

Ritmando Danzas - En Castellano

samedi 26 mars 2016

Sommaire

- [Definiciones del concepto de](#)
- [Agrupamiento y niveles de](#)
- [Ritmo y métrica](#)
- [Bibliografía](#)

Extractos del libro BARRETTA, C., MIRAMONTES, L., & ZORRILLA, A. (2013). Ritmando Danzas. Buenos Aires : Autores de Argentina.

Definiciones del concepto de ritmo : Platón, Benveniste, ritmo fisiológico, otras.

“Quid est ergo tempus ? Si nemo ex me quærat, scio ; si quærenti explicare uelim, nescio (¿Qué es, pues, el tiempo ? Si nadie me lo pregunta, lo sé ; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé).” San Agustín de Hipona. Cfr. *Confesiones*. XI, 14, 17.

Un sentimiento parecido de asombro y sorpresa sucede cuando en busca de una definición la teoría se enfrenta a la experiencia del ritmo. ¿Qué es el ritmo ? La primera impresión es que como es algo que todos experimentan, que es una vivencia familiar y cotidiana, su conceptualización es sencilla y espontánea. La palabra ritmo está en el lenguaje común, se usa en muchas situaciones cotidianas, se encuentra en textos que hablan sobre temas tan distintos como la meteorología, la economía, la medicina, la física o la política. Es además un tema muy común de conversación en referencia a obras de arte u otros fenómenos que tienen un aspecto estético, como programas de televisión, textos periodísticos, viajes, fenómenos naturales como el movimiento del mar o el fuego, entre muchos otros. Casi no hay ámbito en el cual sea inadecuado o chocante hablar de ritmo.

Sin embargo en una segunda instancia la impresión dominante es el sentimiento de extrañeza y estupefacción que tan sencillamente describe San Agustín con respecto al tiempo. ¿Cuál es la causa de semejante contradicción ? ¿Cómo puede ser que no sea fácil definir una palabra tan común ? Sin duda no es un caso aislado, hay muchas otras palabras de uso cotidiano que son muy difíciles, por no decir imposibles de definir. Pero volviendo al problema del ritmo, la familiaridad de la experiencia y la frecuencia del uso de la palabra esconden la complejidad del fenómeno. Muchas de las definiciones usuales hacen referencia a distintos aspectos de la experiencia rítmica tomando una parte de ésta y soslayando el resto. Por ejemplo cuando se habla del ritmo cardíaco se está hablando de la frecuencia en que un acontecimiento se repite, de la duración y la repetición. En cambio cuando se habla del ritmo de una escena de una película de suspenso la repetición, por ejemplo, puede no ser un aspecto relevante.

El abordaje del tema se aclara un poco en cuanto se empieza a distinguir dos problemas, uno el

aspecto semántico, o sea a qué objeto se nombra a través del uso de la palabra, y el aspecto, por decirlo así, ontológico, es decir qué es lo que es el objeto en sí, independientemente del término con el que se lo nombre. La reflexión sobre la perspectiva realista algo ingenua que implica esta distinción no va a ser tratada en profundidad en este ensayo. De todas maneras cabe aclarar que el enfoque de la investigación es más bien fenomenológico, es decir que más que intentar definir el objeto en sí, si es que este existe, se va a dar prioridad a la descripción de sus características.

El filólogo francés Emile Benveniste (BENVENISTE, 1966) realizó un estudio ya clásico sobre la etimología del término. Allí demuestra que la asociación que presentan los diccionarios franceses entre la palabra griega "rythmos" y el movimiento de las olas en la orilla del mar, si bien es convincente a la primera impresión, es insostenible si se estudia el uso del término en los textos. Este autor distingue una evolución del significado entre sus más antiguas apariciones y las más modernas. Entre los filósofos jónicos, como Leucipo y Demócrito, pero también en Heródoto, la palabra aparece con el sentido, sorprendente para nosotros, de "forma". Pero aparece relacionada a objetos que tienen formas cambiantes, como por ejemplo la forma de las letras del alfabeto, del carácter humano, de la imagen que reflejan los espejos, la forma de una opinión, de un pensamiento. Por eso para Benveniste el significado antiguo de la palabra es el de *"manera peculiar de fluir"*, o *"forma que asume en un momento aquello que se mueve, cambiante, fluido"*. Más adelante, en los textos de Platón, la palabra tiene un nuevo sentido. Además del sentido anteriormente descrito, con ella se refiere al movimiento humano sometido al número : *"...la forma del movimiento que el cuerpo humano toma en la danza, y la disposición de las figuras en las que éste movimiento se resuelve."* La innovación decisiva es la asociación entre esta "disposición", o sea "ritmo", al "metro", y su sometimiento a las leyes del número. *"Es el orden en el movimiento, el proceso entero de la conformación armoniosa de las actitudes corporales combinado con un metro lo que a partir de entonces se denomina ritmo"*.

En el último párrafo de su artículo, Benveniste hace un señalamiento en nuestra opinión muy importante. Dice *"...no es contemplando el movimiento de las olas sobre la orilla que el Heleno primitivo ha descubierto el "ritmo" ; somos nosotros en cambio quienes metaforizamos hoy cuando hablamos del ritmo de las aguas. ... Nada ha sido menos "natural" que esta elaboración... de una noción que nos parece tan necesariamente inherente a las formas articuladas del movimiento que apenas podemos creer que no hayamos tomado conciencia de ella desde el principio."* (BENVENISTE, 1966, págs. 333 - 335), traducción de Aníbal Zorrilla.

Las ideas corrientes sobre el ritmo están llenas de conceptos sobre los que se puede aplicar la misma reflexión. Nada hay de "natural" en la jerarquización de determinados aspectos del fenómeno rítmico en relación a otros. Nada hay de natural en los acontecimientos que suceden a intervalos regulares, ni en la expectativa de que luego de dos acontecimientos comparables separados por un intervalo de tiempo suceda un tercero luego de un intervalo igual o proporcional. No hay ninguna razón por la que podamos considerar más natural la repetición que la variedad, ni la regularidad que la irregularidad, la satisfacción de las expectativas que la sorpresa. La idea de que en el ritmo hay algo "natural" que hace falta conocer e internalizar, es un obstáculo del tipo del descrito por Gastón Bachelard en "La formación del espíritu científico". Por ejemplo : *"...el espíritu científico debe formarse en contra de la naturaleza, en contra de lo que es dentro y fuera de nosotros, impulso y enseñanza de la naturaleza, en contra del entusiasmo natural, en contra del hecho coloreado y vario. El espíritu científico debe formarse reformándose."* (BACHELARD, 2000, pág. 27). También subraya el obstáculo que suponen los conocimientos adquiridos sobre el objeto de estudio para avanzar en el conocimiento : *"...es entonces imposible hacer, de golpe tabla rasa de los*

conocimientos usuales. Frente a lo real, lo que cree saberse claramente ofusca lo que debería saberse. Cuando se presenta ante la cultura científica, el espíritu jamás es joven. Hasta es muy viejo, pues tiene la edad de sus prejuicios. Tener acceso a la ciencia es rejuvenecer espiritualmente, es aceptar una mutación brusca que ha de contradecir a un pasado." (BACHELARD, 2000, pág. 16). Si bien Bachelard está hablando de ciencia, este punto de vista también puede extenderse a otras disciplinas como la teoría del arte y la didáctica, entre otras.

A partir de la definición de Platón de que el ritmo es el movimiento corporal ordenado en el tiempo se generalizó el significado de la palabra ritmo para denominar todo fenómeno periódico. En general esto es lo que se llama ritmo en fisiología, física, economía, astronomía, entre otras, pero también muchas veces en arte. Así en música en muchas ocasiones se llama ritmo a la velocidad del compás, en poesía al número de sílabas que hay entre los acentos gramaticales, en inclusive en arquitectura a una serie de columnas separadas por distancias iguales, o en un cuadro a figuras que se repiten regularmente.

Pero también se dice de una novela, una representación teatral o una película tienen ritmo. Y en este caso el significado de la palabra tiene que ser forzosamente otro, ya que la mayoría de las veces en estas obras no existen fenómenos que se repiten a intervalos regulares de tiempo. Inclusive la condición que establece Barbieri para hablar de ritmo : "*...una recurrencia de elementos homologables*" (BARBIERI D. , 1992, pág. 9) parece excesivamente limitante en muchas ocasiones. Muchas veces en una novela, por dar un ejemplo cualquiera, a lo que se llama ritmo es a la forma en que el relato encadena las tensiones, cómo un suceso se resuelve en otro, cómo un conjunto de hilos argumentales se conjugan en una trama que por momentos se intensifica, por momentos se atenúa, y en algún momento se resuelve (o no). Otras veces se llama ritmo a un particular modo de construir la prosa, a la forma en que un actor representa los cambios de las emociones de un personaje, a una manera característica de sucederse las imágenes en una película. En estos casos parece que hace falta una idea de ritmo basada en otros fenómenos.

Así lo expresa la filósofa estadounidense Susanne Langer, cuyo programa estético-filosófico consistió en definir la "esencia" de las artes y sus fenómenos : "*La esencia del ritmo es la preparación de un nuevo evento mediante la finalización de uno anterior. Una persona que se mueve rítmicamente no necesita repetir con exactitud ninguno de sus movimientos. Estos, sin embargo, deben ser gestos completos, para que uno pueda sentir su principio, su propósito y consumación y ver en la última etapa de uno la condición y, de hecho, el principio de otro. El ritmo es el establecimiento de nuevas tensiones al terminarse las anteriores. No necesitan en absoluto ser de igual duración ; pero la situación que engendra la nueva crisis debe ser inherente al desenlace de la que la precede*", (LANGER S. , 1953, pág. 121).

En este sentido Pascal Michon se pregunta : *¿Podemos, vistas nuestras necesidades analíticas y la gran diversidad de procesos que la conciernen, satisfacernos con la definición tradicional heredada de Platón ? ¿No debemos, por el contrario, adoptar una definición más global, sobre el modelo de la que sugiere Benveniste en su artículo seminal 'La noción de ritmo en su expresión lingüística' ? Así el concepto de ritmo ¿no debería redefinirse como rhuthmos, es decir 'como manera específica de fluir' ? ¿No nos serviría entonces como herramienta para pensar a la vez en las sucesiones métricas y todas las demás formas de organización posibles independientemente del metro ?*" (MICHON, 2010), traducción de Leticia Miramontes.

Ahora bien, cuando se habla de métrica, como en el caso de los compases musicales, o en poesía de pies, o en las cuentas de la danza, la descripción del ritmo, si bien es compleja y necesita de mucho entrenamiento a veces, es perfectamente posible y usual. Pero al hablar de los ritmos en grandes escalas, o en el marco de obras que no presentan regularidades, ni recurrencias, ni elementos homologables, en general se recurre a descripciones metafóricas, ricas en sugerencias y connotaciones, muchas veces muy emotivas, pero que no están basadas en conceptos manejables o productivos teóricamente. Barbieri se pregunta “...cómo sea posible realizar una descripción del ritmo más formal y controlable” (BARBIERI D. , 1992), que permita una elaboración más compleja, que abra la puerta a otras posibilidades de acceder al fenómeno y construir teoría sobre él. Y Henry Meschonnic señala las oscuridades que observa en los ritmos de grandes dimensiones : “*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 de Aníbal Zorrilla.

Leonard Meyer 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”. (COOPER & MEYER, 2000, pág. 15). Pensamos que esta definición, en su origen muy técnica, y limitada a la música, es muy interesante. Si bien jerarquiza el fenómeno del agrupamiento, por otra parte muy poco usual en los textos que hablan de ritmo, y de esta manera limita el alcance del término a uno de los componentes de un hecho más complejo, tiene la ventaja de que se aleja de las ideas de repetición y regularidad tan sobrevaloradas. Si pensamos en la forma que adquiere aquello que cambia con el tiempo, retomando la noción recuperada por Benveniste, creemos que esta re-jerarquización de dimensiones soslayadas como el agrupamiento y los niveles de organización puede ser la base de una descripción formal manejable y productiva para la teoría y la práctica del ritmo.

De todas maneras en todas estas definiciones subyace la idea de que el ritmo es un acontecimiento externo, que de alguna manera es “percibido”, o del cual a veces se dice que el sujeto “participa”. Pero en la concepción defendida en este ensayo el ritmo es siempre una acción del sujeto, es algo que la gente “hace”, sea intérprete, creador o público. Fraisse dice : “...en diverso grado, el ritmo se percibe y se realiza (por quien lo percibe) al mismo tiempo” (FRAISSE, 1976, pág. 14). El hecho de que esta acción rítmica se ejecute en relación con una obra de arte, y que las características de ésta influyan de manera decisiva sobre la conformación de la acción, no implica que la “realidad” rítmica esté en la obra y el sujeto la perciba, sino que es la acción del sujeto, la que en relación con la obra, construye la experiencia rítmica.

En este sentido 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 de Aníbal Zorrilla.

Pierre Sauvagnet, en un artículo sobre la obra de Henry Maldiney no traducido al castellano que aparece en el sitio especializado [Rhuthmos](#), describe de esta manera la experiencia rítmica y la participación del sujeto : *“Experimentar un ritmo, es hacerlo propio. Dominar un ritmo, es ser dominado por él. Tener un ritmo es serlo. El psicoanalista y fenomenólogo Nicolás Abraham ha creado una teoría de este tipo tan particular de conciencia, que ha llamado : “la conciencia “ritmizante”, a la que aquí no podemos dejar de hacer referencia. La percepción de un ritmo es en realidad una “ritmización” de la percepción. Y lo que se pone en juego en el ritmo es al mismo tiempo la posición del sujeto y su desplazamiento, su ubicación fuera del centro. Para decirlo de otra manera : 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 ritmado, sin “ritmización” del sujeto a cambio”* (SAUVANET P. , 2012), traducción de Leticia Miramontes.

Oscar Araiz dice en la entrevista que concedió para esta investigación, que el ritmo general *“...en cada obra crea un lazo con la atención, la despierta, la deja reposar, la vuelve a activar, la sorprende, o puede ser insoportablemente tediosa. Lo interesante es que ése lazo es el único punto de contacto con una posible actitud “activa” en el espectador”* (ARAIZ, 2007) ;

En este ensayo se va a seguir la sugerencia de Pascal Michon citada arriba considerando al ritmo como *“la forma de lo que fluye”*, por tratarse de una concepción totalizadora que puede incluir como casos particulares los fenómenos métricos, los periódicos, los proporcionales, y también los no métricos, los aperiódicos y los inconmensurables. Se van a estudiar las características de la experiencia rítmica partiendo de la idea de que muchas de las definiciones son distintas y aparentemente excluyentes unas de otras porque se acercan al fenómeno desde distintos ángulos y jerarquizan diferentes aspectos.

Agrupamiento y niveles de organización

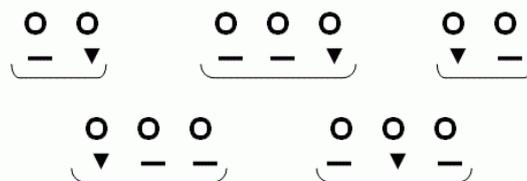
“La esencia del ritmo es la preparación de un nuevo evento mediante la finalización de uno anterior”, decía Susanne Langer en el fragmento citado más arriba. Esta autora no habla del agrupamiento, pero esta cita aparece como una descripción acabada de cómo dos eventos se “agrupan” rítmicamente.

Muy distinta es la definición de Fraisse, que depende enteramente de su concepción “fisiológica” del ritmo : *“Agrupamiento y ritmo son nociones diferentes”* (pág. 69), y *“El agrupamiento es característica fundamental de nuestra percepción... En el ritmo hallamos siempre un encadenamiento de estructuras de intervalos isócronos”* (pág. 71). Esta última afirmación es enteramente dependiente de la definición de ritmo que se adopte. Y la descripción del agrupamiento como una característica de la percepción surge como consecuencia de una anterior en la que hace una diferencia entre *ritmación objetiva* y *subjetiva*, tomando el ejemplo de las gotas de agua que caen de un grifo mal cerrado que muchas veces se oyen agrupadas de a dos o de a tres : *“...ritmación subjetiva, porque no hay ningún factor de la serie que determine su agrupamiento. ...es objetiva si uno de los intervalos crea una pausa o si uno de cada dos o tres está acentuado”* (FRAISSE, 1976, pág. 69) ; esta distinción parece estar en contradicción con otras ideas expuestas en el mismo libro, sobre todo cuando habla de experiencia rítmica. Además según las ideas defendidas en este ensayo, si el ritmo es una experiencia que incluye una acción, esa experiencia si bien es un hecho objetivo tiene siempre un aspecto subjetivo. La experiencia rítmica va a ser diferente si se experimenta en relación a una serie de eventos indiferenciados, si es que esto es

posible, que si lo hace en relación a eventos desiguales. El hecho de que las manifestaciones de la experiencia rítmica sean objetivas no implica que exista un ritmo objetivo, como lo dice claramente Benveniste en el artículo citado.

Leonard Meyer es el autor que más jerarquiza este aspecto del ritmo, ya que para él el ritmo es la forma en que se agrupan los acontecimientos de acuerdo a su acentuación (véase 3.1). El fundamento teórico de esta postura es la “ley general de la buena forma” formulada por Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka y Kurt Lewin, y también los principios de proximidad y semejanza en el marco de la teoría psicológica de la Gestalt. Esta ley se puede expresar diciendo que cerebro intenta organizar los elementos percibidos de la mejor forma posible, o de la manera más simple posible. [1] Meyer postula cinco agrupamientos básicos, 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.

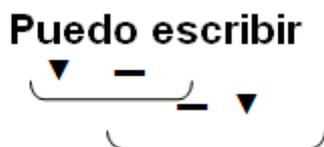
Para graficar estos conceptos, que como se postula en 3.2 se pueden aplicar a distintas disciplinas artísticas, en la siguiente exposición se van a emplear signos convencionales arbitrarios. Para indicar un acontecimiento cualquiera, como por ejemplo notas, sílabas o movimientos del cuerpo se va a utilizar el símbolo **O**, para indicar una parte acentuada o fuerte **▼**, y para una parte no acentuada o débil **—**. De manera que los cinco grupos básicos DF, DDF, FD, FDD y DFD se pueden graficar así respectivamente :



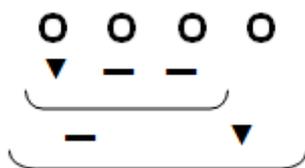
Otras combinaciones posibles pueden ser analizadas como compuestas por los grupos básicos dados : DDFD y FDF pueden ser descritas así :



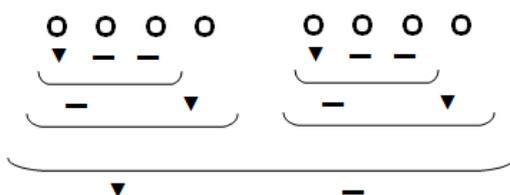
Una manera de ilustrar este análisis es aplicarlo al lenguaje. Por ejemplo la palabra "Puedo" se puede analizar como FD, y la palabra "escribir" como DDF. La frase "puedo escribir" se puede analizar como compuesta por dos grupos FD y DDF. Como en la lengua castellana la o y la e forman un diptongo en la pronunciación, una posible interpretación sería :



El ejemplo DDFD sirve como ejemplo de una dimensión pocas veces relacionada con el ritmo, que es la organización arquitectónica. Es habitual hablar en muchas disciplinas artísticas de organización arquitectónica como un aspecto de la estructura formal ; en poesía las sílabas forman palabras, las palabras versos, los versos estrofas, las estrofas cantos, etc. En música las notas forman motivos, los motivos incisos, los incisos semifrases y frases, las frases temas y demás ; igualmente en la danza, la narrativa, el teatro, el cine y muchos más. Lo mismo sucede en la conformación rítmica. Por ejemplo el famoso primer grupo de cuatro notas con el que comienza la Sinfonía Nº 5 de Beethoven se puede analizar así :



Pero cuando aparece el grupo siguiente, y sobre todo cuando luego comienza la primera frase del tema, se ve que este primer grupo forma con el segundo un grupo más extenso :



Este agrupamiento es rítmico, no simplemente “formal” desde el punto de vista de la forma musical. Naturalmente que desde el punto de vista del ritmo sí es una forma, en el sentido que lo define Benveniste, forma de lo que está en movimiento, modificable, fugaz. Es un grupo rítmico de un nivel de organización superior.

Siguiendo con esta idea, se puede analizar el primer verso del Poema XX de Pablo Neruda (Neruda, 2002) de esta manera :



La palabra “tristes” es el acontecimiento más relevante del verso, ya que es el único que está jerarquizado en los tres niveles analizados. Luego este verso se agrupa con el que sigue (o con parte de él) en un nivel superior, y así hasta que se llega a un nivel que abarca todo el poema, si es el caso.

Si se toman pasos de la danza clásica se puede descubrir rápidamente que es posible describirlos de esta manera. Por ejemplo la secuencia *glissade - jeté* no solo forma una agrupación muy evidente sino que la mayor parte de las veces que se la ejecuta adopta la forma DF. Un *pas de valse* en cambio habitualmente es FDD, lo mismo que la mayor parte de las veces un *pas de bourrée*. Una secuencia de pasos más larga también se puede analizar de esta manera, como las combinaciones con *pirouettes* en las que éstas están preparadas por *chassés*, *pas de bourrées*, *posés*, entre otras, donde intervienen niveles de organización de un orden más alto y en las que el acento cae la mayor parte de las veces sobre las *pirouettes*. Más adelante se incluyen análisis específicos de secuencias de movimiento.

Estos dos conceptos tienen una gran potencia como herramientas de análisis, ya que permiten una formalización independiente del número, la repetición, la regularidad y la recurrencia e ilumina aspectos de la experiencia rítmica que de otra manera quedan oscuros. Una consecuencia de este análisis es que describe cómo en una secuencia lineal de acontecimientos se organizan estructuras simultáneas que vinculan elementos separados en el tiempo y que aparentemente no se influyen. Meyer lo dice así, siempre hablando de música : “(una melodía, una serie de notas)...no se percibe como una serie de unidades independientes ensartadas como cuentas de manera mecánica... sino como un proceso orgánico en que los motivos rítmicos más pequeños... funcionan también como partes esenciales de una organización rítmica mayor” (COOPER & MEYER, 2000, pág. 10).

Ritmo y métrica

Si bien hay autores que se refieren a la métrica, como por ejemplo J. Dalcroze, “La métrica creada por el intelecto ordena de manera mecánica la sucesión y el orden de los elementos vitales y sus combinaciones, mientras que la rítmica asegura la integralidad de los principios esenciales de la vida. La medida sale de la reflexión y el ritmo de la intuición” (DALCROZE, 1965, pág. 164), de la misma manera que sucede con el ritmo no se encuentra en los tratados sobre danza definiciones o descripciones del fenómeno. Paul Hindemith en su manual de adiestramiento para músicos caracteriza así la diferencia entre ritmo y métrica :

Aún en series de sonidos idénticos en todos los aspectos, que se repiten a intervalos de tiempo iguales, el oído tiende a percibir agrupaciones regulares ; da a ciertos sonidos más importancia que a otros y oye la serie completa como una ondulación entre tiempos acentuados y no acentuados. Esta clase de acentos, (acentos métricos), que es determinada por nuestra sensibilidad y no por cualquier otra diferencia objetiva entre los sonidos mismos es esencialmente diferente de la otra clase de acento dinámico... que es causado por un aumento de fuerza... La música, por lo general, es compuesta de tal manera que nuestra facultad perceptiva no puede dudar sobre dónde deben caer los acentos métricos : proporciones de duración rítmica, curvas de las líneas melódicas y la distribución de las funciones armónicas sirven de guía a nuestra percepción analítica. Pero cuando faltan todas estas guías, como en las series regulares de sonidos idénticos mencionados antes, tenemos cierta libertad para dirigir nuestra percepción auditiva : podemos suponer tales series como subdivididas en grupos de dos o tres tiempos. En grupos de dos tiempos uno de ellos da la impresión de estar acentuado (Arsis), mientras que el otro nos parece de relajamiento inacentuado (Thesis). El grupo puede comenzar con cualquiera de ellos. En grupos de tres tiempos percibimos el acento sobre uno de los tres tiempos mientras que los otros dos permanecen inacentuados. (HINDEMITH, 1946, pág. 93)

Esta larga cita recuerda el fenómeno de la “ritmación subjetiva” de Fraisse que aparece en el punto 3.4. A primera vista parece una contradicción, lo que Fraisse toma como ejemplo de ritmo Hindemith lo muestra como ejemplo de métrica, y los dos sostienen que metro y ritmo son dos cosas distintas. Además Hindemith habla de grupo en relación a la métrica, lo mismo que Fraisse y Meyer hacen en relación al ritmo.

Fraisse cita a varios autores en su libro. Según Riemann *la cualidad métrica se deriva de las diferencias de acentuación y las rítmicas de la duración*, (como si el acento no formara parte de los fenómenos rítmicos) ; A. Souris, para quien existe la medida *escrita*, que es un punto de referencia mudo, y la medida *oída*, que es una forma rítmica ; N. Lacharte : pueden coincidir las dos, y éste es el caso de las danzas ; (FRAISSE, 1976, pág. 114).

También Manuel García Martínez, refiriéndose a la puesta en escena, señala la importancia de lo que él denomina “marcos rítmicos”, fenómeno mediante el cual la “...huella mental de los ritmos de los primeros instantes... se convierten en el punto de referencia del desarrollo rítmico posterior...la apropiación del ritmo del desarrollo de la puesta en escena por parte del espectador, memoria del desarrollo inmediatamente pasado y espera de un desarrollo ulterior” [(GARCÍA MARTÍNEZ, 1995), citado en (PAVIS P. , 2000, pág. 156)]. Esta *huella mental*, según el punto de vista de este ensayo, no sería solo una imagen impresa sobre la mente sino que incluiría una acción del espectador, en este caso, mediante la cual se *apropiaría del ritmo*. Es del mismo tipo que la que describe Hindemith que hace el oyente sobre las *series de sonidos idénticos en todos los aspectos*.

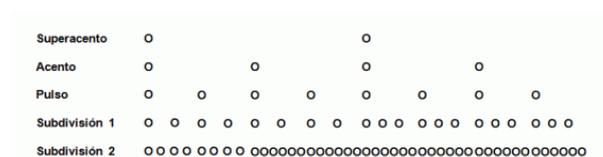
Cuando un coreógrafo o un profesor de danza enseñan una secuencia a un intérprete, ésta puede o no estar construida en relación a una métrica, naturalmente. De la misma manera que hay música sin métrica, como el canto gregoriano por dar un ejemplo, también hay danza sin métrica. Pero en el caso de que la tenga, quien “pasa” la secuencia normalmente lo hace contando los acentos métricos de los compases musicales, en el caso de que haya música, o los acentos métricos de una música imaginaria cuando no la hay. En este segundo caso los compases muchas veces se *marcan* con palmadas, golpes o chasquidos de los dedos.

La continua referencia a una música, una cuenta o una serie de sonidos que “*marcan los tiempos*” oscurece el hecho de que la métrica es una acción en la que participan todos los involucrados, músicos, bailarines y coreógrafo/profesor, en el momento de la ejecución. Y que forma parte de la secuencia tanto como los movimientos que la componen, de manera que el intérprete la ejecuta tal como los ejecuta a éstos.

Si se va un poco más allá se ve que las coincidencias entre ritmo y métrica son tales que se puede afirmar que la métrica no es otra cosa que un tipo particular de ritmo. Cuando Hindemith quiere hablar de la frecuencia en que aparecen los acentos métricos habla de grupos, lo que aparentemente identificaría al compás como un agrupamiento rítmico que comienza siempre en la parte acentuada. Pero ¿cuál es la característica particular de este ritmo, que hace que se lo denomine métrica? Justamente el fin para el que se lo emplea, que es medir los demás ritmos, permitir su coordinación ya sea que sean ejecutados por el mismo intérprete o por varios. O sea que en una ejecución de una obra de música o danza, y por qué no de teatro o poética, si se emplea una métrica hay al menos dos ritmos que se ejecutan simultáneamente, uno que tiene la función de medir y coordinar y el otro el que realiza la organización rítmica de la obra que se trate. Naturalmente esta métrica se puede expresar, como en los acompañamientos de los valeses (que es a lo que se refiere Lacharte en la cita tomada de Fraisse), o no expresar, como en muchas obras musicales en las que hay escrito un compás que no se escucha sino que tiene como fin coordinar los instrumentos de una orquesta y que sólo se descubre si se observan los movimientos del director, por ejemplo.

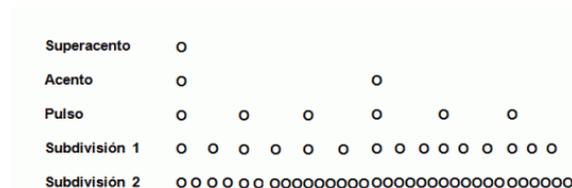
Por eso el ritmo que se usa como métrica la mayor parte de las veces tiene una regularidad y simplicidad adecuadas a su función. Consiste en un *pulso* que divide el tiempo en partes iguales, el *compás*, que es la frecuencia en la que se acentúa un pulso para establecer el *acento métrico*, y una o varias *subdivisiones* del pulso. Como es un ritmo como cualquier otro, tiene una organización arquitectónica en niveles. La siguiente representación gráfica está realizada con símbolos arbitrarios para subrayar que se trata de un hecho que puede aparecer en varias disciplinas, por lo menos en música, danza y poesía.

En el primer cuadro se muestra un sistema de compases de dos partes, o sea que tienen dos pulsos por acento. También es posible agrupar estos compases de a dos y formar una especie de supercompás, para determinar el cual se graficó un superacento correspondiente. En el cuadro se incluyeron dos niveles inferiores al pulso, pero puede haber más. Cada uno de estos niveles se puede dividir en dos o tres partes, como se muestra a modo de ejemplo en los sucesivos pulsos del gráfico. En las indicaciones de compás de la música occidental se señalan sólo el acento, el pulso y la primera subdivisión, pero naturalmente pueden existir otras, y de hecho en música son muy comunes. Si la primera subdivisión es binaria como en la primera parte del gráfico el compás se llama *simple*, si es ternaria se llama *compuesto*.



La elección del nivel al que se llama pulso depende del contexto en que se presente la estructura métrica, lo que no se representa en este gráfico. Muy frecuentemente en el transcurso de una obra musical o coreográfica el pulso se transforma en subdivisión, luego en pulso, luego en acento sucesivamente y normalmente este hecho no se refleja en la escritura ni se explicita de ninguna manera. Nótese que si se denomina pulso al nivel que en el primer gráfico está llamado acento y se suprime es segundo superacento, el compás se transforma en uno de cuatro partes con tres niveles de subdivisión.

En el siguiente cuadro se grafica un compás de tres partes. De la misma manera que en el gráfico anterior en la primera parte el compás es simple y en la segunda compuesto. La segunda subdivisión podría también ser ternaria en el compás compuesto, tanto en este caso como en el anterior, simplemente no está graficado por razones de espacio.



De todas maneras conviene aclarar algunos puntos sobre los cuales muchas veces hay confusiones. En primer lugar la métrica puede existir en ausencia de todo estímulo, como una actividad enteramente privada, de hecho es en base a este tipo de acción que un músico solista ejecuta la métrica de las obras que interpreta, o un director de orquesta dirige o un bailarín baila en ausencia de música. Si bien esta observación es redundante ya que esta es una característica de todos los ritmos, conviene subrayarla en relación a la métrica ya que muchos artistas y autores la consideran como un hecho externo o como un producto “intelectual”. En segundo lugar la métrica no implica ninguna regularidad temporal exacta, ni un tempo invariable ; la frecuencia de los pulsos y los acentos métricos puede variar de duración brusca o gradualmente una a una, y sigue habiendo métrica con tal exactitud que se puede escribir una partitura detallada de una pieza musical a pesar de que en ella se produzcan todos estos cambios. Y en tercer lugar una música puede estar “compuesta de tal manera que nuestra facultad perceptiva no puede dudar sobre dónde deben caer los acentos métricos” como señalaba Hindemith, y eso no garantiza que el oyente la perciba ni participe de ella.

Bibliografía :

ARAIZ, O. (25 de Julio de 2007). Entrevista sobre el ritmo. (C. BARRETTA, L. MIRAMONTES, & A. ZORRILLA, Entrevistadores)

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

BACHELARD, G. (2000). *La Formación del Espíritu Científico*. México : Siglo XXI.

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

BARRETTA, C., MIRAMONTES, L., & ZORRILLA, A. (2013). *Ritmando Danzas*. Buenos Aires : Autores de Argentina.

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.

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

COOPER, G., & MEYER, L. (1960). *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago : University of Chicago Press.

DALCROZE, E. J. (1965). *El ritmo, la música y la educación*. Suiza : Edición Foetisch.

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

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

GARCÍA MARTÍNEZ, M. (1995). *Réflexions sur la perception du rythme au theatre*. París : Inédito. Tesis doctoral, Universidad París 8.

HINDEMITH, P. (1946). *Adiestramiento Elemental para Músicos*,. Buenos Aires : Ricordi.

LANGER, S. (1953). *Form and Feeling : A Theory of Art*. New York : Scribner's.

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

MEYER, L. B. (1957). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago-Londres : University of Chicago Press.

MICHON, P. (2 de junio de 2010). *Faut-il conserver le concept traditionnel de rythme ?* . Recuperado

el 20 de mayo de 2012, de Rhuthmos : <http://rhuthmos.eu/spip.php?article4>

Neruda, P. (2002). *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada*. Bogotá : Norma.

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

SAUVANET, P. (28 de octubre de 2012). *La question du rythme dans l'œuvre d'Henri Maldiney : approche et discussion*. Recuperado el 15 de 3 de 2013, de Rhuthmos : <http://rhuthmos.eu/spip.php?article736>

Notes

[1] Para estudiar la relación entre la teoría de la Gestalt y las formas artísticas y otras fundamentaciones de las ideas de Meyer véase (ARNHEIM, 1962), (FRAISSE, 1976), (MEYER, 1957), (COOPER & MEYER, 2000), entre otros.