

R a ú l D o r r a

Tiempo, ritmo, tempo

La conciencia del tiempo



Para los pensadores modernos que han reflexionado sobre el problema del tiempo (no son pocos), resulta prácticamente obligado referirse al Libro XI de las *Confesiones* de San Agustín, no sólo por las penetrantes, y de algún modo definitivas, observaciones que allí pueden leerse sino porque allí aparece, acaso por primera vez de manera explícita en la tradición occidental, la convicción de que el tiempo es una experiencia subjetiva, una duración vivida, un enigma y un temblor de la conciencia. “¿Qué es, pues, el tiempo? —se pregunta Agustín en este pasaje que yo tampoco me resisto a evocar. Si nadie me lo pregunta, entonces lo sé; pero si alguien me lo pregunta y yo quiero explicárselo, entonces ya no lo sé.” El tiempo, materia huidiza, no puede ser abordado de manera racional sino afectiva. Hasta que estas palabras comenzaron a circular, la filosofía había venido propagando, de manera excluyente, la seguridad de que el tiempo es objetivo, medible y reversible. Desde luego, los filósofos no dejarían de insistir en esta afirmación y a ellos se les agregarían los hombres de ciencia, por ejemplo los físicos, incluso hasta nues-

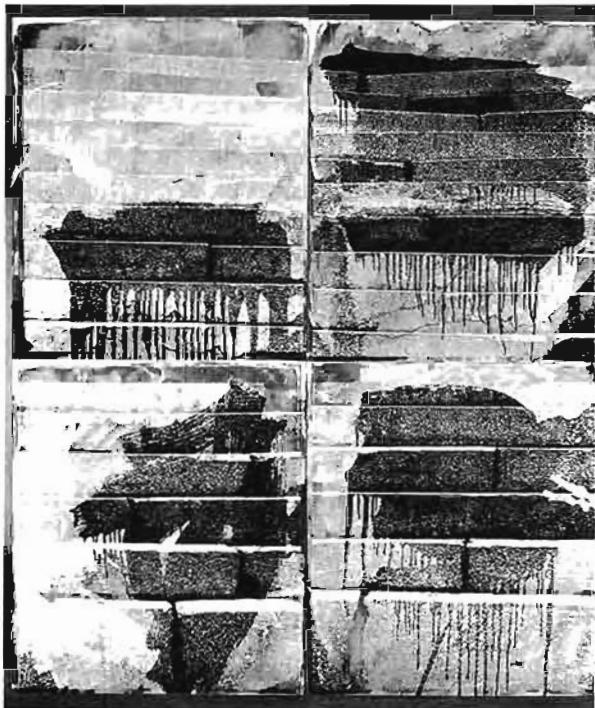
Iros días. Pero esa afirmación ya había sido severamente cuestionada y por ello se comprende la importancia que revisten estas observaciones hechas, en el siglo v, por el obispo de Hipona. Desde que fueron hechas, tales observaciones no han dejado de sugerir que nuestra idea del tiempo se relaciona intimamente con el sentimiento de la finitud: dicho de otro modo, con el temblor con que evocamos la muerte.

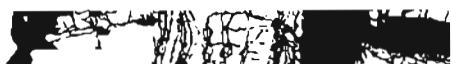
Intentando referirse a esta zozobra que es el tiempo, Agustín razona que el tiempo que pasó, como el que aún no llega, están en un lugar del espíritu. La pregunta por el tiempo es no tanto por el "cuándo" sino más bien por el "dónde": ¿dónde está el futuro?, ¿dónde está el presente?, ¿dónde está el pasado? El tiempo es vivido como "expectación" (del futuro), como "atención" (del presente) y como "memoria" (del pasado). Por lo tanto se trata en realidad de un triple presente (presente-futuro, presente-presente y presente-pasado) puesto que esas tres formas de la percepción temporal están en el espíritu. Si al tiempo se lo concibe como medible es porque puede olorgárselle una dimensión espacial: es una línea. Pero esa línea, según Agustín, es una línea que avanza o por la que se avanza, y esta decisiva revelación llegó a su espíritu al pensar en la voz que repite una canción. Esa canción es al comienzo toda futuro, toda expectación; pero a medida que la voz la recorre, verso a verso, va haciendo pasado, un pasado que se dilata a medida que el futuro se contrae. Cuando la voz llega al fin, la canción vuelve a ser toda pasado, memoria.



Este avance continuo, sin embargo, considera el recorrido de la canción sólo en un aspecto: el del sentido. De acuerdo con una moderna orientación de los estudios literarios existe, aparte de este movimiento sobre la línea del sentido, otro que se opera sobre la línea del sonido, sobre el verso (*versus*) en cuanto tal. Ese movimiento no es avance sino reiteración: el *versus* supone un continuo relomo en el ritmo, en los acentos y en suma en el sonido verbal. El sonido vuelve continuamente sobre sí, un acento se reitera en otro, una unidad métrica es tal en la medida en que lo determina otra unidad métrica con la que se confronta; una rima nos conduce hacia sílabas ya oídas puesto que lo que la constituye como rima es el hecho de que repite, al final del verso, los últimos sonidos de otro verso. Incluso que los repite dentro de un espacio temporal en el cual aquellos sonidos siguen presentes en el espíritu y, por lo tanto, el tramo que va entre una rima y otra es percibido como intervalo. Si un sonido se alejara del otro de tal modo que, al hacerse presente el segundo, el espíritu ya no tuviera presente el primero –esto es, si el primero ya hubiese dejado de "sonar"– entonces no se produciría ese efecto de yuxtaposición lógica que llamamos "rima". La rima acerca por el sonido palabras que se separan por el sentido pero, al hacerlo, produce también un efecto de transformación de su contenido significante de modo tal que el espíritu cree percibir que en esas palabras hay también un parentesco de sentido. Un poema reúne, entonces, las dos formas típicas atribuidas al tiempo: linealidad (en el sentido) y circularidad (en el sonido).

En un revelador ensayo sobre el tema del ritmo, Claude Zilberberg² retoma –aunque de un modo implícito– las meditaciones sobre el tiempo que desvelaron a Agustín, el obispo de Hipona. El ritmo sería lo que nos da la experiencia del presente porque reúne en una sola tensión del espíritu expectación y memoria. Para que haya ritmo –para que el ritmo se haga perceptible como tal– cada acento o cada acontecimiento del sonido debe ser a la vez memoria y expectación. Un conjunto de acentos se organiza como ritmo porque los intervalos que los separan hacen que cada acento, en el momento en que se presenta, sea al mismo tiempo "el-que-ha-





pasado" y "el-que-vendrá". El presente sería esta circularidad obrando en nuestra conciencia. Si San Agustín hacia hincapié en el tiempo que *pasa*, Claude Zilberberg lo hará en el tiempo que *no pasa*. Este *no pasar* es efecto del ritmo puesto que el ritmo espacializa el tiempo así como temporaliza el espacio: por el ritmo el tiempo se vuelve simétrico mientras el espacio –pensemos en un cuadro o en un edificio– propone un armónico movimiento que la mirada debe recorrer. No habría por lo tanto un pasado-presente (memoria), un presente-presente (atención) y un futuro-presente (expectación) como momentos separados sino como duración de una misma unidad. No es que la memoria, la atención y la expectación dejen aquí de tener vigencia; por el contrario, la tienen de tal modo que ellas conforman nuestra percepción del presente: todo eso que retiene el espíritu como una simultaneidad sería el presente, un presente que no es flujo sino duración y cuyos límites los fija la facultad retencional de la conciencia. El presente es esa unidad temporal que se dilata pero que no se secciona. En esta descripción, Zilberberg cita a Paul Fraisse cuando habla de un "presente psicológico en el que se organizan elementos sucesivos en una continuidad de formas".³ No percibimos el lenguaje, corrobora Zilberberg, "como una colección de fonemas sino como una sucesión de proposiciones cada una de las cuales posee una unidad".⁴ No hay, pues, unidades sonoras aisladas sino una organización de frases, frases que reúnen en el mismo movimiento el sonido con el sentido.

Dijimos que el ritmo tiene como componentes básicos un acontecimiento y un intervalo relacionados por una tensión que, a la vez que los reúne, los opone. Ello nos da la idea de que el ritmo posee una estructura binaria, incluso doblemente binaria pues el acontecimiento se opone al intervalo pero con el fin de oponerse al acontecimiento que le sigue o le antecede. Del mismo modo, el intervalo se opone al acontecimiento porque necesita reunirse opositivamente con otro intervalo. De manera que podríamos pensar que para que haya ritmo debe haber al menos dos acontecimientos y dos intervalos: X—X—. Sin embargo, dado que una construcción rítmica no puede terminar en un

intervalo (puesto que entonces no sería intervalo) necesitamos otro acontecimiento o, mejor dicho, otra duplicación cuyo cometido sea distinguir los intervalos. Expliquémonos: el ritmo es una necesidad del espíritu pues le permite discretizar y ordenar la inabarcable continuidad de las experiencias que provienen del mundo sensible, mundo que, sin el ritmo, sería intolerable. El mundo que nos rodea, el mundo de la experiencia inmediata, es un tumulto de estímulos a los cuales la conciencia necesita organizar: la conciencia filtra, selecciona, impone pausas y ondulaciones en esa masa heterogénea. Incluso cuando se trata de una reiteración sin fin de unidades discretas –lo que produce el efecto de una continuidad igualmente infinita– la conciencia introduce por su propia iniciativa una modulación tal que le haga posible periodizar las incesantes apariciones de un acontecimiento, sobre todo si ellas son el peligro de una perturbación: el caer de una gola que en la noche amenaza nuestro sueño, un insecto que insiste con el roce de sus élitros, los sonidos del reloj.

Pensemos un momento en este último ejemplo. Los acontecimientos sonoros provocados por la máquina, o el péndulo, de un reloj son discretos –es decir: forman cantidades de la misma duración– pero poseen tal regularidad que se asemejan a la experiencia de lo continuo. El espíritu, pues, procede a imponerles una modulación, a percibirlos como una estructura doblemente binaria: tic-tac—tic-tac. Esta forma onomatopéyica, es en efecto, a la que solemos recurrir (y no arbitrariamente) cuando queremos evocar el sonido del reloj. ¿Pero por qué no tic-tic-tic-tic o bien tac-tac-tac-tac si al cabo los sonidos son, además de regulares, en realidad idénticos? Pues, para introducir una diferenciación que los haga manejables. ¿Y por qué no tac-lic si al cabo podemos empezar a manejarlos partiendo del sonido que imaginamos más largo (tac) o del que imaginamos más breve (tic)? Pues porque el fonema "t" –más crispado– representa mejor el momento tensivo y el fonema "a" –más relajado– representa mejor el momento distensivo: ordenamos los sonidos de este modo porque el lic-tac tiene la estructura de la frase que, como enseñan los tratados de fonética, es un curva melódica que tiene un periodo ascendente –tensivo– seguido por otro descendente –distensivo.⁵

En el tic-tac existe un solo intervalo y en consecuencia se hace necesaria una reduplicación de acontecimientos: tic-tac-lic-tac. Ahora tenemos tres intervalos pero uno de ellos –el que separa el tac del tic– es percibido como si estuviera dotado de una mayor duración y por eso puede oponerse, él solo, al conjunto formado por los otros: la tríada se reduce a una oposición binaria: dos intervalos breves separados por un intervalo largo: tic-tac—tic-tac. Y bien, estas modulaciones que reúnen acontecimientos con intervalos son a su vez el esquema de las cuartetas, tan abundantes y tan persistentes a lo largo de la poesía de tradición oral. En una cuarteta como:

El día en que tú naciste
Nacieron todas las flores
Y en la pila del bautismo
Cantaron los ruiseñores



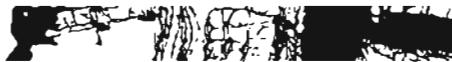
el intervalo que separa al segundo metro del tercero –no obstante la presencia del conector “y”– es percibido como si fuese más largo que los otros dos. Esta cuarteta –como todas las de su especie– opone entonces dos unidades binarias: “el día en que tú naciste/nacieron todas las flores [] y en la pila de bautismo/cantaron los ruiseñores”. El movimiento ondulatorio que se registra tanto en el interior como entre estas unidades métricas enseña paso a paso que la poesía versificada es una estructura de tensiones en la que la temporalidad toma la forma de un sistema rítmico que a su vez reproduce el ritmo de nuestra respiración tanto como el ritmo de nuestras emociones. Este tipo de composiciones poéticas tan presentes y tan activas en la organización de nuestras sensaciones infantiles y de nuestra vida afectiva puede hacernos ver con cierta nitidez cómo el ritmo se introduce en el interior del texto para ordenar, desde allí, tanto el tiempo verbal como el tiempo emocional.

La erótica del tiempo

Ahora bien: cualquier conjunto de frases que reúnan el sonido con el sentido, cualquier trozo de conversación, es también un trozo de música, de música verbal. La cuarteta que hemos citado es una producción musical y es también un relato. Ello quiere decir que para analizarla más exhaustivamente –como música tanto como relato– deberíamos tener en cuenta otro factor que en las composiciones musicales se ha tenido en cuenta desde su origen mismo: ese factor es el *tempo*, los grados de aceleración y los grados de intensidad con que se suceden las ondulaciones. Como en las composiciones musicales, el “*tempo*” de un relato o de una canción puede recorrer una gama que vaya por ejemplo del *adagio* al *allegro vivace*. En un curso dictado en la Universidad Autónoma de Puebla entre febrero y marzo de 1996, Claude Zilberberg explicó que el “*tempo*” puede ser ideado con cierta nitidez si lo imaginamos como la “marcha” de un automóvil sobre una carretera, marcha durante la cual se experimentan distintas intensidades y transformaciones de la velocidad –aceleraciones, retardos, detenciones, recomienzos– y también durante la cual las sucesivas modificaciones suponen cada una, una tensión diferente. Me interesa retener esta imagen del automóvil avanzando sobre una carretera porque tal imagen convoca a la vez la idea del “*tempo*” y la experiencia del viaje. No olvidemos que desde siempre, pero sobre todo a partir de las narraciones surgidas del espíritu romántico, ha sido frecuente comparar el relato con el viaje, un viaje que

nos lleva hacia una lejanía desconocida, irresistible –lejanía que también se sitúa en nuestra propia interioridad– y que por eso nos transforma sin retomo. Emprender la lectura –o la audición– de un relato es pues, según esta manera de ver las cosas, instalarse en la aventura de un desplazamiento que nos dejará en un lugar otro en el que, por lo menos en algún sentido, ya no seremos los mismos. Más que la historia que el relato transmite, lo que produce la transformación es la voz que se hace cargo de transmitirla, sus matices, su crispada o serena melodía, sus aceleraciones o sus pausas. Maurice Blanchot ha comparado el relato con el canto de las sirenas, ese canto irresistible dirigido a los marineros, “hombres de riesgo y atrevido movimiento”,⁶ hombres indecisos entre la opción de dejarse ir, de convertirse en pura pasividad fascinada, o corroborarse como dueños de su destino, hombres, en todo caso, a la búsqueda de una lejanía interior, encantada y por eso mismo peligrosa, para aproximarse a la cual, y no perderse, es necesario mantener la lucidez, reservar las fuerzas y ejercitlar la astucia: en el extremo hacerse atar, como Ulises, al mástil de un navío con el fin de tener a la vez la seguridad de escuchar la voz de las sirenas, de ser invadidos por esa voz, de poder irse en ella pero reservándose la posibilidad del regreso. Astucia eficaz y también en cierto modo inútil porque el que regresa es otro.

Así, cada relato posee su “*tempo*” puesto que cada relato es un itinerario de transformaciones, itinerario que se corre para acelerar –o por el contrario para retardar o desviar– la llegada al destino, para buscar o demorar el fin. Si la narración comienza en el momento del desamarre, en el momento en que la voz “se suelta” a cantar o contar, ese soltarse de la voz no ocurre por otra cosa sino por la atracción del fin, un fin que puede ser desconocido pero del que con seguridad se sabe que se sitúa “allá”, en aquel sitio al que desde ese momento ya no se puede renunciar incluso aunque se teme llegar hasta él, incluso aunque, en otro sentido, se haga todo lo posible por encontrar un desvío. El relato no es, en el fondo, otra cosa que un *deseo del fin* –deseo muchas veces condimentado por el temor–, deseo del desen-



lace, búsqueda decidida, vacilante o temblorosa de un fin que adviene y al mismo tiempo de un fin al que se va a través de un recorrido en el que el "tempo" aprisiona al sujeto y el sujeto presiona sobre el "tempo".

Pero esta manera de entender el relato y de asociarlo con el "tempo" nos conduce a un capítulo que está siempre insinuado, pero no desarrollado, en el campo de la narratología: el de la erótica de la narración. El relato es un viaje guiado por el deseo del desenlace, por una tensión de lo desconocido, o de lo tan intimamente conocido que resulta una especie de abismo situado en plena intimidad. El relato, cada relato, se ordena según su propio "tempo" y por lo tanto podemos decir que cada relato es también, o quizás sobre todo, un recorrido erótico: travesía en la que puede vivirse la experiencia de una anhelante morosidad o de la agitada entrega a una espesura súbita, a las aceleraciones de un jadeo que en su final es plenitud y anonadamiento, saboreo de ese temblor que sobreviene al sujeto que se enfrenta con la muerte en el punto más alto de la vida, ahí donde

Eros y Thánatos se abrazan. Así, si el relato se relaciona con el erotismo es porque su "tempo" está impregnado, trabajado, tensionado por la proximidad de la muerte.

Tratar de llegar, tratar de no llegar pero de cualquier modo llegar, temer pero no poder sino desear, sino dejar que eso llegue: he ahí el irrenunciable atractivo de la narración. En su *Decálogo del buen cuentista*, Horacio Quiroga dictaminó que el buen cuentista es aquel que no escribe la primera palabra de su texto antes de saber cuál será la última pues todo el cuento está tendido hacia ella. El buen cuentista es el que tiene perfectamente trazado el itinerario que conduce al final. Según este autor, la técnica más exitosa para manipular la pasión del lector es como sigue: se presenta a un personaje condenado a la muerte (porque está gravemente enfermo, porque acaba de sufrir un accidente, porque simplemente las circunstancias de la vida lo han llevado hasta una orilla sin retorno) y se lo presenta de tal modo que ya desde el inicio el autor pueda contar con la compasión del lector; tramos más adelante, el escritor sugiere la esperanza: distribuye señales que indican una posible salvación a fin de que el lector pase de su estado distórico inicial a una incipiente euforia; el escritor sugiere, mediante nuevas señales encaminadas a confirmar la mejoría, que el lector puede empezar a descansar en la confianza: su euforia aumenta; cuando la esperanza se ha consolidado, cuando la recuperación del equilibrio, cuando la salvación de la vida es una felicidad con la que el lector ya ha empezado a contar, el escritor precipita la muerte



del personaje. Se trata de una técnica desplegada en etapas que van de la tensión a la distensión y de la distensión a la tensión; este esquema que pone en movimiento toda la masa lírica del lector, nos deja suponer el papel que en esta sucesión de etapas, en esta modulación de humores, debe jugar el "tempo" para que la relación sadomasoquista —que es supuestamente lo que sostiene el pacto entre el escritor y el lector— alcance su realización más eficaz.

Antes de Horacio Quiroga, Edgar Allan Poe, en su célebre *Filosofía de la composición*, consideró las ventajas de planear el relato pensando antes que nada su final porque ese itinerario invertido es el que mejor garantiza su eficacia; incluso declaró que los narradores más expertos siempre proceden de esta manera aunque no lo confiesen porque los escritores son proclives a la coquetería de mostrarse como gente impulsiva, desprovista de trialdad y por lo tanto de método. Un buen narrador, entonces, es —según Quiroga o según Poe— alguien que se apropiá de los sentimientos del lector y, conocedor de que éste está ahí, ante su libro, a la espera del estremecimiento, sabe organizar una travesía emocional por la que el lector irá viviendo diferentes sensaciones de aproximación y de rechazo sin advertir que el escritor está jugando con él “como —cito ahora un célebre tango— juega el gato maull con el misero ratón”.⁷ Un buen narrador en definitiva es un buen sádico.

El lector, desde esta perspectiva, es espero del efecto. Fiel a esa función que la está destinada, un lector difícilmente leería la primera palabra de un cuento sin estar seguro de que nada le impedirá llegar hasta la última. El cuento, según ello, apuesta todo a su final y su lector no quiere otra cosa que el clímax que vendrá con el final, y acaso también lo que vendrá después del clímax: se trata, pues, de una erótica del estremecimiento y el derrumbe. En cuanto al lector de novelas, como al espectador de películas, nada lo desanima tanto como enterarse de antemano del desenlace de la narración sea por causa de un desdichado azar o por la alevosía de un indiscreto o de un malintencionado. Una vez que conoce el final, siente que ya casi no vale la pena abrir el libro o vestirse para ir al cine.

Idéntico erotismo es el que auspiciaba el terrible rey Sharriar quien, como el cuentista de Horacio Quiroga, no iniciaba una noche de boda sin la seguridad de que esa boda alcanzaría su culminación con la muerte de la bella que había hecho con él la travesía erótica. Así, pues, el sadismo de Horacio Quiroga se inscribe en una tradición inaugurada, o al menos simbolizada, por aquel famoso rey. Por su parte, la princesa Sheherezade sabía que entre la aventura nupcial y la aventura del relato no existe diferencia de fondo pues ambas representan la experiencia del viaje. Por ello no sólo se las arregló para cambiar el comercio carnal por el comercio del relato —como se sabe, en el momento en que él se



disponía a poseerla ella empezó a contarle un cuento— sino que realizó una labor persuasiva que, a través de una infinita cantidad de noches (se dice que mil y una), terminó convenciendo al rey Sharriar de que es más excitante vivir el relato como una erótica de la aproximación y de la retención, del avance y del desvío. El fin está ahí, siempre próximo y siempre posergado. El relato no avanza hacia él en linea recta sino que teje en derredor un laberinto para que el deseo nunca llegue a colmarse. Desde luego, esto supone afirmar que el relato contenido en *El libro de las mil y una noches*, el relato profundo, no consiste en lo que una defensiva princesa cuenta a su terrible y anhelante rey, sino en lo que una mujer sabia hace con —o de— un hombre de impulsos primarios. Mucho debe la literatura a esta estrategia del erotismo y del relato que conseguía que en cada madrugada aquel hombre se despertase sin saber si la experiencia erótica había tenido lugar pero de un modo tan inasible que necesitaba proseguirla o repetirla, o si había pasado la noche tan sólo con las palabras. Por eso cada madrugada, confundido y fascinado por las vaivenes y los desplazamientos, el rey volvía a repetir: “En nombre de Alá que no la malareé mientras no termine su relato, que es único.” ¿Único?

NOTAS

¹ San Agustín, *Obras completas*, BAC, Vol.II, Libro XI, cap. 14.

² *Information rythmique*, Phoriques, Saint-Maur-des-Fossés, 1985.

³ Fraisse, P., *Psychologie du rythme*, PUF, París, 1974, p.89.

⁴ Zilberberg, C., op. cit., 56.2.

⁵ En realidad, se trata de una descripción esquemática. Para una visión más lina de las complejas modulaciones de la frase conviene consultar el *Manual de entonación española* de Tomás Navarro Tomás (Guadarrama, Madrid, 1974).

⁶ Blanchot, M., *El libro que vendrá*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1969, p.10, traducción de Pierre de Place.

⁷ *Mano a mano*; la letra de este tango fue compuesta por Calcedonio Flores.

Raúl Dorra es investigador de la Universidad Autónoma de Puebla.