



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades
“Alfonso Vélez Pliego”

Ritmos de resistencia:
La construcción rítmica de la experiencia desde la discontinuidad

Tesis
que para obtener el grado de Doctora en Sociología

Presenta
Adriana Guadalupe Duarte Romero

Director de Tesis: Dr. Sergio Tischler Visquerra
Comité tutorial: Dr. Francisco Gómez Carpinteiro
Dr. Alfonso García Vela

Puebla, Pue.

Agosto de 2023

A la memoria de mi padre.

Agradecimientos

Me gusta pensar que este documento no representa un final, sino un comienzo. Quiero agradecer a quienes me han acompañado hasta este umbral.

Gracias al Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades por abrirme las puertas, por mostrarme una forma de pensar críticamente desde la sociología y sobre todo la importancia de pensar teoría y praxis como inseparables. Al Seminario de Teoría Crítica. A John Holloway por recibirme en sus cursos de El Capital y La Tormenta, todos ellos espacios formativos invaluable. Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el apoyo económico que me permitió dedicarme a leer, pensar y escribir durante cuatro años.

A mi asesor, Sergio, por ayudarme a darle rumbo sociológico a este trabajo con tanto rigor y creatividad. Pero sobre todo por su cercanía y sus consejos. Sergio, gracias por confiar en mí incluso cuando yo dejé de hacerlo. A mi comité tutorial, Alfonso y Francisco, por acompañar la escritura de esta tesis con su lectura y sugerencias. A mis lectores, Panos, John y Antonio, que revisaron los últimos borradores de esta tesis y a quienes esta versión final debe muchísimo.

A mis compañerxs del Departamento de Ciencias de la Salud de la Ibero Puebla por su apoyo y ánimos, soy afortunada de pertenecer a un claustro docente tan talentoso, crítico y divertido. A mis alumnxs por inspirarme con sus preguntas y contagiarme su entusiasmo.

Agradezco a mi familia: A Reynalda y Agapito, sin ustedes no sería quien soy. A Adriana, Iván, Josela, Felipe, Amanda, Gary, Lulú, Miguel, Nayeli, Karla y Fer, gracias por la música y la complicidad. A Mary, Armando y Dannah por siempre hacerme sentir bienvenida. A Kafka e Índigo, mi pequeña manada. A Vladimir por ser hogar.

Gracias por tanto.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
A PROPÓSITO DEL RITMO	6
PREFIGURACIONES Y CONTRASTES.....	12
GENEALOGÍA CONCEPTUAL.....	12
EL RITMO ANTES DEL RITMO	29
LO QUE NO ES RITMO	40
RITMO, CAPITAL Y TIEMPO.....	55
LOS TIEMPOS MODERNOS.....	58
FABRICACIÓN DEL RITMO	62
MAQUINIZACIÓN.....	74
EL CUERPO DEL VAGABUNDO	85
RITMO CÍCLICO, RITMO LINEAL Y RITMOS OTROS.....	95

RITMO, CIUDAD Y PROGRESO	107
MANHATTAN TRANSFER.....	109
LA IMAGEN DE LA LOCOMOTORA	129
COMPRESIÓN Y ANIQUILACIÓN.....	139
CONTRARRITMO, UMBRAL Y EXPERIENCIA.....	146
BARRICADAS, ENSAYOS DE ESPACIO Y TIEMPO	148
ESTÉTICA.....	157
SENTIMIENTO Y COTIDIANIDAD.....	169
UMBRALES Y CONTRARRITMOS	176
OTRO PULSO	181
REFLEXIONES FINALES.....	192
REFERENCIAS	208

Introducción

A propósito del ritmo

Que esto “siga sucediendo”, es la catástrofe.

Walter Benjamin

Cuando el ritmo se desplaza con nosotros,
algo pasa con él: nosotros.

Octavio Paz

Este texto y las reflexiones que le dieron cuerpo fueron interrumpidas a principios del año dos mil veinte por la llegada de un virus respiratorio que se convertiría en una pandemia mundial. No sólo eso, la vida cotidiana en su totalidad se detuvo y las transformaciones que han ocurrido como consecuencia de ello siguen apareciendo. Entre la angustia, la enfermedad, los cuidados, la pérdida y el duelo germinó esta tesis que, aunque aparentemente trata de categorías abstractas, es profundamente personal. A través de este trabajo he intentado darle sentido a la experiencia afectiva de mantener cierta rítmica durante tiempos tan convulsos.

Esta es una tesis de ritmos y pulsos. El ritmo que se siente, el de la vida cotidiana, del movimiento, del desplazamiento, del hogar; el ritmo del trabajo y también el ritmo del sufrimiento, del hartazgo, de la barricada y de la revuelta. El ritmo de la ruptura y de la

esperanza. Es una tesis sobre el violento choque entre el ritmo del capital y el pulso de la vida. Es una tesis de ritmicidad y contrarritmos.

En este estudio sostengo que el ritmo es un elemento primordial para la dominación del tiempo abstracto sobre los sujetos, los cuerpos y la vida cotidiana, y por lo tanto, que es igual de central en la posibilidad de resistencia y ruptura.

Si bien la noción del ritmo no es nueva ni es original, sino que ha sido planteada de diversas formas desde las formulaciones griegas sobre la poética y la música, sí se trata una perspectiva poco explorada desde la sociología. Aquí partiré desde la perspectiva de Henri Lefebvre, la de un ritmo que trasciende las artes; el ritmo previo a ellas. Ritmo que es poético y musical sin ser exactamente poesía o música. Desde esta perspectiva el ritmo es en sí mismo una categoría dialéctica que encarna el conflicto, la contradicción y la complejidad de nuestros espacios y nuestros tiempos y que también nos permite asomarnos más allá de ellos, hacia el pulso o el latido de la vida que permanece en el fondo de la abstracción.

Aquí el ritmo en sí mismo se entiende como una categoría crítica, en palabras de Claire Revol, “la puesta en evidencia de los ritmos es transformación” Revol, 2015.

Los planteamientos centrales de esta tesis, pues, son: Que el ritmo es un modo de existencia del espacio y el tiempo, por lo tanto una concreción estética y espacio-temporal que es útil para comprender las rupturas de la dominación. En ellas, aparecen ritmicidades y contrarritmos que cuestionan y remueven las estructuras dominantes en

la práctica, y que materializan en la experiencia sensible de la vida cotidiana a los otros mundos posibles negados por la lógica del capital.

En las siguientes páginas se encuentran enunciados los aspectos que considero primordiales para el despliegue de la categoría de ritmo y para el tránsito hacia la comprensión de los contrarritmos. Lo que todas las secciones tienen en común es al ritmo, ya que se trata de distintas dimensiones que le conciernen de una u otra manera, ordenadas en una suerte de constelación temática. Esto tiene como consecuencia inevitable que, a pesar de los intentos de la separación analítica de cada uno de ellos, se entrecrucen y se referencien entre sí.

En este sentido, esta tesis y su lectura también son rítmicas. A través de sus páginas, el argumento transita por varios momentos que van construyendo poco a poco la perspectiva sobre el ritmo, su evolución y su potencial ruptura, hasta dar lugar a la noción de contrarritmos. Para esto, utilizo dos textos y una imagen que me parecen fundamentales como material estético para el análisis: La película *Los tiempos modernos* y la novela *Manhattan Transfer*. A partir de estas dos fuentes y de la imagen histórica de las barricadas, construyo el análisis de los ritmos y contrarritmos: la ruptura rítmica que crea umbrales para la exploración de otro tiempo y otro espacio; la ruptura del ritmo mecánico que es la encarnación del tiempo y el espacio capitalista. Las barricadas son una de las expresiones de este rompimiento.

Esta tesis está estructurada en tres momentos que contienen tres imágenes: cada una un capítulo, precedidos por una introducción conceptual.

La sección que sigue (el primer capítulo) aborda, de forma introductoria, las distintas definiciones de ritmo a través del tiempo hasta llegar a la que distingue a esta tesis. Partiendo de esa categoría, se explora la posibilidad de una rítmica no abstracta, ejemplificada por los ciclos naturales. En el precapitalismo, a pesar de que la vida cotidiana se organiza con base en ciertas formas rítmicas, no existe abstracción en la organización del tiempo y por lo tanto la temporalidad funciona sin ser mecánica ni homogénea. La revisión de las rítmicas precapitalistas permite sentar un precedente concreto sobre el cual se despliega la categoría *ritmo* más adelante. Frente a estas formas rítmicas iniciales se despliega la transformación de las actividades orientadas al quehacer hacia la orientación al trabajo, con sus implicaciones temporales y relacionadas con la abstracción. Al final del capítulo, elaboro una crítica a la que puede parecer la categoría más cercana al ritmo desde la sociología contemporánea: la aceleración, desarrollada por Hartmut Rosa.

Los tres momentos siguientes en la tesis inician con una breve descripción del tinte afectivo de lo que se describe en cada uno de ellos, resaltando que el ritmo es necesariamente un asunto corporal y afectivo. Estos tres momentos están contruidos alrededor de los puntos clave de la cuestión rítmica y su desarrollo: Ritmo, contrarritmo y ritmicidad.

En el capítulo “Ritmo, capital y tiempo” comienza la historia del ritmo ya dentro del capitalismo, de la mano del vagabundo interpretado por Charlie Chaplin en *Los tiempos modernos*. En las entrañas de la fábrica se hacen evidentes tanto el papel del trabajo abstracto en la creación de un ritmo maquinario que se fabrica a la par que las mercancías, y que se constituye como el modo de existencia del tiempo en el capital. La imagen dramatizada del trabajador fabril muestra las terribles consecuencias corporales de la subsunción de los sujetos a la abstracción rítmica.

El capítulo “Ritmo, ciudad y progreso” muestra al ritmo como parte de la totalidad, convirtiéndose en el aura que define a la vida urbana. *Manhattan Transfer* de John Dos Passos ilustra las formas en que la ciudad entera se convierte, casi literalmente, en un vehículo cuyo motor es el ritmo dominante. La figura mítica de la locomotora del progreso que describe Walter Benjamin aparece como una pesadilla, la máquina en movimiento drena la vida de sus pasajeros y el freno de mano no está a la vista.

Finalmente, en el capítulo “Contrarritmo, umbral y experiencia”, el análisis de la barricada crea una metáfora que visibiliza cómo se rompe el ritmo dominante, y por lo tanto la ruptura tanto de la espacialidad como de la temporalidad capitalista. De ese modo, los contrarritmos pueden crear umbrales que permiten pensar otro tiempo, otro espacio y otra realidad. La suspensión del ritmo puede ser el puente hacia una realidad indeterminada, abierta y homogénea, ya no se viva el ritmo como dominación, sino la ritmicidad como apertura.

Este texto pretende iluminar las contradicciones del ritmo, elaborarlas de manera que permitan ver otros ángulos de la relación entre tiempo y espacio. Se explora el ritmo para entender el tiempo y para entender su ruptura. Es decir, abre la posibilidad de pensar en la lucha y la transformación a partir de las categorías de ritmo, ritmicidad y contrarritmos.

Prefiguraciones y contrastes

Genealogía conceptual

Me deslizo dentro de mi propio tiempo,
abandonando el ritmo que nos marcan.
Aunque esto también forma parte del ritmo, y
yo no estoy fuera de él.

Margaret Atwood

¿Para qué sirve el ritmo como categoría espacio-temporal? Podemos, por ejemplo, pensar en la homogeneización y división del tiempo a través de los relojes y calendarios, y su uso para medir el transcurso de nuestras vidas. Podemos también pensar en la división geométrica del espacio a través de la geografía cartesiana y sus cálculos precisos. Ambas posturas, relacionadas, implican entender tanto al espacio como al tiempo como cuestiones ajenas a la propia experiencia, como aquel contenedor separado, independiente del contenido¹. Las posturas matemático-geométricas sobre el tiempo y el

¹ Los planteamientos dualistas de Descartes reforzaron la diferenciación dicotómica entre cuestiones como tiempo y espacio, alma y cuerpo o el mundo de Dios y el mundo de la humanidad (siendo cada uno independiente del otro), y posteriormente se transfiere el orden de Dios a la Máquina. En efecto, en el siglo XVIII Dios mismo se entendía como el Relojero Eterno, quien, habiendo concebido, creado y dado cuerda al reloj del universo, ya no tenía ninguna otra responsabilidad hasta que la máquina se rompiera; o, como se creía en el siglo XIX, hasta que la máquina se gastara (Mumford, 1992).

espacio no hacen más que ocultar el papel que ambas dimensiones tienen en la vida social, a saber, que el espacio y el tiempo constituyen elementos para el ordenamiento, la disciplina y la dominación, para la construcción de cierto tipo de relaciones sociales y para la existencia de ciertos sistemas de vida que son su consecuencia.

Contra el reduccionismo numérico del espacio y el tiempo, planteo que las estructuras espacio-temporales son materia prima de las formas sociales en todas sus manifestaciones. En palabras de Stephen Kern: “Es posible interpretar las estructuras de clase, los modos de producción, los patrones de diplomacia o los medios bélicos que se han manifestado históricamente en términos de espacio y tiempo. De este modo, el conflicto de clase es visto en función de la distancia social, las líneas de producción se interpretan en conjunto al Taylorismo y a los estudios de la administración del tiempo.” (Kern, 2003). Incluso sería posible afirmar que la dominación capitalista recae en el poder de controlar el tiempo y el espacio, o en términos más concretos, en el establecimiento de un régimen rítmico que somete la vida cotidiana. En el capitalismo, la búsqueda insaciable de acumulación implica entonces la misión de establecer criterios rítmicos (es decir, una síntesis espacio-temporal) que determinen los movimientos, las actividades, en suma, los ritmos de trabajo y de la vida en general.

Comprender al tiempo y al espacio como cualidades integradas en las redes de dominación y opresión capitalistas implica romper la idea de que se trata de cuestiones a

priori, previas a cualquier forma social² Implica también reconocer que el tiempo y el espacio no son solamente términos físicos que describen fenómenos observables científicamente. La lectura crítica de estas categorías se convierte en la llave para pensar en la posible transformación del mundo. Es necesario, pues, llevar esa crítica más allá y cuestionar también los puntos ciegos que han tenido las perspectivas sobre el espacio y el tiempo desde las ciencias sociales, en tanto que son estas las formas últimas en que la subsunción se manifiesta y se hace presente. Sostengo aquí que la clave será pensar desde la categoría de ritmo.

La importancia del ritmo y sus formas repetitivas se insinuó desde los inicios del pensamiento occidental, ya fuese en torno a las artes o a la política y la sociedad. En la Grecia preplatónica hay registros de un uso particular del vocablo *rhuthmós*, portando el significado de “una disposición temporal de algo que fluye”, “una forma particular de fluir” o “una modalidad particular de cumplimiento de una acción”. En *El Banquete*, Platón desvía el significado hacia una noción numérica de *rhuthmós* y, a partir de entonces, “forma de fluir”, se convirtió en “una secuencia ordenada de movimientos” sujeta a “numeración” y “división en tiempos alternos” (Michon, 2019). Ya en teorizaciones políticas, Polybius y Platón consideran la polis griega un conjunto de formas en perpetuo movimiento (es decir: de formas rítmicas), necesarias para lograr la agencia colectiva. La complicada necesidad de un equilibrio entre las estructuras estáticas y el

² según Emile Durkheim, como un constructo social que varía histórica y culturalmente, o según Kant como un apriori dado, una forma de intuición. En ambos casos, categorías que determinan cierta estructura, cual disposiciones de la conciencia (May, & Thrift, 2003).

movimiento aparece de forma mitológica en una de las narraciones de Platón: el fin de la época dorada en la que un dios manejaba el timón del cosmos, guiándolo con su sabiduría infinita. A partir de entonces, es responsabilidad de los seres humanos mantener el orden, buscar el cambio y prevenir la caída hacia el caos Rosa, 2013. La relación entre ritmo y sociedad aparece mediada por una figura divina, insinuando que el ritmo de la vida no es aleatorio, sino ordenado.

En propuestas posteriores, desde Aristóteles hasta los filósofos del siglo XVIII y XIX, el ritmo se retoma como medida en la poesía y la música. En la intersección entre la dimensión rítmica compartida por las artes y la vida social, resaltan las palabras de Baudelaire, quien imagina una poesía liberada de las especificaciones rígidas de la técnica y que permitiese reflejar la vida de las grandes ciudades y sus complejas interrelaciones: “¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días de ambición, el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, lo bastante flexible y contrastada para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación, a los sobresaltos de la conciencia?” (2009). Baudelaire insinúa que ciertas formas rítmicas (el ritmo y la rima en la poesía) son demasiado rígidas para las palabras y para la vida, mientras que otras mantienen la fluidez característica del «alma» y la «conciencia»: la ritmicidad puede abrir, liberar.

La problemática del ritmo ya como categoría sociológica aparece esbozada en las preocupaciones teóricas de autores como Lucio Alberto Dos Santos³ y Gaston Bachelard⁴. Sin embargo, quien elabora sobre su importancia conceptual, distinta pero inseparable de la del tiempo y el espacio, es Henri Lefebvre. Resalta la importancia del ritmo como categoría para comprender y transformar la realidad social. Pensando siempre desde la potencialidad crítica de los conceptos sociológicos, este autor intenta ir más allá de las limitaciones con las que, en su opinión, se encontró Karl Marx en su *Crítica a la Economía Política*: la descripción de las formas y procesos del capital. Lefebvre sostenía que, aunque acertado, el análisis marxiano daba demasiado énfasis al tiempo, pues se centra en la cuestión temporal relacionada con los ciclos de producción y acumulación de capital.

Como consecuencia, Lefebvre dedicó gran parte de su producción académica a ahondar en el papel del espacio en los mismos procesos de producción y acumulación de capital. Hacia el final de su trayectoria, sus *Críticas a la Vida Cotidiana* le llevaron a darse cuenta de que estaba dando algo por olvidado: la cuestión estética, manifestada en la vida cotidiana misma y por lo tanto en el cuerpo de las personas implicaba una concreción de aquello que en análisis previos parecía solamente abstracto. A saber, que existe una

³ De hecho, el término *ritmoanálisis* le es atribuido a este autor portugués. Sus textos, auto-publicados durante su exilio en Brasil en la década de 1930, no fueron anexados a ninguna biblioteca y hoy en día ya no pueden encontrarse. Se conoce su obra a través de otros comentaristas y se sabe que su propuesta era la de unificar la filosofía, la física y las matemáticas en una única teoría totalizante.

⁴ Intrigado por las teorizaciones de Dos Santos y Bergson, propone una práctica ritmoanalítica centrada en la vida íntima, en la búsqueda individual de uno mismo.

cualidad estética y sensorial asociada a aquellos procesos capitalistas que atraviesan el tiempo y el espacio y que se colocan necesariamente en el cuerpo de las personas.

En la fábrica, por ejemplo, el trabajador se somete a realizar una serie de actividades consecutivas que constituyen una especie de ritmo, y que se alterna con el de otras actividades pautadas, repitiéndose de la misma forma día a día: al despertar, en la vida doméstica, al ir al trabajo, al producir, al volver a casa, al consumir. Diría Lefebvre: “La teoría de los ritmos está fundada sobre la experiencia y el conocimiento del cuerpo; los conceptos derivan de esta conciencia y este conocimiento, simultáneamente banal y lleno de sorpresas - de lo desconocido y lo malentendido” (Lefebvre, 2012). El objetivo de esta tesis es ahondar en esa intuición, explorar el ritmo en busca de bengalas que iluminen el sentido de lo cotidiano y que apunten hacia otros mundos.

Su primer artículo dedicado enteramente a este tema, *Éléments de Rythmanalyse*, fue publicado de manera póstuma un año después de la muerte del autor, en 1992. En 1996 otros dos textos breves sobre el ritmoanálisis se tradujeron al inglés y se incluyeron en el libro *Writings on Cities*, abriéndose camino entre los lectores anglosajones de Lefebvre. Finalmente se publicó una selección exhaustiva de textos sobre el ritmo en *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, editada por primera vez en 2004.

En estos textos Lefebvre construye la idea de un ritmoanálisis que, más que una herramienta metodológica para el análisis sociológico, es en sí mismo una crítica a la dominación capitalista, crítica que parte necesariamente del cuerpo:

La hipótesis de un «espacio-análisis» podría perjudicar y comprometer el proyecto de un ritmo-análisis que completara la exposición sobre la producción del espacio. El espacio entero (social) procede del cuerpo, aunque sufra tales metamorfosis que lo hagan olvidar, aunque se separe de él hasta matarlo. La génesis del orden lejano no puede exponerse sino a partir del orden más cercano a nosotros, el orden del cuerpo. En el cuerpo mismo, considerado espacialmente, las sucesivas capas de sentidos (del olfato a la vista, tratados como diferencias en un campo diferencial) prefiguran las capas del espacio social y sus conexiones. El cuerpo pasivo (los sentidos) y el cuerpo activo (el trabajo) se conjugan en el espacio. El análisis de los ritmos debe servir a la necesaria e inevitable restitución del cuerpo total. De ahí la importancia del ritmo-análisis. También revela por qué se exige más que una metodología y un encadenamiento teórico de conceptos, más y mejor que un saber satisfecho (Lefebvre, 2013).

No hay que demostrar la capacidad inventiva del cuerpo: la muestra y despliega en el espacio. Los ritmos múltiples se interpenetran. En el cuerpo y alrededor de él, como en la superficie del agua, como en la masa de un fluido, los ritmos se cruzan y entrecruzan, se superponen, ligados al espacio. No dejan fuera de ellos ni los impulsos elementales ni las energías que se reparten en el interior del cuerpo o en su superficie, sean «normales» o excesivas.. réplica de una acción exterior o explosiva.” (Lefebvre, 2013).

En la interrelación entre tiempo, espacio y la experiencia corporal está el ritmo. El ritmo resuena, retumba en nuestros cuerpos llenándolos de un eco que nos hace notar de manera concreta al tiempo y el espacio, que son abstractos. Para Claire Revol, (2011) el ritmo no sólo es espacial y temporal, también es corporal, y tal cercanía con nuestra experiencia material dificulta su definición: “El concepto de ritmo es difícil de entender, y no podemos estar seguros de llegar a definirlo adecuadamente porque está, y ha estado siempre, involucrado en la percepción y en la experiencia del cuerpo: forma parte del lenguaje, pues la dicción integra invariablemente el ritmo, pero no es cierto que pueda expresarse con el lenguaje”.

El ritmo se entiende, pues, como la forma en la que el espacio y el tiempo convergen como concreción en el cuerpo de las personas y en la forma que viven sus propias determinaciones en las prácticas cotidianas. ¿Por qué es importante pensar desde el ritmo? Porque partimos desde el punto que previamente ha quedado invisibilizado: desde la concreción de lo abstracto, desde lo emocional de la dominación, desde la angustia causada por el inexorable paso del reloj.

De acuerdo a Lefebvre, el tiempo vivido es rítmico, fundamento de la apropiación del espacio y el tiempo y, por lo tanto, de la transformación de la vida (Lefebvre, 2012). En este sentido la teoría sobre el ritmo, además de crítica, es estética y corporal. Claire Revol dice al respecto que “el ritmo no existe en tanto que fenómeno, existe en la experiencia, no es un objeto y no es objetivable. Podríamos incluso decir que no está en la experiencia porque es propio de la experiencia misma” (Revol, 2015). Es decir, el ritmo

modela el flujo de la experiencia, la ordena en una cuadrícula marcada por los hábitos, por las rutinas cotidianas características de la vida en la ciudad, como las horas de trabajo y de descanso.

La variedad de ritmos que se entretajan en la vida urbana cotidiana conforman redes invisibles que ocultan las relaciones de poder y dominación detrás de sus repeticiones aparentemente inocuas. El ritmo es el pulso que otorga estructura espacio-temporal a nuestra existencia, como el sonido del tictac que nos ayuda a percibir y a actuar sobre el tiempo y sobre el espacio. De nuevo en palabras de Claire Revol (2015), “el ritmo no es solamente el objeto de un saber (ritmológico) sino un nivel de transformación del sujeto que lo practica por la puesta en evidencia de sus ritmos... Esta práctica ya no es puramente subjetiva, ella permite un conocimiento: se torna sobre un saber de la experiencia sensible y vivida, es decir, una estética”.

La descripción más sencilla que aparece en el libro *Rhythmanalysis* de Lefebvre (2012) es la siguiente: “en todas partes donde hay una interacción entre un lugar, un tiempo y uso de energía, ahí está el ritmo”. En *La producción del espacio* (Lefebvre, 2013), propone que “todo ritmo contiene y ocupa una realidad espacio-temporal”. En otras palabras, el análisis del ritmo requiere pensar en el cuerpo como una temporalidad vivida. Están mutuamente implicados el espacio, el tiempo y la energía que se desdoblán, de modo que para Lefebvre el ritmo puede llegar a ser distinto de la mera repetición mecánica y esta distinción estaría determinada por la creatividad y al mismo tiempo por la familiaridad, que son ambas cualidades rítmicas.

En este sentido el concepto de ritmo de Lefebvre comparte características con la noción de ritornelo de Deleuze y Guattari: “una repetición que produce familiaridad, una territorialización que milita contra el caos. La socialidad del ritornelo reside en su transferencia a otros, quienes articulan la repetición y también la cambian ligeramente. Este proceso siempre dinámico provee un sentido del lugar reconocible, familiar e interrelacional, y una práctica que resuena a través de las acciones de muchos pero también permite la improvisación y la adaptación” (Edensor, 2012).

El ritmoanálisis que concibe Henri Lefebvre es, por un lado, el análisis concreto de la categoría y, por otro, el de su uso y apropiación. La idea de ritmo da cuenta de las formas en que las abstracciones se vuelven concretas, reconocibles, repetibles y guías para la acción en la vida cotidiana. El potencial último del ritmo como categoría de análisis radica en su apertura enfocada en lograr una orquestación compleja de la totalidad, una que no subsuma la variedad y la contradicción a su paso (Highmore, 2002).

Esto implica la posibilidad de que existan otras formas rítmicas enterradas bajo las relaciones sociales de dominación capitalista (es decir, como se plantea en este texto, ocultas bajo el ritmo dominante y maquinizado) que no están completamente eliminadas, sino que resurgen en aquellas muestras de rebeldía, siempre corporalmente situadas, que van desde los pequeños indicios cotidianos de rabia hasta las movilizaciones de más largo aliento. La rebeldía y el impulso emancipatorio parten del cuerpo, parten de la ritmicidad de su pulso vital y apuntan hacia la ruptura de la homogeneización espacio-temporal de origen capitalista. La ruptura rítmica permite una nueva articulación de los afectos que

yacían ocultos bajo las estructuras de dominación y que siempre han estado presentes en la vida cotidiana, en aquella heterogeneidad que persiste, aún cuando es negada por lo homogéneo:

Lo cualitativo *casi* ha desaparecido... Es en este sentido que lo cotidiano representa la generalización de la racionalidad industrial, del espíritu de la empresa, de la gestión capitalista, recuperada e impuesta por la cúspide estatal institucional. Al límite de la cuantificación absoluta, de la pura racionalidad, de la abstracción triunfante. El «casi» quiere decir que ese límite no puede conseguirse y que persiste otra posibilidad (Lefebvre, 2014).

Después de Lefebvre, varios autores han retomado esta categoría desde diversas perspectivas. En general, el ritmo se entiende como un proceso híbrido que incluye tanto al tiempo como al espacio (May, & Thrift, 2003). Se trata de un elemento constitutivo de nuestra relación espacio-temporal con la realidad, es por esto que Stavros Stavrides reconoce que los ritmos pueden habitarse de la misma forma en que habitaríamos un hogar. En efecto, el espacio habitado se construye por cierto tipo de prácticas recurrentes combinadas con la permanencia de relaciones espaciales características: “La rítmica permite entender el presente y el futuro a través de una suerte de partitura de repeticiones definitorias” (Stavrides, 2016). El mismo autor afirma también que “el habitar parece puro ritmo” (2016). Por su parte, Ash Amin y Nigel Thrift Amin, & Thrift, 2002 definen al ritmo como aquellas actividades, sonidos u olores que se repiten con cierta regularidad y que se tejen en una complejidad que va más allá de lo directamente perceptible. Es decir,

incluyen también los ritmos biológicos y corporales, psicológicos, sociales, temporales y espaciales que discurren en la cotidianidad.

Hace falta ampliar el concepto sociológico del ritmo, entenderlo dentro de los procesos de dominación asociados al capital y a sus relaciones sociales, para imaginar su ruptura, la vida fuera del ritmo dominante. Stavros Stavrides reconoce que “todo ritmo urbano observable, ya sea mecánico u orgánico, lleno de vitalidad o pasivo, creativo o destructivo, tiene su función en la síntesis dominante... El ritmo es una duración en la cual la discontinuidad de las secuencias subordinadas se incorpora a una secuencia predecible. El ritmo implica una continuidad generada por la discontinuidad, que torna comparables las partes de la secuencia. Así, podría parecer que hay una continuidad y una uniformidad en la vida, pero, cuando se trata de las transformaciones elementales, la vida se asemeja al trajín de las olas” (Stavrides, 2016).

Para entender al ritmo y su implicación en los destellos contra la dominación capitalista, es necesario partir de un concepto multifactorial: Propongo entenderlo como una repetición ordenada de sucesos que nos enmarca en procesos socio-históricos, a saber, las relaciones sociales que constituyen la espacio-temporalidad que vivimos dentro del capitalismo. Es, también, una forma de crear sentido práctico en la vida cotidiana y una forma corporeizada y sensorial de habitar. Finalmente, se trata de una categoría estética y por lo tanto implica la experiencia sensible de la tensión entre lo colectivo y lo individual, entre lo homogéneo y lo múltiple.

Es necesario también ahondar en la distinción entre unos y otros ritmos, entre lo abstracto, lo concreto y lo posible. Es por eso que a lo largo de este texto el concepto de ritmo irá desapareciendo para dar pie al de ritmicidad, como una noción amplia y abierta de la categoría rítmica. Para Henri Lefebvre el ritmo, por un lado, implica una concepción total, por el otro, contiene dos opuestos: el ritmo cíclico y el ritmo lineal, el ritmo liberado y el ritmo capitalista. Si bien su propuesta es interesante y posiciona el problema del ritmo para entender las problemáticas del capitalismo contemporáneo y sus resistencias, no resulta suficiente para vislumbrar las luchas contra el capital, las iluminaciones que resultan de ellas y la posibilidad de habitar fuera de su dominio.

Para trascender la inexactitud del concepto lefebvriano de ritmo, propongo partir desde su contradicción y carácter antagónico: entender al ritmo como una forma, es decir, como el modo de existencia del tiempo y el espacio, que son abstractos en el capitalismo.

La noción de forma como modo de existencia de una sustancia parte del legado hegeliano de Marx, y nos permite vislumbrar cómo la totalidad es abierta y contradictoria. La sustancia social permanece en cada uno de sus modos de existencia, se manifiesta y a la vez se oculta en ellos. A propósito de la forma-valor, la forma-mercancía y la forma-dinero, Marx describe así la relación entre forma y sustancia: “Las formas autónomas, las formas dinerarias que adopta el valor de las mercancías en la circulación simple, se reducen a mediar el intercambio mercantil y desaparecen en el resultado final del movimiento. En cambio, en la circulación D - M - D funcionan ambos, la mercancía y el dinero, sólo como *diferentes modos de existencia del valor mismo*: el dinero como su

modo general de existencia, la mercancía como su modo de existencia particular o, por así decirlo, sólo disfrazado. El valor pasa constantemente de una forma a la otra, sin perderse en ese movimiento, convirtiéndose así en un sujeto automático” (Marx, 2018).

El antagonismo propio del trabajo en el capitalismo resulta en la producción de una realidad social que se desdobra en dos partes: la sustancia y sus modos de existencia. Para Richard Gunn (1992), la idea de modo de existencia encarna las contradicciones del capital, y permite el reconocimiento de aquello que existe «en el modo de ser negado», es decir, bajo las formas que lo ocultan:

Las abstracciones pueden existir concretamente y en la práctica, los universales pueden existir *qua* particular y *vice versa*; lo concreto puede existir como abstracto (como en el ejemplo del trabajo bajo el capital, i.e. el trabajo que produce valor, de acuerdo a Marx). Es decir, la *forma* de algo puede ser construida como su *modo de existencia*, ya sea que ese «algo» sea abstracto, concreto o que (respectivamente) su forma sea concreta o abstracta. La noción de «modo de existencia» es crucial. Vincula la abstracción determinada a la práctica. Cada «es», por así decirlo, tiene un «cómo» concomitante; y es dependiente de él... Un término puede existir *en el modo de ser negado*. Esto es, un término puede existir en y a través de otro *que lo contradice*. Esto, en mi opinión, es la clave de la noción de fetichismo de mercancía de Marx. Cuando aprendemos que las relaciones sociales que aparecen como «relaciones materiales entre personas y relaciones sociales entre cosas» aparecen, pues, como «lo que son» (Marx, 1976,

p. 166) se nos informa de una circunstancia que es ininteligible a menos que tomemos en cuenta la noción de existencia-en-el-modo-de-ser-negada.

Por su parte, para John Holloway la dominación de la forma sobre el contenido, o dicho de otra manera, la existencia en el modo de negación constituye el origen de los horrores que vivimos cotidianamente (2010). Sin embargo, las formas deben entenderse como procesos que están en cuestionamiento constante, como «campos de batalla activos, antagonismos vivos». De este modo, aquello que es negado no desaparece, sino que existe como potencial a través de la lucha, como la «anticipación del mundo que podría existir» (Holloway, 2011). Así pues, las formas son parte crucial del antagonismo y viceversa.

En el ritmo entendido como forma, el tiempo y el espacio no se perciben solamente como abstracciones, sino que son concretos: en las fluctuaciones cotidianas de cambio y permanencia, de hábito y repetición, estas formas se viven como parte de la experiencia misma de la vida cotidiana. El tiempo tiene una forma de existencia rítmica y, al igual que el espacio, no existe por sí mismo: el ritmo contiene la contradicción, el antagonismo y la tensión contenidas en el modo de existencia espacio-temporal, aunque estas no sean evidentes. En palabras de Alfonso García Vela (2015), “las formas del capital tienen la particularidad de que no revelan inmediatamente su naturaleza específicamente capitalista; parecen ser autónomas respecto del capital y se presentan como un medio para transformar nuestras vidas o emancipar la sociedad”.

La categoría de ritmicidad permite abrir conceptualmente la ruptura de la dominación rítmica, como la puerta para entender cómo la discontinuidad promueve

diferencias, pulsos, multiplicidades. En otras palabras, a través de la ritmicidad es posible la acción concreta contra la abstracción y por lo tanto la creación de umbrales de emancipación.

Como anticipó Baudelaire, los movimientos, las ondulaciones y los sobresaltos de la vida exceden al ritmo, y es necesaria otra manera que nos permita apreciar la dimensión poética de la existencia -etimológicamente, poesía se refiere a hacer o crear-. Lo rítmico es un tema que ha sido señalado principalmente de forma estética, no analítica. En las artes se ha elaborado desde distintas perspectivas y formas como una crítica hacia el capitalismo. Es por esto que planteo que tanto el ritmo como la ritmicidad son categorías estéticas, pero no entendidas como aquello relacionado a la belleza, sino en el sentido de la primera definición del término, formulada en el siglo dieciocho por Alexander Baumgarten: “la región entera de la percepción y la sensación humana, en contraste con el dominio enrarecido del pensamiento conceptual” Eagleton, 2006. La ritmicidad, entendida desde la estética, no se opone al campo de lo político, lo ético y lo social, al contrario, los contiene en su centro.

La categoría de ritmo es contradictoria y antagónica, de modo que a través de su exploración teórica estamos también descubriendo la noción de contrarritmos. En el análisis de la forma capitalista, del modo de existencia del tiempo y el espacio, simultáneamente se plantea su crítica.

El contrarritmo quiebra la reproducción de la totalidad rítmica, detiene el ritmo mecánico y asfixiante. Aunque dicha totalidad es imperceptible, habita el cuerpo humano,

de modo que los contrarritmos implican un proceso de apertura hacia la destotalización de la vida. Entonces, aparece una realidad concreta: con dimensiones humanas, accesibles y posibles de controlar. Es así como se logra el control del propio tiempo y del propio espacio: Se produce un tiempo con dimensiones humanas, un tiempo que hace parte de la ritmicidad.

Esta perspectiva no se limita a la forma racional de entender la realidad, sino que contiene también las sensaciones corporales de disgusto, el dolor que nos causa el habitar un ritmo maquinizado que encierra nuestra vida en la monotonía, un ritmo impuesto desde fuera y que sin embargo reproducimos día a día. Es en estas sensaciones y percepciones donde se encuentra su potencial emancipatorio, ya que tiene un fuerte componente político y ético: la ritmicidad es parte fundamental de la vida cotidiana (y por lo tanto, en el lenguaje de Walter Benjamin, del tránsito de la vivencia a la experiencia) y contiene la posibilidad de ruptura de la dominación rítmica capitalista para dar paso a lo que Lefebvre llamaba polirritmia: la multiplicidad rítmica de una sociedad emancipada.

Lo que escapa a las abstracciones del espacio y del tiempo está contenido en una figura llena del potencial de transformación, llena del hartazgo, llena de la semilla de lo que puede ser y de lo que quizás alguna vez fue: En el cuerpo de las personas y las formas en que este navega a través de las abstracciones temporales y espaciales aún sin ser totalmente subsumido por ellas. La ritmicidad aparece como lucha, en la forma de ser negada, y a través de sus elaboraciones ilumina la posibilidad de la emancipación.

El ritmo antes del ritmo

Una orquestación de distintos ciclos, complementarios en su propia intensidad y velocidad, constituyen los entornos donde cada reino natural prospera en presencia de otros. El movimiento de la tierra, la luz solar y la posición de la luna juegan un papel importante en la organización cíclica de la vida en nuestro planeta. Los seres vivos duermen o se activan en relación con estas pautas, como reconociendo el paso de días, noches y estaciones del año en su secuencia infinita. El estudio de las formas temporales en el ambiente y de los organismos es el campo de la cronobiología, a través de ella, científicos naturalistas han llegado a la conclusión de que «la ritmicidad es una característica de la naturaleza». Esta ritmicidad se describe incluso en las ciencias físicas, donde “los átomos se conceptualizan como olas de probabilidad, las moléculas como estructuras vibrantes, los organismos como sinfonías” (Adam, 2013). Estas formas de orquestación anclan a los animales al presente y a las actividades que deben hacer a cada momento. Se trata de procesos singulares a cada uno de ellos, atados a su ciclo de vida, pero que también los unen con los ciclos globales:

“Aunque no podemos verlos ni sentirlos, estamos rodeados por los ritmos de la gravedad, los campos electromagnéticos, las ligeras olas, la presión del aire y el sonido. Cada día, mientras la tierra gira sobre su propio eje, experimentamos la alternancia de luz y oscuridad. Las revoluciones de la luna también arrastran nuestra atmósfera hacia un

ciclo de cambio. La noche sigue al día. Las estaciones cambian. La marea fluctúa y fluye. Y todo esto tiene un eco en los animales y en el hombre” (2013).

Pero lejos de la exploración científica de los ciclos naturales y su rítmica, muchas sociedades han vivido en sintonía con ellos durante siglos, de una u otra forma. Durante la década de los cincuentas y sesentas Pierre Bourdieu estuvo en Argelia, y a partir de esa experiencia desarrolló una teorización sobre la construcción del tiempo incrustada en las prácticas corporales y los cuerpos practicados desde su trabajo sobre los Kabyle. Para este autor, las prácticas (y su temporalidad) existen en una dimensión distinta a la de la racionalidad científica: “para restaurar la verdad práctica debemos re-introducir el tiempo a la representación teórica de la práctica que, al estar temporalmente estructurada, es intrínsecamente definida por su *tempo*... La ciencia tiene un tiempo que no es el de la práctica... La práctica científica está tan «destemporalizada» que tiende a excluir incluso la idea de lo que excluye: porque la ciencia es posible sólo en relación a un tiempo que es opuesto al de la práctica, tiende a ignorar al tiempo y, al hacerlo, a reificar las prácticas” (Bourdieu, 2013).

Para Bourdieu, el cuerpo y sus movimientos concretos están involucrados con los significados culturales del espacio y del tiempo. La inmersión corporal en los ritmos de las actividades se tiñe de «toda una relación con el tiempo». En la economía de los Kabyle, previa al capitalismo, la providencia (que significa «ver por anticipado») del futuro inmediato está implícita directamente en el presente percibido. El presente contiene al futuro. Por su parte, en las economías capitalistas, la previsión muestra al futuro

indefinido como un campo de posibilidades listas para explorarse y dominarse a través del cálculo racional (Munn, 1992). Siguiendo a Bourdieu (2006), “lejos de ser dictadas por la visión prospectiva de un futuro proyectado, las conductas de la providencia obedecen a la preocupación por conformarse a modelos heredados”. Así, modelos de comportamiento como el honor son más importantes que la planeación a futuro.

Los Kabilas organizan la existencia en términos de oposiciones que tienen una forma similar a la de la música, o en palabras de Bourdieu, un *tempo* que ordena:

Las alternancias de la vida social, fiestas, ritos, juegos, trabajos, la organización del trabajo y tantos otros rasgos. Así, dos momentos sucesivos pueden ser reducidos a los dos términos opuestos de una relación intemporal. Por consiguiente, el tiempo social como forma, en el sentido musical, es decir, como ordenamiento de una sucesión, orden cuya esencia es cumplirse sólo en el tiempo, es reducible a un sistema intemporal de oposiciones lógicas... El orden social es ante todo un ritmo, un *tempo*. Adecuarse al orden social es primordialmente respetar los ritmos, seguir el compás, no ir a destiempo... El respeto por los ritmos temporales es, en efecto, uno de los imperativos fundamentales de esta ética de la conformidad (Bourdieu, 2006).

En la economía agrícola el ciclo de producción es corto y tangible, abarcando en el año agrario todo el trabajo necesario para la cosecha, tal es su importancia que podríamos incluso llamarle ciclo de la vida. Aquí, la producción misma es un ciclo indivisible, una unidad orgánica que “une el presente del trabajo a su «por venir»” (2006). Por otro lado,

en las economías capitalistas es necesaria la existencia de un futuro «mediato y abstracto», en el que ocurre un proceso de producción tan amplio que para actuar sobre él no es suficiente la providencia, es necesario el cálculo racional. Una vez dada esta racionalización, es posible especializar y fragmentar las tareas que componen la producción en el capitalismo.

Otros pueblos precapitalistas como los Nuer, estudiados por Evans-Pritchard, también rigen sus horarios con base en los ciclos de trabajo del campo y sus tareas domésticas, es decir, viven con una medida del tiempo que no es abstracta, es concreta:

Los Nuer carecen de una expresión equivalente al «tiempo» de nuestra lengua y, por esta razón, a diferencia de nosotros no pueden hablar del tiempo como si fuera algo real, que pasa, que puede desperdiciarse, aprovecharse, etc. No creo que experimenten nunca la misma sensación de lucha contra el tiempo o de tener que coordinar las actividades con un paso abstracto del tiempo, porque sus puntos de referencia son principalmente las propias actividades, que suelen ser de carácter pausado. Los acontecimientos siguen un orden lógico, pero no hay sistema abstracto que los controle, al no haber puntos de referencia autónomos a los que tengan que adaptarse con precisión. Los Nuer son afortunados (Thompson, 1984).

E. P. Thompson toma a los Kabyle, los Nuer y otros ejemplos para contrastar el «tiempo del trabajo» con el «tiempo de la naturaleza». Distingue entre las formas temporales y sus consecuencias en la vida cotidiana de ciertas sociedades precapitalistas

y capitalistas, respectivamente, preguntándose cómo es que los cambios en el sentido del tiempo (y su interiorización) afectaron a la disciplina del trabajo. Observa cómo las sociedades precapitalistas tienen una notación del tiempo «orientada al quehacer» en la que no hay una distinción tajante y mucho menos conflictiva entre el trabajo y la vida, sino que ambas están entremezcladas y pueden incluso empalmarse si es necesario. Para quienes suelen trabajar bajo una regulación temporal marcada por el reloj, esta actitud parece «antieconómica y carente de apremio». Aquí no existe el tiempo, existe una temporalidad centrada en el quehacer que se vive como parte de un pulso, un latido cotidiano donde cada día es un poco distinto al anterior.

La necesidad capitalista de sincronizar el trabajo es el origen de la atención al tiempo. Para ello, fue necesario que el uso del reloj se instaurara como una forma de homogeneizar el tiempo para sincronizar las actividades de producción. Así, las señales cíclicas naturales del paso del tiempo como el canto del gallo, el amanecer y el anochecer entendidas como pautas para la actividad son reemplazadas por el ritmo homogéneo del reloj. Antes de la industrialización, la manufactura a escala doméstica y en talleres pequeños no requería de altos niveles de sincronización, por lo que la homogeneización temporal podía convivir aún con la «orientación al quehacer»⁵. Allí, las actividades

⁵ Para Henri Lefebvre algunos ritmos de trabajo, como los domésticos, aún se mantienen un poco al margen de la medida del reloj. Es decir, existe un ensamblaje de distintos ciclos y pulsos que permanecen en tensión unos con otros, contra el manto homogeneizador del ritmo capitalista dominante. En su *Crítica de la Vida Cotidiana* este autor aborda las formas en que las escalas temporales cíclicas persisten dentro de las escalas lineales de la sociedad industrial moderna (véase Lefebvre, 2014).

dependían de toda clase de obstáculos, desde el mal clima, la temporada del año e incluso los días de resaca después de las fiestas.

Algunos de estos obstáculos fueron sorteados uno a uno gracias a los avances tecnológicos de la época. La incapacidad de trabajar en la oscuridad, por ejemplo, desapareció con la «colonización de la noche» por la luz eléctrica, que tuvo el efecto de “desdibujar las distinciones entre el día y la noche, de modo que se comenzó a desplazar el sentido del tiempo anclado en los ritmos naturales del ciclo diurno” (Schivelbusch, 1988). En términos de espacio, esta extensión de la noche también tuvo el efecto de abrir nuevos distritos de las ciudades mientras que las proveía de una cualidad fantasmagórica... Fueron las grandes ciudades (Londres, Nueva York, París y Berlín) las que atestiguaron los más espectaculares efectos de la nueva luz eléctrica, que vieron el desarrollo de sus sistemas de transporte y comunicaciones más rápido y extenso y donde las academias, cinemas y galerías se concentraban” (May, & Thrift, 2003).

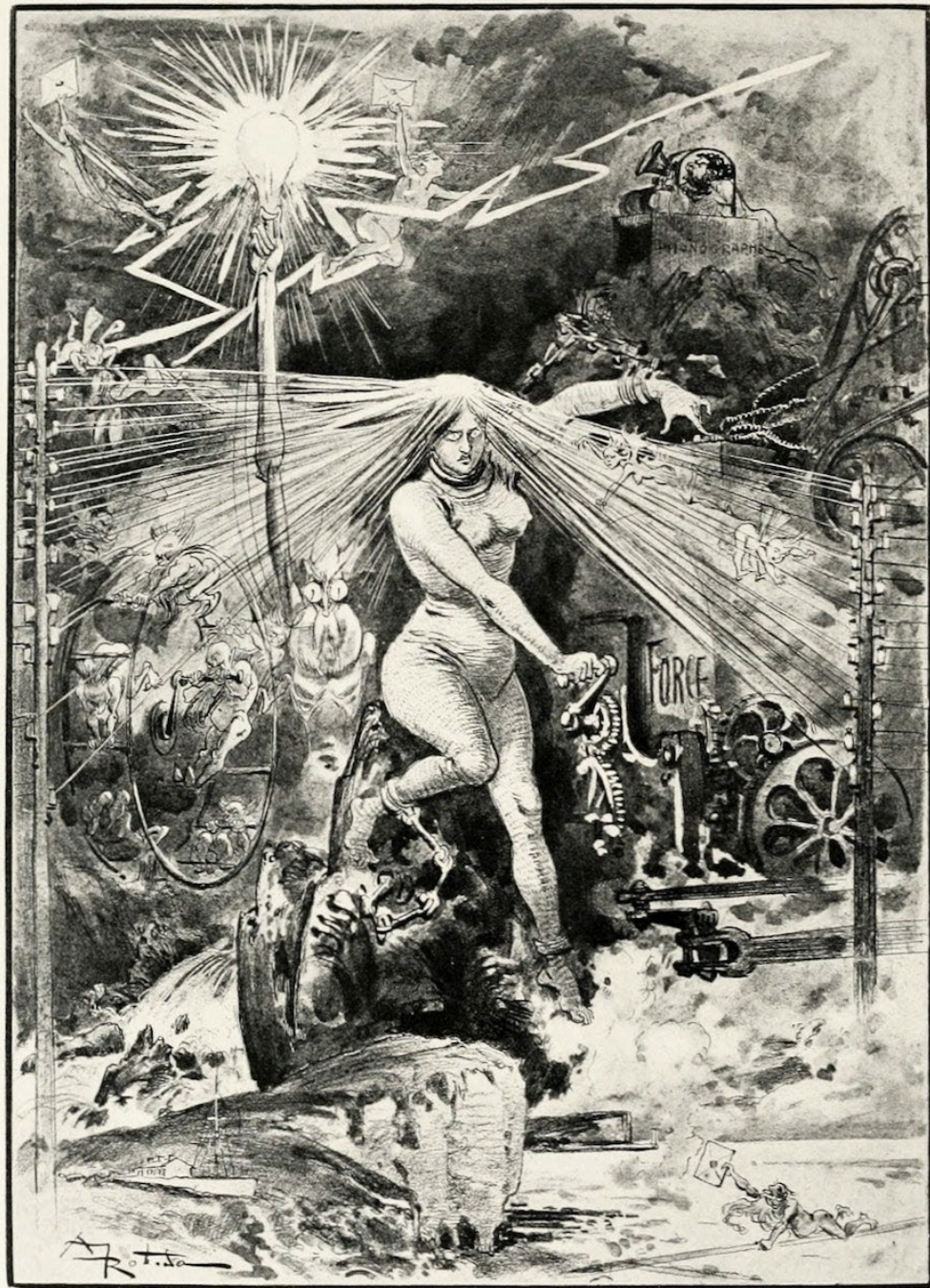


Ilustración del libro *Le vingtième siècle: La vie électrique*, en la que se muestra a la electricidad personificada, 1890.

De este modo, la orientación al quehacer desaparece paulatinamente con la expansión del capitalismo industrial y hacia finales del siglo XVIII se nota claramente que “los que son contratados experimentan una diferencia entre el tiempo de sus patronos y su «propio» tiempo. Y el patrón debe utilizar el tiempo de su mano de obra y ver que no se malgaste: no es el quehacer que domina sino el valor del tiempo al ser reducido a dinero. El tiempo se convierte en moneda: no pasa sino que se gasta” (Thompson, 1984).

Las nuevas técnicas de manufactura a nivel industrial “exigen una mayor sincronización del trabajo y mayor exactitud en la observación de las horas en todas las sociedades, también en la vivencia de estos cambios en la sociedad del naciente capitalismo industrial” (Thompson, 1984). Dentro de las fábricas, la sincronización se traduce en ritmo: un ritmo de producción. Es decir, el ritmo de trabajo encarna la abstracción temporal necesaria para la creciente explotación capitalista de la época. Se instaaura un nuevo ritmo de trabajo, que constituye el modo de existencia del tiempo abstracto. De este modo, con el ritmo, el tiempo abstracto se vuelve cotidiano y *practicable*.

Henri Lefebvre (2014) sugiere que los ritmos del capitalismo permean en la vida diaria, mercantilizando la cotidianidad a través de la imposición de ritmos de trabajo y descanso, constituyendo la pérdida de sentido y la alienación de la vida cotidiana. Este autor francés distingue entre los tiempos cíclicos, que están sumergidos directamente en la naturaleza, en escalas temporales cósmicas: un tiempo que no tiene principio ni fin, se compone de movimientos circulares y acciones repetitivas. En ellos, la vida humana (y la

de pueblos y ciudades enteras) se ordena en una serie de ciclos y ritmos conectados con la naturaleza, ciclos que van desde el nacimiento hasta la muerte. En pocas palabras, es un tiempo natural, de cierta manera irracional y concreto.

En contraste, las acciones fragmentadas del trabajo industrial impuesto por el capitalismo, comienzan y terminan en cualquier momento: Son parte del tiempo lineal, el tiempo adquirido, racional y de cierta manera antinatural. Lefebvre Lefebvre, 2014 afirma que “la emancipación del tiempo cíclico siempre sigue un camino difícil, una ruta antinatural de abstracción vivida”. Un trabajador industrial se verá atrapado en ese tiempo lineal y fragmentario, el tiempo de la producción y la tecnología.

Si bien la distinción entre tiempo lineal y tiempo cíclico abre la ventana hacia la noción de ritmo, no termina de evidenciar cuál es su objetivo. Es necesario aclarar que el ritmo se transforma en una categoría del tiempo en las sociedades capitalistas: A través de la imposición de una estructura rítmica, no solamente se transforman las vidas particulares de las personas, también se erigen las bases concretas de la abstracción y se crea una relación social donde la temporalidad abstracta domina y aplasta la temporalidad cíclica. En otras palabras, el ritmo es el modo de existencia del tiempo abstracto.

La temporalidad, y en consecuencia el ritmo, son vitales para la dominación. El poder se instaure en cada intento de regularizar los comportamientos en concordancia con ciertos ritmos. La «consistencia espacio-temporal» y la «conformidad rítmica» se logran a través del mantenimiento de reglas y convenciones sobre cuándo y cómo deben

realizarse ciertas actividades. Edensor, 2012. Para que ocurra el cambio, dice Lefebvre (2012), “un grupo social, una clase o casta debe intervenir imprimiendo un ritmo sobre una era, ya sea a través de la fuerza o la insinuación”, y es que el poder “sabe utilizar y manipular el tiempo, las fechas, los horarios”.

Así, en los albores de la modernidad, la medida y el control del tiempo se convierten en medios para la explotación laboral y por lo tanto para la imposición de un ritmo. Para ello se usaron estrategias muy diversas, por ejemplo, las doctrinas mercantilistas recurrieron a ofrecer salarios bajos y a establecer regímenes estrictos de monitoreo y vigilancia en las fábricas para prevenir la holgazanería y lograr disciplinar a los trabajadores. Por otro lado, los reverendos metodistas condenaban la pereza y el ocio y se aprovechaba la estructura escolar como herramienta para enseñar a los niños la disciplina temporal necesaria para el trabajo desde una corta edad. En suma, a través de la sincronización y automatización del trabajo, ambas formas rítmicas, “los nuevos hábitos de trabajo se formaron, y la nueva disciplina de tiempo se impuso, en todos estos modos: la división del trabajo, la vigilancia del mismo, multas, campanas y relojes, estímulos en metálico” (Thompson, 1984). Así, este tiempo está separado de la vida, la subsume y subordina a la objetividad del sistema dominante. Es decir, se trata de un tiempo objetivado.

Desde aquí podemos vislumbrar cómo el concepto de ritmo está ligado a la abstracción. En las sociedades cíclicas precapitalistas, el tiempo del quehacer no tiene un ritmo como tal: los ciclos de la naturaleza dictan lo que se necesita hacer a cada minuto,

arrastran el trabajo a su propio pulso, que es concreto. Por otro lado, el ritmo está supeditado a una necesidad abstracta, un deber que tiene su origen en el trabajo abstracto.

La forma en que la abstracción da estructura y orden a la vida cotidiana es a través del ritmo: El ritmo es la expresión, el modo de existencia del tiempo y el espacio en el capitalismo. La imposición de una homogeneidad rítmica implica una relación social donde la temporalidad abstracta es la temporalidad social dominante. Como una especie de segunda naturaleza, subordina la temporalidad natural y el ritmo pierde su vínculo con el quehacer. El ritmo es la dimensión concreta de la abstracción del tiempo y el trabajo, permite a las personas actuar sobre ella, o como diría Bourdieu, *practicarla*.

Los ritmos naturales del precapitalismo no contienen rastros de abstracción en la organización del tiempo, de homogeneidad ni mucho menos mecanización temporal. Sin embargo, nos hacen notar que aún fuera de lo abstracto existen ciertas formas rítmicas que pautan la vida cotidiana. Lo que tienen en común ambas épocas es la existencia de cierta ritmicidad que se hace evidente en las prácticas de lo cotidiano.

En ese sentido, estas viejas formas rítmicas aportan elementos para la comprensión de otras, de formas que excedan la abstracción capitalista: nos referimos a la ritmicidad. Si bien no se trata de recuperar los modos de vida precapitalistas, la idea de ritmicidad pone sobre la mesa la posibilidad de detener el ritmo dominante, de iniciar la lucha por lo rítmico desde lo rítmico.

Es precisamente esta noción de ritmicidad la que nos permite abrir la mirada hacia otros ángulos de la relación entre tiempo y espacio en el capital, explorar sus

contradicciones y buscar la discontinuidad, la multiplicidad y, eventualmente, la forma de parar por completo el ritmo dominante, de habitar otras formas rítmicas: de habitar ritmicidades que vayan en contra y más allá de la abstracción, pulsando desde lo cotidiano.

Lo que no es ritmo

En los inicios de la modernidad, enmarcada por los eventos de la revolución industrial perceptible entre las últimas dos décadas del siglo XIX y las primeras dos del siglo XX, comienza a experimentarse una forma de vida que puede ser descrita como una «aceleración» general del mundo, de la sociedad, de la historia e incluso del tiempo mismo. Muchas de las teorizaciones sobre la modernidad, incluidas las de Georg Simmel y Walter Benjamin, tocan al menos tangencialmente el tema de la experiencia temporal de la época. Décadas después, una segunda ola de vertiginosidad se manifestó con la digitalización que comenzó en los años ochentas y noventas, con la profundización de las configuraciones temporales que apenas se vislumbraban en el siglo XIX.

La versión sociológica más reciente sobre el tema es la «teoría de la aceleración social» de Harmut Rosa. Heredero de Jürgen Habermas y Axel Honneth, el trabajo de Rosa constituye una descripción analítica y también una lectura normativa de la modernidad. Las recientes traducciones de algunos sus libros al inglés y al español están ampliando las voces que participan en la discusión sobre la relevancia de la aceleración

como categoría sociológica. Al ser esta una propuesta importante en tanto su actualidad, dedicaremos una breve sección a abordarla en relación al ritmo.

El punto de partida para esta teoría es que la lógica de la aceleración social funciona como concepto unificador que puede analizar el régimen temporal de las sociedades modernas, aquel que regula, coordina y domina tanto a los niveles micro como a los niveles macro en la sociedad. Es decir, esta lógica es la esencia de la modernidad.

Hartmut Rosa (2016) distingue entre tres categorías de aceleración: la aceleración de los cambios tecnológicos (quizá la más evidente, incluye al transporte, las comunicaciones y la producción), de los cambios sociales (que puede ser percibida como la aceleración de la sociedad misma, de la velocidad de cualquier cambio, la contracción del presente) y del ritmo de la vida diaria (de las sensaciones y formas de la vida cotidiana, la compresión de la experiencia y la necesidad de hacer más cosas en menos tiempo). Estas tres categorías están interrelacionadas y se alimentan entre ellas: La aceleración es un sistema cerrado autopropulsado.

Cuando se refuerzan mutuamente se logra un círculo de aceleración: “Es probable que se creen nuevas formas de tecnología acelerada, que resulten innovaciones tecnológicas que generen formas subsecuentes de aceleración en los patrones básicos de la vida social y nuevas presiones temporales en la vida cotidiana” Rosa, & Scheuerman, 2010. Rosa acierta al notar que, aunque la aceleración tecnológica aparenta ser una solución a la escasez de tiempo, termina por ser una de sus causas.

En cuanto al origen de la aceleración, Rosa también lo atribuye a diversas causas o, mejor dicho, motores: El motor social, la competencia (el ahorro de tiempo es una forma de aventajar en la competencia. Se persigue la velocidad en la circulación, la producción, el movimiento y el consumo, a través, por ejemplo, de innovaciones sucesivas. Es el motor principal de la aceleración social); el motor económico (la lógica del capitalismo conecta el crecimiento con la aceleración en la necesidad de incrementar la producción «*growth*» y la productividad «*output per unit time*»); por último, el motor cultural (está relacionado con los ideales de la modernidad: la aceleración borra la división entre el tiempo del mundo y el tiempo de la vida, representa una forma de actuar sobre la finitud de la vida ante la pérdida de la eternidad de origen divino o religioso. De este modo, desaparece la diferencia entre el tiempo del mundo y el tiempo de nuestra vida). Los dos motores «externos» de la aceleración se ven complementados “por la lógica inherente a la división del trabajo o diferenciación funcional, que primero *permite* y luego *requiere* velocidades cada vez mayores de procesamiento social” Rosa, 2016. Para este autor, tanto la aceleración social como la aceleración tecnológica son consecuencias de la competencia en el mercado capitalista.

Por otro lado, Rosa reconoce la existencia de formas de desaceleración que constituyen una especie de contratendencia frente a la aceleración. Entre ellas se encuentran los límites naturales de la velocidad, como el tiempo necesario para la reproducción de los recursos naturales; los oasis de desaceleración o lugares aún no acelerados; las consecuencias disfuncionales de la aceleración, por ejemplo, el tráfico

vehicular, la exclusión de trabajadores de la esfera de la producción (una desaceleración por incapacidad de mantener la competitividad); la desaceleración intencional, que puede ser funcional (desacelerar para acelerar) o ideológica, como los movimientos sociales potencialmente anti modernistas; y la inercia cultural y estructural, una forma de estancamiento hiperacelerado o inercia polar⁶ que es inherente a la aceleración y análoga al fin de la historia, al cierre del futuro y la existencia de la jaula de hierro. A nivel social, corresponde a la depresión.

De acuerdo con Hartmut Rosa, no hay utopías ni posibilidad de cambio en el triángulo estructural de competencia, crecimiento y aceleración. Entiende la aceleración como proceso, dinámica, fuerza impulsora, lógica y ley de cambio de la sociedad moderna Rosa, 2016. Es decir: como una fuerza totalitaria. Si bien en algún momento esta fue considerada un medio para alcanzar la autodeterminación, ahora se experimenta como presión esclavizadora.

Uno de los pilares principales de la teoría de Rosa (2016) es la recuperación del concepto de alienación, tratando de convertirlo en una categoría de cierta manera operacionalizable que pueda servir para medir las consecuencias de la aceleración: “En su forma actual totalitaria, la aceleración social conduce a formas de alienación social graves y empíricamente observables, que pueden ser consideradas como el obstáculo

⁶ Concepto que originalmente describe un fenómeno físico, trasladado al ámbito de lo social por Paul Virilio.

principal para la realización del concepto de una buena vida en la sociedad tardo-moderna.”

Más aún, para Hartmut Rosa, la aceleración es clave para entender el proceso mismo de alienación: “el análisis crítico de la velocidad puede también servir como el punto de inicio para reformular la crítica de la alienación: El tempo acelerado del cambio conlleva potencialmente a las múltiples formas de la alienación del espacio y el tiempo, el tiempo objetivo, el tiempo social y el sujeto mismo, mientras que la apropiación de las experiencias nuevas y la subsecuente familiarización con ellas requiere un tiempo que ya no está disponible para los individuos en una sociedad acelerada” (Rosa, & Scheuerman, 2010). En términos de los objetos, dice Rosa, estamos alienados de las cosas que poseemos. En términos del tiempo, se ha modificado la forma de experimentar al tiempo y la forma en que éste se configura en la memoria individual. El tiempo se experimenta como rápido y también se encoge en la memoria.

Llama la atención cómo, a pesar de hablar sobre objetos, no hace ninguna mención al fetichismo de la mercancía, la alienación misma de los objetos que describe no hace referencia a la dimensión del valor fetichizada.

Un olvido similar aparece en la manera en que Rosa recupera la distinción entre experiencia y vivencia de Walter Benjamin: “nos volvemos cada vez más ricos en vivencias pero cada vez más pobres en experiencias. Como resultado, el tiempo parece estar «corriendo en dos sentidos»: transcurre rápidamente y se va quedando sin memoria”

(Rosa, 2016). Sin embargo, deja fuera un elemento clave para la reflexión de Benjamin: el tiempo ahora, despojándola así de su contenido potencialmente revolucionario.

Por último, describe la autoalienación: “nuestro sentido del yo surge de nuestras acciones, experiencias y relaciones, de la manera en que estamos ubicados (y nos ubicamos) en el mundo social y espacial-temporal, incluido el mundo de las cosas... La alienación respecto del mundo y la alienación respecto de uno mismo no son dos cosas separadas, sino simplemente dos caras de la misma moneda” (p. 172). Entre sus consecuencias están el agotamiento del yo, el agotamiento profesional y la depresión.

A final de cuentas, se trata de una «alienación de nuestra capacidad de apropiarnos del mundo». Para este autor, la alienación puede entenderse en términos temporales, como la sensación de que los distintos tiempos que percibimos en la vida (el tiempo cotidiano, el tiempo biográfico y el tiempo histórico) se han vuelto incongruentes. Este proceso constituye una desintegración temporal propia del capitalismo, la alienación que se experimenta como «desincronización». La sensación apremiante es que los tiempos en los que transcurre la vida misma no terminan de adaptarse a la realidad que les rodea. Hartmut Rosa (2013) sugiere que esto tiene como consecuencia la pérdida de la capacidad de narrarse a uno mismo, de identificarse entre un pasado y un futuro, es decir, se pierde la ubicación en términos del tiempo lineal.

No cabe duda que la sensación de que los días son cada vez más cortos o que el tiempo avanza demasiado rápido es una experiencia imperante. Lewis Mumford (1992) sostiene que aceleración es una experiencia mecánica cotidiana: La experiencia mecánica

del ritmo maquinizado que, como modo de existencia del tiempo, se convierte en la experiencia cotidiana de habitar espacio-temporalmente el capital. No se trata de una consecuencia del impulso económico de la competencia, sino la integración de la abstracción del capital a la vida cotidiana. Lo que ocurre, pues, es que la voluntad aplastante del capital intenta subsumir cualquier otra forma de vida, cualquier otra forma de uso del tiempo. Se imponen así la uniformidad y la negación de la heterogeneidad.

Aunque la desincronización se describa en la teoría de la aceleración social como simplemente una diferencia entre velocidades, en realidad está develando la sombra de la temporalidad abstracta. Aquello que Rosa nombra aceleración es la experiencia temporal del ritmo dominante.

Detrás de la experiencia rítmica cotidiana no sólo está el agotamiento permanente, sino también el sentido de inadecuación porque, a pesar de que el mensaje es que ahora somos dueños de nosotros mismos, de nuestro tiempo y de nuestra vida, lo que ocurre es que el capital se ha enquistado profundamente en la intimidad de la vida cotidiana, sus actividades y sus objetos. La totalidad del capital aparece como fragmentación e implica un proceso de ruptura con los vínculos comunitarios y, en su lugar, la vinculación con una relación abstracta de dominio.

La sensación de aceleración es una consecuencia inevitable de la lógica de la construcción de un régimen rítmico capitalista. Asimismo, puede entenderse como una estrategia disciplinaria, movilizada a través de la hiperdivisión del tiempo y de la vida en fragmentos cada vez más pequeños, que son sucesivos pero inconexos entre sí. Esta

fragmentación resulta en segmentos que luego aparecen como conquistas dentro de la lógica fetichista en las formas sociales capitalistas.

Rosa afirma que las políticas de izquierda en la modernidad tardía se han convertido en búsquedas de la desaceleración (que enfatizan la localización, el control político de la economía, la negociación democrática, la protección ambiental, etc.). Por otro lado, las políticas de derecha defienden la necesidad de aumentar la aceleración (a través de nuevas tecnologías, mercados rápidos, toma de decisiones administrativas apresuradas)⁷. La política en sí se ha convertido en «situacionista»: “se confina a reaccionar a las presiones en vez de desarrollar visiones progresistas propias” (Rosa, 2016). El sistema político mismo es incapaz de acelerarse y termina causando desincronización.

En esta teoría la aceleración se convierte en la medida de todas las cosas y por lo tanto es ciega a las múltiples otras formas de temporalidad y espacialidad, fuera de lo lineal y homogéneo. La caracterización de la izquierda como progresismo, inscrita en la linealidad, limita su mirada sólo hacia adelante, no hacia atrás. Así, no se abren las posibilidades de redimir el pasado de lucha enterrado en el olvido.

Para Rosa, la alternativa a la aceleración se expresa en términos de alienación, de conseguir una vida no alienada o una buena vida, pero que sigue estando en términos de

⁷ Un contrapunto es la propuesta del aceleracionismo. Igualmente varada en la linealidad, su argumento es que la forma de superar el orden capitalista neoliberal y globalizado es necesario llevarlo al extremo, exacerbar sus condiciones hasta el punto de hacerlas explotar y abrir el futuro más allá de ellas. Al respecto, véase Shaviro, 2015.

la narrativa ilustrada de la razón y el Progreso. La resonancia es el concepto clave en esta búsqueda. Los momentos de resonancia implican buscar y conseguir «resonar» con el mundo, ser capaces de ser tocados y lograr autoeficacia (Rosa, 2019). Sin embargo, las actividades que para Rosa llevan a la resonancia son individuales, como escuchar música o perseguir experiencias religiosas. La resonancia entonces parece una experiencia estética que sigue dentro de la fantasmagoría, que no la rompe y quizás por eso no permite ver más allá.

Para Rosa, la forma de reapropiarse «resonantemente» del mundo en la modernidad tardía son la democracia, la capacidad de escuchar y ser escuchado. El proceso de resonancia comprende tres etapas: escucha, respuesta y transformación. “La resonancia debe ser comprendida, antes que nada, como una necesidad humana básica y una capacidad humana básica”, es un “humo vibrante” de amor, de “las fuentes centrales de la agencia humana” (Rosa, 2019).

La búsqueda diaria de la resonancia no está motivada por la ambición de alcanzar un estado utópico, aunque tampoco niega que este pueda ser alcanzado en un futuro. Las actividades orientadas a la resonancia forman un componente constitutivo de la existencia cotidiana, están relacionadas con el deseo y la necesidad de encontrar significado en las interacciones cotidianas del mundo de la vida. El realizar actividades orientadas a la resonancia es una forma de dotar de significado a un mundo que lo ha perdido. Si bien la emancipación necesariamente implicaría fuertes ejes de resonancia a nivel individual y colectivo, no es su consecuencia. Es decir, la resonancia no

necesariamente implica potencial emancipatorio, pero la emancipación necesariamente implica resonancia. Este es un aspecto problemático de la propuesta de Rosa, ya que implica que las resonancias puedan convertirse en formas de adaptarse a un mundo dañado. Más aún, la resonancia misma puede convertirse en un potente instrumento de reificación de las relaciones con el mundo (Susen, 2020). La visión temporal de la modernidad en Rosa elimina del horizonte la espacialidad y por lo tanto limita las formas en las que se pueden construir horizontes emancipatorios colectivos (en la espacialidad, los umbrales, espacios de memoria, luchas por el territorio, etc.) y no transformaciones “resonantes” que se quedan en lo individual. A pesar de que Rosa repite que la solución no es desacelerar o realentizar, desde su perspectiva es difícil articular otras propuestas.

Es así que las resonancias no son viables como parte de un proyecto emancipatorio a largo plazo, ya que, tal como las describe Rosa, están presentes en prácticamente todos los aspectos de la vida social y pueden ser alcanzadas a nivel individual. Las resonancias quedan cortas en el plan de reconstruir política, económica y culturalmente la sociedad acelerada, porque al mismo tiempo constituyen pequeñas válvulas de escape que actúan como paliativos individuales a la crueldad del mundo actual.

El surgimiento de estrategias individuales frente a la aceleración de la vida es correlato de la libertad del capitalismo neoliberal. La libertad del mercado, de la circulación y el consumo, atrapan al sujeto, le hacen parecer que es libre para encontrar su propia salida del laberinto: de apropiarse del tiempo (del ritmo dominante) y escapar de la aceleración. El neoliberalismo es el momento en que se reinventa esta falsa

apropiación del ritmo y se traslada al ámbito privado, haciendo uso del deseo de libertad. Es una estrategia subjetiva, es decir, que actúa sobre la subjetividad. Más que el olvido, fomenta la desaparición, el desvanecimiento del pasado, la pérdida de referentes fuera de una temporalidad indeterminada y homogénea. La consecuencia, muy deseable para el capital, es que la memoria de las luchas del pasado se va empolvando.

Los ritmos de la así llamada posmodernidad son más flexibles que los de las eras capitalistas anteriores. Aquí, los ritmos del pago de intereses, de inversiones a corto y largo plazo, los ciclos de innovación y obsolescencia, el pago de rentas, los ciclos de los productos y las modas son más veloces. Estrategias como la extracción global de materiales, las entregas a tiempo y las redes de información y comunicación permiten una producción mucho más flexible (Shaw, et al., 2003).

En cuanto a sus manifestaciones cotidianas, por un lado está la aceleración del consumo, la creación de necesidades que se reemplazan unas a otras cada vez más rápidamente, como es el caso de las obsolescencias programadas. Ya lo diría Jean Baudrillard (2009): “Vivimos el tiempo de los objetos. Y con esto quiero decir que vivimos a su ritmo y según su incesante sucesión.”.

Por otro lado está la falsa apropiación del ritmo en relación al trabajo, que invade los espacios privados y la cotidianidad dando la apariencia de libertad y autodeterminación. El tránsito entre el trabajo y el consumo en aquellos lugares que antes no habían sido colonizados por ellos se vende como apropiación del ritmo: “El planeta se reimagina como un sitio de trabajo sin parar o un centro comercial de infinitas elecciones,

tareas, selecciones y disgresiones siempre abierto” Concheiro, 2016. La apertura es la apertura de capitales. La usurpación del ritmo es subsunción.

La flexibilización del mercado del trabajo en el neoliberalismo se presenta como una especie de liberación de los trabajadores. Como otra forma fantasmagórica, el ritmo dominante oculta, silencia. Es en este contexto neoliberal que la aceleración se erige como una reestructuración rítmica de la dominación: se usurpa la multiplicidad y se reemplaza con vértigo. La velocidad aparece como la usurpación de la autodeterminación.

La pandemia por COVID-19, por ejemplo, descubrió el velo de aparente libertad que cubría al fetiche: develó las formas en que la dominación rítmica se apropió del cuerpo, del tiempo cotidiano, del espacio íntimo. La suspensión del ritmo de la dominación mostró, siquiera brevemente, los tentáculos de la dominación espacio-temporal a través la suspensión de su movimiento.

La falsa idea de ser dueños del tiempo propio, aunada a la desaparición de las grandes fábricas y los gremios de trabajadores que proporcionaban una estructura estable y duradera a las formas de vida. Entre sus consecuencias están la imposibilidad de decir exactamente quiénes seremos en el futuro, a qué nos dedicaremos o de qué formas usaremos nuestro tiempo. En su lugar, aparece una flexibilización absoluta que más bien encarna la fragmentación de la vida cotidiana. Es imposible escapar de la incursión de la dominación capitalista aún dentro del hogar y la vida cotidiana. La producción y el consumo que se vuelven una y la misma cosa, indistinguibles una de la otra. La cotidianidad es invadida por el capital: por ejemplo, los usos del tiempo libre hoy en día

también son producción de datos que se venden. Se vive en la perpetuidad de la linealidad, el ritmo dominante es un ritmo vacío.

El paso al caminar, el movimiento de los océanos, la secuencia de las estaciones y las temporadas de siembra y cosecha, el sonido de las máquinas o la música tienen en común una cualidad rítmica que puede ser más o menos evidente a simple vista. Con una mirada más atenta, es posible partir de la presencia de estos ritmos para reflexionar sobre el orden social o sobre y contra el capital, como se plantea en este texto. El movimiento, las repeticiones o las armonías pueden ser metáforas con las cuales se explore la dimensión rítmica de la sociedad. Sin embargo, desde una perspectiva crítica, es necesario ubicar dicha dimensión rítmica en la lógica de la acumulación capitalista y de su potencial transformación. La propuesta inicial de esta tesis es entender al ritmo como una *forma*, es decir, como parte de una totalidad abierta y contradictoria que alberga el antagonismo.

El ritmo, entendido como forma, como modo de existencia, pone de manifiesto la relación espacial, temporal y corporal-afectiva que caracteriza la vida cotidiana dentro de ese orden social. En este modo de existencia la abstracción se muestra en la vida diaria, actuamos sobre el tiempo y el espacio dotándolos de contenido: Es la rítmica lo que modela el flujo de la experiencia, ordenándola en una retícula marcada de los hábitos, rutinas y actividades consecutivas. En otras palabras, la concreción, lo reconocible y repetible, guían la acción cotidiana. Partir del ritmo como categoría de análisis permite lograr una orquestación compleja de la totalidad, visibilizando las contradicciones que mantiene.

Con una exploración histórica de cómo han sido las pautas rítmicas a través de la historia, es posible notar cómo en cierto momento la cotidianidad estuvo regida por los ciclos naturales y las actividades humanas estaban orientadas al quehacer. Sin embargo, la transformación del quehacer en trabajo supone la alteración de actividades tanto en el espacio como en el tiempo, generando el ritmo de la disciplina y el ritmo de la forma mercancía. Aparece el ritmo dominante, el ritmo como modo de existencia del tiempo abstracto, que regula las actividades cotidianas y las incorpora a la lógica de la acumulación capitalista.

En el ritmo se mantienen las tensiones entre lo colectivo y lo individual, lo homogéneo y lo múltiple. Las formas rítmicas bajo las relaciones sociales de dominación capitalista están plagadas de contradicciones, que se asoman a través de las reiteraciones rítmicas del tiempo vacío, y que se pueden reconocer en la vida cotidiana. El ritmo como sentido práctico y estético/sensorial es un puente para la expresión de dichas contradicciones, y en el cuerpo y los afectos se manifiestan las potencialidades de emancipación.

Entender al ritmo como *forma* es pensar desde la contradicción, no desde la abstracción: el tiempo y espacio son concretos en el ritmo, se actúan y se viven desde la vida cotidiana. Es en este sentido que la categoría de ritmo es sugerente y permite reflexionar sobre las formas de la abstracción. Para continuar pensando desde el ritmo es necesario ampliar el concepto de sus acepciones sociológicas iniciales, propuestas por Henri Lefebvre. Sólo así es posible imaginar sus posibles rupturas. La exploración

histórica de la rítmica es una ruta para comprender otras formas que exceden la abstracción capitalista, partiendo de los contrarritmos hacia lo que más adelante llamaremos ritmicidad.

Ritmo, capital y tiempo

De repente, sin embargo, surge la voz del trabajador, previamente ahogada en el ruido y la furia del proceso de producción

Karl Marx

La percepción de un suceso que altera la normalidad, o una situación física o psíquica desconocida, provoca un sentimiento negativo, que impide el descanso, determina la atención e impulsa al movimiento

agitación, desasosiego, inquietud, turbación

José Antonio Marina y Marisa López Penas

Las pautas rítmicas que ordenan la vida cotidiana se han transformado a lo largo de los siglos y las épocas. En las sociedades precapitalistas se correspondían con los ciclos naturales, pero desde la llegada del capitalismo el criterio de ordenamiento es la abstracción: El tiempo abstracto que cimienta al capital ordena también la cotidianidad de las personas, sus espacios y sus tiempos.

Las categorías de ritmo y ritmicidad nos permiten construir un puente desde donde observar las formas espacio-temporales, elaborar teóricamente sus limitaciones y construir hacia su transformación. La ritmicidad es en sí misma una categoría crítica, que puede ubicarse en la oscilación entre lo concreto y en lo abstracto.

En las sociedades precapitalistas las formas rítmicas son concretas, tangibles, predecibles en tanto reproducen lo anterior. En el capitalismo aparece también otro ritmo, marcado por lo abstracto. En este capítulo se aborda el proceso a través del cual la presencia del ritmo en el capitalismo ha quedado subsumida bajo la forma trabajo, usando un referente estético como imagen que ilumina las reflexiones: la película *Los Tiempos Modernos*. En ella Charlie Chaplin dramatiza la expresión del tiempo y el espacio abstractos, mostrando cómo se viviría una dominación rítmica fuera absoluta, sin negación, sin resistencia o contradicciones. El resultado es la imagen del trabajador como apéndice accesorio a la máquina del entorno fabril, repitiendo mecánicamente los movimientos de su trabajo aún estando fuera de la línea de producción. En esta obra, el ritmo como forma dedicada a la abstracción se hace evidente en la exploración del tiempo dentro de la fábrica: el ritmo se produce, se *fabrica* a la par que se fabrican las mercancías.

La dimensión cosificada de la temporalidad en el capitalismo se expresa en muchos más lugares que en los cines. Objetos como los relojes, cronógrafos y cronómetros, y su aplicación en la cuantificación del trabajo son evidencias del dominio del tiempo abstracto sobre las actividades cotidianas que constituyen la vida: el ritmo es el modo en que la abstracción se cuela en la cotidianidad.

En otras palabras, el tiempo y el espacio como abstracciones dentro del capitalismo cobran su modo de existencia en el ritmo. En las fábricas, sin decirlo explícitamente, el objetivo era crear un ritmo de trabajo, un ritmo instalado en el cuerpo. La sincronización del trabajo fue parte de la imposición de un régimen rítmico de exactitud, homogeneidad y abstracción. El trabajo humano se acopla a los ritmos de las máquinas, de modo que la máquina no sólo produce objetos: produce ritmo. La exploración de las formas en que este ritmo se fabrica como un fenómeno maquinario, que comparte características con la máquina, nos permite reconocer cómo es que el ritmo se constituye como el modo de existencia del tiempo.

A través de la exploración del desarrollo histórico del capital se hace evidente cómo el ritmo, como modo de existencia del espacio y el tiempo, organiza el trabajo (en términos del trabajo abstracto) y también el resto de la vida. El ritmo se construye a través de una dimensión maquínica: es un ritmo maquinizado y abstracto. Cuando el trabajo abstracto es la medida de todas las cosas, el cuerpo mismo adquiere ese ritmo que le es impuesto, la voz del trabajador queda ahogada entre los ruidos ensordecedores de la máquina, tal como le pasó al personaje de Chaplin. La ruptura del ritmo se vuelve tangible a través de la exploración crítica de sus formas y apunta a volver a escuchar esa voz apagada. La esperanza es que el ritmo se rompa, el patrón se quiebre: Que finalmente escuchemos el grito del protagonista, mientras presenciamos cómo se libera del ritmo que orquesta sus movimientos y lo vemos alejarse hacia el horizonte, abriendo el camino hacia algo que aún no conocemos.

Los tiempos Modernos

En 1936 se cuenta en los cines la historia de un trabajador completamente absorbido por la máquina. *The Little Tramp* (el pequeño vagabundo), el famoso personaje de Charles Chaplin aparece por última vez en una película⁸. y se convierte en la figura emblemática del trabajador fabril alienado, enajenado. *Los tiempos modernos* fue una de las películas más taquilleras de su época y sigue siendo un referente social y cultural importante hoy en día.

En la famosa escena en que *The tramp* pierde la razón, replica el único movimiento que desempeñaba dentro de su puesto en la línea de producción, apretando tuercas por todas partes. Parece que se ha vuelto loco, que el control de su cuerpo se le escapa y que se ha convertido en una marioneta para los deseos del capitalista dueño de la fábrica, a la exigencia de aumentar más y más velocidad en la producción. El vagabundo ha incorporado el ritmo de la fábrica a su propio cuerpo, su situación es la consecuencia del proceso a través del cual su trabajo se constituyó como tal: como trabajo. Los espectadores ríen al ver al pobre trabajador moviéndose incontrolablemente, quizás sin darse cuenta de que al mismo tiempo se ríen de sí mismos.

⁸ Los vagabundos o pordioseros (en inglés *tramp* o *hobo*) son una categoría del *clown* norteamericano, el caracterizado por Charlie Chaplin es quizás el ejemplo más famoso de este tipo de personaje cómico. El actor lo interpretó por primera vez en 1914 en la película titulada *Kid Auto Races at Venice* y por última en *The Modern Times* (Okuda, & Maska, 2005).

Esta representación del trabajador fabril no es casual. A principios del siglo veinte la máquina representaba un modelo tangible para el cuerpo tecnologizado: la esperada culminación de la utopía moderna por fin encarnada. Artistas de las primeras décadas del siglo pasado se inspiraron en los movimientos maquinarios para crear nuevas formas de danza y actuación. Los movimientos etéreos como los del ballet ya no resultaban relevantes y la marcha rígida de las máquinas fabriles, el metro y los automóviles se volvió la norma para la expresión artística del cuerpo en el modernismo Gunning, 2010.

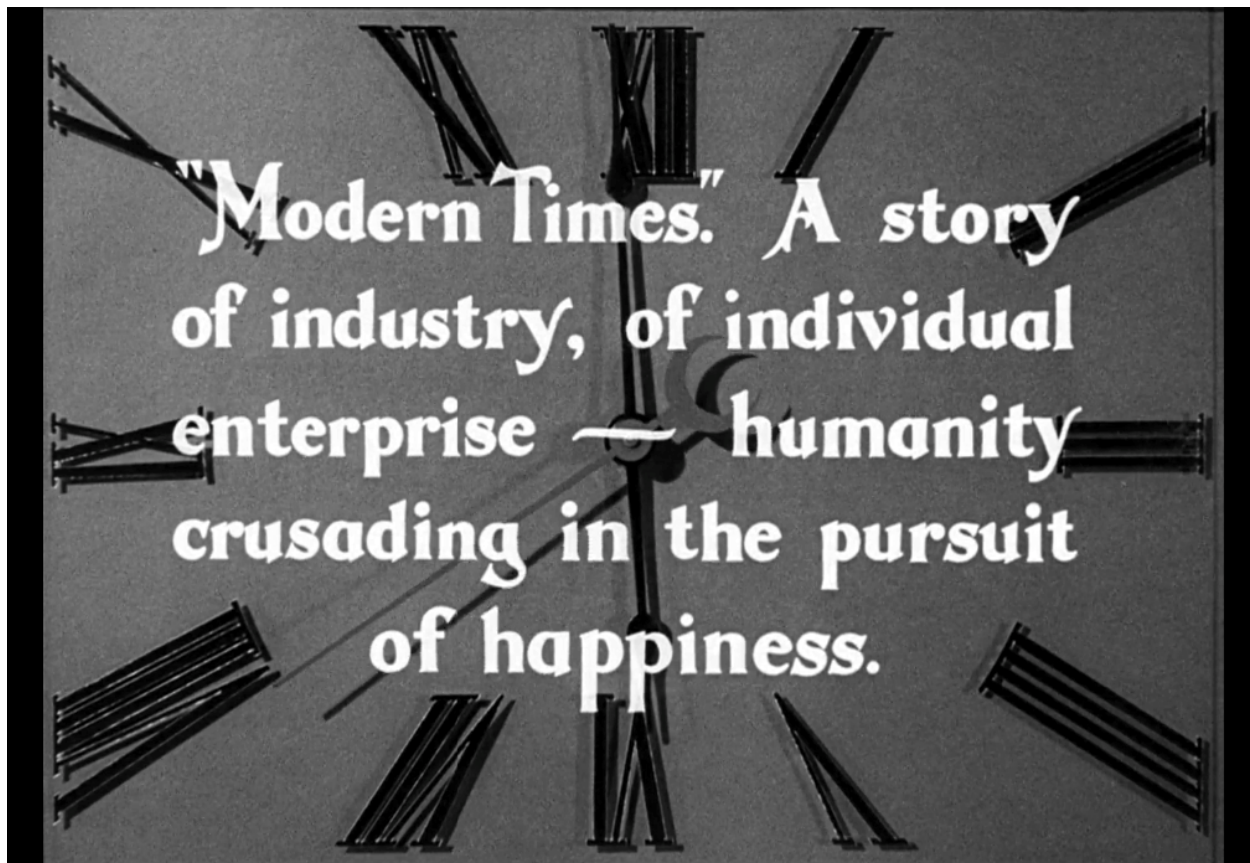
El moderno siglo veinte comenzó con una brutal violencia: enfrentamientos entre huelguistas y capitalistas en las fábricas, revoluciones, el estallido de la primera guerra mundial, una profunda crisis económica global, los albores del fascismo. Por otro lado, los espectáculos populares encantaban a las masas en las galerías y parques, en los cines y los teatros. Durante 1936 Chaplin escribió, dirigió y protagonizó *Los tiempos modernos*, pero también fue el año de publicación del famoso ensayo de Walter Benjamin titulado *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica*.

En él, por cierto, Benjamin reconoce al cine como una potencial crítica a un régimen rítmico dominante: “Si la industrialización ha sido la causa de una crisis en la percepción, debido a la aceleración del tiempo y la fragmentación del espacio, la cámara ofrece un potencial curativo al desacelerar el tiempo y, a través del montaje, construir «realidades sintéticas», como nuevos órdenes espacio-temporales en los que «las imágenes fragmentadas» se unen nuevamente «de acuerdo a una nueva ley» (Buck-Morss, 2001).

Tanto esta película como el ensayo son obras pueden entenderse como reflexiones sobre la relación de la máquina con la opresión, las formas políticas y las posibilidades de transformación, y no es casualidad que hayan aparecido casi simultáneamente.

¿Qué nos dice sobre nosotros el personaje de *The tramp*? Con acciones que parecen irracionales y un cuerpo que ha dejado de ser suyo para responder solamente a las necesidades de la producción, está encarnando la lógica capitalista: la de reducirnos a cuerpos que trabajan, cada vez más rápido, dedicados únicamente a la producción y la acumulación de capital. Los agarrotados ritmos de la máquina se convierten en parte del *sensorium* humano y el cuerpo de la persona se reduce a una pieza más en la maquinaria de la producción.

Asimismo, la situación que enfrenta el personaje resulta absurda (y por lo tanto hilarante) por el hecho de que la abstracción capitalista está impedida de tomar control de nuestro cuerpo de esa forma. No veremos por las calles a alguien repitiendo los movimientos característicos de su trabajo, cual si fuésemos zombis, porque la negación se mantiene en nuestros cuerpos en forma de contradicción. De modo que la película de Chaplin es material para la esperanza, esperanza de la ruptura de la dominación rítmica.



La película inicia con esta descripción: “Una historia de industria, de iniciativa individual – la humanidad en cruzada en búsqueda de la felicidad”.

Los tiempos modernos no es una demostración de los peligros que la aceleración o la velocidad suponen para la subjetividad, sino que es una muestra de la resistencia corporal contra la abstracción. En la película, la incorporación total del cuerpo de Chaplin a la máquina resulta en una especie de corto circuito, insinuando la incompatibilidad absoluta entre lo humano y el ritmo maquinario. El impedimento de la abstracción total de nuestros cuerpos y nuestra subjetividad está en la negación, la resistencia al ritmo dominante. Como cualidad estética y corporal, la ritmicidad de la vida es aquel territorio

que permanece inconquistable ante la abstracción del capital. Para comprender al ritmo, a la ritmicidad y su papel en la formación de resistencias, comenzaremos explorando dos elementos que permiten su elaboración como una forma compleja: El tiempo y el capital.

Fabricación del ritmo

Podemos contar la historia del capitalismo contando la historia del tiempo. Tal como Giorgio Agamben (2011) apuntó, “cada cultura es ante todo una determinada experiencia del tiempo y no es posible una nueva cultura sin una modificación de esa experiencia. Por lo tanto, la tarea original de una auténtica revolución ya no es simplemente «cambiar el mundo», sino también y sobre todo «cambiar el tiempo»”.

El tiempo es múltiple y diverso. Sin embargo, la lógica capitalista intenta constantemente ordenar y jerarquizar la temporalidad (Revol, 2015) subordinándola a la producción. En el sistema económico capitalista, el tiempo cobra relevancia no sólo como forma de estructurar los eventos de la vida diaria, sino como elemento central de y para el trabajo abstracto.

En las fábricas, por ejemplo, como aquella donde trabaja *The Tramp*, se hace evidente la primera cualidad del tiempo para el capital: la producción del valor. Karl Marx le dedicó el primer capítulo de *El Capital* a la minuciosa descripción de este proceso. El trabajo realizado por los trabajadores, no solamente produce los objetos que tienen cierta utilidad práctica (es decir, el valor de uso), también produce el valor por el cual estos

objetos se intercambian como mercancías (es decir, el valor de cambio). Así, el trabajo se desdobra en su parte concreta y abstracta.

En el corazón de esta separación entre valor de uso y valor de cambio está el tiempo. El valor está presente en las mercancías porque ellas contienen trabajo abstractamente humano materializado en ellas, trabajo que se mide en tiempo: La cantidad de trabajo socialmente necesario se mide en el tiempo que tarda, en promedio, la producción de un valor de uso cualquiera, dadas las condiciones tecnológicas medias de la época y la destreza media de los trabajadores⁹. Diría Bonefeld: “Entre cada tic-tac, el reloj mide la actividad humana sin tener en cuenta sus contenidos específicos. En el tiempo que marca el reloj, el gasto de trabajo no se produce a tiempo, se produce dentro del tiempo” (Bonefeld, 2010). El objetivo del capitalista es que el trabajador siga produciendo lo más posible después de que, en su jornada, cumple el tiempo socialmente necesario. Ese excedente de trabajo, de trabajo medido en tiempo, constituye el plusvalor que el capitalista se apropia.

Así, el tiempo homogéneo del reloj es pieza clave para la realización de la explotación: Permite saber con exactitud cronométrica cuál es el momento en el que el trabajo comienza a generar ganancias para el capitalista y le permite generar estrategias para aumentar la ventana temporal de generación del plusvalor durante la producción.

⁹ Sobre la discusión entre el trabajo abstracto como puro gasto de energía y como gasto de energía en el tiempo, (véase Bonefeld, 2010).

La medición del tiempo en el capitalismo, aún cuando ocurra fuera de la fábrica o fuera del trabajo, carga en sus espaldas el peso de la abstracción. En palabras de Sergio Tischler:

El trabajo abstracto es la reducción del trabajo a tiempo homogéneo de trabajo. Con esto se opera la transformación del trabajo en tiempo y el tiempo en dinero; es decir, éste, el dinero, puede transformarse en una verdadera “síntesis social” (Sohn Rethel, 1979). El tiempo, a su turno, se transforma en un tiempo-objeto que tiene su propia racionalidad, una racionalidad abstracta determinada por el principio de la acumulación de riqueza abstracta o capital. Como lo dice S. Tombazos (en Bensaid, 2003, 144): “El capital es justamente una organización conceptual del tiempo. No es ni una cosa, ni una simple relación social, sino una racionalidad viva, un concepto activo, la abstracción in actu.

El tiempo, en su forma abstracta y real, no es algo neutro sino una relación de poder propia de la forma social capitalista. Es el tiempo determinado por la producción y extracción de plusvalía.” Tischler, 2007.

Las siguientes consideraciones sobre el tiempo en el capitalismo son consecuencia de esta cualidad primordial asociada al valor. El tiempo abstracto es identitario: Al ser homogéneo cada una de sus partes es idéntica a la anterior, se identifica con ella, es intercambiable por ella. El tiempo que da el reloj, en realidad, representa el dominio del trabajo abstracto sobre los demás aspectos de la vida, pues “la cantidad de trabajo misma se mide por su duración, y el tiempo de trabajo, a su vez, reconoce su patrón de medida en determinadas fracciones temporales, tales como hora, día, etcétera” Marx, 2018. La

abstracción se abre camino más allá de la jornada laboral y más allá del espacio del trabajo gracias a la perpetua medición del tiempo y la traducción de esas medidas en pautas rítmicas que se viven en lo cotidiano.

Las palabras de Marx respecto al tiempo resuenan hoy con la misma fuerza que en el 1936 de *Los tiempos modernos*. El tiempo capitalista, el tiempo abstracto, es tiempo homogéneo, divisible y constante que cuantifica la actividad humana en su totalidad. Marx afirma que “el tiempo lo es todo, el hombre ya no es nada; es, a lo sumo, la osamenta del tiempo” (Marx, 1986).

En las sociedades precapitalistas no existe una condición temporal explícita que pueda ser análoga a ésta, no existe un tiempo homogéneo medible a través de dispositivos exactos como el reloj porque no existe abstracción temporal. Sí existe, sin embargo, una organización temporal concreta que rige las actividades cotidianas, que suele estar relacionada con los ciclos naturales como el día y la noche y las estaciones del año. En *La producción del espacio*, Henri Lefebvre se refiere a esto como resultado de la influencia de las relaciones sociales sobre la naturaleza: “La producción del espacio (y del tiempo) no los considera como objetos y cosas cualquiera, sino como los aspectos principales de la segunda naturaleza, efecto de la acción de las sociedades sobre la primera naturaleza; sobre los datos sensibles, la materia y las energías” (Lefebvre, 2013).

La paulatina transformación de la relación con el tiempo y su medición comienza en los monasterios europeos, donde el disciplinamiento del cuerpo necesitaba de la

imposición de horarios estrictos para la oración¹⁰. La organización temporal religiosa sirvió como cimiento para el despliegue de la racionalización temporal capitalista (Kern, 2003; Zerubavel, 1985).

Henri Lefebvre contrasta la temporalidad del trabajo industrial con aquella de las sociedades precapitalistas, haciendo énfasis en la suplantación de lo cíclico por una temporalidad lineal. En esta cita se hace evidente que, de acuerdo a Lefebvre, la repetición mecánica es distinta del ritmo, ya que este admite e incluye a la diferencia, no es homogéneo. Es por esto que, para él, el tiempo lineal no puede ser considerado como parte de un ritmo, lo que constituye una contradicción importante en su uso de la categoría:

Es notorio que las técnicas racionales y, por supuesto, industriales han roto el tiempo cíclico. El hombre moderno se desprende de él. Él lo controla. El control se expresa inicialmente por las interrupciones en los ciclos. El tiempo cíclico es reemplazado por el tiempo lineal, el cual siempre puede ser contado a lo largo de una trayectoria o distancia. El tiempo lineal es al mismo tiempo continuo y discontinuo. Continuo: Su inicio es absoluto y crece indefinidamente desde un

¹⁰ Lewis Mumford ubica en los monasterios benedictinos el origen histórico de un ordenamiento temporal que trascendería estos espacios para convertirse, también, en una segunda naturaleza: “Si bien el reloj mecánico no apareció hasta que las ciudades del siglo XIII exigieron una vida ordenada, la costumbre del orden mismo, regido por la hora, se convirtió en una segunda naturaleza de los hombres que moraban en el monasterio” (Mumford, 1992). Para este autor, la medición del tiempo en los monasterios (y posteriormente fuera de ellos) implicó la transición del tiempo de la Eternidad a un tiempo racionado.

cero inicial. Discontinuo: Se fragmenta en escalas temporales parciales asignadas a una cosa u otra, de acuerdo a un programa que es abstracto en relación al tiempo. Fragmenta indefinidamente. Las técnicas que fragmentan el tiempo también producen gestos repetitivos. Estos no son y no pueden ser parte de un ritmo: Gestos del trabajo fragmentado, acciones que comienzan en cualquier momento y terminan en cualquier otro (Lefebvre, 1991).

La imposición de la linealidad del tiempo no solamente rompe la cualidad cíclica de los ritmos precapitalistas, sino que da pie a la fragmentación temporal de la experiencia que caracteriza a la vida dentro de la lógica de la acumulación y su aceleramiento.

Es en este sentido que la llegada de las máquinas a la gran industria trajo consigo la ansiada velocidad y eficiencia en la producción del valor, a saber, la disminución del tiempo de trabajo socialmente necesario. Las máquinas no se enferman ni holgazanean en la jornada laboral. Al contrario, inducen al trabajador a ajustarse a una lógica social de la cual son parte: al ritmo mecánico. La promesa de controlar al fin esa terrible limitante: la condición humana, corporal y por lo tanto impredecible del trabajo.

El epítome de la máquina como parte de la dominación capitalista no sería la que está en la línea de producción, el buque, la locomotora o los vehículos motorizados, sino el reloj, descrito por E. P. Thompson como “el pequeño instrumento que regulaba los nuevos ritmos de la vida industrial fue al mismo tiempo una de las necesidades más urgentes que el capitalismo industrial reclamó para energizar su avance” (Thompson,

1967). La importancia del reloj va más allá del control temporal de los procesos “naturales”: el reloj representa la materialización de la homogeneidad del valor y del trabajo abstracto.

El tiempo es dinero, reza la famosa frase de Benjamin Franklin, y por lo tanto no hay máquina más importante que la que mide el tiempo con exactitud. La relevancia simbólica y material del reloj como máquina fue descrita de la siguiente forma por Lewis Mumford:

El reloj no sólo es un medio para llevar cuenta de las horas, sino también para sincronizar las acciones de los hombres. [Da] a la empresa humana el ritmo y la pulsación regular colectiva de la máquina. El reloj, y no por cierto la máquina de vapor, es la máquina clave de la época industrial moderna. En efecto, en cada fase de su desarrollo el reloj demuestra ser el hecho más saliente y el símbolo más típico de la máquina. En su relación con las cantidades determinables de energía, con la estandarización, con la acción automática y finalmente con su propio producto especial, la medida del tiempo exacta, el reloj ha sido la máquina más importante en la técnica moderna, y en todos sus períodos siempre conservó la delantera: marca la perfección hacia la cual aspiran a llegar otras máquinas. Además, el reloj sirvió como modelo para muchas otras clases de funciones mecánicas, y el análisis del movimiento, que permitió perfeccionar el reloj, así como los varios tipos de engranajes y transmisiones inventados, contribuyeron al éxito de diferentes clases de máquinas (1992).

Lo que escapa a la visión de Mumford es que el trabajo abstracto es la máquina del tiempo, y que el reloj es más bien un instrumento, una expresión de la dimensión cosificada del tiempo.

La división del día en fragmentos como las horas, minutos y segundos ya ocurría en civilizaciones como la egipcia y la babilonia. Sin embargo, el uso de instrumentos mecánicos para la organización temporal se vincula estrechamente con el deseo cristiano de organizar la vida. Los monasterios benedictinos del siglo VI ya usaban la división horaria para lograr destinar la mayor cantidad de tiempo posible a la oración y los primeros relojes mecánicos estuvieron en los monasterios y catedrales europeas del siglo XIV¹¹ (Zerubavel, 1985; Mumford, 1992).

Los relojes pusieron sobre la mesa la posibilidad de que cualquier movimiento regular pudiera ser una medida de tiempo, perfilándose para ser la expresión del tiempo abstracto. Durante el mismo siglo XIV ocurrieron disputas en las fábricas textiles, cuando los patronos cambiaron el sistema de pago por pieza al pago por tiempo, las dudas y sospechas sobre la exactitud de los aparatos que medían el tiempo no se hicieron esperar (Johnson, et al., 2003).

Por su parte, la preocupación por la exactitud de los instrumentos para medir el tiempo se afianzó en la modernidad y durante las décadas de transición del siglo XIX al siglo XX no sólo se popularizaron mucho los relojes de mano (Zerubavel, 1985), incluso

¹¹ Teólogos de esta época reprobaban la usura porque su práctica implicaba cobrar intereses sólo por el paso del tiempo, siendo que el tiempo le pertenece a Dios.

se crearon cronoscopios y cronógrafos capaces de medir unidades de tiempo cada vez más cortas, desde décimas, centésimas hasta milésimas de segundo (Canales, 2009). La fascinación por los fragmentos de tiempo cada vez más pequeños impactó áreas tan diversas como las artes, la biología y la física.

Por supuesto que estos avances científicos en la medición del tiempo pronto funcionarían también como instrumentos para la abstracción temporal. En 1895, Frederick W. Taylor hace público el método de la «administración científica», prometiendo que, con ella, los trabajadores completarían su trabajo en la menor cantidad de tiempo posible. El proceso consistía en observar a los trabajadores mejor calificados y determinar la serie exacta de operaciones que componen su labor, seleccionar a los más veloces para cronometrar cada movimiento y establecer unidades temporales mínimas que permitieran acelerar el trabajo y sus resultados.

En el taylorismo el tiempo está atrapado dentro de ciertos principios lógicos y racionalistas de organización, que son completamente deshumanizantes. El ritmo de la fábrica traduce el tiempo a criterios concretos, en él se expresa y se materializa la forma de organización del trabajo abstracto. Es decir, el ritmo, como modo de existencia del tiempo, condensa el proceso de subordinación de la vida cotidiana a la temporalidad abstracta.

Por su parte Frank B. Gilberth utilizó la tecnología de las cámaras fotográficas y de video para avanzar en la «administración científica»: usando luces pegadas al cuerpo y la técnica fotográfica de larga exposición, capturó los movimientos del cuerpo, su dirección

y su velocidad (Kern, 2003). Así, la tecnología se convierte en una herramienta para el control de los ritmos corporales en el proceso de producción. Para Eviatar Zerubavel Zerubavel, 1985 la rigidez temporal de los horarios modernos de trabajo es una de las características determinantes de la organización social en su totalidad.

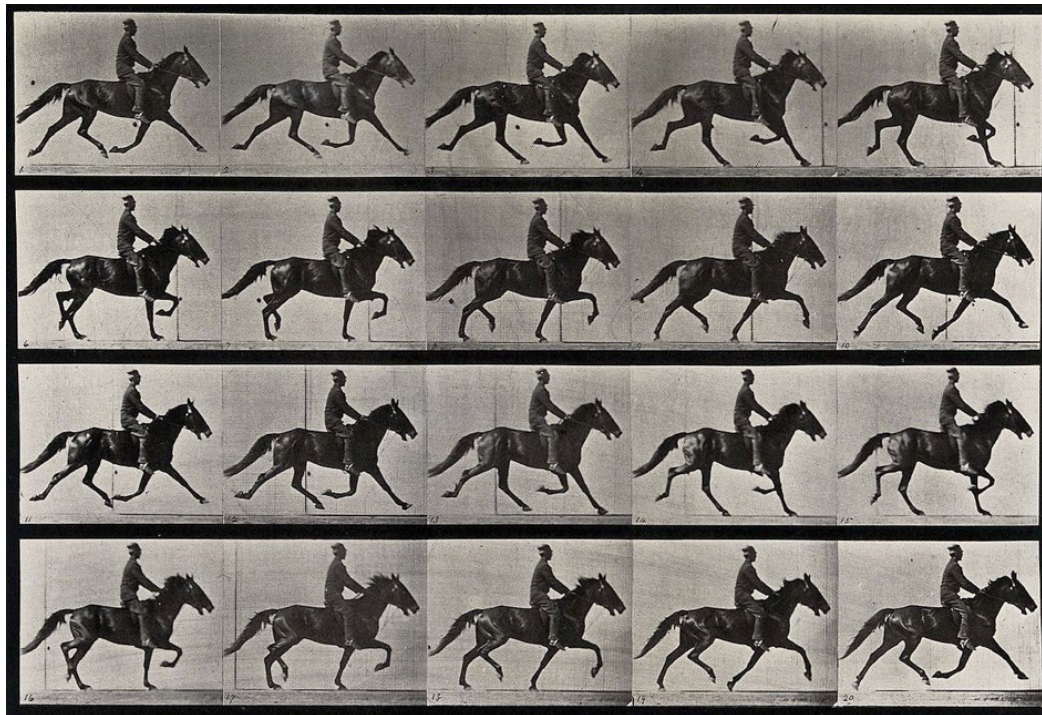
La transición entre las formas de trabajo pre-industrial, basadas en ritmos de vida flexibles, orientados al quehacer, como la agricultura y la ganadería a aquellas formas industriales características de la fábrica capitalista es definida por E. P. Thompson (1967) como un conflicto cultural y una transformación histórica de la ética laboral y la orientación hacia el trabajo. En otras palabras, los cambios en la disciplina temporal generados por la sincronización del trabajo y la exactitud de las rutinas, no se pueden reducir a una consecuencia de las nuevas técnicas de manufactura.

La centralidad del trabajo abstracto se manifiesta de maneras diversas a lo largo de su historia, pero su concreción está ubicada en el ritmo. En la orientación hacia el trabajo, en la medición cronométrica y la sincronización de las actividades, se inscribe un ritmo particular en el cuerpo y en la vida cotidiana de quienes participan en esos procesos. Es decir que el ritmo, como modo de existencia del tiempo y el espacio abstractos, ya no aparece simplemente como una determinación del capital, sino como una categoría de vida que está siendo subordinada.

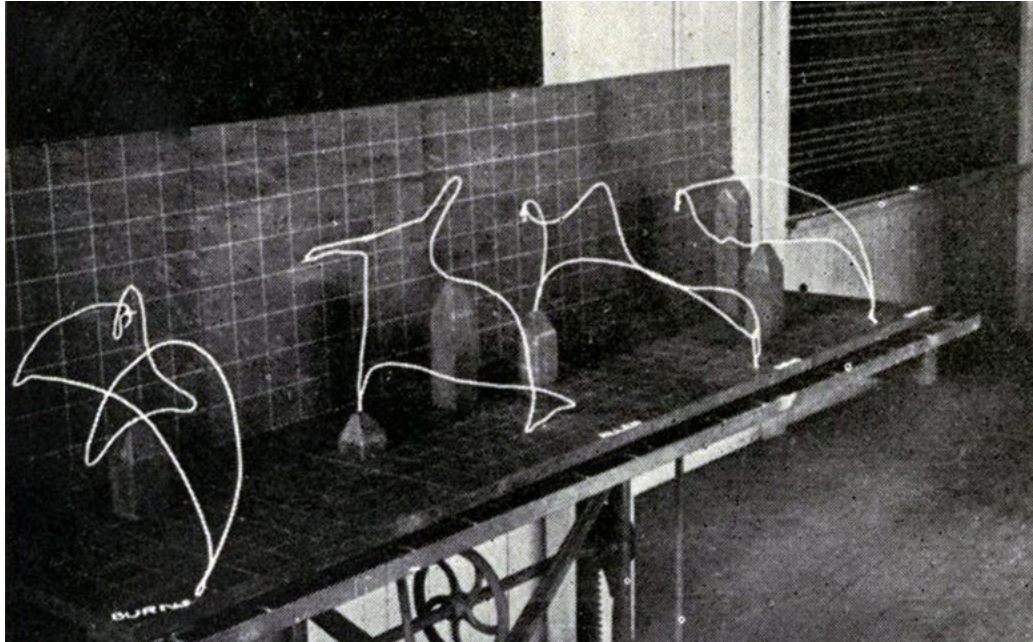
Otros autores como Zerubavel (1985) y Glennie y Thrift (1996) han aclarado que ambas temporalidades coexisten desde antes de la revolución industrial, defendiendo así la existencia de una multiplicidad temporal. Si bien estas lecturas aciertan al matizar la

noción de una totalidad temporal absoluta e impenetrable, se olvidan de mencionar que esa multiplicidad de tiempos está siempre en disputa.

El tiempo abstracto del capital está separado de la vida, subsume la dimensión rítmica de la vida y homogeiniza dicha experiencia rítmica.



En 1878, Eadweard Muybridge tomó estas fotografías a 1/500avo de segundo. En ellas, por primera vez, se aprecia el movimiento de un caballo galopando.



En 1915, Frank Gilberth elaboró modelos de alambre que representan los movimientos de los trabajadores, basándose en sus fotografías de larga exposición.

En *Técnica y civilización* Lewis Mumford (1992) denuncia que “la importancia de la máquina se hizo resaltar con exageración debido a las posibilidades de la ganancia, y el grado de la sistematización se llevó más allá de lo que era necesario para la armonía y la eficiencia.”. La subsunción paulatina de las temporalidades cíclicas creó una especie de vacío espaciotemporal en la experiencia cotidiana, manifestado en la separación entre la vida y el tiempo del trabajo abstracto. El ritmo, como concreción del tiempo y el espacio, pasa a organizar la cotidianidad.

En palabras de David Harvey: “Las prácticas espaciales y temporales nunca son neutrales en las cuestiones sociales. Siempre expresan algún tipo de contenido de clase o social y, en la mayor parte de los casos, constituyen el núcleo de intensas luchas sociales.

Esto puede verse claramente cuando se consideran las formas en que el espacio y el tiempo se vinculan al dinero, y la manera en que esa conexión se hace cada vez más estricta con el desarrollo del capitalismo. Ambos, el espacio y el tiempo, se definen a través de la organización de prácticas sociales fundamentales para la producción de mercancías. Pero la fuerza dinámica de la acumulación de capital (y de la hiper-acumulación), junto con las condiciones de la lucha social, definen la inestabilidad de las relaciones” (Harvey, 1990).

Maquinización

El ritmo solamente puede interpretarse desde la relación entre tiempo y espacio. Lo que aparece concretamente en la experiencia cotidiana no son el tiempo y el espacio, es el ritmo. En otras palabras, la subordinación del espacio al tiempo se vive a partir de una dimensión rítmica: El ritmo organiza la vida cotidiana y le da estructura al día a día.

Lefebvre afirma que para que ocurra cualquier cambio “un grupo social, una clase o casta debe intervenir imprimiendo un ritmo sobre una era, ya sea por la fuerza o insinuándolo” (Lefebvre, 2012). La conformidad rítmica y espacio-temporal se instaura y se mantiene a través de reglas y convenciones sobre qué se debe hacer en ciertos momentos, y es que “el poder sabe cómo utilizar y manipular el tiempo, las fechas, los horarios” (p. 68). En este sentido, era de esperarse que el ritmo de la vida no podría mantenerse neutral, sino que constantemente está en disputa, tratando de ser capturado

por la lógica del capital. La relación de poder en la que está inscrito el ritmo implica e impacta la dimensión temporal de la producción del valor.

En la sección anterior mencionamos cómo los capitalistas se apropian del tiempo y la temporalidad abstracta que está contenida en la forma dinero. A pesar de que no se apropian directamente del ritmo, sino del tiempo, lo hacen a partir del control del ritmo: existe una relación dialéctica entre ambos. En la medida en que se puede controlar el ritmo, se produce y se controla un tiempo específico. A mayor ritmo, mayor compresión del tiempo.

Es así que, desde sus inicios, el capital tiene la obligación de conseguir el dominio rítmico del trabajo, ya que éste es una pieza fundamental para la producción de valor, la puerta de entrada al control sobre el tiempo. Este proceso es inherente al desarrollo del trabajo en el capital y le llamo *maquinización del ritmo*. A pesar de que las máquinas no aparecieron hasta más adelante, veremos cómo la transformación capitalista del ritmo del trabajo siempre tuvo características maquinarias.

E. P. Thompson (1967) sugiere que los «ritmos» están relacionados con las notaciones del tiempo provistas por diferentes situaciones de trabajo. La notación del tiempo que existe en función de cuestiones «naturales» que suelen encontrarse en zonas rurales como la marea, la cosecha o la cría de animales de corral, es conocida como orientación al hacer. La orientación al hacer tiene un sentido humano más aprehensible que el trabajo cronometrado: las personas atienden las necesidades evidentes, de ellas mismas y de su entorno. Las comunidades orientadas a esta forma de trabajo suelen tener

una menor distinción entre el trabajo y la vida: la jornada laboral se extiende o se acorta dependiendo de las tareas y no hay conflicto entre el trabajo y el tiempo del día.

Marx describe que, históricamente, el modo de producción capitalista comienza en cuanto un mismo capital individual emplea simultáneamente a varios obreros, ampliando el volumen del proceso de trabajo y por lo tanto logrando una mayor cantidad de productos terminados a través de la cooperación. Por otro lado, el funcionamiento del trabajo artesanal depende de muchos factores, como la destreza, la experiencia e incluso el estado de ánimo del trabajador. Aquí aún no se ejercen la ley del valor ni la implantación del tiempo abstracto a través del ritmo.

Posteriormente, la cooperación como forma planificada de trabajo ya tiene en cuenta el papel de la dimensión espacio-temporal para la producción de valor: la copresencia y la simultaneidad son clave para la formación de un nuevo ritmo de trabajo. No sólo hay una compresión del tiempo (en vez de que un sólo obrero trabaje 12 horas, 100 obreros trabajan 1200 horas simultáneas), también hay una concentración espacial, una restricción del territorio en el que se desarrolla la producción.

En cuanto más obreros concurren en el mismo lugar para la producción, Marx (2017) reconoce que el control del ritmo se convierte en una preocupación primordial para el capitalista: “Todo trabajo directamente social o colectivo, efectuado en gran escala, requiere en mayor o menor medida una dirección que medie la armonía de las actividades individuales y ejecute aquellas funciones generales derivadas del movimiento del cuerpo

productivo total, por oposición al movimiento de sus órganos separados. Un solista de violín se dirige a sí mismo; una orquesta necesita un director”.

Este director de orquesta es quien se beneficia del valor expropiado del trabajo armónico de los obreros. La abstracción aquí se muestra en forma del trabajo social medio: “El trabajo objetivado en valor es trabajo de cualidad social media, y por ende la manifestación de una fuerza de trabajo media. Pero una magnitud media existe únicamente como promedio de muchas y diversas magnitudes individuales de la misma índole” (Marx, 2017).

El promedio de trabajo que un obrero realiza en cierta cantidad de tiempo implica la existencia de un ritmo homogéneo, contenido en la jornada de trabajo social medio. Este cálculo incluye por sí mismo la disposición de un ritmo aún inexistente en la práctica: El promedio del trabajo de los obreros en la cooperación simultánea. No se trata exactamente de un ritmo de trabajo ejercido por los obreros particulares que trabajan simultáneamente, sino del resultado abstracto, matemático de la copresencia. En la abstracción se homogeneiza a sí mismo, pues las “divergencias individuales, denominadas «errores» en matemática, se compensan y esfuman no bien se concentra una cantidad relativamente grande de obreros” (p. 392). En ese momento ya se trata de un ritmo hipotético pero deseable, y materializarlo concretamente en el cuerpo de cada obrero se convierte en el siguiente objetivo del capitalista.

El momento siguiente en el proceso de *maquinización del ritmo* es la división del trabajo y la llegada de la manufactura. Esta consiste en el trabajo simultáneo y organizado

dentro de un taller, en el que distintos trabajadores participan la producción. Se caracteriza por la división de la producción en las diversas operaciones particulares que la componen, bajo el mando del mismo capital.

El origen de la manufactura implica, en primer lugar, la combinación de los distintos trabajos artesanales autónomos hasta convertirlos en operaciones parciales y mutuamente complementarias en la producción de mercancías. En segundo lugar, parte de la cooperación de artesanos del mismo oficio: separa, aísla y vuelve autónomas cada una de las partes del oficio.

Aún con el desarrollo de la división del trabajo, la producción aún depende hasta cierto punto de la destreza artesanal del obrero. Sin embargo, la disposición espacio-temporal del trabajo cobra aún más relevancia para la producción social:

Se divide el trabajo. En vez de hacer que el mismo artesano ejecute las diversas operaciones en una secuencia temporal, las mismas se disocian, se aíslan, se las yuxtapone en el espacio; se asigna cada una de ellas a otro artesano y todas juntas son efectuadas simultáneamente por los cooperadores. Esta *distribución* fortuita se repite, expone sus ventajas particulares y poco a poco se osifica en una *división* sistemática del *trabajo*. La mercancía, antes producto *individual* de un artesano independiente que hacía cosas muy diversas, se convierte ahora en el producto *social* de una asociación de artesanos, cada uno de los cuales ejecuta constantemente una operación, siempre la misma (Marx, 2017).

La división del trabajo también tiene como consecuencia la especialización corporal de los obreros, en palabras de Marx, la ejecución de la misma operación simple “convierte su cuerpo entero en órgano automático y unilateral de dicha operación” (p. 412) y les permite realizar su única tarea con cada vez más perfección y velocidad. Se produce más en menos tiempo, aumentando la fuerza productiva del trabajo. Se invierte la figura y los obreros se convierten en un apéndice de la máquina. El ritmo deja de ser propio de las personas, es únicamente producción mecánica, producto de la máquina, ritmo maquinizado.

Así, se promueve el “virtuosismo del obrero detallista” a través de la especialización en una única actividad. Por otro lado, la capacitación de los obreros se vuelve más sencilla porque las tareas que cada uno realiza son más simples. Así, disminuye el valor de la fuerza de trabajo. Esto implica una mayor valorización del capital, la reducción del tiempo necesario para la reproducción de la fuerza de trabajo se traslada al plustrabajo.

Diría Marx: “Se genera una continuidad, uniformidad, regularidad, orden y sobre todo una intensidad en el trabajo, radicalmente distintas de las que imperan en la artesanía independiente e incluso en la cooperación simple” (Marx, 2017). En otras palabras, lo que se está produciendo es un ritmo.

En la manufactura el tiempo, el espacio y por lo tanto el ritmo comienzan a ser primordiales, sobre todo por la necesidad de sincronizar el trabajo (Thompson, 1967). Estos cambios no sólo implicaron la sincronización del trabajo, sino la incorporación

rítmica de un régimen de exactitud temporal propio de una incipiente forma de capitalismo industrial.

Mientras que el trabajo artesanal está sujeto a las múltiples pausas y desplazamientos que implica realizar actividades diversas para crear un objeto, en la manufactura, la productividad crece debido a una «intensidad creciente del trabajo» y a una «disminución del consumo improductivo de la fuerza de trabajo».

Con la simplificación de las actividades que constituyen el trabajo viene también la simplificación de las herramientas necesarias para completarlo y se prepara el camino para la llegada de las máquinas. Más aún, la metáfora del cuerpo como parte de la máquina comienza a usarse en la época manufacturera para describir el perfecto eslabonamiento entre los trabajadores particulares, cada uno haciendo su parte en el momento y el espacio adecuados, incorporándose así en el ritmo maquinizado: “El hábito de desempeñar una función unilateral lo transforma en órgano actuante naturalmente seguro de la misma, mientras que la interconexión del mecanismo total lo obliga a funcionar con la regularidad inherente a la pieza de una máquina” (Marx, 2017). Los trabajadores son reducidos a «autómatas vivientes», «miembros de un mecanismo colectivo» o simples piezas de la maquinaria-obrero colectivo.

Esta estrecha compenetración obrero-máquina es posible gracias a la dimensión rítmica. En términos abstractos, la máquina es tiempo condensado como resultado del trabajo, es valor. Pero en términos objetivos lo que produce no son cosas, sino que produce un ritmo homogéneo.

La llegada de la maquinaria no es más que una manifestación más de la obligación de reducir la parte de la jornada laboral necesaria para la reproducción de la vida del obrero y aumentar aquella que el capitalista obtiene gratuitamente de él. El medio de trabajo (que previamente fue la manufactura) se transforma en herramienta y en máquina. El ritmo maquinario se incorpora físicamente a la máquina.

En primer lugar, la máquina-herramienta reemplaza los aparatos y herramientas del manufacturero. De este modo, libera al obrero de las barreras orgánicas (y restrictivas) de su propio cuerpo, extiende sus dos brazos a una multitud de órganos y extremidades mecánicas y a la posibilidad usarlas para multiplicar su producción. En segundo lugar, el papel del obrero puede reducirse aún más, y fungir únicamente como la fuerza motriz de la máquina-herramienta: “La revolución industrial primero se apodera, precisamente [...] del instrumento artesanal, y por el momento deja aún al hombre, aparte del nuevo trabajo de vigilar la máquina con la vista y corregir los errores con la mano, el papel puramente mecánico de la fuerza motriz” (Marx, 2017). Posteriormente la fuerza motriz se disfraza de músculo humano y se convierte en agua, viento y eventualmente vapor.

En este momento la «rutina de origen empírico», o bien podríamos decir, el ritmo artesanal, es reemplazado por la aplicación consciente de las ciencias, o un ritmo maquinizado. Es decir, la máquina es una herramienta del capitalismo que remueve la rítmica de los trabajadores, un mecanismo para la expropiación del control del ritmo y para la creación del ritmo maquinizado. La necesidad capitalista de dominar la fuerza de trabajo se sirve de la ciencia y la tecnología para producir esta ritmicidad artificial.

Las máquinas aumentan progresivamente en velocidad y eficacia, y así aumenta también la intensidad del trabajo: “La máquina deviene, en las manos del capital, en un medio objetivo y empleado de manera sistemática para arrancar más trabajo en el mismo tiempo. Ocurre esto de dos modos. Mediante el aumento en la velocidad de las máquinas y por medio de la ampliación en la escala de la maquinaria que debe vigilar el mismo obrero, o del campo del trabajo de este último” (Marx, 2017). Para los capitalistas, el objetivo era encontrar la proporción áurea entre tres factores: ocupar máquinas tan veloces como fuera posible, no generar demasiado desgaste en ellas y que el trabajador pudiese seguir su movimiento sin problemas. Como punto clave entre estos tres factores, está el ritmo.

Más aún, el disciplinamiento rítmico generado por las máquinas fue tan eficiente que la reducción de la jornada laboral no causó estragos a los capitalistas. La condensación del tiempo de trabajo aumentó bastante, gracias a la maquinaria y a la reducción de la jornada laboral “aumenta portentosamente la regularidad, uniformidad, ordenamiento, continuidad y energía del trabajo[...] la dependencia del obrero con respecto al movimiento continuo y uniforme de la máquina había generado desde hacía tiempo la disciplina más estricta” (p. 500). Este «movimiento continuo y uniforme» es el verdadero producto de la máquina: El ritmo maquinizado.

Al respecto, Walter Benjamin cita a Marx: “aprenden los obreros a coordinar ‘su propio movimiento al siempre uniforme de un autómeta’... la pieza trabajada alcanza [el

radio] de acción sin contar con la voluntad del obrero. Y se sustrae a éste con igual obstinación” (Buck-Morss, 2005).

La forma rítmica y corporal de trabajar dentro del tiempo permite al capitalista apropiarse del valor producido por el trabajador, ahí radica la sofisticación del proceso de producción capitalista. El ritmo es la condición material indispensable para la expropiación del valor a través del trabajo, el ritmo como modo de existencia del tiempo es vital para el trabajo abstracto.

El tiempo homogéneo como relación social necesita de una dimensión material e instrumental de control del tiempo. El ritmo es la herramienta que lo permite, al ser directo, concreto, objetivo: Para poder medir el tiempo es necesario contar con un ritmo. En este sentido, la máquina es el instrumento por excelencia de la expropiación del ritmo de trabajo y la imposición de un tiempo homogéneo y abstracto. La máquina aparece como una construcción que implica el control del ritmo, y como un instrumento de homogeneización del tiempo.

La dimensión tecnológica (maquinaria) del control del ritmo es pieza clave para la productividad capitalista y, por lo tanto, para la lógica de la producción de valor, la reproducción de tiempo, la apropiación del tiempo abstracto. Sobre el papel de la máquina, dice Marx:

Si bien las máquinas son el medio más poderoso de acrecentar la productividad del trabajo, esto es, de reducir el tiempo de trabajo necesario para la producción de una mercancía, en cuanto agentes del capital en las industrias de las que

primero se apoderan, se convierten en el medio más poderoso de prolongar la jornada de trabajo más allá de todo límite natural[...] En primer término en la maquinaria adquieren autonomía, con respecto al obrero, el movimiento y la actividad operativa del medio de trabajo. Se vuelve éste, en sí y para sí, un perpetuo mobile industrial, que seguiría produciendo ininterrumpidamente si no tropezara con ciertas barreras naturales en sus auxiliares humanos: debilidad física y voluntad propia. Como capital -y en cuanto tal el autómatas posee en el capitalista conciencia y voluntad- está animado pues por la tendencia a constreñir a la mínima resistencia las barreras naturales humanas, renuentes pero elásticas. Esta resistencia, además, se ve reducida por la aparente facilidad del trabajo en la máquina (Marx, 2017).

Si el motivo y objetivo del proceso capitalista de producción es la mayor autovaloración posible del capital, la mayor producción de plusvalía y la mayor explotación de la fuerza de trabajo; el incremento del ritmo es el medio por excelencia para lograrlo. Una vez que el ritmo maquinario funciona organizando la actividad humana, extiende sus tentáculos hacia la vida cotidiana.

Durante el siglo diecinueve el sistema fabril se expande significativamente más allá de la zona industrial inglesa. Las mejoras al proceso manufacturero permitieron la intensificación de la rutina industrial, generando a la vez la necesidad y la posibilidad de un sentido del tiempo acelerado dentro y fuera de las fábricas (Harvey, 1990).

Si bien las rutinas no son algo nuevo, ya que la vida siempre tuvo una forma de organización rítmica, los ritmos fabriles se construyeron sobre un sentido temporal que ya estaba más habituado al tiempo abstracto del reloj que a la naturaleza. La construcción del ritmo dominante trasciende paulatinamente a la gran industria y organiza por completo la cotidianidad.

El cuerpo del vagabundo

Así como la mayoría de discusiones sobre el tiempo están a la sombra de las premisas kantianas, la mayoría de aquellas que conciernen al cuerpo siguen bajo el velo de la dualidad cartesiana. La separación absoluta de los asuntos corporales de aquellos que tienen que ver con la mente y la jerarquización de los segundos sobre los primeros está también atravesada por la lógica patriarcal en la intelectualidad occidental.

El papel específico del cuerpo en el capitalismo fue abordado, por ejemplo, desde el marxismo como la definición del trabajo abstracto: “el gasto productivo de cerebro, nervios y músculos del hombre” (Marx, 2018). Si bien esta lectura es irreconciliable con el carácter histórico del valor creado por el trabajo abstracto y es, por lo tanto, una visión reificada de las formas sociales capitalistas (Bonefeld, 2010), el uso particular de esa frase revela la importancia del cuerpo en el proceso de creación de valor, más allá de aquella noción del cuerpo como fuerza de trabajo.

Para Marx, la práctica es una actividad corpórea y sensible, no proviene de un espíritu separado del cuerpo: “la fuente del dinamismo donde se alimentan

intersubjetividad práctica y constitución de la experiencia” (Haber, & Renault, 2007), de modo que no es ajeno a la experiencia de la dominación. En el proceso de producción capitalista el cuerpo es un cuerpo dominado y, por otra parte, el cuerpo explotado es un cuerpo social, no sólo un cuerpo fisiológico. La crítica al capitalismo pasa por la dimensión corporal y por los efectos producidos sobre el cuerpo a causa de la explotación. La mirada hacia el cuerpo es una apuesta política, ya que la dominación y la opresión necesariamente pasan por y sobre los cuerpos. En esta crítica, los cuerpos son entendidos como “procesos dinámicos susceptibles de resistir a la apropiación social y cultural en las experiencias del sufrimiento o del rechazo, capaces de abrir líneas de fuga” (p. 9).

La abstracción temporal manifestada en el reloj y la máquina reduce al cuerpo al papel que desempeña en la producción. El desarrollo de la máquina en el capitalismo industrial implica una desvalorización progresiva de las capacidades corporales, las cualidades de la temporalidad abstracta encarnada en el ritmo de la máquina son formas de negación del cuerpo, de mutilación, de violencia: “El capital se construye y se erige sobre el desprecio de la vida y su fundamento: el cuerpo, el tiempo de la vida” (Lefebvre, 2012, p. 62). Para Lewis Mumford (1992), este proceso fue vaticinado por el desprecio al cuerpo de las instituciones de la Iglesia como los monasterios, y llevado al máximo por el maltrato corporal en las minas o los campos de batalla durante las guerras.

La reducción del cuerpo al ciclo de reproducción no solamente lleva a la desvalorización de las potencialidades corporales o a la noción del cuerpo como asistente de la máquina, sino a concebir al cuerpo mismo como una máquina: “Descartes, al

analizar la fisiología del cuerpo humano, hace notar que su funcionamiento, aparte de la guía de la voluntad, no parece en manera alguna extraño a aquellos que están familiarizados con la variedad de movimientos llevados a cabo por diferentes autómatas o máquinas dotados de movimiento, y fabricados por la industria humana con la ayuda de muy pocas piezas, cuando se los compara con la gran cantidad de huesos, nervios, arterias, venas y otras partes que se encuentran en el cuerpo de todo animal. Esas personas considerarán el cuerpo como una máquina hecha por la mano de Dios” (Mumford, 1992, p. 73).

El efecto secundario de reducir el cuerpo a su acción mecánica es la desarticulación del rechazo hacia las formas del capital, contenidas en las formas preracionales de negación. La negación está en el cuerpo: El cuerpo constituye la forma encarnada de habitar las relaciones sociales y condensa sus formas de dominación características, por lo que el deseo de escapar de ellas es, inicialmente, corporal. Al hablar sobre el ritmo, la centralidad del cuerpo en contra y más allá de los procesos de dominación capitalista emerge necesariamente.

El trabajo de Norbert Elias (2011) y Michel Foucault (2015) sugiere que las sociedades disciplinarias modernas esencialmente logran el disciplinamiento y poder de planeación a través del establecimiento y la internalización de estructuras temporales, muchas veces impuestas a través del cuerpo. Los mecanismos de poder exploran, desarticulan y recomponen al cuerpo hasta convertirlo en un cuerpo dócil y por lo tanto, útil. Por su parte, Henri Lefebvre (2012) usa el término *doma* para referir a la estructura

repetitiva y ritualizada que impone un modelo rítmico dominante. Ambos son conceptos rítmicos íntimamente relacionados con la dimensión corporal de la experiencia.

La ritmización del capital constituye la estrategia más sofisticada a través de la cual la dominación ejerce control sobre los cuerpos. A través del disciplinamiento nos convertimos en navegantes de un ritmo ajeno. Esta es la última y más profunda experiencia de enajenación.

La aproximación rítmica de la sociología es un punto de vista encarnado, contrario a la abstracción total del espacio y del tiempo como categorías fetichizadas. Es así que se hacen visibles las formas en que el cuerpo es dominado por el tiempo y el espacio. A través del cuerpo podemos aprehenderlos y aprehender también el ordenamiento, la disciplina y la dominación que conllevan. El compás espacio-temporal contenido en el cuerpo, el ritmo, actúa como el sexto sentido que nos permite leer al tiempo y al espacio. En otras palabras, tiempo y espacio son expresados a través del ritmo: El ritmo como concreción sensible de lo abstracto, como modo de existencia. Una teoría sobre el ritmo necesariamente estará anclada en la experiencia de sufrimiento, alienación y la falsa autonomía espacio-temporal que se viven en la cultura y sociedad capitalistas.

Situado entre el cuerpo y el tiempo está el ritmo. La imposición de la temporalidad mecánica del reloj en el trabajo se ilustra perfectamente en la película *Los Tiempos Modernos*. La película está ambientada en un futuro indeterminado, pero aún anclado en el Taylorismo, donde las máquinas se encuentran en todas partes de la fábrica. Una pantalla en la oficina le permite al patrón observar a sus trabajadores, mientras que otra

en el baño sirve para ahuyentar a quienes se toman un descanso demasiado largo durante su jornada. Una pared enorme de controles permite aumentar la velocidad de la línea de producción con sólo jalar una palanca. Los desarrollos tecnológicos orientados a la aceleración de la producción fabril llegan al extremo de diseñar una máquina que alimenta a los trabajadores en tiempo récord, eliminando así las oportunidades para que se trasladen lentamente al comedor o platiquen entre bocados. En esa fábrica, mantener la vida de los trabajadores se garantiza dentro de la misma línea de producción, alineándola en sus necesidades más básicas al ritmo mecanizado, inhumano. La mera inclusión de las máquinas a la fábrica se muestra insuficiente: La insaciable búsqueda del control del tiempo, de ajustar absolutamente todo a la temporalidad del reloj se convierte en la búsqueda del control de los cuerpos.

En la fábrica donde trabaja *The Tramp*, los engranes ilustran la imagen tanto de las máquinas necesarias para la producción, como los engranes que producen el movimiento de las manecillas del reloj. En la película siempre están visibles en el fondo de la fábrica: esos engranes gigantes que se mueven sin cesar incluso cuando las máquinas de la producción están detenidas. Lo que producen no sólo es concreto, es abstracto. Dichas enormes piezas de metal representan la lógica del capital y la subsecuente organización del trabajo como un horizonte inacabado: La lógica de la acumulación nunca se detiene y su objetivo es que la producción y la circulación le sigan el paso. La abstracción temporal y la dictadura del reloj no son más que herramientas a través de las cuales este proceso se desdobra. Diría E. P. Thompson: “En una sociedad capitalista

madura, todo el tiempo debe ser consumido, comercializado, puesto en uso; es ofensivo para la fuerza de trabajo el solamente «pasar el tiempo»” (1967, p. 90).

Por otro lado, está la imposición del tiempo abstracto como unidad de medida para la vida cotidiana, que aparece como la apropiación del cuerpo del protagonista. Los engranes gigantes al fondo de la fábrica son también los engranes de un cronómetro invisible: el del capital. Es ese cronómetro, como expresión de la dominación del trabajo abstracto, el que penetra la subjetividad del vagabundo, que se apropia de su cuerpo. Charlie Chaplin se convierte en la representación literal de una “osamenta de tiempo”.



Los engranes al fondo de la fábrica

Los movimientos torpes y entrecortados de *The Tramp* son casi maquinísticos, sintetizan la incorporación de los ritmos de la máquina al sensorium humano (Gunning, 2010) y encarnan la dimensión corporal del proceso de maquinización del ritmo. Para Walter Benjamin (cit. en Buck-Morss, 2001, p. 296), la corporalidad del actor es en sí misma una parodia a la fragmentación en el capitalismo: “Lo nuevo en los gestos de Chaplin: segmento los ademanes expresivos en series de sus más mínimas nervaduras. Cada uno de estos movimientos se recompone a partir de series de movimientos desmembrados. Ya sea que se centre la atención en su modo de caminar, o en el manejo de su bastón o en la inclinación de su sombrero, es siempre esa misma secuencia sincopada de los más pequeños ademanes la que convierte la ley de la secuencia fílmica de imágenes en ley de las acciones motoras humanas”.

En la línea de producción *The tramp* realiza los mismos movimientos, uno tras otro, una y otra vez: él mismo se vuelve parte del flujo rítmico de la máquina, su cuerpo se adapta y se integra al ritmo estable, homogéneo, repetitivo y mecánico, se deja llevar por el ritmo maquinizado como una pieza más de su funcionamiento.

De igual modo, cuando Chaplin es forzado a comer al mismo ritmo del proceso de producción, termina comiéndose un perno: La máquina entra en su cuerpo de la misma forma en que su cuerpo se convirtió en parte de la materialidad de la fábrica. La síntesis está completa: El proceso de maquinación del ritmo implica la deshumanización del obrero.

Tal parece que en el sistema económico capitalista el cuerpo de las personas es a la vez salvación y maldición. Por un lado, produce el ansiado plusvalor a través de su trabajo y por el otro, se resiste a la abstracción. La imagen de Chaplin bajando por la banda hacia las entrañas de la fábrica, hechas de engranes grandes y pequeños, muestra la inadecuación de su existencia corporal al sistema fabril: Los bordes irregulares del cuerpo humano del trabajador contrastan con lo anguloso de los engranes que se superponen, el movimiento perpetuo de las entrañas de la máquina incluso es dificultado por la presencia orgánica del cuerpo del trabajador.



La máquina que alimenta

O mejor dicho, dicha escena representa la inadecuación del sistema fabril capitalista a las personas y los cuerpos que habitan. Las formas sociales capitalistas están hechas para las mercancías y su hechura es de abstracción, de tiempo vacío. La necesidad de medir el tiempo en unidades homogéneas y de actuar sobre él a un paso cada vez más acelerado es una imposición del capital, de la búsqueda de acumulación, de la negación de la vida, de ser, como diría Marx, “nada más que el tiempo de trabajo personificado” (Marx, 2018, p. 292).



El cuerpo del trabajador descende entre los engranes

A pesar de que *Los tiempos modernos* es una película muda, no es una película totalmente silente. En la fábrica se escuchan con fuerza los silbatos, alarmas y sirenas que aturden y ensordecen. Los trabajadores de la fábrica responden al unísono al escuchar esos sonidos, están perfectamente entrenados para responder inmediatamente a las señales rítmicas y musicales del proceso de producción. El disciplinamiento del cuerpo en función del ritmo aparece como una coreografía perfectamente cronometrada.

El cuerpo entero y su sensorialidad se someten al orden sensorial de su ritmo: “La explotación debe ser entendida aquí como categoría cognitiva, no como categoría económica: el sistema fabril, dañando cada uno de los sentidos, paraliza la imaginación del trabajador. Su trabajo (...) se hace impermeable a la experiencia (...)”; la memoria es reemplazada por respuestas condicionadas, el aprendizaje por el «adiestramiento», la destreza por la repetición. «El ejercicio pierde (...) su derecho» (Buck-Morss, 2005, p. 189).

En la fábrica, los engranes chirrían, los dínamos zumban. Esta sinfonía mecánica es el fondo musical para el ballet mecánico (Gunning, 2010) de *The Tramp* y sus compañeros. La maquinización del ritmo se hace evidente en el sonido. Por otro lado, las voces humanas se escuchan sólo a través de la radio y los altavoces. La película lleva al extremo la noción de que la capacidad de producir ritmo existe primordialmente en las máquinas y para el capital. Si hoy en día volvemos a mirar los grandes engranes al fondo del horizonte, notaremos que lo único que ha cambiado en ellos desde 1936 es el aumento

de la velocidad a la que giran, y lo que se ha mantenido es la búsqueda de la aceleración con fines a aumentar la acumulación capitalista.

En este texto, esta es la vuelta de tuerca: No mirar solamente hacia los engranes, sino hacia el sujeto, hacia el cuerpo que desciende hacia el centro de la máquina y que dificulta su movimiento. Encontrar aquello que escapa la lógica de la acumulación, aquello que, por decirlo de alguna forma, no es acelerable, que escapa a la temporalidad abstracta y se mueve con otra ritmicidad.

Ritmo cíclico, ritmo lineal y ritmos otros

Las disputas por el ritmo cuentan una historia de antagonismo. La contraposición entre los ritmos maquinizados y los ritmos otros se ha insinuado en la obra de diversos autores, aunque generalmente se aborda desde la dualidad y no desde la dialéctica. Para Henri Lefebvre (2012) el ritmo, como interpelación espacio-temporal, está dominado por el intercambio. En la modernidad capitalista tanto el tiempo como el espacio son los del mercado y por lo tanto de la mercancía, se dividen en uso y valor de uso, en cambio y valor de cambio. Ambos son simultáneamente vividos y vendidos. Es imposible pensar al ritmo fuera del capital y del proceso de producción: “El ritmo que es propio al capital es el ritmo de producir (todo: cosas, hombres, personas, etc.) y destruir (a través de guerras, del progreso, de inventos en intervenciones brutales, de especulación, etc.)” (Lefebvre, 2012, p. 65).

“La rigidez temporal de los horarios del trabajo moderno es una de las características estructurales clave para la organización social moderna”, dice Eviatar Zerubavel (1985). El control del ritmo (de producción, por ejemplo) es fundamental para la existencia del trabajo abstracto. El capital se apropia de los ritmos, a través de la maquinaria y del reloj, volviéndolos cada vez más acelerados: “El poder político sabe cómo utilizar y manipular el tiempo, las fechas y los horarios. Combina los desenvolvimientos de aquellos a quienes emplea (individuos, grupos, sociedades enteras) y los ritmiza” (Lefebvre, 2012, p. 78). La dominación del ritmo es estratégica, fundamental para el objetivo de la concentración de riqueza a través del trabajo abstracto.

En otras palabras, el tiempo implica una abstracción real. Pero el tiempo abstracto es modificable, en la vida cotidiana, solamente a través del ritmo: a través del control del ritmo y del ejercicio del poder sobre el ritmo. El ritmo es existencia, experiencia inmediata, es cotidianidad corporalmente situada. El punto en el que colisionan los distintos ritmos es el cuerpo, de forma que los ritmos como el sueño y el hambre están cada vez más condicionados por las relaciones sociales, por la mercancía, por el trabajo; a fin de cuentas, por el capital. La producción de la temporalidad abstracta necesita del disciplinamiento de los ritmos biológicos y corporales. A esto se refiere Lefebvre cuando dice que «el cuerpo nos sirve como un metrónomo» para analizar el papel del Estado para la creación de la continuidad aparente, en la que el tiempo lineal de la producción aplasta y oculta cualquier otra manifestación rítmica. La irregularidad de los ritmos produce efectos antagónicos.

Como se ha podido entrever aquí, al abordar al ritmo necesariamente aparece la oposición entre lo cíclico y lo lineal o entre la naturaleza y la técnica. Si bien una respuesta posible frente a esta disyuntiva sería tratar de regresar al tiempo cíclico de la naturaleza, a un momento histórico en el que las cosas eran más sencillas, creo que esa es una respuesta errada. En primer lugar, porque la transformación del ritmo ocurre como un proceso complejo y no como la simple oposición de condiciones excluyentes. En segundo lugar, porque la oposición dualista oculta en sus extremos la multiplicidad rítmica. Una lectura crítica implicará la apertura hacia un uso revolucionario del ritmo y su transformación radical, mientras que la mera oposición permite caer en soluciones fetichizadas en las que la reconquista de lo natural y cíclico ocurre a través de la mercancía.

El mismo Lefebvre distingue entre dos tipos de ritmos: los cíclicos, repeticiones endógenas que se asocian con la naturaleza y el cosmos; y los ritmos lineales, en los que la repetición es un tiempo medido, externo, impuesto, como el del trabajo o el martillo. De forma similar, John Berger (2006, p. 240) resalta que el tiempo que rige la vida del campo es cíclico: “Básicamente, el campesino tiene una visión cíclica del tiempo. Son dos maneras diferentes de girar en torno a un círculo. Acepta las consecuencias de los siglos sin convertirla en absoluto. Quienes tienen una visión del tiempo unidireccional no admiten la idea del tiempo cíclico: les da vértigo moral, pues toda su moralidad se basa en la relación causa-efecto”.

La forma cíclica del ritmo se contrapone al ritmo lineal, que comparte las características temporales del tiempo mecánico que describe Lewis Mumford:

Considerado en términos del organismo humano, el tiempo mecánico es una cosa aún más extraña: en efecto, mientras que la vida humana tiene regularidades propias, el pulso y la respiración cambian de hora en hora con la disposición del ánimo y la acción, y, en el lapso más largo de los días, el tiempo no se mide por el calendario, sino por los sucesos que ocurren durante la jornada... mientras el tiempo mecánico se extiende en una sucesión de instantes matemáticamente aislados, el tiempo orgánico —lo que Bergson llama la duración— es acumulativo en sus efectos. Aun cuando es posible, en cierto sentido, acelerar o hacer correr a la inversa el tiempo mecánico, como las agujas del reloj o las imágenes de una cinta cinematográfica, el tiempo orgánico se mueve sólo en una dirección; pasa por el ciclo del nacimiento, del crecimiento, del desarrollo, de la decadencia y de la muerte; y el pasado que ya ha muerto permanece presente en el futuro que aún no ha visto el día (Mumford, 1992, p. 31).

Si bien es cierto que la cualidad repetitiva de los ciclos otorga certeza y sensación de control sobre el futuro, los ritmos cíclicos no necesariamente son neutrales. Más aún, los ritmos lineales pueden adquirir características cíclicas, brindando consistencia a las vivencias a través del tiempo. Tim Edensor (2012, p.3) describe cómo los ritmos son fluidos, dinámicos, propensos a la la disrupción y la destrucción, y a la vez su regularidad ofrece cierta consistencia y sentido de estabilidad. Estas características cíclicas han sido

utilizadas para definir una gran variedad de procesos sociales. Por ejemplo, Arjun Appadurai piensa en la globalización como incesantes flujos de personas, mercancías, información, ideas y finanzas; John Tomlinson (2007) describe los cambios entre las primeras eras del capitalismo y el capitalismo flexible en términos rítmicos (aquí encontramos los ritmos de la renta y el pago de intereses, los ciclos de innovación y obsolescencia, los ciclos de producción y la moda); Ash Amin y Nigel Thrift (2002) ubican a los flujos e interrelaciones como cualidades centrales de una ciudad. La movilidad de capital, de objetos, de signos e información producen efectos sociales y materialidades que también se encuentran en perpetuo movimiento y que vuelven casi imposible la distinción absoluta entre lo cíclico y lo lineal. En palabras de David Harvey:

En la sociedad moderna, se articulan entre sí muchos sentidos diferentes del tiempo. Los movimientos cíclicos y repetitivos (desde el desayuno diario hasta el trabajo, los rituales periódicos como festivales, cumpleaños, vacaciones, aperturas de las temporadas de baseball o cricket) proporcionan un sentido de seguridad en un mundo en que el impulso general de progreso parece estar siempre orientado hacia adelante y hacia arriba, en dirección al firmamento de lo desconocido. Cuando el sentido de progreso es detenido por la depresión o la recesión, por la guerra o la perturbación social, podemos recurrir a la idea del tiempo cíclico («onda larga», «ciclos de Kondratieff», etc.) como un fenómeno natural al cual debemos adaptarnos por fuerza, o rastrear una imagen aún más apremiante de cierta propensión universal estable (como el carácter pendenciero

innato dei hombre) en tanto contrapunto constante del progreso. En otro plano, podemos ver cómo lo que Hareven (1982) llama «tiempo familiar», (el tiempo de crianza de los niños y la transmisión de saberes y propiedades entre generaciones a través de las redes de parentesco) puede ser puesto en movimiento a los efectos de responder a las exigencias del «tiempo industrial» que distribuye y redistribuye la fuerza de trabajo en relación con las tareas, según los poderosos ritmos del cambio tecnológico y locacional sobrevenido por la incesante búsqueda de acumulación de capital (Harvey, 1990, p. 226).

Es por esto que la dicotomía entre lo cíclico y lo lineal no es la única ni la mejor forma de comprender al ritmo. De forma igualmente esquemática, podemos observar la contraposición entre el ritmo dominante del capital y aquellos múltiples ritmos que son negados, subsumidos por él, una multiplicidad de ritmos antagónicos. La dominación existe en la abstracción de la forma-trabajo y lo que se asocia a ella: los traslados, la voluntad de sincronización, las redes invisibles de control sobre el cuerpo. Aquí, la determinación de la existencia humana está ubicada en el exterior, en la dominación. Por otro lado, está aquello que constantemente está siendo ocultado, negado por esta dominación: Los ritmos de la autodeterminación, los ritmos plenos donde podemos ser realmente dueños de nosotros mismos y de lo que hacemos. Es decir, que la existencia de los ritmos no es algo neutral: están al centro de las relaciones de poder y dominación. Lefebvre devela la contraposición entre ritmos dominantes y ritmos dominados.

El desarrollo rítmico del capitalismo en las fábricas trajo, con la simultaneidad y la copresencia, su propio antagonismo: “Con la masa de los obreros simultáneamente utilizados crece su resistencia, con ésta, necesariamente, la presión del capital para doblegar esa resistencia(...) inevitable antagonismo entre el explotador y la materia prima de su explotación.” (Marx, 2018, p. 402). Las luchas entre los dueños de la fuerza de trabajo y del capital en torno del uso del tiempo y la intensidad del trabajo siempre existieron y han constituido un bastión claro contra la dominación rítmica. Se trata de una de las grandes conquistas del ritmo para el tiempo abstracto, el encarcelamiento de las luchas dentro de sus propios términos: “los patronos enseñaron a la primera generación de obreros industriales la importancia del tiempo; la segunda generación formó comités de jornada corta en el movimiento por las diez horas; la tercera hizo huelgas para conseguir horas extra y jornada y media. Habían aceptado las categorías de sus patronos y aprendido a luchar con ellas. Habían aprendido la lección de que el tiempo es oro demasiado bien” (Thompson, 1984, pp. 279-280).

Al respecto, dice David Harvey:

«Se formaron nuevos hábitos de trabajo y se impuso una nueva disciplina del tiempo», confirma Thompson, durante varias generaciones, forjados bajo la necesidad de sincronizar tanto la división del trabajo particularizada como la social y maximizar la extracción de plusvalía del tiempo de trabajo del obrero (fundamento de la ganancia). De ese modo nació «el paisaje familiar del capitalismo industrial, con los tiempos estipulados de trabajo, el cronómetro, los

informantes y las multas». La batalla por los minutos y los segundos, por el ritmo e intensidad de los horarios de trabajo, por la vida laboral (y los derechos de retiro), por la semana y la jornada laborables (con derecho al «tiempo libre»), por el año laborable (con derecho a las vacaciones pagas), ha sido y sigue siendo espectacularmente sostenida. Los trabajadores aprendieron a responder dentro de los confines del sentido del tiempo recientemente incorporado.

Aún suele ocurrir que los intentos por acelerar o intensificar los procesos de trabajo desencadenen algunas de las luchas más fuertes y más amargas entre la fuerza de trabajo y la dirección[...] Las confrontaciones directas por la aceleración y la intensidad, por los tiempos de descanso y los horarios, demasiado a menudo resultan destructivas como para dejarse llevar por ellas. La velocidad en la línea de montaje, la robotización y los sistemas de control automáticos proporcionan medidas más solapadas de control indirecto, pero raramente pueden alterarse, excepto en forma marginal, sin desencadenar la protesta de los trabajadores. Pero a pesar de esta resistencia, la mayor parte de los programas de labor presentan un orden muy riguroso, y la intensidad y velocidad de la producción se han organizado en gran medida más en favor del capital que del trabajo (Harvey, 1990, pp. 256-257).

El ritmo dominante es expresión de una relación social basada fundamentalmente en destilar las relaciones sociales a la temporalidad abstracta: El sistema capitalista se ha mostrado incapaz de reproducir la vida, el ritmo dominante es un ritmo de muerte. En la

modernidad capitalista el tiempo y el espacio están dominados por el intercambio, se convierten en el tiempo y el espacio del mercado. Es así que el ritmo mismo es parte de la forma mercantil de las relaciones sociales.

La sensación de un futuro que se abalanza hacia nosotros se manifiesta cotidianamente en la aceleración del ritmo de la vida. A lo largo de la historia, la disciplina temporal se dispersó más allá del ferrocarril y la fábrica, permeando progresivamente los demás aspectos de la vida cotidiana, sobre todo en las ciudades. La ruptura rítmica entendida como discontinuidad implica la fragilidad del ritmo dominante. Los ritmos, como repeticiones perpetuas, brindan la posibilidad de trastocarlos en cada una de sus iteraciones. De hecho, el ritmo dominante y homogeneizador solamente se hace evidente en sus rupturas: donde (y cuando) la polirritmia que permanece oculta de pronto sale a la luz y se muestra tal como es, iluminando un mundo no fetichizado detrás de los enormes engranes del capital.

• • •

El trabajo abstracto, la máquina del tiempo, se echa a andar a través de las repeticiones de actividades rutinarias que las personas realizan, constituyendo simultáneamente su propia existencia abstracta y una forma concreta de ser y estar. Dentro de la fábrica, las máquinas no sólo producen mercancías, producen ritmo. Reconociendo al ritmo como el modo de existencia del tiempo se hace posible mirar con

detenimiento el hilo que conecta lo abstracto con lo concreto, nuestras acciones cotidianas con el capital. Este reconocimiento es en sí mismo una llamada a la acción: a detener la máquina del tiempo desde nuestra propia cotidianidad.

El proceso a través del cual el ritmo se ha impuesto paulatinamente, sincronizando a los trabajadores unos con otros y con la máquina, y muestra un nivel de sofisticación impresionante para llevar las formas capitalistas hacia la vida cotidiana de las personas. La maquinización del ritmo es una fórmula para la transformación capitalista de un ritmo que aparece como modo de existencia del tiempo abstracto, en este proceso se observa cómo el ritmo se transforma entre los engranes del capital y cómo va transformando a su vez la experiencia espacio-temporal dentro del capitalismo. La importancia del ritmo para este proceso se va descubriendo en pasajes de Marx y de E.P. Thompson. Mientras que Thompson reconoce que la orientación hacer implica una conexión con el que el entorno requiere, la orientación al trabajo implica la sincronización con el una medida abstracta del tiempo. Por su parte, Marx compara al capitalista con un director de orquesta cuya labor es armonizar el trabajo que cada obrero realiza individualmente.

A través de las estrategias de medición del tiempo en el trabajo, como la administración científica, se impone un ritmo particular en el cuerpo: El ritmo aparece como modo de existencia del tiempo y el espacio, la vida cotidiana se subordina a la abstracción. La jornada de trabajo social medio no es más que un ritmo hipotético y deseable que, en la fábrica, deja de ser humano para convertirse en mera reproducción mecánica.

El tiempo homogéneo no puede existir sin su forma material, sin la concreción de su modo de existencia en el ritmo y de sus formas de dominación corporal. En la relación con con la dimensión temporal de la producción del valor y la búsqueda de apropiación del tiempo a través del ritmo se manifiestan sus disputas, aparentemente inconexas, pero todas orientadas hacia la ruptura de la homogeneidad y motivadas por la incompatibilidad de la vida con el ritmo lineal y dominante.

El resaltar la importancia del ritmo tanto en los procesos de producción como en el desarrollo histórico del capital no solamente muestra la pertinencia de su exploración teórica como categoría, sino que constituye una crítica que nos permite pensar y actuar desde lo concreto de la abstracción. Se trata de una crítica que, al igual que la categoría misma de ritmo, está encarnada y se vive a través del cuerpo. Es por eso que es necesario acompañar la reflexión con una imagen estética: la del trabajador enajenado, engullido por las entrañas mecánicas de la máquina que lo obliga a moverse cada vez más rápido, cada vez más fuera de lo humanamente posible. La imagen de Chaplin exagera lo que la categoría de ritmo evidencia: Que el tiempo y el espacio requieren de una forma concreta de apropiarse de nosotros.

El ritmo es el modo en que la abstracción se instala en la vida cotidiana. Es así que el tiempo, elemento central del trabajo abstracto, se convierte en una forma corporal de ordenamiento, disciplina y dominación. El proceso de maquinización del ritmo es un proceso deshumanizante, que teje la relación entre los tiempo y los cuerpos humanos.

La única manera de actuar sobre el tiempo abstracto en la vida cotidiana es a través del ritmo: El control del ritmo es control del tiempo, su comprensión es comprensión temporal. La corporalidad tiene un papel fundamental, ya que la negación y la resistencia al ritmo dominante están ubicadas también en el cuerpo. La homogeneidad del ritmo dominante se hace visible en sus rupturas, que constituyen flashes que iluminan la posibilidad de un mundo no fetichizado, de una vida guiada por múltiples ritmicidades.

Ritmo, ciudad y progreso

La formación de los cinco sentidos es un trabajo de toda la historia universal hasta nuestros días

Karl Marx

Experiencia de algo ligeramente molesto, repetitivo o sin interés, o la falta de ocupaciones o de estímulos agradables, provoca un sentimiento negativo, acompañado de una sensación de alargamiento del tiempo, de pasividad o de una difusa actividad, y de deseos vagos de experiencias estimulantes

acidia, esplín, fastidio, hastío, tedio

José Antonio Marina y Marisa López Penas

La fábrica expulsa al ritmo, ya elaborado como repetición mecánica, hacia las ciudades y hacia la vida cotidiana. El ritmo aparece como modo de existencia del tiempo abstracto, la abstracción requiere de una ritmicidad concreta. Inicialmente se impone como un modo de trabajo compartido por varias personas, y eventualmente como una forma de organizar la vida en los espacios más allá de la fábrica.

La cualidad homogénea, repetitiva y mecánica del ritmo dominante termina por envolver, por contener la vida misma, como un depósito que se mueve en sintonía con la rítmica dominante. La novela *Manhattan Transfer* de John Dos Passos constituye la imagen de este depósito en perpetuo movimiento: el vagón de tren que es también ciudad, habitáculo en perpetuo tránsito.

El análisis de esta novela, de la mano de los aportes de Walter Benjamin, ilumina las formas en que el ritmo organiza las formas sociales subsumidas dentro de él. El ritmo dominante ordena las actividades cotidianas pero también crea un *sensorium* que se ensordece a sus ruidos, que se enceguece a sus repeticiones. En pocas palabras, una sensorialidad reducida y aplastada con el fin de sobrellevar la vida en el ritmo vacío. La imagen del tren nos permite notar las consecuencias psicosociales que tiene la imposición del ritmo dominante, con sus repeticiones vacías, siempre idénticas unas a otras a través del tiempo. Se trata de una descripción concreta de la experiencia de la enajenación, de la incorporación rítmica del tiempo abstracto a la corporalidad de las personas.

A través de todos estos procesos y formas rítmicas, los individuos aparecen como parte de la objetivación propia del tiempo homogéneo. El ritmo dominante, en su movimiento, contiene los demás ritmos y la vida queda subsumida en la repetición vacía. Todo esto está contenido en el mito del progreso, representado por la imagen de la locomotora que atraviesa el espacio con gran fuerza y velocidad, dominando incluso los paisajes naturales, que terminan siendo solamente espacios, cada vez más cortos, entre ciudades.

Los trenes, en parte máquinas y en parte espacios habitables, encarnan un ritmo general que intenta contener a los demás. La novela *Manhattan Transfer* muestra la imagen de una ciudad (y una vida urbana) volcada hacia la homogeneidad rítmica, y las personas que la habitan son piezas, tuercas o engranes que, de una u otra forma, alimentan el movimiento de la locomotora. De nuevo, los cuerpos de las personas ingresan a las entrañas de la máquina, pero en esta ocasión sus experiencias resultan fragmentadas. La multitud engulle y distrae, pero entre las experiencias entrecortadas se percibe una atmósfera afectiva compartida. Los personajes de *Manhattan Transfer* revelan cómo es habitar el ritmo dominante, la sensación de estar a bordo de un tren que va en dirección al abismo y no se detiene.

Manhattan Transfer

Alrededor de la década de 1920, la compañía norteamericana Pennsylvania Railroad tuvo una estación en las praderas entre Newark y Jersey City, llamada Manhattan Transfer (Herzberg, 1962). Este también es el nombre de una de las novelas estadounidenses más influyentes del siglo XX, publicada por John Dos Passos en 1925. Desde la estación con ese nombre abordamos la locomotora, imagen de la aniquilación del espacio por el tiempo, y aquí, la generalización del espíritu de la modernidad capitalista encarnada en la ciudad de Nueva York, una de las principales metrópolis del mundo.

La novela sigue vagamente la historia de dos personajes principales a lo largo de los años: Jimmy Heff, periodista, y Ellen Thatcher, actriz. Sin embargo, ninguno de ellos es realmente protagonista del libro. Al igual que los demás personajes, brotan a lo largo del texto: Ellen, Jimmy y algunos más reaparecen esporádicamente, mientras que otros lo hacen una única vez. De este modo, la lectura de la novela brinda un panorama general de una ciudad («la segunda metrópoli del mundo») colmada de gente:

Manhattan Transfer es el primer libro completamente colectivista. La protagonista es la ciudad misma, que es retratada desde la década de 1890 hasta el momento en que el libro apareció. Aún cuando una «historia» se sugiere, se cuenta en términos de escenas climatéricas, donde el acontecimiento que las une sólo puede ser inferido. Su principio de organización sugiere el montaje cinematográfico: «tomas» separadas que se combinan en una impresión global de la metrópolis, pero no en una trama concreta. (Wagenknecht, 1952, p. 384).

Para Sharon Spencer (cit. en Harding, 2003) la cualidad esencial de este tipo de novelas es estructural. A través de su narración se evoca una entidad espacial que se construye con fragmentos de prosa que se juxtaponen, se interrelacionan. La idea de ciudad es simultáneamente una ubicación geográfica y una locación psíquica que representa tanto el paisaje estadounidense como la cultura moderna del cambio de siglo: “La estructura orgánica le da forma a un nuevo vocabulario de los sentidos contenido en una forma arquitectónica” (Harding, 2003, p. 127).

La novela comienza con una descripción sensorial de la multitud: “Hombres y mujeres entran a empellones en el maloliente túnel de madera, apretujándose y estrujándose como las manzanas al caer al saetín de la prensa” (p. 6).

Alrededor del año 1890 Ellen Thatcher nace en un hospital de Nueva York, hija de padres primerizos. Simultáneamente, presenciamos la llegada de migrantes europeos y provenientes de zonas rurales de Estados Unidos que buscan la riqueza que promete una metrópolis en pleno ascenso. Las personas se trasladan, buscan empleo, trabajan, descansan, y en medio de todo eso, viven. Bud, por ejemplo, un asesino que llega a la ciudad en busca de anonimato, describe su sensación al encontrarse por primera vez en medio de tanta ciudad: “El aire huele a muchedumbre, está lleno de ruidos y de sol. No soy más que una aguja en un montón de heno” (Dos Passos, 2008, p. 18). Bud no logra cumplir su sueño de conseguir empleo y perderse entre la multitud. Atormentado por el hambre y el desamparo, se quita la vida al final de la primera sección de la novela.

La técnica de montaje cinematográfico que caracteriza a la novela nos enfrenta a una secuencia de conversaciones que se superponen, a la sensación de estar en una ciudad tan repleta que, a cada paso que demos, escucharemos el fragmento de una historia distinta.

La estación Manhattan Transfer es el punto de acceso a la isla, el andén desde donde se aborda un tren que nunca se detiene. Ciudad entre las ciudades, Nueva York de principios del siglo XX hace gala de sus nuevos y altísimos edificios, construidos a una escala y un ritmo que no es humano. La promesa vacía de estar en el epicentro la vida

moderna atrae a propios y extraños, como polillas que giran alrededor de una luz encendida, persiguiendo el rígido ideal de metrópolis que fue levantado con materiales igual de sólidos: “Babilonia y Nínive eran de ladrillo. Toda Atenas era doradas columnas de mármol. Roma reposaba en anchos arcos de mampostería. En Constantinopla los minaretes llamean como enormes cirios en torno del Cuerno de Oro... Acero, vidrio, baldosas, hormigón, serán los materiales de los rascacielos. Apilados en la estrecha isla, edificios de mil ventanas surgirán resplandecientes, pirámide sobre pirámide, blancas nubes encima de la tormenta” (p. 14).

Dos Passos inicia su descripción de Nueva York contrastando los materiales con los que se construyeron las capitales a lo largo de la historia, hasta llegar a la isla de Manhattan. En el Libro de los pasajes, Walter Benjamin dedicó varios fragmentos al análisis del hierro y el cristal como materiales de construcción de la modernidad decimonónica. Haciendo eco de este autor, podemos afirmar que la ciudad hecha de hierro no puede ser hogar, pues es vehículo. El mismo París dejó de ser una ciudad “[con su propia] vida, donde se nacía, se moría, donde gustaba vivir, que nadie soñaba con abandonar... La centralización, la megalomanía han creado una ciudad artificial donde el parisino... ya no se siente en casa... En la ciudad desierta de sus habitantes, el extranjero llega en fecha fija, es la «estación»” (Dubech-D’Espezet cit. en Benjamin, 2005, p. 155).



Manhattan Transfer, edición de 1925.

Su cualidad vehicular y pasajera se hace evidente, incluso, en los materiales que la componen, ya que:

con el hierro aparece por primera vez en la historia de la arquitectura un material de construcción artificial se ve sometido a un desarrollo cuyo ritmo se acelera en el curso del siglo. Recibe el impulso definitivo cuando resulta evidente que la locomotora, probada a finales de los años veinte, sólo es útil sobre raíles de hierro. El raíl viene a ser el primer componente montable de hierro, el precursor de la viga. Se evita el hierro en los edificios de viviendas, y se lo utiliza en los pasajes, en los pabellones de las exposiciones, en las estaciones de tren -construcciones que sirven a fines transitorios (Benjamin, 2005, p. 38).

La ciudad alcanza dimensiones nunca antes vistas, creciendo no sólo de manera horizontal, sino también vertical. Los primeros rascacielos elevan la presencia humana, alcanzando el espacio que solamente habitaban los dioses. El hierro como material primordial transforma los paisajes en algo nunca antes visto: brillante, frío, inamovible; y así materializan la promesa de una transformación absoluta de las formas de organización social. La ciudad se convierte en una imponente máquina, cuyo ritmo se impone como única forma de vida.

La ciudad-tren

En Manhattan Transfer la ciudad se descubre a partir de una diversidad de detalles desvinculados de los que no necesariamente conocemos el contexto. Deja la impresión de que la ciudad misma es un tren que los pasajeros¹² abordan y descienden constantemente. Los lectores, como espectadores en silencio al fondo del vagón, descubrimos poco a poco cuál es la sustancia de la vida sobre una ciudad-tren que nunca se detiene.

Dentro de las fábricas, la máquina creó un ritmo de trabajo específico a la producción de capital. Aquí, la máquina amplifica sus dimensiones y se convierte en entorno, en vagón que encierra y que además arrastra a una trayectoria propia (siempre hacia adelante). Su ritmo envuelve, ordena, somete. Con la llegada de las vías férreas, las ciudades se cierran sobre sí mismas y la población es “singularmente incrementada y desplazada por el movimiento incesante de los ferrocarriles” (Du Camp. cit. en Benjamin, 2005, p. 149). Las estaciones se convierten en las puertas de acceso a las ciudades, que ahora son trenes.

La imagen de la ciudad convertida en una máquina, en vehículo, no es más que la encarnación del ritmo dominante: la incorporación de la dominación rítmica del capital en el estilo de vida urbano. De hecho, se entiende que la cualidad frenética del ritmo maquinizado es la esencia misma de la vida en la ciudad. Para Susan Buck-Morss, tanto

¹² Se trata de pasajeros en ambos sentidos de la palabra: Transeúntes que se desplazan de un lugar a otro y también personajes que duran poco en escena.

la fábrica como la ciudad (escenarios de Los tiempos modernos y Manhattan Transfer) comparten las cualidades del aplastamiento rítmico:

Tanto la línea de ensamblaje como la multitud urbana bombardean a los sentidos con imágenes inconexas y estímulos con efecto *shock*. En un estado de constante distracción, la conciencia colectiva actúa como un amortiguador registrando las impresiones sensoriales sin realmente experimentarlas: los golpes son interceptados, esquivados por la conciencia para evitar un efecto traumático (Buck-Morss, 2001, p. 295).

El camino rítmico que siguió Nueva York como una de las primeras grandes capitales del mundo pronto sería recorrido por otras ciudades. Dos Passos retrató este proceso en sus primeras etapas, durante el cambio de siglo. Siendo él mismo un migrante de origen portugués, fue capaz de diseccionar las características de la ciudad con la mirada de quien, aun estando dentro del lugar, no termina de estar fuera. Manhattan Transfer retrata a la perfección las formas en las que el ritmo dominante, frenético y acelerado, se erige como forma de vida y como precio a pagar por habitar la gran metrópolis capitalista.

Esta novela es una colección de imágenes que revelan las diversas caras del ritmo urbano, materializado en las enormes máquinas que se mueven a lo largo y ancho del horizonte, de edificios cada vez más altos que no paran de construirse, en la objetividad del tiempo abstracto que permea todos los aspectos de la vida. Una y otra vez las alegorías del autor describen una ciudad majestuosa y casi divina, siempre y cuando no se tome en

cuenta la experiencia subjetiva de sus habitantes, ya que la vida humana parece no tener valor alguno más que para la reproducción del ritmo dominante.

Cuando niño, Jimmy Heff colecciona fotos de locomotoras y fantasea vivir en un lugar donde pueda ver al tren pasar todos los días, pero la ciudad-tren no corresponde a sus sentimientos. Al contrario, igual que cualquier otro ciudadano, Jimmy debe entregar su tiempo y su vida al crecimiento de la máquina, al movimiento homogéneo que aplasta los cuerpos: “Jimmy, metido en el torbellino de las puertas que giran mañana, tarde y noche, de las puertas giratorias que triturarán su vida como carne de salchicha” (p. 102). Hijo de una familia acomodada, Herf nació en el Ritz y persiguió una carrera en el periodismo. La novela termina con la desilusión de Jimmy, que tras una carrera sin éxitos como periodista y un breve e infeliz matrimonio con Ellen Thatcher, se da cuenta de que su vida fue sólo carbón que sirvió para alimentar a la máquina. Aborda un autobús sin saber a dónde va y deja tras de sí la ciudad que «trituró su vida».

El pequeño Jimmy no se percató de que ni siquiera es necesario buscar el tren con la mirada, ni esperar a verlo pasar por la ventana. Y es que, a pesar de que el tren no sea visible desde todos los ángulos y rincones de la ciudad, se puede escuchar y sobre todo sentir: la isla es la locomotora en la que todas las personas viajan hacia el abismo. El estruendo del tren en el fondo del paisaje sonoro de la ciudad es análogo a la presencia de los engranes de la fábrica en *Tiempos Modernos*: El despliegue rítmico de la dominación es ejemplificado estéticamente por su manifestación sonora (en el caso de los trenes que cruzan constantemente de un lado a otro en la novela) o visual (en el caso de los engranes

en el horizonte que nunca se detienen en la película) de un movimiento perpetuo, es decir, la lógica del capital vuelta objeto rítmico, o más bien, vuelta objetos que producen ritmo.

En *Manhattan Transfer* el ritmo dominante se manifiesta estéticamente en el ruido constante, en la recurrencia de olores a tráfico, a metal, en los colores distorsionados por el humo, en el crujir de la máquina sobre las vías. Mientras que en *Los tiempos modernos* la representación de los engranes del capital es únicamente visual, en esta novela la experiencia rítmica de la ciudad es una experiencia sensorial total. El ritmo dominante vuelto ciudad-tren es aquí una atmósfera que envuelve totalmente a los presentes, que se ha separado del fondo y pasa de ser percibida con el rabllo del ojo a ser una sensación de asfixia permanente, una nube gris abrasadora y ensordecedora.

John Dos Passos brinda una vívida imagen de la existencia dominada por el ritmo de una ciudad-máquina en las primeras páginas del libro:

Levantó la ventana y se asomó. Un tren elevado retumbaba al extremo de la calle. Una fumarada de carbón le dio en las narices. Con medio cuerpo fuera de la ventana se quedó largo rato mirando a la izquierda y a la derecha. La segunda metrópoli del mundo. Las casas de ladrillo, la luz empañada de los faroles, las voces de un grupo de granujillas que se peleaban en las escaleras de la casa fronteriza, el paso firme y regular de un policía, le daban una impresión de movimiento, como de soldados en marcha, como un calor de ruedas remontando el Hudson, como una parada electoral que se dirigiese por las largas calles hacia algo muy grande, muy blanco, lleno de columnas, majestuoso, *Metrópolis* (p. 14).

En numerosas ocasiones, Dos Passos describe la imposibilidad de escapar del estruendoso ritmo de la ciudad, ni siquiera en la tranquilidad de la madrugada, ni en la privacidad del hogar durante la noche:

“El ruido de los coches y de los tranvías penetraba a intervalos a través de las ventanas cerradas. Los radiadores martilleaban y silbaban.” (p. 69),

“De todas partes subía el murmullo de la ciudad que despertaba” (p. 144),

“De vez en cuando el silbido de un vapor en el río penetraba en el cuarto, apagado, blando como la nieve. De la calle subía el clamor de los taxis y el rechinar de los tranvías” (p. 162).

“Las sirenas del río le ponían la carne de gallina. En la calle oía pisadas, voces de hombres y mujeres, risas apagadas de parejas que volvían a sus casas. Un gramófono tocaba *Secondhand Rose*... Por la ventana entraba con el aire la acidez de las latas de basura, un olor a gasolina quemada, a tráfico, a calles llenas de polvo, el tufo de habitaciones mal ventiladas, palomares donde cuerpos de hombres y mujeres se retorcían solos, torturados por la noche del naciente estío” (p. 163).

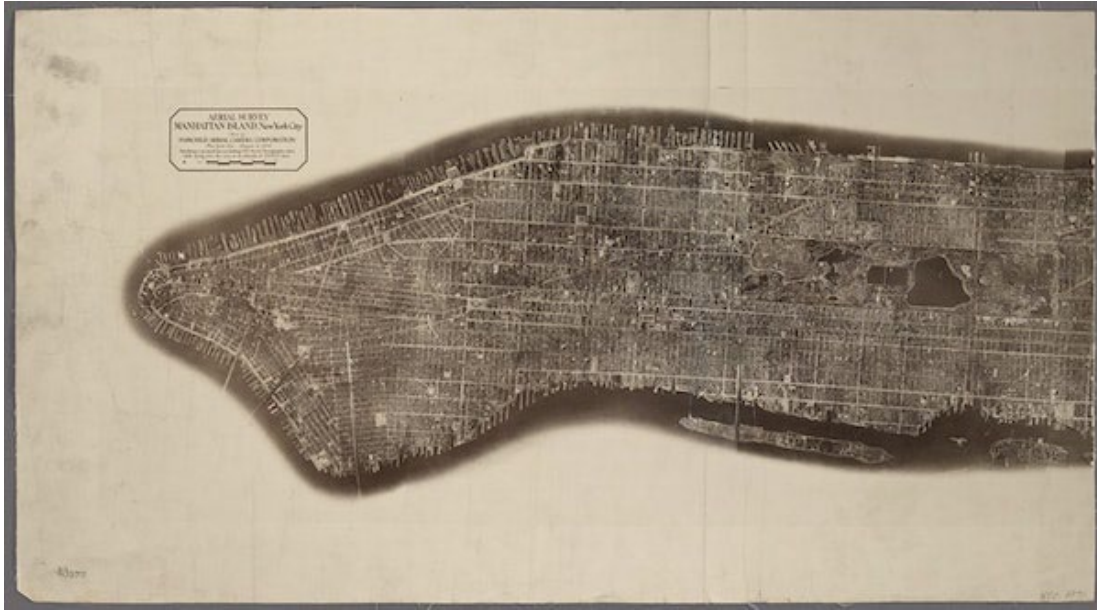
“Bloques de ensordecedor ruido reventaban uno tras otro al paso de los elevados. Los camiones rechinaban por la avenida, levantando una polvareda que olía a gasolina y a cagajones pisoteados” (p. 134).

Por su parte, el crecimiento del tren-cuidad no puede parar. Aumenta de tamaño para también aumentar su capacidad de engullir personas:

“Al otro lado de Park Anvenue, el cielo azul de llama estaba rayado por la roja armazón de vigas de un nuevo edificio. Remachadoras de vapor repiqueteaban ruidosamente. De cuando en cuando silbaba una cabria. Se oía un rechinar de cadenas y otra viga se alzaba de través en el aire. Hombres con *overalls* azules iban y venían por los andamios” (p. 156).

“En las oficinas se oía el ruido de máquinas de escribir y de voces. Fuera sonaba el largo y continuo martilleo de los rematadores que trabajaban en un nuevo edificio” (p. 279).

La ciudad de Dos Passos, sinfonía rítmica de los movimientos del capital y la mercancía, es hogar del ritmo dominante, no de la gente. Ellos, por su parte, son habitados por un ritmo abstracto que los mueve. La maquinización del ritmo a través de la lógica del capital da una vuelta de tuerca y en Manhattan Transfer la *máquina* es vehículo, es ciudad, es forma de vida y de muerte.



Vista aérea de Manhattan, 1921.

Para los habitantes de la isla, la experiencia cotidiana de esta maquinización es la insignificancia. La escala material de la ciudad es la grandeza de los edificios. El ritmo y el movimiento ocurren en ese nivel, mucho más allá de los cuerpos de los personajes, quienes recuerdan su pequeñez en cada estruendo de la máquina:

“Un tren elevado retembló sobre sus cabezas, dejando al pasar un zumbido metálico a lo largo de las traviesas” (p. 35),

“Abajo, por todas partes, las calles se alargaban en líneas punteadas de luces, entre cuadrados edificios de ventanas negras. El río brillaba abajo como arriba la vía láctea. Silenciosamente, suavemente, las luces de un remolcador se deslizaban en la oscuridad húmeda. Un tranvía cruzó por el puente, haciendo

retumbar las vigas y vibrar la telaraña de los cables como las cuerdas de un banjo” (p. 106).

“Un trenecito grotesco, con una máquina verde, retumba sobre sus cabezas” (p. 61).

Así, cualquier el movimiento a escala humana es borrado, absorbido o silenciado por las manifestaciones rítmicas de la ciudad-tren:

“Hombres y muchachas marchaban a buen paso en la luz rosada de la mañana. El martilleo de las herraduras de los caballos, de cascos peludos, y el chirriar de las ruedas de los camiones, cargados de víveres, levantaban un ruido ensordecedor. El aire se llenaba de un polvillo cortante” (p. 20).

La Nueva York de Dos Passos es “un palimpsesto urbano masivo, unido por imágenes industriales y entrecruzado por los múltiples ritmos frenéticos de vidas que se intersectan” (Harding, 2003, p. 100). El autor hace uso de una técnica afectiva en la que “no presenta los pensamientos de los personajes de manera formal y consecutiva, sino como flashes e ilusiones, como el pensamiento real, con una asociación libre de ideas que no siguen un curso lógico estable” (Warren Beach, cit. En Harding, 2003, p. 109). La vida en la ciudad aparece como flashazos, desarticulada de la experiencia personal. La única experiencia en común de todos los habitantes de la isla es el ritmo estroboscópico de la ciudad.

La experiencia cotidiana narrada en Manhattan Transfer es la del aplastamiento. La impresión psíquica de la ciudad de Nueva York recuerda la sobrecarga sensorial que

describe Georg Simmel en su ensayo de 1903, *Las grandes ciudades y la vida intelectual*¹³. Para Simmel las metrópolis son espacios de diversidad y de contradicción, lugar en el que emergen “una nueva cantidad de conciencia y un nuevo ritmo de vida sensual-intelectual” (Frisby, 2011). La vida metropolitana es el núcleo de la economía del dinero y la ciudad se entiende como el centro de una red capitalista orientada al consumo y la producción (Simmel, 2004).

Durante la modernidad los procesos de industrialización y la tecnificación, como espíritu de la producción fabril, exceden al espacio cerrado de la fábrica y se convierten en ciudad, en vida urbana. Las metrópolis son resultado de la incorporación de estas cualidades a un nuevo estilo de vida en el que la impersonalidad, la burocracia sin rostro y los procesos racionales del mercado convergen sobre las personas, lo que les queda para defenderse es actuar de manera no emocional, razonada y funcional. Así, la racionalidad es un mecanismo de defensa ante la violencia inherente a la vida urbana.

De acuerdo con Simmel¹⁴, existe una relación fenomenológica entre la ciudad y la conciencia humana, la ciudad moderna y capitalista crea sujetos modernos y capitalistas,

¹³ Este texto ha sido traducido al español en varias ocasiones, en ellas ha recorrido títulos que sustituyen «grandes ciudades» por «metrópolis» y «vida intelectual» por «vida mental» o «vida espiritual». En la edición consultada, traducida por J. Rafael Hernández Arias, la decisión de llamarle «vida intelectual» hace eco de la idea simmeliana de que en la economía característica de las grandes ciudades, la energía espiritual primordial es el entendimiento o el intelecto: la racionalidad.

¹⁴ Este autor mantiene una postura subjetivista en su texto *La filosofía del dinero*, en la que el dinero mismo se entiende como símbolo estético de la modernidad, de su carácter vacío, transicional y cuantificable. Si se bien le ha criticado que coloca el énfasis en las esferas de circulación e intercambio y no en la producción, así como la falta de una teoría objetiva del valor, la propuesta teórica de Simmel puede leerse como un correlato psicológico a El Capital, trasladando la crítica económica a términos psicosociales y afectivos (véase Simmel, 2004).

ya que “la economía monetaria y el predominio del intelecto se encuentran estrechamente relacionados” (2016, p. 61). La razón reproduce la objetividad del dinero en las relaciones interpersonales: en las metrópolis reinan la cuantificación, la jerarquización, la homogeneización, en suma, la objetivización por igual de hombres y cosas.

El tipo de la gran ciudad, que se manifiesta naturalmente en miles de modificaciones individuales, crea para sí mismo un órgano protector contra el desarraigo con el que le amenazan las fluctuaciones y discrepancias de su medio social; reacciona ante ellas no con emociones, sino, en esencia, con la razón, creando así una primacía anímica mediante una intensificación de la conciencia, generada a su vez por la misma causa (Simmel, 2016, p. 61).

Las sensaciones y emociones quedan sobrepasadas por las cualidades del ritmo dominante, vacío, que impone la racionalidad de lo abstracto en la vida cotidiana. El ritmo urbano se convierte en la marea que arrastra las vidas de las personas que habitan la ciudad. En palabras de Simmel (2004, p.395), “todas las cosas flotan con la misma gravedad específica en en la corriente, en constante movimiento, del dinero”. Para sobrevivir a esto, los habitantes de la ciudad deben reducir sus vidas a un nivel objetivo, devaluado.

En términos afectivos, se configura la actitud *blasé*¹⁵: “tal vez no haya un fenómeno anímico tan exclusivo de la gran ciudad como el hastío, en el cual el sistema nervioso

¹⁵ Derivado del francés, este vocablo significa apatía o desinterés causados por un exceso de exposición ante algo. En su uso coloquial también significa resaca crónica.

descubre su última posibilidad de acomodarse a los contenidos y a la forma de la vida de la gran ciudad mediante la renuncia a reaccionar ante ellos” (Simmel, 2016, p. 65), se trata de un mecanismo de defensa adaptado a los excesos de la vida urbana: renunciar a interactuar con la ciudad misma. Esta sensación es la misma que permea la vida de Jimmy Herf y, sobre todo, su final en la novela, cuando decide escapar estando ya completamente consumido por la urbe.

Una metrópolis en expansión constante implica la intersección de esferas sociales y culturales, de grupos e individuos dentro de un vórtice de creación capitalista. Las grandes ciudades constituyen una avalancha de estímulos que exceden las capacidades sensoriales de sus habitantes, y si bien la presencia simultánea de todos estos estímulos tiene un efecto debilitante, no dejan de ser atractivos para los urbanitas. De forma muy moderna, los ciudadanos buscan una forma de ejercicio de la libertad que se manifiesta en la estética urbana de la auto-creación, cual *flâneur* de Baudelaire, caminantes en la ciudad en busca de momentos fortuitos que constituyan el flujo eterno de la experiencia moderna” (Harding, 2003, p. 89). Buscan belleza y orden en el corazón de la ciudad, pero al hacerlo pronto notan que “ese campo también es limitado” (Simmel cit. en Frisby, 2013, p. 45) e incluso corren el riesgo de resultar embriagados por su forma y contenido.

La vida urbana es una vida de contradicciones. Diría Georg Simmel:

El individuo se ha visto reducido a una *quantité négligeable*, a una partícula de polvo frente a una enorme organización de cosas y poderes... En los edificios y en las instituciones educativas, en los prodigios y comodidades de una técnica

superadora del espacio, en las formas de la vida social y en las instituciones visibles del Estado se muestra una riqueza intelectual tan enorme, cristalizada e impersonal, que la personalidad, por así decirlo, no puede hacerle frente. La vida, por una parte, se hace más fácil, ya que se le ofrecen desde todas las perspectivas estímulos, intereses, formas de emplear el tiempo y la mente, y la llevan como en una corriente en la cual uno apenas necesita moverse para nadar[...] La atrofia de lo individual causada por la hipertrofia de la cultura objetiva es un motivo del odio enconado que los predicadores del individualismo extremado albergan contra las grandes ciudades, pero es también un motivo por el cual se los ama en ellas tan apasionadamente, y aparecen ante los habitantes de la gran ciudad como los anunciadores y redentores de su anhelo insatisfecho. (2016, pp. 75-76).

En ese sentido, la analogía con que Bud, el asesino prófugo, ilustra su llegada a la ciudad es bastante reveladora. Ser «una aguja en un pajar» implica perderse entre el gentío indiferenciado, atestiguar fragmentos de historias personales entrecortadas por el movimiento, o en la ciudad-tren de Manhattan, por la brevedad de los encuentros entre pasajeros que llegan y se van. La vida cotidiana es fragmentaria y dolorosa. En sus interminables encuentros fugaces, la experiencia urbana de pertenecer a la multitud es al mismo tiempo la indiferencia hacia ella, y un profundo sentimiento de desamparo. Como resultado está la soledad:

Pues la reserva e indiferencia mutuas, las condiciones de vida mental de los grandes círculos no se perciben nunca con tanta fuerza por su éxito en la

independencia del individuo como en el denso bullicio de la gran ciudad, porque es aquí donde la proximidad corporal y la estrechez hacen claramente perceptible por primera vez la distancia intelectual; el hecho de que en ninguna otra parte uno se sienta más solo y abandonado que entre el gentío de la gran ciudad (Simmel, 2016, p. 71).

Walter Benjamin¹⁶ resalta, haciendo eco de Simmel, el papel de los vehículos (por ejemplo, los trenes y tranvías) en el achatamiento sensorial que ocurre en las ciudades, que privilegia a la vista sobre los demás sentidos:

Es evidente que el ojo del habitante de las grandes ciudades se halla sobrecargado por actividades de seguridad. Menos notorio es otro requerimiento al que se halla sometido y del que habla Simmel: «Quien ve sin oír se halla mucho... más preocupado que quien oye sin ver. Esto es característico de las... grandes ciudades. Las relaciones recíprocas entre los hombres en las grandes ciudades... se distinguen por un acentuado prevailecimiento de la actividad de la visión sobre la del oído. La causa principal de este hecho son los vehículos públicos. Antes de la aparición de los ómnibus, de los trenes y de los tranvías en el siglo diecinueve, la gente no se había encontrado nunca en la situación de tener que permanecer, durante minutos e incluso horas enteras, mirándose a la cara sin dirigirse la

¹⁶ Este autor describe la experiencia de las multitudes y la vida urbana a través del concepto de *shock*, como veremos más adelante.

palabra.» La mirada atenta a la seguridad carece del abandono soñador a la lejanía (Benjamin, 1999, pp.84-85).

En la novela de Dos Passos nunca conocemos a fondo a los personajes, al contrario, su transitoriedad implica el desarrollo de una actitud volcada hacia la indolencia mutua. El trayecto de la ciudad-tren es también la profundización de una cualidad psíquica de desconexión, de atomización de las relaciones en lo público. La cuestión privada, corporal y emocional de los habitantes de la ciudad, queda subsumida a los ritmos sociales enajenados.

De manera similar, Stavros Stavrides (2016, p. 146) describe cómo “la experiencia contemporánea de la multitud, que inunda las calles, las estaciones de metro, los grandes almacenes y los edificios públicos, la misma experiencia que define la relación personal con la ciudad, es una experiencia de relaciones corporales. El ritmo del movimiento de las masas, la proximidad forzosa, y el cruce aleatorio de cambios constituyen el campo propicio para una conducta del cuerpo reflexiva que a ratos resulta hipnótica.”

Las relaciones sociales, pues, aparecen objetivadas, como cosas, átomos en tránsito cuya única relación es la copresencia, la existencia dentro de cierto campo visual. La ciudad está partida en la dimensión pública -las grandes objetivaciones- y la dimensión privada construida a partir del individuo atomizado, indiferente, hastiado. Este individuo atomizado es parte de la objetivación del tiempo como tiempo homogéneo.

La esencia misma de la ciudad y de la vida urbana es la maquinización del ritmo, la omnipresencia del ritmo dominante como artefacto para el control de la vida humana

a partir del tiempo abstracto. El ritmo frenético de la ciudad es la encarnación del ritmo dominante en el espíritu metropolitano: El ritmo es la herramienta que moviliza al tiempo abstracto y lo incorpora a la sensorialidad urbana.

A bordo del tren el espacio desaparece de la dimensión social, de la conciencia y la sensibilidad cotidianas y se convierte en una cuestión neutra: En la ciudad-tren sólo importa el tiempo, que ha aniquilado al espacio. La experiencia rítmica del tránsito de la máquina colma la experiencia sensorial, abrumba los sentidos, convierte a la gente en individuos transitorios, atomizados. La creación de estos individuos, átomos hastiados de la realidad, es consecuencia de la objetivación del tiempo como tiempo homogéneo.

La imagen de la locomotora

Recordemos que exactamente los mismos materiales con los que se construyeron las metrópolis (el cristal y hierro) fueron la materia prima de los pasajes parisinos, imágenes de las fantasmagorías urbanas¹⁷. De hecho, la experiencia personal del trayecto ferroviario puede entenderse desde la ilusión fantasmagórica, aquella transformación que desliga el mundo de las mercancías de sus contingencias históricas y las transfigura a algo universal, natural e inevitable (Buck-Morss, 2001). El concepto de fantasmagoría comprende la

¹⁷ Este término se originó en la Inglaterra de 1802 para describir una exhibición de ilusiones ópticas producidas por linternas. Marx usó el mismo término para referirse a la apariencia engañosa de las mercancías como «fetiches» en el mercado. En su Libro de los Pasajes, Walter Benjamin describe cómo las formas fantasmagóricas se extendieron hacia el espacio público. Al respecto, véanse Buck-Morss, 2005 y Buck-Morss, 2001.

ilusión que enmascara sus propias condiciones de producción, es decir, se trata del correlato estético del fetichismo de la mercancía capitalista, fuente de su naturaleza seductora e hipnotizante. Las grandes ciudades son deslumbrantes espacios en los que el brillo y el lujo son recorridos a través de sus calles, como grandes aparadores, en los que las multitudes asumen el papel de consumidores más que de productores.

De acuerdo con Adrian Daub y Rolf Goebel (2009, p. 281), en el fetiche no sólo se suprime el trabajo contenido en la mercancía, sino que la misma industria se convierte en un cuento de hadas, separada del proceso de industrialización que la hace posible. A pesar de que en el mundo moderno la alienación y la fragmentación son sustancia espacio-temporal, y por lo tanto es virtualmente imposible que exista una experiencia unificada, las fantasmagorías recrean una totalidad sensorial que sugiere una cohesión que no existe en la realidad. Así, se reintegran las experiencias sensoriales que se han dispersado y desplazado a causa de las numerosas experiencias de *shock* características de la modernidad capitalista.

Aquel estado mental que Georg Simmel describió como característico de las grandes ciudades, el hastío (o la actitud *blasé*), es consecuencia de una sobrecarga sensorial que no puede separarse de la violenta materialidad del capitalismo. La ciudad-tren, como un enorme vagón envolvente, induce sus efectos en la experiencia colectiva: “todos ven el mismo mundo alterado, experimentan el mismo ambiente total. Como resultado... la fantasmagoría asume la posición de dato objetivo” (Buck-Morss, 2005, p.

197). Esa experiencia compartida es la de sobrecarga sensorial, o en palabras de Benjamin, el *shock*.

Como lo describe Susan Buck-Morss (Buck-Morss, 2005, pp. 189-190), en esta crisis perceptiva de *shock* permanente la sensibilidad queda adormecida, la estética se convierte en anestésica¹⁸:

Las respuestas motoras de conmutar y oprimir la explosión en el movimiento de la maquinaria, tienen su contraparte psíquica en el “tiempo (...) desmembrado” en una secuencia de momentos repetitivos sin desarrollo. El efecto sobre el sistema sinestésico es embrutecedor... [Los ojos son] bombardeados por impresiones fragmentarias, ven demasiado y no registran nada. Así, la concurrencia de la sobreestimación y torpor es característica de la nueva organización sinestésica como anestésica... La estética pasa de ser un modo congestivo de estar «en contacto» con la realidad a una forma de bloquearla, destruyendo así el poder del organismo humano para responder políticamente aún cuando la auto-preservación está en juego.

En *Manhattan Transfer*, las dimensiones del tren rayan en la monstruosidad y su movimiento altera completamente la experiencia sensible del momento. Tras leer esta descripción, no cabe duda que es necesaria una especie de anestesia sensorial para lidiar con sus secuelas cotidianas:

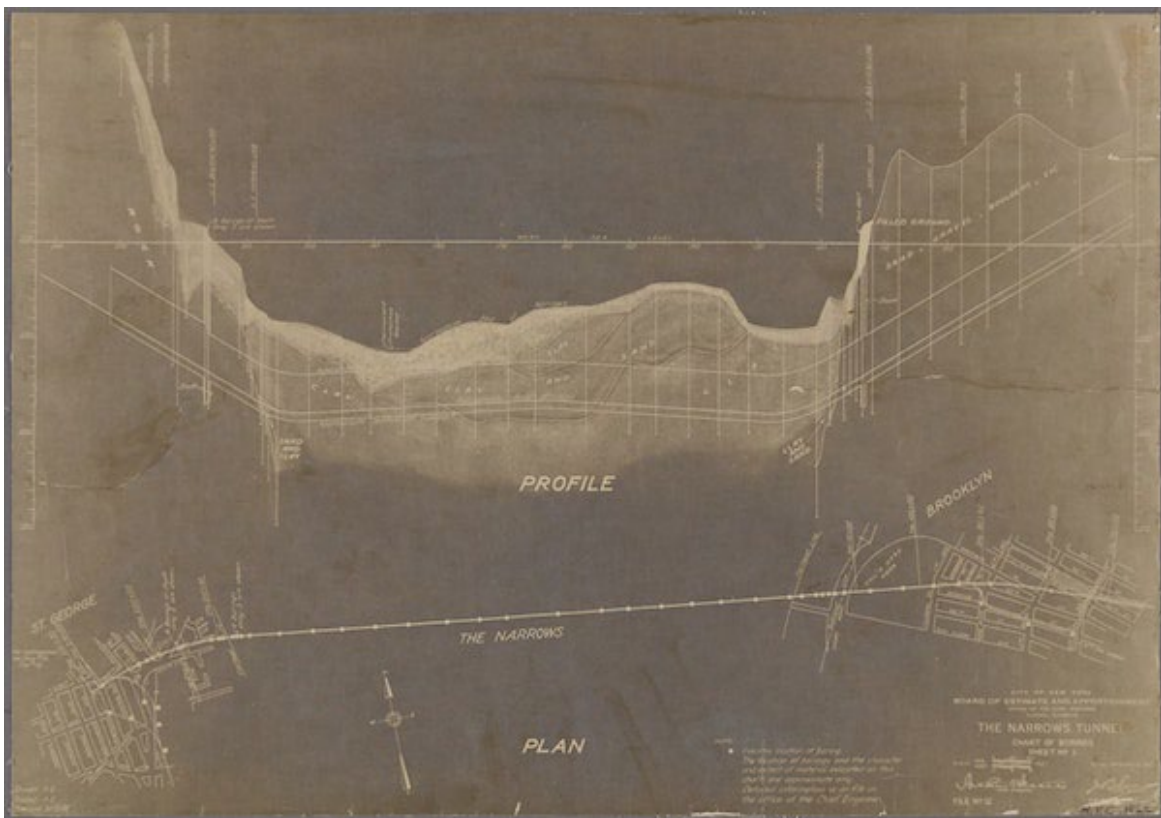
¹⁸ Ambos términos comparten la misma raíz etimológica, sin embargo, el prefijo *an* refiere a la negación de algo. La anestésica se refiere a la cualidad de eliminar las sensaciones o la incapacidad de percibir dolor.

El crepúsculo dejó caer entre ellos un silencio de plomo. De los muelles de la estación llegaba el silbido de una locomotora y el ruido que los vagones de mercancías hacían al ser enganchados en el apartadero. Jimmy corrió a la ventana... En la penumbra, Jimmy vislumbró la bruñida mole de una enorme locomotora. El humo salía de la chimenea en inmensas espirales de bronce y de violeta. En la vía, una luz roja se volvió súbitamente verde. La campana empezó a sonar lentamente, perezosamente. Bajo la presión del vapor, el tren, dando resoplidos, arrancó con un estruendo de hierro, fue tomando velocidad y se perdió en las tinieblas, balanceando su linterna roja a la cola (Dos Passos, 2008, p. 85).

La fantasmagoría está atravesada por la yuxtaposición entre pasado y presente, haciendo visible la fugacidad del elemento utópico de las mercancías y la incesante repetición, el «siempre otra vez lo mismo» no refiere al acontecimiento, sino al elemento de novedad en él. “La dialéctica temporal de lo nuevo como «siempre lo mismo»... es el secreto de la experiencia moderna de la historia. En el capitalismo, los mitos más recientes son constantemente reemplazados por mitos nuevos, de manera que la novedad misma se repite míticamente” (Buck-Morss, 2001). Así, se construye una homogeneidad temporal a través de las cualidades rítmicas de la repetición. La ciudad-tren representa el movimiento, pero un movimiento condenado a la reiteración infinita. Con el paso del tiempo, los paisajes urbanos adquieren la apariencia de lo prehistórico, a causa de la

extremada rapidez de los cambios traídos por la tecnología industrial. La experiencia temporal originada por este cambio acelerado es «la repetición infernal».

La imagen del tren nos ayuda a rastrear la importancia del ritmo como herramienta para la incorporación de la temporalidad lineal y abstracta en la cotidianidad urbana. Benjamin (cit. en Buck-Morss, 2001, p. 107) recupera el testimonio de Michel Chevalier: “Los ferrocarriles tienen más afinidad de lo que se podría suponer con el espíritu de la religión. Nunca ha existido un instrumento con tanto poder para... unir pueblos separados unos de los otros”. Con esto también se contribuyó a la aparente eliminación de las divisiones de clases y el debilitamiento del potencial revolucionario de la clase obrera.



Plano del Túnel *The Narrows*, que uniría Brooklyn con St. George, 1922.

La imagen de la locomotora que aparece en los fragmentos benjaminianos es imagen del progreso: lineal, apresurado, en apariencia imparable. El movimiento perpetuo del tren llama cada vez más imperantemente a encontrar la forma de interrumpir su camino de una vez por todas. Al igual que en *Manhattan Transfer*, el trayecto de la locomotora representa el flujo de la dominación rítmica hacia el abismo, el cual debe ser detenido con urgencia. La determinación externa del destino, la velocidad y el ritmo de la vida a bordo de la ciudad-tren muestran la subsunción ante la temporalidad abstracta del capital. El tren contiene, retiene y limita a todas las personas, a todas las historias que están a bordo: lo privado y personal están subsumidos a los ritmos sociales enajenados. John Dos Passos ilustra el trayecto de la locomotora cargado de violencia maquinaria abriéndose paso entre toda clase objetos, personas y atmósferas:

En el bochorno, las calles, las tiendas, la gente endomingada, sombreros de paja, sombrillas, tranvías, taxis, surgían a su alrededor, rozándola con reflejos cortantes, como si fuera andando entre virutas de metal. Ella se abría camino por entre una inextricable maraña de ruidos chirriantes como de dientes de sierra” (Dos Passos, 2008, p. 115).

Del mismo modo, la imagen de progreso está condensada en la ciudad-tren, cuyo movimiento es impulsado por la lógica de la acumulación de capital: El tren es la imagen del tiempo abstracto, de la objetivación del tiempo.

El tren como imagen de una sociedad en movimiento lleva ya un par de siglos en uso. De acuerdo con Agnes Heller (cit. en Löwy, 2003), la búsqueda utópica de la humanidad solía describirse en términos marítimos, como un barco que zarpa en busca de una isla remota donde la felicidad fuese al fin posible. No es hasta el siglo XIX que esta imagen es sustituida por la de un tren que avanza a toda velocidad hacia el prometedor futuro, arrollando cualquier obstáculo que existiese sobre las vías hasta alcanzar la última estación llamada «Utopía». La autora discrepa con ambas metáforas, incluso con la idea de que la humanidad está en movimiento hacia una realidad utópica, sea un lugar (como la isla) o un momento (el futuro): En cambio, llama a asimilar que la realidad histórica en la que nos encontramos es la de una «magnífica y espaciosa» estación ferroviaria de la cual no podemos salir.

Para Walter Benjamin, a diferencia de la versión decimonónica tradicional (y de la versión de Agnes Heller), la imagen del tren es invertida dialécticamente: “Marx dijo que las revoluciones son la locomotora de la historia mundial. Pero tal vez las cosas se presenten de muy distinta manera. Puede ser que las revoluciones sean el acto por el cual la humanidad que viaja en ese tren aplica los frenos de emergencia” (Benjamin, 2009, p. 59).

Manhattan Transfer expresa en términos estéticos cómo es que el ritmo de la vida es negado en la cotidianidad de las ciudades durante la modernidad capitalista. El tren, imagen del ritmo dominante, representa la muerte. En una sección de esta novela, un collage de imágenes muestra a un lechero y un cantinero conversando a primera hora de

la mañana, cuando el cantinero cierra su bar y el lechero comienza su ruta de reparto. Ambos conversan sobre su hartazgo de la vida en la ciudad, su ritmo, su tiempo. Cuando el cantinero vuelve a casa, platica con su esposa sobre un posible futuro tranquilo para la familia, lejos de la metrópolis de Nueva York y sus problemas, cosechando trigo en la zona rural de Dakota del Norte. La tranquilidad de esta escena es abruptamente interrumpida por la imagen del lechero que es arrollado por un tren cuando, sin notarlo, invade las vías con su caballo. El encabezado del periódico confirma la tragedia al poco tiempo: “Augustus McNeil, 253 W. 4th. Street, repartidor de la Lechería Excélsior, fue gravemente herido esta madrugada por un tren de carga que retrocedía por la vía de la New York Central...” (Dos Passos, 2008, p. 43).

Si bien en Manhattan Transfer los personajes pasajeros nunca encuentran el freno de mano para detener el trayecto de la locomotora, ya que parten de una idea de libertad que está basada en el individuo, permiten una visión muy clara del panorama de alienación causada por el viaje en una ciudad-tren marcada por su movimiento frenético. Allí, el ritmo que domina es la vida urbana, un espíritu de la ciudad que se mueve sin fin, frenéticamente: La ciudad-tren es la imagen de cómo se vive el tiempo como homogeneidad, estableciendo pautas rítmicas de una vida que se nos va de los manos. En otras palabras, la ciudad queda estancada en una totalidad rítmica.

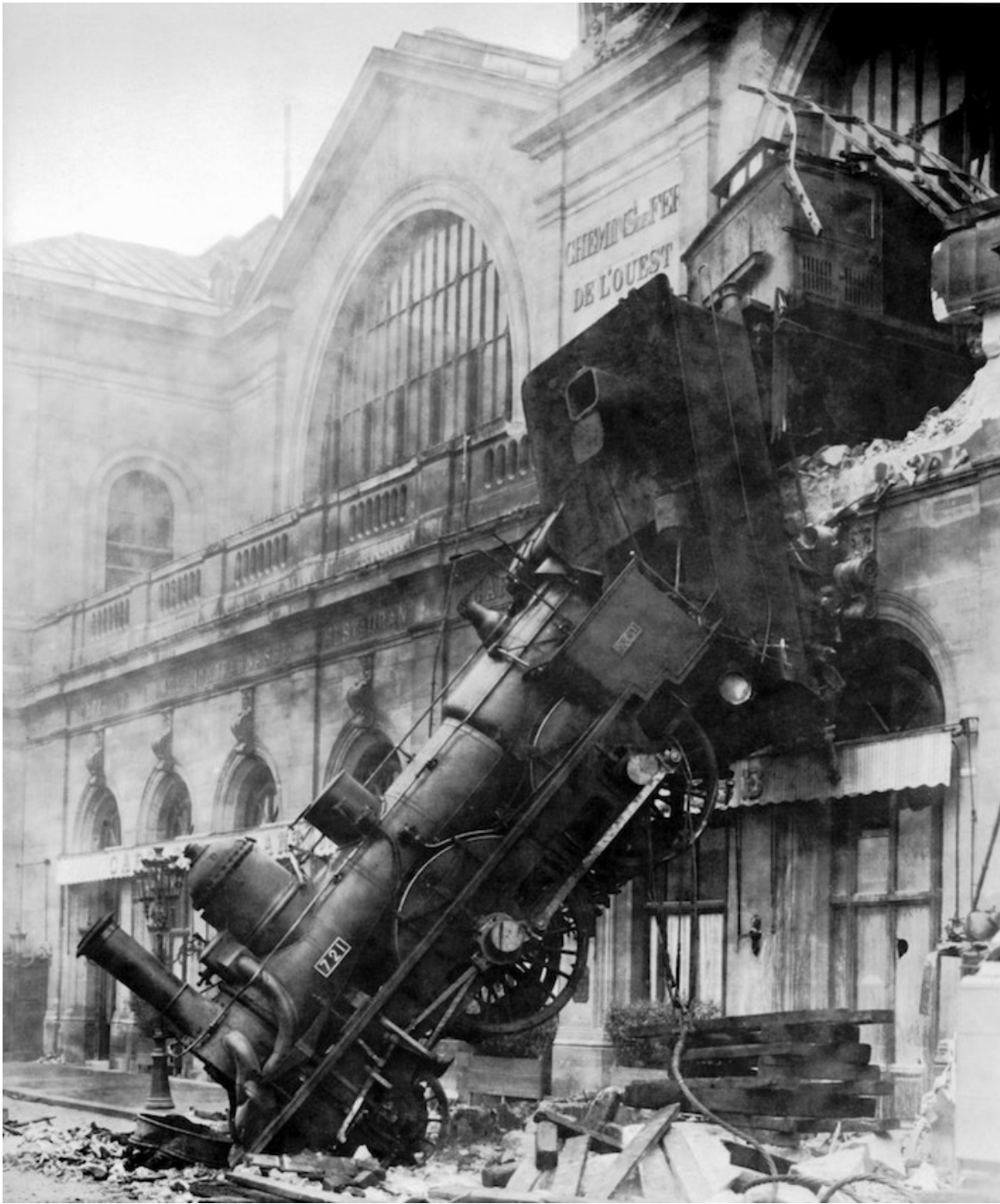
Jimmy, Helen, Bud, el lechero, el cantinero y la multitud de personajes que aparecen a lo largo de la novela padecen, de distintas formas, el sinsentido del tiempo. Para todos ellos, la experiencia concreta del tiempo vacío se vive a través del ritmo de una

vida movilizada por una locomotora, del ritmo dominante del capital. La vida misma queda subsumida al vacío, a la repetición mecánica de lo mismo, una y otra vez, en la infernal repetición de lo nuevo. Y, siguiendo a Buck-Morss, “cuando la novedad se transforma en fetiche, la historia misma se transforma en manifestación de la forma mercancía” (2001, p. 98).

Se trata, entonces, de una fantasmagoría del progreso. El progreso se convierte en una imagen mítica del movimiento y la velocidad, y los trenes juegan su parte en la misión de cumplir este mito religioso, haciendo uso de su enorme potencial para la homogeneización a través del ritmo.

El ferrocarril es referente del progreso, encarna el movimiento (siempre hacia adelante) que atraviesa el espacio, análogo al movimiento histórico. Esta cercanía conceptual llega al punto de convertirse en conceptos prácticamente intercambiables: La velocidad encarna la identidad mítica con el progreso (Buck-Morss, 2001, p. p.108).

Este supuesto mítico revela algo importante con relación a la naturaleza de la historia, la idea de que el cambio acelerado supone progreso histórico.



Tren descarrilado en Montparnasse, 1895.

Compresión y aniquilación

El tiempo en el capitalismo también está asociado al proceso de circulación del capital y su incesante búsqueda por el aumento de sus ganancias, a la lógica de la acumulación. En el proceso de circulación de capital, el espacio y sus distancias tangibles, geográficas dejan de ser importantes: son reemplazadas por el tiempo que toma darle la vuelta al mundo. Así, las locomotoras, los barcos de carga y los aviones fueron máquinas que se convirtieron en sinónimo de velocidad, de compresión del espacio y de reconversión del espacio en tiempos cada vez más cortos. El espacio se abstrae en tiempo a través del proceso de «aniquilación del espacio por el tiempo» que menciona Marx en los *Grundrisse* (2007). De nuevo, la abstracción temporal coloniza todo aquello que se le pone enfrente, convirtiéndolo en la medida de la producción y de la productividad, de la acumulación y de la velocidad.

La idea de la «aniquilación del espacio por el tiempo» se usaba comúnmente en el Siglo XIX para referirse a la nueva experiencia de viajar en ferrocarril (Schivelbusch cit. en Stein, 2003). La imposición de las vías de ferrocarril y los viajes mismos no eran percibidos de manera totalmente positiva, al contrario: la metáfora de la aniquilación representaba la violencia de la transformación repentina de las antiguas nociones del tiempo y la distancia. El ferrocarril no sólo volvía accesibles los espacios, también parecía destruir el carácter único de cada lugar, reduciéndolos a una secuencia de espacios

homogéneos, todos al alcance de unas pocas horas. El recorrido del tren es la imagen misma del progreso.

Durante el cambio de siglo la impresión general era la de un mundo en el que el cambio es cada vez más rápido, un mundo cada vez más incierto, inseguro e inestable, pero también más interconectado (Berman, 2010). Las distancias son destruidas al tiempo que la vida adquiere cada vez más velocidad. En términos de espacio, el desarrollo de los medios de transporte y comunicaciones volvió al mundo simultáneamente «más extenso y más pequeño» (Johnson, 2003, p. p.12).

El proceso de «aniquilación del espacio por el tiempo» es el reducto geográfico de la lógica de la acumulación capitalista. David Harvey lo describe así:

El incentivo para crear el mercado mundial, para reducir las barreras espaciales y *aniquilar el espacio a través del tiempo* es una condición omnipresente, como lo es el incentivo para racionalizar la organización espacial en configuraciones de producción eficientes (organización serial de la división del trabajo particularizada, sistemas fabriles y líneas de montaje, división territorial del trabajo y aglomeración en grandes ciudades), redes de circulación (sistemas de transporte y comunicaciones) y consumo (instalación de los hogares y casas, organización de la comunidad y diferenciación residencial, consumo colectivo en las ciudades). Las innovaciones dedicadas a la eliminación de las barreras espaciales en todos estos aspectos han sido de inmensa significación en la historia del capitalismo, convirtiendo a esa historia en un asunto en gran medida

geográfico: el ferrocarril y el telégrafo, el automóvil, la radio y el teléfono, el aeroplano y la televisión, y la revolución reciente en las telecomunicaciones pueden tomarse como ejemplos (Harvey, 1990, p. 258).

La preeminencia del tiempo y la imposición de la compresión espacio-temporal condensan la dominación del trabajo abstracto y revelan las características del proceso de acumulación capitalista en su totalidad, aquellas que se ejercen sobre los cuerpos de las personas. En palabras de Marx, la velocidad no es otra cosa que la búsqueda inacabable del proceso de creación del valor: “cuanto más ideales sean las metamorfosis circulatorias del capital, es decir, cuanto más se reduzca a 0 o se aproxime a 0 el tiempo de circulación del capital, tanto más funcionará éste, tanto mayor será su productividad y su autovalorización” (Marx, 2018, p. 156). A mayor velocidad, mayores ganancias. Después del control de los cuerpos de los trabajadores, la teletransportación seguramente sería el más grande sueño de los capitalistas. En efecto, el espacio constituye una complicación para la circulación de capital, de modo que disminuir las consecuencias temporales de la distancia es suficiente para que el proceso de acumulación se sobreponga a este obstáculo.

En el capital, la importancia del tiempo es tal que es el tiempo mismo quien representa la insaciable necesidad de engullir todo lo que le rodea, de reducir todo a temporalidad abstracta. Todo, incluso el espacio y la vida. La figura absoluta del tiempo no tarda en convertirse en tiempo acelerado. El tiempo es el espíritu del capital, la forma en que éste busca acumular cada vez más y más, cada vez más y más rápido.

La experiencia de la aniquilación del espacio por el tiempo describe una dimensión de la experiencia, en consonancia David Harvey propone el término «compresión espacio-temporal» para referirse a los procesos que trastocan las cualidades objetivas tanto del espacio como del tiempo, generando cambios radicales en la representación del mundo. La aceleración del ritmo de la vida en el capitalismo genera la sensación de que el mundo colapsa sobre sí mismo y sobre nosotros: “Cuando el espacio parece reducirse a una «aldea global» de telecomunicaciones y a una «tierra astronave» con interdependencias económicas y ecológicas -para usar sólo dos imágenes familiares y cotidianas-, y cuando los horizontes temporales se acortan hasta el punto de convertir al presente en lo único que hay (el mundo del esquizofrénico), debemos aprender a tratar con un sentido abrumador de *compresión* de nuestros mundos espaciales y temporales” (Harvey, 1990, p. 267).

La maquinización del ritmo es la esencia de la ciudad y de la vida urbana, las dimensiones de la máquina exceden la fábrica y se cuelan hacia afuera, inundando las ciudades. El ritmo dominante es omnipresente y moviliza al tiempo abstracto hacia la sensorialidad humana: se controla la vida cotidiana a partir del tiempo abstracto.

En la novela *Manhattan Transfer* de John Dos Passos la locomotora es tan grande e imponente que tiene las dimensiones de una ciudad entera, su movimiento determina las vidas de quienes la habitan, las engulle como una máquina viva insaciable. Esta imagen también muestra cómo el ritmo abstracto se expande fuera de la fábrica hacia la vida de las personas: La locomotora misma es una máquina, una herramienta de la

aniquilación del espacio y de transformación del tiempo, que encarna el modo de existencia del tiempo abstracto y cómo este subsume las multiplicidades rítmicas que podrían existir bajo su manto.

El recorrido del tren es la imagen del progreso: avanzando velozmente con una única dirección predeterminada y lineal. El trayecto de la locomotora homogeneiza los espacios que atraviesa y los reduce a una secuencia, trastocando las nociones previas de tiempo y espacio.

• • •

La imagen del tren tiene la potencia de permitirnos reconocernos como pasajeros que, sin quererlo, estamos viajando sobre sus vagones y recorriendo un trayecto sobre el que no tenemos ningún control. El ritmo de la vida, entonces, es más que una forma particular de actuar o que cierta repetición de acciones: es una oscilación que siempre está en tensión con la homogeneidad, pero bajo la organización del ritmo dominante. En la experiencia cotidiana de habitar la máquina, de ser llevados en sus vagones, el movimiento implica una saturación sensorial a través del ritmo que inunda y sobrepasa la sensibilidad estética de sus habitantes.

A través del ritmo los individuos aparecen como parte de la objetivación del ritmo homogéneo. El ritmo dominante subsume la vida y cualquier otra forma rítmica fuera delo abstracto y homogéneo. La imagen de la locomotora que avanza siempre hacia

adelante, como imagen del progreso, contiene la cualidad rítmica de la dominación, expresada por el mito del progreso.

La ciudad de Manhattan descrita por Dos Passos es una sinfonía rítmica constituida por los movimientos del capital y la mercancía, no construida a escala humana. La vida aparece desarticulada de la experiencia, se muestra ante los personajes y ante el lector como una serie de imágenes separadas que se iluminan por luces estroboscópicas. La vida cotidiana se vive en fragmentos, donde la única pertenencia posible es como parte de una multitud anónima que es indiferente y que causa indiferencia. Afectivamente, genera sentimientos de desamparo, soledad, desconexión y de atomización de las relaciones.

La dominación rítmica también es dominación afectiva, y el aplastamiento sensorial tiene consecuencias en su negación y en la resistencia. Los personajes a bordo del tren-ciudad de Manhattan Transfer se mueven errantes en su interior pero no logran encontrar la salida, porque la buscan de forma atomizada, individual. Y es que la alienación y la fragmentación son la sustancia espacio-temporal de la vida moderna, sin embargo, estos fragmentos no son evidentes a simple vista. Las fantasmagorías crean una totalidad sensorial que muestra cohesión falsa, que no existe en la realidad.

Cuando Walter Benjamin sugirió que la locomotora representaba al progreso lineal, con su movimiento siempre hacia adelante, construye la idea de un trayecto terrorífico, destinado a la catástrofe. Benjamin rompe con la idea de que el destino puede ser prometedor y por lo tanto el viaje valdría la pena: Al contrario, lo imperantemente

necesario es detener la máquina, accionar el freno de mano y detener el ritmo que nos mueve. Se trata, pues, de una acción colectiva. Benjamin plantea que es la humanidad quien debe aplicar el freno y parar la barbarie que implica la repetición vacía.

La imagen del tren también resalta la forma en que el ritmo dominante se vive en lo concreto, como una cualidad estética. La crítica a la dominación rítmica, planteada en términos estéticos y afectivos, es necesaria para plantearnos construir, desde el cuerpo doliente, la posibilidad de la autonomía: la posibilidad de romper el ritmo dominante y buscar una multiplicidad rítmica, de habitar la ritmicidad.

Contrarritmo, umbral y experiencia

Hay grietas que a veces son abismos. Estos vacíos que aparecen no son fruto del azar. Más bien son lugares de lo posible... Las instancias de lo posible solo pueden realizarse en el curso de una metamorfosis radical

Henri Lefebvre

Percepción de algo nuevo, extraño, o de algo que aparece súbitamente provoca un sentimiento -que puede ser positivo o negativo- breve, que concentra la atención sobre lo percibido

asombro, sorpresa

José Antonio Marina y Marisa López Penas

En el ritmo que se fabrica en las entrañas de la maquinaria fabril, como modo de existencia del tiempo abstracto, aún persisten los ritmos otros en su negación. A pesar de que el ritmo dominante sea una atmósfera total, una monstruosa locomotora con las dimensiones de una ciudad entera que nos mueve en un trayecto predeterminado, siguen

existiendo líneas de fuga¹⁹, antagonismos y resistencias que iluminan la posibilidad de habitar otros ritmos.

La búsqueda por el freno de mano que detenga la trayectoria del tren del progreso se expresa en las luchas urbanas que, a través de sus múltiples estrategias, constituyen intentos por suspender las reiteraciones del ritmo dominante y abstracto. La imagen de las barricadas, aquellas fortalezas construidas en las calles a partir de cualquier cantidad de objetos, no solamente implican la apropiación del espacio o la resignificación de la calle, sino que pueden suspender la reiteración del ritmo dominante. El análisis de las barricadas como imágenes dialécticas ilustra las maneras en que es posible construir la experiencia de la discontinuidad y la multiplicidad a través de la rítmica.

Por otro lado, se trata de formas estéticas, corporales y afectivas en las que se moviliza el hartazgo, el dolor y el sufrimiento que causa el ritmo incorporado a las rutinas cotidianas y a la experiencia corporal misma de habitar el ritmo dominante, de ser movidos por un ritmo homogéneo que no elegimos.

La exploración de la imagen de las barricadas, poniendo especial énfasis en su dimensión corpórea y estética no es arbitraria, sino que se construye precisamente contra la dominación rítmica. La dimensión concreta de lo abstracto es, a su vez, la grieta que se abre hacia la autonomía y la autodeterminación.

¹⁹ Si bien el concepto de *líneas de fuga* ha sido desarrollado por Gilles Deleuze, aquí no hago referencia a él, sino a una idea propia que implica la posibilidad de apertura hacia otras formas de vida dentro de la reiteración rítmica de lo dado. Agradezco a Panos Doulos por señalar este punto.

Las cualidades rítmicas están siempre en juego en la construcción de otras formas de habitar, como las que se ensayan dentro de las barricadas. Sin embargo, no podemos hablar de ritmo sin acarrear también la noción de dominación. Es por esto que aquí, la categoría de ritmicidad reemplaza al ritmo, recuperando la capacidad creativa de los pulsos colectivos, y abriendo la puerta hacia la construcción de los contrarritmos, entendidos como las formas de resistencia en contra del ritmo abstracto del capital.

La idea de ritmicidad hace posible imaginar y actuar hacia un habitar rítmico autodeterminado, sin referirnos necesariamente a volver a las formas precapitalistas de uso del tiempo y el espacio.

Barricadas, ensayos de espacio y tiempo

El 12 de mayo de 1588, en medio de los conflictos armados de la guerra de la religión en París, Francia, aparece por primera vez aquello que conocemos como barricadas. Aquel jueves de mayo del siglo XVI, la Guardia Real del Rey Enrique III tenía órdenes de entrar a París para evitar que la llegada del Duque de Guise causara disturbios (se le había prohibido la entrada porque su presencia, aclamada por los parisinos ultra-católicos haría quedar mal al Rey, que simpatizaba con los protestantes). La presencia de la Guardia Real en las calles causó justo lo que quería evitar, y las personas tomaron las calles y les cerraron el paso (Traugott, 1993). Una mezcla improvisada de objetos formaba montañas del tamaño del descontento popular: Cadenas, muebles, carrozas al revés y,

principalmente, barricadas de madera llenas de piedras y arena - de ahí el nombre de las barricadas. La Guardia Real se vio de pronto aislada, dividida en unidades pequeñas sin forma de comunicarse entre ellas y en total vulnerabilidad ante los constructores de las barricadas, quienes se erigieron, siquiera momentáneamente, como dueños absolutos de la ciudad (Hazan, 2015). Así, aquel jueves 12 de mayo de 1588 había cambiado de nombre: ahora sería conocido como el Día de las Barricadas.

El uso de barreras en las calles para impedir la entrada de extraños era una práctica común en Francia del siglo XVI. Por las noches solían cerrarse cadenas de esquina a esquina para salvaguardar la tranquilidad de los durmientes. Es decir, las barricadas se construyen sobre prácticas cotidianas de uso del espacio urbano, pero llevadas al extremo: a aquellos usos radicales de las calles de la ciudad que implican una verdadera apropiación del mismo, la creación de un espacio otro que es espontáneo y no planificado, heterogéneo o abstracto, que propicia un uso del tiempo fuera de la dominación rítmica y que por lo tanto que no se dedica a la producción de valor sino al puro uso, al caos, al disfrute o a la festividad.

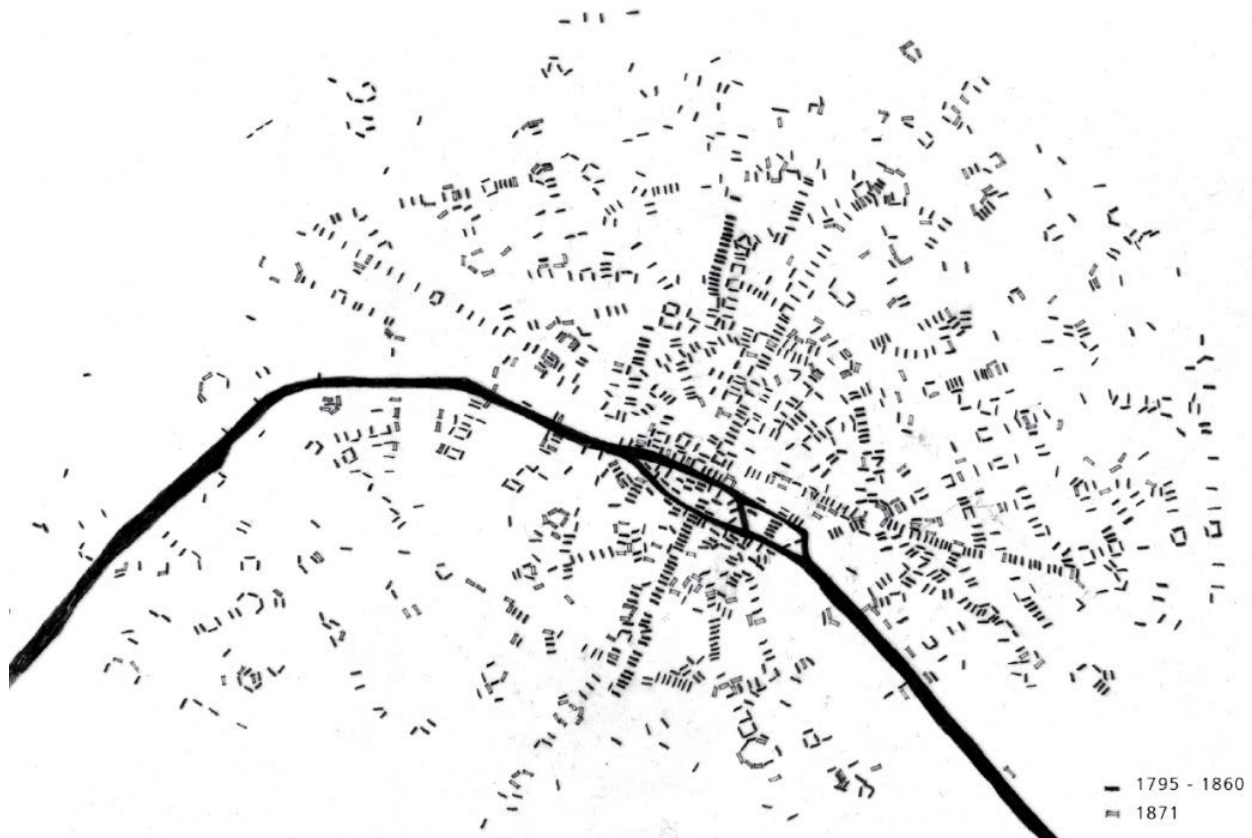
En la ciudad, las barricadas constituyen una forma evidente de apropiarse de los espacios públicos que normalmente son controlados e instrumentalizados por el poder, de ahí su inminente potencia: “el poder colectivo de los cuerpos en el espacio público es todavía el instrumento más eficaz de oposición cuando todos los demás medios de acceso quedan bloqueados” (Harvey, 2013). Y son, al mismo tiempo, el reclamo más directo de aquel derecho a la ciudad que describió Lefebvre, con todo su potencial movilizador para

la lucha anticapitalista. En palabras de Manuel Delgado (2010, p. 140): “Ahí está la ciudad de los descontentos, de los pobres, de los ingobernables y de los antagonistas[...], todos ellos capaces de generar formas genuinas de cultura —es decir de formas de hacer— basadas en un uso intensivo de la calle y la plaza, tanto en condiciones ordinarias —la vida cotidiana— como excepcionales —la fiesta o la revuelta—”.

Las barricadas han sido, a lo largo de la historia, formas en las que se materializa la intención de romper el ritmo aplastante del capital. Son, de hecho, emblema de las luchas urbanas y probablemente una de las primeras imágenes que nos vienen a la mente al pensar en ello. Y son, también, una de las estrategias de lucha más temidas por el poder. Basta recordar la remodelación de París por Haussmann (y las consiguientes en otras ciudades), quien para evitar “incidentes” como los causados por la Comuna de París y otras revueltas, creó bulevares tan grandes que, según su plan, sería casi imposible crear barricadas en ellos. Como ahora sabemos, las barricadas no desaparecieron y la misma ciudad de París ha sido escenario de varios levantamientos urbanos que recurrieron a ellas. Su uso ha trascendido épocas históricas y límites geográficos hasta convertirse en la forma de acción predilecta de las insurrecciones urbanas, quizás por su capacidad de adaptarse sus formas y funciones como respuesta al contexto social en que se utilizan, siendo siempre un poco distintas pero igual de emocionantes (Oswick & Robertson, 2009).

La Comuna de París se erigió con más de 600 barricadas, cada una de ellas un pilar que soportaba la estructura espaciotemporal que sostuvo la insurrección durante los 72

días de 1871 que la Comuna resistió en las calles, explorando la autonomía, la cooperación y la asociación como formas de vida fuera de la dominación rítmica del capital. Baudelaire describía los componentes materiales de las barricadas parisinas como los «adoquines mágicos que forman fortalezas». Ellos constituyen una arquitectura de la insurrección, creada por y para la gente, por y para la ciudad: Las calles literalmente se levantan, desafiando su mandato de horizontalidad, de cimiento y de fondo, se convierten en paredes que rodean, protegen, que invierten el mundo y construyen otra realidad.



Plano acumulativo de las barricadas en París (Douglas, 2008).

Para Pierre Sansot, los adoquines y otros materiales con los que se construyen las barricadas quedan liberados de la prisión de lo horizontal, levantan el vuelo cual aves al abrir la jaula que las encierra, son los rebeldes quienes les permiten conocer las alturas. Más aún, las barricadas son, más allá de su dimensión práctica, el verdadero contrario al monumento burgués (Delgado Ruiz, 2010). Las barricadas son al mismo tiempo símbolo y significado, forma y contenido, mónadas de insurrección. Son la más fehaciente muestra de que, al detener el ritmo del capital, espontáneamente emergen otras formas de relación, quizás caóticas y desorganizadas, quizás festivas y celebratorias, pero que implican ya una apertura frente a la homogeneidad.

En las luchas urbanas, las barricadas constituyen líneas divisorias, fronterizas, al mismo tiempo que son instrumentos de batalla. Estas rebeliones pueden crear espacios libres, aunque temporales, en los que las personas reclamen para sí un pedazo del espacio urbano industrializado que les ha sido arrebatado. Es por esto que las barricadas son, también, una plataforma para la aparición de festivo y lo teatral, un “locus de la revolución como festival de los oprimidos” (Bos, 2005, p. 354).

En estas construcciones de arquitectura rebelde se manifiesta la ruptura de la continuidad y también de los objetos. A través de la destrucción de las estructuras burguesas, homogéneas, planificadas y organizadas, y de la reconstrucción de estos monumentos de insurrección urbana, se forman las grietas que ponen en juego la permanencia de los tiempos y espacios del capital, se erigen los puntos de apoyo para quienes quieren ir más allá. Así, las barricadas constituyen un espacio único de encuentro,

de lucha conjunta en el espacio urbano, en el que personas desconocidas entre sí se funden en “un sólo cuerpo y una sola alma” (Delgado Ruiz, 2010) en la lucha por la ciudad. Adicionalmente, ese cuerpo y esa alma colectiva aloja los cuerpos y las almas que ya no están, las luchas pasadas se unen al presente en la discontinuidad, en la ruptura que brinda la barricada.



Barricada en la calle Rivoli, en Paris, abril de 1871.

Más recientemente, las barricadas han dejado de usar adoquines como materiales y se han transformado en construcciones aparentemente más efímeras: autos volcados y contenedores, muy frecuentemente en llamas. Katerina Nasioka (2017, pp. 101-102) narra cómo durante el levantamiento urbano durante el 2008 en Oaxaca, el levantamiento de barricadas creó “una espacialidad imaginaria de encuentro y, a la vez, hostil a la racionalidad capitalista abstracta”. Se trata de espacios que se abren desde el anonimato, permitiendo la aparición de caminos, pasajes, encuentros y conexiones detrás de sus murallas efímeras. Nasioka describe a las barricadas como utopías móviles, como un “anticercamiento que determina un área psicogeográfica; es decir, las prácticas somáticas de la psicorebelión, donde el cuerpo sale de la espacio-temporalidad capitalista”. Es decir, en el espacio y el tiempo, se imprimen nuevas formas de vida urbana, más allá de aquellas presupuestas por la idea capitalista de urbanidad y de la imposición de un ritmo vacío. Como diría de Henri Lefebvre (2017), es a través de actos como esos que la ciudad se convierte en obra.

Las barricadas, literalmente, cortan la circulación de los ritmos dominantes, quiebran el tiempo y el espacio. A través de su asfixia, se vislumbran, se crean y se habitan nuevas formas de tiempo y espacio, nuevas ritmicidades opuestas al ritmo mecánico del capital: Son la suspensión hecha acto, materializada en una torre sobre la cual los insurrectos se colocan para enfrentar la dominación. Podemos leerlas como imágenes dialécticas que capturan la discontinuidad y al hacerlo iluminan otro mundo posible que, en su revelación, muestra brevemente la justicia que existe sólo en su negación, la deuda

con las luchas pasadas y con las barricadas que se han levantado desde su nacimiento aquel jueves en 1588. Es decir, es posible entender a las barricadas más allá de una barrera física que impide el paso de los indeseables: entenderlas como imágenes dialécticas, como posibilidad que conecta al presente con un pasado (de lucha) olvidado, sacándolo del continuo que caracteriza al tiempo lineal, determinado por la dominación rítmica.

La discontinuidad implica un corto circuito en el aparato histórico literario burgués: la creación de otra historia, contada por fin desde la voz de los vencidos, de los olvidados, de los oprimidos.

Stavros Stavrides las describe así:

Las imágenes y las representaciones del espacio participan activamente en la formación de las cualidades de los espacios creados, mientras los conflictos urbanos transforman la ciudad.

Una de las imágenes modernas dominantes de la tan ansiada comunidad emancipada es un bastión liberado protegido por barricadas: una enclave territorial definido, siempre dispuesto a defenderse. Esta imagen, incrustada en el imaginario colectivo de los oprimidos, tiende a la construcción de una geografía de la emancipación, un mapa, que representa claramente las zonas liberadas dentro de un perímetro reconocible. Como si se tratase de islas rodeadas por un mar hostil o como continentes que se enfrentan a otros continentes hostiles, estas zonas aparecen como especialmente circunscritas y limitadas. Esta era la imagen

a menudo dominante en la historia de los movimientos juveniles de Atenas [en el año 2008] (Stavrides, 2016, p. 213).

Es así como se traen al presente las voces antes silenciadas, ahora convertidas en grito: quebrando la continuidad del tiempo lineal, con “la presentación del objeto histórico dentro de un campo de fuerzas cargado de pasado y presente que produce electricidad política en un *flash* luminoso de verdad” (Benjamin cit. en Buck-Morss, 2001, p. 245). Las barricadas actualizan aquellos deseos que son sepultados por el ritmo dominante (y que Benjamin llamaría la débil fuerza mesiánica), y en su presencia, cuestionan radicalmente el presente que habitamos, abriendo la ventana a otros posibles, así sea momentáneamente. Así, iluminan los ecos de la ruptura que resuenan una vez que, aparentemente, la vida volvió a la normalidad. Esta revelación se muestra como una imagen fugaz de la verdad: “en el momento de asimilación y superación se revela él mismo visualmente, en un *flash* instantáneo por el cual lo antiguo se ilumina precisamente en el momento de su desaparición” (Benjamin cit. en Buck-Morss, 2001).

Al actualizar esas luchas y traerlas al presente construimos la rememoración como redención de los antepasados esclavizados (Opitz & Wizisla, 2014), así convertimos a la memoria misma en un acto revolucionario. El pasado se abre, se coloca en el proceso de actualidad y es entonces cuando se hace evidente su conexión negada con el presente, negación que es consecuencia de la idea lineal del tiempo, del progreso. Dice Walter Benjamin (Buck-Morss, 2001, p. 244) que “para que un trozo del pasado pueda ser tocado

por la realidad presente, no debe existir continuidad entre ellos”. La construcción necesita de la destrucción así como el presente necesita del pasado.

“La suspensión de lo percibido en la percepción es, pues, la condición para que una imagen pueda ser percibida activamente, e incluso para que se constele a partir de los elementos múltiples que se congregan. Pero de esta manera, y eso se debe a la psique humana, se abre el espacio en el tiempo cuyo modelo es el pasado” (Opitz & Wizisla, 2014, p. 656). La imagen dialéctica implica una constelación crítica de pasado y presente, una conexión espiritual alimentada por la sed de justicia y redención.

Abordar a las barricadas como imágenes dialécticas implica partir de la discontinuidad en busca de grietas: una barricada no es una lucha aislada, es la manifestación de un presente en diálogo con el pasado, en la que las rupturas rítmicas de hoy son simplemente la continuación de aquellas que fueron silenciadas.

Estética

La construcción y defensa de las barricadas implica la imposición de una nueva estética urbana, una creada por las mismas personas que la habitan: Se crea la posibilidad de construir una sensibilidad completa, un nuevo orden sensible (más allá de lo visual, predominante en la modernidad capitalista), una ritmicidad corporal emancipada, fuera de la fetichización. Para Walter Benjamin, la imaginación y el tejido nervioso están escindidos: la pura contemplación es contraria a la acción (Buck-Morss, 2001). Es

necesario rechazar firmemente la separación entre mente y cuerpo a través del movimiento en colectivo: Una barricada se construye con las manos y se mantiene con los cuerpos. En la construcción de la barricada, la contraposición frente al ritmo dominante y el habitar de otras formas rítmicas comienza en el cuerpo, que se convierte de nuevo en el epicentro de lo sensible.

A diferencia de la contemplación condensada en las imágenes del trabajador en la fábrica, como *The Tramp*, que sólo ve llegar frente a él, uno tras otro, los objetos que tiene que transformar a través de su trabajo, y del pasajero del tren que observa el paisaje a través de la ventana mientras permanece atrapado dentro del vagón; el cuerpo y los afectos se movilizan en la construcción de las barricadas y en la construcción de las revueltas.

Con la imagen de la fábrica y la imagen del tren que hemos descrito aquí, logramos asomarnos a “el «gran espejo» de la tecnología, [donde] la imagen que vuelve está desplazada, reflejada en un plano diferente, en el que uno se ve como un cuerpo físico divorciado de la vulnerabilidad sensorial; un cuerpo estadístico, cuyo comportamiento puede ser calculado; un cuerpo actuante, cuyas acciones pueden medirse con respecto a la “norma”; un cuerpo virtual, que puede soportar los shocks de la modernidad sin dolor” (Buck-Morss, 2005, p. 211).

El ritmo dominante es la imposición de la inmovilidad reiterativa, del bucle eterno y mecánico sin principio ni final, en el que cada momento es exactamente igual al anterior. Es decir, podemos caracterizar a la repetición acumulativa como el opuesto a la creación

estética, a la indefinición, el disfrute y la experimentación. Lefebvre usa una forma musical (y por lo tanto estética) para describir esto:

La música muestra cómo los ritmos envuelven lo cíclico y lo lineal: la medida y el intervalo de los tiempos tienen un carácter lineal, mientras que los motivos, la melodía y sobre todo la armonía, tienen un carácter cíclico (división de octavas en doce semitonos, reiteración de sonidos e intervalos en el seno de las octavas). Igualmente la danza, gestual organizado según un código doble, el del bailarín y el del contemplador (que acompasa batiendo sus manos, agitándose), de forma que vuelven los gestos evocadores (paradigma) y que integran en los gestos encadenados ritualmente (Lefebvre, 2013, p. 250).

La obra musical se analiza en primera instancia según tres momentos: el ritmo, la melodía y la armonía. Esta triplicidad garantiza la posibilidad de una producción sin fin, mientras que cada momento o cada oposición binaria, si se toman de forma aislada, se agotan. Las obras musicales construidas en torno a un único momento (por ejemplo, la melodía o la percusión tomadas aparte) son más fácilmente comunicables que las otras, pero en cambio resultan monótonas y menos atractivas. La gran música clásica ha mantenido la unidad de los tres momentos; no obstante, cada músico y cada obra se concentran sobre uno y lo acentúan para valorizar tarde o temprano los otros. Esta variedad de efectos se descubre en el curso de una misma composición, sonata o sinfonía. Lejos de favorecer una homogeneización a través del aplastamiento de otros aspectos de

la obra, el papel de la acentuación consiste en poner de relieve las cualidades y subrayar las diferencias. Esto da lugar al movimiento en vez de la paralización, como un momento perpetuamente referido al siguiente, que él prepara y anima. La copresencia de instrumentos e instrumental (pianos, cuerdas, metales; escalas, modos, tonos, etc.) abre las posibilidades y amplifica las diferencias, lo que invierte la tendencia al reduccionismo — que se asocia a la ideología del intercambio y la comunicación (Lefebvre, 2013, pp. 401-402).

La metáfora de la música brinda un referente estético para las formas rítmicas. En este sentido, una musicalidad fuera del ritmo dominante implicaría la exploración de formas melódicas y armónicas inéditas, una composición de múltiples vibraciones sonoras que no suenen a nada conocido, sino a verdadera experimentación.

Desde la interrupción rítmica se abre la posibilidad del movimiento. La barricada, como una realidad espaciotemporal heterogénea, abre la ventana hacia una sensibilidad distinta: a la exploración estética de una ritmicidad otra, más allá de la abstracción mecánica.

Aquí es necesario aclarar exactamente a qué estética queremos aludir, pues este término suele usarse para describir al estudio de la belleza y las artes, a una cuestión burguesa y fetichizada. Aún cuando su acepción fue profundamente permeada por las formas de dominación capitalista, la estética es una forma corporal, sensible. Diría Eagleton: «la estética nace como discurso del cuerpo». Susan Buck-Morss hace un excelente recorrido de sus sentidos del término, a partir de la etimología:

“*Aisthitikos* es la palabra griega antigua para aquello que se «percibe a través de la sensación». *Aisthisis* es la experiencia sensorial de la percepción. El campo original de la estética no es el arte sino la realidad, la naturaleza corpórea, material. Es una forma de conocimiento que se obtiene a través del gusto, el tacto, el oído, la vista, el olfato: todo el *sensorium* corporal. Las terminales de todos estos sentidos -nariz, ojos, oídos, boca, algunas de las áreas más sensibles de la piel- están localizadas en la superficie del cuerpo, la frontera que media entre lo interior y lo exterior.” (Buck-Morss, 2005, p. 174).

Terry Eagleton reconoce que la estética se ocupa del «territorio denso y hormigueante» de lo extra-mental y por eso comprende “nada menos que la totalidad de nuestra vida sensible en su conjunto”. Se trata de los “primeros movimientos de un materialismo primitivo, de la rebelión de largo tiempo inarticulada del cuerpo contra la tiranía de lo teórico” (Eagleton, 2006, p. 65). Sin embargo, está inmersa en una realidad contradictoria entre la dominación capitalista y los deseos humanos:

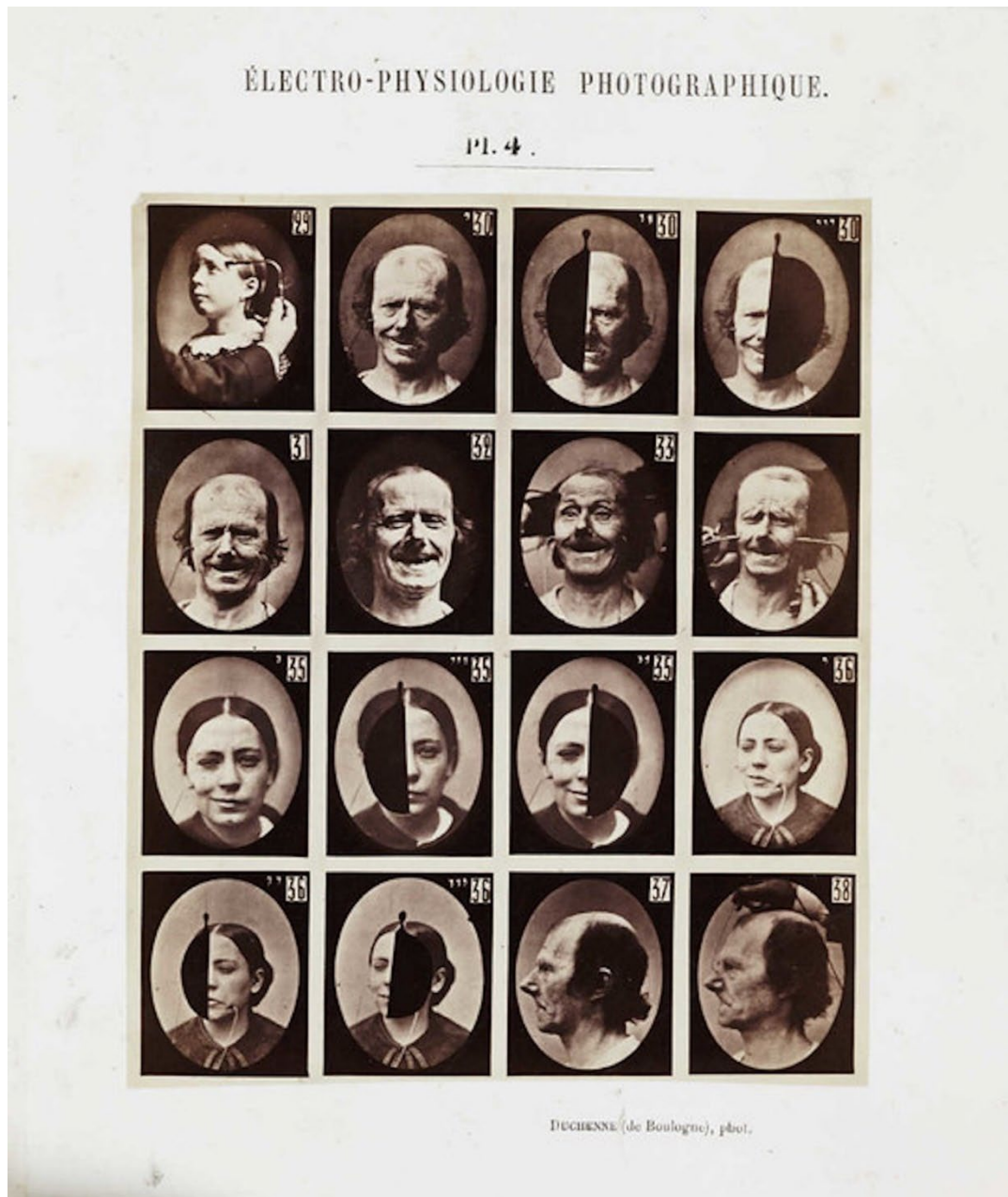
Al abrigo de la instrumentalización progresiva de la naturaleza y de la propia humanidad, el proceso laboral en el capitalismo se desarrolla bajo el dominio de una ley abstracta y disciplinaria que destierra a sus márgenes todo placer corpóreo, toda inutilidad; y a medida que el placer somático y la autorrealización se someten a los dictados de la mercancía, lo estético se convierte en un mero culto filosófico, un placer intelectual reservado a la clase gobernante. Bajo esas dos esferas escindidas parece imposible armonizar, de hecho, el «espíritu» y los «sentidos», reconciliar las formas coercitivas racionales de la vida social con sus

groseros contenidos particulares. De hecho, esta elocuente escisión se abre camino a través del propio cuerpo humano” (Del Castillo, Ramón & Cano, Germán, 2006, p. 44).

A medida que las capacidades productivas del cuerpo se racionalizan y mercantilizan, sus impulsos simbólicos y libidinales o bien son abstraídos hasta convertidos en un desear grosero, o bien son eliminados como redundantes [...]. Una práctica estética «verdadera» (una relación con la Naturaleza y la sociedad que podría ser a la vez material y racional) se bifurca así en un ascetismo brutal, por un lado, y un barroco esteticismo, por el otro. Suprimida de la producción material, la creatividad humana se disipa en una fantasía idealista o se arruina en esa parodia cínica de ella misma conocida como impulso posesivo. La sociedad capitalista es a la vez una orgía de ese deseo anárquico y el reino de una razón supremamente incorpórea. A modo de un artefacto sorprendentemente mal conseguido, sus contenidos materiales degeneran en una inmediatez totalmente grosera, mientras que sus formas dominantes crecen rígidamente abstractas y autónomas (Eagleton, 2006, p. 277).

Paralelamente, Walter Benjamin considera que la alienación sensorial es la condición sensible de la modernidad, la forma en la que el fascismo sigue persistiendo, aunque de maneras -aparentemente- más sutiles que hace casi un siglo. Es por esto que ve como necesario “*deshacer la alienación del sensorium corporal, restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la*

humanidad, y hacer todo esto no evitando las nuevas tecnologías sino *atravesándolas*”
(Buck-Morss, 2005, p. 171).



Placa de *Mécanisme de la Physionomie Humaine*, en la que a través de electrodos se movían músculos individuales del rostro, 1862.

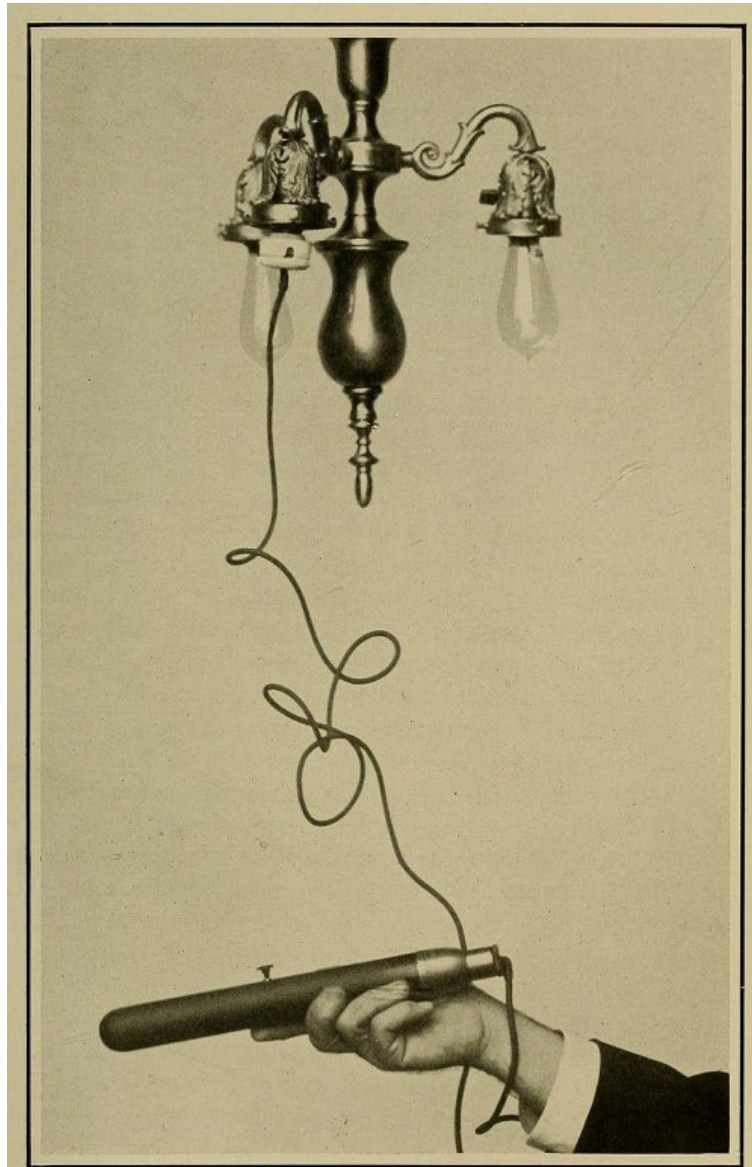


PLATE XV.—Illustrating a pocket high frequency instrument, complete and ready for use when connected with any electric light outlet. It comprises a charging coil, circuit interrupter, condenser, and primary and secondary coils, and is the only Tesla transformer ever brought within so small a compass. With the current on, pressure on the thumb screw starts the instrument into action; releasing the pressure stops it. It is useful in the field of external treatment covered by regular vacuum-tube discharges, and in the liberation of ozone. Nearly all the directions in this book for local applications of vacuum-tube electrodes apply to the method of employing this compact device. It is a very beautiful product of the art of the Electrical Engineer.

Dispositivo de corriente eléctrica de alta frecuencia usado como tratamiento médico para lesiones, insomnio y depresión, entre otras afecciones, 1910.

En las reflexiones de *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* Benjamin propone un camino distinto para encontrar el contraveneno a la alienación sensorial y una resolución revolucionaria al dilema de la estética: “el término clave «estética» sufriría un giro de 180 grados en su significado. La «estética» se transformaría; en verdad, sería redimida, de manera que, irónicamente (o dialécticamente), *ella* pasaría a describir el campo en el cual el antídoto contra el fascismo se despliega como respuesta política” (Buck-Morss, 2005, pp. 171-172). La propuesta estética no está en la creación sino en la producción como transformación de lo que ya existe (Benjamin, 2018b): tal y como ocurre en la lucha de clases. Eagleton (2006, p. 60) igualmente considera a la estética un concepto anfíbio y contradictorio, que alberga la promesa revolucionaria, pero también la semilla de la dominación: “el implacable enemigo de todo pensamiento de dominación o instrumental; lo estético constituye tanto una vuelta creativa a la corporalidad como la inscripción en ese cuerpo de una ley sutilmente opresiva; representa, por un lado, un interés liberador por la particularidad concreta, por otro, una forma engañosa de universalismo”.

Es necesaria, entonces, una ruptura de tajo en la que las formas estéticas edificadas con cada reiteración del ritmo dominante desaparezcan por completo: El levantamiento de una estética distinta que nos permita transformar la realidad desde su propia hechura sensorial.

En la comuna de París, la idea de lujo comunal incluía también a la estética. Kristin Ross cita a Elisée Reclus (2016, p. 171): “Allí donde la tierra se ha desfigurado, donde toda la poesía ha desaparecido del campo, la imaginación se extingue, la mente se empobrece y la rutina y el servilismo se apoderan del alma, llevándola al letargo y a la muerte”. Mientras que para el comunero William Morris, el capitalismo es el culpable de la «hambruna artificial» que nos impide apreciar la belleza de un paisaje natural o urbano, placeres que nos son negados a pesar de tenerlos frente a los ojos.

Morris también consideraba que la vida cotidiana en su totalidad debería ser considerada parte de las artes, de manera que el lujo no se basara en la clase, sino que existiera igualdad en la abundancia (incluso la de belleza), a saber: “Crear una relación transformada y sensual con los materiales - su textura, densidad, flexibilidad y resistencia- y con los procesos de nuestro trabajo, con las distintas etapas de fabricación con reconstrucción, renovada sin cesar, de las propias capacidades” (Ross, 2016, p. 81). En este sentido, las barricadas fueron el paradigma de esta noción de construcción y residencia cotidiana de lo bello: en la Comuna, el ideal revolucionario, materialmente, se construye a través de la superposición de los sacos de arena que dan forma los muros efímeros de sus cientos de barricadas, dentro de los cuales se exploran otras formas de relacionarse. Napoleón Gaillard, comunero, zapatero y orgulloso constructor de barricadas es relatado así por Kristin Ross (2016, p. 70):

“La barricada construida por Gaillard, a la que muchos llamaban el «Château Gaillard», impedía el acceso a la Rue de Rivoli; tenía la altura de una casa de dos pisos y

como complemento bastiones, tejados a dos aguas y una fachada flanqueada por pabellones. Su afirmación de la condición del artista era recordada con cierta birla por otro contracomunero, que se refería despectivamente a Gaillard como «zapatero vanidoso» y «padre de las barricadas»: «Considera las enormes barricadas que había construido en la plaza Vendôme, la plaza de la Concorde, etc. etc., como obras de arte y de lujo; habla de ellas con un amor y una admiración que transfiere, obviamente, a su propia persona.»

Esto no quiere decir que la construcción de la barricada condense en su totalidad la materialidad de la lucha anticapitalista, pero es una manera en la que la forma rítmica de la dominación capitalista se desfigura, permitiendo que la sensorialidad se conecte de nuevo con el entorno y con las demás personas. De acuerdo con Walter Benjamin “lo colectivo también es corpóreo... Sólo allí, cuando el cuerpo y el campo de imagen se interpenetran de modo tal que toda tensión revolucionaria se vuelve corporal, una nervadura colectiva, y todas las nervaduras corporales del colectivo se vuelven descarga revolucionaria, sólo entonces la realidad se ha superado a sí misma hasta el punto exigido por el Manifiesto Comunista” (cit. en Buck-Morss, 2001, p. 297). La acción es un relámpago que corre través del sistema nervioso, el shock se reproduce en su mínima expresión dentro del cuerpo humano uno tras otro, abriendo la mente hacia la colectividad y la cooperación. El camino hacia la emancipación comienza en lo más íntimo e inmediato: la sensorialidad.

Susan Buck-Morss (2005, p. 181) propone el término «sistema sinestésico» para referirse al

Sistema estético de conciencia sensorial descentrado del sujeto clásico, en el cual las percepciones externas de los sentidos se reúnen con las imágenes internas de la memoria y la anticipación... El «centro» de ese sistema no se aloja en el cerebro, sino en la superficie del cuerpo, entonces la subjetividad, lejos de estar confinada al cuerpo biológico, juega el rol de mediadora entre las sensaciones internas y externas, las imágenes de la percepción y las de la memoria.

Así, la estética constituye un puente entre pasado y futuro, entre memoria y proyecto, y la posibilidad de despertar del letargo rítmico sobreviene al choque. Por otro lado, la constante repetición infinita que caracteriza al ritmo dominante actúa como anestesia frente a la experiencia. Buck-Morss (2005, p. 188) recuerda cómo

Benjamin escribe: «La amenaza de esas energías es la del *shock*. Cuanto más habitualmente se registra en la conciencia, tanto menos habrá que contar con su repercusión traumática» (Benjamin, 1998). Bajo tensión extrema, el yo utiliza la conciencia como un amortiguador, bloqueando la porosidad del sistema sinestésico, aislando así la conciencia actual del recuerdo del pasado. Sin la profundidad de la memoria, la experiencia se empobrece. El problema es que en las condiciones del *shock* moderno -los *shocks* cotidianos del mundo moderno- responden a los estímulos sin pensar que se ha hecho necesario para la supervivencia... El *shock* es la esencia misma de la experiencia moderna.

En las barricadas se trastoca la linealidad del tiempo abstracto, la relación entre presente y pasado adquiere otra ritmicidad, otra musicalidad, cuyo énfasis está en la heterogeneidad y la diferencia. Para Henri Lefebvre, cada ritmo tiene una resonancia musical y es “en este nivel, en lo invisible, donde los cuerpos se reencuentran” (Lefebvre, 2013, p. 267). La musicalidad es otra forma de vivir la sensibilidad estética fuera de la alienación, personas y cuerpos se funden en una especie de danza una vez que la abstracción y la linealidad se desvanecen como fuerzas dominantes. La barricada, a la vez galería de arte y salón de baile, se convierte en el espacio de experimentación estética que celebra la posibilidad de crear una ritmicidad otra.

Sentimiento y cotidianidad

A fin de cuentas, tanto en las barricadas como en otras formas de lucha, el objetivo está en construir otra cotidianidad. El concepto de vida cotidiana engloba una multiplicidad de significados y en la sociología se ha caracterizado desde lo sin importancia hasta el origen de lo revolucionario. Sin caer en alguno de los dos extremos, es posible reconocer la potencialidad de la vida cotidiana para imaginar y experimentar otros mundos posibles. Ben Highmore, por ejemplo, afirma que la cotidianidad misma “contiene las demandas elementales para convertirse en algo distinto (algo más) que lo permitido por la cultura burocrática y mercantilizada” (2002). Por su parte, Michael Gardiner considera que es “polidimensional: fluida, ambivalente y voluble” (2000, p. 6) y por lo tanto “en la

ejecución cotidiana del mundo siempre hay un potencial inminente para nuevas posibilidades de vida”, la vida cotidiana es acto, está “constantemente uniendo, tejiendo y desconectando; constantemente mutando y creando” (Harrison, 2000, pp. 498, 502). La vida cotidiana puede ser una línea de fuga frente al ritmo dominante, que a pesar de seguir siendo una forma rítmica, aparece como un objeto fijo y reificado.

Lo usual y lo inesperado se desdoblán frente a las rutinas, en las que es posible tanto reproducir lo habitual como improvisar, crear una nueva temporalidad cotidiana, en la que se habite una nueva forma de ritmicidad. En palabras de Tim Edensor:

La existencia cotidiana puede ser abierta, fluida y generativa, una forma sensual de experimentar y comprender... Una metáfora útil para la cotidianidad es «flujo», el cual concibo como un proceso secuencia a través del cual la experiencia inmanente se satura con momentos sucesivos de sintonización regular hacia lo familiar, lo sorprendente y lo contingente, y se tipifica por periodos de autoconciencia seguidos de una subsunción hacia estados irreflexivos de nuevo... La cotidianidad es el sitio para el despliegue de múltiples ritmos, y aunque la inmanencia de la experiencia suavemente está anclada por el hábito y la aprensión de la rutina, siempre hay una tensión entre lo dinámico y lo vital, entre lo regular y lo reiterativo (Edensor, 2012, p. 10).

Una de las características primordiales de la vida cotidiana es su temporalidad. Ella se expresa en la repetición, aquello que pasa «día tras día» (Felski, 2000), es decir, la vida cotidiana es rítmica por sí misma. A través de los usos del tiempo y sus repeticiones

diarias, se crean y se fortalecen las relaciones sociales humanas, afirma Stavros Stavrides, que implican la apropiación de los ritmos sociales y que permiten enmarcar la vida cotidiana en un entramado cargado de sentido:

El «uso del tiempo» significa entender... cómo las performances individuales o colectivas pueden basarse en variaciones diferenciares de los ritmos dominantes... Los actos rituales pueden considerarse, en términos generales, como manipulaciones comunitarias de los ritmos sociales, a pesar del hecho de que estos actos parecen a menudo centrarse en ritmos naturales. El concepto de ritmo puede contribuir a la conexión entre una teoría de las prácticas, entendidas como *performances* con sentido, y la experiencia metropolitana podrá entenderse, por tanto, como el resultado de prácticas performativas diferenciadas y con distintos ritmos a la hora de habitar (Stavrides, 2016, p. 33).

Henri Lefebvre (2012) reconoce que hay dos caras de la misma moneda (la moneda capitalista): si bien la monotonía lineal de la rutina nos aplasta, la función social y mental tienen su propia ritmicidad (que él llama cíclica), cuya presencia garantiza que lo lineal no logre triunfar del todo:

Basta con abrir los ojos para comprender la vida cotidiana del individuo que corre desde su vivienda a la estación, más cercana o más lejana, o al metro abarrotado y, de ahí, a La Oficina o a la fábrica, para por la noche retomar ese mismo camino y volver a su hogar a recuperar fuerzas para proseguir al día siguiente. A la imagen de esta miseria generalizada le acompañaría la escena de las «satisfacciones» que

la oculta, convirtiéndose así en medio para eludirla y evadirse de ella (Lefebvre, 2017, p. 140).

La evasión y la transformación están situadas espacial, temporal y sensorialmente, pues “en el espacio y en el tiempo se suceden las desestructuraciones y las reestructuraciones, siempre plasmadas en el terreno, inscritas en lo práctico-sensible, escritas en el texto urbano, pero con una procedencia distinta: la de la historia, la del devenir” (2017, p. 77).

Esta relación íntima con los eventos que llenan el día a día, evidentemente, también es afectiva. Raymond Williams llamó «estructuras de sentimiento» a la forma en que la construcción de una cotidianidad distinta no se agota en sí misma, sino que constituye la base para la construir otras formas de entendernos. Es decir, Williams sugiere que después del sentimiento viene el sentido. Es interesante cómo ambos términos están unidos incluso etimológicamente: “En latín clásico, *sentire* significa «percibir por los sentidos o ser afectado por algo». Por su parte, sentido es el participio del verbo sentir, y significa «lo que se siente», y que se ha substantivado con las acepciones de: órgano sensorial, el significado de algo y una dirección”. (Marina & López Penas, 2013, p. 51).

La vida cotidiana juega un papel vital en la creación de este sentido, que emerge de “las más delicadas y menos tangibles partes de nuestra actividad” (Williams, cit. en Edensor, 2012, p. 8), generando una forma común de ver el mundo, que resulta en hábitos discursivos y prácticos colectivos distintos a los que existían previamente. Para Eva Illouz

(2006, p. 113) “el concepto de estructura de sentimiento designa dos fenómenos opuestos: «sentimiento» apunta a un tipo de experiencia rudimentaria, que define quiénes somos sin que seamos capaces de articular ese «quiénes somos». El «concepto de estructura», por su parte, sugiere también que ese nivel de experiencia tiene una estructura subyacente, es decir, que no es caprichoso sino sistemático”. En conjunto, se refieren a los elementos afectivos tanto de la conciencia como de las relaciones, la forma en que están imbuidas y en tensión constante.

Raymond Williams le llama «presencia viviente» a la “innegable experiencia del presente: no sólo el presente temporal, la realización de esto y de este instante, sino la especificidad del ser presente, lo inalienablemente físico, dentro de lo cual podemos discernir y reconocer efectivamente las instituciones, las formaciones y las posiciones, aunque no siempre como productos fijos, como productos definidores” (1997, p. 150). El presente, cargado de ritmicidad y de afectividad, es irreductible y se encuentra siempre en movimiento que puede convertirse en un sentido plenamente articulado y definido. Tanto es inseparable el movimiento del presente, que su absoluto contrario sería la muerte: “Tal vez la muerte pueda ser reducida a formas fijas, aunque sus registros supervivientes de hallen en su contra. Sin embargo, lo viviente no será reducido, al menos en la primera persona” (p. 152). Siempre que exista vida, habrá afecto y rítmica, y la posibilidad de transformarlos: La ritmicidad modela el flujo de la experiencia.

Aquí es necesario hacer una distinción: la noción de experiencia que afirmamos es la de Walter Benjamin, quien sostenía que la experiencia está necesariamente ligada a la

memoria. Para Benjamin, la guerra y sus atrocidades ha causado un empobrecimiento de la experiencia, contribuyendo por lo tanto a la barbarie. En *Pobreza y Experiencia* (2018a), describe cómo la guerra privó a las personas de la capacidad de narrar, o en otras palabras, de mantener viva la memoria a través de la palabra. Quienes lograron volver con vida lo hacían vacíos, silentes, sin experiencias que recordar y mucho menos la capacidad de elaborarlas simbólicamente para transmitir las a los más jóvenes. Es por esto que la memoria necesita de la discontinuidad: para saltar los espacios vacíos y encontrar el vínculo que une las luchas pasadas con el ahora. Actualizar el pasado, traer el pasado al presente en un salto que no es lineal ni unidireccional.

La memoria no está separada de la experiencia ni del modo en que se organiza la sensorialidad (García Vela, 2019), son las formas sociales las que determinan cómo nos relacionamos sensorialmente con el entorno y con el pasado. La presencia del shock, sea cotidiana como en las ciudades, o intensa como en las guerras, adormece y anestesia los sentidos. Benjamin llamaba «vivencia» a la experiencia apagada y empobrecida que caracteriza nuestras vidas en el capitalismo. La experiencia, por otro lado, implicará tanto una nueva sensorialidad como una relación cercana con el pasado y la memoria. Es desde aquí que podemos entender a los contrarritmos como luchas por la experiencia, luchas contra la fetichización y la abstracción temporal. Una sensibilidad abierta a la diferencia, a la discontinuidad y la homogeneidad necesariamente será el preámbulo del movimiento de la vivencia a la experiencia.

Para poner a la experiencia en términos de la estructura de sentimiento, se trata de una «presencia viviente» que no se aísla del pasado, al contrario, lo contiene en su centro y lo actualiza en la acción.

Benjamin distingue la experiencia y la vivencia, siendo esta última una acumulación individual de situaciones vividas a lo largo del tiempo, que carecen de sentido, de apertura y de implicación estética (García Vela, 2019). Podríamos decir que se trata de la práctica cotidiana del ritmo dominante, del constante y adormecedor *shock* producido por la técnica, la máquina, la ciudad, la locomotora. La anestesia significa pobreza de experiencia.

Por otro lado, la percepción “deviene experiencia sólo cuando se conecta con recuerdos sensoriales del pasado” (Buck-Morss, 2005, p. 189). Así, la experiencia implica una sensorialidad completa y absoluta, cargada de historia y materialidad. La percepción sensible, aunque lo parezca, nunca es un asunto puramente individual.

Así, la apertura a la experiencia implica una transformación profunda de la temporalidad. No se trata solamente de adquirir más tiempo, sino de una transformación profunda de nuestra relación con la rítmica, con el tiempo, el espacio y nuestras propias acciones en ellos. En palabras de E. P. Thompson:

Si van a aumentar nuestras horas de ocio en un futuro automatizado el problema no consiste en «cómo podrán los hombres *consumir* todas estas unidades de tiempo libre adicionales», sino «qué capacidad para la experiencia tendrán estos hombres con *este* tiempo no normatizado para vivir». Si conservamos una

valoración puritana del tiempo, una valoración de mercancía, entonces se convierte en cuestión de cómo hacer este tiempo útil o cómo explotarlo para las industrias del ocio. Pero si la idea de finalidad en el uso del tiempo se hace menos compulsiva, los hombres tendrán que reemprender algunas de las artes de vivir perdidas con la revolución industrial: cómo llenar los intersticios de sus días con relaciones personales y sociales más ricas, más tranquilas; cómo romper otra vez las barreras entre trabajo y vida (Thompson, 1984, p. 291).

Más aún, para Stavros Stavrides, el ritmo es inseparable de la sensibilidad, ya que “entendido como ondulación, es un elemento formativo de la experiencia. Tiene un impacto sobre la forma en la que los sentidos moldean su relación con el mundo material. El ritmo conduce el oído, el tacto y la vista. El carácter rítmico de una respiración conduce al sentido del olfato, como el ritmo al que tragamos afecta nuestro sentido del gusto” (Stavrides, 2016, p. 69). La ritmicidad constituye el material con el cual se construye la experiencia sensorial y concreta de otros mundos posibles. Se trata de una experiencia estética: una estructura de sentimiento. Un cimiento corpóreo pero colectivo.

Umbrales y contrarritmos

Doreen Massey (1992), en su texto *Politics of Space/Time*, exhibe una de las problemáticas más profundas asociada a la categoría de espacio: Muchos de sus usos conceptuales privan al espacio de lo político e incluso de la posibilidad de incluir la

política. La noción más común desde estas posturas es aquella que lo caracteriza como algo estático, opuesto al tiempo, sobre lo cual realmente no se puede actuar. Massey plantea que la despolitización del término, aunada a sus múltiples definiciones que muchas veces permanecen implícitas, han contribuido a convertirlo prácticamente en un concepto vacío de cualquier posibilidad emancipatoria: el de un contenedor separado del contenido, permanente e intocable.

La crítica marxista plantea, por otro lado, que las relaciones y procesos espaciales son, en realidad, relaciones sociales que adoptan una forma geográfica particular. Es decir, que el espacio se construye a través de relaciones sociales y prácticas sociales materiales. Desde esta perspectiva, se recalca que las especialidades deben ser pensadas como elementos formativos de las prácticas sociales, no sólo como contenedores de objetos, sujetos y situaciones que enmarcan lo social. Un espacio con estas características es totalmente un espacio en disputa, un espacio implicado en la historia. Al respecto dice Henri Lefebvre:

El espacio de la acumulación capitalista se animó y se colmó progresivamente. Se denomina admirativamente a esta acumulación como «historia». Se ha explicado este proceso mediante todo tipo de motivaciones: los intereses dinásticos, las ideologías, las ambiciones de los grandes, la formación de los Estados nacionales, la presión demográfica, etc. Se penetra así en la búsqueda incesante y el análisis de fechas y encadenamientos causales. ¿Acaso no podría proporcionar el espacio,

lugar de encadenamientos cronológicos múltiples, un principio y una explicación tan aceptables como cualesquiera otros? (Lefebvre, 2013, p. 313).

El espacio es al mismo tiempo orden y caos, es una red compleja de relaciones de dominación y subordinación, de poder y significados. Stavros Stavrides afirma que el espacio es un “receptáculo de las relaciones de poder”, evidenciado por las estrategias de disciplinamiento, que no son más que la consecuencia de la distribución de los individuos en dicho espacio (Stavrides, 2016). En otras palabras, el orden social es a la vez orden espacial y temporal.

“Ni el espacio es estático ni el tiempo es aespacial” dice también Doreen Massey (1992), y Henri Lefebvre ubica al ritmo en la intersección entre ambas categorías, usándolo como clave para pensar la ciudad: “El espacio no es más que la inscripción del tiempo en el mundo, los espacios son realizaciones, inscripciones en la simultaneidad del mundo externo de una serie de ritmos, los ritmos de la ciudad, los ritmos de la población urbana... la ciudad solamente será repensada y reconstruida sobre sus actuales ruinas cuando hayamos comprendido que la ciudad es el despliegue del tiempo” (Lefebvre, 1996, p. 16).

Por su parte, Stavrides puntúa: “el espacio se define como artefacto social significativo, o más bien cobra existencia, en el proceso de «temporalización» a través de los ritmos que se derivan del acto de habitar... La rítmica permite entender el presente y el futuro a través de una suerte de partitura de repeticiones definitorias”. (2016, p. 34). La categoría que condensa la mutua concatenación espacio-temporal es la ritmicidad, esta

implica siempre la interrelación de un tiempo y un espacio: Un tiempo localizado, un espacio temporalizado (Lefebvre, 2012). Es decir, la categoría de ritmicidad hace evidente que no es posible concebir al espacio como separado del tiempo y viceversa: se trata de una cualidad espacio-temporal indivisible.

Las espacialidades forman parte de la experiencia cotidiana, del pensamiento y del deseo. En este sentido, pueden ser y de hecho son parte de la construcción de otras formas sociales y también de otros mundos posibles. Las espacialidades de emancipación han sido descritas de varias formas en la tradición sociológica: Como heterotopías, que de acuerdo a Michel Foucault, constituyen súbitas desjerarquizaciones del territorio, situadas en crisis temporales, que son a la vez oscuras y esperanzadoras. Las heterotopías foucaultianas constituyen una unidad de lo múltiple e incluyen emplazamientos tan diversos como los jardines, los cementerios, los museos y los navíos (Foucault, 1986; Stavrides, 2016). Un homónimo de dichas heterotopías son las descritas por Henri Lefebvre, que aunque comparten sustantivo, son profundamente distintas a las anteriores. Para Lefebvre, las heterotopías son espacios sociales fronterizos, en las que la posibilidad de que algo distinto ocurra aparece casi sin buscarlo, en la regularidad la vida cotidiana. De modo que la creación de este tipo de heterotopías es frecuente pero fugaz; ocurre cada vez que las posibilidades de la acción colectiva son iluminadas brevemente, llamando a la acción colectiva (Harvey, 2013; Lefebvre, 1970). Lo que ambas nociones tienen en común es que la creación de espacios otros es una oportunidad para el

florecimiento de la esperanza, para el inicio o la continuación del camino hacia la emancipación.

Como una especie de heterotopía, Stavros Stavrides propone la categoría de *umbral* para describir aquel espacio fronterizo que funciona como “un complejo artefacto social que produce, mediante distintos actos de cruce definidos, diferentes relaciones entre la mismidad y la alteridad. Si el interior y el exterior se comunican y definen mutuamente, entonces el umbral podrá considerarse como una zona intermedia de mediación de dimensiones variables que se produce” (Stavrides, 2016, p. 22). La potencialidad del umbral está en el acto de atravesar que él mismo engloba.

Los umbrales son territorios intermedios, de liminalidad, que propician el encuentro entre identidades. En ese sentido, son contrarios a un espacio tradicional y bien definido, al que corresponden identidades específicas. Es así que pueden caracterizarse como espacios alternativos y de emancipación. Un ejemplo son los espacios autónomos creados durante las revueltas de Atenas en el 2008. Cuando, como en Atenas, se crean y se habitan una multiplicidad de umbrales, podemos decir que se crea «una ciudad abierta», «una ciudad de umbrales», que de acuerdo a Stavrides tiene, al menos, dos posibles puertos:

Puede llegar a ser una ciudad en la que el espacio público funcione como una red de espacios intermedios, de umbrales metropolitanos propicios para la performatividad de unas identidades colectivas distintas e interdependientes en reconocimiento mutuo. Las acciones de desobediencia civil metropolitana

pueden tornar temporalmente los umbrales urbanos en lugares para la alteridad, de modo que se contrapongan a las identidades urbanas normalizadoras... Quizá, en el renovado proyecto de emancipación social, tenga cabida la sustitución de los ritmos que imponen los puestos de control por los ritmos propios de los puntos de inflexión, en esos umbrales en los que puede emerger un nuevo concepto del tiempo. Walter Benjamin describe esta época como «mesiánica», una época marcada por una ruptura crucial del tiempo social (2016, p. 66).

Y también:

Puede constituirse como patrón espacial que da forma a espacios intermedios propicios para el encuentro, el intercambio y el reconocimiento mutuo... Podemos llegar a comprender la espacialidad del umbral como potencial rasgo de transformación de un espacio urbano. Los conflictos urbanos que generan este tipo de performatividad de los espacios urbanos de hecho transforman la ciudad, por muy temporal que pueda ser este cambio (2016, p. 222.).

Otro pulso

En los umbrales se suspende el tiempo abstracto y es reemplazado por una forma más intuitiva de actuar, de pensar, de ser: en la lucha aparece una ritmicidad tal cual, como líneas de fuga de la dominación. El contrarritmo es la negación del tiempo, de la

abstracción, de la reducción de lo humano a la producción y la acumulación, representa el pulso que late de nuevo con la fuerza de la lucha.

En el contrarritmo se vive una temporalidad otra, tal y como aquella temporalidad de la revolución que Sergio Tischler describe como “el proceso de insubordinación del trabajo (como sujeto) frente a la temporalidad abstracta del objeto; es decir, la negación del capital como sujeto reificado” (2007, p. 43). La construcción de disonancias rítmicas que ocurre en las insurrecciones representa la posibilidad de romper con la homogeneidad rítmica aplastante del capital. A través de la ruptura, de la discontinuidad, se abre la comunicación entre el presente y el pasado, y la posibilidad de la experiencia absoluta.

En la ciudad, el ritmo es una forma de establecimiento del orden espacio-temporal dominante, mientras que la ritmicidad subyacente encarna la posibilidad de creación de resistencias. Una multiplicidad de pulsos que están en contradicción, en resistencia, en lucha y en conflicto; que son asincrónicos, heterogéneos. Los intentos de la subsunción del ritmo dominante son por negarlos, por homogeneizarlos. Rítmicamente, la lucha no es solamente negación: Es una resignificación material de las relaciones sociales que dominan.

La lucha por la recuperación del pulso y por la reapropiación de la vida cotidiana implica la autodeterminación. Incluso cuando no se logra totalmente, cuando las relaciones sociales de dominación permanecen en el fondo o vuelven a tomar fuerza, cada manifestación de esta ritmicidad es una línea de fuga ante las fuerzas de la lógica del

capital. Sobre cada uno de estas líneas de fuga es posible seguir construyendo: Cada manifestación del contrarritmo es el germen de la lucha de clases. Para Henri Lefebvre, hay un fuerte componente espacial en las luchas recientes:

“La lucha de clases puede leerse en el espacio actualmente más que nunca. A decir verdad, sólo ella impide la extensión planetaria del espacio abstracto disimulando todas las diferencias. Sólo la lucha de clases tiene capacidad diferencial, capacidad para establecer y generar diferencias no intrínsecas al crecimiento económico considerado como estrategia, «lógica» o «sistema» (es decir, diferencias inducidas o toleradas), Las formas de esta lucha son mucho más variadas que antiguamente. Desde luego, las acciones políticas de las minorías forman parte de esta lucha” (Lefebvre, 2013, p. 111)

La manifestación del contrarritmo es también la negación corporal, sensorial de la dominación. Para Walter Benjamin, la lucha es la rebelión de la diversidad contra la homogeneidad. La lucha contra la totalidad homogeneizante es vista como lucha por la realización del individuo en una sociedad que lo niega (Tischler, 2007, p. 49, 56). Con la ruptura del tiempo homogéneo, se rompe también la dominación rítmica que anesthesiaba los sentidos a través de su espejismo: “lo más propio de la experiencia dialéctica es que disipa la apariencia ilusoria del siempre-lo-mismo, en realidad incluso de la simple repetición en la historia. La experiencia política auténtica está absolutamente libre de esta ilusión” (Benjamin cit. en Buck-Morss, 2001, p. 126).

Los umbrales son espacios de discontinuidad en los que la conexión entre el pasado y el presente no es lineal sino múltiple. El pasado se extiende hacia una variedad de

futuros posibles, cual ramificaciones, y el presente que habitamos es solamente uno de ellos. Saber de la existencia de cada una de esas otros futuros posibles implica la posibilidad de ir tras ellas, o como diría Walter Benjamin (cit. en Stavrides, 2016), “nuestra consciencia de la discontinuidad histórica es una característica definitoria de las clases revolucionarias en el momento de su acción”.

Cabe recordar que es la memoria lo que nos permite reconocer el carácter rítmico de la vida: denota la diferencia y la similitud entre «lo que precede y lo que sigue», y es precisamente esa cualidad la que le permite a la ritmicidad ser creativa y creadora. Es decir, la ritmicidad misma es el vehículo a través del cual la memoria puede reconectarse con el pasado, su efecto y su medio es la lucha por la creación de umbrales.

Es en este sentido que Lefebvre se pregunta “la sucesión de alteraciones, de repeticiones diferenciales, sugiere que en algún lugar de este presente existe un orden que proviene de otro sitio y que se revela. ¿Dónde?” (1996, p. 223). La respuesta de Stavrides es: en la memoria. Es la memoria la que ordena temporalmente los acontecimientos y nos permite dotarlos de sentido, ya que “los seres humanos tejemos el tiempo para dotar de coherencia al medio de la reproducción social” (Stavrides, 2016, p. 75). Asimismo, es la memoria la que sufre ante el trauma, quedando marcada con una huella que altera sus propias rutinas, costumbres y la capacidad de reconocer la diferencia entre la igualdad. Es precisamente esto lo que se logra a través del ritmo dominante, de la maquinización del ritmo.

Por lo tanto, es imperativa la ruptura: el espacio y el tiempo reclaman su reapropiación como antiguos testigos de otros tiempos y otras luchas, y la memoria espera ser despertada de su letargo, pues “bajo la experiencia de rupturas históricas extremas siempre late dormida la posibilidad de que se produzcan discontinuidades temporales capaces de reorganizar la memoria colectiva” (Stavrides, 2016, p. 83). Para Walter Benjamin la memoria de la discontinuidad es «rapsódica»: “el recuerdo no debe avanzar de un modo narrativo... sino ensayar su prospección de tanteo en lugares siempre nuevos, indagando en los antiguos mediante capas cada vez más profundas” (Benjamin cit. en Stavrides, 2016), toda vez que “articular el pasado históricamente... significa aferrarse a un recuerdo en el instante en que surge en un momento de peligro” (Benjamin, 2008).

Sin embargo, el verdadero peligro, la verdadera catástrofe, sería seguir viviendo bajo el yugo de un ritmo dominante que anestesia los sentidos y vacía la vida, convirtiéndola en una secuencia de momentos sin más importancia que la de producir capital. Para Stavros Stavrides (2016, p. 108) los umbrales son precisamente el “lugar apropiado para la experiencia precaria de la «iluminación profana», en la que la cercanía rasga la lejanía y los sueños colectivos revelan su potencial liberador exactamente en que también se rasgan tras un despertar abrupto”.

Si la ritmicidad se define fuera de lo lineal y así se reconoce el significado contenido en las reiteraciones, a partir de su conexión con el pasado, es posible crear lo rítmico con la imaginación, la experimentación y el deseo: Los contrarritmos permiten descargar la energía creativa y encaminarla hacia la autonomía.

De vuelta a la Comuna, argumenta Kristin Ross que “en la dialéctica entre lo vivido y lo concebido -la frase es de Henri Lefebvre-, la idea de un movimiento sólo se genera con y después de él: liberada por las energías creativas y el exceso del propio movimiento. Son las acciones las que producen los sueños y las ideas, y no a la inversa. (2016, p. 13)”

Ross (2016) elige como comienzo de la Comuna de París el momento en el que un asistente a una asamblea nocturna toma la palabra y, en lugar de dirigirse a la audiencia con un «señoras y señores», lo hace diciendo «ciudadanas y ciudadanos». La sala entera despertó de su letargo y «estalló en aplausos»: tal parece que a partir de ese momento, no querían ser considerados menos que ciudadanos y ciudadanas, como parte de una organización comunal que les permitiera vivir en libertad, fuera del Estado y la circunscripción nacional: ciudadanos y ciudadanas de una República Universal. En una crónica de la época, Gustave Lefrançais describe que «el efecto fue inmenso y su reverberación se extendió al exterior».

Es, pues, un umbral que se hace visible en el momento en que se nombra, cuando las palabras

Crean una brecha o división en el aquí y ahora, en la contemporaneidad constituida por el hecho del habla; crean una nueva temporalidad en el presente y, en esencia, una agenda... Permiten una compresión del presente, en su despliegue, como algo histórico, cambiante... [Crean] un tiempo espacializado, de hecho, según la observación de Ernst Bloch de que en la historia nacional no hay tiempo, sólo espacio. «Por lo tanto, la nación -escribe- expulsa al tiempo, y de

hecho a la historia fuera de la historia: es el espacio y el destino orgánico, nada más; es esa “auténtica colectividad” cuyos elementos subyacentes se tragan, por decirlo así, la incómoda lucha de clases del presente» (Ross, 2016, pp. 23-24).

El espacio sin historia que describe Bloch está hecho de ritmo: del ritmo lineal de las máquinas, en las que el paso del tiempo se vuelve imperceptible a causa de su repetición infinita, siempre igual a la anterior. Si comparamos este con los ciclos de las sociedades precapitalistas, la diferencia es avasalladora. Para William Morris (cit. en Ross, 2016, pp. 93 23-24), las antiguas formas de vida pueden entenderse como «parábolas», es decir, como yuxtaposiciones que abren el tiempo: “«Para los que tienen el corazón para entender, esa historia del pasado es una parábola de los días por venir.»” La memoria contenida en la relación cíclica con la naturaleza es capaz de actualizarse y re-crearse en la actualidad. El mismo Morris imaginaba este escenario cuando, algunos años después de la Comuna, escribe una novela en la que describe cómo la plaza Vendôme y Trafalgar Square se convierten en huertos. De acuerdo a Kristin Ross (p. 77), esta imagen “va más allá de reiterar el espacio vacío de potencialidad alcanzado por los comuneros y crea un nuevo espacio-tiempo de ritmos estacionales y lujosa exuberancia. El huerto es el futuro, pero un futuro que se remonta al cronotopo de una sociedad de reproducción simple y a la naturaleza cíclica de los procesos, cuyos ritmos provienen de la naturaleza.”

No es fácil pensar en el ritmo más allá del tictac del tiempo abstracto, más allá del ritmo de capital, escuchando con el cuerpo podemos darnos cuenta de la ritmicidad que

de desplaza la abstracción. En las luchas presentes y pasadas, está vivo el pulso de una ritmicidad otra, que aspira a nuevas formas de vida construidas desde lo más concreto. La ruptura del ritmo del capital es al mismo tiempo la revelación de la multiplicidad rítmica necesaria. La ruptura rítmica es la posibilidad de rearticulación afectiva y cotidiana, y para ensayarla es necesario romper la categoría inicial de ritmo.

Si bien la idea de ritmo inaugurada por Henri Lefebvre es interesante, nos deja dentro de la misma noción de lo lineal. ¿Cómo sería posible que el ritmo pueda ser al mismo tiempo lineal y cíclico? La maquinización del ritmo le arrebató su característica primordial, la distinción entre iteraciones. Es por eso que resulta necesario pensar fuera del ritmo maquinizado, lineal y dominante para volver a la ritmicidad. Los acontecimientos y rupturas como las barricadas y revueltas detienen el tiempo lineal, como intentos de jalar el freno de emergencia de una locomotora condenada a viajar al vacío. Un nuevo pulso se abre a partir de la distinción, mismo que abre el paso a la memoria y a la experiencia plena. Se trata de una imagen dialéctica, la iluminación de otro mundo posible.

Para el análisis crítico del ritmo es necesario “reconocer el carácter rítmico de la diferenciación más que el de la repetición” (Deleuze y Guattari, cit. en Stavrides, 2016). La rítmica puede ser entendida como una puesta en práctica hacia la emancipación, y justamente esa es la apuesta de esta tesis.

Este pulso es una experiencia estética, sensorial, concreta, parte de una estructura de sentimiento. La ritmicidad se vive, se practica, nos hace parte: Se vive el mundo que se quiere construir.



Algunas barricadas constituyen intentos por detener el ritmo lineal capitalista y por apropiarse del tiempo y el espacio. La ruptura rítmica abre espacios intermedios de exploración de autonomías, de encuentro y de diálogo entre alteridades, hacia la construcción de otra cotidianidad que hoy por hoy existe sólo en lo posible. Las barricadas, entendidas como umbrales, dan cuenta de las formas en que la ritmicidad está profundamente involucrada con la resistencia y la lucha de clases.

Si bien las barricadas no condensan totalmente la materialidad de la lucha anticapitalista, son una manera en que la dominación rítmica del capital se desfigura, permitiendo que la sensorialidad se ubique en las relaciones entre personas y entre ellas y su entorno, superando la anestésia causada por la homogeneidad del ritmo.

Es en la sensorialidad del cuerpo que se reproducen las estructuras rítmicas de la dominación, como modo de existencia del tiempo abstracto que colman la cotidianidad. De igual forma, la corporalidad juega un papel importante en la construcción de los contrarritmos: La emancipación se erige desde la sensorialidad. Desde la concreción del cuerpo se levantan las barreras dotando de un nuevo sentido a los objetos de la ciudad.

La sensorialidad, antes aplastada, se despliega hacia afuera y con la emoción en carne viva aparecen las estructuras de sentimiento que anteceden a los nuevos significados socialmente elaborados. La lucha rítmica es estética y mantiene despierto al *sensorium* humano del letargo causado por el aturdimiento propio del ritmo dominante. La ruptura rítmica es la posibilidad de una rearticulación afectiva de lo cotidiano, y para ensayarla es necesario romper la categoría previa de ritmo, aquel marcado por la dominación capitalista.

La ruptura del ritmo dominante se ensaya a través de las formas de resistencia en contra del ritmo abstracto del capital, que llamamos contrarritmos. En las acciones rítmicas de suspensión, freno o límite como pueden ser las barricadas, se asoma la multiplicidad rítmica que existe negada por la abstracción capitalista. El paso de los contrarritmos a la ritmicidad implica recuperar la rítmica que la vida cotidiana inevitablemente tiene, pero despojada de la sombra de la dominación: una verdadera ritmicidad emancipada. En la creación de estos espacios y tiempos otros es posible habitar la esperanza.

Por otro lado, la ruptura temporal que ocurre en los contrarritmos está relacionada con el salto de la memoria: se recupera la memoria enterrada de las luchas pasadas, el tiempo adquiere un sentido que no es lineal y es posible conectar un pasado lejano con las luchas del presente. A través de la ritmicidad la memoria se conecta con el pasado. De modo que la ritmicidad es un elemento clave para la construcción de la experiencia, en

términos benjaminianos, y para la discontinuidad y la multiplicidad: con ella se construyen horizontes rítmicos de emancipación.

Esta categoría ilumina la posibilidad de recuperar la multiplicidad temporal, espacial y rítmica que han sido negadas por la dominación. El freno de mano está latente y es posible accionarlo a través de la acción colectiva, corporal y afectiva que se moviliza en los contrarritmos. En la búsqueda por la ritmicidad están condensadas las luchas permanentes para crear o mantener zonas espaciotemporales de autonomía.

Las formas de resistencia contra el ritmo dominante capitalista pueden tomar muchas formas, constituir muchos contrarritmos, que en su diversidad iluminan la posibilidad de habitar una ritmicidad múltiple. Es decir, la rítmica permanece en forma de lucha, de ruptura, de suspensión y de multiplicidad, y la categoría *ritmo* resulta insuficiente e inadecuada para nombrarla. La categoría de ritmicidad engloba estas cualidades de apertura y experiencia, y sobre todo la impredecibilidad de lo que pueda ocurrir después con las formas rítmicas de la vida cotidiana, una vez fuera del ritmo dominante.

Reflexiones finales

Los últimos tres capítulos de esta tesis comienzan con un llamado a reconocer las sensaciones y afectos que definen a cada uno de los momentos descritos a lo largo de sus páginas, y que se muestran en los referentes estéticos que las ilustran.

En primer lugar la inquietud, la agitación. Ocurre cuando la tranquilidad de la vida es interrumpida por algo desconocido, pero el sentimiento que se genera es negativo. La intuición, atinada, es de rechazo a ese cambio. Será necesario el movimiento para deshacerse de lo que acaba de llegar.

La orientación al quehacer desaparece, la temporalidad de los ciclos naturales deja de regir las actividades cotidianas y en su lugar opera el tiempo abstracto orientado al trabajo y que se expresa en el reloj. La cualidad espacio-temporal imperante es el ritmo de las mercancías y se construye en las fábricas. Se ha puesto en marcha el ritmo de la disciplina y de la forma mercancía: el ritmo del capital. En el capitalismo, el trabajo se desdobra de varias maneras. En términos materiales, no solamente produce mercancías, también produce valor. En términos temporales, además de objetos, produce un ritmo. En términos humanos, produce sujetos enajenados: “el trabajo enajenado no sólo convierte al objeto creado en algo extraño para el propio creador, sino que «enajena al hombre de su propio cuerpo» (Marx, 1968: 82). Lo que es un tormento para él, será un goce de vida para otro (1968:84)” (Sabido Ramos, 2019). La fabricación de un ritmo vacío

constituye la manera en que el trabajo abstracto se reproduce en la vida de los trabajadores y determina las formas espacio-temporales a su alrededor.

El ritmo, antes consonante con la música, la poesía y la naturaleza, ahora es modo de existencia del tiempo abstracto. Adquiere cualidades de linealidad, homogeneidad y fragmentación y además subsume cualquier otra forma rítmica. En la fábrica, el cuerpo del trabajador se asimila al tiempo abstracto, tal como le ocurre a *The Tramp* en *Los tiempos modernos*, y la existencia humana se vuelve combustible para la producción. La forma mercancía necesita del ritmo, y el ritmo necesita de los cuerpos para existir.

Después, el hastío. La monótona repetición de estímulos agota los sentidos, produciendo un efecto similar al de la anestesia. El tiempo se alarga porque siempre se percibe exactamente igual; es idéntico, homogéneo, fragmentado. El sentimiento también es negativo, pero esta vez es difuso, no es fácil identificar hacia dónde podemos golpear para escapar de él.

Las máquinas de la fábrica son una preocupación del pasado, el ritmo que han fabricado dentro de sus muros ahora domina la vida entera. A través del ritmo los individuos aparecen como parte de la objetivación del ritmo dominante que subsume la vida y cualquier otra forma rítmica fuera de lo abstracto y homogéneo. La máquina es una locomotora que se desplaza y devora todo a su paso, incluyéndonos, como una figura mítica de dimensiones titánicas, la máquina puede ser una ciudad completa o incluso más grande. John Dos Passos describe en su novela *Manhattan Transfer*, una ciudad de hierro que destroza la vida de sus habitantes. Como fragmentos de una historia sin principio ni

final, los personajes aparecen por instantes, como pasajeros de un tren. La ciudad misma se vive como una máquina en movimiento, avanzando vertiginosamente y con un ritmo apabullante.

La imagen de la locomotora que avanza siempre hacia adelante, como imagen del progreso, contiene la cualidad rítmica de la dominación, expresada por el mito del progreso. Su trayectoria es ensordecedora, su ritmo ahoga todos los demás. Para quienes quedamos atrapados en su interior, el deseo de cambio sigue ahí, aunque es difícil encontrar cómo canalizarlo. Los pasajeros del tren buscan la salida de forma individual, atomizada. Algunos la encuentran sólo en la muerte, como los personajes de Dos Passos.

Finalmente, el asombro. De nuevo aparece algo inesperado en el horizonte. Esta vez genera una reacción ambigua, ya no necesariamente es negativa. Es una tormenta eléctrica que atrapa nuestra atención, no podemos dejar de mirarla. Como un relámpago, quema lo presente y la saturación lumínica inunda todo lo que nos rodea, no sabremos qué habrá frente a nuestros ojos cuando la luz se disipe.

El cambio proviene del movimiento, de la acción colectiva. En la revuelta se construyen barricadas, oasis espacio-temporales donde cualquier cosa es posible: el caos, el encuentro, la multiplicidad, la fiesta, el disfrute. Objetos cotidianos se apilan en las calles con el objetivo de detener el ritmo dominante de la ciudad: las calles y callejones se convierten en espacios donde se intenta accionar el freno de mano de la locomotora, detenerla desde dentro, cortocircuitando sus arterias mecánicas.

Dentro de las barreras improvisadas pueden aparecer umbrales que se abren hacia una infinidad de caminos posibles. Es cuestión de sostenerlos lo suficiente para comenzar a caminar y atravesarlos. En un parpadeo todo podría ser distinto. El ritmo está en disputa a través de los contrarritmos: formas desde las cuales se cuestiona la dominación del ritmo de la abstracción capitalista, se explora la posibilidad de habitar ritmos fuera de la dominación.

En los tres momentos descritos en este texto (el ritmo, el contrarritmo y la ritmicidad) la dimensión sensorial y afectiva juegan un papel primordial. El cuerpo experimenta la homogeneidad y la fragmentación del tiempo abstracto, se sobrecarga de estímulos al punto de ser incapaz de percibirlos. Sin embargo, simultáneamente es un sentido práctico y estético que expresa las contradicciones de la dominación, constituyendo el vehículo para la construcción de las potencialidades emancipatorias en la vida cotidiana. En otras palabras, La ruptura rítmica es la posibilidad de una rearticulación afectiva de lo cotidiano, y para ensayarla es necesario romper la categoría previa de ritmo, aquel marcado por la dominación capitalista.

El funcionamiento de la máquina, con sus engranes gigantes que giran en el horizonte, aún no se detiene. Y a pesar de la diversidad de ritmos que coexisten en la vida urbana²⁰, la lógica del capital sigue funcionando como el gran vagón que contiene y traslada las expresiones cotidianas a un destino que se aleja cada vez más, y por lo tanto

²⁰ La homogeneidad rítmica puede ser incluso la del cambio permanente, como habría dicho Ernst Bloch, en un estado de “infinito transparente, sin sentido y de cambio incesante; donde todo debe ser constantemente nuevo, todo permanece justo como era” (cit. en Shaviro, 2015, p. 25).

es inalcanzable: el viaje parece no tener fin a la vista. La abstracción temporal que comienza en la fábrica, con la invención de un ritmo que movilizara a los trabajadores y a la producción, excede la vida fabril y se convierte en una forma de vivir la abstracción en la vida cotidiana.

Es la sensibilidad del cuerpo la que contiene la negación de todas esas formas sociales fetichizadas. En el cuerpo se sufren las consecuencias de vivir siguiendo un ritmo maquinario movilizado para el capital, tal y como le ocurre a *The Tramp* cuando es engullido por la máquina, o cuando él hace lo mismo al comerse un perno. Por lo tanto, es desde el cuerpo que se niega, es también desde el cuerpo que se grita y es desde el cuerpo que se mantienen las barricadas y se crean los hábitos que sostienen las acciones y significados cotidianos.

Las transformaciones afectivas son visibles a través del análisis (y la crítica) de los ritmos, no puede haber un análisis rítmico que no parta del cuerpo. Dice Henri Lefebvre que el o la “ritmoanalista se preocupa con las temporalidades y sus relaciones con el todo” (2012, p. 33). El ritmo, como modo de existencia del tiempo, constituye estas «relaciones con el todo», es decir, es la forma en que la abstracción se actúa y se vive en la cotidianidad. Al mismo tiempo, en los ritmos contenidos en el cuerpo están contenidas la lucha y la resistencia contra la negación constante de la abstracción temporal. En el ritmo permanece la multiplicidad rítmica en el modo de ser negada.

Entendiendo al ritmo como modo de existencia del tiempo se enfatizan las tensiones y entre lo negado y lo que niega en relación antagónica. Esto no es trivial, ya

que, en palabras de John Holloway (2013) “inevitablemente, [lo que existe como la negación de sí mismo], lucha contra su propia negación. La dominación es inconcebible sin resistencia. El hecho mismo de que pensemos en la revuelta significa que la dominación no es total”. La propuesta de entender al ritmo como una forma tiene el objetivo de resaltarlo como parte de una totalidad abierta, contradictoria y cargada de antagonismo.

Así, en la rítmica se encarnan la resistencia y la posibilidad de construir otras formas fuera del ritmo dominante. Dicha resistencia se materializa a través de procesos rítmicos en los que es posible explorar otras formas de ser, de hacer y de relacionarse con los otros, que no necesariamente reproduzcan la dominación.

La imposición del ritmo como modo de existencia del tiempo es una experiencia psíquica y social. La repetición infinita de lo identitario está en tensión permanente con la multiplicidad, y en cada una de sus reiteraciones aparece la potencialidad de su ruptura. Es en esta homogeneidad rítmica que aparecen otros espacios y tiempos donde se cuelan la heterogeneidad y la diferencia.

En aquellos intersticios de innovación y de creatividad, en la diferencia entre reiteraciones, está la semilla de la creación de umbrales hacia algo nuevo. La ritmicidad habita al cuerpo como potencialidad. Y es que el ritmo siempre es un asunto corporal, que involucra “ojos y orejas igualmente atentos, una cabeza, una memoria y un corazón. ¿Una memoria? Sí, para atrapar este presente en otra forma que un momento instantáneo, para restaurarlo en sus momentos, en el movimiento de ritmos diversos” (Lefebvre, 2012, p.

45). Aquellos ojos, cabeza y corazón no solamente pueden notar los ritmos, sino que pueden crear nuevas formas rítmicas en las que el ritmo dominante, tal y como ha existido como parte de la abstracción capitalista, deje de reproducirse.

Estos procesos, pues, son siempre estéticos y parten de la sensorialidad: frente a la racionalidad y la homogeneidad, el cuerpo y el afecto son catalizadores de la lucha y los territorios que gozan de los pequeños chispazos de apertura hacia la experiencia. En la exploración artística y estética el tiempo puede vislumbrarse fuera de lo hegemónico, desde la apertura y la experiencia horizontal (Tischler Visquerra, 2019), o como ejemplificó Susan Buck-Morss (2004, p. 67) al describir las vanguardias artísticas de la Revolución Rusa como un intento por “romper la continuidad del tiempo, abriéndolo a nuevas experiencias cognitivas y sensoriales”.

Estos movimientos catalizadores, en términos rítmicos, ocurren a través de los contrarritmos. Un contrarritmo es una forma de resistencia contra el ritmo abstracto del capital, la experimentación de una forma rítmica que escape a la dominación, la suspensión del ritmo de la mercancía. A través de los contrarritmos se da tiempo y espacio a la existencia negada, se hace posible ser y estar fuera de la dominación: Se abre la posibilidad de habitar la ritmicidad, una ventana hacia la multiplicidad rítmica.

La ruptura del ritmo dominante es al mismo tiempo la apertura hacia la ritmicidad, entendida como la multiplicidad de formas rítmicas fuera de lo abstracto. En este sentido, la reflexión sobre el ritmo nos ubica en la distinción entre lo abstracto, lo concreto y lo

posible. Mientras que el trabajo como despliegue de energía en el espacio y el tiempo se alimenta del ritmo para su reproducción, la ritmicidad es una forma rítmica del hacer.

Existe, pues, una relación entre la multiplicidad y las formas autonómicas de organización de la vida, fuera de la dominación del tiempo abstracto. La ritmicidad es una lucha de clases, es creación pura, práctica contra la dominación. Asimismo, es un elemento clave para la construcción de la experiencia, para la discontinuidad y la multiplicidad: con ella se construyen horizontes rítmicos de emancipación.

La experiencia de la ritmicidad estará conformada por hábitos, pequeñas y constantes repeticiones rítmicas de nuestras prácticas, que constituyen otras formas de habitar el mundo. Stavros Stavrides (2023) recupera la experiencia de las mujeres zapatistas que, en la búsqueda de igualdad entre ellas y los hombres, reconocieron que se trataba de un asunto de hábitos (y no de derechos): «Queremos establecer el hábito de que hombres y mujeres seamos iguales». El autor añade: “Las rítmicas emergentes de reconocimiento mutuo y convivencia son rítmicas destinadas a ser comparadas, destinadas a ser coordinadas en gestos de solidaridad sin centros orquestados (reales o fantaseados), destinadas a estar siempre abiertas a las transformaciones a través de los intercambios”. Los hábitos, las rítmicas, son el sostén de la autonomía.

La transformación de los ritmos dominantes se condensará en las prácticas recurrentes de la vida cotidiana, en la creación de hábitos, en la experiencia de la ritmicidad. El significado de una autonomía descrita en clave rítmica no quiere decir volver a los ritmos cíclicos precapitalistas, ya que esa idea continúa atrapada en la

linealidad de mítica del progreso, donde las únicas dos vías posibles son retroceder y avanzar. La intención es la de experimentación rítmica, en la que el orden previo no determina el destino. Se trata de pura exploración liberada de las vías del tren del progreso. Pero aun ahí, en la experimentación, aparecen las pautas de la ritmicidad emancipatoria: los hábitos captan la vida cotidiana y en ellos, día con día se construyen las posibilidades de un nuevo orden social.

El habitar es rítmico, y por lo tanto la construcción de espacio-temporalidades en lucha autonómica es, inicialmente, la creación de estructuras rítmicas. Las barricadas, entendidas como umbrales, visibilizan cómo se desgarran el ritmo y por lo tanto muestran las rupturas tanto de la espacialidad como la temporalidad capitalistas. De ese modo, la creación de umbrales permite pensar otro tiempo, otro espacio, otra realidad y otros hábitos. La relación entre todas estas partes se hace evidente al dar un pequeño salto discontinuo hacia el origen de las palabras que describen otras formas de ritmar. En latín, el verbo *habere* da pie tanto a hábito como a habitar y a habilidad. La rítmica se habita, se levanta a través de los hábitos y nos permite hacer. El verbo hacer y crear, por otro lado, comparten la misma raíz que el término poética. Cuando hablamos de ritmicidad, entonces, estamos hablando de una poética, una estética y una ética del hacer.

En la ritmicidad se produce un tiempo humano, volcado a la vida, hecho a medida. Es pura apertura. Exactamente así es la poesía totalmente abierta y creativa con la que soñaba Baudelaire: una «prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima» que pudiese adaptarse a la danza de la vida, una creación experimental, múltiple que incluso pudiese

extenderse a la vida misma. En la ritmicidad se vuelve evidente que la creación y la estética son inseparables de los procesos emancipatorios, y sólo desde ese sueño podemos darle sentido a la frase “la fuerza del proletariado está en establecer la poesía en el mundo” (Tischler cit. en Nasioka, 2017, p. 135). La lucha siempre tendrá una importante dimensión estética.

No es casual que las imágenes sean necesarias para detonar las reflexiones sobre el ritmo y su ruptura, o que las ponderaciones sobre esta categoría hayan aparecido en las artes mucho tiempo antes que en la teoría. Más aún, que en los espacios autónomos que han aparecido como relámpagos a lo largo de la historia, siempre hay manifestaciones artísticas o estéticas: música y poesía, fiesta y bacanal.

Partir del ritmo como categoría de análisis permite lograr una orquestación compleja de la totalidad, visibilizando las contradicciones que mantiene. La categoría de ritmo puede permitirnos pensar en otras formas en las que se expresan las contradicciones. Esta categoría ilumina la posibilidad de recuperar la multiplicidad temporal, espacial y rítmica que han sido negadas por la dominación.

Por otro lado, la exploración del ritmo como categoría hace evidentes los muros que debemos romper para caminar hacia la autodeterminación. Y es que la categoría de ritmo es en sí misma una categoría contradictoria y antagónica. El contrarritmo no viene de fuera, sino que el ritmo dominante contiene su propia negación y resistencia: la lucha es contra la negación de la vida causada por el ritmo dominante.

Así, en su propia ruptura el ritmo se hace visible. Dentro de los umbrales, por ejemplo, no hay un ritmo que unifica, sino un movimiento autodeterminante que rompe las estructuras a su alrededor. Una ciudad de umbrales (Stavrides, 2016) es también una polifonía rítmica, la multiplicidad en comunicación, la posibilidad de encuentro en la diferencia. Cuando se quiebra la unificación del capital, no le sigue otra unificación, sino la multiplicidad desde la autodeterminación y la heterogeneidad. La rítmica de los umbrales es libre, auténtica, exploratoria, al menos durante el momento que se mantienen. Su existencia ilumina las formas en que la dominación del ritmo no es permanente, sino que está en disputa, e iluminan también la posibilidad de construir formas autónomas llenas de experiencia.

El movimiento de ruptura contenido en los contrarritmos parte de la metáfora del freno de emergencia. Al accionar el freno en la locomotora del progreso se crean las potencialidades: los umbrales aparecen como forma de relación y como posibilidad, como algo nuevo, aún no nombrado. Este quiebre implica total apertura a la experiencia y a la creación de otras formas rítmicas. La indeterminación también es saturación afectiva, potencialidad pura, que llena los sentidos. Es decir, contraria a la vivencia de shock y de pobreza: apertura a la experiencia.

La autonomía, pues, puede ser entendida como la recuperación de la ritmicidad en términos del hacer al interior de la vida cotidiana. Es contraria a la recuperación del tiempo o el espacio en términos abstractos, la posibilidad de actuar sobre el tiempo y el

espacio. En la ritmicidad está la ruptura de la totalidad, de la abstracción real que determina la vida cotidiana.

El freno de emergencia siempre está latente, y sus pulsaciones mantienen con vida la lucha permanente para crear o mantener zonas espacio-temporales de autonomía, donde puedan aparecer ritmicidades múltiples fuera del ritmo dominante y, por lo tanto, fuera del tiempo abstracto: Una ritmicidad sin tiempo, horizontes rítmicos de emancipación.

La ritmicidad de la vida es poesía. Es reinvención, pausa, cambio, multiplicidad y creación. La emancipación sólo puede construirse desde allí: Sólo está vivo lo que palpita. Detrás del estruendo ensordecedor del shock está el latido que persiste aún en el modo de ser negado, y la transformación que se levanta a través del ritmo es un fenómeno de autodeterminación: de ritmar, de crear, de hacer.

• • •

Esta tesis traza una ruta para la exploración del ritmo, comenzando por la reflexión histórica de la categoría: desde las formas rítmicas previas al capitalismo, cuando las actividades humanas estaban centradas en el quehacer y la temporalidad se guiaba con los ciclos naturales, su descomposición hacia el ritmo como modo de existencia del tiempo; la época fabril, la maquinización del ritmo en la que el ritmo adquiere un papel fundamental para la imposición del tiempo abstracto y la forma mercancía, mientras el

cuerpo de los trabajadores se ajusta y se disciplina a ese ritmo homogéneo; en la hegemonía del ritmo, en la que el ritmo dominante satura la vida urbana y la cotidianidad, constituyendo una totalidad sensorial que sobrecarga los sentidos y atomiza las voluntades; finalmente en las iluminaciones de suspensión rítmica de los contrarritmos, hacia la ruptura y la indeterminación de la ritmicidad como horizonte emancipatorio.

En todos estos momentos, el objetivo es construir un astrolabio con el cual guiar nuestro camino para navegar a través la dominación y la abstracción temporal, hacia otras formas de vida. Es en este camino que es posible descubrir otras formas de sensibilidad, de afectividad y de experiencia estética que no estén determinadas por las formas mercantiles del capital. Esta tesis intenta desarrollar y mantener una mirada crítica hacia el ritmo, que necesariamente implica ir contra la mirada fetichizada que sustenta el tiempo de la dominación y el orden de lo dado. En este recorrido devela una constelación de elementos rítmicos que funcionan como estrellas que, con su luminosidad, alumbran la búsqueda de realidades ahora ocultas, negadas.

Escudriñar la realidad del ritmo dominante permite revelar su cualidad de forma, de modo de existencia, y por lo tanto su vínculo con la temporalidad abstracta capitalista. Así, se reconoce el ritmo como campo de batalla dispuesto para imaginar y crear horizontes fuera de la repetición del ritmo de la dominación. La rítmica posee una importante potencia para la construcción de cuestionamientos críticos sobre la vida cotidiana bajo el capital.

Las iluminaciones que se observan a través de este astrolabio de análisis rítmico pueden indicar el camino hacia una ritmicidad abierta, abrir un diálogo entre el pasado y el presente en clave de resistencias. Es decir, participar en el establecimiento de una memoria rítmica, discontinua y heterogénea.

Más que respuestas, este texto esboza nuevas preguntas alrededor de las potencialidades de la rítmica para la transformación de la vida dañada. El ritmo es una categoría central para comprender cómo es que el tiempo abstracto extiende y custodia su dominio. El análisis del ritmo permite entender la forma de la abstracción temporal y por lo tanto sus rupturas.

El objetivo inicial de esta tesis fue elaborar sobre las intuiciones que Henri Lefebvre tuvo al final de su vida: el hecho de que la categoría ritmo podría ser importante tanto para entender el capital como para plantear formas para su ruptura. Cuando comencé a pensar en el ritmo como parte del proceso histórico de desarrollo del capital no podía imaginarlo de otra manera que con Los Tiempos Modernos. Este referente estético inició como una nota al pie de mi protocolo de investigación y se convirtió en la primera fuente estética que alimenta este trabajo y que, en su simplicidad, me otorgó muchos elementos para pensar alrededor del ritmo: Su relación con el cuerpo, con la vida cotidiana, la construcción de resistencias.

Las reflexiones en torno a este trabajo se transformaron mucho durante su escritura, desde aquel primer proyecto hasta aquí. Las lecturas de Marx y la teoría crítica, particularmente de Walter Benjamin, iluminaron mis reflexiones y las dotaron de sentido.

Esta tesis ya no sólo se trataba de una descripción de los ritmos, sino una crítica que, a la luz de la teoría, nos permite imaginar, esbozar y crear prácticas contra la dominación. La idea de ritmo creció, se desfiguró y se reelaboró en las ideas subsecuentes de contrarritmos y ritmicidad, y al hacerlo fue entrelazándose con otras categorías que resultaron imprescindibles para el desarrollo de estos argumentos. Las nociones sobre el ritmo no se agotan en esta tesis y la idea es que esto no termine aquí: espero que esta intuición de las intuiciones ajenas alimente otras críticas, quizá más finas y más profundas, y por lo tanto alimente también la esperanza de habitar otros mundos y otros ritmos.

Es necesario continuar pensando desde el ritmo y hacia la ritmicidad. Explorar cómo es que la rítmica apunta a la apertura hacia lo posible. Habitar una crítica sensible, corporalmente situada, en la que la misma vida cotidiana permita reimaginar nuestras formas de vida.

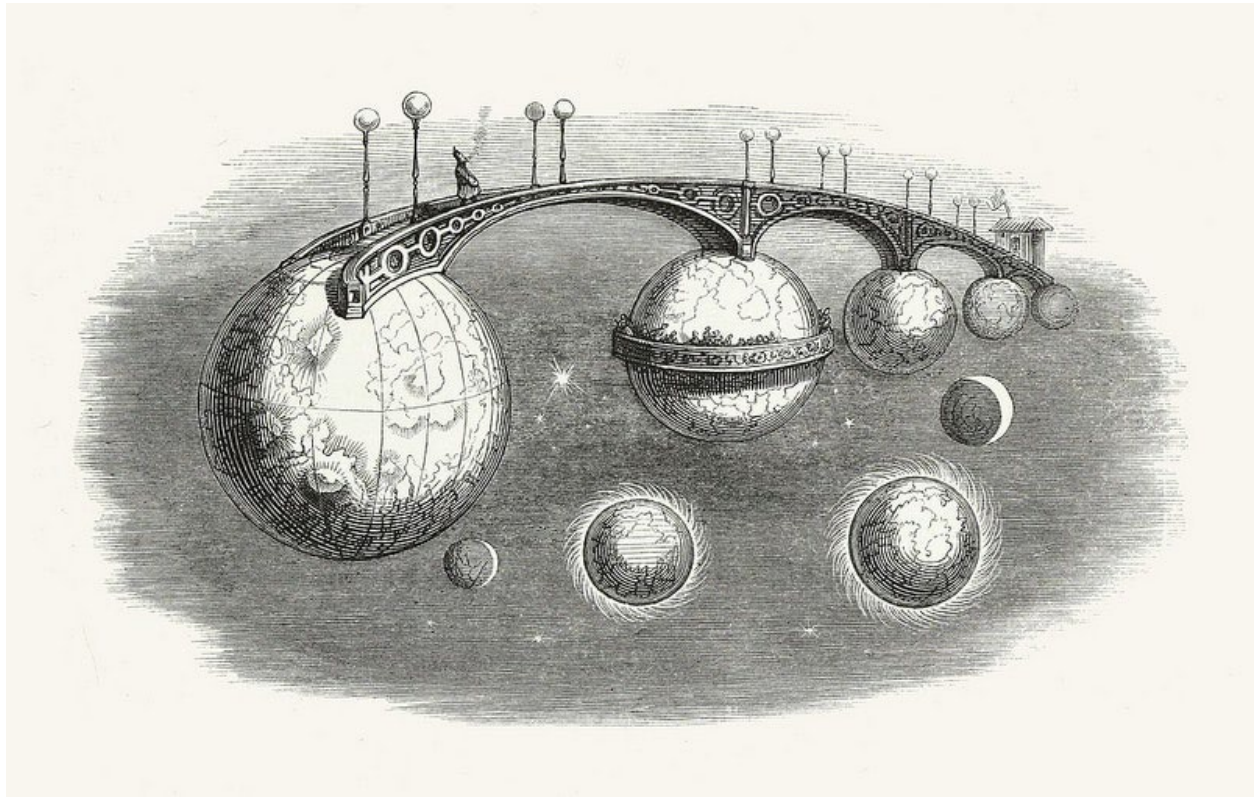


Ilustración de J. J. Grandville titulada *A Bridge Leads from One World to the Next*, del libro *Another World*, 1844.

Referencias

- Adam, B. (2013). *Time and Social Theory*. Wiley.
- Agamben, G. (2011). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Adriana Hidalgo.
- Amin, A., & Thrift, N. (2002). *Cities: Reimagining the urban*. Polity Press.
- Baudelaire, C. (2009). *El Spleen de Paris*. Espuela de plata.
- Baudrillard, J. (2009). *La sociedad de consumo*. Siglo XXI.
- Benjamin, W. (1998). *Poesía y Capitalismo*. Taurus.
- Benjamin, W. (1999). *Sobre algunos temas en Baudelaire*. El Aleph.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Akal.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Itaca/UACM.
- Benjamin, W. (2009). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. LOM Ediciones.
- Benjamin, W. (2018a). Experiencia y pobreza. En *Iluminaciones*. Taurus.
- Benjamin, W. (2018b). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Iluminaciones*. Taurus.
- Berger, J. (2006). *Puerca Tierra*. Alfaguara.
- Berman, M. (2010). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI.
- Bonefeld, W. (2010). Sobre el tiempo del trabajo abstracto. *Herramienta*, 44.

- Bos, D. (2005). Building Barricades: The Political Transfer of a Contentious Roadblock. *European Review of History: Revue européenne d'histoire*, 12(2), 345-365.
- Bourdieu, P. (2006). *Argelia 60. Estructuras económicas y estructuras temporales*. Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2013). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press.
- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Antonio Machado Libros.
- Buck-Morss, S. (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Antonio Machado Libros.
- Buck-Morss, S. (2005). Estética y anestésica: Una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte. En *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Interzona.
- Canales, J. (2009). *A Tenth of a Second. A history*. The University of Chicago Press.
- Concheiro, L. (2016). *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*. Anagrama.
- Daub, A. (2009). Sonic Dreamworlds: Benjamin, Adorno, and the Phantasmagoria of the Opera House. En R. J. Goebel (Ed.), *A companion to the works of Walter Benjamin*. Cadmen House.
- Del Castillo, Ramón, & Cano, Germán. (2006). Las ilusiones de la estética. En T. Eagleton, *La estética como ideología*. Trotta.
- Delgado Ruiz, M. (2010). La ciudad levantada: La barricada y otras transformaciones radicales del espacio urbano. *Arquitectonics: Mind, Land & Society*, 19-20, 137-153.

- Dos Passos, J. (2008). *Manhattan Transfer*. Edhasa.
- Douglas, C. (2008). Barricades and boluevards: Material transformations of Paris, 1795-1871. *Interstice*, 8(1), 31-42.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Trotta.
- Edensor, T. (2012). *Geographies of Rhythm: Nature, Place, Mobilities and Bodies*. Ashgate Publishing, Ltd.
- Elias, N. (2011). *El proceso de la civilización*. Fondo de Cultura Económica.
- Felski, R. (2000). The invention of everyday life. En *Doing Time: Femenist theory and postmodern culture*. NYU Press.
- Foucault, M. (1986). Of other spaces. *Diacritics*, 16(1), 22-27.
- Foucault, M. (2015). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- Frisby, D. (2011). *Simmel and Since: Essays on Georg Simmel's Social Theory*. Routledge.
- Frisby, D. (2013). *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Routledge.
- García Vela, A. (2015). Forma y sustancia: Una paroximación desde El Capital y los Grundrisse. *Bajo el Volcán*, 15(22), 15-40.
- García Vela, A. (2019). Experiencia y capitalismo. La teoría de Walter Benjamin. En S. Tischler Visquerra (Ed.), *Astillas de tiempo rebelde. Luchas y reflexiones desde la mirada de Walter Benjamin*. BUAP.
- Gardiner, M. (2000). *Critiques of Everyday Life*. Routledge.

- Glennie, P., & Thrift, N. (1996). Reworking E. P. Thompson's 'Time, Work-Discipline and Industrial Capitalism'. *Time & Society*, 5(3), 275-299.
- Gunn, R. (1992). Against historical materialism: Marxism as first order discourse. En W. Bonefeld, R. Gunn, & K. Psychopedis (Eds.), *Open Marxism. Theory and practice.: Vol. II*. Pluto Press.
- Gunning, T. (2010). Chaplin and the body of modernity. *Early Popular Visual Culture*, 8(3), 237-245.
- Haber, S., & Renault, E. (2007). ¿Un análisis marxista de los cuerpos? En J.-M. Lachaud & O. Neveux (Eds.), *Cuerpos dominados, cuerpos en ruptura*. Nueva Visión.
- Harding, D. (2003). *Writing the City: Urban Visions and Literary Modernism*. Routledge.
- Harrison, P. (2000). Making Sense: Embodiment and the Sensibilities of the Everyday. *Environment and Planning D: Society and Space*, 18(4), 497-517.
- Harvey, D. (1990). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu.
- Harvey, D. (2013). *Ciudades rebeldes: Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Ediciones AKAL.
- Hazan, E. (2015). *A history of the Barricade*. Verso.
- Herzberg, M. J. (1962). *The reader's encyclopedia of american literature*. Crowell.
- Highmore, B. (2002). Street life in London: Towards a rhythmanalysis of London in the late nineteenth century. *New Formations*, 47(1).

- Holloway, J. (2010). *Cambiar el mundo sin tomar el poder. El significado de la revolución hoy*. Ediciones Herramienta / BUAP.
- Holloway, J. (2011). *Agrietar el capitalismo. El hacer contra el trabajo*. Ediciones Herramienta.
- Holloway, J. (2013). *¡Comunicemos!* Herramienta.
- Illouz, E. (2006). *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Katz.
- Johnson, N. C. (2003). From Time Immemorial. Narratives of nationhood and the making of national space. En J. May & N. Thrift (Eds.), *Timespace: Geographies of Temporality*. Routledge.
- Kern, S. (2003). *The Culture of Time and Space, 1880-1918*. Harvard University Press.
- Lefebvre, H. (1970). *La revolución urbana*. Alianza Editorial.
- Lefebvre, H. (1991). *Critique of Everyday Life: Foundations for a sociology of the everyday*. Verso.
- Lefebvre, H. (1996). *Writings on Cities*. Wiley.
- Lefebvre, H. (2012). *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. Bloomsbury.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing Libros.
- Lefebvre, H. (2014). *Critique of everyday life*. Verso.
- Lefebvre, H. (2017). *El derecho a la ciudad*. Capitán Swing Libros.
- Löwy, M. (2003). *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis «Sobre el concepto de historia»*. Fondo de Cultura Económica.
- Marina, J. A., & López Penas, M. (2013). *Diccionario de los sentimientos*. Anagrama.

- Marx, K. (1986). *Miseria de la Filosofía*. Siglo XXI.
- Marx, K. (2007). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse)* (Vol. 2). Siglo XXI.
- Marx, K. (2018). *El capital. Crítica de la economía Política.: Vol. I El proceso de producción del capital*. Siglo XXI.
- Massey, D. (1992). Politics and Space/Time. *New Left Review*, 196(1).
- May, J., & Thrift, N. (2003). *Timespace. Geographies of temporality*. Routledge.
- Michon, P. (2019). *Sobre el Concepto de Episteme del Ritmo*. Rhythmos.
- Mumford, L. (1992). *Técnica y civilización*. Alianza Editorial.
- Munn, N. D. (1992). The Cultural Anthropology of Time: A Critical Essay. *Annual Review of Anthropology*, 21, 93-123.
- Nasioka, K. (2017). *Ciudades en insurrección. Oaxaca 2006 / Atenas 2008*. Cátedra Jorge Alonso.
- Okuda, T., & Maska, D. (2005). *Charlie Chaplin at Keystone and Essanay: Dawn of the Tramp*. iUniverse.
- Opitz, M., & Wizisla, E. (Eds.). (2014). *Conceptos de Walter Benjamin*. Las cuarenta.
- Oswick, C., & Robertson, M. (2009). Boundary Objects Reconsidered: From Bridges and Anchors to Barricades and Mazes. *Journal of Change Management*, 9(2), 179-193.
- Revol, C. (2011). La rue Rambuteau hoy: El ritmoanálisis en práctica. *Urban*, 0(02), 125-136.

- Revol, C. (2015). *La rythmanalyse chez Henri Lefebvre (1901-1991): Contribution à une poétique urbaine*. Université Jean Moulin (Lyon 3).
- Rosa, H. (2013). *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. Columbia University Press.
- Rosa, H. (2016). *Alienación y aceleración: Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía* (1.^a ed.). Katz Editores.
- Rosa, H. (2019). *Resonance. A sociology of our relationship to the world*. Polity Press.
- Rosa, H., & Scheuerman, W. (2010). Introduction. En *High-speed Society: Social Acceleration, Power, and Modernity*. Penn State Press.
- Ross, K. (2016). *Lujo comunal. El imaginario político de la comuna de París*. Akal.
- Sabido Ramos, O. (2019). La sensorialidad capitalista en Karl Marx y Georg Simmel: Claves para el análisis sensible de la sociedad contemporánea. *Dissonância. Revista de teoría crítica*, 2(2).
- Shaviri, S. (2015). *No speed limit. Three essays on accelerationism*. University of Minnesota Press.
- Shaw, J. (2003). «Winning Territory». Changing place to change pace. En J. May & N. Thrift (Eds.), *Timespace: Geographies of Temporality*. Routledge.
- Simmel, G. (2004). *The philosophy of money*. Routledge.
- Simmel, G. (2016). *Las grandes ciudades y la vida intelectual*. Hermida Ediciones.
- Stavrides, S. (2016). *Hacia la ciudad de umbrales*. Akal.
- Stavrides, S. (2023, enero 24). *Hábitos emancipadores*. Comunicar.

- Stein, J. (2003). Reflections on time, time-space compression and technology in the nineteenth century. En J. May & N. Thrift (Eds.), *Timespace: Geographies of Temporality*. Routledge.
- Susen, S. (2020). The Resonance of Resonance: Critical Theory as a Sociology of World-Relations? *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 33(3), 309-344.
- Thompson, E. P. (1967). Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism. *Past and Present*, 38(2), 56-97.
- Thompson, E. P. (1984). *Tradición, revuelta y consciencia de clase*. Crítica.
- Tischler, S. (2007). *Tiempo y emancipación. Mijaíl Bajtín y Walter Benjamin en la Selva Lacandona*. F & G Editores.
- Tischler Visquerra, S. (2019). Tiempo, discontinuidad y destotalización en la experiencia autonómica del zapatismo. En S. Tischler Visquerra (Ed.), *Astillas de tiempo rebelde. Luchas y reflexiones desde la mirada de Walter Benjamin*. BUAP.
- Tomlinson, J. (2007). *The Culture of Speed: The Coming of Immediacy*. Sage.
- Traugott, M. (1993). Barricades as Repertoire: Continuities and Discontinuities in the History of French Contention. *Social Science History*, 17(2), 309-323.
- Wagenknecht, E. (1952). *Cavalcade of the american novel: From the birth of the nation to the middle of de twentieth century*. Holt.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Península.

Zerubavel, E. (1985). *Hidden Rhythms: Schedules and Calendars in Social Life*.

University of California Press.