Ritmo y sentido en la obra de arte de cruce de lenguajes

samedi 19 mars 2016

Sommaire

- Definiciones de ritmo
- Conceptos propios del ritmo
- Ritmo y significado
- La obra de cruce de lenguajes
- Ritmo y sentido en la obra de

Ce texte a déjà paru dans Telondefondo. Revista de Teoria y Critica Teatral, n° 9, *julio, 2009. Nous remercions Aníbal Zorrilla de nous avoir autorisé à le reproduire sur RHUTHMOS* [1].

Abstract : The artistic works that cross different languages present a particular phenomenon because of the folds, ambiguities and juxtapositions they offer. The analysis of their rhythmic aspects and the mechanism used by rhythm to bring meaning in this kind of works, requires a new notional frame ; it is necessary to consider rhythm as an autonomous discipline, to identify his specific concepts and to develop a method for rhythm analysis applied to other artistic disciplines.

Key words : Rhythm, analysis, association, meaning, artistic languages, bodymovement, music, dance

Definiciones de ritmo

Las observaciones sobre el ritmo están muy frecuentemente en los labios de quienes emiten juicios sobre obras de arte de cualquier género. Comentarios como *ritmo arrollador, cayó el ritmo, ritmo demasiado moroso*, etc., son lugares comunes en los comentarios sobre películas, novelas, espectáculos teatrales e, inclusive, programas de radio, informativos televisivos, etc. Según Daniele Barbieri,

> Haciendo esto, quien juzga parecería estar haciendo uso de una metáfora, ya que *ritmo* es un término que pertenece a la teoría de la música. O sea, en un lenguaje más literal, estas expresiones sonarían más o menos como “si esta pieza fuera una obra musical, su ritmo sería… etc. [2]

De todas maneras, esta metáfora es posible porque existen elementos comunes o al menos homólogos entre el ritmo en la música y sus manifestaciones en otras disciplinas artísticas, en las

que haya estructuras perceptibles secuencialmente ; ni siquiera hace falta que estas estructuras sean en sí temporales. Por ejemplo, los ritmos arquitectónicos son posibles porque su percepción está organizada siguiendo un orden temporal, y sobre éste se organizan las recurrencias, repeticiones, acentos y todo otro tipo de fenómeno rítmico.

Una de las dificultades es que la palabra tiene muchos significados. En un sentido más general, el ritmo es la materia que estudia la sucesión de los acontecimientos en el tiempo. Pero, también, tiene otros más específicos, e incluso mutuamente contradictorios. Según Benveniste, en griego jónico, la palabra *rhuthmos* es un término técnico que tiene el sentido de

> "forma asumida por aquello que está en movimiento, fluida, modificable ; forma distintiva, figura proporcionada, disposición". [Y más…] "la forma en el momento mismo en que es asumida por lo que es movedizo, inestable, fluido, la forma de lo que no tiene consistencia orgánica… Es la forma improvisada, momentánea, modificable". [3]

Drina Hocevar agrega que

> Según su etimología griega éste indica un *fluir* y también un *jalar* (derivado de la raíz griega *ry [ery]* o *w'ry*). El ritmo también se comprende como intencionalidad, como ir en cierta dirección o seguir en un cierto sentido. [4]

En la tradicional etimología latina, en cambio, *"rhythmus, i"* esta asociada a la idea de movimiento regular, cadencia, a la imagen del ir y venir de las olas.

Hay que hacer una importante distinción entre ritmo y métrica, fenómeno éste último que es muy aparente en la música y la danza, pero también se manifiesta muy frecuentemente en el lenguaje, no sólo poético, y también en otras disciplinas. Rafael Núñez Ramos, estudiando el ritmo cinematográfico, puntualiza que

> …una definición de ritmo como la de los formalistas rusos, « la alternancia regular en el tiempo de fenómenos comparables », por estar ligada en exceso al componente métrico, no es del todo adecuada e incluso contradice su condición más característica, pues atribuye al ritmo un matiz de fijeza y objetividad (por el carácter regular y comparable de los fenómenos) que, aun sirviéndole de base, queda trascendida en el dinamismo vital con que se despliega y ejecuta. [5]

Para Paul Hindemith, no basta la existencia de fenómenos comparables a intervalos regulares, si no que incluye al sujeto que percibe otorgándole un papel activo y determinante. Describe el fenómeno de la métrica en la música de la siguiente manera :

> Aún en series de sonidos idénticos en todos los aspectos, que se repiten a intervalos de tiempo

> iguales, el oído tiende a percibir agrupaciones regulares ; da a ciertos sonidos más importancia que a otros y oye la serie completa como una ondulación entre tiempos acentuados y no acentuados. Esta clase de acentos, (acentos métricos), que es determinada por nuestra sensibilidad y no por cualquier otra diferencia objetiva entre los sonidos mismos es esencialmente diferente de la otra clase de acento dinámico… que es causado por un aumento de fuerza… [6]

También Manuel García Martínez, refiriéndose a la puesta en escena, señala la importancia de lo que él denomina "marcos rítmicos", fenómeno mediante el cual la "…huella mental de los ritmos de los primeros instantes… se convierten en el punto de referencia del desarrollo rítmico posterior…" [7]

Este hecho es la raíz y la fuente de la métrica también en música y en cualquiera de sus manifestaciones, y supone la participación activa del sujeto. Se puede describir en términos de expectativa, de la forma en que luego de un primer acontecimiento, seguido de otro comparable a un determinado intervalo de tiempo, se espera un tercero a un intervalo similar. Lo que suceda podrá o no satisfacer esta expectativa, pero va a estar modificado en uno u otro sentido por ella, y marcará como referencia la conformación rítmica del desarrollo posterior.

Según Cooper y Meyer, "…el ritmo podría definirse como el modo en el cual una o más partes no acentuadas son agrupadas en relación con otra parte que sí lo está" [8]. Esta definición es totalmente independiente de la métrica y, si bien no la excluye, tampoco la supone. Los mismos autores afirman más adelante : *"…cualquiera de los agrupamientos rítmicos puede aparecer en cualquier tipo de organización métrica…"*, a partir de lo cual se puede inferir que también pueden aparecer en ausencia de métrica. Núñez Ramos hablando de poesía describe el mismo fenómeno así : el ritmo

> …se basa en la concatenación ininterrumpida de los estímulos, en la presencia en un acontecimiento de los acontecimientos que lo impulsaron y de los acontecimientos en que se habrá de transformar, en la tensión vivida en cada momento (presente) entre la energía que parece consumirse y la que empieza a brotar. [9]

La presencia de un acontecimiento en otro posterior, no es más que otra forma de decir que ambos acontecimientos están agrupados de acuerdo a características propias de su naturaleza y su posición en la secuencia temporal, y que esa agrupación tiene un sentido que se comprende como intencionalidad, como dirección.

Conceptos propios del ritmo como disciplina autónoma

a) *Tiempo*. Aún en el caso de que se trate de estructuras no temporales, siempre que se habla de ritmo en el arte se trata de algo que sucede en el tiempo. Este tiempo puede no ser una extensión temporal real, ni siquiera una duración. Puede ser implicado, o sea referido como sentido adicional, como lo define Maldiney : "El ritmo de una forma es la articulación de su tiempo implicado". [10] Pero en todo caso nunca es el tiempo *objetivo* del mundo físico.

Este tiempo *objetivo*, que es el del reloj, de los horarios, los movimientos de los objetos celestes, las vibraciones de los cuantos, etc., es un tiempo que concebimos como una sucesión de instantes idénticos infinitos y unidimensionales. Cada uno de estos instantes es un *ahora*, sin relación con el anterior, sin estructura, sin significación.

> Totalmente ausentes están el sentido y la significación subyacentes en las relaciones del entorno, que configuran la mundanidad del mundo…, Más aún, los medios de expresar nuestra relación con el tiempo en una lengua natural…, nos mantienen atados a la comprensión y concepción vulgar del tiempo. [11]

En cambio, el tiempo del ritmo es un tiempo en el que los instantes no son todos iguales, si no que están jerarquizados por el sujeto que está ahí, viviendo un presente que es consecuencia y sentido de un pasado, y se dirige hacia un futuro que es el sentido del ahora. Este tiempo *pautado*, en el que hay instantes de infinitos matices, relacionados de múltiples formas, es el tiempo del *mundo* vivido, lleno de sentido, en el que sucede el ritmo.

b) *Acontecimientos y organización jerárquica*. En cuanto a los acontecimientos que suceden en el tiempo, lo que se podría llamar el aspecto material del ritmo, pueden ser de cualquier naturaleza. Básicamente, se trata de los elementos que componen el lenguaje artístico en el que aparece el ritmo : sonidos en música, palabras en literatura, movimientos en danza, o una combinación de cualquiera de ellos. Los acontecimientos pueden estar acentuados o no, o sea lo que metafóricamente llamamos fuertes y débiles. El acento no consiste en una característica única, sino que lo que sea en cada caso depende de una relación entre el contexto y alguna cualidad del acontecimiento acentuado que lo destaque de alguna manera y le otorgue una jerarquía superior.

c) *Agrupamiento*. El fenómeno del agrupamiento es generador de nuevas formas, ya que organiza los acontecimientos primeramente en sentido horizontal, organizando los no acentuados alrededor de los acentuados, como dicen Cooper y Meyer. Este proceso genera nuevos acontecimientos, que consisten en los agrupamientos en sí, y se comportan ellos mismos de la misma manera que los acontecimientos que los constituyen, o sea se agrupan a su vez formando *agrupamientos de agrupamientos*.

d) *Niveles de organización*. Este proceso de génesis origina otra característica del ritmo, su configuración formal en sentido vertical en niveles de organización verticales, de tipo arquitectónico, que están en una relación de *materia y forma*, o sea las formas de un nivel son la materia de las formas de un nivel superior, hasta llegar a un nivel que abarque toda la cadena de sucesos. Esta característica arquitectónica del ritmo es tal que se puede afirmar que el ritmo nunca es lineal, por más que se trate de una única serie de acontecimientos, como una melodía sola, el recitado de un poema, por poner algunos ejemplos. Siempre la organización rítmica tiene una dimensión vertical, de manera que aún en una sucesión lineal se producen estructuras que relacionan elementos no inmediatos en

el tiempo, como si se tratara de discursos paralelos.

e) *Influencia recíproca*. Por último, el tiempo y las formas que adoptan los acontecimientos se influyen mutuamente de una manera que depende de sus propiedades y las condiciones de su desenvolvimiento. La influencia recíproca sucede porque al comienzo de la cadena de sucesos los acontecimientos sobresalientes determinan las características de las pautas temporales, como señalaba García Martínez, pero más adelante estas adquieren una cierta independencia, por lo cual influyen sobre los acontecimientos posteriores y la forma que toman sus agrupaciones. Esta característica del ritmo es el campo en el que la elaboración rítmica desarrolla sus posibilidades estilísticas, los contrastes, intensificaciones, tensiones, resoluciones y demás.

Ritmo y significado

Leonard Meyer introduce dos conceptos valiosísimos al tratar el tema del ritmo y su significado. Estos son los de "significado incorporado" *(embodied meaning)* y el de "significado designativo, o denotativo" *(designative meaning)*. El primero designa un significado incorporado al texto, o sea relaciona distintas partes del texto ; el segundo es lo que normalmente entendemos cuando hablamos del
significado de un signo, una referencia a algo exterior al texto, algo de lo que el texto habla.

En el tratado de Meyer, que se refiere específicamente al significado de la música, el significado incorporado se describe así :

> … un estímulo musical lo que refiere no son objetos o conceptos extramusicales, sino otros eventos musicales que están a punto de suceder… un evento musical tiene significado porque indica otro evento musical y hace que lo esperemos. [12]

En música este tipo de significado es con mucho más importante que el denotativo, a diferencia de lo que sucede en otros lenguajes. La importancia que el significado denotativo tiene en estos otros lenguajes produjo que el significado incorporado haya sido muchísimo menos estudiado en la literatura semiótica, cuando en realidad ofrece una base teórica para el estudio del modo en que ciertas formas textuales implican o significan una continuación y generan la expectativa del lector o espectador.

Lo que implica esta concepción de dos distintos tipos de significados es que habría que distinguir con claridad aquello que es externo de lo que es interno en un texto o un discurso en cualquier lenguaje artístico. Esta distinción es muy dificultosa, y habría que ver si en principio es posible. Parece un presupuesto rígido y demasiado limitado frente a la complejidad y riqueza de la obra de arte y su relación con el entorno. Una manera de superar esta limitación sería la de relativizar su alcance y hablar de *factores de significación incorporada y factores de significación denotativa*, admitiendo superposiciones, cruces y ambigüedades.

En todo caso estos *factores de significación incorporada* están íntimamente ligados al ritmo, ya sea en una estructura temporal o no, si no es que no son puramente rítmicos. Por ejemplo en una pieza musical de tipo tripartito en la que una melodía aparece y más tarde se reexpone luego de un desarrollo, el diseño melódico, o sea la secuencia de notas, es el que refiere a la primera exposición y permite al oyente su identificación. Se podría pensar que es este diseño el portador de la significación incorporada, pero está claro que su ubicación en el discurso es crucial. No es posible trazar un límite preciso, pero el peso de la conformación rítmica parece primordial.

La obra de cruce de lenguajes y el ritmo

La obra de cruce de lenguajes o de lenguajes múltiples es aquella que está concebida en base a esta multiplicidad, que crece, se construye desde el punto de cruce. No es una obra en la que simplemente hay varios lenguajes como una representación teatral, si no que está conformada a partir del punto del cruce. El ritmo tiene un puesto central en ese cruce.

Comenzamos con unas citas de Pavis, que habla de espectáculos teatrales en general : "…el ritmo de la puesta en escena en su conjunto…nos obliga a distinguir los ritmos parciales de cada sistema significante." Más adelante : "El ritmo general…, se convierte en aquello que organiza a los cuerpos hablantes que se desplazan por el tiempo y el espacio de una escena" Y también : "Los ritmos de los distintos sistemas escénicos obedecen a sus leyes particulares", y "El ritmo… de la puesta en escena es el resultante de todos los sistemas de signos". [13]

Si bien es cierto que si en una representación hay música, texto y lenguaje corporal, cada uno de estos discursos tiene sus propias leyes rítmicas y se desenvuelve siguiéndolas, no por eso hay que pensar que no pueda haber fenómenos rítmicos que combinen en sí mismos acontecimientos de distintos lenguajes. La descripción de Pavis, que es concisa y deja muchos aspectos sin aclarar, parece demasiado restrictiva en ese sentido, ya que da la impresión de que lo que se combina en el ritmo general son los "ritmos parciales de cada sistema significante", y no que lo que constituye ese ritmo general son fenómenos rítmicos en los que intervienen acontecimientos de distintos lenguajes.

Para ejemplificar, la métrica, por tomar un fenómeno sencillo y evidente, de ninguna manera es necesario que esté determinada por un único lenguaje, o por "la alternancia regular en el tiempo de fenómenos comparables", salvo que el concepto de comparable se amplíe forzadamente hasta casi no significar nada. El acontecimiento que sucede a intervalos regulares puede ser de cualquier naturaleza ; un sonido, un gesto, un cambio de luces, una palabra, se pueden combinar en cualquier orden y si respetan la regularidad el metro va a ser tan real como si se tratara del compás de una marcha o un vals.

Lo mismo vale, y es más importante todavía, para el agrupamiento, proceso que está en la base de la estructuración de las formas rítmicas de grandes

dimensiones. No hay ninguna razón que impida que una palabra se agrupe con un gesto, o con un cambio de luces, con un sonido, etc. Se puede pensar en la bofetada del clown, en la que claramente un gesto se agrupa a un sonido exactamente de la misma manera que en un tango se agrupan sus dos notas finales, siguiendo un mismo tipo de agrupamiento débil-fuerte que Cooper & Meyer llamarían *yámbico*.

A una ilustración más acabada de este punto se puede arribar si se analiza una *performance* imaginaria que consistiría en la proyección de haces de luces de distintos colores sobre el piso de una plaza seca donde interactúan con un grupo de *performers* ; además un músico genera sonidos electrónicos completando el espectáculo. Pueden suceder muy diversas situaciones : aparece una luz azul acompañada de un sonido metálico, que se acerca a un performer y cuando lo alcanza éste cae y la luz y el sonido desaparecen. Rítmicamente hay dos acontecimientos sobresalientes, el primero la aparición de la luz y el sonido, y el segundo la caída del cuerpo. Hablando en el lenguaje del ritmo, se trata de dos acentos. Pero inmediatamente se ve que no son de la misma jerarquía, sino que el más importante es el último, ya que es el que le otorga sentido a toda la secuencia. De manera que rítmicamente tenemos un agrupamiento de dos momentos, el de la aparición de la luz, débil, y el de la caída, fuerte ; esto es un agrupamiento débilfuerte. Pero no sólo están estos dos elementos, sino que también está el momento en que la luz se mueve hasta alcanzar al cuerpo. Rítmicamente este momento se puede interpretar como una consecuencia de la aparición de la luz, de manera que está agrupado al primer momento pero es más débil, generando un agrupamiento del tipo fuerte-débil, que Cooper & Meyer llamarían trocaico. O sea que el evento está estructurado rítmicamente de la siguiente manera : un primer momento débil, compuesto por una estructura trocaica, agrupado mediante una estructura yámbica a un segundo momento fuerte, no compuesto.

También, en otro momento, puede suceder que estando los *performers* en penumbras, quietos y juntos en el centro de la plaza, se escuche un sonido muy fuerte corto y seco como un latigazo y caiga sobre ellos un haz enceguecedor ; entonces el grupo se desarma y sus integrantes emprenden individualmente una serie de carreras desde el centro hacia la periferia y de vuelta al centro una y otra vez, cada vez más lentas hasta que caen al piso. Mientras tanto, la luz se va apagando, y cuando no hay casi movimiento y la luz se desvanece, aparece sobre los cuerpos caídos aleatoriamente un sonido suave que detiene todo movimiento, crece lentamente y luego se extingue.

Por supuesto que la conformación rítmica puede ser muy distinta según la forma en que se ejecute efectivamente esta serie de acontecimientos, pero el sonido del comienzo de la secuencia difícilmente no aparezca como el momento más acentuado de todo el conjunto. De manera que la organización general va a ser del tipo fuerte-débil, a pesar de la gran disparidad en las duraciones de las partes. De éstas, tanto el sonido del comienzo como el final son simples, o sea no tienen partes internas. El episodio central es muy complejo en el detalle ; se puede analizar el movimiento de correr desde lo más elemental, que es la forma en que se ejecutan los pasos, hasta los momentos en que el corredor cambia de dirección, la

intención con que lo hace, etc. Pero, como la pauta es que lentamente se vaya *rallentando* el *tempo*, salvo excepciones también va a tener la forma fuerte-débil. O sea, la complejidad en el detalle se va a resolver probablemente en una cadena aleatoria de agrupamientos *trocaicos* en varios niveles de organización. La luz que aparece muy brillante y termina en una débil penumbra, si bien es imposible de dividir en partes es también un esquema rítmico fuerte-débil que abarca toda la parte central, o sea se puede pensar como un momento fuerte al comienzo y uno débil al final con una articulación *legatissimo*, o inclusive *gissando*, como se diría en términos musicales. La interpretación rítmica del sonido del final va a depender de su realización ; si dura muy poco en relación a la parte central no va a ser más que un momento débil final de ésta, pero si dura lo suficiente y el timbre y el volumen alcanzan a otorgarle un mayor relieve, va a encontrarse en un nivel de organización superior y la conformación general de la secuencia va a tener una forma tripartita fuerte-débil-débil, que Cooper & Meyer llamarían *dactílica*.

Lo característico de este análisis rítmico es que los fenómenos propios del ritmo, como metro, agrupación, niveles arquitectónicos, etc., no están conformados por elementos de cada lenguaje en particular, si no que el cruce se da en el interior de su organización. Esto es lo que significa que el ritmo está en el punto de cruce, allí donde la obra se construye, y lo contiene, lo conforma, lo dirige y le otorga sentido.

Ritmo y sentido en la obra de cruce de lenguajes

Este sentido es tal que relaciona entre sí distintas partes del discurso, o sea que de acuerdo a las definiciones de Meyer citadas en el punto 3, es un sentido que se basa en *factores de significación incorporada*. Además su íntima relación con el ritmo es patente. Cualquier cambio de posición, o articulación, intensidad, etc., generaría una distinta conformación acentual, y momentos acentuados pasarían a ser débiles, cambiando la forma y la dirección de los agrupamientos. Y estos agrupamientos son los que cruzan los lenguajes en lo más íntimo de la obra, los articulan de tal manera que la obra no podría existir sin uno de estos lenguajes, y el discurso de cada lenguaje por separado no tendría sentido.

De todas maneras, no se puede dejar de pensar que el ritmo debe de tener algún tipo de *significación denotativa*, que a alguna cosa fuera de él mismo presente en la obra de arte debe de referirse. A esta altura del presente artículo sólo cabe mencionar una hipótesis. Para concebirla vamos a citar otra definición de ritmo, debida a Richard Hönigswald. Para este filósofo el ritmo es

> …la articulación del tiempo por el tiempo… una articulación temporal del tiempo en la cual el Vivir y lo Vivido son uno. No alcanza con el que los momentos articulatorios formen un orden, si no que ese orden sea temporal. [14]

esto es, que tenga un sentido de dirección hacia el futuro. Recordamos la cita

anterior de Núñez Ramos : "…la presencia en un acontecimiento de los acontecimientos que lo impulsaron y de los acontecimientos en que se habrá de transformar".

O sea en los términos de este ensayo y en el lenguaje del análisis rítmico en las obras, la articulación temporal es la estructura por la cual los acontecimientos pasados están incluidos en el presente y se proyectan al futuro, y son uno, por medio de los tipos de organización rítmica descriptos, el agrupamiento y los niveles arquitectónicos.

La hipótesis consiste en que **el ritmo en el arte, o sea el empleo estético del ritmo, denota fenómenos rítmicos y temporales extra estéticos, que suceden en la existencia, que son inaccesibles a la razón y, por eso, extremadamente difíciles de verbalizar. El problema de la relación entre el tiempo y el ritmo en su aspecto existencial no puede siquiera ser formulado con la ayuda de la concepción del tiempo usual, a la que el lenguaje debe recurrir por necesidad.**

La experiencia estética, por su carácter vivencial e intuitivo, puede concebir, elaborar, expresar y compartir la complejidad y la riqueza de la existencia temporal, de una manera que el lenguaje, la filosofía y la razón no pueden abordar. Y la obra de arte de cruce de lenguajes, al construir y formular las experiencias rítmicas utilizando acontecimientos y elementos de distintas disciplinas, se refiere a los aspectos temporales de la existencia de un modo que, sin ser necesariamente superador o esencialmente más verdadero, resulta único.

Notes

[1] Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación « Concepto del Ritmo en el Arte de la Danza », Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento, acreditado en el IUNA, 2007- 2008. Dirección : Dra. Perla Zayas de Lima ; integrantes : Profs. Claudia Barretta, Leticia Miramontes y Aníbal Zorrilla.

[2] Daniele Barbieri, *Questioni di ritmo. L'analisi tensiva dei testi televisivi*. Roma, RAI-ERI, 1996 ; p. 2.

[3] Émile Benveniste, « La notion de rythme dans son expression linguistique ». *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966 ; p. 133.

[4] Drina Hocevar *Saber.ula.ve*. Recuperado el 15 de Noviembre de 2008, de Procesos existenciales en el ritmo de la poesía : https://www.saber.ula.ve/handle/123456789/19021 Pág 3 ; 13 de Octubre de 2005.

[5] Rafael Núñez Ramos [2006] *El Ritmo en le Literatura y el Cine*. Recuperado el 15 de Noviembre de 2008, de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes : http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=22605 Pág 4.

[6] Paul Hindemith, (1946). *Adiestramiento Elemental para Músicos*. Buenos Aires, Ricordi, 1946 ; p. 93.

[7] Manuel García Martínez, *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre*. París, Tesis doctoral, Universidad París 8, 1995.

[8] G. Cooper y L. Meyer, *Estructura Rítmica de la Música*. Barcelona, Idea Books, 2000 ; p. 6.

[9] Rafael Núñez Ramos, *ob. cit.* ; p. 6.

[10] H. Maldiney, [1967]. « L'esthétique des rythmes ».

[11] Drina Hocevar, *ob. cit.* ; p. 3.

[12] Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*. Chicago-Londres : University of Chicago Press, 1956 ; p. 12.

[13] Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires Paidós, 2000 ; p. 154.

[14] Citado en H. Maldiney, *ob. cit.*