

El ritmo y la métrica en los textos literarios

samedi 16 février 2019, par [Aníbal Zorrilla](#)

Sommaire

- [Ritmo y lenguaje](#)
- [Agrupamiento](#)
- [El acento en el texto literario](#)
- [Niveles de organización](#)
- [El ritmo del texto dramático](#)
- [Bibliografía](#)

Ponencia inédita presentada en el II Congreso Internacional de Teatro, Buenos Aires 12 al 15 de octubre 2011. Instituto de Investigación en Teatro Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes.

Ritmo y lenguaje

Muchos autores estudian el ritmo en el lenguaje en general, y especialmente en textos literarios. La mayor parte de ellos, especialmente quienes tratan sobre la poesía, discrimina particularmente el aspecto métrico por un lado, en el cual el número de sílabas y la frecuencia de los acentos es el aspecto más relevante, y por otro lado el ritmo, que tiene características propias.

Hay una idea generalizada de que el ritmo es algo más que medir la cantidad de sílabas y la distancia entre los acentos. El poeta mexicano Octavio Paz dice :

"... el ritmo es algo más que medida, algo más que tiempo dividido en porciones. La sucesión de golpes y pausas revela una intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo provoca una dirección, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque (...). Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido, sino una dirección, un sentido. El ritmo no es medida, sino tiempo original". (PAZ, 1956)

Sin embargo no es fácil encontrar en estos autores una definición de lo que es el ritmo y qué lo diferencia de la métrica. Continuando con las ideas del estudio de Benveniste, en el que rescata el significado antiguo del término griego en la filosofía jónica : *"forma asumida por aquello que está en movimiento, fluida, modificable ; forma distintiva, figura proporcionada, disposición"* (BENVENISTE, 1966), varios autores abordaron una interpretación del ritmo lo más alejada posible de los fenómenos métricos. El investigador Oldrich BELIČ, oponiéndose a la tradicional interpretación cuantitativo-musical que divide las palabras arbitrariamente en pies basándose en la cantidad de sílabas y la frecuencia de los acentos señala que *"...el verso es un fenómeno lingüístico y hay que enfocarlo como tal, es decir tomando en consideración no sólo su aspecto puramente fónico, sino también, y ante todo, su contenido"* (BELIČ, 1975), citado en (PAMIES A. , 1995). También Daniele Barbieri dice que en *"...los estudios sobre el ritmo en la poesía... limitan a menudo sus intereses a la*

estructura métrica, y en todo caso a la simple exploración de los ritmos en el plano de la expresión, haciendo caso omiso de la existencia de ritmos de contenido, que contribuyen por igual a los otros en la construcción general de efecto estético de un poema". (BARBIERI D. , 1992) Este autor señala un problema similar en el estudio del ritmo en la música : "En la música, el campo de origen de la palabra, el ritmo ha sido objeto de una intensa, aunque reciente teorización (se refiere a (COOPER & MEYER, 2000), cuya fecha original de publicación es 1960). Sin embargo, debido a que el concepto en esta disciplina tiene un espacio bien definido, que se opone, por ejemplo, al de la melodía, es que terminan quedándose fuera de estos estudios... acontecimientos que deberían de alguna manera ser incluidos. En un sentido amplio son también fenómenos rítmicos los retornos melódicos, como las recapitulaciones, los ritornellos, las progresiones y los ostinatos". (BARBIERI D. , 1992), traducción mía. Este señalamiento es justo en general, pero no específicamente en el caso de Meyer, cuyas ideas sobre el ritmo incluyen expresamente estos fenómenos.

El autor francés Henri Meschonnic aporta esta definición : *"Defino el ritmo en el lenguaje como la organización de las marcas por la cuales los significantes, lingüísticos y extra-lingüísticos, producen una semántica específica, distinta del sentido lexical, y que yo llamo "signifiance" : es decir los valores propios a un solo discurso. (MESCHONNIC, 1982). (El término francés "signifiance" tiene en este trabajo un significado específico definido expresamente por el autor). En un trabajo posterior en colaboración con Gérard Dessons citado en un artículo de Eric Bordas se lee : "...se entenderá por ritmo... la organización del movimiento de la palabra por un sujeto (DESSONS & MESCHONNIC, 1998), idea que tiene el mérito de colocar al sujeto en el centro de la reflexión. (BORDAS, 2007), traducción mía.*

Sin embargo a pesar de estos desarrollos conceptuales la teoría del ritmo en los textos literarios se encuentra con una dificultad. Como lo expresa Barbieri en el trabajo ya citado, cabe preguntarse *"...cómo sea posible realizar una descripción del ritmo más formal y controlable"* (BARBIERI D. , 1992), que por ser distinta de la métrica no debe estar basada en el número de sílabas ni en la frecuencia de los acentos.

Agrupamiento

Un fenómeno al que hacen referencia los autores y que puede ser la base de esta formalización del ritmo es el del agrupamiento. El psicólogo Paul Fraisse (FRAISSE, 1976) introduce el concepto en el marco de los estudios sobre el ritmo, y lo compara con fenómenos similares que se producen en la percepción visual descritos por Rudolf Arnheim (ARNHEIM, 1962). En estos autores es explícito el origen del concepto en la psicología de la Gestalt, sobre todo en la ley general de la buena forma (*Prägnanz* o *Pregnancia*, que postula que la percepción humana organiza los elementos que percibe en figuras lo más simples que sea posible), pero también en los principios de similaridad y proximidad como factores de agrupamiento.

Estas ideas fueron aplicadas al ritmo en la música por Leonard Meyer, que postula una definición del ritmo basada en el fenómeno del agrupamiento : *"...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"*. Señala algunos factores de agrupamiento propios de la música refiriéndose a los principios de la Gestalt citados : *"El agrupamiento es producto de la semejanza y la diferencia, la proximidad y la separación de los sonidos percibidos por los sentidos y organizados por la mente."*

Sin embargo el acento es un fenómeno difícil de definir. *"...en la actualidad no se puede afirmar que es aquello que hace que una nota nos parezca acentuada y otra no"*, dice Meyer. Inclusive este autor, tan claro y riguroso en su discurso, cae en una especie de circularidad cuando dice : *"La diferencia entre las partes acentuadas y las no acentuadas reside en el hecho de que la parte acentuada es el foco, el núcleo del ritmo en torno al cual se agrupan las partes no acentuadas y en relación al cual son oídas"* (COOPER & MEYER, 2000). Pareciera que por un lado postula que para que se produzca el agrupamiento debe haber acentos, y por otro que el agrupamiento es el que determina cuál es la nota acentuada y cuál la no acentuada.

El acento en el texto literario

En cuanto al acento en el lenguaje Antonio Pamies abordó el fenómeno desde una perspectiva experimental. Realizó un experimento en el cual se analizaron acústicamente un conjunto de frases diseñadas especialmente y evaluó la realización de los acentos tomando en cuenta tres parámetros : la altura del sonido, la duración y la intensidad. Resumiendo el resultado describe : *"En un corpus de 32 frases con un total de 116 acentos, hemos comprobado que la duración actúa como marcador único del acento sólo en un 28% de los acentos, la intensidad sólo en un 10%, el tono en un 5%, resultados lo bastante decepcionantes como para descartar la hipótesis de un marcador único y estable. La conjunción redundante de las tres preeminencias sólo se da en un 2% de nuestros acentos, y la ausencia de los tres se da en un 25% (acentos que consideramos como no realizados, y que suponen nada menos que la cuarta parte del total en nuestro corpus)"* (PAMIES A. , 1994).

En una crítica a la métrica cuantitativo-musical tradicional ; Pamies alerta sobre *"...la manipulación del concepto de acento hasta lo indecible, de modo que se dice que éste crea el ritmo, pero a la vez se pretende (cuando las cuentas no salen) que es el ritmo quien crea artificialmente un acento en determinadas posiciones. El círculo vicioso se cierra siempre en el mismo sitio : ¿es el acento causa o consecuencia del esquema rítmico ?* (PAMIES A. , 1995). O sea que señala la misma dificultad con la cual se encontró Meyer en el párrafo citado anteriormente.

Para aportar a la superación de este problema lo primero que es necesario reconocer es que la palabra acento, al igual que ritmo, es polisémica, por lo cual es necesario discriminar sus significados. Por un lado está el acento gramatical, que es un elemento del lenguaje que se presenta al mismo nivel que los sonidos, fonemas, lexemas, morfemas y demás. Este acento gramatical es el homólogo del acento métrico o de compás en la música, y es la base de la métrica en la versificación. Por otro lado hay otro tipo de acento, al que Meyer llama *"...acento rítmico"* en la música y Meschonnic *"...las marcas del discurso"* en el lenguaje, que es distinto del acento métrico, y que es el acento sobre el que el ritmo del lenguaje está organizado en agrupamientos.

Niveles de organización

Una última cita de Meschonnic introduce el problema de la organización del ritmo en dimensiones mayores : *"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..."* (MESCHONNIC, 1982), 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, 2003). 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 realiza una función sintáctica reconocible. Las oraciones forman a su vez párrafos, versos, secciones, estrofas, o lo que sea de acuerdo al 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 a las frases (o sintagmas), frases en relación a las oraciones, oraciones en relación a 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 a los factores de agrupamiento que estén presentes en el texto.

El ritmo del texto dramático

Para abordar este tema tomamos una cita de Pavis, que habla de espectáculos en general : “...el ritmo de la puesta en escena en su conjunto...nos obliga a distinguir los ritmos parciales de cada sistema significante.” Más adelante : “El ritmo general... (resultado de la combinación de estos ritmos parciales),...se convierte en aquello que organiza a los cuerpos hablantes que se desplazan por el tiempo y el espacio de una escena” Y también : “Los ritmos de los distintos sistemas escénicos obedecen a sus leyes particulares” (PAVIS, 2000).

Según este autor la obra de teatro consta en su composición con diferentes elementos que tienen cada uno un ritmo propio : la gestualidad, la iluminación, el vestuario, el texto son ordenados cada uno por un ritmo particular que establece su desarrollo en el tiempo. Desde el punto de vista de las ideas expuestas anteriormente esto significa que cada “sistema significante”, para usar el lenguaje de Pavis, presenta una serie de acontecimientos propios del sistema que se trate, agrupados rítmicamente en relación con los acentos y organizados en niveles arquitectónicos simultáneos de acuerdo a “sus leyes particulares”, o sea sus factores de agrupamiento específicos. El texto es uno más de esas cadenas de acontecimientos, que se desarrolla a la par de los aspectos coreográficos de la puesta, por decirlo así ; de la música, la iluminación, etc. Pero es “el ritmo general”, el de la puesta en escena, aquel que organiza y unifica los distintos elementos de la representación que se desplazan por el tiempo y el espacio de una escena.

Esta organización de lenguajes compuestos de acontecimientos de diferente naturaleza, cuyos discursos obedecen a distintas leyes en su desenvolvimiento, que tienen sentidos y significados dispares, se puede llevar adelante porque lo que se organiza no son palabras, gestos, sonidos o movimientos, sino sus agrupaciones en torno a instantes jerarquizados, de la misma manera que en

una partitura polifónica el compositor dispone en una forma total distintos timbres, alturas, acentos, frases, etc.

En el teatro como en la danza, la ópera y otras artes escénicas, es el director de escena quien asume la función de ordenador del espectáculo y decide su ritmo, sus pausas, sus cambios de velocidad, controla su temporalidad y sirve de intermediario entre lo que propone la obra y las expectativas del público. De la misma manera que el poeta elige el orden de las palabras, un director cuidadoso con la estructura temporal determina en qué momento dos signos o elementos se condensan o se desplazan uno a otro, es decir establece la agrupación rítmica que considera necesaria para lograr su objetivo dramático. En este marco los conceptos de agrupamiento y de niveles de organización arquitectónicos aplicados al análisis de la estructura rítmica del espectáculo permiten conceptualizar aspectos que de otra manera quedan sin una descripción adecuada, y emplear esa conceptualización para el manejo más eficiente de la composición rítmica.

Bibliografía

ARNHEIM, R. (1962). *Arte y Percepción Visual*. Buenos Aires : EUDEBA.

BARBIERI, D. (1992). *Questioni di Ritmo*. Obtenido de Daniele Barbieri : <http://www.danielebarbieri.it/downloads.asp>

BARBIERI, D. (1992). *TEMPO, IMMAGINE, RITMO E RACCONTO*. Recuperado el 15 de Octubre de 2008, de Daniele Barbieri : <http://www.danielebarbieri.it/downloads.asp>

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

BELIC, O. (1975). *En busca del verso español*. Praga : Univerzita Karlova. Citado en PAVIS, P. (2000).

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

BORDAS, É. (1 de mayo de 2007). *Le rythme de la prose*. Recuperado el 27 de agosto de 2011, de Semen [En ligne], 16 | 2003 : <http://semen.revues.org/2660>

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

DESSONS, G., & MESCHONNIC, H. (1998). *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris : Dunod.

DÍAZ HORMIGO, M. T. (1 de enero de 2003). *DELIMITACIÓN TERMINOLÓGICA Y CONCEPTUAL DE LAS UNIDADES LINGÜÍSTICAS*. (L. G. Universidad de Alicante. Departamento de Filología Española, Ed.) Recuperado el 1 de septiembre de 2011, de RUA. 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.

MEYER, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago-Londres : University of Chicago Press.

PAMIES, A. (1995). *La métrica poética cuantitativo-musical en España*. Recuperado el 28 de Julio de 2008, de Portal del hispanismo : <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/pamies.pdf>

PAMIES, A. (1994). *LOS ACENTOS CONTIGUOS EN ESPAÑOL*. Recuperado el 26 de agosto de 2011, de <http://www.raco.cat/index.php/EFE/article/viewFile/144378/256831>

PAVIS, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires : Paidós.

PAZ, O. (1956). *El Arco y la Lira*. Mexico : FCE.