

# Desarrollo de un método de análisis rítmico

dimanche 20 mars 2016

Sommaire

- [Necesidad y posibilidad \(...\)](#)
- [Elementos del ritmo en distint](#)
- [Conclusiones](#)

*Ce texte a déjà paru dans Telondefondo. Revista de Teoria y Critica Teatral, n° 9, julio, 2009. Nous remercions Claudia Barretta, Leticia Miramontes et Aníbal Zorrilla de nous avoir autorisé à le reproduire sur RHUTHMOS [1].*

**Abstract :** When we study the phenomenon of rhythm and the way it appears in the art of dancing, we observe similarities and parallelisms with different artistic disciplines. We find it is possible to establish an ensemble of concepts fitting for rhythm that also applies to those arts. This article analyzes the artistic language sources of music, dance, literature, painting and theatre.

**Key words :** rhythm, method, analysis, artistic languages, body, movement, dance

## Necesidad y posibilidad de un método de análisis rítmico

En un trabajo anterior de este equipo, [2]

se señalaron las dificultades que presenta el ritmo en el trabajo cotidiano de bailarines, estudiantes, profesores de danza, músicos y coreógrafos. En efecto, a pesar de que, aplicando un saber práctico que es eficaz, se enseña danza, se componen coreografías, se presentan espectáculos, más o menos exitosamente, todo ello se hace sin apelar a un marco conceptual eficiente, que permita discriminar efectivamente los procesos que ocurren en la práctica del arte de la danza en relación con el ritmo.

Al comenzar a investigar sobre estos temas tomamos como referencia la bibliografía que abordara el ritmo en la danza y en la música en particular, como así también consultamos tratados de teatro, de literatura y de otras artes, en los que se estudian cuestiones concernientes al ritmo. De inmediato, surgieron coincidencias y paralelismos entre distintas disciplinas, por lo cual empezamos a vislumbrar la posibilidad de establecer un conjunto de conceptos propios del estudio del ritmo aplicables, por lo menos, a varias de estas disciplinas. Tal situación, que nos pareció muy evidente en las obras coreográficas, en la música vocal y en la ópera, por ejemplo, pronto se reveló como posible también en el teatro, el cine, las performances, o sea, en todo arte cuyas obras se desarrollan temporalmente. Más adelante, algunos aspectos de los mismos conceptos parecieron aplicables a las artes plásticas, la arquitectura, la fotografía, etc., en las cuales, a pesar de que no se desarrollan en el tiempo, el ritmo tiene un rol fundamental tanto en la

composición y el estilo de la obra, como en la experiencia del público.

Por consecuencia, vimos que al desarrollar un método de análisis rítmico aplicable a la danza y a la música estábamos desarrollando, en realidad, un método aplicable también a otras disciplinas, tomando en cuenta, por supuesto, las características propias de cada lenguaje artístico.

## **Elementos del ritmo en distintas disciplinas artísticas**

La forma en que este análisis rítmico puede funcionar consiste en identificar y definir los acontecimientos propios de cada disciplina, de acuerdo con sus elementos constituyentes, para luego estudiar los factores específicos que producen el agrupamiento. Estos surgen orgánicamente de la naturaleza de los elementos del discurso propio de cada lenguaje artístico y tienen características particulares. A continuación, se efectuará una descripción de los acontecimientos que tienen lugar en algunos lenguajes artísticos y se señalarán algunos de los posibles factores que determinan los agrupamientos.

### **Música**

“El agrupamiento es... producto de la semejanza y la diferencia, la proximidad y la separación de los sonidos percibidos por los sentidos y agrupados por la mente.” [3] En estas características intervienen, en primer lugar, las dimensiones elementales del sonido, o sea duración, timbre, altura e intensidad y, luego, otros relacionados en mayor medida con la estructura general de la composición, como la armonía, la textura, la articulación y otros.

Es importantísimo distinguir aquí entre ritmo y métrica, entre agrupaciones rítmicas y compás. Conviene recordar, cómo señalaba Pierre Boulez, la diferencia entre los distintos tipos de tiempo :

En el tiempo liso se ocupa el tiempo sin contarlo ; en el tiempo estriado se lo cuenta para ocuparlo. Las dos relaciones me parecen primordiales en la evaluación teórica y práctica de las estructuras temporales ; son las leyes fundamentales del tiempo en música. [4]

Refiriéndose a la puesta en escena, Manuel García Martínez, también 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...” [5]. Es el mismo fenómeno que se produce en música al comienzo de una pieza, cuando el compositor establece un compás que es discernible por el oyente. Las intensidades, duraciones, las estructuras armónicas y melódicas están dispuestas de tal manera que el tiempo adquiere una determinada estructura estriada, de acuerdo con la definición de Boulez. Esto genera el fenómeno del acento métrico ; según Hindemith, “Esta clase de acento... es esencialmente distinto del acento dinámico, que es causado por un

aumento de fuerza. A menudo coinciden...” [6] Pero si bien el acento métrico es un importantísimo factor de agrupamiento, sobre todo en los niveles de organización más bajos, de ninguna manera esto significa que el compás sea una agrupación rítmica, ni que las agrupaciones coincidan con el compás.

Aquí es pertinente centrarse por un momento en la cuarta característica del ritmo, la influencia recíproca entre los acontecimientos y la estructura del tiempo en la que suceden. Una vez establecida una métrica, los acontecimientos posteriores ocurren en el marco del tiempo que aquella determina. Así, se perciben los acentos dinámicos en contratiempo, los silencios sobre los “tiempos fuertes”, las síncopas, etc. Pero, si luego las agrupaciones rítmicas enfatizan momentos no acentuados regularmente, o si los distintos elementos del sonido y la estructura musical no se centran en los tiempos jerárquicamente superiores de la estructura estriada, ésta desaparece y es sustituida por otra o reemplazada por un período de tiempo liso.

## **Danza**

El elemento constitutivo más simple, primordial, de la danza es el gesto, un movimiento que comienza y termina y que es indivisible. Se podría decir que, en último análisis, la danza consiste en una cadena de gestos ejecutados por los bailarines. Desde el punto de vista del ritmo, estos gestos se agrupan de tal manera que configuran motivos y frases. El siguiente análisis busca establecer algunos principios en los que se basa la división del movimiento corporal y este agrupamiento.

No hay en el lenguaje corporal algo así como sílabas acentuadas y no acentuadas preestablecidas a las que seguir y encuadrar dentro de una métrica. Además, hay movimientos que, de algún modo, se pueden describir rítmicamente, pero hay otros que debido a su naturaleza son muy difíciles de segmentar y de determinar cuál es exactamente su parte acentuada, dónde comienzan y dónde terminan. Por ejemplo, hay algunos que parecerían tener cierta acentuación propia como los balanceos, que responden fundamentalmente al principio de caída y recuperación, los cuales podrían llegar a ser medidos de alguna manera, quizá también los movimientos cortados o aquellos movimientos de articulaciones que involucran pequeñas partes del cuerpo. A veces, estilísticamente, las segmentaciones están claramente establecidas, como en la danza clásica, pero también sucede que hay estilos en los que la sucesión de gestos es un continuo donde un movimiento se encadena con el siguiente, sin claridad de comienzos ni finales.

Algunos de los principios a tener en cuenta en esta búsqueda pueden ser, por ejemplo, la organicidad de los movimientos, la gravedad, la respiración, la forma y la dinámica.

La organicidad de los movimientos consiste en la impronta de la estructura orgánica del cuerpo en los gestos. Por ejemplo, si se ejecuta un movimiento en el que se alcanza la máxima extensión del cuerpo, éste está naturalmente seguido por

Otro que, por la propia naturaleza del organismo, no puede ser otra extensión, sino que deberá iniciarse en sentido opuesto. Y al contrario, si se llega a una relajación total, el movimiento que continúa es una activación por mínima que sea. Se podrían imaginar miles de movimientos, pero hay una realidad física y estructural que los limita. La realidad orgánica determina comienzos y finales, (aunque no necesariamente al llegar a los extremos), y éstos son factores de importancia que influyen sobre el agrupamiento. Es de señalar que en los primeros tiempos de la danza moderna fue común una concepción binaria del movimiento, como lo establecieron los pioneros con la formulación de sus principios dinámicos de tensión-relajación, según Mary Wigman, contracción-extensión en Martha Graham (que podría considerarse una variante de la anterior) y caída-recuperación, de Doris Humphrey.

Otro factor posible es la gravedad. La gravedad es una fuerza que restringe poderosamente el movimiento. Atrae al cuerpo hacia el centro de la Tierra, ejerce una presión cotidiana sobre los cuerpos que hay que reconocer y tener siempre presente, para comprender la manera de utilizarla y de contrarrestarla. Es una fuerza que, en forma permanente, mantiene los cuerpos sujetos al suelo, de forma tal que resulta difícil saltar a más de un pie del mismo. Por lo general, la relación con la gravedad es un factor de tensión y reposo que genera comienzos y finales de grupos de gestos, creando un límite a los agrupamientos.

En cuanto a la respiración en la danza, lo importante no es únicamente la función orgánica de respirar, sino también su empleo como elemento constructivo, como parte del lenguaje de movimiento portador de sentido. Una frase de movimiento con conciencia del uso de la respiración tiene una extensión en el tiempo determinada, un principio y un final claros.

Asimismo, la forma funciona como factor de separación de secciones en muchos estilos, como la danza clásica, concebida por muchos coreógrafos como una secuencia de posiciones, más que como un proceso continuo. Sin llegar a tal extremo, el aspecto formal es inseparable del lenguaje corporal e influye siempre sobre las acentuaciones y la delimitación de las partes del discurso.

La dinámica es otro posible factor de agrupamiento. Es un concepto escurridizo y vago en los textos de muchos autores ; por ejemplo :

...es el ingrediente que da sabor e interés a la vida tanto como a la danza... En la pintura tenemos la textura de la superficie, el color, la intensidad ; en la música, el timbre, además el forte, piano, legato y staccato ; en el movimiento, lo suave y lo fuerte, además de las gradaciones de la tensión. Pienso en la dinámica como en una escala que se extiende desde la fluidez de la crema hasta el rigor incisivo del martillo. Y toda esta escala es susceptible de infinitas variaciones en el tiempo y la intensidad... [7]

La dinámica, en el marco de este trabajo y también en el de la presente investigación, consiste en el grado de energía con el que se ejecuta un movimiento. En ausencia de todo otro factor, el movimiento que se ejecuta con mayor intensidad es un acento alrededor del cual se agrupan los gestos anteriores y posteriores de menor energía.

## Literatura

Para el estudio del ritmo en la poesía, es necesario apartarse de las teorías que han abordado "...el audaz desafío que supuso fusionar la transcripción musical con el principio de los pies métricos", ya que "...resultó tan apasionante como ilusorio, debido a una serie de círculos viciosos" [8], que el desarrollo teórico no pudo evitar. En cambio hay que tomar en cuenta 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" [9]

Por lo tanto, es pertinente recurrir a los lingüistas y tomar sus conceptos sobre los componentes del discurso y sobre el acento y el ritmo : "El sistema acentual del español es... de intensidad, y los grados contrastantes de preeminencia o fuerza se llaman acentos..." [10] También "El ritmo español es del tipo llamado silábico... la pronunciación de cada una de las sílabas requiere el mismo tiempo lo mismo si está acentuada que si no lo está, si consta de una sola vocal o contiene varias" [11].

Esto significa que el acontecimiento sobre el que se basa la organización rítmica es la sílaba, que conforma agrupaciones en torno a los acentos. También el sentido de las palabras es un importante factor de agrupamiento. La relevancia de estas agrupaciones rítmicas en el estilo y el sentido en poesía se puede apreciar fácilmente si se considera el siguiente poema :

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

Escribir, por ejemplo : "La noche está estrellada,  
y tiritan, azules, los astros, a lo lejos".

El viento de la noche gira en el cielo y canta.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

Yo la quise, y a veces ella también me quiso.

En las noches como ésta la tuve entre mis brazos.

La besé tantas veces bajo el cielo infinito.

Ella me quiso, a veces yo también la quería. ... [12]

...y se lo transforma de la siguiente manera :

Esta noche puedo escribir los versos más tristes.

Escribir : "La noche está estrellada, y los astros,  
azules, tiritan, a lo lejos", por ejemplo.

En el cielo gira el viento de la noche y canta.

Esta noche puedo escribir los versos más tristes.

Yo la quise, y ella también a veces me quiso.

La tuve entre mis brazos en las noches como ésta.

Bajo el cielo infinito tantas veces la besé.

Ella me quiso, yo también a veces la quería. ...

Las palabras son las mismas, la cantidad de sílabas por verso es la misma ; lo que cambia al modificar el orden de las palabras es la posición de los acentos y la cantidad de sílabas que los separan. Si se altera esta estructura lo que queda es un resto del poema, extrañamente vacío de sentido. La rima, si bien es importante como factor de agrupamiento y falta en la versión modificada, en este caso no parece ser crucial, ya que es un tipo de rima asonante sólo en los versos pares. Más bien parece que los agrupamientos que dentro de cada verso generan contrastes, énfasis, intensificaciones, etc., son los que tienen mayor peso. Está claro que el poeta eligió el orden de tal manera que los grupos alrededor de los acentos tuvieran determinada conformación, que juzgaba eficaz o acorde con el sentido que deseaba. Un análisis de la diferencia entre el poema original y la versión transformada está más allá de este trabajo, como así también el estudio de la estructura de los niveles de organización, tan importantes en la conformación final del diseño rítmico.

## Artes plásticas

El primer paso para tratar el ritmo en las artes plásticas es buscar una definición. Elegimos : "Es ahí donde el tiempo es menos aparente, en la escultura y la pintura, que quiero definir el ritmo. Lo hago en estos términos : el ritmo de una forma es la articulación de su tiempo implicado." [13] Este autor estudia en profundidad este concepto, que excede el marco de este artículo.

Para concebir la presencia del tiempo y el ritmo en la obra plástica es adecuado referirse a los conceptos presentes en la literatura de los artistas que escribieron sobre el tema. En su trabajo creativo, según Paul Klee : "...el pintor transita por dos momentos reveladores que lo conducirán a realizar su obra. El primero es el del 'ser perdido'" [14]. El "ser perdido" es la situación del hombre en el espacio del paisaje, en una espacialidad primordial que no tiene ningún sistema de referencia, ni coordenadas, ni puntos de origen. Como lo expresa Cézanne : "En ese

momento yo y mi pintura somos uno, estoy delante de mi motivo y me pierdo en él. No existe distancia entre el mundo y el hombre. Lentamente, comienzo a separarme del paisaje, a verlo, allí se produce el abismo” [15].

Paul Klee lo llama caos y lo considera un no-concepto. Este caos no está en equilibrio con nada, es eterno sin peso ni medida e ignora la ley de las contradicciones. Desde el punto de vista del ritmo, es la ausencia de toda organización, de agrupamientos, de acentos y, con respecto al tiempo, es lo que llamamos el tiempo liso, una duración sin matices ni jerarquías. Para Klee, su símbolo gráfico es el punto y su símbolo sensible es el gris. El caos es entonces un punto gris que no es ni blanco ni negro, ni cálido ni frío ni alto ni bajo ; es un punto no dimensional, perdido entre las dimensiones. Además, Klee sostiene que : “el mundo nace del punto gris, por sí mismo caos”.

Entonces si el mismo punto que representa el caos, es el origen del mundo, ¿dónde está la diferencia ? Dice Klee : “La diferencia está en el ritmo. Es por él que se sucede el pasaje del caos al orden.” [16] El ritmo es la segunda respuesta al abismo. Es la organización, el orden de los distintos elementos : los colores, el espacio, las formas, las texturas, etc. Es el agrupamiento de los mismos, es la aparición de acentos, de jerarquías, niveles, y con respecto al tiempo implicado, es el tiempo estriado, un tiempo con instantes discretos y matizados por la experiencia del presente. “El tiempo del ritmo es un tiempo de presencia y no un tiempo de universo” [17].

## **Artes escénicas**

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” [18].

La obra de teatro consta en su composición con diferentes elementos que tienen un ritmo propio : la gestual, la iluminación, el vestuario, el texto son ordenados por un ritmo que establece su desarrollo en el tiempo, pero es el ritmo en general, el de la puesta en escena aquel que organiza y unifica los distintos elementos de la representación que se desplaza 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.

Para describir en detalle el orden rítmico, habría que inventar un sistema que representara la imbricación de todas las agrupaciones, los niveles de organización, los instantes acentuados y los no acentuados, el sistema de expectativas que estos generan y la influencia que un determinado marco rítmico puede ejercer sobre la percepción de un sistema de signos.

## **Conclusiones**

Esta investigación comenzó proponiéndose establecer una conceptualización del ritmo directamente ligada al arte de la danza, dedicada a los coreógrafos y profesores de danza que lo utilizan, para que les sirva como herramienta de trabajo cotidiano. En el camino que iniciamos con este propósito nos encontramos con la posibilidad de desarrollar un método de análisis rítmico aplicable a distintas disciplinas artísticas.

Todo esto apunta a esclarecer el papel del ritmo en el arte, al desentrañar sus elementos constituyentes, su forma de organización y las particularidades que ofrece en cada una de sus distintas manifestaciones. El ritmo es un tema generalmente muy valorado, pero todavía se comprende mal su participación en el sentido de la obra de arte. Esto seguramente sucede porque el ritmo es un elemento asemántico, una presencia que no refiere a nada sino a su presencia en la experiencia artística. Según Henri Maldiney : “La experiencia del ritmo ‘sucede, se produce’ y es del orden del sentir”. En sus palabras,

...hay que deshacerse de una ilusión teórica..., que consiste en creer que toda experiencia humana está estructurada por la polaridad Sujeto-Objeto. La relación de un sujeto que... se distingue del mundo es innegable. Pero se trata de una situación secundaria en relación... a la situación sensible. La relación Yo-Mundo en el Sentir no es reductible a la relación Sujeto-Objeto [19].

El coreógrafo Oscar Araiz sostiene paralelamente : “...este Ritmo General en cada obra crea un lazo con la atención,...ése lazo es el único punto de contacto con una posible actitud “activa” en el espectador” [20]. Actitud activa imprescindible para que la obra de arte viva en el espectador y adquiera el sentido que el artista persigue.

---

## **Notes**

[1] Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación « Concepto del Ritmo en el Arte de la

Danza », Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento, acreditado en el IUNA, 2007- 2008. Dirección : Dra. Perla Zayas de Lima ; integrantes : Profs. Claudia Barretta, Leticia Miramontes y Aníbal Zorrilla.

[2] Claudia Barretta, Leticia Miramontes, Aníbal Zorrilla (2008). "El Concepto del Ritmo en el Arte de la Danza", en M. C. Albini, & Z. Noli, *Terceras Jornadas de Educación Musical « Enseñar Música Hoy »*, Buenos Aires, IUNA, 2008, pp. 57-61.

[3] G. Cooper & L. Meyer, *Estructura Rítmica de la Música*. Barcelona, Idea Books, 2000 ; p. 20.

[4] Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*. París, Gallimard, 1987 ; pp. 107-108.

[5] Manuel García Martínez, *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre*. París, Universidad París 8, 1995). Tesis doctoral.

[6] P. Hindemith, *Adiestramiento Elemental para Músicos*, Buenos Aires, Ricordi, 1946 ;p. 93.

[7] Doris Humphrey, *El arte de crear danzas*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965 ; p. 104

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

[9] O. Belic, *En busca del verso español*. Praga, Univerzita Karlova, 1975.

[10] C. Hockett, *Curso de lingüística moderna*. Buenos Aires, EUDEBA, 1971, p. 54.

[11] *Idem*, p. 66.

[12] Pablo Neruda, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Santiago de Chile, Nacimiento, 1924.

[13] Henri Maldiney, *L'esthétique des rythmes* (1967).

[14] Paul Klee, *Conférence sur l'art moderne*. París, Seuil. 1964.

[15] En J. Gasquet, (1924). *Cézanne*. París, Bernheim, 1924 ; p. 136.

[16] *Idem*.

[17] Henri Maldiney, *ob. cit.*

[18] Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires, Paidós, 2000 ; p. 154.

[19] Henri Maldiney, *ob. cit.*

[20] Entrevista Oscar Araiz realizada por los autores el 25 de julio de 2007.