

Extrait du Rhuthmos

<http://rhuthmos.eu/spip.php?article840>

El ritmo en la danza

- Recherches

- Le rythme dans les sciences et les arts contemporains
- Danse, théâtre et spectacle vivant - GALERIE - Nouvel article

Date de mise en ligne : dimanche 20 mars 2016

Rhuthmos

Sommaire

- [La investigación](#)
- [Los problemas](#)
- [Forma en movimiento](#)
- [Concepto de ritmo interno en el Arte de la Danza](#)
- [Futuro de la investigación](#)

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

Abstract : Choreographers and dancers, pupils and teachers, and musicians work hard every day on solving problems implied by the concept of rhythm. All of them apply different concepts and procedures but they are in need of theoretical traditions and a general framework of ideas. We look for an approach to the concept of rhythm, based on new teachers practice and new aesthetic ideas. Also we focus on internal rhythm category, a crucial aspect of dance and dancers.

Key words : dance, synchronism, accentuation, internal rhythm, body, movement

La investigación

Los profesionales de la danza, coreógrafos y bailarines, alumnos y maestros, así como los maestros acompañantes, se encuentran cotidianamente trabajando sobre la temática del ritmo y los problemas que plantea. Todos ellos emplean diversos conceptos y procedimientos para resolverlos sin un acervo teórico ni un sistema de ideas general que lo sustente. Es escasa la teoría existente sobre el ritmo en el arte de la danza, como también muy incompleta, confusa e imprecisa ; cada profesional usa las palabras de acuerdo con sus ideas, y su significado no es el mismo para distintas personas. Muchos son los aspectos de la naturaleza del ritmo en general que faltan definir.

Los bailarines bailan ; los coreógrafos montan sus obras ; los repositores las obras de otros coreógrafos ; los docentes enseñan y los alumnos aprenden. Se ha danzado desde hace decenas de miles de años y los profesionales ejercen su profesión desde que ésta existe. O sea, que hay un saber de orden práctico que se revela eficaz. Esto no quiere decir que no haya problemas : es evidente que los hay para cualquiera que esté involucrado en algunos de los aspectos del arte del movimiento.

Para avanzar en esta investigación se analizarán los términos y los conceptos que los profesionales emplean mediante una serie de entrevistas, se identificarán sus notas eficaces, sus ideas productivas. Estos profesionales suelen poseer un saber en parte intuitivo, basado en conceptos de naturaleza holística, repletos de metáforas y asociaciones significativas, si bien muchas veces imprecisas y mal definidas desde el punto de vista técnico. O sea que a pesar de la falta de un léxico técnico preciso y de un sistema de conceptos coherente que lo sustente, en la práctica diaria estos profesionales deben existir notas conceptuales eficaces con alto contenido de verdad.

La meta será, en definitiva, identificar contenidos específicos del arte de la danza y desarrollar una teoría del ritmo propia de la disciplina.

Los pasos a seguir consistirán en partir de la problemática cotidiana de estos hacedores de la danza, realizar un relevamiento bibliográfico y, finalmente, comparar, clasificar y contrastar los resultados con los que surjan de las entrevistas con los docentes y creadores.

Los problemas

Uno de los problemas centrales es el de la sincronía, es decir la concordancia movimiento-música, y la simultaneidad o coordinación de los movimientos de los bailarines. En una clase de danza tradicional, el profesor propone una secuencia de movimiento -que suele denominarse *marcar un paso*-que consiste en describir la secuencia y, a la vez, contar los tiempos que ocupa, es decir, su desarrollo temporal. En ese preciso momento, tanto los alumnos como el músico acompañante deben tomar el *tempo* y el compás. A continuación, los alumnos ejecutan los movimientos de acuerdo con la cuenta indicada, en relación a la música provista. Lo descrito anteriormente parece de una gran obviedad ; sin embargo, sus procedimientos no son sencillos y los alumnos suelen tener grandes dificultades en realizarlos. Es una habilidad que hay que adquirir especialmente. Esta dificultad se agrava cuando se trata de un alumno principiante, que está recién desarrollando la destreza necesaria para la ejecución de los movimientos. Pero, sin embargo, es independiente de la habilidad que posea para la realización del movimiento en sí mismo, ya que esta misma dificultad la evidencian bailarines profesionales.

Otra dificultad que aparece consiste en la acentuación del movimiento mismo. Esto es, aún en el caso en que la sincronía con la música sea correcta, o en caso de ausencia de música, los movimientos muchas veces carecen de acentuación, de manera que la definición temporal del gesto es débil. La consecuencia de esta ausencia de acentuación es distinta según el contexto, pero la más habitual es la falta de claridad en el comienzo y el final de cada movimiento o sus partes, que produce una articulación mal definida y confusa. También en este caso hay que subrayar especialmente que aún los bailarines más habilidosos tropiezan con este inconveniente y lo superan de manera más o menos feliz.

En cuanto al primer caso, el de la sincronía, podemos discriminar a primera vista entre varios procesos que participan del mismo. En primer lugar, el alumno debe, al mismo tiempo que memoriza la secuencia, internalizar la métrica y sus elementos, o sea el *tempo* y el compás. Luego, mientras el músico toca la introducción, tiene que realizarla de alguna manera para sincronizarla con la métrica presente en la música que escucha. Y después, bailar de tal manera que cada movimiento la exprese. Cada uno de estos momentos en la realización del paso de danza tiene sus propios problemas. La audición activa, que participa de los elementos de la música y es imprescindible para discriminar entre sí el ritmo, la melodía y la armonía y sus fenómenos internos, es una habilidad que muchas veces no está desarrollada. Pero, además, el proceso de internalización de la métrica es dificultoso en sí mismo, aún para alumnos con una audición desarrollada. Y con esto sólo no basta, ya que después el ejecutante tiene que expresar esa métrica con sus movimientos, momento en el cual muchos bailarines fracasan.

El segundo caso señalado está menos relacionado con la métrica que el anterior. Antes, ésta era un componente principal, ya que estábamos hablando de sincronía, lo que si bien no la presupone en sentido estricto, la incorpora en la inmensa mayoría de los casos como elemento conductor. La acentuación del movimiento es independiente de la métrica también en contextos en que ésta sea dominante. Está íntimamente relacionada con la estructura interna del gesto y con la forma en que se encadenan y articulan los movimientos entre sí. Si bien no está claro que sea una característica general del arte del movimiento, por lo menos en la mayoría de las técnicas y estilos de danza académica actual, tanto los movimientos en sí mismos como las secuencias tienen su comienzo, su transcurso y su final. Los acentos presentes a distintos niveles de organización estructuran los movimientos y los pasos alrededor de momentos específicos, en relación con los cuales se definen sus partes. Hay partes acentuadas y no acentuadas, y es distinto un mismo movimiento o una misma secuencia cuya acentuación difiera. En qué consiste esta acentuación, es otro problema bastante complejo, que escapa al contenido de este artículo, aunque aquí vamos a

subrayar su naturaleza rítmica. En este caso, la dificultad que se observa es que el alumno no sólo tiene que memorizar el movimiento y aprender a ejecutarlo, sino que también tiene que hacer lo mismo con su estructura y su acentuación, lo que es un proceso distinto del anterior.

Forma en movimiento

Resulta sorprendente que, ante la pregunta tendiente a conceptualizar el ritmo en general, la mayoría de los docentes y artistas consultados en las entrevistas piensen en la música. Cuando se los indaga sobre la problemática del ritmo en la danza, muchas veces la respuesta inmediata concierne al ritmo de la música, y son apenas unos pocos quienes, sin dudarlo, hablan del ritmo propio del movimiento, de la danza.

Algunos encuestados se aproximan al concepto de movimiento, identifican al ritmo como movimiento :

al pensar en ritmo pienso casualmente en movimiento ; aquello, que en el discurso musical, puede ser reproducido con palmas, o con diversas sílabas

según Carlos Matteo [2]. Es sumamente llamativa también la respuesta de aquellos profesionales cuya formación está basada en los principios de Rudolf Laban, quienes también focalizan el tema del ritmo desde el movimiento, como en el caso de Melina Martín, quien responde que :

al componer las secuencias de movimiento nunca pienso en la música, trabajo si pensando en la rítmica de los movimientos o la métrica de la frase o calidades de movimiento o tipos de formas,

y explica que piensa en las secuencias según el tema de la clase y cree que su secuencialidad :

...es una cuestión de ritmos físicos, de cada movimiento, que un movimiento es seguido de otro según su iniciación y las posibilidades físicas que permita el anterior, además del imaginario del creador... [3]

Y en palabras de Ana Sanguinetti :

...los movimientos tienen su propio uso del tiempo, su tiempo para manifestarse. La música, un ritmo externo o una cuenta, son elementos a partir de los cuales puedo variar esa secuencia para enriquecerla. [4]

Estos conceptos de generar primero los movimientos para luego danzarlos en silencio o acompañados con una música a la que se adaptan en forma posterior eran principios coreográficos trabajados también por las reconocidas

El ritmo en la danza

coreógrafas argentinas Renate Schottelius y Paulina Ossona, entre otros. Pero esta información llega de manera bastante informal y no de modo científico, a través de la oralidad y de la memoria.

Podemos encontrar en trabajos coreográficos y también en el dictado de clases de las profesoras Jorgelina Martínez D'Ors y Evet Gaiani, continuadoras y/o contemporáneas de Paulina Ossona y de Luisa Grinberg, esta concepción de que el movimiento es independiente de la música que luego la acompañará.

Martín nos dice también :

...cada movimiento tiene una rítmica, que se produce en el cuerpo dado por lo orgánico del diseño, la respiración, la forma, el peso que le imprimamos y las dinámicas que empleemos. Eso hace al ritmo del movimiento. No la música que le pongamos de fondo. [5]

Surge entonces la cuestión de la autonomía de las diferentes disciplinas artísticas. Autonomía de la que ya hablan y proponen Merce Cunningham y John Cage en los años '50 y, por consiguiente, de todos sus continuadores. Ya a partir de ellos cambian los paradigmas de la relación música-movimiento. Pero siempre hay un resurgir de las formas más tradicionales y siempre se vuelve a la musicalidad tradicional, pero nunca será de la misma forma.

En el Archivo Itelman, a través de su recopilador Rubén Szuchmajer, surgen ciertas aproximaciones como :

...el espectador deberá acostumbrarse -cuando asiste a exhibiciones de Danzas- a tomar la música como fondo, un fondo que le proporciona elementos de inspiración y clima adecuados. No deberá OIR la música, para que toda la gama de melodías y ritmos surjan de los movimientos en sí y no de la interpretación musical. De esta forma no habrá confusiones : la Música será oída en sus audiciones, y la Danza será apreciada en sus pertenecientes recitales. (Texto en el programa de mano de *Solos*, Teatro Smart, 1947) [6]

Melina Martín adhiere a la concepción de Pavis al hablar de la superposición de los diferentes ritmos en la puesta en escena y comenta :

...realmente, creo que a la hora de hacer una obra la música es un arte más como la iluminación, la escenografía, etc. Y que si una obra se propone la literalidad con la música el bailarín la debe poder hacer, pero la danza es en si misma mas allá de si tiene música o es en silencio ; aun así, reconozco el placer de bailar con la música. Y usarla como motivación estética como un motor del imaginario. De todas formas un olor también serviría como fondo de la danza.

Y agrega :

Creo que no es diferente, pero el ritmo de la danza puede ser independiente del ritmo de la música, además el ritmo de la danza no es lo mismo que el ritmo del movimiento. La danza como arte visual hace una rítmica para el ojo del espectador, pero el movimiento, cada uno de los movimientos, tiene una secuencialidad orgánica que hacen a una rítmica íntima en la sensación que tiene el intérprete al ejecutarla. [7]

En palabras de Rodolfo Prantte :

Universalmente no es diferente : el ritmo es ritmo, solo que acá el cuerpo es el instrumento, pero yo pienso en danza... ya que el movimiento en si mismo genera su propio pulso, acento y compás creando así la música que necesita las secuencias. A no ser que se elija trabajar sobre música compuesta y respetar la partitura o crear movimiento para esa música. [8]

Con respecto a la acentuación de los movimientos, Martín sostiene que la acentuación de los movimientos :

...depende de la diferencia, un punto blanco en una hoja roja es tan acento como un punto rojo en una hoja blanca. Pero en los movimientos tendemos a olvidar esto y solemos poner mas fuerza o precisión, o a hacer un impulso. Cuando si la secuencia esta hecha de impulsos, el acento podría ser una quietud. [9]

Para Rodolfo Prantte la *acentuación* "...es una elección ; acentuar, ¿en función de qué o para qué ? Depende de la idea del movimiento".

Concepto de ritmo interno en el Arte de la Danza

Para abordar el ritmo del movimiento en su mayor amplitud no se puede dejar de lado una concepción primaria que tiene que ver con el concepto de ritmo interno.

Tomando como ejemplo la obra *Stelle* (1989) de Oscar Araiz, como experiencia personal desde una perspectiva múltiple, ya que participé en los roles de asistencia coreográfica, intérprete y espectadora, experimentando la obra desde todas estas posibles miradas, resulta posible identificar variaciones sutiles en el cambio de velocidad de la frase de movimiento, según fuera la persona que la guiase, y surge la inquietud de asociar esa apreciación con el concepto de *ritmo interno*.

Cabe aclarar que este breve ensayo tiene la intención de lograr una aproximación al concepto de ritmo interno que, como sostienen la mayoría de los autores consultados, y, como nos indica una experiencia cotidiana y una reflexión permanente, son conceptos muy vagos o, en palabras de Fraise, "...tratar de dar una definición lexicológica de ritmo es tarea imposible". Entonces mucho más lo será de "ritmo interno".

En principio, es posible observar que la cuestión del ritmo interno en la Danza, particularmente, aparece muchas veces con una connotación negativa, es decir, como una dificultad del bailarín de seguir una música o un ritmo propuesto. Se expondrán, a continuación, los matices que hacen a las preferencias y las opciones de dos profesionales de la danza en relación al ritmo interno de los bailarines, en cuanto a resolución de dificultades rítmicas.

Por un lado, siguiendo las reflexiones de Doris Humphrey, en el capítulo sobre el ritmo, en su conocido libro *El arte de crear danzas*, menciona la medida individual del tiempo. Humphrey hace referencia a los bailarines arrítmicos, que, según la autora, eran aquellos individuos que tenían una coordinación tan imperfecta entre el oído y el cuerpo

que no podían ajustarse a un compás, ni bailar con los otros. A éstos ella los consideraba *rítmicamente incurables*. Y esta dificultad le resultaba tan seria y exasperante que no podía trabajar con personas arrítmicas en sus composiciones, por su amor al ritmo :

Con otro director que no destacara tanto este elemento, o cuyo método permitiera la medida individual del tiempo prescindiendo de una medida establecida, los bailarines arrítmicos podrían actuar bien.... frecuentemente estos bailarines tienen un sentido personal muy arraigado del tiempo que, si bien no se puede someter a ninguna pauta, es sumamente sensible y provocativo. [10]

Por otro lado, Jorgelina Martínez D'Ors afirma, dentro del marco de la entrevista realizada en julio de 2007, que : "no hay nadie que no tenga conciencia del ritmo. Todo el mundo tiene conciencia de ello" [11]. La coreógrafa siempre se opuso a aquellos criterios que señalan algunos de sus colegas respecto de la ausencia de ritmo en los alumnos ; su criterio apuntaba a la idea de que cada uno de ellos tenía, y de hecho tiene, su propio ritmo, su propio sentido temporal. Por lo tanto, dada la afirmación de la presencia constante del ritmo, se trata de tocar una música donde pueda coincidir lo que se está sintiendo de manera concomitante al movimiento. Es por esta razón que, de acuerdo con Martínez D'Ors, forzar a los alumnos a seguir un tiempo que no le es propio, conlleva la destrucción de todo lo que éstos portan como valioso y de los que los constituye como personas [12]. La coreógrafa afirma haber trabajado siempre de este modo, por lo que recibió un importante caudal de críticas. Sin embargo, insiste sobre el concepto de que la música debe ser posterior al movimiento.

En concordancia con esta indagación inicial, en el plano de la psicología elaborada desde la perspectiva de Paul Fraisse, dentro del estudio de los movimientos rítmicos simples algunos dependen y otros no del imperio de la voluntad. Considerando las actividades voluntarias, podría parecer que, en general, hay hombres más rápidos que otros, es decir, que cada hombre tiene su tempo personal espontáneo, que se refleja en todas sus actividades. Esta observación lleva primeramente a Stern a proponer la noción de "compás psíquico" [13], intentando explicar, de esta manera, la velocidad del curso de la vida psíquica. Stern propone una actividad motora muy simple que consiste en que el sujeto golpee sobre una mesa siguiendo su ritmo natural. Sin embargo, todo este planteo no es más que una hipótesis, que hasta aquel momento no había podido ser medida ni comprobada. Luego, Riemann indica que la unidad normal corresponde a la media de palpaciones del pulso (75-80 por minuto) [14]. Suele relacionarse el compás natural o espontáneo y el ritmo del corazón. Sin embargo, la más extensa investigación ha dado una correlación nula entre la velocidad de las actividades motoras y la de las intelectuales.

Respecto del compás psíquico Fraisse indica que los autores postulan tres factores independientes de los cuales a nosotros particularmente nos interesa el compás motor. Rimoldi, por su parte, sostiene que el factor compás motor es un factor de segundo orden, al cual corresponden otros dos de primer orden : uno de ellos característico de los grandes movimientos de los miembros y del tronco, y el otro de los movimientos delicados de la mano y de los dedos. [15] Finalmente, nos encontramos con el compás espontáneo motor, imaginado por Stern, que está determinado por la velocidad natural al golpear sobre una mesa, nombrado anteriormente. Las variaciones interindividuales pueden ser afectadas por la consigna, el aparato empleado, la posición del cuerpo y las diferencias individuales de las poblaciones. Esta variabilidad no va ligada ni al peso, ni a la estatura, ni a la raza, ni a la edad en los adultos que se dicen normales. Por el contrario, el tempo varía siguiendo el desarrollo genético. Fraisse concluye que la diversidad interindividual grande, por un lado, la variabilidad individual débil, por el otro, parecen indicar que conseguimos, por el compás espontáneo, una dimensión característica de los individuos.

Retomando la obra *Stelle* (1989), de Oscar Araiz, coreógrafo y docente, se observa que realizó una experiencia muy particular sobre la métrica en la danza y la utilización de la música como su vehículo :

En mi trabajo en Stelle pude liberarme de secuencias rítmicas sonoras, para encontrar una pulsación permanente entre los intérpretes, una especie de respiración colectiva apoyada en la observación mutua. Debo aclarar que se trata de un trabajo sobre la lentitud y sin contrastes dinámicos, minimizando los materiales. [\[16\]](#)

Sin faltar a la propuesta coreográfica, sino completándola significativamente, esta obra tenía una flexibilidad en el sentido de lo individual. Consistía en que el grupo de bailarines atravesara el escenario en un peregrinar desde un extremo al otro del escenario sin cesar, con esta frase de movimiento absolutamente pendular, cuya duración variaba de 45 a 60 minutos, según la velocidad desplegada en cada función. Una extensa frase de movimiento, plena de dificultades técnicas, sumadas a la dificultad del vestuario, (cabezas cubiertas por una capucha que cubría la totalidad de la cara, incluyendo los ojos), agregado a la dificultad de bailar casi a ciegas (cuando algún reflector pegaba directamente en esas telas que cubrían los ojos). Comenzaba la obra con tres bailarinas en escena y la frase de movimiento se realizaba de frente, luego iba rotando los frentes, es decir, cambiando los frentes por cuartos, y allí se vislumbraban las primeras variaciones de velocidad, ya que la segunda bailarina que guiaba era más veloz que la primera, motivo por el cual se aceleraba el trío ; y, al ponerse de espaldas, la tercera bailarina era más lenta, motivo por el cual la frase de movimiento se ralentaba notoriamente. Luego, ingresaban dos bailarines con un movimiento bastante exigido, lo que hacía que ese movimiento fuese muy lento, debido a la masa corporal que involucraba. Y también se podía observar que, en general, las bailarinas disfrutaban mucho más y expresaban con mayor naturalidad esta frase de movimiento que los varones, que se mostraban más ansiosos e inquietos y que tendían a acelerarla cada vez que podían. Por eso, en concordancia con los conceptos de Fraisse, **propongo establecer como hipótesis de trabajo para coreógrafos y docentes que el ritmo interno es una de las formas de expresión de la personalidad, entendiendo por personalidad el conjunto de diferencias individuales que caracterizan a cada persona y la distinguen de otra.**

Seguramente habrá miles de ejemplos y cientos de coreógrafos que trabajen sus creaciones a partir del ritmo interno de sus intérpretes. Quizá una de las cuestiones que continuaran a esta investigación a posterior será intentar encontrar los mecanismos para desarrollar y articular el propio ritmo interno del bailarín con una medida preestablecida como la música o la métrica sin forzarla sino guiándola o concientizándola.

Pero el punto de partida puede ser abordar el ritmo interno en la Danza desde una connotación positiva, como una especie de permiso a integrar dentro del aprendizaje de la materia y la sujeción a las necesidades de la disciplina la propia personalidad del alumno y sus particularidades.

Futuro de la investigación

Como propuestas de investigación a futuro se sugieren los siguientes interrogantes :

¿Cómo se plantea esta cuestión del ritmo interno en las nuevas tendencias de la danza, donde la relación con la música ha variado tanto, al punto de que no suele haber músicaailable tradicional sino ambientaciones sonoras, y en las que casi han desaparecido las secuencias de movimiento dominadas por la métrica ?

¿Hay un mayor respeto al ritmo interno y a la escucha de las propias necesidades y de los propios tiempos en las nuevas concepciones del movimiento como el "*contact improvisation*" y en las composiciones instantáneas ?

¿Cuándo se baila en ausencia absoluta de música, como proponía Eduardo Segal [\[17\]](#) en una de las entrevistas, se podría suponer que se baila siguiendo un ritmo interno ?

¿Qué se sabe sobre el ritmo interno en las otras disciplinas artísticas como el teatro, el canto, las artes visuales, el cine ? ¿Se podría entablar algún paralelismo ?

[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] Carlos Matteo, entrevista personal realizada en octubre de 2008.

[3] Melina Martín, entrevista personal realizada en octubre de 2008.

[4] Ana Sanguinetti, entrevista personal realizada en octubre de 2008.

[5] Melina Martín, *ibíd.*

[6] Rubén Szuchmajer. *Archivo Itelman*, Buenos Aires, EUDEBA, 2002 ; p. 25.

[7] Melina Martín, *ibíd.*

[8] Rodolfo Prantte entrevista personal realizada en octubre de 2008.

[9] Melina Martín, *ibíd.*

[10] Doris Humphrey, *El Arte de Crear Danzas*, Buenos Aires, Eudeba, 1965 ; p. 110.

[11] Jorgelina Martínez D'Ors, entrevista realizada el 21 de julio de 2007.

[12] Jorgelina Martínez D'Ors, *ibíd.*

[13] Paul Fraise, *Psicología del ritmo*, Madrid, Ediciones Morata, 1976 : p. 45-46.

[14] Paul Fraise, *ob. cit.* ; p. 46

[15] Paul Fraise, *ob. cit.* ; p. 48.

[16] Entrevista a Oscar Araiz realizada por Claudia Barretta, Leticia Miramontes y Aníbal Zorrilla, el 25 de julio de 2007.

[17] Entrevista a Eduardo Segal realizada por Claudia Barretta, Leticia Miramontes y Aníbal N. Zorrilla, en julio de 2007.