

## **El cine como huella de la travesía: el ritmo vital y la memoria ritual en Chantal Akerman y Raymonde Carasco**

Salomé Lopes Coelho<sup>1</sup>

*Le llamo esto porque no sé el nombre de esto*  
Manuel António Pina

Manuel António Pina le llamaba *esto* porque no sabía el nombre de *esto*. Vengo eligiendo la precaria, transitoria y, posiblemente, redundante designación de "ritmo vital". La elección de este nombre no resulta de un intento de definición, es más bien una decisión operativa que permite avanzar y despegar la atención del *esto*, hacia el gesto de *contacto* con ese *esto* (ritmo vital), y su relación con la experiencia estética y con la creación artística, más específicamente del cine. En este ensayo, dialogo con Gilles Deleuze y Félix Guattari (teoría sobre el ritmo), Mikel Dufrenne (experiencia estética de la naturaleza), Giorgio Agamben (gesto), y con el cine de Raymonde Carasco y de Chantal Akerman, para pensar el ritmo vital y su relación con el cine. La tesis central de este ensayo es que el cine es una memoria ritualística del gesto de la travesía, al mismo tiempo que abre la posibilidad de contacto con el ritmo vital.

1. Doctoranda en Estudios Artísticos, FCSH – Universidad Nova de Lisboa, Portugal. Investigadora en IFILNOVA – Instituto de Filosofia da Nova y el Equipo de Investigación del Ritmo en el Arte, EIRA, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Este texto es una versión actualizada y traducida al español del texto "A travessia como gesto: o contacto com o ritmo vital e a experiência estética", originalmente publicado en la Revista Dobra. Este trabajo es parte de la investigación de doctorado financiada por la Fundación para la Ciencia y Tecnología. Agradezco a Florencia Carrizo la traducción. (N. de la A.)

## I

Esta película tiene ritmo, variaciones de velocidad. Esta música tiene ritmo, armonía. No aguantó este ritmo, la cantidad de cosas que tengo que hacer en tan poco tiempo. Los tiempos actuales tienen un ritmo demasiado acelerado, mecanizado. Esta danza tiene ritmo, conjuga bien los movimientos, los tiempos, la velocidad, lo inesperado, los colores, el sonido, la espacialidad; los movimientos de los bailarines están dentro del ritmo, están sincronizados. Aunque podemos sustituir la palabra ritmo por otros elementos descriptivos entendidos como sinónimos, ninguno de esos elementos satisface la definición de ritmo. De algún modo, estos elementos pueden formar parte de la experiencia del ritmo, pero no todos siempre, ni siempre todos.

No es difícil tejer consideraciones sobre el ritmo experimentado en múltiples contextos, sin necesidad de explicitar de qué se trata (todos parecen saber de qué se habla, cuando se habla de la experiencia del ritmo). Sin embargo, si se pregunta a las personas involucradas en una conversación cómo definen el ritmo, las respuestas podrían ser muy diferentes, aun cuando parecían antes estar de acuerdo. Incluso los estudios más profundos sobre el ritmo varían en su conceptualización, dependiendo del área de conocimiento o área artística en que se desarrollan; y hasta dentro de cada área (cómo podría ser la filosofía, la biología, el cine, la semiótica, la música, la meteorología, etc.), las perspectivas frente al ritmo pueden ser diferentes, dependiendo de quien las estudia o del *corpus* de investigación. No hay acuerdo en una definición única de ritmo, pero existe un eje que agrega diferentes perspectivas. Este eje es el del regreso a una concepción pre-platónica de ritmo, con la que me identifiqué y en la que me inserto.

Quien nos permite conocer otras nociones de ritmo que se distancian de aquella que domina y es deudora de Platón, es el lingüista francés Émile Benveniste, en *Problèmes de linguistique générale* (1966), con una parte dedicada a la noción de ritmo y su expresión lingüística. Además de un análisis etimológico que transforma lo que se entiende por ritmo, el autor analiza detalladamente los usos de la palabra ritmo en el período presocrático. Benveniste encuentra que antes de Platón, para hablar de un sentido particular de la noción de forma, se usaban como sinónimos las palabras *skhêma*, *morphè* o *eidós*, que se refieren a

formas fijas, a realidades inmóviles y a fenómenos periódicos. Por otra parte, la palabra ritmo era usada para hablar de la forma de los átomos, de las letras del alfabeto, para referirse al carácter singular de una persona, a la imagen que reflejan los espejos, a la forma de una opinión o de un pensamiento. La palabra ritmo se utilizaba para referirse, por lo tanto, a cualquier cosa con movimiento, en un determinado momento. También el análisis etimológico que Benveniste hace de la palabra ritmo contribuye a un nuevo entendimiento del término. Dice el autor que el *rhuthmos* es formado por el verbo *rhein* (fluir) con el sufijo *-(th)mos* (forma/manera/modo), lo que implica que *rhuthmos* no indica una modalidad particular de fluir cumplida, sino la modalidad particular de ese cumplimiento. De este modo, *rhuthmos* no se remite sólo a la configuración momentánea de cualquier cosa móvil, sino que remite también a la manera particular de fluir de un fenómeno móvil.

La pregunta de Benveniste es cómo llegamos a la definición actual que asocia ritmo a la periodicidad, para luego concluir que la misma se debe a Platón y a los usos que hizo de la noción de ritmo. En Platón, Benveniste encuentra un nuevo sentido de ritmo, asociado a la “forma del movimiento que el cuerpo humano asume en la danza, y a la disposición de las figuras en la que ese movimiento se da” (BENVENISTE, 1966, pág. 334), y esta forma se determina ahora mediante una medición. Ritmo, desde Platón, pasa entonces a denominar “el orden en el movimiento, el proceso de conformación armoniosa de las actitudes corporales combinado con un metro” (BENVENISTE, 1966, págs. 334-335).

Por eso es que tantas veces se dice ritmo de la repetición en intervalos de tiempo regulares de uno o varios elementos; en general, es a esta repetición a la que se llama ritmo en los más diversos campos, de la fisiología a la física, de la economía a la astronomía, pero también en el arte:

(...) en música, en ocasiones se llama ritmo al compás, en poesía al número de sílabas que hay entre los acentos gramaticales, inclusive en arquitectura a una serie de columnas separadas por distancias iguales, o en un cuadro a figuras que se repiten regularmente” (BARRETTA, MIRAMONTES, & ZORRILLA, 2013, pág. 32).

Siguiendo con la propuesta de volver a una concepción pre-platónica de ritmo<sup>1</sup>, entiendo al ritmo como una configuración momentánea de un flujo en constante circulación, y además como a la propia llegada a esa configuración, en el momento en que la misma ocurre. Ritmo es una realidad dinámica observada en el momento de su fluir, así como también se refiere a la forma/manera de ese dinamismo en sí.

## II

Tomando esta premisa de que el ritmo no es el orden del movimiento, ni está necesariamente asociado a una organización numérica, ni repetitiva, lo que aquí propongo, por un lado, es una idea de arte como configuración específica del ritmo vital, y, por otro, como un ejercicio de persistencia del artista en el *contacto* con ese ritmo.

La designación de “vital” es una elección basada en diferentes encuentros teóricos y en las experiencias asociadas al trabajo de campo que desarrollé en la región andina de Argentina, Bolivia y Perú, en 2016. De enero a abril de 2016, atravesé la región andina, desarrollando ejercicios de ritmanálisis, sobre todo de las danzas del carnaval en Bolivia y Perú. Por ejercicios de ritmanálisis entiendo una metodología de análisis que considera al ritmo no tanto como un objeto sino como a una herramienta; por eso se llama ritmanálisis y no análisis del ritmo. En este entendimiento, sigo la propuesta de Henri Lefebvre (2004), que, a su vez, se basa en el capítulo con el mismo nombre del libro *La dialectique de la durée*, de Gastón Bachelard (1963). Este capítulo es la lectura y el resumen que el filósofo francés hace de tres volúmenes que le son enviados desde Río de Janeiro por el portugués Lúcio Pinheiro dos Santos. De estos tres volúmenes no hay ningún vestigio, más allá de este capítulo en el libro de Bachelard.<sup>2</sup>

1. La propuesta del ya mencionado Benveniste, pero también de investigadores del ritmo como Henri Meschonnic (1982), Pierre Sauvanet (1996) o Pascal Michon (2007).

2. Pedro Baptista, autor del libro *O filósofo fantasma* (2010), dedica una exhaustiva investigación a la vida de Lúcio Pinheiro dos Santos, disponibilizando escritos inéditos. El autor explica que existen solo tres ejemplares de los

Lefebvre afirma que la primera etapa de un proceso de ritmanálisis pasa por experimentar los ritmos, y el ritmanalista se deja llevar por esa fluidez para que, en una segunda etapa, pueda encontrarles un orden subyacente, y, así, percibir aquello que esos ritmos revelan del tiempo, del espacio, y de la energía. Este ritmanalista es, para el autor, una combinación de psicólogo, sociólogo, antropólogo, poeta, que escucha las temporalidades y las interrupciones rítmicas en las que se desarrollan las actividades humanas y no humanas. El cuerpo piensa, no en abstracto, sino en una temporalidad viva, siendo el punto de contacto entre los diversos ritmos.

En gran medida, y eligiendo un eje posible que asume la multiplicidad de los ejercicios desarrollados en el trabajo de campo, el ritmanálisis consistió en movimientos de travesía (solo más tarde pude formularlo de este modo: atravesar el Atlántico, atravesar los Andes, atravesar las montañas en el Sur de Perú,, atravesar el Lago Titicaca, atravesar países, atravesar la pampa, atravesar el desierto de Atacama). Tales travesías trajeron un conocimiento corporal, como le llama Mikel Dufrenne (2004), que escapaba a cualquier gramática conocida. Las tentativas de traducción del cuerpo gestual en cuerpo de palabras o cuerpo teórico resultaban casi siempre en la formulación de la palabra “magia” o “mística”.

A falta de una mejor palabra, provisoriamente tomé la palabra “mística” para adjetivar la experiencia, la “experiencia mística” de atravesar aquellas geografías, aquellos espacios-tiempos, ese ritmo, con aquella la naturaleza, aquellos idiomas, corporalidades, gestos y formas de vida. “Mística” surge porque designa una experiencia fuera del dominio de la vida cotidiana, del orden del misterio, en un doble movimiento de disolución del cuerpo y del yo/ego/sujeto, al mismo tiempo que ese cuerpo estaba enteramente presente en aquella experiencia. Me aparecía, no raras veces, la idea de lo divino, la sensación de *ser parte*, de

tres volúmenes que Pinheiro dos Santos escribió sobre el ritmanálisis: uno de ellos fue enviado a Álvaro Ribeiro, junto con una carta en 1936, y cuyo paradero se desconoce totalmente; el otro, fue enviado a Gastón Bachelard, y no se pudo encontrar entre los objetos del filósofo; el tercer ejemplar, estuvo bajo posesión de la esposa de Pinheiro dos Santos, quien lo habría quemado. Por lo tanto, no existe ningún rastro de dichos volúmenes, cuyas tentativas de publicación han sido varias e infructuosas.

ser tocada y tocar algo extraordinario, misterioso, mágico. Tal vez “místico” haya venido de esa asociación a lo divino, aunque divino no sea lo mismo que Dios ni mucho menos religión (aunque también la historia de las religiones está marcada por movimientos que apuntan hacia gestos de travesía: Moisés y la travesía del desierto, peregrinaciones a la Meca o, en Portugal, al santuario de Fátima).<sup>1</sup>

He utilizado provisoriamente la palabra “mística” para nombrar una experiencia de contacto con algo vital<sup>2</sup>, para la cual encontré, más tarde, sustentación en una colección de escritos del equipo de investigación español Trama, que presenta distintos estudios sobre ritmo y arte, desarrollados, sobre todo, a partir de la filosofía y de los estudios culturales y artísticos. Los diferentes artículos abordan desde el arte chino (arte como manifestación y afirmación del Tao), a la pintura de Paul Cézanne (arte hecho carne), la relación entre la naturaleza y el arte, la música y las artes visuales, etc., y, aunque son bastante diferentes entre sí, comparten la idea en la que sostengo esta designación de “ritmo vital”: en sus distintas formas de expresión, el ritmo es la manifestación de la vitalidad en el arte.

Entendiendo el ritmo como el flujo constante que cristaliza, provisoriamente, una forma/manera, mi intuición/hipótesis es que existe un ritmo vital, cuyo contacto es del orden de la experiencia

1. “Realismo Mágico”, para mí, toma ahora otra dimensión, luego de atravesar esos lugares.

2. Friedrich Nietzsche usaba el adjetivo “vital”, pero asociado a la potencia (potencia vital: aquello que desborda todos los dominios de lo sensible y los atraviesa). La psicoanalista brasileña Suely Rolnik utiliza la designación de flujo vital, para designar una experiencia extrasensorial, extrapersonal, extrapsicológica, que atraviesa los cuerpos y los transforma. Podría recurrir a estas definiciones, aunque, por ahora, “ritmo vital” ha sido la más satisfactoria, porque acentúa que hablamos de ritmo, pero subraya que no es de cualquier forma de ritmo (y se abre a la multiplicidad de ritmos y no a una sola definición de este concepto). La noción que, probablemente, más se acerca a la de ritmo vital es la de vibración. “Vibración” es el término usado por Lúcio Pinheiro dos Santos, a través de la lectura de Gastón Bachelard, en sus ya mencionados escritos sobre ritmanálisis, pero tiende a acentuar la dimensión de la física (física ondulatoria, más precisamente) y vuelve a vincular la idea del ritmo a la de átomo. Esta idea de Pinheiro dos Santos de que lo material vibra y, sobre todo, de que la vibración se materializa, es muy importante para el entendimiento del ritmanálisis. Sin embargo, nos parece insuficiente hablar de vibración, optando por seguir usando la designación de “ritmo vital”.

estética, y que se materializa provisoriamente en formas artísticas. Existe siempre experiencia estética, es decir, contacto con el ritmo vital, que asume una forma-objeto de arte, en determinadas circunstancias. No es privilegio exclusivo de los artistas el contacto con ese ritmo vital, no le es propio a nadie o a nada, siendo que el arte, como afirma Jacques Rancière (2002, pág. 79), es sólo la aplicación singular de un poder común a todas las personas. En mi opinión, los llamados artistas, apenas intensifican o persisten en ese contacto. Como dijo José Gil (2016, pág. 25), las diversas energías que habitan el artista se enfocan en una voluntad de hacer, de crear, un objeto artístico. Esta intensificación significa “entrar en un estado de circulación de energía de tal manera rápida, densa y fuerte”, que destruye patrones y esquemas conocidos, apareciendo el texto literario, continúa Gil (2016, págs. 27-31), como resoluciones no patológicas del acontecimiento catastrófico del vacío. Y si Gil se refiere al texto literario, tal vez podamos referirnos al arte en general, y en el lugar del vacío podríamos decir ritmo vital.

### III

El contacto con el ritmo vital es un gesto de travesía. Este vacío, que es el contacto con el ritmo vital, se da mediante la entrada en una respiración específica, implicando siempre una travesía. Marcel Mauss decía, al final de uno de sus textos más conocidos, “Técnicas del Cuerpo”, que la conexión con lo divino tendrá bases fisiológicas, y alentaba a sus seguidores a investigar esa sospecha (MAUSS, 1979, pág. 122). Cuando Mauss se refiere a lo divino, tal vez se esté refiriendo al *esto* al que se refiere Manuel António Pina, al principio de este texto, o quizá, y esta es mi sugerencia, tal vez se refiera al ritmo vital.

En este vacío, que asocio a la idea de Cosmos en Deleuze y Guattari, que también teorizaron el ritmo, existen flujos de partículas en constante movimiento, en distintas direcciones, intensidades y velocidades – “partículas locas o singularidades nómades” (DELEUZE & GUATTARI, 1980, pág. 54) –, siendo que tales partículas son tan divisibles que casi se podrían decir líquidas. La captura momentánea de estas partículas las aprisiona en una determinada configuración específica y momentánea,

hasta que vuelvan a ser flujo. Se dice momentánea porque las partículas (una sola o muchas de ellas) terminarán por ceder a la presión del Cosmos para que circulen, se muevan, se disuelvan en otra configuración. La resistencia a la amenaza constante que sufren las configuraciones momentáneas o la respuesta al intento del Cosmos de obligar a encontrar una nueva o más resistente organización es lo que Deleuze y Guattari entienden como ritmo. En este sentido, el ritmo es no sólo la configuración momentánea de un flujo en constante movimiento, sino también la propia llegada y esfuerzo de mantenimiento de esa configuración, en el momento en que ocurre. Este entendimiento acerca los filósofos a la concepción preplatónica de ritmo.

Aunque las teorías de Deleuze y Guattari sobre el ritmo abarcan otra dimensión relevante para la hipótesis desarrollada en este ensayo, y que tiene que ver con la idea de que el ritmo nunca se da en un solo *milieu*<sup>1</sup>. Por el contrario, para que haya ritmo, siempre habrá comunicación/contacto entre *milieux*. Esto significa que el ritmo se da siempre en un “entre”. Entendemos que este “entre” (la comunicación entre *milieux*) implica una travesía. No hay contacto, no hay comunicación o toque sin travesía. Cuando las partículas circulan para formar determinados *milieux*, cuando se mantienen porque establecen alianzas de fuerza con otras partículas y resisten a la presión de disolución, ejercida por el caos, de algún modo existe un movimiento de atravesar. Y tal vez aquí haga falta explorar lo que entendemos por travesía.

El cuento “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa (1988), abre a la idea de travesía a la que me refiero. En este cuento, un hombre se despide de su familia, para pasar a vivir en una canoa en medio del río de la que jamás regresa, sin que, al mismo tiempo, se haya ido hacia alguna parte. El hombre “sólo realizaba la invención de permanecer en aquellos espacios del río, de medio a medio, siempre dentro de la canoa (...)”

1. Los *milieux* son medios vibratorios, bloques de espacio-tiempo constituidos por la repetición periódica de un componente (código), dentro de la cual un cierto número de relaciones toma significado. El caos amenaza continuamente la estabilidad de los *milieux* que emanan y la forma que los *milieux* encuentran para apoyarse y crear un orden que los sustenta mutuamente, a través de procesos de transcodificación. La transcodificación es la manera en que un *milieu* sirve de base a otro *milieu*, se establece sobre otro, se disipa, o se constituye en otro *milieu*. El *milieu* de todos los *milieux* es el Cosmos.



(GUIMARÃES ROSA, 1988, pág. 32). Cuando digo travesía, no digo ir de un punto a otro o de margen a margen, en el sentido o en dirección a, en este caso, dirección al ritmo vital y al contacto con este, porque el ritmo vital no está situado/localizado en ningún lugar específico. Cuando digo atravesar, lo digo como gesto, en el sentido que le da Giorgio Agamben.

La búsqueda de comprensión del gesto es algo que ha ocupado, de forma más o menos evidente, las investigaciones de Agamben. En el capítulo “Notes on Gesture” de *Means without end. Notes on politics* (2000), y en *Los usos de los cuerpos* (2017), Agamben parte de la distinción que Varrão hace en *De lingua latina*, entre tres “grados” de la actividad humana: *facere*, *agere* y *gerere*. Además, se basa en la distinción aristotélica entre *praxis* y *poiesis*, para afirmar que el gesto no se deja inscribir en esta polaridad. *Praxis* designa las operaciones con un fin en sí mismas, que nada producen más allá de sí mismo, y la *poiesis* incluye operaciones que producen algo exterior, que poseen un fin más allá de sí mismas. El gesto sería la pura medialidad expuesta como tal, ni una actividad con un fin en sí misma, ni con un fin más allá de sí. Dice Agamben:

(...) el gesto no es ni un medio, ni un fin; antes, es la exhibición de una pura medialidad, el hacer visible un medio como tal, en su emancipación de toda finalidad. El ejemplo de la mímica es, en ese sentido, esclarecedor. ¿Qué imita la mímica? No el gesto del brazo con el fin de tomar un vaso para beber o con cualquier otro hábito, sino que, por el contrario, la mimesis perfecta sería la simple repetición de ese determinado movimiento tal cual es. La mímica imita el movimiento suspendiendo, sin embargo, su relación con un fin. Es decir, expone el gesto en su pura medialidad y en su pura comunicabilidad, independientemente de su relación efectiva con un fin. (AGAMBEN, 2018, pág. 3)

En este sentido, atravesar sería un gesto, en la medida en que es pura medialidad, intensificación de un “entre”, que no se caracteriza por una acción con un fin (el gesto interrumpe, precisamente), su relación con un fin. Atravesar, en su sentido general, sugiere un movimiento en dirección a, un movimiento de ir de un punto a otro, una acción con un fin, pero cuando me refiero a la travesía, me refiero a la operación de atravesar y ser atravesado. El atravesar implica la intensificación de un estar “entre” que es siempre inestable, siendo que el “entre” se deriva de la

relación de dos o más elementos que están en contacto. Este contacto, para seguir la propuesta de Agamben, no sería una tangente, sino una ausencia de representación, un tercer margen.

Atravesar y ser atravesado es también del dominio de la respiración y pasa por entrar en un estado que asocio a la meditación, como ya he mencionado. Tal vez la figura del dios de la danza en la cultura azteca, nos ayude a acercarnos a esta idea de la meditación. En *Dancing the New World. Aztecs, Spaniards and the Choreography of the Conquest* (2013), Paul Scolieri analiza el lugar de la danza en la colonización del continente americano, específicamente en el México actual. Sin que pueda definir una sola deidad de la danza, Scolieri identifica tres deidades asociadas a la música y a la danza, apareciendo Xochipilli varias veces como “dios de la danza”.

A pesar de aparentar ser una posición casi de meditación (me refiero a la postura de piernas cruzadas sobre sí mismas y manos cerca de las rodillas), es una posición bastante incómoda, en la que no se podría estar mucho tiempo (basta con experimentarla). Es una posición de transición, en la que el dios o está a punto de sentarse, o a punto de levantarse. Hay definiciones de la danza como ese estado de tensión y de intento de equilibrio entre el peso del cuerpo, la verticalidad y el peso de la gravedad y tal vez esta idea de un dios que baila sentado, que se instala precariamente en una posición, sea una posible aproximación a la idea de meditación, como estado de la travesía, que aquí propongo. Aunque atravesar sea entrar en una respiración propia, que se asocia a un estado meditativo, y aunque seamos envueltos por la noción de que pertenecemos a un todo múltiple y de que el todo múltiple está ya en nosotros, la travesía es siempre del dominio de lo inestable y de la transición: entre margen y margen, una tercera cosa.

Siguiendo la cosmovisión andina, con la que tuve la oportunidad de contactar durante mi trabajo de campo, y siguiendo la sistematización de esa filosofía que presenta Josef Estermann (2006), podría describir esta travesía como el movimiento de instalación en la certeza (es decir, pasar a conocer de forma cognitiva y emocional), que no hay una separación entre sujeto y objeto, que cada parte contiene el todo, que contiene la parte. En *quechua* no existe el verbo “ser” y aunque exista en *aimara*, es, ante todo, una expresión relacional (usado, por ejemplo, para

decir “de mí, mi hijo es”). En los Andes, todo está relacionado y vinculado con todo y la entidad básica no es el ser/o ente, sino la relación, y la lengua refleja y construye esa visión. El ritmo vital, como flujo en constante movimiento que todo atraviesa, que se configura en formas momentáneas y vuelve a ser flujo, se acerca a esta idea de que todo está relacionado con todo y el contacto (mental, físico, emocional, etc.) con esta idea es el gesto de la travesía.

También la idea del ritmo como relación aparece en los escritos de Paulo Fraisse. El autor dice en *Psicología del ritmo* (1976), que el ritmo es percibido y creado al mismo tiempo. Para Fraisse, el ritmo no está en la obra de arte, ni en quien la experimenta. La acción del espectador es la que, en relación con la obra, construye la experiencia rítmica, siendo este el que percibe el ritmo y también quien lo crea (FRAISSE, 1976, pág. 14).

#### IV

La experiencia de contacto con el ritmo vital, que viví en el trabajo de campo, sale al encuentro de lo que Mikel Dufrenne denomina “experiencia estética de la naturaleza” (2004, págs. 60-77). Esta experiencia de la naturaleza, dice el filósofo, no nos trae sólo su presencia, sino que nos muestra que estamos presentes ante esa presencia: “La percepción estética es la certeza de una co-naturalidad de lo humano con la naturaleza” (PITA, 1997, pág. 303). La certeza de que todo está relacionado con todo y de que la experiencia estética está relacionada con esa certeza es así descrita por António Pedro Pita en “Constituição da Problemática Filosófica de Mikel Dufrenne”:

Entre el individuo y el cosmos, lo singular y lo universal, existe una correspondencia profunda, una homología esencial, que hace que todas las diferencias sean reabsorbidas en la circularidad de un mundo sin historia y sin diferencias. (PITA, 1997, pág. 305)

Aquello que se pone de manifiesto en el fenómeno de la expresión es, entonces, “cualquier cosa en común que el mundo dice a través de los objetos diferentes” (Pita, 1997, pág. 305). La experiencia estética está también asociada en Dufrenne al con-

tacto con “lo originario”, se restablece, que es también lo que dice Agamben, para referirse al ritmo:

Cuando nos encontramos frente a una obra de arte o paisaje, sumergidos en la luz de su presencia, advertimos una detención en el tiempo, como si, de repente, nos trasladáramos a un tiempo más original. (AGAMBEN, 2005, pág. 161)

En otro momento, también afirma Agamben:

El regalo del arte es el regalo más original, porque es el regalo del mismo lugar original del hombre (...), permite que el hombre acceda a su estar original en la historia y en el tiempo. (AGAMBEN, 2005, pág. 164).

En esta cita, no sólo se subraya la idea del arte como contacto con una temporalidad “más original”, como también se pone a la par al arte y al paisaje, dando fuerza a la asociación de la experiencia estética de la naturaleza con la obra de arte. También Deleuze y Guattari, aún en sus escritos sobre ritmo, asocian el arte con la naturaleza. El ritmo es, para los autores, una cuestión de formación y comunicación entre *milieux*, así como dije anteriormente, aunque también está relacionado con los territorios. Cuando la comunicación entre *milieux* adquiere cualidades (color, olor, sonidos, movimientos corporales, etc.), el ritmo se vuelve expresivo y dibuja un territorio.

Los ejemplos que dan los autores son casi siempre relativos a los animales. Las marcas que dejan los gatos a través del olor de la orina, el canto de los pájaros o los colores que determinados peces asumen y que funcionan como signos que marcan el territorio (lo que define aún más una morada, que un territorio con fronteras claras), para establecer sus límites y defenderlo. En este sentido, el territorio instauro una distancia crítica que no define precisamente un espacio objetivo o geográficamente delimitable. A esa distancia crítica, que sirve tanto para alejarse como para acercarse, los autores la llaman “ritmo” (DELEUZE & GUATTARI, 1980, pág. 393). Como sintetiza la investigadora Stamatia Portanova (2017): “rhythm is a display of distances and

proximities”<sup>1</sup>, o de travesías. Así, la expresividad o la calidad, que los autores incluyen bajo la designación de estética, están antes que el territorio. Afirma Simone Borghi:

Debemos prestar atención, entonces, a una especie de pasaje, que va del estado de *pancarte*, es decir de señal o marca territorial, resultante de un acto expresivo, que es, para los filósofos [Deleuze e Guattari], ya lo hemos dicho, el inicio o el suelo del arte, hacia lo que ellos definen como un estilo. (BORGHI, 2014, pág. 62)

La territorialidad es, por lo tanto, el acto del ritmo que se vuelve expresivo, estando relacionado con los actos de animales y otros elementos de la naturaleza. Por naturaleza (sea en la experiencia estética de la que habla Dufrenne, el paisaje de Agamben, o de la naturaleza de la que hablan Deleuze y Guattari) no entendemos sólo a las montañas, los ríos, los árboles o los animales. La naturaleza está más cerca de la noción de *pacha*, tal como se define en los idiomas *quechua* y *aimara*: no existe una palabra para la naturaleza, *pacha* es la palabra usada para designar el territorio, la tierra, el tiempo, el espacio, el universo. Se dice de la *pacha* (mama) que es un organismo vivo, que respira, siente, crea. Tal vez, el contacto con el ritmo vital sea escuchar la respiración de este organismo vivo y, sobre todo, con él/ella, respirar. Y, siguiendo a la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (s.d.), tal vez en esa respiración en conjunto, en esa respiración colectiva, resida la potencia política de transformación del mundo y de las condiciones de dominación, tal como sucede en una marcha, cuando caminamos juntos, respiramos colectivamente y juntamos ritmos exponenciales.

## V

La relación entre el gesto y el cine está, desde el principio, presente en las investigaciones de Agamben y en sus más recientes escritos. En el ya mencionado “Notes on Gesture”, el filósofo

1. Grabación en audio de la presentación titulada “Rhythm in the work of Gilles Deleuze”, realizada el 15 de febrero de 2017, en el seminario *Rhythmanalysis: everything you always wanted to know but were afraid to ask*. Londres. Goldsmiths College.

ve en los estudios precursores de Gilles de La Tourette “una profecía de lo que la cinematografía se convertiría más tarde” (AGAMBEN, 2000, pág. 49). En la misma década en que Muybridge desarrollaba sus investigaciones, utilizando varias cámaras fotográficas, La Tourette usaba el “método de las huellas” para el estudio clínico y psicológico del caminar. Fue la primera vez, dice Agamben, que uno de los gestos humanos más comunes se analizó utilizando métodos estrictamente científicos, siendo el trabajo publicado en 1886. El método consistía en lo siguiente:

Se clava en el suelo un rollo de papel tapiz blanco de aproximadamente siete u ocho metros de largo y cincuenta centímetros de ancho, y, luego, se lo divide por la mitad a lo largo de una línea dibujada con lápiz. Las suelas del sujeto del experimento fueron rociadas con polvo de sesquióxido de hierro, que las tiñó con un agradable color rojo óxido. Las huellas que dejó el paciente mientras caminaba a lo largo de la línea divisoria permitieron una medición perfecta de la marcha de acuerdo con varios parámetros (longitud del escalón, giro lateral, ángulo de inclinación, etc.). (AGAMBEN, 2000, pág. 50)

Con el método de las huellas, se desarrollaba otra forma de visualidad (hacer visible) del movimiento humano, para comprenderlo, monitorearlo y modularlo. Para Agamben, el cine aparece, así, como una continuidad de este dispositivo (AGAMBEN, 2009) de visualización que busca fijar y rescatar los gestos perdidos y regular los movimientos descontrolados por la industrialización y aceleración capitalista.

Las investigaciones de los arqueólogos Jean Clottes y David Lewis-Williams (Cf. Gil, 2018) sobre las pinturas rupestres, las más relevantes en su campo, entienden las primeras pinturas, dibujos y signos rupestres en las cavernas como el resultado de ceremonias chamánicas ejecutadas bajo el efecto del trance. En estas ceremonias, el chamán entraría en contacto con un “otro mundo” y registraría este pasaje con la pintura de las manos en las paredes. Por lo tanto, las manos serían el registro del contacto a la superficie de las paredes rocosas, y, además, una forma de intentar ese contacto, una forma de atravesar mundos, abrir la pared. A partir de esas investigaciones, José Gil (2018) entiende que el carácter mágico está desde siempre presente en la imagen,

nació con ella. De esa dimensión mágica, tal vez haya que subrayar el estado de trance asociado a la imagen, desde su origen.

Mi sugerencia es que el cine es una continuidad de formas de visualidad tal como la menciona Agamben, aunque no estén asociadas a la aparición de la sociedad moderna, en Europa (esa transformación sólo vino a acentuar el intento de rescate no de los gestos perdidos sino de la travesía y el contacto con el ritmo vital). Dicho de otro modo, las huellas de La Tourette serán una continuidad de la visualidad de la travesía, del atravesamiento de mundos que sugieren dichos arqueólogos. Como dispositivo de visualidad, el cine será, por un lado, la imagen grabada a la superficie de la roca – un registro, memoria ritual del atravesamiento – y, por otro lado, es un gesto que busca rescatar el atravesamiento en sí mismo, y así contactar con el ritmo vital.

La película *Gradiva – Esquisse I*, de Raymonde Carasco (1978), evoca el método de las huellas como registro e invitación a la travesía. La película parte del personaje literario con el mismo nombre, una mujer llamada *Gradiva*, de la novela de Wilhelm Jensen, publicado en 1903, que se hizo célebre por el comentario de Sigmund Freud. En la novela, un joven arqueólogo se deslumbró con una imagen bajo relieve de la mujer a punto de caminar y sueña una noche que se cruza con ella en la calle de su casa. *Gradiva* es descrita entera y detalladamente por su gesto de caminar.

La *Gradiva* de Carasco, en este sentido, es bastante fiel a la descripción literaria por filmar demorada y detalladamente sus pies caminando. No hay rostro, ni manos ni tronco, sólo un pie, después otro, los tobillos y una falda blanca cuyo movimiento denuncia el *ralentí* o *slow-motion*. Es tal el detalle con que Carasco filma los pies que caminan, que casi perdemos la noción de que se trata de pies que tocan la piedra y vuelven a despegarse del suelo que antes pisaban. Son siete minutos iniciales en los que no tenemos coordenadas, la música y la imagen son nebulosas, estamos tal vez, en ese momento de deposición de lo familiar, desorientados, en el vacío al que nos hemos referido. Es pura imagen y, al mismo tiempo, deja de ser del orden de lo (audio) visual. Más adelante las imágenes empiezan a ser precisas, cuando tenemos un plano más abierto, que permite ver que se trata de una mujer (o alguien usando una falda), pisando una roca, caminando sobre ella.

El conocimiento y la experiencia inicial de la película, proporcionada por esa imagen tan aproximada y de velocidad tan manipulada que casi está desenfocada, permite que entremos en la travesía, antes incluso de que podamos identificarla como tal. De la misma manera que en la travesía de los Andes había un conocimiento corporal que tanteaba las palabras que organizaran la experiencia, también en la película de Carasco el conocimiento corporal parece ir antes que cualquier entendimiento más “mental”. En otras y quizás, más adecuadas, palabras: en la travesía, el tacto parece venir antes que la visión, o, al menos, al mismo tiempo; y el conocimiento es más del orden del sentido ligado a la piel, que de la mirada. Atravesar es también deponer la visión como fuente primaria de conocimiento, en la medida en que convoca a todos los sentidos y opera más allá de la especificidad. Sabemos que ver es ya una forma de tocar, aunque es en el gesto de atravesar que esa amodalidad perceptiva, como le llamaría Hubert Godard (2007), se revela enteramente como experiencia. Atravesar es también una forma de conocer, un gesto epistemológico.

En este punto también la travesía se relaciona con el ritmo, no sólo porque el gesto de atravesar es lo que nos permite contactar con el ritmo vital, sino porque, en sí misma, la travesía es una experiencia rítmica. Siguiendo la investigación de Yi Chen (2015, págs. 53-67), autora de una tesis de doctorado sobre ritmanálisis, la percepción del ritmo opera al nivel de un metasentido: no es específico de un sentido y funciona como una unificación implícita de las diferentes sensaciones y sus contrastes. Esta concepción del ritmo se aproxima a la articulación que Deleuze (2003, pág. 42) establece entre sensación y ritmo, cuando afirma que la experiencia estética sólo es posible cuando la sensación de un dominio específico (por ejemplo, la visión en la pintura) está en contacto con un poder vital que excede cualquier dominio y lo atraviesa; ese poder es el ritmo.

Anochece, y *Gradiva* continúa con el “mismo” movimiento, y es sólo porque anochece que sabemos que el tiempo pasa y que no se trata de la repetición de una misma imagen, sino de la repetición de un mismo movimiento. El gesto de caminar se repite de tal forma que convoca a un estado de casi trance, lo que nos lleva de nuevo a las huellas/manos del chamán en la cueva y evoca a Jean Rouch y su noción de “cine-trance” (ROUCH, 2003). João Mário Grilo (2014), en un artículo sobre el gesto en



Agamben y el cine de Jean Rouch, da cuenta de lo que el cineasta quiere decir cuando habla sobre cine-trance:

Ahora creo que para las personas que están filmadas, el “yo” del cineasta cambia frente a sus ojos durante el rodaje. Él ya no habla, excepto para dar órdenes incomprensibles (“Acción!”, “Corten!”). Ahora los mira solo a través de un extraño apéndice y los escucha solo a través de un micrófono Shotgun. Aunque, paradójicamente, debido a este equipo y a este nuevo comportamiento (que no tiene nada que ver con el comportamiento observable de la misma persona cuando no está filmando), el cineasta puede lanzarse a un ritual, integrarse a este y seguirlo paso a paso [cursivas nuestras] (...) Para los Songhay-Zarma, que está ahora bastante acostumbrado al filmar, mi “yo” se altera ante sus ojos de la misma manera que el “yo” de los bailarines de posesión se altera: es el “film-trance” (cine-trance) del que filma el “trance real” del otro. (GRILO, 2014, pág. 129)

Para Rouch, el cine se posiciona entonces como “un vehículo fronterizo entre mundos diferentes, que también se ofrece como una oportunidad para pasar entre ellos” (GRILO, 2014, pág. 128). A lo que Rouch llama pasaje, tal vez podamos llamarlo travesía, y al atravesamiento de mundos podemos llamarlo de contacto con el ritmo vital. El cine será el registro de una travesía (la mano en trance que deja marcas en la pared de la cueva), al mismo tiempo que performa, que abre la posibilidad de hacer esa travesía; la mano en la roca que intenta empujar a la roca, abriéndola, ligando el cine al trance y al ritual. Para la invocación del estado de trance, la repetición asume un papel destacado (sea repetición de movimientos, gestos, temas musicales, frases, paisajes, diferencias, etc.). Aunque esta repetición asuma en *Gradiva* una centralidad tal que requiere otra explicación, referimos, al menos, una de sus dimensiones más significativas en lo que será su papel en el contacto con el ritmo vital, y que tiene que ver con el hecho de que los rituales implican siempre repetición (BELL, 2009). *Gradiva* tiene una estructura filmica que sugiere la estructura del ritual, en particular la fragmentación, la monumentalidad y la serialidad.

En *Gradiva*, la travesía es objeto de la película, y también es a través del gesto de filmar que se da la travesía. *Gradiva* se realiza en 1978, un año antes de que Raymonde Carasco y Régis Hébraud filmen *Tarahumaras 78*, una de las muchas películas realizadas durante y a propósito del viaje a México. En ese

período que se extendió hasta cerca de 2003, Carasco y Hébraud filmaron sobre todo a la población indígena Tarahumara, teniendo en algunos casos como telón de fondo los fascinantes escritos *México y Viaje al País de los Tarahumaras*, de Antonin Artaud (2004). Al estar en México y en las tierras de los pueblos Tarahumaras, Carasco parece haber desarrollado su propia travesía, poniéndose en contacto con un ritmo vital que se ha confeccionado en estos objetos-películas. A semejanza de los paisajistas chinos, que veían en la pintura del paisaje tanto una forma de transmitir o plasmar el Tao, como una experiencia en sí de unión con este (LINAJE, 2015, pág. 73), también aquí el cine surge como expresión de una travesía y como invitación o puerta abierta a la travesía del espectador. El cine surge como ese ritual que permite atravesar y ser atravesado por el ritmo vital.

En esta, como en otras películas de Carasco en México (por ejemplo, *Divisadero 77*, en la que filmó casi enteramente pies que caminan), hay una gran persistencia en enfocar los pies para observarlos, ya que estas imágenes no solo sugieren el cruce de esas mujeres, sino también, y sobre todo, el cruce de Carasco, como si se intuyera y se encontrara en el movimiento que filmó, la forma o el espejo de su propio movimiento de travesía. El cine de Carasco parece sugerir esta huella (la mano en la piedra, el pie en la piedra), que registra la travesía y el contacto con un ritmo vital, configurado provisoriamente en una película. Al mismo tiempo, la película atraviesa y es atravesada por quien la experiencia; a través de esta, con ella, el que la ve comienza su travesía hacia el contacto con el ritmo vital. El cruce que vemos (y escuchamos) es el cruce que también comenzamos a hacer (tocamos, somos tocados).

La repetición en el cine de Carasco, como en el de Akerman, parece ser el recuerdo de un gesto ritualista, que ante todo permite la travesía y el contacto con el ritmo vital. La repetición pareciera surgir como un resquicio de esta ritualidad, en el intento de rescatar un contacto con el ritmo vital del que se tiene memoria corporal.

## VI

De noche, un estacionamiento vacío y el ruido de los automóviles que nunca vemos. Después, ya de día, una ventana

abierta que da a los árboles y a algunos coches que pasan velozmente, de vez en cuando, y una música de fondo. Son los primeros planos de la película *D'Est*, de Chantal Akerman, filmada entre 1992 y principios de 1993, sobre todo en Polonia y Rusia, en el año y medio que sigue a la disolución de la Unión Soviética. Con una especie de urgencia histórica, Akerman decidió filmar allí “tant qu’il en est encore temps” (CRARY, 2013, pág. 122), mientras hubiese tiempo o mientras fuese aún posible encontrar y filmar aquellos cotidianos (gestos) ante la sospecha de su inminente transformación.

La travesía comienza, a primera vista, en un estacionamiento totalmente vacío, donde sólo se oye el sonido de coches y camiones en movimiento, para dar lugar luego a los créditos del comienzo, con la ventana abierta al día. Se instala, desde luego, la sensación de umbral que va a persistir durante los 107 minutos de esta película, enmarcada en el género documental. Mirando el parque vacío o instalados en la ventana, la sensación que pronto se insinúa es la de que estamos siempre a punto de partir, aunque sepamos que es una partida que no tiene, ni promete tener, una llegada definitiva, recurriendo a las palabras de Jean-Luc Nancy (2016, pág. 31). La travesía requiere la inminencia de la partida.

No es por casualidad que los registros de video que hice durante el ritmánálisis en la región andina sean, casi en su totalidad, hechos a partir de transportes públicos, llegando a una nueva población o dejando otra. Lo que allí filmaba era, ciertamente, el propio transporte y sus singularidades, aunque también lo que estaba más allá del transporte, en las calles, en las rutas, etc. Pero, sobre todo, lo que es posible ahora percibir es que filmaba siempre la inminencia de la partida y de la llegada, el tercer margen, la travesía. Filmaba la travesía no como objeto o tema, sino que, al filmarla, la atravesaba. El *traveling* (esta especie de caminata oblicua, transversal) se trató del medio que no sólo filmaba la travesía, sino que también la proporcionaba o la revelaba.

En *D'Est* están presentes varios otros motivos que atraviesan las películas de Akerman, aunque parece no haber otras en las que el *traveling* tenga una centralidad tal (y no se trata de que haya más *travelings*, esta apreciación es sobre todo cualitativa). Posiblemente, el protagonismo que ganan los *travelings* se deba a la larga duración de los planos o al movimiento lento de la cámara que hace que su presencia sea más intensa, en la

experiencia de la película. Además, la intensidad parece ser mayor en los *travelings* porque lo que vemos, la mayoría de las veces, son personas en filas esperando transportes públicos<sup>1</sup>, lo que parece acentuar la duración y la intensidad de la experiencia del tiempo de los planos.

Nos hace pensar en *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov (1929), que como *D'Est*, también está filmada en Rusia y desde transportes en movimiento, aunque *D'Est* sea una versión significativamente más lenta. La principal relación que, quizás, se puede establecer entre estas dos películas tiene que ver con ese juego constante entre las diferentes capas del gesto de filmar: la cámara que filma al hombre con la cámara que filma, los espectadores (nosotros) que ven a los espectadores ver lo que la cámara filmó (¿cuál de las dos?). En Akerman, este espejo es más sutil o, al menos, diferido.

Tenemos conciencia de la cámara cuando, en los *travelings*, vemos a las personas filmadas mirar a la cámara que filma (el gran ojo), pero sobre todo mirando como quien mira los “pies de la cámara”. Posiblemente, esta sea una perspectiva antropomórfica, pero esta noción de los “pies de la cámara” aparece ligada a una sensación vivida como espectadora. Cuando las personas en el film miran a un nivel inferior al de la lente de la cámara, la sensación del espectador es que miran directamente a nuestros pies; sólo después pensamos que miran la cámara y, por contaminación de ideas y sensaciones, pensamos que miran los “pies de la cámara”. La cámara deja su huella y, como la diosa de Balzac en su tratado sobre la marcha, “se revela en su caminar”. Mejor dicho, tal vez la diosa se revele en su huella, registro de su caminar, de su presencia y desaparición; registro del contacto con el ritmo vital y de su pérdida, de la que intenta rescatarse.

La imagen cinematográfica parece entonces surgir como la huella impresa en la superficie del mundo-roca, registro de un contacto con el ritmo vital y, simultáneamente, gesto que busca atravesar esa superficie rocosa, los mundos. *El hombre de la cámara* remata con una imagen de un ojo enorme que vemos al

1. Como dice Crary, “la espera es una dimensión central en *D'Est*, y esta expectativa es, a su vez, something essential to the experience of being together, to the tentative possibility of community. (...) The suspended, unproductive time of waiting, of taking turns, is inseparable from any form of cooperation or mutuality.” (CRARY, 2013, pág. 123)

final, y si pensamos en *D'Est* y en la travesía, en el lugar de ese ojo paradigmático, posiblemente aparecerían pies, sus huellas. De algún modo, cuando la persona filmada mira a la cámara, el espectador se siente mirado, pero cuando el que es filmado mira “los pies de la cámara”, es al propio cine al que mira.

## Bibliografía

- AGAMBEN, G. (2000). *Means without end. Notes on politics*. (T. V. Casarino., Trans.) Minnesota: Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press.
- AGAMBEN, G. (2005). *El hombre sin contenido*. Barcelona: Altera.
- AGAMBEN, G. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. (T. V. Honesko., Trans.) Chapecó: Argos.
- AGAMBEN, G. (2017). *Los usos de los cuerpos*. (T. R. Molina-Zavalía., Trans.) Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, G. (2018). Por uma ontologia e uma política do gesto. *Caderno de leituras n.º76. Trad. Vinicius Honesko*. Chão da Feira.
- ARTAUD, A. (2004). *México y Viaje al país de los tarahumaras*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, G. (1963). *La dialectique de la durée*. Paris: Les Presses universitaires de France. .
- BAPTISTA, P. (2010). *O filósofo fantasma*. Sintra: Zéfiro.
- BARRETTA, C., MIRAMONTES, L., & ZORRILLA, A. (2013). *Ritmando Danzas. Análisis Rítmico de la Danza*. Buenos Aires: Autores de Argentina.
- BELL, C. (2009). *Ritual: Perspectives and Dimensions (Revised Edition)*. Cary: Oxford University Press.
- BENVENISTE, E. (1966). La notion de rythme dans son expression linguistique. *Problèmes de linguistique générale*, 133.
- BORGHI, S. (2014). *La casa y el cosmos. El ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattar*. Buenos Aires: Cactus.
- CHEN, Y. (2015). Murmuring in the Waves: A Rhythmanalysis of the 1970s' Conjunctural Shift in Britain. *Tese de doctorado en Estudios Culturales*. Universidad de Sussex.

- CRARY, J. (2013). *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Londres/ Nueva York: Verso.
- DELEUZE, G. (2003). *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Londres: Continuum.
- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1980). *Milles plateaux*. Paris: Éditions de Minuit.
- DUFRENNE, M. (2004). *Estética e Filosofia*. São Paulo: Perspectiva.
- ESTERMANN, J. (2006). *Filosofía Andina: sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz: ISEAT.
- FRAISSE, P. (1976). *Psicología del ritmo*. Madrid: Ediciones Morata.
- GIL, J. (2016). *Ritmos e Visões*. Lisboa: Relógio D'Água.
- GIL, J. (2018). *Caos e Ritmo*. Lisboa: Relógio D'Água.
- GODARD, H. (2007). El gesto y su percepción. *Estudis escènics quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, 335-343.
- GRILO, J. M. (2014). Propositions for a Gestural Cinema: On “Ciné-Trances” and Jean Rouch’s Ritual Documentaries. In H. & GUSTAFSSON, *Cinema and Agamben. Ethics, biopolitics and the moving image*. Nueva York: Bloomsbury.
- GUIMARÃES ROSA, J. (1988). *A terceira margem. Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- LEFEBVRE, H. (2004). *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. Londres / Nueva York: Continuum.
- LINAJE, M. G. (2015). El ritmo en el arte chino antiguo como constructo vital. In T. C. AIZPÚN, *Ritmo. El pulso del arte y de la vida*. Madrid: Abada.
- MAUSS, M. (1979). Body techniques. In M. MAUSS, *Sociology and psychology: essays* (pp. 97-123). Londres: Routledge & Kegan Paul.
- MESCHONNIC, H. (1982). *Critique du rythme*. Lagrasse: Verdier.
- MICHON, P. (2007). *Les rythmes du politique. Démocratie et capitalisme mondialisé*. Paris: Les Prairies ordinaires.
- NANCY, J.-L. (2016). *Qué significa partir?* Buenos Aires: Capital Intelectual.
- PITA, A. P. (1997). Constituição da problemática filosófica de Mikel Dufrenne. *Revista Filosófica de Coimbra*.

- PORTANOVA, S. (2017). *Rhythm in the work of Gilles Deleuze*. Retrieved 12 10, 2019, from Rhythmanalysis: everything you always wanted to know but were afraid to ask: <http://generic.wordpress.soton.ac.uk/rhythmanalysis/seminar/>
- RANCIÈRE, J. (2002). *O mestre ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica.
- ROUCH, J. (2003). On the Vicissitudes of the Self: The Possessed Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker, and the Ethnographer. In S. Feld, *Ciné-Ethnograph* (pp. 87–101). Minneapolis: Minneapolis University.
- SAUVANET, P. (1996). *Le rythme et la raison. Une approche philosophique des phénomènes rythmiques*. Tese de doctorado en Filosofia presentada a la Universidad de Bourgogne – Dijon.
- SCOLIERI, P. (2013). *Dancing the New World – Aztecs, Spaniards and the Choreography of the Conquest*. Austin: University of Texas Press.