

<http://www.rhuthmos.eu/spip.php?article2146>

Tiempo, forma y movimiento. Una idea pre-platónica del ritmo.

- Recherches

- Le rythme dans les sciences et les arts contemporains

théâtre et spectacle vivant - GALERIE - Nouvel article

-
Publication date: Martes 30 de enero de 2018



Copyright © Rhuthmos - Todos derechos reservados

Este texto fué presentado en el 2° Congreso Internacional de Artes, Revueltas del Arte. Universidad Nacional de las Artes, UNA - Buenos Aires - 4-6 de octubre de 2017.

Abstract. La experiencia rítmica es central en la fruición de la obra de arte. Los comentarios sobre las características del ritmo son comunes en relación con obras musicales y coreográficas, pero también teatrales, audiovisuales y literarias, entre otras. Sin embargo no es fácil saber de qué se habla cuando se habla de ritmo. Partiendo de autores como Paul Fraise, Leonard Meyer, Henri Lefebvre o Pascal Michon, en este trabajo exponemos una concepción del ritmo distinta a la que surge de la definición platónica, para quien el ritmo es "el orden del movimiento en la música y la danza siguiendo las leyes del número". Ya Benveniste mostró que el concepto de ritmo fue usado anteriormente con otro sentido, como "la forma provisoria, modificable e improvisada que adquiere lo que fluye en el momento mismo de fluir". Postulamos que esta forma de concebirlo es una herramienta muy productiva para pensar a la vez las sucesiones métricas y todas las demás formas de organización posibles independientemente del metro para la interpretación, la producción y la enseñanza artística, además de iluminar su rol en la creación de sentido en el arte.

Palabras clave: *ritmo, forma, movimiento.*

La definición de "ritmo" se revela un problema muy complejo. Una de las facetas de este problema es que la palabra ritmo tiene muchos significados y entonces muchas veces las definiciones que encontramos son parciales o están determinadas por el objeto de estudio del autor que propone la definición. Lo más pertinente es emplear una definición útil y productiva más que encontrar una definición esencial, que obligaría a extender excesivamente el campo de investigación en busca de algo que probablemente sea imposible encontrar.

Una de las formas de abordar esta dificultad es diferenciar dos fenómenos rítmicos, o en todo caso dos aspectos del fenómeno rítmico, que son la métrica y el ritmo propiamente dicho. En este planteo se ve la dificultad que implica el uso de la palabra ritmo, ya que significa tanto la totalidad del fenómeno como una de sus partes. La métrica es naturalmente un fenómeno rítmico, pero para hablar del conjunto de fenómenos rítmicos que no son la métrica no hay otra palabra que la misma palabra "ritmo". Sin embargo el ritmo y la métrica, entendiendo por ritmo todos los fenómenos rítmicos que no son la métrica, son muy distintos y en el marco la música y la danza, se hace imprescindible discriminarlos. La métrica es un campo de la rítmica está dominado por factores numéricos, por divisiones proporcionales, por repeticiones. Entran dentro del campo de la métrica los compases, los valores que expresan las figuras musicales, el concepto de pulso, la división de las frases musicales en números regulares de compases, la construcción de secuencias de movimientos sobre patrones numéricos, pero también más allá de la música y la danza, los distintos modos de la versificación, donde el verso se ajusta a esquemas definidos por el número de sílabas que separan los acentos de las palabras, o las vocales largas y cortas, dependiendo del idioma en que esté escrita la poesía. Éste fenómeno métrico también aparece en otras artes, nombrado expresamente por los ensayistas, muchas veces con otros nombres que oscurecen el paralelismo con la métrica en la música, la danza y la literatura.

Al hacer esta diferenciación entre métrica y ritmo se encuentra que la métrica, al estar definida por relaciones numéricas y duraciones proporcionales, es fácilmente manejable y descriptible. Este hecho es causa de que esté enormemente sobrevalorada, a tal punto que la mayor parte de las veces que en la enseñanza de la danza se habla de ritmo, en realidad se está hablando sólo de métrica. Además esta sobrevaloración de la métrica y de la descripción del ritmo basada en el número tiene un componente normativo que también muchas veces oscurece otros aspectos del fenómeno rítmico. Esto se refleja en el hecho de que muchas veces se evalúa el ritmo, o sea se dice si un ritmo está bien ejecutado o mal ejecutado por el intérprete, o bien o mal concebido por un compositor, si se encuadra dentro de esquemas métricos normativos.

Para escapar de este reinado métrico-numérico-normativo es mejor tomar una definición pre-platónica del ritmo basada en la investigación filológica que realizó Emile Benveniste sobre la etimología de la palabra y la evolución histórica del concepto. Benveniste encontró que la etimología usual en la primera mitad siglo XX describía el surgimiento del concepto de ritmo de la observación por los griegos del movimiento de las olas en las orillas del mar Egeo. Para Benveniste esta etimología no tenía sentido dado que la palabra "ritmo" se forma en griego a partir de una raíz que significa "fluir", y él observó que el movimiento de las olas en las playas no "fluye" de manera alguna. A partir de esta observación recurrió a los textos griegos para ver de qué manera usaban la palabra "*rhuthmos*", y encontró que era una de las palabras con las cuales se denominaba la "forma". Se aplicaba para nombrar la forma de los objetos que cambiaban con el paso del tiempo, como las formas reflejadas en un espejo, la forma de las instituciones políticas, la forma de las letras del alfabeto, la forma de las emociones y los sentimientos humanos, entre otros objetos, "*...la forma que adopta en un momento aquello que está en movimiento, lo que fluye, lo cambiante*" (BENVENISTE, 1966). Benveniste explica que ya en época de Platón, y en sus obras, el ritmo está definido como la forma del movimiento humano sometida a las leyes del número.

Según el filósofo e historiador francés Pascal Michon (MICHON, 2015) este sometimiento de la forma rítmica a las leyes del número tiene razones histórico-sociales y políticas que reflejan las tensiones y los conflictos de la época. Hay buenas razones para pensar que la idea de ritmo como "metro" (*metron*), como medida, repetición y proporción establecida por Platón es congruente con la crítica de la democracia desarrollada por el mismo Platón y con la exclusión de la ciudad de personajes que podrían parecer marginales, pero cuyo rechazo es determinante en la economía del pensamiento tradicional sobre el ritmo: los poetas.

Siguiendo las ideas de Michon, una experiencia rítmica concebida en los términos del número y de la medida solamente es compatible con una estructura social organizada siguiendo un modelo de racionalidad matemático y "musical". Su armonía social depende necesariamente de la jerarquización de los diferentes elementos de la sociedad. Cada uno debe asegurar su rol en una repartición funcional, contra la cual es imposible rebelarse, y participar en la reproducción rítmica de la sociedad perfecta, en particular a través de una participación en las alternancias fundamentales de la sociabilidad (el culto religioso y cívico). Se comprende la suerte reservada a los poetas: éstos representan los competidores directos de este tipo de orden político, en la medida en que la menor de sus producciones literarias y musicales implican procesos que no siguen ni modelos matemáticos ni los propios del culto religioso, sino maneras de fluir (o sea ritmos de acuerdo con la definición de Benveniste) cada vez nuevas y que no exigen ninguna jerarquización funcional. Platón comprendió que los poetas eran los heraldos, muchas veces marginales pero no menos peligrosos, de una sociedad donde el ritmo no es una medida, un compás, un número y una proporción, y que representaban un desafío importante para el filósofo-rey.

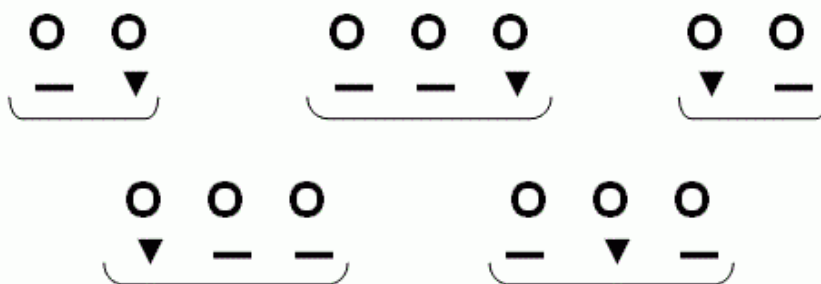
Pero para encontrar una manera de describir las formas rítmicas prescindiendo del número, de la duración proporcional y de la repetición, hace falta encontrar algo igualmente relevante que lo reemplace. Y este algo es el acento rítmico. Según Leonard Meyer (COOPER & MEYER, 2000) "*...en la actualidad no se puede afirmar inequívocamente que es aquello que hace la nota nos parezca acentuada y otra no. Porque aunque factores como la duración, la intensidad, el perfil melódico, la regularidad, etcétera, desempeñan individualmente un papel creación de la sensación de acento ninguno de ellos parece un elemento concomitante necesario e invariable en el acento*". Lo mismo puede decirse naturalmente del movimiento del cuerpo en la danza o de la acentuación poética. De todas maneras, aun aceptando esta dificultad relativa a su definición, el concepto de acento es vital en la experiencia rítmica, en su interpretación y análisis, inclusive en el marco de la métrica musical y poética. El acento aparece como un hecho, como un dato que es necesario interpretar e integrar a cualquier descripción del fenómeno rítmico posible.

La reflexión sobre la naturaleza del acento obliga al pensamiento a volver sobre otro aspecto de la naturaleza del ritmo. Y quizás este retorno pueda aportar algún elemento de importancia para reflexionar sobre el acento mismo. El aspecto de la naturaleza del ritmo que en este momento siento la necesidad de abordar es por llamarlo alguna manera, su ubicación. La mayor parte de los textos didácticos sobre música y danza cuando abordan el ritmo lo

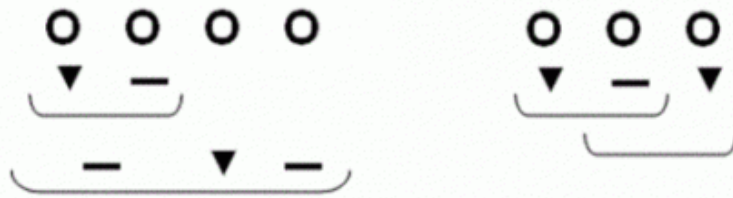
Tiempo, forma y movimiento. Una idea pre-platónica del ritmo.

ubican como un hecho o un acontecimiento, o una cadena de acontecimientos en todo caso, que forman parte de la obra y que hay un sujeto que percibe. O sea que el ritmo es descrito como algo que está en una música por ejemplo y que el sujeto como oyente percibe, y a partir de esta percepción lo experimenta. Sin embargo ya el psicólogo Paul Fraisse (FRAISSE, 1976) dice *"...en diverso grado el ritmo se percibe y se realiza (por quien lo percibe) al mismo tiempo"*. Esto significa que la percepción de por sí no basta para la existencia de la experiencia rítmica. Para que ésta aparezca es necesaria una *acción* por parte del sujeto, por lo cual el esquema tradicional de estímulo-respuesta, o emisión-percepción, no permite aclarar la naturaleza del fenómeno rítmico. Lo que existe, lo que fluye, lo que adopta una forma que llamamos ritmo, es la relación que hay entre el sujeto y la obra, es una entidad en la que participan ambos inseparablemente so pena de destruir la experiencia rítmica. Según Nicolás Abraham *"...el estado rítmico es a la vez la marca y la perturbación del sujeto. La marca del sujeto, es decir que no hay ritmo sin sujeto que lo perciba o lo accione. Pero también su perturbación, es decir que no hay sujeto del ritmo sin sujeto rítmico, sin ritmización del sujeto a cambio"* (SAUVANET, 2015). Me parece interesante que desde esta perspectiva la búsqueda de una naturaleza del acento que se explique por sus características físicas, por ejemplo en música la intensidad, el timbre, la frecuencia del sonido o su posición en una secuencia de frecuencias, en una melodía, no puede llevar a ninguna conclusión definitiva. Un acento es un acento porque hay algo que sucede entre la obra y el sujeto, entre la música y el oyente. Es más, en realidad la palabra oyente no describe adecuadamente la posición del sujeto frente a una obra musical debido a que denota una posición pasiva y no la escucha activa que efectivamente sucede cuando la experiencia rítmica aparece.

Para Leonard Meyer (COOPER & MEYER, 2000) el ritmo *"...podría definirse como el modo en el cual una o más partes no acentuadas son agrupadas en relación con otra parte que sí lo está"*. De esta manera el acento es colocado en el centro de un nuevo tipo de formalización que prescinde totalmente del número, la relación proporcional de las duraciones y las repeticiones, creando una forma que Meyer llama agrupamiento. También postula que la cantidad de agrupamientos posibles es escasa, podrían ser solamente cinco, DF, DDF, FD, FDD y DFD, donde F significa fuerte, o acentuado y D débil o no acentuado (COOPER & MEYER, 2000, pág. 16). Según este autor, *"...como un grupo rítmico puede ser identificado cuando sus partes se diferencian entre sí... implica siempre una correlación entre una única parte acentuada y una o dos partes no acentuadas (fuertes y débiles, respectivamente) ... ni una serie de partes fuertes indiferenciadas ni una serie de partes débiles ... pueden ser verdaderos ritmos. Son ritmos incompletos"* (pág. 17). Se entiende que las palabras "fuerte" y "débil" se emplean en un sentido metafórico, y no implican ninguna característica dinámica de fuerza o debilidad. Para graficar estos conceptos se pueden emplear signos convencionales arbitrarios, por ejemplo para indicar un acontecimiento el símbolo \circ , para indicar una parte acentuada o fuerte $\frac{1}{4}$, y para una parte no acentuada o débil \neg . De manera que los cinco grupos básicos DF, DDF, FD, FDD y DFD se pueden graficar así respectivamente:



Otras combinaciones posibles pueden ser analizadas como compuestas por los grupos básicos dados: DDFD y FDF pueden ser descriptas así:



El concepto de agrupamiento no es una invención de Meyer, por ejemplo muchos textos de enseñanza musical lo utilizan para describir los compases. La diferencia es que este autor lo toma como el elemento formal básico de la estructura rítmica, y lo separa totalmente de la métrica y de la descripción numérica.

De todas maneras falta un paso más para abordar el problema de la organización del ritmo en dimensiones mayores. Henri Meschonnic (MESCHONNIC, 1982) lo expresa así: *"En el discurso, el discurso es ritmo y el ritmo discurso... El ritmo es el conjunto sintético de todos los elementos que contribuyen a su conformación, organización de todas las unidades..., desde las de la frase hasta las del relato... Lo que plantea el problema, sobre el cual nada se sabe: la relación entre las pequeñas unidades y el ritmo de las grandes..."*, traducción mía. Sin embargo este problema puede empezar a tener solución si recurrimos a la idea de la organización arquitectónica de los acontecimientos sucesivos en niveles simultáneos. No es casualidad que un musicólogo como Meyer haya descrito en detalle este concepto, ya que es familiar a cualquier estudiante de música que aborda el estudio de la forma musical. En una frase musical sencilla, el elemento más simple es el *motivo*; dos o más motivos forman *incisos*, éstos forman a su vez *semifrases* que se agrupan en *frases*. Las frases se organizan en *temas*, y así la organización crece hasta llegar a las dimensiones que el músico desee (BAS, 1947). De la misma manera, dentro de las oraciones las palabras forman agrupaciones jerárquicas llamadas *constituyentes sintácticos* (DÍAZ HORMIGO, 1). Estas agrupaciones están regidas por el significado de las palabras, ya que no cualquier conjunto de palabras forma un constituyente, sino sólo aquellas agrupaciones que realizan una función sintáctica reconocible. Las oraciones forman a su vez párrafos, versos, secciones, estrofas, o lo que sea de acuerdo con el tipo de texto del que se trate.

Lo relevante desde el punto de vista rítmico es que en cada nivel de organización los acontecimientos se pueden agrupar siguiendo el mismo principio que define Meyer, esto es *"...una o más partes no acentuadas son agrupadas en relación con otra parte que sí lo está"*, tomando en cuenta que la palabra acento tiene el significado de acento rítmico, no de acento gramatical o métrico, y su naturaleza depende del contexto en el que aparece. En cada nivel de organización los acontecimientos son los agrupamientos presentes en el nivel inferior, por ejemplo palabras en relación con las frases, frases en relación con las oraciones, oraciones en relación con los párrafos, y demás. También en cada nivel los agrupamientos de orden inferior se agruparán alrededor de los "acentuados" en una organización jerárquica, de acuerdo con los factores de agrupamiento que estén presentes en el texto.

También Pascal Michon, que postula que la individuación de los sujetos humanos es consecuencia de un proceso rítmico, encuentra un problema y una vía similar. Según él, si los procesos que producen continuamente los individuos singulares y colectivos se realizan de manera relativamente constante en una época o en un grupo dado, si no son un simple flujo sino un conjunto descriptible de ritmos articulados unos con otros, hay que suponer que estos conjuntos rítmicos son ellos mismos de alguna manera individuos. Esto significa que los acontecimientos sucesivos que suceden en la historia de cada individuo están en sí mismos conformados de una manera comparable a los agrupamientos que aparecen en la estructura rítmica de las obras de arte, o sea que no son una cadena de hechos que transcurren en el tiempo sino que forman estructuras ordenadas. Como en el arte, lo que está conformado rítmicamente no es ni el sujeto ni una "realidad externa", sino la relación entre el sujeto y el mundo, una relación en la cual ambos se perturban mutuamente, como decía más arriba Nicolás Abraham, y que transcurre y cambia en el tiempo. Lo producido por la conformación rítmica es una identidad individual o colectiva que se produce en un momento particular, una forma que adopta en un momento algo que está en perpetuo cambio. Y Michon avanza más allá, pensando en los ritmos de las grandes unidades que para Meschonnic son tan problemáticos: para

él los ritmos que producen continuamente los individuos tampoco son un simple flujo sino un conjunto descriptible de ritmos articulados unos con otros. Mi interpretación de la idea de Michon está en la manera en que pienso que se puede describir la forma en que los ritmos se articulan unos con otros: según Meyer es la misma forma en la que los acontecimientos se conforman dentro de cada agrupamiento, dentro de lo que podemos llamar el nivel básico, el ritmo primario, o sea los no acentuados alrededor de los acentuados, generando ritmos de ritmos, y ritmos de "ritmos de ritmos". Como se trata de los ritmos de la individuación entonces los ritmos son de alguna manera individuos, y los ritmos de nivel más alto son individuaciones de ritmos-individuos, un tipo de individualidad compuesta de las individuaciones históricas del sujeto, de la misma manera que una individualidad colectiva incluye las individualidades singulares de los sujetos que la componen. De esta manera se pueden homologar la conformación rítmica de un texto artístico de la disciplina de que se trate con la conformación rítmica de las identidades individuales y colectivas de los sujetos.

Posteriores investigaciones dirán si esta idea es productiva o no. Quizás haya que reemplazarla enteramente por alguna otra. Pero adoptarla, sobre todo en el ámbito de la educación artística, la interpretación y el análisis del ritmo en las obras de arte, tanto por los teóricos como por los artistas y la crítica de arte, permite desprenderse de las limitaciones más importante de la definición platónica usual: su dependencia de los fenómenos numéricos, de la necesidad de la repetición y la división proporcional del tiempo, y de los aspectos normativos asociados a estas características. Esta ya es una ventaja que debería llamarnos a reflexionar sobre la manera en la que abordamos el fenómeno rítmico y su rol en la creación de sentido en el arte.

Bibliografía:

BAS, G. (1947). *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires: Ricordi.

BENVENISTE, E. (1966). La notion de rythme dans son expression linguistique. *Problèmes de linguistique générale*, 133.

COOPER, G., & MEYER, L. (2000). *Estructura Rítmica de la Música*. Barcelona: Idea Books.

DÍAZ HORMIGO, M. T. (2003 de enero de 1). *DELIMITACIÓN TERMINOLÓGICA Y CONCEPTUAL DE LAS UNIDADES LINGÜÍSTICAS*. . (E. L. G. Universidad de Alicante. Departamento de Filología Española, Ed.) Recuperado el 2011 de septiembre de 1, de Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante : <http://hdl.handle.net/10045/6175>

FRAISSE, P. (1976). *Psicología del ritmo*. Madrid: Ediciones Morata.

MESCHONNIC, H. (1982). *Critique du rythme*. Lagrasse: Verdier.

MICHON, P. (2015). *Les Rythmes du politique. Démocratie et capitalisme mondialisé*, . Paris: Rhuthmos.

SAUVANET, P. (15 de marzo de 2015). *Rhuthmos* . Obtenido de La question du rythme dans l'oeuvre d'Henri Maldiney : approche et discussion. : <http://rhuthmos.eu/spip.php?article736>