

IMPLICANCIAS OBJETIVAS Y SUBJETIVAS DEL CONCEPTO DE "RITMO"

por

L. Advis V.

Es de aceptación general pensar que "ritmo" deriva del vocablo griego ῥεω cuya significación está vinculada a la idea de fluencia, de un discurrir témporo-espacial. El sentido de algo dinámico corresponde como carácter a toda concepción de "ritmo", aunque nada aclara respecto del preciso alcance de esta noción originaria. Es evidente que esta fluencia no es un movimiento continuo sin articulación, sino que está más bien enmarcada por un principio activo y organizador, cuyos renovados impulsos dan vida a ese fluir. La concreción de lo connotado etimológicamente se nos escapa nuevamente al comprobar que para los griegos ῥυθμός significa una variada gama de ideas que van desde el sentido de movimiento, paso o danza hasta el de restricción o moderación, en otras palabras: ritmo como flujo y ritmo como dique o límite.

Las dos ideas extremas que implica el término no son, de ninguna manera, antinómicas. Ambas subyacen en ῥυθμός como necesariamente complementarias, si deseamos comprenderlo en su aspecto ínsito. Para Jaeger¹, sin embargo, el sentido originario ha sido interpretado en forma equivocada al apoyarse para ello en una derivación etimológica (ῥεω) que se opone a la historia real del término. Los fragmentos citados por este autor nos dan la idea contraria, aparentemente, a la de ritmo como "fluido". Así leemos en Arquíloco "Alégrate con lo que es digno de alegría, no te rindas con exceso ante la desventura, conoce el ritmo que mantiene a los hombres en sus límites". En "Prometeo" de Esquilo encontramos la expresión del protagonista al verse prisionero y encadenado en la roca "Me hallo aquí, en este ritmo", así como en "Los Persas", Jerjes le da "otra forma (ritmo) al curso de las aguas". Jaeger hace también hincapié en el hecho de que, en la interpretación de Aristóteles, Demócrito hable del ῥυθμός, del átomo, entendiéndolo por ello, no su movimiento, sino su esquema. En síntesis ῥυθμός sería lo que impone firmeza y límites al movimiento y al flujo, y refiriéndose particularmente a la danza o a la música, tendría relación con sus pausas y la constante restricción del movimiento; ῥυθμός no sería fluencia, sino el momento de una ordenación o posición fija de objetos.

En todo caso, y por oposición, pensemos que en la idea de Jaeger y en la respectiva dilucidación de sus citas está supuesto el concepto de "discurrir en el tiempo", está implicado el sentido de duración de un dinamismo renovado constantemente. Acción y pasión no se constituyen esta vez en hechos antagónicos, sino en factores coadyuvantes y necesarios que se imbrican armónica y simultáneamente en el concepto analizado. Ya Aristóteles dice en su "Re-

¹Jaeger: "Paideia". F. C. E., 1962. Págs. 126 y ss.

tórica”²: “lo que carece de ritmo es ilimitado y es preciso que haya límites, si bien no en verso, ya que lo indefinido es desagradable e ininteligible” y agrega, en seguida, “todo se limita con el número (ἀρυμῶ)”. Transcurrir y restricción, son conceptos ínsitos del ritmo en el sentido etimológico, así como en el griego posterior. La idea aristotélica de limitación del discurso se relaciona con el significado platónico de ῥυμῶς: “orden del movimiento” el cual, como dice Sachs³, “implícitamente excluye dos formas de movimiento, el caótico y el continuo y, en cambio, incluye la idea de movimiento intermitente a intervalos regulares, el que percibido sensorialmente nos comunica una bien organizada expansión en el tiempo y en el espacio”. Como vemos, el concepto de movimiento (fluencia), ordenado (limitación), constituye en sustancia el mismo sentido en Arquíloco, pues el hecho de que el ritmo “mantenga a los hombres en sus límites” no excluye la premisa “durable” de un transcurrir en el cual los hombres deban mantenerse limitadamente, esto es, ordenadamente. En la misma forma, cabe comprender los otros fragmentos citados.

En la palabra griega, al parecer, no sólo existe la correlatividad de dos conceptos, fluido y límite, sino también la enunciación implícita de los dos elementos fundamentales que prestan definitiva consistencia al hecho rítmico básico: el Arsis y la Tesis, ambos considerados no desde el punto de vista de su materialización en un arte determinado (sílabas largas o breves, acentuadas o inacentuadas en la literatura antigua o moderna; Alzar y Dar en música, considerando esto cualitativa o cuantitativamente), sino desde su concepto ontológico originario. El sentido de Arsis es el de “impulso hacia”, impulso que supone una preparación y un transcurrir, no como dos fases temporalmente continuas, sino más bien coetáneas (fluencia) y que cobran una razón de ser definitiva con la Tesis, cuya significación última se une a la de detención (límite), detención que no se satisface consigo misma, sino que las más de las veces es generadora de un nuevo impulso ársico con su posterior y necesario remate en otro momento tético. El momento tético significa, por lo tanto, la ordenación dadora de sentido al suspenso generado por el transcurrir ársico. Estos dos elementos así vinculados, irreductibles y necesarios, conforman el núcleo rítmico y se deducen por extensión del doble aspecto que emana del estudio de la etimología y primera historia del término “ritmo”, en sus dos sentidos también irreductibles y necesarios. Arsis y Tesis, factores sucesivos del hecho rítmico fundamental, se prefiguran en el concepto que engloba simultáneamente fluido y límite: ῥυμῶς.

Esta síntesis se puede extender a otros estratos más fundamentales y trascendentes. Porque en el fondo, el ῥυμῶς de Arquíloco, digamos mejor, del hombre griego, se vincula a toda una perenne forma de ser del hombre mismo. No sólo hay movimiento limitado y concertado, tensión y distensión en el microcosmos artístico, sino también en el cosmos humano y en el macrocosmos totalizador. El “límite” en el ῥυμῶς no significa inmovilización ni descanso; allí está la fluencia donde cada momento debe generar al siguiente. El movimiento encauzado hacia un fin, pero, mientras tanto, colmado de impulsos mínimos. Es así como Arsis y Tesis, deseo y cumplimiento, consti-

²Aristóteles: “Retórica”. Libro iii — 1408 b. and Company-N. Y., 1953. Pág. 15.

³Sachs: “Rhythm and Tempo” — Norton

tuyen los elementos esenciales, ya no sólo del ritmo en su sentido restrictivo, sino también de ese ritmo, al fin perecedero, que es la vida humana. El hombre se mueve constantemente en torno a la satisfacción de sus necesidades. La sucesión de impulsos y reposos, suspensos y soluciones, son los hechos enmarcadores de su sentir material y espiritual. El hombre vive el ritmo y su vida sustancialmente contiene ritmo. El "querer" humano que permite las más profundas o hermosas realizaciones está fundado en ese anhelo, nietzscheano por consistencia y grandeza, que exige una recompensa.

El concepto griego de ritmo nos permite descubrirle un primer sentido lato, el cual por omniabarcador que sea, no nos explica uno de los problemas fundamentales que comporta un estudio sobre esta materia. Planteemos un interrogante que está implícito en lo anterior: ¿Es posible concebir un ritmo en sí, esto es, desprendiéndolo de algún sustrato que lo haga real y accesible? Para que haya la posibilidad de una tensión y una distensión, para que se pueda dar esa extraña lucha que supone el concepto de ritmo, es necesario que con éste se presente en forma simultánea una realidad de un orden contrastante con esa quiebra de organicidad regulada que implica la noción en estudio. Al parecer, el ritmo depende de un fenómeno externo a él y que es factor determinante para su captación. El concepto de tensión lleva aparejado el de contradicción a un orden regular, o por lo menos, a un estatismo en el sentido de presencia de regularidades isócronas o isométricas. La tensión implica antes que ella y como su determinante, un cierto estrato, posiblemente más amplio, que subyace al darse del ritmo. De aquí emerge una cuestión fundamental: ¿Es la Isometría un hecho anterior y determinante del ritmo, o ella es sólo un acto de creación posterior del espíritu humano, que comporta la presencia del ritmo? La dilucidación del problema va unida a la aclaración de otro interrogante previo, que tiene atingencia sólo con el ritmo, aun cuando su solución entraña en replanteamiento de la pregunta expuesta. ¿Es el ritmo un fenómeno prehumano que cae fuera de la acción ordenadora y estructuradora del hombre, o podremos considerarlo como un atributo y una prerrogativa exclusiva del espíritu humano?

Al respecto, cabe analizar dos posiciones, en cierto modo extremas, que nos servirán de indicio para poder establecer más adelante una postura en algún sentido intermedia. La primera de ellas considera al individuo como un mero receptáculo de las impresiones rítmicas provenientes del exterior. "El hombre lleva dentro de sí las premisas necesarias para llegar al ritmo, una predisposición natural, ya que los procesos de la vida orgánica son, sin excepción, procesos rítmicos"⁴, y por lo mismo, ciertas actividades se desarrollan más placenteramente cuando se adaptan al ritmo primario de vitalidad de nuestro organismo. Esta teoría, esencialmente fisiológica, supone en nuestro aparato nervioso una instalación como eléctrica, en donde "apenas introducida la excitación, se extiende por todas partes, accionando órganos y vísceras a que conducen los filetes nerviosos"⁵. Dentro de la misma línea otros piensan que la intensidad no es escuchada como su claridad o su altura, sino sentida como presión a distancia con la superficie entera del cuerpo y más que nada, con el tímpano. Esta última hipótesis implicaría la idea de una

⁴Kainz: "Estética" — F. C. E., 1952. Pág. 408.

"Materia y forma en poesía". Gredos, 1955.

⁵Bourgués et Denearatz, cit. por Alonso: pág. 317.

relación directa entre la intensidad de sonido y ritmo sentido, lo que de inmediato se nos muestra como falso, ya que hay casos en que el ritmo no necesita de intensidades para provocar sus efectos (variación del color orquestal, por ejemplo). La pasividad del receptor se exagera desmesuradamente, llegándose a decir que "el efecto principal del ritmo radica en el campo de los nervios motores y su percepción es siempre una vivencia de movimiento que se traduce en una afección que abarca a la persona en su conjunto"⁶. Así el individuo es llevado y perdido por las fuerzas rítmicas que desatan los instantes sonoros. Meumann fue uno de los primeros en reaccionar contra las exageraciones de sus teorizadores: sostiene que el ritmo es un proceso intelectual y que los hechos fisiológicos que se le asocian no son más que fenómenos de acompañamiento. La alternancia de impresiones sólo llega a ser rítmica "por el trabajo intelectual de síntesis y ordenación de las impresiones sucesivas"⁷. Es así como se plantea entonces la segunda posición: la organización y goce del ritmo no consiste en las sensaciones recibidas, sino en la ordenación que el individuo realiza sobre ellas. Amado Alonso⁸ analiza esto en forma bastante clara; sigamos a grandes rasgos su exposición: Dos individuos en un concierto captan diversamente los estímulos rítmicos aun cuando su situación espacial sea casi idéntica. El primero escucha y no encuentra sentido alguno en lo que percibe, el otro, en cambio, ha podido "apercibir" la nervadura que convierte esa sucesión de intensidades en una construcción. En otras palabras, nuestro espíritu debe recrear lo que escucha: percibir artísticamente es recrear. Hay que considerar, por lo menos, tres momentos para que se verifique la recepción estética: a) el artista ordena los movimientos que provoca su inquietud creativa; b) nace el Objeto Creado, que se realiza como estructura con leyes propias de validez objetiva, y c) el percipiente intuye aquello como Objeto Creado y trata de recrearlo prestándole sus proyecciones para que adquiera vida definitiva en su experiencia estética. La tesis expuesta se comprende y comprueba una vez más frente al siguiente hecho: Se ha identificado falsamente el efecto (base emotiva) del ritmo artístico (creado) con el del ritmo automático (por ejemplo, el fisiológico); para que estos sean ritmos debemos insuflarles una intención espiritual, así, por ejemplo, el ritmo del reloj de péndulo aparece sólo cuando encuadramos sus golpes o bien percibimos cada uno de ellos como la descarga de la tensión acumulada en los momentos intermedios de silencio (Arsis-Tesis). En suma, los ritmos fisiológicos lo son sólo por el acto de pensamiento que totaliza sus movimientos. Gisèle Brelet⁹ nos muestra certeramente que "es el ritmo artístico el que nos hace tomar conciencia del ritmo orgánico ya que la vida no se sabe rítmica y, en cambio, el ritmo no sabría existir si no fuera percibido. . . Los más bellos ritmos naturales existen para el hombre gracias al arte escondido en las profundidades de su psiquis y que inconscientemente presenta a la naturaleza".

Con todo esto parecería estar suficientemente comprobada la naturaleza subjetivo-espiritual del ritmo. Sin embargo, es preciso insistir en un hecho que nos permitirá establecer un concepto de ritmo que trascienda el plano

⁶Kainz, op. cit. Pág. 403.

⁷Meumann, cit. por Brelet. "Le temps musical", Tomo I, pág. 260 — Presses Universi-

taires de France, 1949.

⁸Alonso, op. cit. Págs. 314 y ss.

⁹Brelet, op. cit. Tomo I. Pág. 275.

de pura recreación espiritual. Existe más allá de nosotros una realidad temporal diversa de nuestro tiempo subjetivo; una realidad isométrica, un tiempo objetivo del cosmos que es sustrato de toda nuestra posible experiencia rítmica; sin esa realidad superior, ni las fases ársicas y téticas ni los efectos de adecuación o inadecuación ni el ritmo, en definitiva, se darían tal como se nos dan. Para entender el fenómeno en este último sentido, es preciso recorrer algo más en nuestras investigaciones, lo que nos ayudará a fundamentar una nueva estética del ritmo que en alguna forma echará abajo ciertas mal entendidas clasificaciones y una que otra elaboración reñida con la sustancialidad que le es propia a toda lucubración seria.

El ritmo es prerrogativa de todas las artes, empleando la palabra en su sentido primigenio. La vieja separación de artes temporales y espaciales, tan discutida a veces, puede mantenerse perfectamente reconociendo, eso sí, algunas precisiones en lo que respecta al papel común que el ritmo desempeña en ambos campos. Sin embargo, antes de abordar el tema más directamente, conviene dejar a un lado las groseras interpretaciones que se han dado acerca del aspecto temporal de la plástica. Se arguye que toda obra de arte al ser percibida está dependiendo del concepto de tiempo o duración; que todas las artes se "temporalizan" al ser abordadas contemplativamente; que en la plástica existe un tiempo (movimiento) perteneciente a la objetividad de la obra, obra concreta cuya captación exige una sucesividad, determinada en muchos sentidos por el propio creador. Dice Etienne Souriau¹⁰: "¿Espacio o tiempo? Pero el tiempo desempeña un papel en todas las artes, comprendidas allí las artes plásticas. Tiempo de la Arquitectura. ¿Hay acaso monumentos instantáneos? ¿Monumentos que sean captados con una sola mirada, y no por itinerarios que sigan lentamente las diversas elevaciones, los aspectos externos e internos, las perspectivas, las sucesiones de apariencias?". Cabe agregar que estas ideas estaban ya arraigadas en Aristóteles para quien el ritmo era una "ordenación en el tiempo", fórmula que aplicaba también a un arte tan visual y espacial como la escultura; ideas que, según Jaeger¹¹ estaban asimismo en los griegos del siglo de Pericles, para quienes el hablar de ritmo de un edificio o de una estatua no significaba una transposición metafórica del lenguaje musical, sino una descripción concreta.

En todo caso, conviene rehacer el camino profundizando, con la ayuda de Gisèle Brelet¹², el concepto de tiempo o duración en las artes musicales y plásticas. Las diferencias nos aclararán por lo menos en un punto: la dicotomía expresada anteriormente puede no ser abandonada, aunque ella supone un desconocimiento de la realidad de "ritmo" que encontramos en todas las artes. En primer lugar, en las artes musicales el medio de aprehensión coincide con lo aprehendido: hay una directa relación entre la longitud de la duración percipiente y la de la obra que se capta; en las artes plásticas no sucede esto: no hay dependencia directa respecto del tiempo e inclusive la interrupción o la reanudación del hecho contemplativo no entorpece exageradamente la recepción estética. Por otro lado, tengamos en cuenta que una de las propiedades fundamentales de la pintura, el color, es rebelde a una consideración tem-

¹⁰Souriau: "La correspondance des arts". Flammarion, Paris, 1947. Pág. 77.

¹²Brelet, op. cit. Introduction (Págs. 3 a 10).

¹¹Jaeger, op. cit. Pág. 127.

poral; en la música es imposible gustar separadamente la forma sonora de la duración a través de la cual ella se desenvuelve. Además, y no en el sentido de oposición esencial sino como un detalle diferenciador, el sentido temporal en la música puede ser abordado sólo en forma mediata: hay tres estratos que recorrer para su aprehensión definitiva: a) la música como realización objetiva a través del tiempo; b) la necesaria recreación temporal de parte del intérprete, y c) la captación de ella a través del tiempo interior del percipiente; hay como tres grados de realidad temporal que están ausentes en la plástica, ya que en ella la duración sólo se da en el tercer estrato. Agreguemos a lo dicho que la plástica es ajena a la duración en la medida que su condición primordial es el espacio, aquí la duración está agregada al objeto, el que es independiente de ella, la duración no cambia la cosa aprehendida; en la música, en cambio, la duración se concibe como un "proceso", no lo ya realizado, sino el acto mismo de la realización. Aún más, si consideramos que la materia en la plástica se ordena según un movimiento esencial, objetivamente dado, que se impone al observador, veremos también que este movimiento es diverso del que nos sugiere la música, ya que en él el momento de su transcurso puede implicar la reiteración de un mismo trayecto, lo que nada tiene que ver con la experiencia del devenir, del impulso indivisible hacia el futuro que nos comunica la duración musical. Tengamos en cuenta, por otra parte, que el movimiento general de una realización plástica se comprende sólo por una síntesis subjetiva, o sea, no posee la objetividad del movimiento de la música; el movimiento que suponen las curvas (melodía plástica), aun cuando está enmarcado por el artista, más que nada está determinado por la caprichosa imaginación del contemplador. Pero al carácter subjetivo de la duración en la plástica podemos también agregar su calidad de "indeterminación" respecto de los movimientos particulares englobados en la primigenia dinámica general; los movimientos que concurren en la impresión final poseen cierta indeterminación que ayuda a la fantasía recreadora del observador; en la música, en cambio, la duración es objetiva y determinada. Esto mismo se conecta con otro hecho, quizás uno de los más significativos: los trayectos realizados en la experiencia plástica se sintetizan posteriormente al converger hacia una visión de simultaneidad, dependiendo todos ellos en su equilibrio final de una imagen totalizadora; por esto, puede pensarse que el movimiento en la plástica no es un movimiento, sino un conjunto de ellos orientados diversamente, aunque siempre centrados espacialmente.

Sin embargo, si a todos estos rasgos diversificadores respecto del modus operandi de la duración en las Artes les damos su lugar correspondiente —como diferencias específicas dentro de un todo, el ritmo, que es su género próximo— concluiremos que la dicotomía expresada más atrás pierde su absoluta vigencia. Porque el ritmo en su sentido prístino, está determinando no sólo la aprehensión de una obra de arte temporal sino que también espacial. La significación etimológica comportaba la doble fase *Artsis-Tesis*, la que como elemental realidad podía después expandirse y llegar a constituir la forma fundamental del quehacer y sentir humanos. Es en esta expansión precisamente donde la captación de la obra plástica se ve afectada por el ritmo. El ir al encuentro del objeto, el seguir la línea en su completud, el recorrer ópticamente los arabescos, el componer y recomponer la intención dinámica del

artista, llevan aparejados una tensión preparatoria y una distensión momentánea o definitiva, que poco o nada tiene que ver con lo que comúnmente se entiende por aprehensión del ritmo, tomado éste como elemento de la composición plástica. Exista o no el ritmo en este sentido no importa tanto como comprobar que toda percepción de una obra de arte admite inevitablemente las fases preparatoria y conclusiva, y que estas constituyen a su vez el correlato de la emoción estética, determinante último de toda aprehensión sensible o intelectual.

Desde el momento en que hay un Arsis y una Tesis concatenados, se puede decir que se ha constituido un núcleo rítmico. La duración de los momentos que se suceden a continuación puede ser irregular, pero lo significativo no está en su posible isometría sino en el hecho de que el espíritu del observador está acomodando constantemente los movimientos tensos y distensos y, al igual que en un poema la irregularidad de los pies (irregularidad de Arsis y Tesis) no impide captar el tono rítmico particular y total, asimismo la irregularidad de los momentos captatorios del detalle plástico no involucra una falta de efecto rítmico final. Los efectos emocionales particulares se dirigen hacia el terreno de lo subconsciente, la tensión y distensión que implica el dato mínimo cobra un sentido en la totalización, no siendo necesario que el individuo cobre conciencia de los hechos preparatorios. Momento rítmico y efecto emocional, concatenación de momentos y síntesis de efectos, nos dan el tono definitivo de la experiencia estética final. La serie de tensiones y distensiones, los suspensos y reposos en su conjunto, producen en la subconsciencia del percipiente (ya no recreador sino mero receptor de sus propios impulsos psíquicos) ciertos resultados que se relacionan con una íntima satisfactibilidad o insatisfactibilidad, resultados cuyo estudio pertenecería al terreno de la estética psicológica y cuyo desarrollo no puede entrar en un trabajo de esta índole y extensión.

Hasta ahora hemos podido entender el ritmo como el efecto emocional que produce la reiteración de una fase suspensiva y otra resolutive. Empero, para llegar a comprender esto en su íntimo significado, es preciso analizar primeramente los elementos objetivos que prefiguran lo rítmico en una realización cualquiera, para después poder observar las extrañas y dramáticas relaciones del ritmo con ese otro fenómeno que hemos querido llamar Isometría. Estudiaremos así la materialización que el Arsis y la Tesis encuentra en las artes auditivas, ejemplificación crucial en cierto sentido ya que en ellas se da en forma precisa el funcionamiento y proyección emocional que están implicados en la presencia de ambas fases.

En la organización del fluir que supone el ritmo, operan con mayor o menor efectividad diversos elementos, de los cuales el más fundamental es el ACENTO, noción cualitativa que supone una diferencia de intensidad respecto de las otras unidades coetáneas sucesivamente, y que tiene atingencia directa tanto en la música como en las realizaciones en lenguas románicas y germánicas modernas. La DURACION mayor o menor de los instantes constitutivos del movimiento general es otro de los determinantes organizadores del fluir tanto musical como literario. Si en la literatura de la antigüedad greco-latina, el ritmo de una realización se consideraba desde el punto de vista cuantitativo, es preciso aclarar que el predominio del Acento de intensidad en las literaturas modernas no excluye la imperiosidad que a veces cobra la Duración en la

fijación de ritmos. Ya Kayser¹³ comprueba que “una sílaba acentuada puede ser en un verso más larga que la misma sílaba en posición no acentuada”, lo que nos permite concebir al Acento como un elemento que supone también una derivación cuantitativa; aserto que T. Navarro¹⁴ ya había demostrado dejando establecido, eso sí, la precisión relativa de este elemento. La PAUSA supone también una instancia rítmica musical y literaria, permitiendo encuadrar momentos de diversa duración cuando en ellos no hay predominio de otro elemento ársico o tético, o constituyendo ella misma el momento suspensivo por excelencia dentro de una secuencia particular. La ALTURA de tono es también un factor que contribuye al ritmo; digamos con Kayser¹⁵ que si pronunciamos ocho sílabas idénticas con la misma duración, intensidad y las mismas pausas intermedias de modo tal que las sílabas pares tengan mayor altura de tono que las impares, al momento surgirá una vivencia rítmica. Otro elemento del cual se deriva un movimiento rítmico es el TIMBRE (color); efectivamente, la matización del sonido en equivalencia en el acento, la duración, la pausa y la altura, basta para regir el ritmo en un determinado conjunto de estímulos. Altura y timbre son los determinantes menores de una proyección rítmica, lo que no ha obstaculizado el uso y abuso que se ha hecho de ellos en la literatura contemporánea (especialmente en las realizaciones poéticas de la primera postguerra).

Manifiestamente, en todos los elementos objetivos existe con mayor o menor efectividad la función ársica y tética. El Acento es de cualidad propiamente resolutoria, aunque en su concatenación con otros puede que pierda su función. (Así, por ej., la importancia mayor del acento en las sílabas 6ª y 10ª de algún endecasílabo). En la Duración existe relatividad de Arsis y Tesis. El detalle del desenvolvimiento de estas fases se traduciría en un estudio más extenso de la significación rítmico-emotiva de los distintos pies así literarios como musicales, tarea que eludiremos en esta oportunidad por obvias consideraciones, aunque en todo caso cabe enunciar algunas generalidades al respecto: la tenencia natural del Arsis en su calidad de impulso, de “fluir hacia”, es persistir el menor tiempo posible para así permitir la presencia de la Tesis, la que en su calidad de realización, de reposo, tiende a perdurar; esto, en un sentido puramente conceptual ya que en su materialización, la Tesis implica siempre una “proyección hacia”, un fluir que en el fondo es también Arsis. Como podemos ver, en este sentido se retorna al doble aspecto que connotaba el término griego. La Pausa, constituyente derivada del Acento o de la Duración, tiene funciones atingentes en su unión con esos elementos, aunque es relevante su carácter de suspensividad. La Altura y el Timbre suponen una relatividad del suspenso y de la resolución semejante a la que encontramos en la Duración. Arsis y Tesis se establecen esta vez considerando el objeto estético en su conjunto, o si se lo puede hacer, en su detalle, teniendo siempre en cuenta la complejidad de la obra.

El desarrollo que tienen las dos fases del núcleo rítmico a través de los elementos estudiados cobra siempre nuevos sentidos según sea la obra que los determine. Creador y objeto creado forman un todo indescapable

¹³Kayser: “Interpretación y análisis de la obra literaria”. Gredos, 1958. Pág. 378. pañola”. Publ. Rev. de Filología. Madrid, 1963. Párr. 23 y 174 y ss.

¹⁴Navarro: “Manual de pronunciación española”. Gredos, 1958. Pág. 379 y 380.

que a su vez fija un especial modo de ser rítmico que ya no depende de elementos posiblemente automáticos. El ritmo, por lo mismo, nunca se puede determinar en forma absoluta. Los elementos están proyectando un ritmo, no así un tipo rítmico. Intenciones como las de Kayser¹⁶ y Pfeiffer¹⁷ de pretender ciertos intentos de clasificación del ritmo, nos indican solamente que este es un fenómeno inclasificable, por lo menos desde el punto de vista que ellos sostienen; y en otro terreno Sachs¹⁸, con una mal entendida objetividad, tiende a reducir todo a lo Divisivo y Sumativo, dualismo dudoso ya que en el fondo accede al intercambio de sus elementos, irreductibles sólo en apariencia.

De los elementos objetivos del ritmo obtenemos la referencia a una concreta presencia del Arsis y la Tesis, presencia que va unida a otro concepto, el de medida, cuya vaguedad circunstancial ha impelido muchas veces a que se le confunda con el fenómeno en análisis. Estas confusiones conviene aclararlas ya que el hacerlo nos permitirá un definitivo acercamiento a la comprensión de la consistencia del ritmo, la cual, más que un conflicto matemático-espiritual, encarna toda una pugna ontológico-subjetiva cuya dilucidación está trabada con un nuevo enfoque de la teoría que concibe al ritmo como creación del espíritu, enfoque que supone un replanteamiento de las preguntas que nos hicimos casi al comienzo de este trabajo. Dice Gisèle Brelet: "El ritmo es el orden del tiempo creado por nuestra conciencia, y lo define esa doble operación de análisis y síntesis que realiza la razón. Sin embargo, el ritmo no puede permanecer como una simple alternación de impulsos y reposos, a esa cualidad debe agregarse la cantidad, la medida, que es el sostén indispensable y también irreductible obstáculo de la espontaneidad rítmica"¹⁹. Digamos nosotros: Las fases ársicas y téticas del ritmo no sólo pertenecen a un orden cualitativo; Arsis y Tesis se dan en el tiempo y al poseer una duración, encarnan también el aspecto cuantitativo del ritmo. Ritmo entraña por lo tanto el concepto de medida. En este sentido es medida pero ¿qué tipo de medida?

¿Implica el ritmo una regularidad absoluta en la sucesión de momentos, o bien puede encontrarse también en los hechos de sucesión irregular? En este sentido cabe aclarar que la existencia del ritmo irregular es un dato de realidad incontestable; el ritmo en cuestión, llamado también cualitativo, encuentra su presencia en el canto gregoriano, en la literatura antigua y también en el modo de ser de la secuencia temporal que supone el verso, en donde el acento y la duración están estrechamente ligados. Empero, ¿sobre qué bases se piensa el ritmo como irregular?, ¿acaso existen al mismo tiempo dos tipos de ritmo, uno de ellos absolutamente regular sobre el cual se edifica el irregular?, porque si un fenómeno, así el ritmo irregular, está en una creación dada, ¿dónde transcurre la regularidad que permite juzgar el fenómeno en actualización? Tiene que haber por lo tanto un estrato superior que esté determinando la impresión de irregularidad. La irregularidad es un transcurso heterogéneo que tiene, para su aprehensión, que contrastar con una homogeneidad; idea no muy ajena a Hegel²⁰, quien piensa que "es preciso, para que la unidad sea sentida como regla, que exista igualmente lo irregu-

¹⁶Kayser, op. cit. Págs. 403 y ss.

¹⁹Brelet, op. cit. Pág. 288.

¹⁷Pfeiffer: "La Poesía". Breviarios F. C. E. 1951. Cap. I. Subc. I.

²⁰Hegel. "Esthétique". Aubier, Paris, 1945. Tomo III, pág. 323.

¹⁸Sachs, op. cit. Págs. 22 y ss.

lar", fórmula que puede también invertirse. Ahora bien, ese estrato superior que es la regularidad en la sucesión de momentos (Isocronía) va supuesto en toda presencia de ritmo, fundamenta el Arsis y la Tesis en todo su contenido sensible y emocional. La medida superior y homogénea (Isometría), cualidad sustancial de lo isócrono, hace posible lo rítmico.

Las relaciones entre Isometría e Irregularidad han sido ya sugeridas. En lo que respecta al ritmo regular diremos que la Isometría supone constancia irrevocable de una igualdad en que suspenso y reposo no desempeñan papel alguno; por lo mismo lo isométrico no es rítmico sino el supuesto de lo rítmico, y el ritmo regular no es sino "participación" del sustrato determinante, querida por el individuo, y que por tener una realidad psíquica y comportar un fluir percibido por el hombre implica las fases ársicas y téticas con sus respectivos efectos.

La Isometría es universal y necesaria en cuanto trama continua del tiempo homogéneo, representando así su deslizarse uniforme. Ella permite construirse a las figuras rítmicas, ya que nuestra percepción de lo desigual se evalúa sólo en relación con una igualdad virtual. Parafraseando a Gisèle Brelet²¹, digamos que la Isometría no es un procedimiento de representación posterior al ritmo, le es anterior como lo es el tiempo homogéneo universal a nuestra duración individual. El ritmo es apreciado por nosotros sólo en función de la Isometría, tal como experimentamos las variaciones de nuestra duración subjetiva en relación con la pulsación del tiempo homogéneo. Sin la Isometría no podría concebirse el encuentro entre fantasía y regla, permanencia y renovación, que constituye al ritmo.

Con todo lo anotado anteriormente nos hemos provisto de las herramientas necesarias para llegar a intuir el fenómeno rítmico en su significado más íntimo; significado que va unido inevitablemente al concepto de efecto emocional. Porque el ritmo, más allá de una regularidad o irregularidad en la reiteración temporal de una fase suspensiva y resolutive, debe ser observado como la resultante sensitivo-afectiva que es provocada por ese hecho. La presencia del ritmo en una creación concreta es la presencia de un conflicto entre lo ontológico y lo subjetivo. Ya los fisiologistas al intuir el efecto motorico general que éste producía en su aprehensión, también comprobaron que "si durante determinado momento se altera falsamente el ritmo, experimentamos una sacudida, ya que nuestra repetición refleja, o nuestro movimiento imitativo, entra en lucha con el nuevo movimiento"²². El choque que se produce ante la presencia de un cambio es indicativo de nuestra tendencia natural a lo isométrico. La sucesividad de las impresiones rítmicas en una obra de arte va provocando en el percipiente una serie de reacciones emocionales que se relacionan primero con la sorpresa y en seguida con un deseo de retorno a una regularidad, deseo que está generado por un sentimiento de inadecuación entre el tiempo esquemático y el tiempo libre. La contraposición sucesiva de estos dos transcurso rítmicos se puede extender a la oposición simultánea de los dos estados que están supuestos en la aprehensión de este fenómeno: lo isométrico y lo rítmico propiamente tal (sea éste regular o irregular), ya que si la Isometría simboliza la medida superior y homogénea que traduce el poder del tiempo objetivo y universal, el ritmo estaría entrabado con toda la libre

²¹Brelet, op. cit. Págs. 310 y ss.

²²Stohr, cit. por Kainz, op. cit. Pág. 404.

y voluntaria dinámica interior o la construcción externa del hombre. Isometría y Ritmo suponen el mismo antagonismo existente entre esquema y libertad, doble y simultánea presencia que genera una pugna: la de dos duraciones siempre divergentes, aun en su aparente convergencia particular, ya que el contenido metafísico de la antinomia —lo dice también Gisèle Brelet— reside "en el intervalo que separa la duración objetiva de la subjetiva"²³.

Lo analizado anteriormente nos sirve para comprender la naturaleza de la emoción que provoca esa pugna. En el deseo del individuo de adecuar lo inadecuado está la presencia de la expectativa, con todas sus implicancias de satisfacción e insatisfacción. El ritmo está constantemente contrariando o confirmando lo isométrico. La Isometría está proveyéndolo de una regla que permite al individuo comprender, prever y determinar esa expectativa, que es *Arsis* en un sentido lato, constituido por momentos rítmicos menores, al igual que es *Arsis* el grupo de versos anteriores al último en una determinada estrofa y que también está formado por momentos rítmicos menores. En definitiva, la tensión expectante se provoca ante la discordancia del esquema teórico y la libertad frente al esquema y cuyas proyecciones, casi siempre dramáticas, constituyen una resultante reñida, en cierto sentido, con una tradicional concepción de experiencia estética. En este caso no podemos hablar del placer estético que provoca el ritmo, ya que, si hemos entendido la expectativa en su profundo significado, no podemos dejar de pensar que ella implica todo un movimiento dirigido hacia la satisfacción, y como el ritmo se presenta con la contravención a la norma impuesta por la Isometría, pues de no ser así no se provocaría la tensión, ritmo es aquí fundamentalmente insatisfacción. Que ésta se muestre después compensada por la resultante tética final, no quiere decir que no se haya producido un efecto estético en el transcurso hacia el cumplimiento de lo anhelado. El efecto estético, que es efecto emocional, más que nada es tensión expectante teñida de displacer; postulado cuya comprobación práctica se puede efectuar a través de un estudio del ritmo en las formas poéticas y musicales, que en este momento nos excusamos de hacerlo por razones de limitación.

Al analizar las implicancias objetivas y subjetivas del concepto de ritmo, nos hemos encontrado con diversas significaciones de este fenómeno que en muchos sentidos constituye el factor determinante en la aprehensión de la totalidad estética de una obra de arte temporal. Algunas de las acepciones que involucraba el término se podrían concertar en un análisis concreto de cualquiera creación musical o literaria, ya que así se llegaría a una más cabal comprensión de su realidad estética. En el caso de la música, la obvia importancia del ritmo nos exime de insistir sobre esta materia; no ocurre así con la poesía o la prosa, donde este concepto comporta, aún más allá del otro estrato susceptible de análisis, el sonido, una función capital en el efecto estético último y cuya consideración en muchos sentidos ha sido menoscabada.

²³Brelet, op. cit. Pág. 313.