se adquieren por repetición. Estos recuerdos, canciones, gestos o lecciones aprendidos, no son representaciones, sino acciones, afirma Bergson. Forman parte del presente. Esta memoria repite un orden, una secuencia, cada momento, recordado y producido, inspira y solicita el recuerdo siguiente. Si el ritmo se rompe y el recuerdo de un elemento falta, sea por la intrusión de un ruido o de una distracción externa al relato, la evocación del conjunto memorizado peligra. Se trata de una conexión entre momentos sucesivos de la reproducción, que no es lógica, es decir lineal, sino rítmica y automática. Este tipo de procedimiento aparece también en ciertos momentos de creación, como las improvisaciones musicales sin idea

previa, donde cada momento inspira el siguiente, cada músico reacciona a lo que los otros acaban de tocar. Las impresiones recibidas se imprimen en un mecanismo cuyo movimiento alteran, los sonidos interactúan con los recuerdos sonoros. Una verdadera creación colectiva se establece con el público, cuando ya está preparado a lo que la música va a expresar. El auditorio crea el clima que permite el interprete, o al orador, «hablar» con una gran libertad.

Las configuraciones rítmicas deven volverse automatismos para funcionar bien. Una intervención de la voluntad o de la intención estropea todo. No se baila bien cuando se cuentan los pasos. Una vez aprendida la forma rítmica, una vez que la repetición ha creado un mecanismo, un hábito, la consciencia y la voluntad dejan de intervenir. Facilitados por el ritmo, «el entrenamiento o la costumbre modifican la organización de la actividad cerebral en un sentido que permite al cerebro efectuar tareas familiares sin recurrir a los procedimientos de análisis, lo que quiere decir que la tarea depende de un estereotipo situado en zonas corticales diferentes de las del que estaba en juego al origen, cuando su realización recurría al análisis» ³². Este carácter «automático» de la memoria rítmica, fuera de la esfera «noética» (la razón, la mente, la personalidad formal) está de acuerdo con el carácter automático e hiponóético de las fusiones afectivas de las masas rítmicas.

La memoria secuencial o hiponóética está estrechamente ligada a la tradición, en tanto ésta es un conjunto de procesos reconocidos como ejercicios de memoria y transmisión de costumbres, de ritos, de recitaciones, de técnicas o de saberes. Así encontramos en la tradición actividades que son ellas mismas rítmicas: el baile, *el canto*, tocar un instrumento de música; las artes orales como la recitación, la narración de cuentos y algunas formas de teatro donde la música y la ritualización de los diálogos hacen perdurar la tradición de las farsas antiguas hasta la Comedia dell'arte. Próximas de la danza se encuentran otras tradiciones de actividades no verbales o sólo parcialmente rítmicas, como las técnicas de caza y de guerra o del trabajo agrícola, cuyo aprendizaje se efectúa por imitación y repetición, en las que una forma de ritmar interviene; la del andar que marca el paso o la de las

canciones de trabajo. Leroy-Gourhan recuerda que el marco rítmico del andar y los movimientos rítmicos de los brazos rigen la integración espacial y temporal de los hombres, incluyéndolos en un dispositivo creador de formas que humaniza la naturaleza ³³, así el aprendizaje de diversas técnicas como el tejido, la cocina, la construcción de las casas o la medicina tradicional, siguen también una memorización secuencial comunitaria. En todos estos casos cuando hay una doctrina verbal, un conjunto de normas o recetas, a menudo en fórmulas ritualizada, esta subordinada al aprendizaje secuencial e imitativo. Este aprendizaje de memoria, no consciente e involuntario es, por consiguiente, no individual. Remite a una instancia popular o comunitaria. Retomando la imagen de García Calvo, para poder hablar en coro, en común y al unísono, hay que hablar de memoria, *par coeur*, de corazón, según la expresión francesa. De manera que aquel que habla o actúa de memoria, lo hace, en cierta manera, en coro ³⁴.

Tal transmisión de conocimientos y de técnicas corresponde a lo que Hall llama un contexto de comunicación rico. Gracias a él es posible aprender sin plan, sin proyecto previo y con un código lingüístico restringido, de acuerdo con la situación concreta presente, cuyas acciones se enraizan en el pasado. La comunicación es económica, rápida y eficaz gracias al tiempo dedicado a su «programación», a la tradición que la subtiende. Un contexto rico facilita la realización de varias actividades a la vez, es igualmente característico de los sistemas dotados de diversas funciones ³⁵. Este contexto envuelve las comunicaciones rítmicas y también las de las formas artísticas. Reposa en el conocimiento de formas, de modelos. Este aspecto permite, como los psicólogos de la Gestalt lo han demostrado, corregir inmediatamente los errores o los olvidos de un mensaje, desde el momento en que se reconoce la forma a la que corresponde, gracias a la referencia a un contexto determinado.

Tarde ha subrayado la importancia de esta transmisión social rítmica, que él llama «vibratoria», en lo que concierne al papel central de la imitación y del contagio en la constitución del cuerpo social. Según este autor, la «cosa social», como la «cosa vital», quiere antes de nada propagarse y no organizarse. Encontramos aquí el comportamiento descrito

para las masas, aplicado a la sociedad en su conjunto. Tarde establece una correspondencia entre naturaleza y sociedad y también entre sociedad e individuo. Explica las semejanzas entre lenguas, técnicas, costumbres, etc., por contagios que se difunden gracias al carácter esencialmente imitativo del ser social. Este contagio o imitación puede tomar diversas vías, como la costumbre, la moda, la simpatía, la obediencia o la educación. No dejan de ser sorprendentes las semejanzas de ciertas afirmaciones de sus escritos con la teoría de la morfogénesis de Sheldrake. Para Tarde, que habla incluso de «magnetización mutua» para describir las sociedades modernas, la imitación social tiene el mismo papel que la ondulación en los «cuerpos brutos», es una «generación a distancia» y las similitudes tienen como únicas «explicación y causa posibles movimientos periódicos y principalmente vibratorios» ³⁶.

2.3. La oposición entre ritmo y significado

Los comportamientos rítmicos descritos ponen el acento en la forma, el uso, la experiencia vivida y no sobre ideas o una ideología cualquiera. En las formas de transmisión por el ritmo, el contenido del mensaje queda en un segundo plano, como en las comunicaciones de contexto rico donde la información se halla en ese mismo contexto y no en el mensaje. El ritmo se opone al significado en cuanto este es necesidad práctica e intervención de la voluntad y de la intención. Esta oposición es aquella entre ritmo e ideación previa, ideas y proyectos, entre la forma y el mensaje. El significado nos remite siempre a un referente, a algo diferente, que trasciende, mientras que el ritmo es inmanente como la forma, no tiene contenido representativo. No hay separación entre deseo y placer, entre representación y percepción. Las acciones rítmicas son afectivas, liberan las pasiones del momento. El estado afectivo es absurdo, presente puro, sólo puede ser vivido.

El análisis de Simmel sobre la sociabilidad ilustra bien esta proposición ³⁷. En la impulsión de sociabilidad, la forma, es decir, la acción recíproca de los individuos es un fin en sí mismo, en relación con el contenido, con la materia de socialización que son las tenden-

cias, las inclinaciones o los intereses diversos. El discurso, la conversación, los intercambios son un medio al servicio de la comprensión mutua y de la consciencia de formar un conjunto. El ejemplo más puro de esta sociabilidad se da en los grupos de iguales, donde las relaciones son simétricas y equilibradas. La simetría y el equilibrio son también formas de estilo. En la sociabilidad como en el arte y el juego, las formas «se elevan a la altura de valores definitivos», y la realidad se ve sublimada y atenuada. La sociabilidad, los comportamientos rítmicos, son como el arte, «contramedios», antídotos al medio, a la realidad.

El ritmo en el ritual o en el teatro corresponde al tiempo de la representación, mientras que el sentido, el argumento, corresponde al tiempo de lo que está representado. Esta contradicción entre el tiempo de la representación y el tiempo de lo que está representado es paralela a la del actor y el personaje. El arte rige la lucha entre los elementos de la necesidad práctica, del significado, y los otros, rituales o rítmicos, producidos por las acciones, los gestos y la palabra. La utilidad práctica, por la vía de la elaboración de proyectos, por la abstracción de un tiempo calculado, de una ideación del futuro relativa a finalidades, a intenciones, crea un tiempo ya trazado. El tiempo entre el ahora y el acto proyectado ya está «hecho», vacío, donde nada pasa, donde no puede, por tanto, haber ritmo³⁸. Mientras que en el orden rítmico cada día inspira al que le sucede, de cada momento nace el siguiente. Lo que corresponde al tiempo percibido, sentido, vivido y no concebido.

El ritmo incluye la medida, pero se construye en oposición a ella. Es renovación, y la medida repetición. Nunca se trata del retorno de lo mismo, sino de lo semejante. El ritmo es una forma que alía análisis y síntesis, mientras que en la medida priman los procedimientos analíticos que someten las variaciones rítmicas al número, las relaciones cualitativas a relaciones cuantitativas. La medida «rompe, distingue, parcela». Es la «pureza del concepto», el «ruido regular de la máquina o del péndulo «que se impone a la libertad, a la «fantasía, lo imprevisible, la ondulante soltura» de la síntesis creadora del ritmo. La medida, en su alternancia constante entre tensión y relajación «despierta y mantiene despierto», mientras que el ritmo disuelve las tensiones,

«adormece el espíritu en el sueño o en el éxtasis»³⁹. No se debe reducir el ritmo a la medida, en música, poesía o en la organización de los tiempos sociales. La música estuvo, durante mucho tiempo, únicamente ritmada antes de ser medida, como lo prueban la música antigua y el canto llano o gregoriano⁴⁰. El ritmo es ordenación y modulación, pero no implica una división simétrica, más bien lo contrario en el caso de los ritmos naturales. La medida sólo es un marco donde el ritmo puede inscribirse, determinando el valor de las duraciones de los elementos que lo componen. Pero el ritmo no es sólo una relación de duraciones, sino también de intensidades.

El ritmo implica una lógica de la contradicción, en la sucesión alternativa de situaciones diferentes, incluso contradictorias, se halla, en acto, el mecanismo de la negación, y en la repetición con intervalo igual se encuentra el juego de la identidad con la negación. El ritmo posee los fundamentos de toda Lógica, tal y como la describe Lupasco, donde la contradicción no se trasciende. En esto se opone al sentido⁴¹, a la adquisición de una significación resultante de la elección de un término de la contradicción.

El ritmo es un reto a la oposición entre subjetivo y objetivo, entre naturaleza y cultura. Aparece como un rasgo de la naturaleza, pero también es producido por nosotros e incluso de manera artística. Es la «primera forma del trato de los seres con el tiempo, un tiempo ya sometido a las operaciones lógicas, pero no ideado o concebido todavía»⁴². Así, la práctica del ritmo es ambigua, el ritmo tiene un carácter paradójico, «contradictorial» (Lupasco). Es arraigo dinámico, vida y forma, a la vez un orden lógico, una medida que marca el tiempo, y el arrebató del tiempo, del infinito que bate por debajo de esa operación. Dicho arrebató, en las formas del éxtasis, de la salida de sí y de la posesión, como en los rituales, brota del contraste entre la formalidad y el rigor rítmico de los gestos y lo desconocido, lo informe, lo infinito, que dejan entrar en la Realidad.

Después de haber constatado que el campo del ritmo y de los comportamientos rítmicos comprende relaciones sociales de tipo comunitario, rituales y ceremonias, fenómenos de trance y de propagación emocional, manifestaciones estéticas y la transmisión de tradicio-

nes, vamos a ver cual es el lugar del ritmo en la organización temporal de las sociedades modernas.

II. La arritmia ⁴³ en las sociedades modernas

La autonomía de la vida social, y de la concepción del tiempo en particular, respecto a la naturaleza acarrea el olvido de los ritmos biológicos. A causa de esta autonomía o descontextualización, el tiempo ya no fluye de las actividades, las tareas, los gestos, que es lo propio del ritmo. Las sociedades modernas tienden a eliminar las rupturas, las fluctuaciones, las alternancias entre tiempos acentuados y átonos, las variaciones de intensidad, básicas en la construcción rítmica, con un propósito de continuidad y de equilibrio. En la modernidad se opera la sustitución progresiva del ritmo por la medida, por un orden cuantitativo sometido al entendimiento, al análisis, tanto en las artes como en las formas de organización social. Esta simplificación rítmica se hace con vistas a un ideal de continuidad que permita la previsión necesaria para el buen funcionamiento de las instituciones políticas, económicas y sociales. éstas no pueden dejar a cada instante el cuidado de inspirar al siguiente. Los programas y las previsiones se oponen a la construcción rítmica múltiple.

El ritmo es la conjunción de la repetición y de la diferencia, de la reanudación y de la variación ⁴⁴. Las sociedades modernas industriales nos proporcionan muchos ejemplos de la una sin la otra: repetición maquinal y agotadora de los gestos del obrero en la fábrica, o variaciones irregulares, sin cadencia ordenada, entre pausa y movimiento, en los tráficos diversos, del coche a la Bolsa. Paradójicamente, allí donde se daba la continuidad del intervalo, el flujo equilibrado como modelo, van a producirse sin embargo rupturas, pausas y cambios de velocidad, pero sin la forma integradora del ritmo. En la primacía dada al sentido sobre la forma, a la apropiación del sentido sin la mediación de la forma, que acarrea el abandono de las formas de transmisión rítmica, encontramos una última modulación

de la arritmia en las sociedades industriales modernas.

I. EL TIEMPO INDUSTRIAL Y EL TIEMPO DEL RELOJ

Los ritmos son un modo de echar raíces en los medios natural y comunitario. El desarraigo en práctica en la modernidad mina también el anclaje rítmico. Un flujo continuo y un tiempo homogéneo y cuantitativo se substituyen a las múltiples alternancias de tiempos fuertes y débiles, a las diversas disposiciones rítmicas resultantes de los diferentes grupos y actividades. En el seno de la sociedad industrial moderna, la multiplicidad de ritmos y de tiempos sociales sufre una estandarización, una unificación, bajo el tiempo designado por el reloj. Igualmente, la multiplicidad de ritmos ligada al trabajo desaparece en beneficio de las cadencias monótonas de las máquinas. El tiempo medido se substituye a los ritmos de las actividades ⁴⁵. Las cadencias impuestas por los métodos «científicos» de organización del trabajo, como el taylorismo y el fordismo, que hacen que el cronómetro reine en los talleres, desbordan también a las otras esferas de la vida cotidiana. «Una sociedad rítmica es remplazada por una sociedad metronómica» ⁴⁶, dar el tiempo se vuelve dar una señal repetida. El metrónomo no da un ritmo, es un péndulo que lleva el compás a distintas velocidades, indica el tiempo, la velocidad de ejecución, y no el ritmo.

Los monasterios benedictinos, regidos por la regla de San Benito, son las primeras sociedades metronómicas, las primeras que elaboran un tiempo disciplinario hecho de exactitud, aplicación y regularidad ⁴⁷. Se trata del primer intento de establecer una liturgia independiente del ciclo natural, de desarraigar el tiempo sacro de los ritmos de la naturaleza. El día se divide en horas llamadas canónicas, las campanas puntúan ocho veces la jornada, a cada hora corresponde un oficio, un rezo: matines, laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas; una vida regulada, sin sorpresas, se desarrolla bajo una disciplina de hierro. Muchos elementos propios a esta organización temporal forman parte, secularizados, de las sociedades industriales modernas, de ahí viene ese aspecto religioso del rigor del

tiempo industrial del que habla Foucault. Entonces entra la puntualidad en el ámbito de la moral, primero es una de las virtudes monásticas, antes de convertirse en una virtud social. El tiempo de las actividades profanas, a su vez, sufrirá el mismo desarraigo, la misma desnaturalización.

Este orden responde a la necesidad de sincronizar las tareas al interior de la comunidad de monjes. Esta necesidad de sincronización de tareas en ámbitos cada vez más complejos estará en el origen de la difusión del tiempo del reloj. Pero el horario estricto de los monasterios tenía una función precisa; compartir un orden temporal único, diferente de los otros, vuelve más sólidos los lazos del grupo, refuerza la relianza al interior de la congregación y marca una frontera con los otros ⁴⁸, ya que todos los miembros de la comunidad realizan las mismas actividades, o recitan las mismas oraciones, al mismo tiempo, esto ilustra la relación entre simetría temporal y solidaridad mecánica.

Zerubabel señala la afinidad etimológica entre el primer reloj mecánico, *horologium*, y el primer programa diario estricto, *horarium*. En realidad el reloj hace posible el uso de horarios. Es el primer instrumento de medida del tiempo independiente de las condiciones naturales de luz y de temperatura, permitiendo la fijación de las duraciones temporales uniformes necesarias a los horarios. A través de estos monasterios el tiempo del reloj entra en Occidente. Los monasterios benedictinos constituyen también el debut de la santificación del trabajo, *ora et labora* dice la regla de San Benito. Los monasterios dan a las empresas humanas el ritmo regular y colectivo de la máquina, afirma Lewis Mumford, para quien el reloj es la máquina clave de la edad industrial moderna. El reloj disocia el tiempo del ritmo de las estaciones y *el de los hechos*. Así, ya en los monasterios, las comidas y el sueño, se regulan según consideraciones socio-temporales y no biológicas. Es decir, según convenciones arbitrarias. Sin embargo, para ellos la situación temporal estándar de las diferentes actividades era inseparable de las actividades mismas.

Después de los monasterios, los relojes ocupan las torres de las ciudades, del campanario de la iglesia al del ayuntamiento, en el curso del siglo XIV. Las campanas ritman la vida

urbana. Una vida donde las actividades, principalmente comerciales, ya no siguen los ciclos naturales de las estaciones y de la luz como el trabajo agrícola. Estos ciudadanos comerciantes y miembros de las profesiones liberales nacientes en la Italia del Renacimiento serán los primeros que manifiesten una preocupación por el empleo productivo del tiempo. El deseo de no perder el tiempo, de «ahorrrarlo» va a la par de la expansión de las actividades personales e independientes en las ciudades.

Al final del siglo XVI, la Reforma y las sectas puritanas tomarán el relevo de los benedictinos cuanto a la difusión del tiempo del reloj y, así mismo, llevarán a cabo la rehabilitación cristiana del trabajo, convertido en un medio de salvación. Los relojes se instalan en los hogares en Inglaterra y en Holanda, el ideal burgués es de ser tan regular como un reloj y los Puritanos serán los primeros que consideren el tiempo como un bien escaso, según la famosa frase de Benjamín Franklin, «el tiempo es dinero», en un texto de consejos para los jóvenes comerciantes. Por tanto las pérdidas de tiempo, las actividades improductivas como pasearse, charlar, dormir en exceso, los divertimentos (pasa-tiempos) serán proscritos moralmente como pecados. Max Weber considera el texto de Franklin y esta actitud respecto al tiempo como el ejemplo mismo del espíritu del capitalismo. No es un azar si la primera producción estándar de relojes de pulsera baratos, esto es, de la vulgarización de la medida del tiempo, tiene lugar en Ginebra y en los Estados Unidos, las tierras calvinistas y de otras sectas puritanas.

La generalización de la notación medida en música y la subordinación del ritmo a la medida se producen paralelamente en el mismo período. Dicha medida se crea en el siglo XIV con el fin de facilitar y de perfeccionar la ejecución musical, como medio de obtener la sincronización de los interpretes. Pero más tarde dará lugar a la imposición de la barra de medida sobre el ritmo, a la obligación de hacer concordar los acentos con los tiempos fuertes de la medida. En el siglo XVII esta identificación del ritmo a la medida con sus exigencias restrictivas acarrea un empobrecimiento y una plitud rítmicas de las composiciones musicales (lo cual no quiere decir que la calidad musical de las obras compuestas en

este período fasto de la música europea sea menor) ⁴⁹. La llamada ley de la Carrura es el paradigma de esta situación; toda melodía debía estar compuesta de motivos iguales subdivididos en frases también iguales. Dicha norma determinaba la simetría y la igualdad periódicas de los valores de las duraciones, las medidas, así como la simetría y la equivalencia de los retornos periódicos de los acentos, coincidiendo con los tiempos fuertes de las medidas. La misma preocupación por la simetría y la homogeneidad se encuentra en las otras formas artísticas, y también en el ideal de organización social y económica.

El reloj puede considerarse la máquina clave de la época industrial porque, por una parte permite la estandarización de la producción, gracia a él se puede determinar las cantidades exactas de energía necesarias y da el tiempo exacto requerido para la automatización del trabajo; por otra parte el reloj contribuye a la creencia en la concepción del mundo de la ciencia, matemáticamente medible e independiente de los hechos. El tiempo ya no es una sucesión de experiencias, sino una colección de horas, minutos y segundos que se pueden atesorar. A la imagen del dinero, la única forma de riqueza ilimitada, puede ser acumulado, mercantilizado y reinvertido, así como «robado» por los empresarios y los obreros. El dinero, la monetarización de las relaciones, intensifica el proceso de desarraigo en curso en las sociedades modernas. Simmel muestra claramente como los intercambios monetarios favorecen el distanciamiento de los hombres entre ellos y respecto a las mercancías que ellos producen, la alienación que Marx describe. Los intercambios monetarios forman parte de la tendencia a la continuidad característica de la civilización, que rompe la ritmicidad entre tiempos fuertes y débiles de las sociedades tradicionales. Los nuevos medios de transporte garantizan conexiones permanentes, el teléfono y el telégrafo liberan las comunicaciones de cualquier determinación temporal, como el alumbrado artificial que transforma el ritmo día/noche, siguen la misma tendencia a la continuidad ⁵⁰. Las nuevas tecnologías de las redes de comunicación no han hecho más que reforzar este fenómeno.

Los intercambios monetarios suponen una continuidad en la oferta del dinero, libre de toda obligación rítmica de los sistemas econó-

micos antiguos sometidos a los movimientos de la abundancia y la escasez. El dinero no tiene forma, es «líquido», nos recuerda Simmel, no contiene la menor indicación de momentos fuertes o débiles en el contenido de la vida, implicando así una nivelación de las oscilaciones en los intercambios. El dinero es el medio más radical de pasar de una «rítmica que impone a nuestras vidas obligaciones supra individuales» a una «disposición continua a sentir y a actuar estando constantemente a la escucha de la vida misma de las cosas», a una vida hecha a partir de elementos individuales. El estilo de vida rítmica se opone a aquel «individual concreto», donde los intereses personales se confirman con mayor libertad, un estilo desarraigado de los valores comunitarios, diríamos, propio de la civilización moderna.

La antigua rítmica del trabajo es remplazada por cadencias que ya no responden a las necesidades del trabajador y de la tarea, sino al movimiento de la máquina. El obrero, como miembro de un conjunto, debe trabajar al mismo paso que los demás. Simmel constata el embotamiento de la sensación de ritmo del trabajador, por culpa de tener que doblarse al movimiento regular y monótono de la máquina. Crece así la frecuencia de la necesidad de excitación y la alternancia entre trabajo y descanso debe hacerse más rápida para obtener el resultado subjetivo esperado. Esos obreros que trabajan con máquinas en la industria, deben adaptarse a ellas. Las máquinas se convierten en productoras de tiempo, a la diferencia de los útiles precedentes, acentúan la especialización de las funciones y requieren un tipo limitado de actividad, dando lugar a un mayor grado de automatismo. Los hombres se vuelven máquinas en el trabajo, sus movimientos y acciones se reducen a simples elementos mecánicos. En la óptica de mejorar la productividad industrial, surgen nuevos métodos de organización del trabajo que desarrollan esta concepción temporal, cada vez más alejada de los ritmos naturales y de los del trabajo tradicional. La dirección científica de Frederic W. Taylor hace que sean inútiles el aprendizaje de un oficio y el saber adquirido sobre las diferentes tareas y pretende acabar con el «paseo sistemático», la recuperación por los obreros de un tiempo para ellos en el interior del taller.

Si hasta entonces los obreros cualificados determinaban el tiempo necesario para la producción de las mercancías, de ahora en adelante, gracias a las Nuevas Normas de Trabajo la dirección de la empresa concibe, prepara y supervisa una «gestualidad» de la producción que se convertirá en un «código» general y formal del ejercicio del trabajo industrial, permitiendo la integración progresiva de trabajadores no cualificados. La dirección opera como un dador de tiempo central para todos los obreros. La productividad se aumenta por una mayor intensidad del trabajo, el mismo número de obreros en el mismo lapso de tiempo van a producir así más mercancías.

El método de Taylor consiste en la división del trabajo en diferentes elementos fragmentados, que se cronometran separadamente y según cada obrero para obtener los llamados tiempos elementales. La adición de dichos tiempos da el tiempo mínimo o «normal» para una tarea dada. Este sirve de patrón al trabajo de los obreros que serán penalizados o recompensados en sus salarios según sus prestaciones. Ya no es el contenido del trabajo lo que da el ritmo, sino el cronómetro. Los obreros ya no realizan todos los gestos de la producción de la mercancía, sino que están especializados en la repetición mecánica de algunos gestos simples. La virtud de este método es, en palabras de su inventor, el poder aplicarse con provecho a todo tipo de trabajo⁵¹, como el tiempo homogéneo y cuantitativo que lo subtiende. Foucault muestra como este esquema anatómico-cronológico del comportamiento, basado en una elaboración temporal de los actos que descompone los gestos y los movimientos y hace que el tiempo penetre en el cuerpo y con él «todos los controles minuciosos del poder», funciona ya en las escuelas militares de la Edad Clásica⁵². El taylorismo es un perfeccionamiento de ese tiempo disciplinario que permite un buen empleo del cuerpo de los obreros, el cuerpo disciplinado es el sustento del gesto eficaz, el elemento de una máquina eficaz y multisegmentaria, en la industria como antes en el ejército, gracias a la organización ayudada por el tiempo disciplinario del reloj se opera el pasaje de la masa a la máquina, según criterios de eficacia, productividad y movilidad. Ya no se trata de la coordinación rítmica de las masas, sino la sincronización según un sistema preciso de mando, un programa cen-

tralizado que provoca los comportamientos deseados.

El tiempo mecánico facilita una aceleración de ritmos desconocida en los modos de producción anteriores. La introducción del trabajo en cadena, en las fábricas Ford primero, hace realidad el sueño capitalista del movimiento perpetuo, de un flujo continuo de trabajo sin intervalo. Esta producción en grandes series da lugar a una gran velocidad de gestos regulada de manera arbitraria gracias a la reducción de los desplazamientos y de los tiempos muertos, esos «poros por los que los trabajador respira»⁵³. La cadena de montaje intensifica la lógica de fragmentación del taylorismo. La cadena se fija de forma autoritaria, la misma cinta transportadora da el tiempo del trabajo a todos los operarios. Este sistema de organización hace posible la producción en masa, el tiempo estándar del reloj, del cronómetro, permite la producción estándar.

Si el hecho de compartir los mismos ritmos favorece la relianza social, la cadena de producción produce lo que Marcel Bolle de Ballama llama una relianza paradójica. Los individuos son técnicamente ligados pero socialmente desligados, entre ellos y respecto al trabajo⁵⁴. La noción de alienación puede leerse así, no sólo el producto de su trabajo es extraño al obrero, como un «poder independiente», sino que también el tiempo de trabajo, el ritmo, no fluye de sus manos, ni de sus gestos. Ese tiempo también le es extraño. Guy Débord lo expresa así: «la sociedad que separa de raíz el sujeto y la actividad que ella le sustrae, lo separa primero de su propio tiempo». Al contrario de la repetición con variaciones que es el ritmo, el tiempo-mercancía es una acumulación infinita de secuencias equivalentes que ha perdido la dimensión cualitativa para convertirse en un conjunto de «unidades homogéneas intercambiables». El proyecto revolucionario, según este autor, consiste en acabar con la medida social del tiempo⁵⁵.

La historia de la industrialización y la del movimiento obrero reflejan los conflictos que conciernen el control y el uso del tiempo. Por una parte, la presión para hacer respetar las cadencias impuestas e interiorizar los valores productivistas: la puntualidad, la continuidad en el esfuerzo; por otra, la resistencia y la astucia para evitar esa presión. En este marco se sitúan todas las estrategias de «freno» que

crean tiempos para sí. El absentismo, el «San Lunes» día de la amistad, es otra manera de introducir intervalos, momentos inactivos, allí donde los métodos de organización del trabajo habían querido expulsarlos en nombre de la continuidad de la producción. Las luchas obreras en la sociedad industrial se transforman de una resistencia inicial a las cadencias demasiado rápidas e ininterrumpidas del trabajo, de una lucha «contra el tiempo», en una reivindicación de la disminución del tiempo de trabajo, con el fin de ganar tiempo, una vez que los obreros han aprendido de los empresarios que el tiempo es dinero ⁵⁶.

El tiempo de trabajo se encuentra en el centro de la vida en las sociedades modernas y sirve de modelo a los otros tiempos sociales. Hay que trabajar y vivir a tiempo. Los *tempi* acelerados del trabajo se transponen a los otros tiempos, que se vuelven, como el tiempo de trabajo, cada vez más parcelados, sometidos también a la repetición y a la rutina. La concepción utilitarista del tiempo y las virtudes del «homo oeconomicus»: el ahorro, la previsión, la utilización racional de los medios son líneas de conducta para todas las actividades sociales. Todos los tiempos se someten a la ley de la productividad impuesta por la concepción mecánica del tiempo. Como este último es infinitamente divisible, multiplicable, acumulable, es concebible multiplicar y acumular las actividades de la misma forma.

El reloj y la agenda dan un tiempo homogéneo y cuantitativo, propio de las sociedades industriales. El reloj en la muñeca añade su medida mecánica al concierto de los ritmos biológicos y sociales. Es el vigilante de cierta sincronización social, el objeto personal que ayuda a seguir una autodisciplina temporal basada en la puntualidad, el respeto de los plazos prefijados y el empleo productivo de un tiempo que es dinero. Su carácter personal refuerza la función de sincronizar al individuo con los demás. La agenda guarda la huella de esos plazos fijados para las tareas y las citas diversas, es el cuaderno de la organización utilitarista y económica del tiempo.

El cronómetro y el cálculo desbordan el marco del taller y alcanzan los transportes y los medios de comunicación, la escuela y el hogar, donde todo un conjunto de electrodomésticos nos harán ahorrar tiempo. La monocronía gana todos los ámbitos de la vida social.

Ésta es, según la definición de Hall, característica de las sociedades con contactos distantes y tiempo compartimentado, dividido en función de las tareas que hacer. Los individuos separan las operaciones en el espacio y se sienten desorientados cuando hay demasiadas acciones simultáneas ⁵⁷. El trabajo altera el conjunto de los tiempos sociales, las costumbres adquiridas en el trabajo influyen los comportamientos y también los pensamientos. La imposición de un tiempo organizado, arbitrario, aritmético, priva a los individuos del sentimiento del tiempo, del sentido del ritmo, esta obligación limita su disponibilidad y su sociabilidad; una vez fuera del exceso de la estructuración temporal del trabajo, a los obreros no les gustan los imprevistos y no saben disponer de su tiempo.

2. LA AUTODISCIPLINA BASADA EN EL ORDEN TEMPORAL

En la escuela se aprende a leer la hora del reloj, y también a someterse a los horarios y a los plazos impuestos del exterior. Es una «sociedad metronómica» también, uno de los primeros espacios sociales donde se manifiesta el tiempo disciplinario. Éste favorece una pedagogía analítica que descompone la materia enseñada y se substituye al tiempo «iniciático» de la formación tradicional, global, controlada por un solo maestro y sancionada por un solo examen. El principio de repetición analógica, del aprendizaje por ejemplos se abandona en favor de un aprendizaje «elemental» de gestos simples que facilitan el adiestramiento, la habilidad y la docilidad.

Un control doble se establece, el de las actividades cotidianas que se desarrollan de forma ordenada y previsible: duración y orden de las clases y de las pausas de recreo, horas a las que empiezan y terminan las clases, así como la duración del año escolar, las fechas de las vacaciones y de los exámenes o los programas de los contenidos que deben aprenderse en el año; y por otra parte un control a largo plazo gracias a una política educativa nacional que indica lo que debe aprenderse a cada edad. La rutina cotidiana, acompañada por el timbre y no por las decisiones de profesores y alumnos, los sincroniza; todo el mundo comienza y termina al mismo tiempo. El programa impuesto

y la forma de la estructura escolar sincronizan a todos los miembros del mismo grupo de edad.

Los niños se acostumbran a regularse según un orden temporal externo, que facilita el paso del timbre de la escuela a la sirena de la fábrica, o esa otra, imaginaria, que suena en los oídos de los empleados de oficina a las nueve, a las dos y a las seis. La escuela, como las otras instituciones organizadas de manera burocrática, «parece una máquina», su ideal es funcionar como un reloj, de manera continua, invariable, evitando las fluctuaciones. La escuela enseña a los niños que las actividades, las asignaturas y las clases no regulan el tiempo, no más que sus deseos, necesidades, capacidad de atención o la buena voluntad de los maestros. El ruido estridente del timbre interrumpe bruscamente las palabras del profesor, deja la pregunta del alumno sin respuesta o la lectura a medias. Los ritmos biológicos deben someterse a un orden, las lecciones y los intercambios no siguen sus propios ritmos. A esto se añade el abandono progresivo de los métodos rítmicos tradicionales, característicos de la oralidad, causado por la evolución de la pedagogía y de las técnicas de aprendizaje. Se busca la comprensión directa del sentido, sin la mediación de la forma rítmica.

No es un azar si la primera sociedad metronómica regida por el reloj, el monasterio, es una institución total, según el término de Goffman⁵⁸, donde se quiere establecer un control social total sobre los individuos. Esto se obtiene en parte por la imposición de una rutina administrada formalmente, de un programa estricto, incluso sobre las necesidades fisiológicas. El tiempo cuantitativo el reloj favorece el control social y la disciplina y hace posible la forma de control propia de las sociedades modernas, la auto-obligación, adquirida a lo largo del proceso de civilización descrito por Norbert Elias. La progresión de la división de funciones, de la diferenciación social, establece lazos de dependencia para un número creciente de individuos (que gracias al mismo proceso se convierten en individuos y en números), exigiendo de cada uno un control más riguroso de su conducta y de las reacciones pasionales y, a partir de cierto nivel, un auto-control permanente. A medida que la interpenetración recíproca de los grupos progresa, así como la exclusión de la violencia

física de las relaciones, se forma un mecanismo social que transforma en auto-obligaciones, las que los hombres ejercen entre ellos, como una forma de control de sí consciente y también como costumbres sometidas a una especie de automatismo.

La complejidad creciente de las sociedades modernas acarrea nuevas exigencias de sincronización. En razón de la presión constante y uniforme ejercida contra las manifestaciones pulsionales, se busca la reducción de los contrastes bruscos y los cambios de comportamiento, aumentando así las posibilidades de previsión. La regulación continua y uniforme de la vida pulsional y del comportamiento lleva a una verdadera economía psíquica. Dicha economía se opone a la economía rítmica, ésta también se dota de márgenes de previsión, pero no en función de una reducción a la unidad y de la fragmentación de las esferas de la vida social e individual, sino tratando de lograr una disposición de la multiplicidad, siempre frágil, pero con la suficiente soltura para ajustarse, sincronizarse, a los cambios del medio.

Encontramos aquí la problemática moderna de la continuidad y de la previsión. La sincronización social ya no puede lograrse según los ritmos tradicionales que suponen contrastes, rupturas e intervalos. En las sociedades caracterizadas por una diferenciación creciente, la coacción social del tiempo, hecha auto-coacción, consciencia individual del tiempo, es, según Elias, el tipo paradigmático de las obligaciones de la civilización⁵⁹. Los relojes, los calendarios o los horarios, en la escuela o en las estaciones de trenes, representan la coacción ejercida por el tiempo exteriormente, manifiesta en nuestras sociedades las propiedades que favorecen las obligaciones que el individuo se impone a sí mismo. Se trata de una presión medida, equilibrada, pacífica, pero no menos omnipresente e inevitable. Tan omnipresente que, aunque se trate de una coacción social, se convierte una «segunda naturaleza», parte integrante de lo que los hombres experimentan ser su propio yo. La experiencia del tiempo de los miembros de las sociedades modernas es un ejemplo de esas «estructuras de la personalidad que, adquiridas socialmente, no son menos coactivas que las propiedades biológicas»⁶⁰, en paralelo a la autonomía progresiva de las sociedades humanas respecto de

la naturaleza, se desarrolla su dependencia de instrumentos de factura humana para medir y regular el tiempo. El proceso de urbanización, comercialización y mecanización traen consigo ese desarraigo señalado respecto de las condiciones naturales, de los ritmos climáticos y biológicos, el olvido de las relaciones entre los meses y los movimientos lunares, y la adopción del tiempo mecánico del reloj que muestra que la medida del tiempo es en realidad la fabricación de un tiempo específico.

Mas esta construcción del tiempo moderno no es ni perfecta, ni omnipresente. Manifestaciones rítmicas perduran fuera de las instituciones. El análisis de estos aspectos excede el objeto de este artículo, pero se pueden enumerar, además de los procedimientos de redundancia en la comunicación publicitaria ya citados, los ejemplos de masas rítmicas que son los espectadores de fútbol en los estadios, o los jóvenes que bailan la música techno en una rave multitudinaria o en una macrodiscoteca, y también la organización temporal de la vida cotidiana basada en la alternancia de diferentes tiempos sociales donde los que dan el tiempo son las diferentes actividades y los otros (parientes, amigos, vecinos, etc.). Son situaciones en que los afectos y los sentimientos estéticos, en el sentido de sentir algo juntos, en común, prevalecen, donde las acciones imponen su tiempo en un presente vivido en su hacerse, fuera de todo programa.

NOTAS

¹ Agustín García Calvo, *Contra el tiempo*, Zamora, Lucina, 1993, pág. 134.

² El término «reloj» no debe inducir a error, los ritmos endógenos no poseen el carácter mecánico, inamovible, de los péndulos. Son receptivos a las variaciones exteriores, a cuyas oscilaciones se ajustan. El péndulo es el ejemplo por excelencia del sistema en equilibrio, muy raros en la naturaleza, mientras que los seres vivos se encuentran más bien en un *steady state*, estado estacionario de no equilibrio.

³ Alain Reinberg, *Les rythmes biologiques*, París, PUF, 1993, sexta edición, pág. 20.

⁴ Arthur Winfree, *Les horloges de la vie. Les mathématiques des rythmes*, París, «Pour la Science», Diffusions Berlín, 1994, págs. 49 y 135.

⁵ Gabriel Raclé, *La science des rythmes et la vie quotidienne*, París, Retz, 1986, págs. 32-41.

⁶ Albert Goldbeter, *Rythmes et chaos dans les systèmes biochimiques et cellulaire*, París, Masson, 1990, págs. 270-271.

⁷ Goldbeter, «Temps et rythmes biologiques», *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1988, 1-2, pág. 102.

⁸ Edgar Morin, *La méthode. I. La Nature de la Nature*, París, Seuil, 1977, pág. 203.

⁹ Este neologismo es la traducción del francés *reliance* empleado por los sociólogos francófonos Marcel Bolle de Bal y Michel Maffesoli, que resulta de la conjunción de los términos *relier*, reunir, comunicar, relacionar y *alliance*, alianza.

¹⁰ Aristoxenus, *Elementa Rhythmica*, edición de Lionel Pearson, Clarendon Press, 1990.

¹¹ Barry Smith (ed.), *Foundations of Gestalt Theory*, München, Philosophia Verlag, 1988, pág. 126.

¹² Michel Maffesoli, *La transfiguration du politique*, París, Grasset & Fasquelle, 1992, pág. 148.

¹³ Simone Weil, *L'enracinement*, París, Gallimard, 1949, pág. 61, trad. esp. *Echar raíces*, Madrid, Trotta, 1996.

¹⁴ Emile Durkheim, *De la division du travail social*, París, Puf, 1986 (1930), pág. 125.

¹⁵ Stéphane Lupasco, *Logique et contradiction*, París, Puf, 1947, pág. 226.

¹⁶ Para una visión más detallada de esta noción, ver Marcel Bolle de Bal, *La tentation communautaire*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985.

¹⁷ Edward T. HALL, *Au-delà de la culture*, París, Seuil, 1979, pág. 75.

¹⁸ Jean-Marie Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, París, Félix Alcan, 1921 (1911), pág. 48.

¹⁹ Marshall McLuhan, *Comprendre los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 1996.

²⁰ Henri Lefebvre, *Eléments de rythmanalyse*, París, Syllepse, 1992, pág. 42.

²¹ Max Scheler, *Nature et formes de la sympathie*, París, Payot, 1971, pág. 27.

²² Georges Lapassade, *Essai sur la transe*, París, Jean-Pierre Delarge, 1976, págs. 135-137.

²³ Jean Duvignaud *Le Don du rien*, París, Stock, 1977, págs. 35, 37.

²⁴ Lapassade, *op. cit.*, pág. 211.

²⁵ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, Dunod, 1984, (1969), págs. 55 et 389.

²⁶ Definición de J. P. Moebius en *Über Astasie-Abasie*, 1894, citada por J. Laplanche y J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, París, Puf, 1973, (4.ª ed.), pág. 146.

²⁷ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, París, PUF, 1927, pág. 11.

²⁸ *Ibid.*, pág. 12

²⁹ René Dumesnil, *Le rythme musical*, París, La Colombe, Ed. du Vieux Colombier, 1949, págs. 71, 82.

³⁰ Ugo Ceria y Sebastiano Lombardi, «Sur la redondance. La répétition comme clef de l'être ensemble télévisé», *Sociétés*, n.º 51, 1996, págs. 67-75.

³¹ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, París, PUF, 1985 (1939), págs. 82 y ss.

³² Luria citado por Edwuard T. Hall en *op. cit.*, 1979, pág. 197.

³³ André Leroy-Gourhan, *Le geste et la parole. II-La mémoire et les rythmes*, París, Albin Michel, 1969, pág. 136.

³⁴ García Calvo, *op. cit.*, pág. 284.

³⁵ Hall, *op. cit.*, 1979, págs. 87-104.

- ³⁶ Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation*, París, Kimé, 1993, (1ère ed. 1890), pp 12-15, 37, 84.
- ³⁷ Georg Simmel, *Grundfragen der Soziologie*, Berlín, Walter de Gruyter & Co., 1970 (Tercera edición).
- ³⁸ En física, nos recuerda Herbert Spencer, las condiciones de ausencia de ritmo serían la existencia de un infinito vacío que permitiría un movimiento continuo a través del espacio en línea recta para siempre. «Ritmo y movimiento» en *Les premiers principes* (trad. M.E. Cazelles), París, Felix Alcan, 1894.
- ³⁹ Gisèle Brelet, *Le temps musical. I- La forme sonore et la forme rythmique*, París, Puf, 1949, págs. 295-297.
- ⁴⁰ El reciente gran éxito popular de las grabaciones de canto gregoriano indica quizás una sensibilidad a esta forma de ritmo sin medida.
- ⁴¹ Sin embargo si concebimos la noción de sentido según la elaboración teórica de Niklas Luhmann, la contradicción está incluida ya que cada sentido comprende su propia negación, la contradicción es un momento de la auto-referencia del sentido. *Soziale Systeme. Grundriße einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, pág. 494.
- ⁴² García Calvo, *op. cit.*, pág. 137.
- ⁴³ Entiendo por arritmia la ausencia de ritmo. Esto presenta varios aspectos, fenómenos que se producen de forma desordenada, sin cadencia, variaciones sin repetición, como en el ejemplo de la arritmia cardiaca. El ritmo implica una modulación con intervalos entre momentos diferentes en cuanto a la duración, la intensidad, etc. También hablo de arritmia cuando esta modulación está ausente, en una repetición monótona de lo mismo o en una continuidad que no deja lugar al intervalo, a la ruptura. El ritmo es una disposición periódica, y no obligadamente isocrona, cuando se excluya la multiplicidad de elementos dispuestos o la periodicidad, también hablo de arritmia. Hay que recordar aquí la diferencia entre ritmo y tempo (velocidad). Puede parecer paradójico tratar de arritmia en la modernidad, cuando estamos tan acostumbrados a oír hablar del «ritmo trepidante» de las sociedades industriales urbanas. Se trata de la velocidad y de la aceleración con las que las cosas ocurren, se producen los intercambios, llegan las informaciones, funcionan los transportes y los medios de comunicación, pero no del ritmo propiamente dicho.
- ⁴⁴ «Lo "mismo" aparece siempre bajo la índole del "otro" recreado y vuelto a encontrar en un momento diferente del tiempo que le da la coloración original e inmediata (...) Son dos momentos diferentes que reciben la misma forma, la variación incesante de un temas». Gisèle Brelet, *op. cit.*, pág. 264.
- ⁴⁵ No estoy de acuerdo con Henri Lefebvre que afirma «donde quiera que haya ritmo, hay medida, es decir, obligación calculada y prevista, proyecto» (Henri Lefebvre, *op. cit.*, pág. 17). El tiempo homogéneo, cuantitativo, patrón de medida, del reloj es lo que permite el cálculo, la previsión, el proyecto y no la multiplicidad de los ritmos que se van haciendo en el momento mismo, según las actividades y las situaciones.
- ⁴⁶ Michael Young, *The Metronomic Society*, London, Thames and Hudson, 1988, pág. 19.
- ⁴⁷ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, París, Gallimard, 1975, pág. 153.
- ⁴⁸ Eviatar Zerubavel, *Hidden Rhythms*, The University of Chicago Press, 1981, pág. 67.
- ⁴⁹ El metrónomo también fue creado en esta época aunque fuera patentado en 1816.
- ⁵⁰ El desarrollo del trabajo nocturno hoy en día ilustra esta tendencia que acaba con la «frontera» de los ritmos biológicos del reposo nocturno. (cf. M. Melbín, *Night as Frontier. Colonizing the World after Dark*, New York, Free Press Macmillan, 1987).
- ⁵¹ Frederic W. Taylor, «Direction des ateliers» in Taylor et al. *Organization du travail et économie des entreprises*.
- ⁵² Foucault, *op. cit.*, pág. 154.
- ⁵³ Benjamín Coriat, *L'atelier et le chronomètre. Essai sur le taylorisme, le fordisme et la production en masse*. París, Christian Bourgeois, 1979, pág. 76.
- ⁵⁴ Marcel Bolle de Bal, *La tentation communautaire*, Bruselas, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1985, pág. 120.
- ⁵⁵ Guy Debord, *La société du spectacle*, París, Gallimard, 1992 (1967), págs. 149-159.
- ⁵⁶ E.P. Thompson, «Time, Work-Discipline and Industrial Capitalism », *Past and Present*, 36, 1967, pág. 86. La huelga francesa de 1936 por las 40 horas de trabajo y las vacaciones pagadas es un buen ejemplo de este cambio en las reivindicaciones obreras.
- ⁵⁷ E. T. Hall, *La dimension cachée*, pág. 212.
- ⁵⁸ Erwing Goffman, *Internados*, Buenos Aires, Amorrortu, 1970.
- ⁵⁹ Elías, *Sobre el tiempo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1989, pág. 43.
- ⁶⁰ *Ibid.*, pág. 155.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, Bárbara: *Time & Social Theory*, Cambridge, Polity Press, 1990.
- ARISTOXENUS TARENTINUS, *Elementa Rhythmica*, edición de Lionel Pearson, Clarendon Press, 1990.
- BENVENISTE, Emile: «La notion de «rythme» dans son expression linguistique», *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1951, 44, págs. 401-411.
- BERGSON, Henri: *Essai sur les données immédiates de la conscience*, París, PUF, 1927.
- Matière et mémoire*, París, PUF, 1985 (1939). (Trad. española de los libros en *Obras Escogidas*, México, Aguilar, 1963)
- BOLLE DE BAL, Marcel: *La tentation communautaire*, Bruselas, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985.
- BRECHT, Bertolt: «Petit organon pour le théâtre», in *Ecrits pour le théâtre*. 2, París, L'Arche, 1979.
- BRELET, Gisèle: *Le temps musical. I- La forme sonore et la forme rythmique*, París, PUF, 1949.
- CANETTI, Elías: *Masa y poder*, Barcelona, Múchnik, 1977.
- CERIA, Ugo, y LOMBARDI, Sebastiano: «Sur la redondance. La répétition comme clef de l'être ensemble télévisé », *Sociétés*, n.º 51, 1996, págs. 67-75.
- CORIAT, Benjamín: *L'atelier et le chronomètre. Essai sur le taylorisme, le fordisme et la production en masse*. París, Christian Bourgeois, 1979.

- DANIELOU, Alain: *Sémantique musicale. Essai de psycho-physiologie auditive*, París, Hermann, 1978.
- DEBORD, Guy: *La société du spectacle*, París, Gallimard, 1992 (1967). (Trad. esp. Buenos Aires, La Flor, 1974)
- DUMESNIL, René: *Le rythme musical*, París, La Colombe, Ed. du Vieux Colombier, 1949.
- DURAND, Gilbert: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, Dunod, 1984, (1969).
- DURKHEIM, Emile: *De la division du travail social*, París, PUF, 1986 (1930). (Trad. esp. Madrid, Akal, 1982).
- DUVIGNAUD, Jean: *Le Don du rien*, París, Stock, 1977.
- ELÍAS, Norbert: *El proceso de civilización*, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Sobre el tiempo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- FOUCAULT, Michel: *Surveiller et punir*, París, Gallimard, 1975. (trad. esp. Siglo XXI, 1976).
- GARCÍA CALVO, Agustín.: *Contra el tiempo*, Zamora, Lucina, 1993.
- GOFFMAN, Erwing: *Internados*, Buenos Aires, Amoitortu, 1970.
- GOLDBETER, Albert: *Rythmes et chaos dans les systèmes biochimiques et cellulaire*, París, Masson, 1990.
- «Temps et rythmes biologiques», *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1988, 1-2, págs. 93-102.
- GUYAU, Jean-Marie: *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, París, Félix Alcan, 1921 (1911), pág. 48.
- HALL, Edward T.: *Au-delà de la culture*, París, Seuil, 1979.
- La dimension cachée*, París, Seuil, 1971.
- JAEGER, Werner: *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, Fondo de Cultura Económica, 1988, 10ª reimpresión.
- MORÍN, Edgar: *La méthode. I. La Nature de la Nature*, París, Seuil, 1977. (Trad. esp. Cátedra, 1981).
- LANDES, David: *L'heure qu'il est. Les horloges, la mesure du temps et la formation du monde moderne*, París, Gallimard, 1987.
- LAPASSADE, Georges: *Essai sur la transe*, París, Jean-Pierre Delarge, 1976.
- LEFEBVRE, Henri: *Eléments de rythmanalyse*, París, Syllepse, 1992.
- LEROY-GOURHAN, André: *Le geste et la parole. II-La mémoire et les rythmes*, París, Albin Michel, 1969.
- LUPASCO, Stéphane: *Logique et contradiction*, París, PUF, 1947.
- McLUHAN, Marshall: *Comprender los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 1996.
- MAFFESOLI, Michel: *La transfiguration du politique*, París, Grasset & Fasquelle, 1992.
- MUMFORD, Lewis: *Technique et civilisation*, París, Seuil, 1950.
- RACLE, Gabriel: *La science des rythmes et la vie quotidienne*, París, Retz, 1986.
- REINBERG, Alain: *Les rythmes biologiques*, París, PUF, 1993, sexta edición.
- SANSOT, Pierre, et al., *Les donneurs de temps*, Albeuve, Castella, 1981.
- SCHERER, Max: *Nature et formes de la sympathie*, París, Payot, 1971.
- Alfred Schutz, «Making Music Together: A study in Social Relationship», *Collected Papers*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1964, págs. 159-178.
- SHELDRAKE, Rupert: *La presencia del pasado. Resonancia mórfica y hábitos de la naturaleza*, Barcelona, Kairos, 1990.
- SIMMEL, Georg: *Grundfragen der Soziologie*, Berlín, Walter de Gruyter & Co., 1970 (Tercera edición).
- Philosophie de l'argent*, París, PUF, 1987, traducción de L. Gasparini.
- SMITH, Barry (ed.), *Foundations of Gestalt Theory*, München, Philosophia Verlag, 1988.
- TAYLOR, Frederic W.: «Direction des ateliers» in Taylor et al. *Organization du travail et économie des entreprises*.
- TARDE, Gabriel: *Les lois de l'imitation*, París, Kimé, 1993 (1ª ed. 1890).
- THOMPSON, E.P.: «Time, Work-Discipline and Industrial Capitalism», *Past and Present*, 36, 1967, págs. 56-97.
- WEBER, Max: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Península.
- WEIL, Simone: *L'enracinement*, París, Gallimard, 1949, (trad. esp. *Echar raíces*, Madrid, Trotta, 1996).
- WINFREE, Arthur: *Les horloges de la vie. Les mathématiques des rythmes*, París, «Pour la Science», Berlín, Diffusions, 1994.
- YOUNG, Michael: *The Metronomic Society*, Londres, Thames and Hudson, 1988.
- ZERUBAVEL, Eviatar: *Hidden Rhythms*, The University of Chicago Press, 1981.

Heart of Darkness

The heart of darkness awaits. It's the unknown place that exists in the wilderness, among the people, inside your mind. As a researcher, you've chosen to venture into this shadowy world to extract its truths. How deep are you willing to go?

The expedition is difficult. You need the best tools.

Sociological Abstracts (SA) and Social Planning/Policy & Development Abstracts (SOPODA) outfit you for this important journey.

Drawing from more than 2,400 journals published in 35 countries, SA and SOPODA present abstracts of articles, books and conference papers. Bibliographic entries will guide you to relevant dissertations and important book and other media reviews. All are expertly classified and indexed for easy access.

SA and SOPODA are available in a variety of media: print, online, the sociofile CD-ROM, and magnetic tape.

Explore the unknown with confidence by using the most timely information directly related to your areas of interest and expertise.

SAI's Web site, located at www.socabs.org, contains searchable subsets, hot topics, the *Note Us* newsletter, and links to other relevant sites and resources.

For more information about our products and services, visit our Web site, or contact us at:



sociological abstracts, inc.

P. O. Box 22206, San Diego, CA 92192-0206

619.695.8803, Fax 619.695.0416

Internet: socio@cerfnet.com

Web site <http://www.socabs.org>

SAI products are available in print; online from Knight-Ridder, DIMDI, OCLC and Ovid; on CD-ROM from SilverPlatter, EBSCO, Ovid and NISC; and on magnetic tape directly from SAI. For document delivery contact SOCIOLOGY*Express. Phone: 619.695.8803 Fax: 310.208.2982