

FILOSOFÍA, SEMIÓTICA, Y RITMO

Drina Hoèvar

Facultad de Humanidades y Educación
Universidad de Los Andes
Mérida-Venezuela
hocevar@icnet.com.ve

Resumen

Si quisiéramos resumir la concepción del ritmo que ha prevalecido en la doxa común a través de los últimos siglos, diríamos que dicho concepto se ha interpretado, a partir de Platón, como *metro* o *medida*. En la era “moderna” el término “ritmo” se sigue interpretando en esta forma convencional, pero recientemente teóricos “post-modernistas” inspirados directa o indirectamente en las ideas de Émile Benveniste sobre la coincidencia de las ideas de *schema* “forma” y la idea de movimiento o “flujo” se remontan al significado de *ritmo* en los filósofos pre-socráticos, de manera de poder eventualmente abordar la subjetividad en el discurso. Nuestro artículo presenta una reflexión sobre estas ideas, en su relación con la analítica existencial del filósofo alemán Martin Heidegger.

Palabras claves: filosofía, semiótica, ritmo, ciencia, existencia.

PHILOSOPHY, SEMIOTICS, AND RHYTHM

Abstract

If we intended to summarize the conception of rhythm that has prevailed in the common doxa throughout the last centuries, we could say that the aforementioned concept has been interpreted, since Plato, as *meter* or *measure*. In the “modern” age the term “rhythm” is continued to be interpreted in that conventional way, until recent “post-modern” theoreticians, directly or indirectly inspired in the ideas of Émile Benveniste _ about the overlapping of the ideas of *schema* “form” and movement or “flow” _ trace the meaning of *rhythm* to the pre-Socratic philosophers, with the aim of eventually approaching subjectivity in discourse. The present article offers a reflexion on these ideas relating them to the existential analytic of the German philosopher Martin Heidegger.

Drina Hocevar: Doctora en Filosofía. Imparte sus enseñanzas en la Escuela de Idiomas. Facultad de Humanidades y Educación de la ULA. Investigadora adscrita al Grupo Logos: Filosofía, Derecho y Sociedad.

Key Words: Philosophy, semiotics, rhythm, science, existence.

1. Introducción

La historia del ritmo aparece relacionada con la sabiduría antigua transmitida mediante la tradición. Está vitalmente unida al arte de la mnemónica en la comunicación oral de los largos poemas épicos.

En el mundo occidental los primeros sabios pre-socráticos estudiaron la realidad del mundo, el origen de las cosas y el hombre, basándose en tradiciones recogidas en sus obras poéticas. Es por esto que no se les llama ‘filósofos’, ya que sus afirmaciones no apelan a la *razón* o a la *experiencia*. Esta sabiduría antigua (conocimiento) se basaba simplemente en la recolección de antiguas tradiciones de las que el ritmo era parte integral.

Es sólo luego que se produce el divorcio entre el conocimiento basado en la recolección de antiguas tradiciones, y el conocimiento basado en la *razón* y la *experiencia*; comprendiendo esta última en un amplio sentido que abarca tanto la *experiencia* ‘interna’ como la ‘externa’.

Desde la Antigua Grecia hasta el mundo medieval pertenecían las ciencias, como es sabido, al conocimiento filosófico, hasta que las ciencias naturales cristalizan sus propios métodos de investigación en el siglo diecinueve, que les permiten emanciparse de sus orígenes en la filosofía. Lo que queda entonces es la esencia de la ‘filosofía’; *ontología*, también llamada ‘metafísica general’, sin la cual la filosofía no sería lo que es: la ciencia del Ser en general.

Si bien la historia de la metafísica es relativamente larga, el término ‘ontología’ es introducido sólo en el siglo dieciséis, pero escapa a los límites de esta breve introducción, dar cuenta de la historia de la metafísica, sólo estoy resaltando algunos aspectos que considero relevantes.

Kant no se oponía a la ‘ontología’ como tal, sino a la ‘metafísica’ como ciencia general o universal del ser, que no examinara previamente las posibilidades y límites del conocimiento humano. Heidegger entonces comprende la ontología como el ser de la *existencia*, y al ‘hombre’ como el ente a quien una comprensión del ser le pertenece en su propio ser. Entonces cualquier conocimiento posible del ser (Sein) debe buscarse a través de los fundamentos ontológico-existenciales del ente mismo que pregunta (Seiend) por el ser.

2. El estudio del ritmo: entre filosofía y ciencia

Las implicaciones etimológicas de la palabra ritmo (del Griego *rhythmos*) tal como las explora E. Benveniste en su recuento histórico, nos ofrece una visión de la relación entre filosofía y ritmo¹. Benveniste menciona cómo diferentes concepciones filosóficas del ritmo surgen de las diferentes experiencias que las inspiran. La noción de ritmo, por ejemplo, como una “forma particular de fluir” (“*manière particulière de fluer*”) se relaciona con las ideas filosóficas de Demócrito. Para este filósofo griego exponente del atomismo (un tipo de pluralismo), el *ser* se compone de un infinito número de partículas materiales que se mueven en el espacio y cuyas diferentes combinaciones dan forma a todos los diferentes objetos.

La experiencia del ritmo está fundamentalmente relacionada con todo aquello que se mueve, con lo que está vivo y sufre transformaciones. La concepción del universo como un organismo, como unidad biológica, como *physis* (naturaleza, ser) comprendida como continuo devenir, se origina en la filosofía pre-socrática de Heráclito. Benveniste afirma² que las palabras ‘esquema’ (“forma”) y ‘rhythmos’ están relacionadas etimológicamente, pero que existe una diferencia entre ellas: la palabra *esquema* se define como una forma fija dada como objeto, mientras que *rhythmos* se refiere a la forma en el instante en que es asumida por aquello que se mueve y fluye. Es la forma espontánea siempre sujeta a cambio. Esta línea de pensamiento que concibe el ritmo como forma móvil y cambiante se continúa en los diferentes tipos de pluralismo en la Grecia Antigua, una de ellas es el atomismo al que ya nos hemos referido.

Otro punto de vista lo encontramos en la ontología dualista platónica, inspirada en el pitagorismo. Esta visión comprendía la vida humana en forma dual en la que dos elementos opuestos (cuerpo y alma) se hallaban juntos contra su voluntad, por decirlo así. De manera que, en un juego de palabras, el *cuerpo* (soma) es comprendido como el *sepulcro* (sema) del alma. Con relación al ritmo la combinación de dos movimientos opuestos entre sí, rápido y lento, podía resultar en una consonancia o armonía. Pero el ritmo también era comprendido como “el orden en los movimientos corporales (tal como en la danza) combinado con la medida”, mientras que el orden en los sonidos, y la consonancia de sonidos opuestos (alto y bajo) se definía como armonía³.

El ritmo puede hallarse en cualquier actividad continua dividida por la medida (metro) en tiempos alternos. La noción de ritmo es fijada entonces históricamente, según Benveniste, en esta definición. Del concepto de *rhythmos* como configuración espacial definida por la configuración y distinta proporción de sus elementos (atomismo), llegamos a la noción de *ritmo* como configuración de movimientos que se ordenan en el tiempo (Platón). Aristóteles comprende el ritmo y el tiempo “como aquello que es medido/contado por un movimiento definido”⁴.

Contrastando con la idea del ser como ‘unidad biológica’, a la que el ritmo parece pertenecer naturalmente, tenemos la idea del ser como unidad ‘lógico-matemática’, que excluiría la pluralidad y el cambio. Esta idea proviene del monismo filosófico en su forma estática. Toda pluralidad y cambio es imposible en esta concepción ya que supone la existencia del no-ser, y el *no-ser* no es. El mayor exponente de esta filosofía es el filósofo pre-socrático, Parménides. Todo devenir es imposible según el principio de contradicción: lo que es *es*, y lo que no es *no es*. De manera que todo cambio implica el reconocimiento de la realidad del no-ser. Para que un ente A se transforme en el ente B, es decir, para que ocurra una transformación de A a B; A debe cambiar a no-A, al no-ser, pero el no-ser no existe. Entonces el movimiento o cambio es contradictorio en esta concepción, ya que no puede ser pensada.

La idea de la ciencia que se origina en la Grecia Antigua es que la ciencia no puede atarse a lo meramente apariencial, a lo que nos es dado a través de los sentidos (doxa, opinion), sino que más bien debe tratar con lo ‘real’, con el ser. De esta manera las ciencias de la naturaleza (comprendida ésta como *physis*) no serían posible ya que serían sólo ciencia de lo aparente. Sólo la meta-física (ontología) y las matemáticas son consideradas episteme, todo lo demás es doxa.

La concepción antigua dualista del ser que se opone al monismo tiene sin embargo la tendencia hacia la unidad como ‘síntesis’ superior, que es la finalidad de la armonía. En toda la filosofía griega (incluyendo todas las diferentes visiones ontológicas) se podría ver la tendencia hacia la reconstrucción de la unidad que es negada al principio. De la oposición inicial entre el ser y la nada, la luz y la oscuridad, lo masculino y lo femenino, la quietud y el movimiento, una unidad superior es alcanzada en la armonía. La unidad que es primero negada se afirma luego como fin o *telos*, dando lugar a la síntesis o fusión de los

contrarios. La nueva unidad es expresada en la armonía cósmica conocida como *la música de las esferas*: aquél que es capaz de desapegarse del mundo de los sentidos puede oír la música de las esferas donde los contrarios se unen en una gran unidad armónica de sonido.

Simplificando mucho, podría uno sin embargo aventurarse a decir, que los puntos de vista, opuestos entre sí, de la filosofía griega: el monismo estático (Parmenides) y el monismo dinámico (Heráclito) que se continúan en las diferentes formas de pluralismo, incluyendo también a Aristóteles, se ven aún reflejadas en la ciencia moderna, incluyendo a la semiótica, por medio de los dos diferentes acercamientos a la realidad: lo ‘inteligible’ y lo ‘sensible’.

3. Los fundamentos existenciales de la ciencia

Heidegger distingue la filosofía como ciencia del ser (Sein) de todas las “ciencias no-filosóficas” que tienen algún ser/ente (Seiend) como tema. Todas las proposiciones de las ciencias no-filosóficas son proposiciones positivas, incluyendo las de las matemáticas. Es por eso que Heidegger llama a todas las ciencias no-filosóficas “ciencias positivas”⁵.

Todos los temas de las ciencias no-filosóficas son entes que pueden ser imaginados. Pero, Heidegger se pregunta si algo como el ser (el objeto de la filosofía) puede ser imaginado. Hegel decía que el ser y la nada eran lo mismo, y Heidegger entonces pregunta: “¿Es la filosofía entonces, como ciencia del ser, la ciencia de la nada?”⁶

Si todos los seres son ‘algo’ es porque hay un ser (Sein) que los sostiene. Pero la pregunta por el ser ha caído progresivamente en el olvido con la creciente cuantificación y velocidad del mundo tecnológico moderno, en cuyo movimiento están las ciencias también incluidas. El problema con la pregunta por el ser (Sein) es que el ser no es un ente y por lo tanto requiere un preguntar diferente. El ente que tiene la posibilidad de hacer la pregunta por el ser es el hombre, según Heidegger, porque a este ente en su ser, una comprensión del ser ya le pertenece. La posibilidad de la investigación científica le es dada al Da-sein (“ser-ahí”) en su existencia. Heidegger entonces propone una concepción existencial de la ciencia que debe distinguirse de la concepción lógica de la misma⁷:

Esta debe distinguirse de la concepción “lógica” que entiende la ciencia con respecto a sus resultados y la define como ‘algo que se establece sobre la interconexión de proposiciones verdaderas, es decir, proposiciones tomadas como válidas’. La concepción existencial comprende la ciencia como una forma de existencia y por tanto como un modo de ser-en-el-mundo, que descubre o devela bien sea a los entes o al ser.

Pero, según Heidegger, a fin de llegar a una interpretación de la ciencia, el sentido del ser y la ‘conexión’ entre Ser y Verdad, deben ser primero aclaradas en términos de la temporalidad de la existencia. Y una clave para la comprensión de esta problemática central nos es dada en la idea de la fenomenología⁸.

Heidegger nos dice entonces que el problema del ser no debe dejarse sólo a la filosofía, ya que las ciencias en su preocupación con los ‘seres’ (entes) tienen necesariamente que presuponer el ser (Sein). Sin embargo, una fuerte resistencia a esta visión la observamos en el empiricismo y en el positivismo que Husserl y Heidegger confrontan.

El positivismo en su orientación empírica está atado a la concepción de lo real como lo meramente experimental, y así la investigación científica se mantiene sólo en la dirección de lo que es el producto de la experiencia. Husserl, por el contrario, busca *trascender* el problema de la experiencia con el fin de dilucidar el problema de la constitución de la consciencia, en su búsqueda por los fundamentos del sujeto mismo, dado entonces en el ‘sujeto trascendental’. En Heidegger, sin embargo, el problema de *trascender* la experiencia es elucidado en la existencia, donde el sujeto y el mundo conforman una unidad expresada como ‘ser-en-el-mundo’.

4. La naturaleza semiótica del ritmo

Aunque el estudio del ritmo no parece pertenecer a la *semiótica* propiamente dicha, el problema del ritmo está recibiendo un renovado interés de las mismas ciencias que lo consideraban un “sub-signo”, y por esta razón parecía escapar la problemática central de esta disciplina científica.

En la teoría semiótica greimasiana el ritmo es considerado una *forma significativa* de la misma naturaleza que los otros elementos de prosodia, y no sólo una disposición particular del plano de la expresión⁹. El ritmo es definido como “una expectación (C. Zilberberg, siguiendo a P. Valéry) es decir, como la

temporalización, con la ayuda del aspecto incoativo de la modalidad del querer-ser aplicada al intervalo recurrente entre grupos asimétricos de elementos que reproducen la misma formación”¹⁰.

Esta definición es elaborada en el segundo volumen del diccionario para incluir la *substancia del contenido*: su componente “no-semiótico”. El ritmo es aquí definido como “*forme pregnant*” donde la “substancia del contenido” psicológica, ya organizada a través de la percepción de las formas gestálticas, permite el reconocimiento de las formas “*prégnantes*” de la percepción. El concepto de (*prégnance*) introducido por René Thom es tomado del campo de la biosemiótica y se refiere a las formas significantes que son biológicamente significativas para la sobrevivencia de la especie. En la definición de ritmo, que se encuentra en el segundo volumen del diccionario de Greimas & Courtés, se le otorga gran importancia, en la construcción de la percepción rítmica, a los movimientos regulares del cuerpo, tales como, sístole/diastole del corazón, inhalación/exhalación, y tensión/relajación de las cuerdas vocales.

La puerta permanece abierta para la colaboración entre la semiótica y el conocimiento biológico. Podemos ver entonces que la definición de ritmo en esta teoría ha sufrido las transformaciones de la teoría misma. De una definición formal que busca explicar el ritmo como unidad lógico-matemática, hemos llegado a una definición que busca acercarse a la unidad biológica.

Greimas y Fontanille en *The semiotics of Passions*¹¹ (La semiótica de las pasiones) buscan dar cuenta de la ‘continuidad’ al introducir en su modelo de “semiótica clásica”¹², la nueva instancia teórica de la “*modulación*” que parece dar cabida al ritmo¹³: “...the modulations of becoming already introduced a sort of “breathing” —a rhythm ? a tempo ?— in protensivity, but nothing has yet been categorized, nothing has concrete contours. Negation is the first operation by which the subject founds himself as *operative subject*, and founds the world as knowable”. Podemos ver en este desarrollo de la teoría semiótica greimasiana que el ritmo parece darse previamente a la comprensión y escapar por tanto al valor. [Debemos tener en cuenta, sin embargo, que la palabra “comprensión” es comúnmente interpretada como “comprensión intelectual”, por lo tanto no es lo mismo que la comprensión existencial del pensamiento heideggeriano]. Al ritmo se lo considera previo a la comprensión intelectual. Greimas & Fontanille identifican la comprensión intelectual con una operación de negación, realizada por el sujeto, mediante la cual se disjunta del continuum

de modulaciones tensivas y del mundo de valores no-cognoscibles: “a fin de comprender, el sujeto debe ante todo negar”¹⁴.

El componente pasional introducido en la teoría es explicitado mediante tres instancias interrelacionadas, que se generan desde el nivel ‘profundo’ hacia el nivel de ‘superficie’: modulación (tensividad fórica), modalización (nivel semionarrativo), y aspectualización (manifestación discursiva). La dimensión temporal de los aspectos conocida en el nivel discursivo como “incoatividad/duración/terminación”, se prefiguran en el nivel profundo en una tríada de modulaciones: “comienzo/cursividad/cierre”¹⁵. El nivel de categorización modal interviene en la selección de las modulaciones de su continuo flujo, con el fin de integrarlas en el nivel semionarrativo¹⁶. De acuerdo a esta teoría semiótica el mundo de los valores se abre a los sentimientos del sujeto tensivo (en este nivel sólo se encuentran “sombras de valor”), pero a fin de comprenderlas, su continua marcha debe ser detenida, con el fin de que el “cierre” sea generalizado”¹⁷.

La función del ritmo, en relación con el tiempo y el componente pasional, no es fácil de dilucidar. Greimas & Fontanille reconocen esta dificultad¹⁸:

De hecho, se nos hace más y más difícil mantener la aspectualización en un nivel dado de la trayectoria de nuestro constructo teórico. Numerosos resultados de investigación sugieren que se trata de un caso de determinación semiótica de una naturaleza muy general, probablemente de una naturaleza tan general como la del cuadrado semiótico. (...) Es por esto que hemos planteado, en el nivel de las precondiciones de la significación, todo un grupo de modulaciones tensivas que prefiguran la aspectualización discursiva misma.¹⁹

Con relación a la tradición semiótica-filosófica norteamericana, derivada de Charles Sanders Peirce, parece evidente que el ritmo puede ser descrito en los tres niveles de la relación signo-objeto: ícono, índice y símbolo. También en la teoría greimasiana se reconoce la posibilidad de que el ritmo (junto con otros elementos de prosodia) puedan ser no sólo *figuras* del plano de la expresión²⁰, en sentido hjelmsleviano, sino también signos semi-motivados bi-planares²¹. Teorías recientes inspiradas en la rama peirceana de la semiótica tienden a enfatizar la importancia del ritmo en la textualidad. El texto no se experimenta como una ente estático, como un objeto, sino más bien como una ‘danza’. Floyd Merrell, por ejemplo, concluye su texto *Tasking Textuality*²² en una forma algo inspirada²³: “El texto. Danza dentro y fuera. Lo presentimos (“we

sense it”), el *cuerpomente, mentecuerpo* lo siente. Lo sentimos (“we feel it”), ahí, danzando al son, al son. Al tiempo que no puede ser expresado sino sólo sentido, sentido. Y entonces nos...nos...” Podemos ver que de una explicación lógica “inteligible” del ritmo hemos llegado a una dimensión “sensible” de puro sentimiento.

En otra sección de su libro, Floyd Merrell estudia la dinámica del movimiento corporal, y dice que el movimiento debe asirse como un todo, como un principio auto-regulador en funcionamiento. Este autor afirma que en el estudio de la dinámica del movimiento, el organismo entero, más las interrelaciones entre ese organismo y su medio ambiente deben ser tomados también en consideración²⁴. Merrell menciona entonces cómo simples movimientos corporales pueden ser estudiados como movimientos del ‘todo’ y ser además coordinados al son de diversos ritmos; y menciona también cómo la tecnología de la computación es capaz de modelar esos movimientos humanos.

La dimensión del tiempo en conexión con el movimiento se comprende como tiempo irreversible, como flujo constante, como cambio incesante²⁵. El ritmo es comprendido como una continuidad semántica²⁶, como una interrelación. Merrell afirma que la percepción de ‘patrones’/orden; o en su lugar ‘caos’/confusión, depende del ojo de la persona que percibe, es decir, del sujeto capaz de ‘síntesis’, así que podemos ver una continuidad en estas últimas afirmaciones con las ideas anteriores de Merrell, expuestas en su libro *Peirce’s Semiotics Now*²⁷ que dan énfasis a la individualidad de los signos²⁸:

La gente —y hasta cierto punto las máquinas— que ven patrones, se afinan al ritmo de la interrelación del fenómeno de manera que pueden ver lo que pasaría desapercibido a la mente no entrenada o no sensible: las hojas otoñales cayendo de un árbol, los instrumentos de la cabina del piloto de aerolínea, formaciones de nubes, orquestaciones intrincadas de gruñidos y golpeteos sobre un campo de fútbol durante un juego, una prueba matemática; todo esto puede captarse como confusión o caos, patrones u orden, dependiendo del ojo de quien contempla.

La interrelación de la danza y el ritmo es retomada por Merrell quien busca asimilar el acto de escribir o leer un texto a una danza rítmica²⁹:

Al hablar de ritmo no podemos dejar de recordar la danza —ella es omnipresente en este ensayo. La danza y el ritmo y el ritmo de la escritura, bien sea en

bolígrafo o en teclado, y el ritmo de la lectura con los ojos que se disparan o fluyen, ojos que van donde la mano una vez anduvo, donde hubo danza que ahora danza de nuevo.

Merrell usa la palabra *cuerpomente* para enfatizar la obliteración de la ruptura cartesiana entre mente y cuerpo. El *cuerpomente* se mueve dentro del medio ambiente para satisfacer necesidades. Los patrones fluyentes y el ritmo se asocian con el *cuerpomente* en acción.³⁰ La significación gestual, no-verbal, demuestra ser de gran relevancia desde este punto de vista semiótico.

Merrell considera luego el movimiento y el ritmo en una situación de danza, siguiendo los estudios de Laban sobre los movimientos y la notación dancística. Los movimientos de danza se describen como un *fluir* espontáneo, donde el cuerpo se funde con la mente en el *savoir faire* del danzarín. Entonces llegamos al momento en el que la persona danzante se hace una con la danza, y la danza con aquél que danza³¹: “Cuando danza ella no danza, solo sucede la danza: *la danza danza*”.

Según Laban, la danza puede ser comprendida como “un intento de asimilar las reglas de la coordinación fluida del funcionamiento del cuerpo y de la mente, mediante la experiencia práctica de las múltiples combinaciones de sus partes”³².

El movimiento y el ritmo, comprendidos como lo que se danza en una música, son explicados como un esfuerzo consciente para dominar las reglas, hasta alcanzar un momento de libertad donde el danzarín ya no está “en su consciencia”, sino que sale de ella hacia un estado de alerta (*awareness*) donde el ego desaparece, por así decir, y sólo la danza permanece.

Merrell nos da cuenta del movimiento y el ritmo en la danza, basándose en los escritos de Laban, quien comenta que “el *fluir* y el ritmo de la danza proporciona una imagen, un sentido de la vida misma”³³. Merrell comprende y explica el ritmo como un fenómeno vivo de interrelaciones comenzando desde las categorías binarias de Laban, y transformándolas luego en relaciones triádicas peirceanas a través de la mediación del “*cuerpomente*”.

Es interesante como Merrell parece asimilar el texto a una danza, de manera que éste no es concebido como un objeto delante de nosotros, sino más bien como una parte del lector/escritor (“*mentecuerpo*”) revivida en la instanciación metafórica de la danza (el proceso de lectura o escritura).

Merrell intenta dar cuenta de manera científica de sus ideas mediante la semiótica peirceana y el lenguaje avant-garde de las ciencias naturales. El problema que yo veo es que tan pronto uno trata de describir los movimientos corporales, o movimientos de la mentecuerpo, tan sólo en términos de la ‘ciencia natural’, existe el peligro de que reifiquemos el cuerpomente si no tomamos en cuenta que el movimiento ‘humano’ posee una base existencial, no sólo biológica o psicológica, —que no puede ser descrita en los mismos términos o con los mismos métodos analíticos que aquellos usados en el estudio y descripción de los movimientos de una “cosa a la mano” — y que dichos movimientos no pueden ser ‘repetidos’ por una computadora.

Quisiera mencionar que la idea de Merrell de que el texto ‘danza’ es a mi parecer muy importante para la comprensión de la interrelación entre el ritmo y la textualidad. El problema del ritmo no estaría reducido a ‘algo’ en un cuerpo, donde el problema surge de cómo este ritmo corporal es luego expresado en el texto, o “cómo el signo lo deja pasar”. Con el concepto de *cuerpomente* expuesto por Merrell esta dificultad parece superarse: el ritmo parece ‘trascender’ el sujeto, y no es algo que se da sólo en el ‘objeto’: el texto.

La esencia del movimiento rítmico parece ser ‘transcendental-temporal’ en la que no sólo el cuerpo se funde con la mente: *cuerpomente*, sino que también el sujeto se funde con el objeto: el movimiento *mueve*; la danza *danza*, en el momento de la consciencia de la interrelación.

Continuando en esta línea de pensamiento se puede encontrar, sorprendentemente, una coincidencia entre los hallazgos de Merrell: de que la danza (texto) danza, y lo que Heidegger des-cubre: que el lenguaje “habla”. Aunque no “esté permitido” comparar dos dimensiones diferentes de pensamiento en los mismos términos: el pensamiento filosófico heideggeriano que expresa una dimensión fundamental del pensamiento, con el pensamiento de las ciencias “positivas”; es no obstante tentador y pudiera ser revelador hacerlo en esta ocasión.

Heidegger plantea una dimensión trascendental *a priori* del lenguaje, a ser investigada ‘en el sujeto’ es decir, que debe buscarse en la inmanencia; pero también nos plantea Heidegger que este enfoque ‘inmanente’ via el ‘sujeto’ es más ‘objetivo’ que todo objeto posible. Heidegger llega a una dimensión trascendental del movimiento, dado en la existencia, donde *la temporalidad se temporaliza*; donde el lenguaje “habla”. Pero como hemos visto, lo que

dice el lenguaje es ‘nada’ (es decir que no habla ni ‘muestra’ en palabras). En el pensar del así llamado ‘segundo Heidegger’, hemos anteriormente expuesto la posibilidad expresada por Heidegger, de que el hablar del lenguaje pueda expresarse como ‘música’, como “discurso musical”. Es interesante que los musicólogos definen lo “musicalmente significativo” en una actuación musical, como lo que “habla” en una música³⁴ :

...Qué significa ser “muy musical”? Algunas veces significa que la actuación musical nos toca o nos habla de alguna manera.

Con relación a esto parece pertinente recordar la idea de Merrell de que el lenguaje (el texto) danza. Si el texto (cuerpamente) danza, ello implica que está danzando al compás de una música o ritmo. Y así la realidad ‘interna’ de un texto/discurso debe pensarse en términos musicales; como una forma musicalmente significativa. Si esto es así, llegamos a una dimensión que trasciende el centrismo lingüístico y ocular, presente también en el post-modernismo, y criticado por Merrell. Llegaríamos a una dimensión músico-temporal “parlante” (que indica o muestra) que trasciende el texto, que trasciende los signos, pero que está vitalmente relacionada con esos textos y con esos signos, dados en la *existencia*: en nuestro propio existente ser-en-el-mundo.

Notas

¹ Ver Benveniste, Émile. 1966. pp. 327-335.

² Idem.

³ Benveniste. Op. Cit. p. 334.

⁴ Idem. p. 335.

⁵ Cf. Heidegger. *The Basic Problems of Phenomenology*. p. 13. [GdP pp. 17-18]

⁶ Idem.

⁷ Cf. *Being and Time* (Ser y Tiempo). SuZ p. 357. Trad. nuestra de la versión en inglés.

⁸ Idem

⁹ Cf. la entrada de ritmo en Greimas & Courtés. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage I*.

¹⁰ Idem.

¹¹ Greimas y Fontanille. 1993. *The semiotics of Passions*. p. 14.

¹² El concepto de “semiótica clásica” es tomado de Tarasti, Eero. 2000.

¹³ ...”las modulaciones del devenir introducen una cierta “respiración” _un ritmo? Un tempo ? _ en la protensividad, pero nada ha sido aún categorizado, nada tiene contornos discretos. La negación es la primera operación mediante la cual el sujeto se funda como *sujeto operante* , y funda a su vez el mundo como lo cognoscible.” Trad. nuestra de Greimas &

- Fontanille. 1993. *The semiotics of Passions*. p. 14.
- ¹⁴ Greimas & Fontanille. Op. cit. idem.
- ¹⁵ Idem. p. 12.
- ¹⁶ Idem. p. 14.
- ¹⁷ Idem.
- ¹⁸ Idem. p. 116.
- ¹⁹ Trad. nuestra de Greimas & Fontanille. Op. cit. p. 116.
- ²⁰ Con el término “plano de la expresión” nos referimos al *significante* saussureano, redefinido por el lingüista danés Louis Hjelmslev. Este concepto presupone el “plano del contenido”, con el que está lógicamente relacionado. El acto de lenguaje reunifica ambos planos del lenguaje, dando lugar a la ‘semiosis’.
- ²¹ Cf. la entrada de ‘prosodia’ en Greimas & Courtés. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* I.
- ²² Merrell, Floyd. 2000. p. 218.
- ²³ Idem. Trad. nuestra.
- ²⁴ Idem. p. 141.
- ²⁵ Idem. pp. 142-143.
- ²⁶ Idem. p. 145.
- ²⁷ Según Tarasti. 2002. p. 71. Floyd Merrell en *Peirce’s Semiotics Now* (1995) “busca dar énfasis a la individualidad de los signos”.
- ²⁸ Merrell. 2000. p. 145. Trad. nuestra.
- ²⁹ Idem. p. 470.
- ³⁰ Idem. p. 146.
- ³¹ Idem. p. 148.
- ³² Laban (1948: 44-45) en Merrell, Floyd. Op. Cit. p. 148.
- ³³ Laban (1948: 97-98) en Merrell. Op. cit. p. 151 (nota al pie nº 4)
- ³⁴ ver Tarasti, Eero. 2002:108.

BIBLIOGRAFÍA

- Benveniste, Émile. 1966. “La notion de”rythme” dans son expression linguistique”. En *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard. pp. 327-335.
- Greimas & Courtés. 1986. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Greimas, Algirdas J. 1993 and J. Fontanille. 1993. *The semiotics of Passions: from states of affairs to states of feeling*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- Heidegger, Martin. 1962. *Being and Time*. Translated into English by John Macquarrie and Edward Robinson. Oxford: Blackwell.
- _____. 1998. *The Basic Problems of Phenomenology*. English translation by Albert Hofstadter. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Merrell, Floyd. 2000. *Tasking Textuality*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Tarasti, Eero. 2002. *Signs of Music: a guide to musical semiotics*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.