

## LA FORMA DEL RITMO

## THE SHAPE OF RHYTHM

**Andrea Potestà<sup>1</sup>**

Pontificia Universidad Católica de Chile

apotesta@uc.cl

ORCID: 0000-0003-0570-6937

Recibido: 05-10-2023 • Aceptado: 30-09-2024

### RESUMEN

El presente artículo pretende subrayar la relevancia de una tradición menor en la reflexión estética que ha intentado pensar el ritmo más allá del patrón del tiempo secuencial, como una potencia intensiva capaz de contaminar la variabilidad del flujo temporal y la estaticidad de la forma. En esta tradición, se vuelve inoperante la dicotomía de imagen y sonido, de figura y movimiento, y se abre la brecha para considerar el ritmo como potencia con-figurativa. Pasando por Chladni, Novalis, Benveniste y Tarkowski, el artículo indica las apuestas de una consideración visual del ritmo y los rasgos para una estética capaz de superar la dicotomía de figura y sonido.

**Palabras clave:** ritmo, figura, forma, sonido, Chladni, Novalis, Benveniste, Tarkowski.

<sup>1</sup> Andrea Potestà es profesor asociado en el Instituto de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica, doctor de filosofía por la Universidad de Estrasburgo (Francia) y la Universidad de Parma (Italia). Es autor de *La "pragmatica" di Kant* (Franco Angeli, 2004); *Voyage à Syracuse. La déception face à l'écriture de la vérité* (Portique, 2009); *El origen del sentido. Husserl, Heidegger, Derrida* (Metales Pesados, 2013); *Pensar el arte. Un recorrido histórico por las ideas estéticas* (Ediciones UC, 2019); *El pensamiento del grito* (Metales Pesados, 2021).

## ABSTRACT

This article aims to emphasize the relevance of a minor tradition within aesthetic reflection that has attempted to think about rhythm beyond the pattern of sequential time, as an intensive power capable of contaminating the variability of the temporal flow and the staticity of the form. Within this tradition, the dichotomy of image and sound, of figure and movement becomes ineffective, and the gap opens to consider rhythm as a configurative power. Passing through Chladni, Novalis, Benveniste and Tarkowski, the article attempts to indicate the stakes of a visual consideration of rhythm and to indicate the features for an aesthetic capable of overcoming the dichotomy of figure and sound.

**Keywords:** Rhythm, figure, shape, sound, Chladni, Novalis, Benveniste, Tarkowski

La flecha que se mueve está quieta.

Zenón de Elea (citado en Aristóteles, 1995, p. 376)

El ritmo es la música en la música.

F. W. J. Schelling (Schelling, 1999, p. 188)

### 1. La dimensión intensiva del ritmo

**R** No parece haber duda: el ritmo hay que pensarlo como la cadencia constante, como el metrónomo de la repetición acústica. Hay ritmo en la medida en que instantes separados redundan idénticos a sí mismos y, en ello, dan lugar a una secuencia de momentos pulsantes que se suceden uno a otro con orden y cierta fijeza temporal. El ritmo es, en ese sentido, la regularidad, la constancia del intervalo temporal o la variación reiterada de síncopas temporales (cf. Nowell Smith 2019).

Esta consideración es quizás aún vaga, ya que no ofrece una visión unitaria del ritmo. Paul Valéry, por ejemplo, después de haber analizado varios aspectos del ritmo (la ley, el sistema, el movimiento y la regularidad, entre otros), decía haber forjado hasta veinte definiciones de ritmo de las que no habría adoptado como definitiva ninguna (Valéry, 1957, p. 1289). Cada ángulo disciplinario, en efecto, hace emerger distintos aspectos del ritmo; e incluso, en el mismo ángulo disciplinario, emergen a veces elementos contrastantes. Tan solo en poética, para citar un caso, se encuentran distintas concepciones entre ellas contradictorias: el ritmo es, por un lado, la regularidad silábica y acentual, esto es, el mero metro sonoro que ordena

las cadencias, y, por otro, la distribución irregular de un elemento opuesto a la disposición del conjunto capaz de generar en el lector un desarrollo temporal que lo obliga a cierta variación fonética (cf. Ohrinet, 2016; Matinec, 2000).

Pero, a pesar de la vaguedad de este punto de partida y de las diferentes definiciones del ritmo que se pueden desprender de él, parece indicarse en todas estas consideraciones a lo menos un elemento común e imprescindible: se considera el ritmo como un juego de identidad y variación, como un efecto de periodicidad, de repetición, de isocronía, o sea, a partir de la comparación y jerarquización de dos o más instantes temporales distintos. Es decir, se asume como su elemento primitivo el metro y la organización temporal. El punto de partida para cualquier teoría del ritmo parece irrenunciablemente el *tiempo* que se considera como auténtica condición de posibilidad del ritmo.

Sin embargo, existe una tradición menor, que cruza transversalmente el pensamiento moderno y contemporáneo, que ofrece una comprensión *visual* o *formal* del ritmo: no se lo hace proceder del elemento temporal propiamente tal, ni tampoco de una idea de orden, de cadencia o de regularidad, sino a partir de su dimensión *intensiva*<sup>2</sup>.

Una explicitación contemporánea inmediata de dicha lectura se encuentra, por ejemplo, en la obra de Andrei Tarkovski, el cineasta ruso de la época de la Unión Soviética, que decía –en explícita polémica con la noción del montaje de Eisenstein o de Kuleshov– que el ritmo en el cine no se compone de la relación de las secuencias o de la duración de los planos montados, sino que es “la presión del tiempo dentro de un plano” (Tarkovski, 2002, p. 143). En este sentido, el ritmo no estaría definido primariamente por la secuencia o el orden narrativo –lo que, según Tarkovski, transformaría el cine en un arte abstracto, postizo–, sino por la pulsión propia de la forma visiva. La forma visiva de suyo *se tiende*, y esta tensión pulsante que recorre a un mismo plano *visivo* es su ritmo. El ritmo llega así a ser concebido como “unidad de la presión” (p. 143) que se insinúa en la imagen y no es reductible a ninguna sucesión métrica. No es cierto, entonces, para Tarkovski que sea el momento del montaje el que logra vivificar los planos singulares, los que serían de por sí estáticos y anémicos (cf. Torlasco, 2021), sino que “el ritmo se transmite en el cine a través de la vida del objeto, visible, fijada en el plano” (Tarkovski, 2002, pp. 146-147). La sensibilidad del ritmo es –concluye Tarkovski– la misma que es operante en “la sensibilidad de la palabra exacta en la literatura” (p. 147):

<sup>2</sup> Utilizo acá la expresión ‘intensivo’ y el sustantivo ‘intensidad’ en consonancia con el uso de Gilles Deleuze quien se refiere a un espacio “que preexiste a toda cualidad, así como a toda extensión” (2002a, p. 135). Intensidad es “la forma de la diferencia como razón de lo sensible” (2002b, p. 334), o sea, lo que abre a una consideración del ser más allá de su despliegue formal o espacial y permite que se considere la fuerza que lo atraviesa, su “profundidad compleja”.

en ambos casos, es la intensidad de la tensión plástica lo que genera el dinamismo propio de la narración, y no al revés: la narración que anima a sus instantes. Es la intensidad figural y no la secuencia de momentos separados.

Ahora bien, me interesa aquí rescatar algunos rasgos de esta noción de ritmo que transportan el problema de la imagen y de la forma más allá de la oposición clásica de estático y dinámico.

## 2. Benveniste y la forma infradelgada

El estudio más poderoso en esta dirección es probablemente el artículo de Émile Benveniste “La noción de ‘ritmo’ en su acepción lingüística” (1951), publicado en 1966 en *Problemas de lingüística general*, pero extrañamente no contenido en su edición castellana<sup>3</sup>. En este breve texto, Benveniste hace un detallado análisis etimológico del término griego *rythmos*. Mirando las fuentes, Benveniste observa que, antes de volverse un tema estrictamente filosófico en Platón, en la tradición de la poesía lírica y trágica y en los presocráticos, leyendo a Demócrito, observa que el ritmo originariamente aludía a “la disposición [*arrangement*] característica de las partes en un todo” (Benveniste, 1966, p. 330). El ritmo, se observa, no recibiría su sentido del verbo *rein* que indica el fluir, el correr del agua o el gotear, y no aludiría así a la repetición de las gotas que caen, tal como se asevera en muchos diccionarios etimológicos (cf. Montanari, 2015), sino que sería una determinada configuración de los signos que los dispone en una *forma*.

Sin embargo, hay que centrarse aquí sobre la noción de ‘forma’. No se trata evidentemente, observa Benveniste, de la forma pensada como esquema (*skema*) o como pliegue espacial (*morfé*) o como aspecto genérico (*eidos*), sino de la forma como la conservación de una tensión, de un equilibrio de balanza recién encontrado que sustenta y vuelve provisoriamente comprensible un flujo desordenado. Si en el esquema, en el pliegue espacial y en el aspecto, algo se mantiene en tanto tal porque está fijo, es realizado, es (im)puesto ahí como un objeto dado, al contrario, el *rythmos* indicaría la forma en la sola medida del conglomerarse instantáneo y transitorio en un movimiento fluido. Se trataría así de “la forma improvisada, momentánea” (Benveniste, 1966, p. 333), la forma dinámica, en movimiento, la que apenas se encuentra ya está a punto de moverse de nuevo y (re)moldearse. *Rythmos*, concluye Benveniste, aludiría literalmente una “manera particular del fluir” (p. 333), pero no

<sup>3</sup> El texto se encuentra en E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, v. 1 (Gallimard, 1966, pp. 327-335), pero no se encuentra en *Problemas de lingüística general*, v. 1 (Siglo XXI, 1997).

al fluir en su conjunto, sino a ese instante particular en el que el fluir, sin perder su fluidez elusiva, deja emerger una forma singular que lo comprende todo. Ritmo es el *aquí singular* de un flujo sin lugares definidos, el instante en el que todo está dado intensivamente. En este sentido, designa las disposiciones o las configuraciones sin fijeza, sin necesidad natural, objetual, en un complejo equilibrio que cambia constantemente (cf. Dessons, 2012), una configuración del cosmos en la que las situaciones particulares revelan de por sí, más que su plenitud efectiva, el proceso de un fluir generalizado. Se trataría, en suma, de una *Wirklichkeit* sin *Realität*, para decirlo con la tradición filosófica alemana desde Hegel a Heidegger, o sea, una efectividad concreta, plena, pero sin realidad objetual dada que la convierta en una cosa enteramente aprehensible.

En una jerga más estética, quizás ayude aludir aquí al concepto acuñado por Marcel Duchamp de lo *infradelgado*. Lo infradelgado (*inframine*) es una huella, el residuo apenas perceptible de algo que está justo desapareciendo, que mientras es captado ya se va perdiendo. Por ejemplo, dice Duchamp en sus *Notas sobre lo infradelgado* que es infradelgado el calor de una silla que he apenas quitado: alguien que se siente después de mí lo constata, por supuesto, pero su percepto ya se va perdiendo en el instante mismo de la percepción (1980, pp. 19-37). O, según un ejemplo mucho más poético: es infradelgada una telaraña que rompo mientras paso entre las plantas de un jardín. Es algo que percibo precisamente en el instante (o incluso inmediatamente después) en que lo destruyo. Lo infradelgado alude, de esta manera, a una figura que se percibe en el momento de su desaparición y no se da como imagen fija, como aparición, como epifanía o fenómeno pleno; es, por el contrario, una donación retirada o en retirada, una “desfenomenalidad” (cf. Dezeuze, 2016; Bonnet, 2022).

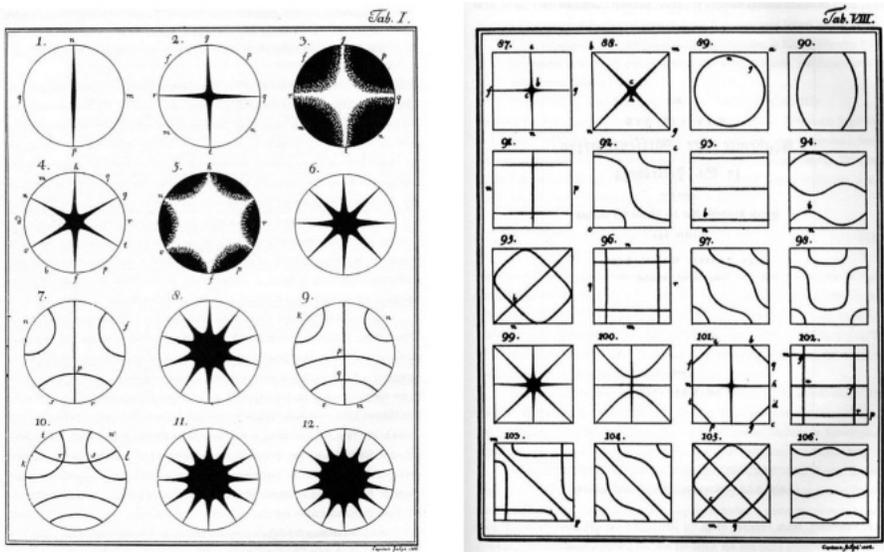
Ahora, de acuerdo con la genealogía de Benveniste, el ritmo alude originariamente a una *figura infradelgada*. Habría empezado a tener el sentido moderno de cadencia regular en un segundo momento por la oposición a lo estable e inamovible de la imagen en tanto esquema, pliegue o aspecto. *Rythmos* se empieza a usar, en ese segundo momento, para aludir a las figuras generadas por el movimiento en la danza y desde ahí, por una asociación (en principio impropia) se vincula a la sucesión de los pasos. Es con Platón —específicamente en el *Banquete* (Platón, 1988, 187b-187c, 218) y en las *Leyes* (Platón 1999, 664e, 269)— que ritmo llega a significar la secuencia ordenada de movimientos y se va aplicando, en tanto cadencia, a todo lo que se desarrolla en el tiempo (la danza, el caminar, el canto, la dicción, el trabajo) y a todo aquello que supone una actividad continua componible mediante el metro y la organización de tiempos diferidos. Se pasa con ello desde la configuración espacial de elementos fluidos e infradelgados a la configuración temporal del movimiento sometido a la duración.

Ahora bien, ¿cómo pensar los presupuestos de esta simbiosis originaria de ritmo y forma, de intensidad y figura? ¿Abre esto a una consideración de la *potencia* rítmica de la *forma* o de la *potencia formal del ritmo*?

### 3. Las placas sonoras de Chladni

En 1787, el físico Ernst Chladni hizo una experiencia muy especial: había puesto arena fina en unas placas de metal y había observado que, al generar una vibración con un arco de violín común, la arena iba generando formas. Al variar el punto de ataque y al intervenir con los dedos sobre las placas, Chladni pudo definir series específicas de sonidos capaces de generar “figuras singulares debido a la disposición de la arena a lo largo de las líneas nodales según la oscilación general de la superficie.

En *Descubrimientos sobre la teoría de los sonidos* (2014), Chladni llega a definir una tabla de formas sonoras que muestra figuras repetitivas que se obtienen en placas circulares y cuadradas:



Variadas –aunque simétricas y regulares–, las figuras obtenidas dependen evidentemente de la frecuencia del sonido. Estas imágenes dieron acceso a una correspondencia inesperada y verdaderamente espectacular entre sonidos y

figuras, obligando a referirse a un modelo de acústica y filosofía del sonido que es completamente irreconciliable con las hipótesis racionalistas (físicas, matemáticas y teórico-musicales) que habían dominado la época de la Ilustración y que ahora parecían tener que retroceder ante el descubrimiento de una raíz del sonido más profunda y enigmática (cf. Ullmann 1996; Born 2013; Wilke 2022).

De hecho, gracias a los estudios realizados por Chladni sobre la sonoridad de las placas, el sonido, en lugar de ser considerado, como ocurre en la acústica clásica, como el efecto en el medio aéreo de un cuerpo oscilante, según el modelo de la propagación desde un punto hacia el exterior, llega a considerarse como lo que esencialmente concierne a los cuerpos como tales y su forma de reaccionar a la vibración, esto es, a la tensión propia de un cuerpo. El sonido, en lugar de ser entendido como un mero fenómeno de propagación de las ondas *sobre* los cuerpos o *entre ellos*, o *de uno a otro*, ahora se determina, a través de estos esquemas, como un atributo *de las cosas*, como el *tremor* íntimo y profundo de los objetos. Las cosas *son* sonidos, *están hechas* de sonido: tocadas de la manera correcta, se liberan las intensidades sonoras que las habitan. El sonido es el fenómeno no del aire y sus ondas, sino de la vibración profunda de los cuerpos mismos.

#### 4. Novalis y la química acústica

Goethe es uno de los primeros en recoger la intuición científica de Chladni, refiriéndose a ella con entusiasmo y mostrándose sorprendido por la posibilidad de considerar la música desde la polaridad natural de las cosas (cf. Goethe, 1945, p. 269). Herder, en 1795, propone, refiriéndose a estos estudios, analizar la música a partir del círculo tonal (*Tonkreis*), una especie de ley de correspondencia de cada sonido con todos los demás en nombre de una *forma* general (2010, p. 164).

Pero hay una reelaboración de la intuición empírica de Chladni que le da una profundidad filosófica sin precedentes: es la recepción de Novalis, que llega a concebir una ‘acústica química’ o ‘química acústica’, esto es, en una composición físico-sonora de todos los objetos. Los fenómenos acústicos, se lee en uno de los *Fragmentos y estudios* que datan de 1799, pueden considerarse como movimientos devueltos, vibraciones efectivas a través de las cuales los cuerpos pliegan la variabilidad de la materia.

Con esta premisa, Novalis se pregunta si lo que mantiene unidos a los cuerpos –los “procesos de cristalización” (1946, p. 61), como los llama– es decir, lo que les da a los cuerpos una unidad sensible, no debe acaso considerarse esencialmente como un *fenómeno sonoro*. Existe, observa Novalis, un lenguaje de la naturaleza que no podemos descifrar completamente y que da lugar a todas las formas y

figuras (“montañas, plantas, animales, hombres, luces del cielo, y todas las demás formas”, hasta las placas de Chladni), y este lenguaje oscuro hecho de las *cifras de la naturaleza* es la misma música. “Las condiciones musicales me parecen realmente las condiciones básicas de la naturaleza. Las cristalizaciones: figuras acústicas de vibraciones químicas (sentido químico)” (p. 220). En este sentido, según Novalis el experimento de Chladni obliga a la naturaleza a revelar las energías que la habitan, obliga a la naturaleza a escribirse ella misma, lo que da paso para repensar todos los cuerpos físicos en los términos de una *acústica química*. “¿No podríamos acaso explicar cada formación plástica, desde el cristal hasta el hombre, acústicamente, en tanto movimiento impedido [*gehemmt*]? / Acústica química” (p. 291). Las formas –los *rythmos* diría Demócrito según Benveniste– se pueden comprender en tanto *movimientos vibratorios impedidos*, como movimientos suspendidos e inhibidos, contenidos por la materia. O sea, cada objeto formado, cada figura concreta estática, es esencialmente una vibración que no se libera, que niega su sonido, o es más bien un *sonido suspendido* que ya no es audible porque está obstaculizado, retenido violentamente por la materia, aplastado por debajo de lo visible (en lo infradelgado). En este sentido, todas las cosas deben entenderse como intensidades plásticas de vibración y obtienen una unidad espacial únicamente cuando *exhiben la contención*, cuando se paralizan en una *tensión cristalizada*.

Ahora bien, habría que reexaminar, según Novalis, la tarea de pensar la luz de la matriz químico-formal-sonora de lo real. Exponerse al sonido de las cosas implica encontrar el proceso acústico que las compone, encontrar el propio sonido (oculto) que las habita y liberarlo. Existe, observa Novalis, un “arte de descifrar” los sonidos ocultos e inhibidos por las formas, una técnica capaz de reanudar la forma a la impresión acústica que las cosas inhiben, esto es, a las vibraciones originales que les dan lugar: se trata, por supuesto, de la poesía. La naturaleza es, observa Novalis, “una ciudad mágica petrificada” (p. 220) y la poesía busca reanimarla. “Nuestra lengua en principio era mucho más musical, pero se ha hecho más prosaica desde entonces, se ha *desonorizado* [*enttönt*]. Se ha convertido en algo más parecido a un ruido [*Schallen*] –a una voz [*Laut*] [...]. Nuestra lengua debe hacerse de nuevo *canto*” (p. 267).

La poesía termina siendo en Novalis una técnica esencialmente *química* de resonorización del mundo, de reanimación de los elementos de la materia. Novalis insiste mucho en considerar la tensión que habría en el lenguaje y la voz entre las asperezas de las consonantes, que son prosaicas, materiales y destonadas, mera materia que habría perdido su sonoridad plena; y el esfuerzo de la lengua poética por volver a *vocalizar*, airear, o devolver el viento y la vibración a esta materia muerta, rompiendo así con la mera forma gutural y encontrando la naturaleza poética y supremamente musical del lenguaje (cf. p. 119). Así, la lucha de las consonantes y de las vocales es la brecha en la naturaleza que permite al poeta reabrir el *sonido impedido* de las cosas. La poesía es la lucha de ese aire que pretende vocalizar

las consonantes y que busca restituir los sonidos cristalizados de las cosas. La posibilidad que tiene el hombre de emitir sonidos y, en consecuencia, de “poetizar el mundo”, pasa ante todo por el poder de desfijación del ritmo, propio de la vibración vocal. El sonido y la voz permiten que el poeta, al cantar las palabras y al reanudar la energía elemental de la materia, intervenga en el mundo, rescatando las “figuras acústicas” que están bloqueadas en las figuras plásticas, exhibiendo, aun parcialmente, la “magia de la naturaleza” y encontrando la sonoridad recóndita de las cosas, el poder de lo infradelgado, podría decirse con Duchamp. Mediante la poesía se dice así el ritmo propio de las cosas, aquel que ha quedado anquilosado dentro de su materialidad bruta.

### 5. *El llanto de Níobe*

Es tal vez a través del personaje de Níobe que se presenta de la manera más eficaz esta idea de petrificación del instante en el seno de la duración, de la “formación del ritmo” o de la “ritmización de la forma”. Según el mito, madre de catorce hijos, los pierde por culpa de su soberbia: decía ser más fecunda que los mismos dioses y que merecía más que los dioses, que se levantaran altares en su honor, pecando así de *hybris*. Apolo, al escucharla, decide castigarla y envía una lluvia de flechas mortales en dirección a sus hijos. Perdidos sus hijos –aunque, en algunas versiones, la hija más pequeña, Melibea, fue salvada–, Níobe llora amargamente y le pide a Zeus que la convierta en piedra. Pero según el mito, incluso hecha roca, incluso cuando “la propia lengua se hiela junto con el duro paladar y las venas dejan de poder moverse” y cuando “dentro de sus entrañas es una piedra” (Ovidio, 2003, p. 400), Niobe sigue llorando y gritando para siempre. Antígona piensa a Níobe en el momento sumo de su dolor y se compara con ella: “¡Ay, Níobe, soportaste más que nadie desgracias, pero al menos yo te tomo a ti por un dios, la que en tu sepultura pétrea ay, ay, lagrimeas!” (Sófocles, 2002, p. 279). Níobe es lamento sonoro interno a la petrificación, un murmullo de dolor que resiste en la roca, que se mantiene vivo a pesar de la muerte, que habita la forma de modo sonoro y que excede a la solidificación de la materia, no estando, sin embargo, fuera de ella. Para Schelling, en “el sonido petrificado en los labios de Níobe” se ofrece “lo viviente sumergido en la muerte” (Schelling 1999, p. 170).

La sonoridad de la materia, tal como la vivacidad de lo petrificado, indica aquí la necesidad de un cambio de enfoque estético: la forma visible incluye un rendimiento sonoro que excede a lo estrictamente formal. Pienso en un argumento de Nietzsche: por un lado, observa, están las “imágenes en el ojo humano. Esto es lo que domina todo ser humano desde el ojo”. Pero, por otro, “El oído escucha el

sonido. Una concepción maravillosa y completamente distinta del mismo mundo”. Y concluye Nietzsche: “El arte se funda en la imprecisión de la vista” (Nietzsche, 2010, 360). Aquí reside tal vez un motivo de transformación del sentido: el arte en su conjunto existe porque la vista, esto es, lo formal, se descompone, se excede o se vuelve sonido, y porque el ojo empieza a *oír la forma*. “¿Habrà que romperles los oídos para que aprendan a oír con los ojos?” (Nietzsche 2016, p. 76), pregunta Zarathustra. El ritmo habita aquí la forma, es su matriz invisible, exuberante e inmanente a la vez.

### 6. *Lo sonoro de la forma*

Es necesario, sin embargo, ser precisos sobre este punto, porque es aquí donde se define la apuesta propia del problema de la forma del ritmo en todas sus recaídas filosóficas y estéticas. En estas últimas palabras de Nietzsche parece volverse dominante una oposición dual: la figura, por un lado, que se deja pensar como no-sonido (o como falta-de-sonido), y el sonido, por el otro, que se vuelve indomitable para cualquier forma de cristalización y que alude, entonces, como señala Nietzsche, a una “concepción distinta del mundo”. Resuena acá una lectura dicotómica que podría hacernos perder de nuevo lo que se había obtenido a lo largo de todo este recorrido. Lo que se abrió a la consideración de Chladni –y de la tradición que repiensa su experimento–, en efecto, vuelve inoperante la oposición de acústica y plástica, en la medida de que las dos dimensiones se vienen complementando: la forma es, para Novalis, el sonido retirado y el sonido es la forma vuelta fluida (por la poesía, por ejemplo). En ese sentido, más que pretender descartar lo formal y dirigirse hacia lo sonoro *como tal*, alcanzando un supuesto lugar de pureza vibrante, se trataría de comprender el modo en que una dimensión actúa en la otra. El sonido no está en Chladni *tras* la forma. Al contrario, lo que muestran las placas es que, por el medio de la forma, se hace posible percibirse de la vibración inhibida que las habita. En este sentido, en el momento mismo en que se captura una forma, paralelamente a su figura plástica efectiva (acabada), o precisamente por el medio de ella, emerge su *tensión sonora*, su intensidad dinámica.

Esto me parece digno de nota: el ritmo atraviesa y tiende la materia, permeándola de sonido y dando lugar así a una forma; y, únicamente dentro de esta contaminación de forma y sonido, algo *se presenta*. “El ritmo es la puesta en forma” afirma Jean-Luc Nancy (2021, p. 22). En el libro *Cruor*, usa la metáfora de la circulación de la sangre para comentar lo propio del ritmo: por supuesto, el corazón late con golpes secuenciales y con sucesiones temporales, pero lo que en realidad es decisivo es la *pulsión* de la sangre, su capacidad de circular (o de

chorrear, en caso de herida). Con esta metáfora, una vez más, el ritmo se asume como una tensión propulsiva de contracción y dispersión, mucho más que como una secuencia temporal: se percata el ritmo como aquel liviano movimiento de una vena bajo la piel que pulsa y se tiende, que sostiene el cuerpo transitando en él.

Avance y retirada, sin los cuales no habría yo: el ser se acerca y se aleja de sí, esta es su definición o su esencia. Este ir y venir o esta ida y vuelta, esta alternancia y esta alteración se producen en él como el retorno de sangre o savia. (Nancy, 2021, p. 23)

Expansivo y contraído a la vez, sístole y diástole en constante modulación formal, el ritmo conforma la forma y la excede continuamente.

## 7. Conclusión

En la tradición que hemos evocado, se trata, entonces, de considerar que ritmo y forma no se excluyen realmente. La forma se cristaliza y mantiene solo hasta que la vida circula en ella de manera ritmada, hasta que el llanto de Níobe resuena. El ritmo vivifica las formas, las modaliza, las recorta, las extiende y las compone. Es lo que se modifica sin haber sido previamente nada modificable, o bien no habiendo sido nada más que *lo* modificable: una sustancia previa a toda figuración, un diferente absoluto. Nada, por tanto, que surja de una figura ya dada, sino lo que consiste en *surgir*. Autoemergente, inaprehensible y, por tanto, fuera de sí mismo, pero igualmente curvado e idénticamente plegado sobre sí mismo, el ritmo reside en la forma y le pertenece, aun cuando solo se da como pasaje y exceso, como potencia intensiva. Como observó Maldiney, en esta consideración del ritmo, “el presente ya no es el cierre instantáneo, sino la abertura del instante del tiempo” (2013, p. 217), génesis de toda forma, posibilidad y abertura que se encarna y se cierra en cada forma espacial.

Pensar la forma del ritmo (o el ritmo como un acontecer formal) implica, entonces, repensar esta contaminación y vislumbrar, en el punto de indistinción de sonido y figura, otra apertura de lo sensible, otra manera de sentir. En ese lugar, el ritmo, la tensión infradelgada de la figura, o la “unidad de la presión”, como decía Tarkowski, termina siendo la condición de posibilidad del tiempo y del movimiento, y no a la inversa. El ritmo habita la forma con una pulsante dinamicidad que el presente puede recogerse en unidad y cambiar. La forma del ritmo tiene que ver, entonces, con la propia posibilidad de la conformación de la presencia.

## Referencias

- Aristóteles. (1995). *Física*. Trad. G. de Echandía. Gredos.
- Benveniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1. Gallimard.
- Bonnet, F. (2022). *Les mots et les sons. Un archipel sonore*. Éditions de l'Éclat.
- Born, Georgina, ed. (2013). *Music, Sound, and Space. Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge UP.
- Chladni, E. (2014). *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*. Nabu Press.
- Dessons, . (2012). Rythme, corps, langage. En M. Bigot y P. Sadoulet (Eds.), *Rythme, langue, discours* (pp. 45-58). Éditions Lambert-Lucas.
- Deleuze, G. (2002a). *L'île déserte*. Editions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. (2002b). *Diferencia y repetición*. Trad. M. S. Delpy y H. Beccacece. Amorrortu.
- Duchamp, M. (1980). *Notes*. Flammarion.
- Dezeuze, A. (2016). *Almost nothing: Observations on precarious practices in contemporary art*. Manchester UP.
- Goethe, J. W. (1945). *Teoría de los colores*. Trad. P. Simón. Poseidón.
- Herder, J. G. (2010). Die Lyra. Von der Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst. En *Sämtliche Werke*, vol. 27. Nabu Press.
- Maldiney, H.(2013). *Regard, parole, espace*. Cerf.
- Matinec, R. (2000). Rhythm in Multimodal Texts. *Leonardo*, 33, 289-297.
- Montanari, F. (2015). *The Brill Dictionary of Ancient Greek*. Koninklijke Brill.
- Nancy, J. (2021). *Cruor*. Galilée.
- Nietzsche, F. (2010). *Fragmentos póstumos (1869-1874)*, vol. 1. Trad. L. de Santiago. Tecnos.
- \_\_\_\_\_. (2016). Así habló Zaratustra. En *Obras completas*, vol. IV. Trad. D. Sánchez Meca. Tecnos.
- Novalis. (1945). *Gesammelte Werke*, vol. III. Bühl Verlag.
- \_\_\_\_\_. (1946). *Gesammelte Werke*, vol. IV. Bühl Verlag.
- Nowell Smith, D. (2019). What is called Rhythm? En B. Gloser, ed. *Critical Rhythm: The Poetics of a Literary Life Form* (pp. 40-59). Fordham UP.
- Ohriner, M. (2016). Attending to Free Rhythm. *Indiana Theory Review*, 32, 1-40.
- Ovidio (2003). *Las metamorfosis*. Trad. C. Álvarez y R. Iglesias. Cátedra.
- Platón (1988). Banquete. En *Diálogos III*. Trad. C. García Gual, M. Martínez y E. Lledó. Gredos.
- \_\_\_\_\_. (1999), Leyes, en *Diálogos IX*. Trad. F. Lisi, A. S. Rodríguez. Gredos.
- Schelling, F. (1999). *Filosofía del arte*. Trad. V. López-Domínguez. Tecnos.
- Sófocles (2002). *Tragedias completas*. Trad. J. V. Donado. Cátedra.
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Trad. E. Banús Irusta. Rialp.

- Torlasco, D. (2021). *The Rhythm of Images: Cinema beyond Measure*. University of Minnesota Press.
- Ullmann, D. (1996). *Chladni und die Entwicklung der Akustik von 1750-1860*. Birkhäuser Verlag.
- Valéry, P. (1957). *Œuvres*, vol. 1. Gallimard.
- Wilke, T. (2022). *Sound Writing. Experimental Modernism and the Poetics of Articulation*. The University of Chicago Press.