
Extrait du Rhuthmos

<https://rhuthmos.eu/spip.php?article2146>

- Recherches

- Le rythme dans les sciences et les arts contemporains

- -

Date de mise en ligne : Martes 30 de enero de 2018

Rhuthmos

Este texto fue presentado en el 2º 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 Friaese, 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 está escrita la poesía. Este 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 está 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 m?trico-num?rico-normativo es mejor tomar una definici?n pre-plat?nica del ritmo basada en la investigaci?n filol?gica que realiz? Emile Benveniste sobre la etimolog?a de la palabra y la evoluci?n hist?rica del concepto. Benveniste encontr? que la etimolog?a usual en la primera mitad siglo XX describ?a el surgimiento del concepto de ritmo de la observaci?n por los griegos del movimiento de las olas en las orillas del mar Egeo. Para Benveniste esta etimolog?a no ten?a sentido dado que la palabra ?ritmo? se forma en griego a partir de una raz que significa ?fluir?, y ?l observ? que el movimiento de las olas en las playas no ?fluye? de manera alguna. A partir de esta observaci?n recurri? a los textos griegos para ver de qu? manera usaban la palabra ?*rhuthmos*?, y encontr? 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 pol?ticas, 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 est? en movimiento, lo que fluye, lo cambiante?* (BENVENISTE, 1966). Benveniste explica que ya en ?poca de Plat?n, y en sus obras, el ritmo est? definido como la forma del movimiento humano sometida a las leyes del n?mero.

Seg?n el fil?sofo e historiador franc?s Pascal Michon (MICHON, 2015) este sometimiento de la forma r?tmica a las leyes del n?mero tiene razones hist?rico-sociales y pol?ticas que reflejan las tensiones y los conflictos de la ?poca. Hay buenas razones para pensar que la idea de ritmo como ?metro? (*metron*), como medida, repetic?n y proporci?n establecida por Plat?n es congruente con la cr?tica de la democracia desarrollada por el mismo Plat?n y con la exclusi?n de la ciudad de personajes que podr?an parecer marginales, pero cuyo rechazo es determinante en la econom?a del pensamiento tradicional sobre el ritmo: los poetas.

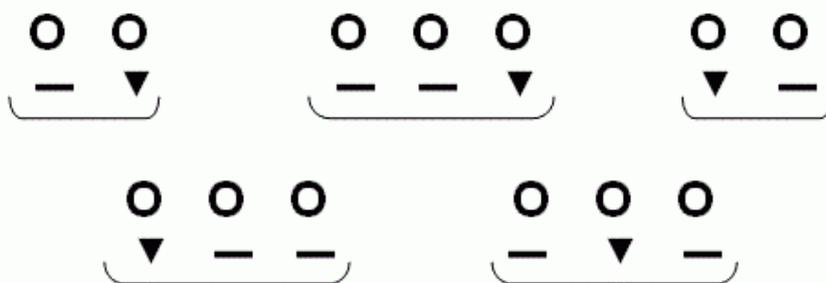
Siguiendo las ideas de Michon, una experiencia r?tmica concebida en los t?rminos del n?mero y de la medida solamente es compatible con una estructura social organizada siguiendo un modelo de racionalidad matem?tico y ?musical?. Su armon?a social depende necesariamente de la jerarquizaci?n de los diferentes elementos de la sociedad. Cada uno debe asegurar su rol en una repartici?n funcional, contra la cual es imposible rebelarse, y participar en la reproducci?n r?tmica de la sociedad perfecta, en particular a trav?s de una participaci?n en las alternancias fundamentales de la sociabilidad (el culto religioso y c?vico). Se comprende la suerte reservada a los poetas: ?stos representan los competidores directos de este tipo de orden pol?tico, en la medida en que la menor de sus producciones literarias y musicales implican procesos que no siguen ni modelos matem?ticos ni los propios del culto religioso, sino maneras de fluir (o sea ritmos de acuerdo con la definici?n de Benveniste) cada vez nuevas y que no exigen ninguna jerarquizaci?n funcional. Plat?n comprendi? que los poetas eran los heraldos, muchas veces marginales pero no menos peligrosos, de una sociedad donde el ritmo no es una medida, un comp?s, un n?mero y una proporci?n, y que representaban un desaf?o importante para el fil?sofo-rey.

Pero para encontrar una manera de describir las formas r?tmicas prescindiendo del n?mero, de la duraci?n proporcional y de la repetic?n, hace falta encontrar algo igualmente relevante que lo reemplace. Y este algo es el acento r?tmico. Seg?n Leonard Meyer (COOPER & MEYER, 2000) ??*en la actualidad no se puede afirmar inequ?vocamente que es aquello que hace la nota nos parezca acentuada y otra no. Porque aunque factores como la duraci?n, la intensidad, el perfil mel?dico, la regularidad, etc?tera, desempe?an individualmente un papel creaci?n de la sensaci?n 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 acentuaci?n po?tica. De todas maneras, aun aceptando esta dificultad relativa a su definici?n, el concepto de acento es vital en la experiencia r?tmica, en su interpretaci?n y an?lisis, inclusive en el marco de la m?trica musical y po?tica. El acento aparece como un hecho, como un dato que es necesario interpretar e integrar a cualquier descripci?n del fen?meno r?tmico posible.

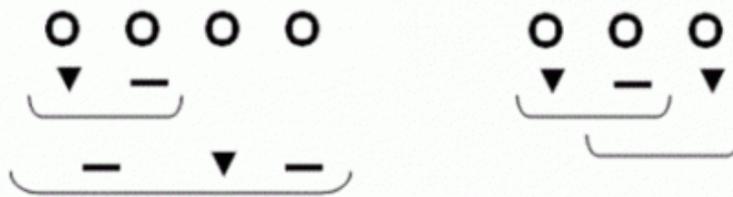
La reflexi?n sobre la naturaleza del acento obliga al pensamiento a volver sobre otro aspecto de la naturaleza del ritmo. Y quiz?s este retorno pueda aportar alg?n elemento de importancia para reflexionar sobre el acento mismo. El aspecto de la naturaleza del ritmo que en este momento siento la necesidad de abordar es por llamarlo alguna manera, su ubicaci?n. La mayor parte de los textos did?cticos sobre m?sica y danza cuando abordan el ritmo lo

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 est? en una m?sica por ejemplo y que el sujeto como oyente percibe, y a partir de esta percepci?n lo experimenta. Sin embargo ya el psic?logo 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 percepci?n de por s? no basta para la existencia de la experiencia r?tmica. Para que ?sta aparezca es necesaria una *acci?n* por parte del sujeto, por lo cual el esquema tradicional de est?mulo-respuesta, o emisi?n-percepci?n, no permite aclarar la naturaleza del fen?meno r?tmico. Lo que existe, lo que fluye, lo que adopta una forma que llamamos ritmo, es la relaci?n que hay entre el sujeto y la obra, es una entidad en la que participan ambos inseparablemente so pena de destruir la experiencia r?tmica. Seg?n Nicol?s Abraham *??el estado r?tmico es a la vez la marca y la perturbaci?n del sujeto. La marca del sujeto, es decir que no hay ritmo sin sujeto que lo perciba o lo accione. Pero tambi?n su perturbaci?n, es decir que no hay sujeto del ritmo sin sujeto ritmado, sin ritmizaci?n del sujeto a cambio?* (SAUVANET, 2015). Me parece interesante que desde esta perspectiva la b?squeda de una naturaleza del acento que se explique por sus caracter?sticas f?sicas, por ejemplo en m?sica la intensidad, el timbre, la frecuencia del sonido o su posici?n en una secuencia de frecuencias, en una melod?a, no puede llevar a ninguna conclusi?n definitiva. Un acento es un acento porque hay algo que sucede entre la obra y el sujeto, entre la m?sica y el oyente. Es m?s, en realidad la palabra oyente no describe adecuadamente la posici?n del sujeto frente a una obra musical debido a que denota una posici?n pasiva y no la escucha activa que efectivamente sucede cuando la experiencia r?tmica aparece.

Para Leonard Meyer (COOPER & MEYER, 2000) el ritmo *??podr?a definirse como el modo en el cual una o m?s partes no acentuadas son agrupadas en relaci?n con otra parte que s? lo est?*. De esta manera el acento es colocado en el centro de un nuevo tipo de formalizaci?n que prescinde totalmente del n?mero, la relaci?n proporcional de las duraciones y las repeticiones, creando una forma que Meyer llama agrupamiento. Tambi?n postula que la cantidad de agrupamientos posibles es escasa, podr?an ser solamente cinco, DF, DDF, FD, FDD y DFD, donde F significa fuerte, o acentuado y D d?bil o no acentuado (COOPER & MEYER, 2000, p?g. 16). Seg?n este autor, *??como un grupo r?tmico puede ser identificado cuando sus partes se diferencian entre s? implica siempre una correlaci?n entre una ?nica parte acentuada y una o dos partes no acentuadas (fuertes y d?biles, respectivamente) ? ni una serie de partes fuertes indiferenciadas ni una serie de partes d?biles ? pueden ser verdaderos ritmos. Son ritmos incompletos?* (p?g. 17). Se entiende que las palabras ?fuerte? y ?d?bil? se emplean en un sentido metaf?rico, y no implican ninguna caracter?stica din?mica de fuerza o debilidad. Para graficar estos conceptos se pueden emplear signos convencionales arbitrarios, por ejemplo para indicar un acontecimiento el s?mbolo \circ , para indicar una parte acentuada o fuerte \blacktriangledown , y para una parte no acentuada o d?bil $-$. De manera que los cinco grupos b?sicos DF, DDF, FD, FDD y DFD se pueden graficar as? respectivamente:



Otras combinaciones posibles pueden ser analizadas como compuestas por los grupos b?sicos dados: DDFD y FDF pueden ser descriptas as?:



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??, traducido más. 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 *semifrasas* 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 agrupan alrededor de los *acentuados* en una organización jerárquica, de acuerdo con los factores de agrupamiento que están 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 Nicol's 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 mondialisés*, . Paris: Rhuthmos.

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