Una breve historia de la teoría del ritmo desde los años 70

Lunes 11 de febrero de 2019, por [Pascal Michon](#)

Sommaire

- [El ritmo en los años 70 \(...\)](#)
- [El ritmo en la poética de](#)
- [El ritmo en los años 1990-2000](#)
- [RHUTHMOS y el establecimiento](#)

Agradezco sinceramente a Melisa Galarce y a Aníbal Zorrilla por la traducción de [este texto](#) al español. Melisa Galarce es Docente en el Departamento de Artes del Movimiento de la UNA de Buenos Aires. Aníbal Zorrilla es pianista y compositor, Docente Investigador en el Departamento de Artes del Movimiento de la UNA de Buenos Aires. Una [primera versión](#) de este texto se presentó en inglés en la Universidad de Roskilde (DK) el 6 de diciembre de 2011 — P. M.

El sitio web RHUTHMOS se abrió hace un año y se ha desarrollado con éxito en muchas direcciones. Por eso, cuando Anne Elisabeth Sejten me pidió que se lo presentara, me sentí un poco avergonzado porque no sabía por dónde empezar. Después de algunas dudas, llegué a la conclusión de que la forma más fácil de resolver este problema era explicarle los orígenes de mi propia preocupación por el ritmo y cómo gradualmente se convirtió en un interés teórico más amplio.

El ritmo en los años 70 y principios de los 80: un nuevo enfoque en la teoría crítica

En la década de 1970, el estructuralismo era una fuerza decreciente. Para muchas disciplinas, la pregunta principal era cómo deshacerse de él y enfrentar los nuevos problemas que ya comenzaban a vislumbrarse en el horizonte. Se hicieron numerosos intentos en esta dirección, desde nuevos tipos de marxismo hasta la empresa de deconstrucción de Derrida, a través de varios tipos de nietzscheanismo. Entre estas diversas orientaciones, me atrajo la forma en que Foucault y Deleuze reintroducían la temporalidad, la creatividad y la diversidad en una concepción del mundo, que había sido considerada durante tanto tiempo como organizada de manera sistemática y estructurada, y por lo tanto, sin posibilidad real de renovación. También fui tentado por un autor mucho menos conocido: Henri Meschonnic.

Durante algunos años, éste se había dedicado a una tarea de renovación de la poética que era tan interesante como original. Ya había leído algunos de los libros que había escrito, pero me sedujo particularmente el que hoy se considera su obra maestra: *Crítica del ritmo. Antropología histórica del lenguaje*, publicada en 1982. Hasta la fecha, este libro aún no se ha traducido al extranjero y es una pena porque sienta las bases de un enfoque del ritmo completamente nuevo.

De hecho, Meschonnic no era el único pensador francés de la época interesado en el ritmo. Apenas empezamos a comprender que muchos de los que se habían involucrado en el estructuralismo pero que se habían reorientado en un momento u otro hacia Nietzsche, en particular Foucault, Barthes, Serres y Deleuze, reflexionaban sobre este concepto, utilizándolo explícita o implícitamente como un medio para superar el colapso del paradigma de la estructura, del holismo en general, pero también para contrarrestar el auge del individualismo metodológico; quizá también, según mi opinión, como una herramienta para contrarrestar la tendencia de ciertas formas de Nietzscheísmo y Heideggerianismo a exagerar la importancia de la dispersión, la diferencia y el caos. Cualquiera que sea la respuesta a esta pregunta, en mi opinión es muy revelador que Foucault haya escrito en 1975 sobre el tema del ritmo, en uno de sus mejores libros: *Vigilar y Castigar*; que Barthes haya comenzado en 1977 su seminario en el Colegio de Francia con un curso sobre idiorrhythmia titulado *¿Cómo vivir juntos?*; que Michel Serres haya publicado, el mismo año, *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio* y que Deleuze y Guattari hayan publicado en 1980 *Mil mesetas*, libros en los que el ritmo es central. El ritmo también es decisivo en *La imagen-movimiento* y en *la imagen-tiempo* publicados en 1983-85 por Deleuze solo.

Dicho esto, cuando apareció *Critique du Rythme* en 1982, Meschonnic se encontraba en una posición muy especial que hace que aún hoy su contribución sea original y atractiva. Aunque apreciaba la crítica social de Foucault, tenía sentimientos muy ambivalentes sobre la semiótica de Barthes y su reorientación hacia el “placer del texto”, y por muchas razones, se oponía a Serres, Deleuze y Guattari. En primer lugar, desconfiaba mucho de las formas en que los filósofos trataban el problema de la literatura y, por consecuencia, aquellos del sujeto, de la ética y la política. Rechazaba la filosofía que reducía el lenguaje a la comunicación y tampoco podía aceptar la creencia vital-pragmática de Deleuze y Guattari según la cual los discursos están determinados por fuerzas que actúan por sí mismas fuera de cualquier mediación lingüística. Defendía una antropología lingüística tanto contra la ideología comunicativa como contra la ontología del poder deleuziano. En tanto poeta, traductor y especialista en literatura formado en lingüística, consideró que el ritmo debía considerarse desde el punto de vista humboldtiano, saussuriano y benvenistiano y no desde el punto de vista leibniziano, nietzscheano, peirciano o austiniano. Nunca dijo nada al respecto, por lo que sé, pero creo que desconfiaba de la interpretación de Nietzsche por parte de Deleuze, quien olvidó que aquel era un filólogo de formación, y que no estaba tampoco muy convencido del uso hecho por Serres de Leibniz que consideraba, correcta o incorrectamente, como un anti-Spinoza.

El ritmo en la poética de Meschonnic - Nuevos fundamentos de una teoría del ritmo

Una de las ideas principales en la base de la poética de Meschonnic proviene directamente de su práctica de poeta y traductor [1]. Ya era un adulto cuando aprendió hebreo y comenzó a leer la Biblia en su idioma original. Descubrió que el texto que estaba leyendo no tenía casi nada que ver con el que conocía en francés. Este texto contaba los mismos eventos, ponía en escena los mismos personajes y hablaba de las mismas cosas, sin embargo tenía *efectos* muy diferentes: las voces, la manera en la que el cuerpo se deslizaba en el lenguaje, la relación entre lo que significaba y lo que se interpretaba era muy diferente. Era evidente una pérdida significativa se había producido durante la traducción y Meschonnic comenzó a elaborar su poética para comprender por qué esto era así. Por lo tanto, se involucró en la teoría literaria mientras intentaba traducir uno de los textos más famosos de la literatura mundial: la Biblia.

En la Biblia hebrea, la escritura está saturada de marcas de oralidad. En realidad, la escritura no está separada de la voz. El texto se basa en una serie de acentos y contra acentos, ecos vocálicos y

consonantes, que contribuyen a la producción de sentido. El significado no se desarrolla a través de un proceso de referencia de signos a la realidad o a elementos del pensamiento; más bien, constituye una actividad semántica de la totalidad del discurso producido por todas las marcas lingüísticas. El sentido resulta de una significación, es decir, de una producción activa de significados por todo el sistema de significantes, que se usa solo marginalmente para referirse a algo, sino principalmente para sugerir deseos y emociones, para actuar e interactuar. Es el producto de una actividad del lenguaje que no separa el significado y el significante.

Meschonnic propone un nuevo concepto para explicar esta actividad significativa, que aparece más claramente en los textos literarios, pero que también existe en el lenguaje ordinario: “el ritmo de un discurso”. Por supuesto, este nuevo concepto requiere darle al ritmo un significado diferente de su definición habitual. Tradicionalmente, lo que llamamos ritmo es una serie de altibajos, que tiene una forma de organización aritmética. Desde Platón, quien lo definió por primera vez como “el orden del movimiento en la danza y la música” (*kinèseos taxis*), el ritmo se compone de acentos e implica proporciones. Incluye, incluso cuando se considera irregular, una medida, un metro (*metron*). Es un dispositivo binario y aritmético montado para asignar un orden y un número al movimiento. En su sentido tradicional, el concepto de ritmo está asociado con el concepto de signo, que también es de naturaleza dualista, y con el del lenguaje como una colección de signos, lo que llamamos “la langue” en francés [2].

Meschonnic propone volver al antiguo significado de la palabra. Como ha demostrado Benveniste, antes de Platón, *rhuthmós* (ῥυθμός o ῥυσμός en jónico) era distinto de *skhèma*, *morphè* o *eídos*, que se refería a formas fijas, a realidades inmóviles. *Rhuthmós* proviene del verbo *rhéin* (fluir). Indicaba la forma efímera de algo inestable: una carta, una prenda de vestir (un *peplos* en una silla), el carácter de una persona. Este es el significado usual de la palabra en Grecia antes de Platón. Pero si observamos detenidamente la palabra en sí, vemos que está compuesta de la raíz *rhéin*, fluir y el sufijo *-(th)mós*, que significa un modo, una manera. Por lo tanto, *rhuthmós* no se refiere solo a una realidad dinámica observada en un momento particular, como se suele decir después de leer Benveniste un poco rápido, también se refiere a la forma de dinamismo en sí. Es, dice Benveniste, una “forma de fluir”, la “modalidad de una realización”. Este concepto está claramente vinculado a la visión del mundo que era común entre los pensadores presocráticos [3].

Contra la tradición filosófica platónica pero también contra la tradición métrica, Meschonnic redefinió el ritmo en la poesía y la literatura como “la organización del movimiento del habla en la escritura”. Cabe señalar que esta definición es, en parte, una propuesta de Gerard Manley Hopkins quien, como ustedes sabrán, acuñó la frase “*sprung rhythm* [4]” para describir su forma de escribir [5].

Dice Meschonnic: “Defino el ritmo en el lenguaje como la organización de las marcas mediante las cuales los significantes, lingüísticos y extra-lingüísticos (especialmente en el caso de la comunicación oral) producen una semántica específica, distinta del significado léxico, y eso es lo que llamo *signifiance*: es decir, los valores propios de un discurso y de uno solo. Estas marcas se pueden ubicar en todos los “niveles” del lenguaje: acentual, prosódico, léxico, sintáctico”. [6]

Este nuevo concepto de ritmo tiene varias consecuencias. En primer lugar, le permite a Meschonnic superar todas las oposiciones binarias habituales a las que nos referimos cuando leemos:

forma/contenido, letra/espíritu, voz viva/escritura muerta, sonido/significado, poesía/prosa. Lo que solo fue un problema de traducción se transforma en una muy poderosa estrategia anti-dualista, que opone la continuidad y dinámica del ritmo a la anti-historicidad de la semiótica y la métrica. La poética del ritmo conduce a un nuevo punto de vista heraclitiano, que constituye una crítica de todos los dualismos implicados por el modelo de signo.

En segundo lugar: a diferencia de otros críticos de la metafísica del signo, Meschonnic piensa que el ritmo de un texto produce un nuevo tipo de sujeto: *un sujeto poético*. Las obras literarias tienen un carácter paradójico: son entidades que constituyen mundos en sí mismos, no pueden ser copiados, pero sin embargo están abiertos a infinitas actualizaciones. Esta naturaleza paradójica se basa en el hecho de que, gracias a su ritmo, ofrecen a los seres humanos grandes formas subjetivas, que al mismo tiempo transmiten poderes semánticos específicos y ofrecen lugares que pueden ocupar cada vez que los leen, los ven representados o los escuchan.

Una obra de arte es, en cierto modo, un gran *Yo*, que tiene un formato diferente al *Yo* de la expresión, ya que se trata de todo el texto, pero que funciona en parte de la misma manera performática. Al igual que el *Yo*, un poema o una novela implementa una forma subjetiva, que se puede volver a enunciar hasta el infinito. De hecho, al igual que el *Yo*, un poema o una novela no se refiere a un individuo concreto, la persona del autor. Tampoco se refiere a una idea abstracta, como sería el "verdadero significado" del texto. Permanece abierto a nuevas reenunciaciones porque es "auto-referencial", es decir, se refiere solo a un efímero *Yo-aquí-ahora* que se instituye cada vez que se pronuncia.

La diferencia entre el sujeto lingüístico y el sujeto poético es que el primero es una forma vacía sin cualidades específicas, mientras que el segundo propone un sistema único de valores infundidos en el ritmo. Instalarse en la forma vacía y lingüística del *Yo*, no cambia la forma en que sentimos, pensamos, nos comportamos o actuamos. Puede empoderarnos y ayudarnos a alcanzar el estatus de agente, pero también puede agravar nuestra alienación y hacernos creer que somos agentes cuando no lo somos. Por el contrario, leer o escuchar un texto literario cambia nuestra forma de sentir, de comportarnos y de actuar. La reenunciación de este segundo tipo de *Yo hace participar a un individuo de una forma específica de sujeto*. Los textos literarios transmiten ritmos, es decir, formas subjetivas dinámicas.

En otras palabras, el lenguaje nos proporciona dos formas de sujeto. El primero es universal, existe en todos los idiomas humanos, pero es un vaso vacío que debe llenarse cada vez que lo usamos. El segundo aparece cuando cambiamos el ángulo de observación y pasamos del discurso a los discursos, del lenguaje común a la literatura. Siempre aparece gracias a formas específicas y estrictamente individuadas que, sin embargo, permanecen abiertas a las reactualizaciones y son, por este motivo, capaces de circular, de interpelarnos, de perturbarnos, de cambiar nuestras percepciones, nuestros sentimientos, de ayudarnos a cambiar y a actuar. Para decirlo en pocas palabras, mientras que el sujeto lingüístico ofrece en todas partes la misma forma vacía, los sujetos poéticos aparecen como sistemas rítmicos, dinámicos y proliferantes.

Esta posición particular hace que Meschonnic sea muy interesante entre los pensadores críticos de su tiempo. A diferencia de la mayoría de ellos, nunca abandonó el concepto de sujeto. Lo ha transformado de tal manera que lo libera de su definición sustancialista tradicional sin hacerla desaparecer.

Desde el punto de vista rítmico, el lenguaje otorga a los seres humanos diferentes formas de sujeto, pero ninguna de ellas lo releva de su definición clásica como fundamento o apoyo de la fe, la voluntad y el conocimiento (como *hupokeimenon*). No son sustancias creyentes, dispuestas y pensantes. No pertenecen al paradigma moderno concebido por Lutero, Grocio y Descartes. Dicho de otra manera, no aparecen por oposición a la Iglesia, el Estado o el Mundo. No resultan de un proceso de división. Y así, no son reducibles al individuo, al *ego* o al *Self*.

Al mismo tiempo, el sujeto nunca se disuelve completamente por la dispersión o la diferencia, es decir, por una referencia constante de signos a otros signos, como lo afirman Derrida y muchos otros. No se define por la simple operación de una estructura llamada la "lengua" porque esta estructura no existe y es un mero artefacto, una construcción científica; y el signo no es más que un modelo tradicional que nos impide entender el lenguaje. El sujeto es instituido por y durante la enunciación o reenunciación de un discurso y solo a través de él. Por lo tanto, ciertamente no tiene la estabilidad de una sustancia que se separaría, de una vez por todas, de su entorno; por el contrario, debe entenderse como vinculada a sus sucesivas reactualizaciones, que la hacen discontinua y plural. Sin embargo, eso no significa que no exista; pesar de su forma evanescente, todavía está completa y universalmente disponible y trae consigo una especie de poder. Cuando hablamos, compartimos poderes lingüísticos y poéticos circulantes que nos permiten o nos impiden devenir sujetos.

El ritmo en los años 1990-2000 - La extensión de la teoría del ritmo a las ciencias sociales

Ya en 1982, Meschonnic propuso aplicar a la sociedad un enfoque inspirado en los nuevos desarrollos que había introducido en la poética. La sociedad, y al mismo tiempo la ética y la política, debían ser observadas desde el punto de vista proporcionado por esta nueva concepción de la producción del sujeto a través de los ritmos del lenguaje. Era necesario comprometer una "poética de la sociedad" [7].

Por lo general, los especialistas en literatura toman prestados conceptos de otras disciplinas como el psicoanálisis, la sociología, la antropología, el marxismo, la filosofía, etc. Esta vez, el programa de una "poética de la sociedad" propuesto por Meschonnic sugirió la posibilidad de transferir un concepto que se desarrolló por primera vez en la teoría literaria a las ciencias del hombre y la sociedad, y ver si podría arrojar luz al tema. Desafortunadamente, Meschonnic nunca logró poner en práctica su proyecto. En 1995, publicó un libro titulado *Politique du rythme. Politique du sujet*, que en realidad no fue muy satisfactorio. Muchas razones impidieron el desarrollo de la "poética de la sociedad" prevista, siendo la principal, sin duda, que tenía una comprensión bastante pobre de lo que sucedía a su alrededor. No visualizó la colaboración que podría haber recibido de los numerosos estudios sobre individuación y subjetivación, tanto en las ciencias sociales como en la filosofía que, tanto como él, luchaban contra el dualismo; no comprendía el inmenso interés de las teorías de la complejidad, que sin embargo eran cercanas a las suyas, al menos en algunos aspectos; por último, no reconoció el interés de otros pensadores por el ritmo, creyendo que él era el único en tenerlo en cuenta. Es por eso que terminó estando cada vez más marginado y aislado y su productividad conceptual disminuyó, en relación directa a la rarefacción de la atmósfera que respiraba.

Fue así que a principios de la década de 1990, comencé en esta dirección con una reflexión sobre la noción de "antropología histórica", parte de la cual se publicó en *Elementos de una historia del sujeto*. Esta investigación atravesó los trabajos de tres pensadores importantes que, durante la

primera mitad del siglo veinte, habían renovado la cuestión de la historicidad de los seres humanos o, para decirlo más simplemente, de la historia de los hombres, o mejor aún de la antropología histórica, pero que los practicantes contemporáneos de esta nueva disciplina desconocían o, al menos, no tuvieron en cuenta. Estos pensadores eran un antropólogo, un historiador y un filósofo: Marcel Mauss, Johann Huizinga y Bernard Groethuysen. Los tres, cada uno a su manera, practicaban la investigación abierta hacia otras disciplinas; los tres diseñaron una aproximación histórica y no dualista; los tres involucraron a la antropología histórica en una nueva dirección que, al darle al lenguaje un lugar decisivo, hizo posible comprender mejor la historia de la individuación y la subjetivación; finalmente, uno de ellos, Mauss, propuso reconsiderar, y esto no sin relación con el lugar que atribuyó al lenguaje, toda la teoría de lo social sobre la base del concepto de ritmo.

A mediados de la década de 1990, las ciencias humanas y sociales acababan de sufrir una transformación muy importante. Después de una década dominada por el individualismo metodológico, el intento habermasiano de cerrar la brecha entre la fenomenología, el pragmatismo y la filosofía analítica, y el éxito de la deconstrucción, nuevas metodologías como el eclecticismo y la ironía posmoderna, el interaccionismo y la hermenéutica comenzaban a difundirse.

Mi interés por el ritmo no tenía mucho que ver con la deconstrucción y el posmodernismo, que dieron la espalda a cualquier antropología histórica del individuo y del sujeto, en cambio estaba bastante cerca del interaccionismo y hermenéutica. Durante décadas, dos paradigmas metodológicos principales han reinado sobre las ciencias del hombre y la sociedad; llamémoslos *Bottom-Up* y *Top-Down* [8]. En las teorías *Bottom-Up*, los especialistas analizaron el comportamiento de los individuos que interactúan, luego subieron de un nivel de interacción al siguiente, a través de síntesis sucesivas, y finalmente alcanzaron el sistema que los contiene a todos. La otra escuela tomó el mismo camino pero en la otra dirección: dejaron estructuras o sistemas y luego bajaron escalones para finalmente alcanzar a los individuos. En ambos casos, se consideraba que cualquier sociedad estaba compuesta por elementos singulares y colectivos, que se consideraban descriptibles y aislados en sí mismos y cuyas interacciones debían entenderse.

El interaccionismo y la hermenéutica, en realidad, no eran tan nuevos, pero comenzaron a encontrar cierto éxito en su crítica de estas presuposiciones sustancialistas, sin caer en los excesos de los pensadores deconstruccionistas o neo-nietzscheanos. Así, un número creciente de teóricos se centró en los procesos, pero también en el lenguaje. En lugar de partir de individuos singulares o colectivos, concebidos como seres sustanciales, estos autores observaron directamente los procesos a través de los cuales estos individuos fueron producidos, regenerados o destruidos. Analizaron simultáneamente las interacciones horizontales entre los singulares y las verticales entre los singulares y los colectivos, sin olvidar las interacciones entre los propios colectivos. En estos procesos el lenguaje era a menudo central. Estos investigadores eran muy diferentes entre sí. Sociólogos como Elias, Touraine, Bourdieu, Habermas, Honneth, Giddens, Caillé, Boltanski y Thevenot, o filósofos como Gadamer, Ricœur y Descombes, tenían puntos de vista muy diferentes, pero todos intentaban deshacerse de los dualismos tradicionales “partiendo del medio”, como Simondon había sugerido muchos años antes.

Uno de los problemas propios de estas teorías es que daban la impresión de que las dinámicas de la individuación y la subjetivación siempre se desarrollan de la misma forma circular o, mejor dicho, en espiral. Se centraban en los procesos responsables de la producción de individuos singulares y colectivos, pero no prestaban atención a las formas específicas de estos procesos. Paradójicamente, tenían una concepción ahistórica y aún muy formal del dinamismo histórico-antropológico.

El segundo problema era que algunos de ellos no estaban interesados en el lenguaje y presuponían, como de costumbre, un primado de la sociedad. O bien, cuando eran más conscientes de la necesidad de tener en cuenta el lenguaje, como Habermas, Boltanski y Thévenot, o incluso Gadamer, Ricœur y Descombes, solo trabajaban con herramientas conceptuales tomadas de la hermenéutica alemana y el pragmatismo anglo-sajón, ignorando los aportes de la lingüística y la poética francesas.

Esta situación explica por qué sugerí en una serie de libros publicados en la década de 2000 complementar estas metodologías con una *teoría de las maneras o modos* en que se desarrollan los procesos de individuación singular y colectiva, una teoría de *sus formas de fluir*, de sus *ritmos*, una teoría que podría ser respaldada por la lingüística general de Benveniste y la poética de Meschonnic [9].

Con este fin, propuse un modelo tridimensional para superar los límites de las metodologías interaccionistas y hermenéuticas [10]. Según este modelo, los procesos de individuación entrelazan técnicas corporales, técnicas del habla y técnicas de interacción. Para decirlo de otra manera, la individuación se produce mediante formas de usar el cuerpo, formas de practicar la actividad del habla y formas de organizar las interacciones a lo largo del tiempo, sin olvidar que las formas del habla tienen primacía sobre otras.

Desde este nuevo punto de vista metodológico, las ciencias del hombre y de la sociedad ya no tienen que centrarse en *los elementos que funcionan* (como en las teorías *Bottom-Up* y *Top-Down*), ni siquiera en *el funcionamiento colectivo de los elementos* (como en teorías interaccionistas o hermenéuticas). Más bien, deben tratar de comprender *la especificidad y la calidad de las formas de producir-reproducir-destruir tanto los elementos como las totalidades a las que pertenecen* (y creo que esta podría ser la mejor definición para las teorías rítmicas).

De hecho, podemos distinguir formas más o menos favorables de producir y reproducir individuos singulares y colectivos. Dado que los procesos de individuación están muy vinculados a la subjetivación o, por el contrario, a la desobjetivación (tomo estos términos en el sentido de una *agency [capacidad de acción]* más o menos poderosa), el objetivo final de estas disciplinas debería ser medir la *calidad* de estos procesos. Este tipo de enfoque parece no solo más adecuado para el mundo globalizado y fluido en el que vivimos que los viejos enfoques estructurales y sistémicos, sino también más convincente que la crítica deconstruccionista o posmoderna, y más preciso que las teorías interaccionista y hermenéutica.

RHUTHMOS y el establecimiento de una ritmología general - 2010

Cuanto más trabajo en estos temas, más fuerte es la impresión de que el ritmo se está convirtiendo, o más bien volviendo a convertirse, en un tema científico importante. Las formas de pensar que sustentan actualmente nuestros trabajos están experimentando un cambio muy similar al que ha revolucionado las ciencias del hombre y a la sociedad, pero también la filosofía, a finales del siglo XIX y principios del XX, y por razones muy similares. Enfrentadas, una vez más, con una intensificación de la globalización de la economía, la fluidificación de las sociedades y la reorganización del equilibrio de los poderes del mundo, estas disciplinas utilizan cada vez más el concepto de ritmo como una herramienta que los ayuda a lidiar con los problemas sin precedentes que surgen de estas transformaciones. Un nuevo *paradigma científico* parece estar a punto de

aparecer [11].

El concepto de ritmo es especialmente útil, e incluso se vuelve indispensable, cuando los observadores se enfrentan a entidades definidas por la forma que tienen de fluir. Si el ritmo ya no es concebido simplemente como el orden numérico del movimiento realizado por un objeto, sino como la organización de los procesos que lo producen, lo sostienen y eventualmente lo hacen desaparecer, se convierte en un concepto no solo efectivo sino también muy adaptado a las nuevas condiciones que nos impone el nuevo mundo en el que vivimos. Esto es especialmente cierto en las disciplinas que intentan deshacerse de viejos modelos de estructura y sistema, y que tienen en cuenta la historicidad radical de su objeto, sin caer en la trampa simétrica de concepciones extremas que disuelven al individuo y al sujeto en la diferencia y el paso del tiempo, ni en las concepciones, ciertamente más equilibradas, que las preservan pero de una manera todavía formal. Esta nueva concepción del ritmo evita simultáneamente la simple repetición que caracteriza las teorías sistémicas, la dispersión y el caos que llenan las visiones del mundo con demasiadas teorías críticas y el formalismo persistente de las metodologías interaccionistas y hermenéuticas.

Por el momento, dos obstáculos todavía impiden el desarrollo de la teoría del ritmo. El primero, según mi entender, es que todavía no hay en Europa un solo centro de investigación dedicado por completo al ritmo. Se trabaja mucho en este tema todos los días, pero lo principal se lleva a cabo en centros disciplinarios especializados. El interés por el ritmo siempre se limita a departamentos particulares y aún no ha adquirido en el espíritu de la comunidad de investigadores el estatus científico que merece.

La segunda es que el concepto de ritmo se define muy a menudo de una manera tradicional que tiende a borrar las especificidades de los fenómenos estudiados. Si bien algunas formas de fluir son regulares, cíclicas o periódicas, la mayoría, especialmente en las ciencias del hombre y la sociedad, no siguen este patrón. Ha habido algunos intentos recientes de ampliar su definición utilizando el trabajo de Deleuze. Pero en estos ensayos, el ritmo es más una cuestión de tiempo, de velocidad, de aceleración que de organización compleja de procesos [12]. Personalmente, creo que si bien debemos seguir un camino anti-platónico, también debemos desarrollar un concepto de ritmo más amplio, basado en lo que hemos aprendido de la lingüística general y de la poética.

Estas dos razones explican el lanzamiento de RHUTHMOS en septiembre de 2010. Para superar el primero de estos obstáculos, RHUTHMOS se concibió como una plataforma internacional y transdisciplinaria que flota en Internet. Haciendo de la necesidad virtud, renunció a todos los vínculos con instituciones académicas, en el sentido inglés pero también francés [13] del término. Esto lo hace frágil pero garantiza la libertad de experimentación, la curiosidad por trabajos desconocidos y el deseo de hibridar disciplinas que usualmente se consideran muy alejadas.

Para resolver el segundo problema, RHUTHMOS ha sido diseñado para aceptar todo tipo de enfoques, sin exclusión. Muchas nuevas ideas sorprendentes están surgiendo en diferentes campos y si queremos mantener lo mejor de las propuestas de Meschonnic, debemos permanecer abiertos "a lo desconocido". No habrá una ritmología válida sin el conocimiento de los muchos análisis rítmicos que se han desarrollado en los últimos años. Y lo contrario también es obviamente cierto: ninguno de estos análisis de ritmo puede progresar sin recurrir a una reflexión rítmica general. Depende de nosotros mantener estos dos requisitos juntos.

Notas

- [1] Para una presentación más desarrollada y crítica de las tesis de Meschonnic ver P. Michon, *Fragments d'inconnu. Pour une histoire du sujet*, Paris, Le Cerf, 2010 ; L. Bourassa, *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1997. También, P. Michon, *Les Rythmes du politique. Démocratie et capitalisme mondialisé*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007, p. 43 sq.
- [2] Y “la lengua” en castellano, N. del T.
- [3] É. Benveniste, « La notion de rythme dans son expression linguistique » (1951), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
- [4] En inglés en el original, N. del T.
- [5] H. Meschonnic, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970, p. 68.
- [6] H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 216-217.
- [7] H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage, op. cit.*, p. 715.
- [8] En inglés en el original, N. del T.
- [9] A diferencia de Gérard Dessons, que los opone, en su libro *L'Art et la Manière*, identifico el paradigma del ritmo y el de la manera, apoyándome para hacerlo en Benveniste.
- [10] Ver P. Michon, *Rythmes, pouvoir, mondialisation*, Paris, PUF, 2005 ; *Les Rythmes du politique. Démocratie et capitalisme mondialisé*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.
- [11] P. Michon, « Sommes-nous en train d'assister à l'émergence d'un nouveau paradigme scientifique : le paradigme rythmique ? », Rhuthmos, 6 décembre 2011, <http://rhuthmos.eu/spip.php?article342>
- [12] Ver P. Michon, « Rythme et manière chez Marielle Macé », Rhuthmos, 24 octobre 2011 [en ligne]. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article437> ; P. Michon, « Hartmut Rosa, Accélération. Une critique sociale du temps », Rhuthmos, 9 février 2011 [en ligne]. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article272>.
- [13] El autor se refiere al academicismo, que tiene un sentido peyorativo. N del T.