

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n24.43327>

Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*

Adriana Canseco

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

adriana.canseco@mi.unc.edu.ar

ORCID: 0009-0005-2309-0971

Recibido 10/07/2023. Aceptado 19 /09/2023

Resumen

En su búsqueda, el investigador es llevado de la mano por una *pasión dominante* en un recorrido sin final a la que más tarde podremos llamar un *método*.

Cuando una búsqueda infatigable moviliza la escritura, ya sea poética o crítica quizás estemos ante lo que reconocemos como una poética o como un *método*: esto es, la insistencia de una forma y de un movimiento, un *ritmo*. Esa obstinación es el nombre mismo del *hacer*. La crítica como la poética requiere pensarse en términos de lo que no ha sido hecho o pensado todavía y escapa por ello mismo a toda voluntad inmovilizante.

¿Qué tienen en común la poética y el método, la ficción y la teoría? ¿Sus límites acaso se tocan? Si la escritura solo comienza donde “deja de definir lo ya definido” (como sugiere Meschonnic), es porque ha sido capaz de soportar en la lengua el misterio de una forma desconocida. Esa insistencia en la postergación del fin no es sino la “custodia de un inapropiable” (según Agamben) que delinea allí un sistema: poética o método.

Y si (como señala Didi Huberman) una cuestión de *método* es también una cuestión de *tempo*, lo es también de *ritmo*: el trazado de una forma-sentido que se articula como forma legible en movimiento.

Palabras clave: *ritmo; crítica; método; poética; mariposeo*

Perspectives on a winged fiction or the method as butterflying. Method, criticism and poetics in the rhythm's notion.

Abstract

In his/her way, the researcher is led by the hand by a *dominant passion* in an endless journey that we will call a *method*.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.

When an indefatigable search mobilizes poetic or critical writing, perhaps we are in front of what we recognize as a poetic or a method: the insistence of a form and a movement, a *rhythm*. And to make is the real name of that obstinacy. Criticism, like poetics, requires thinking in terms of what has not yet been done or thought, and escapes any immobilizing will.

What do poetics and method, fiction and theory have in common? Do their limits touch each other? If writing only begins where it “let to define what has already been defined” (as Meschonnic suggests), it’s because it has been able to suffer in language the mystery of an unknown form-sense. This insistence on the postponement of the end is nothing more than the “custody of an unappropriable” (according to Agamben), that outlines a system there: poetics or method.

And if (as Didi Huberman points out) a question of method is also a question of tempo, it’s also a question of rhythm: the tracing of a form-meaning that is articulated as a legible form in movement.

Keywords: *rhythm; criticism; method; poetics; flutter*

Mariposeo del pensamiento

“Una puerta solo se abre para volver a cerrarse antes o después; una cosa solo aparece como una mariposa para volver a desaparecer al instante siguiente” (Didi-Huberman).

Al inicio de su libro *Falenas*, Didi-Huberman confiesa que su atracción por la materia heterogénea e inestable de sus variados objetos de análisis lo ha llevado a recibir a menudo el siguiente reproche por parte de sus colegas académicos: “¡Lo que haces es mariposear!”.

Mariposear: ir de un lado al otro, sin quedarse en ninguno. La palabra que alude a una forma de galanteo poco serio describe a su vez sin pérdida la imagen misma de la agitación de las alas de la mariposa. Sobre esta imagen es posible construir una figura de análisis que dé cuenta de esa levedad evasiva y cambiante del batir de alas de la mariposa que muestra y oculta alternadamente sus colores o el frenético aleteo de la falena nocturna que se acerca insensatamente a la luz hasta quemarse.

La aparición alucinada de la mariposa o la falena conmueve tanto como su repentina desaparición. La veloz intermitencia con la que se muestran estas criaturas extraordinarias las convierte en la “energía visible” que exhibe, para el autor, la perfecta fusión de “los movimientos de la imagen y los de lo real” o incluso la vacilante aparición de lo real en la imagen (2015c, p.12). La imagen de la mariposa, como figura de la obsesión, la reaparición y la supervivencia, tiene algo de flama y de taumatropo: desde esta perspectiva resulta imposible capturarla e inmovilizarla: lo que *hace* o todo lo que ella es resulta inobservable si no es en el movimiento mismo que a su vez la evade. Su cualidad más preciosa, lo que la hace aparecer y desaparecer en un instante como una visión o un fantasma, también la hace inaccesible.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.

La figura de la mariposa como metáfora de la imagen y sus múltiples metamorfosis condensa la evocación del fantasma y su deseo, pero también su pérdida y su ausencia, el escarceo o la alternancia entre aparición y desaparición. Esta figura se presenta, entonces, como un pretexto teórico que habilita leer en ella una “lección de método”: lo que se manifiesta como un irresponsable revoloteo desordenado delata más bien la “pasión dominante” de un deseo de pensamiento que no termina de capturarse en la escritura.

Lo que revolotea, en definitiva, no es la mariposa o la imagen de su imagen, sino el deseo mismo de pensar a partir de esta figura. Como sucede ante la seducción de la vaga evanescencia de unas alas, lo que hace el investigador es ir tras algo que desconoce, “algo que no tiene a mano, una cosa que se le escapa y que desea”, pues lo que motiva su búsqueda continúa siendo un enigma. Dice Didi-Huberman en *Fasmas*, su primer libro de ensayos sobre *la aparición*: “El investigador continúa tras su idea fija —aunque no la haya formulado—, dejándose llevar por su pasión predominante en un recorrido sin final que tal vez tenga razón en llamar un método” (2015b, p. 11).

La figura del mariposeo da cuenta de lo que podríamos llamar una inquietud sobre la forma en movimiento: una metáfora simple pero efectiva para ilustrar la manera en la que la búsqueda de lxs investigadorxs parece seguir el ritmo de la temblorosa luz que atrae a la falena nocturna a su propia destrucción. No es casual que la falena sea a su vez una figura de la aparición, incluso, etimológicamente. Su nombre la emparenta con lo fenoménico: es una imagen del alma, del fantasma, de la fragilidad y la evanescencia de la imagen. Pero el problema de esta aparición es que nunca es fiable, completa o definitiva. Lo que aparece y desaparece no puede ser poseído o definido de manera completa y satisfactoria porque la intermitencia entre ser y no-ser no puede ser capturada como diferencia. La única forma de estudiar en detalle a la falena es quitarle la vida para disecarla y observarla, aquietada al fin pero despojada ya del distintivo e inaprensible atributo del movimiento.

La metáfora del mariposeo como método contempla necesariamente dos realidades: por un lado, es la manera en la que el método parece ejercitarse como un revoloteo aleatorio en torno a los objetos de análisis, pero también ilustra la naturaleza misma de cada uno de esos objetos cuyo carácter se revela o se oculta de forma imprevisible. Todo ese revoloteo incondicionado es una manera de abordar materiales de apariencia inasible cuando se renuncia a someter a los moldes de la racionalidad instituida la materia plástica del arte y del pensamiento que la piensa.

Si es posible hablar, entonces, de la manera en la que opera este “mariposeo” como método, es tratando de conferir una forma (cambiante) al deseo de saber, pues no hay imagen sin imaginación e investigar no es sino desear imprimir una posición, un aspecto aprehensible a lo que permanece desconocido.

La posibilidad del mariposeo interroga la intermitencia entre aparición y desaparición, y lo que busca, aquello tras de lo que va la teoría, sería el trazado mismo de ese itinerario imprevisible. El método se configura, entonces, como una insistencia interrogativa sobre ese movimiento de alas que anticipa la búsqueda que delinea “un camino sin fin”.

Ritmo de alas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.

“Habría que considerar toda aparición como una danza o como una música, como un ritmo, un ritmo que vive de agitarse, de latir, de palpar y que muere, más o menos por la misma razón” (Didi-Huberman).

El ritmo, según su acepción antigua (sobre la que se cristalizó luego el uso metafórico con el que lo asociamos) se refería a las formas caligráficas, más específicamente al diseño de su trazado. Fue Benveniste quien a partir de una profunda pesquisa etimológica se propuso rehabilitar el sentido auténtico del término. De allí que Meschonnic retoma para su teoría poética la idea de *forma en movimiento*. En su permanente trazarse (pues el sentido nunca es lo dado o lo estático sino lo que se está moviendo), el ritmo como tal no está nunca revelado de antemano.

Tanto la crítica como el arte insisten en mirar de nuevo donde parece que no hay nada nuevo que ver, allí donde la mariposa, con un veloz movimiento, acaba de desaparecer y donde esperamos (quizás inútilmente) su reaparición.

Este batir metafórico de las alas del deseo de escritura dibuja un movimiento teórico, que llamamos, a partir de Henri Meschonnic, con el nombre de *ritmo*.

La noción de *ritmo* funciona como articuladora de toda su teoría poética y para ello debe apartarse primero del concepto sin matices heredado de la lingüística. Para ello es necesario redefinir el término, más allá del rol accesorio que le confiere ser un índice de la versificación, con el fin de convertirse en un operador de lectura crítica que mime la plasticidad del objeto de análisis.

El sentido habitual de ritmo, definido de forma general y abstracta por la teoría lingüística (Ducrot; Todorov, 2014, p. 222), designa la realización en la lengua de determinados esquemas métricos, de sucesión, alternancia y repetición independientes del sentido. Tradicionalmente, la noción de ritmo como elemento formal y operativo a la que recurre la teoría del signo, se define y categoriza como una noción estructural y no semántica, es decir, como un nivel de análisis entre otros (Meschonnic, 2007, p. 68). A partir de la “restauración histórica” que lleva a cabo Émile Benveniste para fundar una significación auténtica del concepto, Meschonnic replantea el rumbo de una teoría poética a partir del ritmo como un operador de lectura flexible.

En un artículo de 1951 publicado luego en *Problèmes de linguistique générale* (1966)¹ el lingüista revela, a través de una rigurosa revisión del uso del término en fuentes antiguas previas a Platón (que fue quien instauró el uso metafórico de “ritmo” para referirse a la danza y a la música en el sentido que terminó por cristalizarse), un significado obliterado por el uso que resulta fundamental para entender el ritmo por fuera de la acepción categorial y subsidiaria a la que fue relegado. Así presenta este hallazgo Meschonnic (2007) en *La poética como crítica del sentido*:

A partir de Benveniste, el ritmo puede ya no ser más una sub-categoría de la forma. Es una organización (disposición, configuración) de un conjunto. En tanto el ritmo está en el lenguaje, en un discurso, es una organización (disposición, configuración) del discurso. Y como el discurso no es separable de su sentido, el ritmo es inseparable del sentido de este discurso. El ritmo es organización del sentido en el discurso. Si es una



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.

organización del sentido, ya no es un nivel distinto, yuxtapuesto. El sentido se hace en y por todos los elementos del discurso. (P. 69).

De tal forma, el *ritmo* ya no designa un nivel de análisis distinto y yuxtapuesto, sino que es el nombre que le damos a la “organización del sentido en el discurso”: “lo «suprasegmental» de la entonación, antiguamente excluido del sentido por lingüistas, puede tener todo el sentido, más que las palabras” (2007, p. 69). Desde la visión meschonniquiana, Adela Busquet (2016) explica esta dinámica del sentido señalada por Meschonnic advirtiéndole que

el sentido no ocurre solamente a partir del significado de las palabras, tampoco únicamente por su mera forma (otro de los polos idealizantes de cierta ‘teoría del lenguaje’), sino que el sentido (que es el ritmo) ocurre por lo que una obra le hace a su lengua. (2016, p. 9).

Cuando Benveniste reescribió la historia de la palabra², cambió no solamente el estatuto teórico del término, sino que a partir de entonces esta noción deja de estar al servicio de un dualismo que ilustra la oposición entre forma y contenido, y puede ser caracterizado según su auténtico valor semántico como *disposición*, en tanto señala las “configuraciones particulares de lo que se mueve” (Benveniste, 1966, p. 333) o “arreglo característico de las partes en un todo” (1966, p. 330).

Esta nueva mirada sobre el sentido de la palabra rescata su original y amplio carácter de “forma del movimiento” (Benveniste, 1966, p. 334), de “fluimiento”, que señala Barthes (2003, p. 50) y permite dejar de lado la definición cristalizada por el uso que lo mantenía en el dominio exclusivo del signo y del lenguaje, en tanto el discurso es un uso de los signos y el uso de los signos es una elección, una serie de elecciones en el sistema de signos preexistente (Meschonnic, 2007, pp. 67-94).

También el filósofo del arte, Henri Maldiney, encuentra, en el hilo de Ariadna de la etimología de ritmo, un operador de lectura para el pensamiento estético. En el artículo “La estética de los ritmos” (2016) propone la noción de ritmo como forma de ordenamiento del caos, como “respuesta al abismo ... en el que el movimiento no es hundimiento sino emergencia” (p. 41), al tiempo que señala que el carácter primordial del ritmo ya está presente en nuestra más elemental experiencia del tiempo y del espacio, como “comunicación primera con el mundo ... en la que el sentir se articula con el moverse” (p. 42). Asimismo, Maldiney exhorta a diferenciar el ritmo de la cadencia por cuanto “un ritmo verdadero es incompatible con la medida exacta de sus elementos fundantes” (p. 43), partiendo del mismo supuesto benvenisteano que Meschonnic:

Por un extraño pero significativo encuentro, sucede lo mismo con el griego ῥυθμός [*rhythmos*] (de donde viene ritmo). Al estudiar la noción de ritmo en su expresión lingüística, É. Benveniste muestra y demuestra que, a



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.

pesar del sentido del radical $\rho\upsilon$ (= color) sobre el que ha sido formado, la palabra $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ no designa un fenómeno de circulación, de flujo, sino la configuración asumida en cada instante determinado por un “móvil”: $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ quiere decir entonces *forma*, como $\sigma\chi\eta\mu\acute{\alpha}$ (= esquema). Pero otra especie de forma. (P. 45).

Maldiney recurre al estudio de Benveniste para esclarecer el origen de la confusión terminológica entre ritmo y esquema usados como sinónimos de “forma” por los autores griegos³, por cuanto considera esta distinción primordial para separar la idea de forma como $\sigma\chi\eta\mu\acute{\alpha}$ (*esquema*: forma fija, establecida o rígida), de la de forma como $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ (*ritmo*: forma fluida), aquella que se desarrolla en el tiempo y no constituye por tanto una forma estática sino siempre movidiza.

Esta aclaración pone de relieve la idea de ritmo como forma en movimiento, y especialmente en la teoría del arte, como necesaria expresión de la imagen-tiempo. En tanto el arte es, según este autor, “la perfección de las formas inexactas” (p. 49), el secreto de la perfección del arte, sugiere Maldiney, recuperando la palabra de un pintor taoísta, se encuentra en la imperfección, puesto que solo así puede resultar “infinita en su efecto” (p. 49).

Aleteo inapropiable del poema

“Para nuestra mirada, ¿no valdría más una mariposa que huye pero que está viva -moviéndose errante, mostrando su belleza y ocultándola sucesivamente con sus aleteos- aunque no consigamos conocerla bien y resultara bastante frustrante, cuando no inquietante?” (Didi-Huberman).

La adopción de un método crítico resulta incompatible con la idea de un prospecto único que pronostique sentidos y funde itinerarios previsibles. Contrariamente a la aplicación de cualquier procedimiento que garantice resultados medibles, el método crítico exige cada vez un acto de creación; uno que, en tanto “*hacer*”, despliegue y desdoble (aunque no sin conflicto) la *poiesis* literaria. Tal exegesis reclama, pues, la réplica de la forma *poietica* en el modo que inventa para seguirle los pasos: si “mariposean”, deben hacerlo a la par.

Sin embargo, no podemos ignorar que un “método” se vale de una serie de procedimientos sistemáticos para alcanzar un objetivo, incluso si este, como advierte Agamben, es custodiar celosamente, “la imposible tarea de apropiarse de lo que debe, en cada caso, permanecer inapropiable” (2006, p. 14). Desde esta perspectiva, tal sistematicidad no pretende garantizar simplemente el conocimiento cierto del objeto, sino hacer proliferar las opciones de una “búsqueda infatigable”, la llamada a pensar su dificultad y su distancia. El campo en el que se libra la disputa crítica no es estrictamente el del sentido, sino aquel en el que el sentido logra evadirse. De lo que finalmente hay que apropiarse —propone Agamben— es de la consciencia de la inapropiabilidad. Esta consciencia crítica que custodia el *no-saber* como potencia irreductible de la materia estética, por caso el poema, queda plasmada en el diálogo que entabla Jacques Derrida



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.

(2009) con el pensamiento de Hans-George Gadamer en *Carneros* a través de la lectura de un poema de Paul Celan:

No estoy seguro de nada, aun si estoy seguro ... de que nadie tiene aquí derecho a estar seguro de nada. La certeza de una lectura incuestionable sería la primera necesidad o la más grave de las traiciones. Este poema sigue siendo para mí el lugar de una experiencia única ... lo ilegible ya no se opone a lo legible. Al permanecer ilegible, secreta y deja secreto, dentro del mismo cuerpo, infinitas posibilidades de lectura. (P. 41).

Tanto Agamben (2006) en el prefacio de *Estancias* como Derrida en *Carneros* destacan la observación de la interrupción, de la indecisión, de la postergación de la pregunta que libera un movimiento continuo de *inapropiabilidad* o *ilegibilidad*, que aunque “parece interrumpir el desciframiento de la lectura ... en realidad asegura su futuro” (Derrida, 2009, p. 35). Sobre la potencia crítica que desata esta inapropiabilidad/ilegibilidad en el ejercicio exegético, se dibujan cada vez itinerarios imprevisibles, constelaciones, partituras o como quiera que llamemos a las configuraciones singulares del sentido que se dan a leer.

Los desplazamientos de la lengua poética vuelven sobre sí mismos en la escritura crítica, aun (o, sobre todo) en la indefinición, en la interrupción de aquello que se resiste a la sistematización definitiva, generando un trazado que se revela como *ritmo*:

Si la escritura es lo que adviene cuando algo es hecho en el lenguaje por un sujeto que no lo había hecho así nunca hasta el momento, entonces esa escritura participa de lo desconocido. Es decir, del *ritmo*. La escritura comienza donde se detiene el saber. Y como el saber es el presente del pasado, se podría decir que la escritura es el presente del porvenir: el porvenir en el presente, en el momento en el que tiene lugar. Entonces, en ciertos casos, si no siempre, es un pasado que continúa teniendo futuro. (Meschonnic, 2006, p. 280).

Lo que nos interesa de esta noción de ritmo que excede a la del signo es que se trata de una anti-semiótica: es una teoría que involucra al cuerpo (Meschonnic, 2007, p. 74), a la vez que hace imposible pensar por separado una teoría de la literatura de una teoría del lenguaje.

Si el *ritmo* es lo que se actualiza “como nunca antes” en la escritura y se manifiesta como desconocido, supone en su hacerse la suspensión del saber (el saber que es siempre lo sabido, es decir, aquello cuya sola afirmación lo hace corresponder al pasado). Si la escritura como ritmo “es el presente del porvenir”, nos hallamos ante una actualidad que nos precede, porque sigue siendo más allá de sí misma, continúa escribiéndose en lo desconocido que se anticipa a la pregunta.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.

Una escritura crítica tal se realiza como lo desconocido que continúa escribiéndose en tanto el método, como esa “pasión predominante” que guía el recorrido, (citando a Didi-Huberman) es capaz de adaptarse a la temporalidad fugitiva que impone el movimiento de la intermitencia entre aparición y desaparición.

El ritmo como método, como intento de sistematización de lo que no puede ser captado más que en la misma inestabilidad que hace perderlo de vista, propone de antemano sacar de circulación *lo sabido*. El ritmo propone así convertirse en un operador del sentido que permita interrogar el sentido de la escritura como el acontecimiento futuro que se mantiene *ilegible* respecto del anacronismo de la pregunta.

Ante la insistencia de un sentido siempre postergado del poema parece necesario preguntarse si en tales circunstancias un método aún es posible. Sin embargo, llevar la discusión hacia el problema de la inaccesibilidad del sentido solo aviva la resistencia teórica hacia una escritura que, como la poética, se hace en un conflictivo margen de inapropiabilidad. El mismo Meschonnic insiste en el rigor de un método que permita interrogar la obra poética desde su propia lógica de riesgo. La escritura crítica no conoce de antemano las respuestas, sino que ensaya un *ritmo* (pongamos por caso el “aleteo”, “el mariposeo”) que se pliega a las *formas* propias de la escritura que interroga. Si se quiere, se pliega a una ética mallarmeana de lo que, “como nunca antes”, se despliega en su calidad de *ritmo* (de forma singularmente dada) a través de un “golpe de dados” que dibuja una distribución azarosa del sentido y que, entanto desconocido, se sigue escribiendo en un imprevisible porvenir.

La escritura poética y la crítica proponen el desafío de pensarse por fuera de los saberes instituidos porque la pregunta por el objeto reclama un permanente movimiento. El texto poético se sigue escribiendo cuando se detiene la escritura. Todos los sentidos que convoca se dicen en un futuro próximo, nunca lo suficientemente actual como para ser alcanzado por una asertividad tal que permita su clausura. La escritura crítica se propone alcanzar una “correspondencia rítmica” con el objeto, que ya no se dice en el presente de su propia enunciación, sino que, como el poema mismo, es promesa de un sentido venidero. En tanto la escritura crítica participa del impulso creativo de la obra, también ella se pliega al ritmo que aún ningún método ha pensado todavía, teoriza como inventa los caminos que no han sido revelados. El ritmo como método de análisis no describe, imagina; no replica, inventa escenarios posibles para lo que, no sabe cómo, está por venir. Pero la tensión de esta carrera de Aquiles y la tortuga entre el texto poético y el método es necesaria: si la escritura crítica no acepta rendirse a la incertidumbre del no-saber o del saber siempre por-venir, mal puede atender a las preguntas que la poesía genera en su extrañeza.

El ritmo se revela como forma imprevista, como novedad absoluta del lenguaje, cuando se detiene el saber; saber que solo busca desentrañar un supuesto sentido oculto del texto y traducirlo en una paráfrasis legible. Pero no se trata de un saber científico o disciplinar sino más bien de *lo sabido* en el sentido de lo dicho, es decir la arrogancia a la que se enfrenta todo nuevo *no-saber*. De este modo, la forma de conocimiento y abordaje del texto poético exige de su método menos un *saber* instituido que un plegarse al *saber-hacer* que interroga las posibilidades que la experiencia del lenguaje pone en juego cada vez.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.

La forma como método o la *fórmula* del mariposeo

“Por definición, el investigador va tras algo que no tiene a mano, una cosa que se le escapa, que desea ... Cosa que, por supuesto, nunca conseguirá capturar ni dominar. En caso contrario, se acabaría lo esencial, la propia búsqueda o investigación como movimiento” (Didi-Huberman).

Investigar pone las cosas en movimiento, supone darle forma a la materia plástica de un objeto aún por conocer: la forma de una lectura que habrá que imaginar primero. Es por esto que Didi-Huberman insiste en que quien investiga no solo está detrás de algo que se le escapa, sino que debe aprender a moverse al ritmo que la perplejidad demanda. Esta fuga constante es, sin embargo, la razón misma para seguir investigando, pues no hay respuesta lo suficientemente satisfactoria que consiga clausurar caminos de búsqueda. Si el objeto de análisis parece escapar a los intentos de captura es porque está en movimiento: aparece y desaparece, *mariposea*. Del mismo modo el investigador también *mariposea* entre materias heterogéneas, aunque termine por quedarse solo con una o con ninguna. Las ideas, las hipótesis también aparecen y desaparecen al ritmo de la materia fugitiva de la *pasión dominante*. Las dos dimensiones, una mental (la del investigador) y una sensible (la del objeto), no son realidades que puedan considerarse independientemente, sino que guardan entre ambas una relación paradigmática: se establece entre ambas una relación de inteligibilidad (Agamben, 2018, pp. 34-37). De tal modo, el “mariposeo” termina por decir menos sobre la plasticidad y el devenir de las formas observadas que de la audacia investigativa que hace renunciar al sujeto que investiga al control de la maquinaria crítica según reglas preestablecidas.

Para hacer entrar en juego al ritmo, es necesario pensar en un método que tenga la forma como paradigma, pero una cuyo carácter paradigmático no recaiga, paradójicamente, en su predictibilidad, pues dicha forma quizás no pueda definirse más que en el momento de su trazado. Si es posible pensar una teoría del movimiento de las formas o de las formas en movimiento cuyo carácter entrópico ponga en juego el principio de incertidumbre, esa es quizás la del ritmo: más un *hacer* que un *saber*, o un saber que se sabe en el acto mismo de *hacerse* más que un saber de lo sabido, es decir, de la serie de procedimientos y efectos de conocimiento reconocidos como válidos en un momento determinado (Foucault, 1995).

Si tal teoría se distingue por su carácter performativo, el *método*, como el gesto de la acción que la (re)produce, conserva al mismo tiempo el sentido de creación y producción, es decir, la facultad imaginativa que lo pone en marcha y que le confiere una potencia ficcional.

En el ensayo “Imaginar/hacer: ficciones y fricciones teórico-críticas” (Maccioni, Milone y Santucci, 2019), las autoras plantean la posibilidad de pensar un método “profanatorio” del hacer crítico convencional al que definen como *ficción teórica* cuya tarea supone:

Abrir un *uso libre* de la potencia común (de la ficción), vale decir, abrir el juego con ese común *poiético* que es el lenguaje y hacerlo ignorando la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.

separación que imponen los campos disciplinares. Profanar será también, entonces, liberar la inscripción de una práctica (la ficción, por caso) de una esfera determinada (la Literatura), disponerla para un nuevo uso, es decir: *usar su potencia* para imaginar teorías “que imiten la forma de la que se han emancipado”. (Maccioni et al., 2019, p. 315).

Las figuras, en tanto son “operaciones críticas de lectura”, como señala Barthes (2003) en el seminario que citan las autoras, “surgen de un acto concreto de leer, en un movimiento de acomodación... donde la fuerza material y plástica de la figura se expone en un pliegue singular de lenguaje.” En tales movimientos, las figuras constituyen *operadores* en tanto “lo indirecto, lo oblicuo, lo obliterado de las insistencias que surgen de las lecturas nos conducen a la necesidad de imaginar caminos, métodos, maneras, medios, donde no se resigna la potencia de la ficción” (Maccioni et al., 2019, p. 313).

Esta *potencia de la ficción* supone, entonces, *imaginar teorías* a partir de las fabulaciones que el lenguaje genera a través de insistencias de escritura que permiten “conjugar el trabajo de las figuras con la apertura de un método que combina imaginar y hacer de un modo singular y sugerente” (Maccioni et al., 2019, p. 315). Este modelo visibiliza la manera en que la obra misma entreteje con la materia teórica un ritmo que le resulta propio. Desde esta perspectiva es posible *poner a trabajar* las figuras, en una operación crítica de lectura que permita pensarse en los términos libres de una *ficción teórica*.

La potencia performativa del *hacer* inventivo sirve al modelo metodológico para describir los movimientos que dibujan, al interior de los objetos de análisis, las figuras que los describen. La ficción crea un espacio racional para desarrollarse, así como la teoría crea un campo para poblarlo de conceptos. El ritmo bien puede ser un argumento conceptual de esa ficción.

El ritmo, cuyo carácter metodológico puede traducirse en términos de “mariposeo”, no funciona a través de elementos paradigmáticos ejemplares o singulares, sino más bien de lo que, con Agamben, identificamos como una *ontología paradigmática*. Este carácter ontológico dirime entre movimientos de aparición y desaparición, atiende a la inmanencia de los rasgos de heterogeneidad, diseminación, plasticidad, utopía, más atento a la trama de inteligibilidad recíproca de sus elementos que al análisis estricto.

Hacer crítica en el sentido de “inventar” o “imaginar” una trama teórica posible, al modo en que procede la ficción, desobedece los mandatos que atan la tarea crítica a los *a priori* discursivos que devienen instituyentes. Tales procedimientos no renuncian al conocimiento, pero tampoco resignan “el deseo de escritura que subyace a la lectura” (Maccioni et al., p. 320).

Pero ¿de qué está hecha tal ficción que permite poner en cuestión los modelos racionales y razonados de la ciencia? No está de más recordar que toda ficción no es nunca, si pretende funcionar eficazmente como tal, un ardid de fantasía irresponsable. Antes bien, como lo apuntaba ya Aristóteles en la *Poética*, la ficción no supone falta de realidad, sino que, por el contrario, exige una intensificación de la racionalidad. En tal sentido, las ficciones son “más filosóficas” que la experiencia ordinaria porque no cuentan como las cosas son (bajo el efecto de la casualidad), sino más bien como *podrían ser*,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

bajo una estricta y razonada observancia de la causalidad. Sin embargo, más allá de una rigurosa progresión de causas y efectos, finalmente la peripecia desbarata lo previsible. La credibilidad de la ficción está en que las expectativas (lo que se espera a partir de los modos de operar del paradigma) terminan por invertirse (Rancière, p. 9). La ficción es inmanente: debe crear sus propias condiciones para funcionar y descartar toda presunción que no vaya de lo singular a lo singular, en una relación uno a uno en el que cada abrir y cerrar de alas traza una forma única. Una ficción es, antes que nada, una matriz teórica.

Apariencias, expectativas o hipótesis: se trata en definitiva de un modelo de racionalidad ficcional que no se limita, como sugiere Rancière, al ámbito de la poesía. Es, sin más “la matriz estable del saber que nuestras sociedades construyen sobre sí mismas” (p. 10).

Lo que aparece

“El poeta es poeta cuando no sabe lo que hace. El teórico es teórico cuando reflexiona sobre lo que no conoce. El traductor es traductor cuando da a oír lo que hace un poema y no solamente lo que dice. Oír lo que la traducción borra. Los tres tratan de encontrar las preguntas que las respuestas de lo cultural esconden” (Meschonnic).

Volvamos a la idea de *ritmo* como novedad teórica y como método de anticipación. Si el ritmo no es más que *performance*, como método se sistematiza de lectura en lectura. Va de lo singular a lo singular y como paradigma de flexibilidad de la forma en movimiento opera a través de analogías de plasticidad. Si como plantea Meschonnic a partir de la noción de ritmo, “el teórico solo es teórico cuando reflexiona sobre lo que no conoce” (2006b, p. 9) en cuanto trata de reformular los interrogantes a los que la arrogancia de la cultura le ha dado una respuesta uniforme y a menudo insatisfactoria, entonces, la idea de una *ficción teórica* bien puede imaginar sentidos *por venir*, más allá de lo sabido.

La ficción teórica, al menos como la plantean las autoras de “Imaginar/ hacer” (Maccioni et al., p. 316) a partir de la lectura que realizan de un ensayo de Pierre Bayard, pone en escena “pluralidad de fantasmas inconscientes que atraviesan nuestras lecturas” y que no se cierran en conclusiones únicas. Tanto la ficción como la teoría, en tanto “modos singulares de cálculo”⁴ (Milone, 2022, p. 62) producen e imaginan nuevos objetos cuando se invierten sus flujos performáticos. En este razonamiento, Milone sigue a Libertella cuando propone como ejercicio “leer teorías como poemas y poemas como teorías”. ¿Pero cómo funciona realmente el ejercicio de leer la ficción como teoría?

A propósito de la ficción en su forma más clásica, Rancière señala que “entraña una relación doble del saber con la ignorancia” (p. 11), pues en ella los personajes pasan de la felicidad a la pena, de la ignorancia al saber. El *saber* de la ficción es, entonces, no un saber de las certezas, sino un saber de lo inesperado, un *saber* de la espera o de la expectativa en la que acechan los giros imprevistos, la peripecia.

Aunque ficcionalizar es darle forma a lo que no existe, tal forma resultará, en cierto sentido, paradigmática. Sin embargo, esta función paradigmática se limita más bien a



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.

señalar, como lo prueban otras teorías/ficciones existentes, que como “matriz de pensamiento” cualquier analogía resulta, por naturaleza, fiable. Sobre este rumbo, el primer paso del abordaje metodológico que se debe considerar es un plan de escritura que tenga en cuenta la variabilidad imprevisible del *ritmo* como *forma en movimiento*. Como la ficción, aunque fiable en tanto verosímil, no es seguro a dónde lleva. Quizá el análisis pueda llevar al límite al aparato metodológico, pero la disposición del sentido continúa, en tanto *ritmo*, poniendo fuera de alcance la posibilidad de fijar una interpretación.

El método no pretende en este sentido establecer una única lectura legítima del texto. Recordemos que el alto, paradójico precio de inmovilizar la belleza de la mariposa con un alfiler en una plancha de corcho implica también que su cualidad más preciosa e inaprensible deviene inobservable. No es fácil estudiar en detalle a la mariposa que revolotea, pero tampoco se puede capturar su naturaleza completa matándola para atesorarla en una caja entomológica. Esa es también la naturaleza del *ritmo*. Es todo lo que la mariposa es: no solo su materia física, sus colores y sus formas sino toda su levedad en marcha, el azaroso *mariposeo* que la hace una imagen-movimiento.

En este sentido, el método del mariposeo reclama ser un asunto de imaginación, de invención de figuras y de ficciones: antes que la afirmación de un sentido de la obra, tiende a des-obrar lo sabido de las clasificaciones, a la fuga y al devenir imprevisibles, que supone “encontrar la zona de cercanía, de indiscernibilidad o de indiferenciación” (Deleuze, 2006, p.14). Lo que se “aprende” es tanto el modo de ser del objeto (las insistencias, las afinidades, los gestos) como los recorridos que hicieron de la pregunta una travesía en lo desconocido.

La aventura crítica debiera revelar la inoperancia del éxito técnico, la falla del mecanismo que descubre un proceso de reescritura permanente del sentido. La palabra crítica reclama una escritura que se escribe, en común, entre la materia y su misterio como un reflejo del camino de hipótesis, de preguntas irresueltas que el lenguaje hecho *ritmo* desobra en su “hacer”: un hacer que ya no tiene que ver con la producción y el acabamiento, sino con la interrupción, la fragmentación, el suspenso (Nancy, 2000, p. 42). Ese *hacer* es en sí mismo un hecho de lenguaje: “el ritmo entendido como hecho, hechura, es la materia del sentido” (Busquet, 2016, p. 10).

La noción de ritmo impulsa la búsqueda de figuras con potencia de análisis: esto es, figuras de movimiento y en movimiento, figuras móviles o más bien coreografías de figuras que puedan leerse en el pasaje mismo de su devenir inteligible, en el pasaje de su apertura a su ocultamiento. Al abrir el juego imaginativo de la investigación a la atracción de la metáfora plástica, evocamos nuevamente la figura de la mariposa que materializa la idea de aquello que solamente puede observarse en movimiento. ¿Qué movimiento? El del azar del aleteo, el revoloteo libre e incondicionado, el *mariposeo* que, como una *tirada de dados*, traza el azaroso itinerario de un camino inexplorado.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (1989). *Idea de la prosa*. Barcelona: Península.

Agamben, G. (2006). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.

Agamben, G. (2007). *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.

- Agamben, G. (2016). *El fuego y el relato*. México: Sexto Piso.
- Agamben, G. (2018). *Signatura rerum. Sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Barthes, R. (2002). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2003). *Cómo vivir juntos. Soluciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benjamin, W. (2014). *Calle de mano única*. CABA: El Cuenco de Plata.
- Benveniste, É. (1966). La notion de «rythme» dans son expression linguistique [La noción de “ritmo” en su expresión lingüística]. En Autor, *Problèmes de Linguistique Générale, 1*, 327-335. París: Gallimard.
- Busquet, A. (2016). Materialismo, muerte y lenguaje. *Cuadernos materialistas*, (1), 6-15. Recuperado de https://ca36940f-8c79-42e0-9c57-6d82bf92bd0e.filesusr.com/ugd/848f09_69e34348914d4d5db8bd723eb5709d64.pdf
- Canseco, A. (2014). Escribir la lectura. Consideraciones en torno al método en el abordaje teórico-crítico de la obra poética. En G. Milone (Ed.), *Violencia y método. De lecturas y crítica*. CABA: Letranomade.
- Deleuze, G. (2006). *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción.
- Derrida, J. (2009a). *Carneros. El diálogo ininterrumpido: entre dos infinitos, el poema*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Derrida, J. (2009b). *La difunta ceniza*. Adrogué: La Cebra.
- Derrida, J. (2017). *Psiché. Invenciones del otro*. Adrogué: La Cebra.
- Didi-Huberman, G. (2015a). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Trad. por Antonio Oviedo). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2015b). *Fasmas. Ensayos sobre la aparición, 1*. Madrid: Shangrila.
- Didi-Huberman, G. (2015c). *Falenas. Ensayos sobre la aparición, 2*. Madrid: Shangrila.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (2014). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. CABA: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1995). *Discurso, poder y subjetividad*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Maccioni, F., Milone, G. y Santucci, S. (2019). Imaginar, hacer: ficciones y fricciones teórico-críticas. *Revista Landa*, 8(1), 311-323. Recuperado de <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/202950/19.%20Santucci%20Milone%20Maccioni-%20Imaginar%20hacer.pdf?sequence=1>
- Maldinay, H. (2016/1967). La estética de los ritmos (Trad. por Guadalupe Lucero). *Cuadernos materialistas*, (1), 38-58. Recuperado de https://ca36940f-8c79-42e0-9c57-6d82bf92bd0e.filesusr.com/ugd/848f09_69e34348914d4d5db8bd723eb5709d64.pdf
- Meschonnic, H. (2006a). *La rime et la vie*. París: Gallimard.
- Meschonnic, H. (2006b). *Vivre poème*. Reims: Dumerchez.
- Meschonnic, H. (2007). *La poética como crítica del sentido*. CABA: Mármol Izquierdo.
- Milone, G. (2022). *Ficciones fónicas. Materia, paisajes, insistencia de la voz*. Santiago de Chile: Mímesis.
- Nancy, J-L. (2000). *La comunidad inoperante* (Trad. por J. M. Garrido Wainer). Santiago de Chile: Arces-Lom.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Nancy, J-L. (2013). Hacer, la poesía (Trad. por Gabriela Milone). *Revista Babedec*, 3(5), 155-163. Recuperado de <https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/15622/Hacer%2c%20la%20poes%C3%ada.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Nancy, J-L. (2014). *Lengua apócrifa*. Santiago de Chile: Cuadro de Tiza.

Notas

¹ Benveniste, E. (1966). La noción de «ritmo» en su expresión lingüística. En *Problemes de linguistique générale* (pp. 327-335). Paris: Gallimard. El artículo publicado originalmente en *Journal de Psychologie* (1951) no se encuentra incluido en la traducción (*Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1966) junto a otros textos que permanecen inéditos en castellano. Aquí tomamos como referencia la traducción de Felipe Kong Aránguiz.

² No es precisamente un equívoco en la derivación del sentido de *ritmo* lo que revela el estudio de Benveniste, sino de qué manera la cristalización de usos figurados (en Platón, por ejemplo) llevaron al desuso y posterior olvido del sentido original del término que en realidad persiste, aunque oculto, en la noción moderna.

Benveniste advierte que, tal como fue transmitido durante un siglo de gramáticas comparadas, se derivó la palabra ῥυθμός como el abstracto de “fluir”/ῥεῖν/ referido a “los movimientos regulares de las olas”. Según esta etimología extendida no resulta extraño pensar que los hablantes hayan tomado de la naturaleza algunos sentidos elementales como la idea de ritmo a partir del movimiento del mar. Sin embargo, y tras un meticuloso seguimiento del término ῥεῖν y sus derivados, Benveniste advierte el malentendido. Pues no hay un error morfológico en relacionar ῥυθμός y ῥέω. Sin embargo, semánticamente no refieren a la misma raíz: «ritmo» y «fluir» no pueden referir ambas al movimiento repetitivo de las olas: ῥέω y todos sus derivados (ῥεῦμα, ῥοή, ῥόος, ῥυάς, ῥυτός) refieren a la noción de «fluir», pero el mar no «fluye» (Benveniste, 1966, p. 327).

Del análisis de fuentes antiguas concluye que ῥέω se dice del mar, mientras que ῥυθμός (*rythmos*) nunca se utiliza para describir el movimiento de las olas (existen en griego términos más precisos para designar este movimiento). Por su parte, lo que fluye es, por ejemplo, el río, pero, advierte Benveniste, el río, no ilustra el sentido de periodicidad y repetición que se le ha atribuido históricamente a la idea de ritmo: en fuentes antiguas, ῥυθμός, no se aplica al agua que fluye, ni significa *ritmo*. Al respecto, Benveniste advierte que la confusión de las derivaciones puede deberse a dos formas dialectales, ῥυθμός y ῥυζμός, que coexistieron en el uso de poetas y dramaturgos jonios y que luego se trasladó a la prosa ática.

Advierte Benveniste en su análisis que es en el vocabulario de la antigua filosofía jónica donde captamos el valor de ῥυζμός, especialmente gracias a los creadores del atomismo, Leucipo y Demócrito, y de las citas que Aristóteles toma del primero, observamos que una de las palabras claves de su doctrina, ῥυζμός, se ha transmitido en su significación exacta. Las conclusiones a las que Benveniste arriba sostienen que del análisis de las fuentes antiguas se desprende que el término ῥυθμός no se utiliza nunca con el sentido de «ritmo» actual y nunca se aplica al movimiento regular de las olas. Su sentido habitual es el de «forma distintiva, figura proporcionada; disposición». El análisis detenido de las fuentes demuestra que siempre su uso señala la idea de “ordenamiento característico de las partes en un todo”.

El análisis revela que la palabra aparece ligada inicialmente a la descripción del dibujo de las letras, del trazo de su forma. Su uso estaba reservado a designar la configuración de los signos de escritura (Benveniste, 1966, p. 332). En la aguda observación que realiza al final del artículo sobre los sinuosos caminos que puede seguir la evolución de los usos de la lengua y nuestra relación con ella, Benveniste advierte sobre los riesgos de la metáfora.

³ Maldiney cita a Benveniste (1966, p. 333, en Maldiney, p. 45) para esclarecer el origen de la confusión terminológica entre ritmo y esquema como sinónimos de “forma” y señala que cuando los autores griegos convierten ῥυθμός en σχῆμα, y nosotros mismos replicamos esa traducción, se trata solo de una aproximación. σχῆμα hace referencia a una “forma” fija que se realiza o se postula como un objeto. Por el contrario, ῥυθμός en función de contexto, “designa la forma en el instante que es asumida por el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.

movimiento”; esto es forma móvil, fluida: “conviene al *pattern* de un elemento fluido, a una letra arbitrariamente modelada, a un vestido que arreglamos a voluntad, a la disposición particular de un carácter o de un humor. Es la forma improvisada, momentánea, modificable”.

⁴ En el ensayo “Materia fónica: una ficción” (*Ficciones fónicas. Materias, paisajes, insistencias de la voz*, Mímesis, Santiago de Chile, 2022), la autora Gabriela Milone pone en práctica una *ficción teórica* singular a través de su conceptualización de lo que llama “ficción fónica”. Su punto de partida es la “fábula sonora” a partir de la cual recoge, más que argumentos verificables, relatos que alejan el pensamiento sobre la voz y el lenguaje de los grandes postulados de la lingüística y la ciencia fonológica. Lo que las “fábulas fónicas” le permiten, como vías alternativas del pensamiento, es explorar derroteros inusuales, hallazgos menores o desapercibidos por los discursos de la ciencia que revelan caminos imprevisibles mediante los cuales formular las bases de una “lingüística in-disciplinar”. Para recorrer este camino, la misma autora ofrece una guía de abordajes originales a partir de cuyas derivas construye las suyas propias, pues los autores que convoca, Agamben (2016, pp. 35-54), Nancy (2014), Barthes (2002, pp. 99-102), de algún modo también recurren en sus respectivas y libérrimas escrituras, a una construcción teórica afín al concepto de *ficción* que postulamos. Estas escrituras que “imaginan” vías alternativas para pensar la voz y la lengua poética, no se reducen a experiencias meramente estéticas o privadas de un pensamiento singular. Su potencia teorizante se despliega en la diseminación de nuevos agenciamientos igualmente originales y potentes que se abren a lo común y desafían a pensar la ficción como teoría y la teoría como ficción.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.