

Música de ideas

El ritmo en las teorías del lenguaje y de la literatura.

Rodrigo Baraglia

"La música de una palabra (...) nace primero de la relación con las palabras que la preceden y la siguen inmediatamente, e indefinidamente con el resto del contexto, y de otra relación, la de su significado inmediato dentro de ese contexto con todos los otros significados que ha tenido dentro de otros contextos."

T.S. Eliot, "La música de la poesía"

T.S. Eliot decía que la poesía es música de ideas y exhortaba a los poetas a estudiar algunos aspectos de teoría musical, en particular, el ritmo. Décadas más tarde, Thomas Pavel criticó la teoría de Eliot bajo el argumento de que de ese modo los aspectos referenciales del texto literario se reducían a un puro ornamento lingüístico. Sin embargo, él mismo asume una postura teórica sobre las convenciones discursivas y literarias que depende del concepto de ritmo. En este artículo mostraré en primer lugar cómo Pavel adopta una concepción de las convenciones que hace posible una traducción formal de los fenómenos culturales en términos que caracterizaré como ritmos abstractos; en segundo, cómo la concepción del lenguaje de Eliot vuelve inconsistente la acusación de Pavel, y finalmente, me referiré a ciertas consecuencias del encuentro de estas teorías relativas a la validez de los enunciados de la teoría y crítica literaria (y de las humanidades en general).

En el capítulo quinto de su libro *Fictional Worlds* (1986), Thomas Pavel discute las premisas detrás de la tesis estructuralista de que la referencia en la ficción es sólo una convención textual arbitraria. En su libro, Pavel

propone una teoría sobre la referencia en ficción que sirva de marco para una crítica orientada al contenido de las obras en relación al mundo real y al imaginario cultural. Hoy en día esto suena como reinventar la rueda, e incluso en 1986 debía sonar parecido ya que, como él mismo reconoce en la introducción, para ese entonces "la moratoria sobre cuestiones referenciales" había quedado de lado con el avance de los estudios culturales. De cualquier modo, la tesis convencionalista es un obstáculo que necesita atravesar para justificar la validez de su teoría, en especial porque no pretende rechazar el concepto de convención, sino disputar su sentido para reapropiárselo.

La tesis que Pavel discute se basa en la noción de tradición saussureana que caracteriza a las convenciones semióticas como arbitrarias, obligatorias e inconscientes. Esta postura teorica combina la tesis aristotélica de la convencionalidad del vínculo entre sonido y significado y la distinción entre concepto y objeto, con la concepción romántica de Humboldt según la cual la lengua expresa la imagen del mundo de una comunidad. Surge entonces la idea de una red sistemática de oposiciones independiente de los objetos que se proyecta al mundo como una determinación *a priori* (Pavel, 1986: 115). Así, si el mundo está organizado por principios semióticos autónomos, la noción de referencia se vuelve una ilusión (116). Pavel identifica dos supuestos detrás de esta teoría. El primero: las convenciones no tienen relación con el dominio que gobiernan; el segundo: las estructuras semánticas surgen de modo independiente al campo de referencia que determinan. Contra esta doble suposición Pavel recurre a la teoría de las convenciones de David Kellogg Lewis, según la cual estas surgen a partir de juegos de coordinación entre individuos. Por allí se introducirá la noción de ritmo en el seno de la teoría de Pavel.

La teoría de Lewis surge como una respuesta al argumento de Quine según el cual el lenguaje no puede ser convencional porque las convenciones presupondrían una comunicación lingüística. Frente a esto Lewis retoma la definición de convención de Hume, basada en un sentido general de intereses compartidos que lleva a determinados individuos a comportarse según ciertos patrones. Así, la comunicación explícita deja de ser un requisito para validar las convenciones. Lewis propone como modelos de este fenómeno los juegos y problemas cuya solución demanda acciones coordinadas entre individuos, ya que la coordinación puede lograrse de forma tácita. Cada problema resuelto sienta un precedente para enfrentar nuevos desafíos, luego habrá situaciones

en que baste con repetir el procedimiento para resolver el problema, y otras en las que será necesario introducir una conducta divergente, innovadora. Con el tiempo, este proceso provoca conformidad y genera expectativas, hasta llegar a un punto en el que se estabiliza un sistema de preferencias y expectativas capaz de perpetuarse indefinidamente. Desde este punto de vista, Pavel considera que los horizontes de expectativas que determinan la práctica de la ficción tienen lugar sobre un trasfondo de múltiples juegos de coordinación tácita entre una comunidad (120). Si en el paradigma saussureano las estructuras semióticas determinaban formalmente nuestra comprensión del mundo, las convenciones se volvían obligatorias e inescrutables (122). Pero desde la perspectiva de Lewis, las convenciones son el producto de un desarrollo histórico contingente, y solo en un sentido relativo son obligatorias. Las convenciones, para Lewis, surgen cuando una comunidad deja de preguntarse por qué tal conducta es apropiada, pero aún así permanece la posibilidad de investigar sus orígenes.

Ahora bien, para ilustrar el concepto de juegos de coordinación, Pavel cita dos ejemplos de Lewis. En el primero dos personas reman un bote. El éxito de su viaje depende de que puedan mantener el ritmo. En el segundo, se invita a gente a una fiesta. No hay código de vestimenta, pero cada invitado va vestido de acuerdo a su expectativa sobre cómo irán vestidos los otros (119-120). El primer ejemplo presenta variables diacrónicas y el segundo variables sincrónicas. Los efectos producidos por las repeticiones y diferencias en la vestimenta de los asistentes dependen de su presencia simultánea en un mismo espacio; los efectos producidos por los remeros dependen de la alternancia de sus operaciones en una línea de tiempo. A primera vista uno es un juego de ritmo y el otro un juego de armonía. Sin embargo, creo que es posible considerar a ambos estrictamente como fenómenos de ritmo. Para explicar esto quiero recuperar la noción de ritmo de San Agustín.

San Agustín hizo del concepto de ritmo el elemento clave de sus reflexiones acerca de lo bello. Amplió su dominio de modo que incluyera las regularidades de las percepciones de los diferentes sentidos; del cuerpo y del alma; del hombre y la naturaleza; de las experiencias, de las actividades, de la memoria, del devenir y de la eternidad. Sin embargo, no por elevarlo a un concepto general permitió que se volviera trivial. San Agustín distinguía entre cinco clases de ritmos: El ritmo existente en los sonidos (*sonans*), el ritmo existente en las

percepciones (*occursor*), el ritmo existnte en la memoria (*recordabilis*), el ritmo existente en las actividades del hombre (*progressor*), y el ritmo existente en el intelecto (*judicabilis*), innato. Lo que me interesa en particular es la relación que guarda esta noción de ritmo con el tiempo y el espacio: "Después vio que en los movimientos de los cuerpos, una cosa era el que variara por la brevedad y el alargamiento del tiempo (...) y otra cosa en que variara por la marcación de los espacios locales" (San Agustín, 2000: 191)

Hay ritmos en los que se distinguen intervalos de tiempo y ritmos en los que no. Los miembros del artesano se mueven según cierto ritmo de intervalos temporales, pero producen en la madera formas visibles determinadas por los intervalos en los lugares (213). Uno y otro ritmo tienen su correlato en un principio general, sin determinaciones temporales ni espaciales, del que son instancias: "aquel supremo y eterno principado de los ritmos, de la semejanza, de la igualdad, y del orden" (214). Estos ritmos que se sustraen al tiempo y el espacio pertenecen, para Agustín, a la eternidad. En cambio, los ritmos no eternos pueden variar en cuanto al tiempo o en cuanto al espacio, pero siempre se dan en el tiempo, y siempre se localizan en un espacio. Siempre se dan *en medio de*:

Cuando se canta aquel verso (...) nosotros lo oímos *en medio de* los ritmos sentidos, y lo reconocemos *en medio de* los recordables, y lo pronunciamos *en medio de* los proferidos, y nos deleitamos *en medio de* los de apreciación, y lo apreciamos *en medio de* no sé cuales otros. (189-190, cursivas mías).

La aparición de un ritmo acarrea consigo las coordenadas de un contexto que se refiere siempre a ritmos previos, cuando no eternos. El tiempo en medio del que se da el ritmo de mis dedos tipeando es un ritmo, el espacio en el que se despliegan los caracteres que escribo es un ritmo. Un ritmo siempre se localiza entre otros ritmos, el contexto de un ritmo no es otra cosa que un conjunto de ritmos (un sistema o serie paradigmática).

Retomando el hilo previo, podemos decir que los juegos de coordinación pertenecen al grupo de los ritmos de las actividades. Las convenciones, como ritmos automatizados, al grupo de esos ritmos en medio de cuya presencia elusiva tienen lugar los juegos conscientes y que en ocasiones llegan a confun-

dirse con verdades eternas. Incluso los mundos ficcionales, como producto de este concierto de juegos del lenguaje, son el resultado de la automatización de ciertos ritmos, de donde surgen consensos acerca de estados de cosas que luego se vuelven las verdades de ese mundo, sus límites. Si los hechos culturales están determinados por fenómenos de ritmo, lo material y lo abstracto, los cuerpos y los lenguajes, las prácticas sociales y los universos ficcionales se revelan como parte de un *continuum* más acá de la cárcel del lenguaje. Pavel ha cambiado una imagen del lenguaje y la cultura como una serie discreta de redes semióticas sincrónicas por un continuo dinámico de sistemas complejos que se determinan entre sí; una serie de pinturas abstractas por un concierto-happening de algún epígono de Cage. Pero volvamos ahora sobre las acusaciones que hace a Eliot en este mismo capítulo.

Pavel rechaza la idea de Eliot de que la poesía es una "música de ideas" porque la considera otra forma de esteticismo lingüístico, solo que en lugar de emparentarla con la tradición saussureana, la incluye en una serie que comienza con el clasicismo francés. La importancia del concepto de tradición y la tesis de que la tarea del poeta es mantener vivo el lenguaje son los rasgos de la teoría de Eliot que Pavel abstrae para agruparlo entre el formalismo lingüístico en general y entre los herederos del clasicismo en particular. La crítica se resume en que si la poesía es música de ideas, las ideas sólo están ahí para hacer música, y si la tarea del poeta es mantener vivo el lenguaje, la poesía es sólo un juego de formas lingüísticas. Pero el problema es que para Eliot, mantener el lenguaje vivo es mantener el mundo humano vivo, y de ningún modo como algo que nunca muere porque yace para siempre.

Toda la poética de Eliot se basa en una teoría de la relación entre los afectos y el lenguaje. La sensibilidad de una comunidad está cifrada en su lengua. Si hay algo en común entre los sentimientos del hombre más impasible y el espíritu más afectado en una nación, el poeta es capaz de conocerlo, de enseñarlo, nombrarlo, e incluso crearlo. La historia de la escritura en lenguas vernáculas europeas comienza con la transcripción de poemas. La lengua de la razón, de lo esencial, de los universales, era el latín; las lenguas vernáculas llevaban consigo los accidentes de las pasiones que ataban los espíritus a los cuerpos, de las historias y las costumbres que ataban los cuerpos a un territorio. Eliot confiaba a los poetas la tarea de recrear la identidad de su comunidad por medio del trabajo sobre el lenguaje: "sin poetas nuevos no sirven los viejos"

(Eliot, 1959: 14).

Es importante remarcar que el elemento definitorio de una identidad para Eliot, la determinación principal que ejerce el lenguaje sobre la experiencia de los hablantes no es del orden de lo conceptual, sino de lo afectivo, aquello accidental y contingente que tradicionalmente queda por fuera, o en la periferia, del pensamiento, pues es más bien una pura pasión del cuerpo que interfiere sobre la intencionalidad racional. Tomada hasta las últimas consecuencias, la tesis de Eliot (no poco romántica) implica una doble determinación: de los afectos corporales al lenguaje y del lenguaje a la manera en que el sujeto organiza y hace expresable, para sí y para los otros, la experiencia de esos afectos.

Es evidente que para sostener la crítica de Pavel hay que pasar por alto toda la concepción del lenguaje de Eliot, o por lo menos suponer que no hay relación alguna entre afectos y representaciones, y que el lenguaje sólo puede remitir a uno de los dos dominios a la vez. Además, si se desprende de la postura adoptada por Pavel que las prácticas culturales se basan en juegos de coordinación rítmicos y que de los ritmos automatizados se derivan convenciones y, en última instancia, verdades de cierto tipo, que a su vez guardan relaciones sistemáticas entre sí, entonces, "hacer música de ideas" es operar directamente sobre este entramado dinámico de prácticas que confluyen para dar al mundo la forma bajo la que nos lo comunicamos y lo experimentamos. Las concepciones de Pavel y Eliot son de hecho solidarias entre sí.

Para concluir quiero reflexionar acerca de ciertas cuestiones que surgen de cruzar una teoría de las convenciones como fenómenos de ritmo con una teoría afectiva de las determinaciones lingüísticas, que implican consecuencias para la práctica de la crítica y la teoría. Por un lado la relación entre validez enunciativa, convenciones retóricas y ritmo, por el otro, la sensibilidad de una comunidad lingüística, delimitada no ya por una lengua sino por ciertas prácticas discursivas, y la determinación que ejerce este *pathos* sobre dichas prácticas y desde ellas. La primera cuestión se resume en que si hay por lo menos una clase de verdades que dependen de configuraciones retóricas, y estas son convenciones, entonces estas verdades son epifenómenos de patrones rítmicos. La segunda, en que una comunidad discursiva comparte ciertas expectativas que regulan lo que se considera un enunciado aceptable dentro de esa comunidad, que el fundamento de estas es afectivo, es decir,

heterónimo, y que la validez de una justificación de estas reglas que apele a criterios inmanentes, autónomos, requiere de un grado elevado de estabilización del sistema de preferencias de dicha comunidad. Dicho de otro modo: la sensibilidad de una comunidad discursiva determina patrones retóricos a su medida, que posteriormente pueden derivar en convenciones de enunciación particulares y hasta en concepciones generales acerca del lenguaje y el mundo que justifiquen los patrones correspondientes. El caso puede ser una élite de literatos (poetas y lectores especializados), como la que Eliot consideraba necesaria para la supervivencia de la identidad de la comunidad lingüística en la que dicha élite se insertaba, puede ser un grupo de narradores orales como en el *Decamerón* o los *Cuentos de Canterbury*, puede ser un foro de Internet, puede ser una comunidad científica o filosófica; puede ser la carrera de Letras de la UBA. Lo cual me lleva de vuelta a [mi artículo anterior](#) sobre la función estética en la teoría.

En aquel entonces había argumentado, desde un punto de vista pragmático, que los enunciados de la teoría y crítica literaria (y esta afirmación se puede extender a todas las disciplinas que hacen de su objeto el discurso) sólo obedecían a criterios de adecuación inmanentes al sistema de enunciados del que forman parte, criterios formales de composición que refieren antes a sistemas de preferencias estéticas que a verdades de hecho acerca de nuestra capacidad de conocer. En consecuencia, me preguntaba cómo se determinaban estos criterios estéticos. La respuesta más obvia posible sería decir que están sujetos a determinaciones políticas. Una afirmación semejante encierra dos riesgos. En primer lugar, el reduccionismo sin mediaciones (Adorno y Horkheimer en *Dialéctica del Iluminismo* decían que las demostraciones lógicas reproducen las relaciones de explotación entre clases; Deleuze recurre al mismo *topos* en su *Sacher-Masoch y Sade*), en segundo, la generalización vaciadora de sentido ("[todo coso es político](#)"). Una alternativa para evitar ambos peligros sin caer en un esteticismo encerrado en su autonomía radical es concebir una interacción entre lo estético y lo político en un mismo plano fenoménico. Pero para esto hace falta un denominador común que los haga conmensurables, que permita analizar la estructura de fenómenos estéticos y políticos según las mismas reglas de distribución. Un concepto abstracto de ritmo puede cumplir esta función; un concepto de ritmo que considere las series simples, los sistemas de series y las reglas de distribución que rigen los términos de cualquiera de estos conjuntos como series simples de repeticiones

y variaciones. Esto significa que la teoría y la crítica han de ser tratadas como "música de ideas" al igual que sus objetos, pero no se sigue necesariamente que no haya fronteras entre ambas. De hecho, las reglas que determinen las fronteras entre, por ejemplo, teoría, crítica y literatura en diferentes casos son ellas mismas fenómenos de ritmo; son reglas de distribución que forman series, que forman sistemas, que son objeto de reglas de distribución, etc.

Por último, si situamos en un mismo nivel de realidad estos diferentes fenómenos, y consideramos que sus fronteras y conexiones son efectos de reglas que forman parte del mismo campo fenoménico, la tarea de la crítica podría resumirse en la siguiente frase: indagar los efectos que una operación discursiva produce sobre un conjunto de reglas al insertarse en una serie.

Bibliografía:

Eliot, Thomas Stearns. (1959). *Sobre la poesía y los poetas*. Buenos Aires : Sur.

Pavel, Thomas. (1986). *Fictional Worlds Cambridge*. Harvard University Press.

San Agustín de Hipona. (2000). *De musica*. Trad.: Ames, Cecilia. Córdoba: Alción.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. (2002) *Historia de la estética. II. La estética medieval*. Madrid: Akal.