
Extrait du Rhuthmos

<https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article842>

- Recherches

- Le rythme dans les sciences et les arts contemporains

- -

Date de mise en ligne : lundi 21 mars 2016

Rhuthmos

Ce texte a d'j? paru dans Telondefondo. Revista de Teoria y Critica Teatral, n? 9, julio, 2009. Nous remercions Perla Zayas de Lima de nous avoir autoris? ? le reproduire sur RHUTHMOS [1].

Abstract : This article proposes a methodological approach to the problematic generated by the concept of rhythm in dance and in other arts because of their strong connections. We reproduce and comment some of the more interesting opinions about this subject.

Key words : Rhythm, dance, art, research

Este art?culo es parte de un proyecto de investigaci?n que un equipo, bajo mi direcci?n est? llevando a cabo sobre el concepto del ritmo en el arte de la danza

Un exhaustivo trabajo de campo realizado por las bailarinas-core?grafas Claudia Barretta y Leticia Miramontes y el pianista-compositor An?bal Zorrilla, determin? que tanto alumnos y como bailarines profesionales adolecen de falta de memoria r?tmica, de dificultades en la discriminaci?n de los distintos ritmos, de deficiencias en su ejecuci?n e interpretaci?n y transmisi?n Asimismo del an?lisis de los programas de estudio y entrevistas realizadas a un n?mero significativo de docentes surgi? que el lenguaje utilizado para referirse al ritmo es impreciso, vago, ambiguo, sin fundamento te?rico que lo sustente. De todo esto se desprende que :

1) existe una dificultad de conceptualizar la naturaleza del ritmo en especial en lo que respecta al arte de la danza ;

2) gran parte de los conceptos que en este campo se manejan est?n tomados del acervo te?rico de otras artes como la m?sica y la literatura en las cuales tienen significados precisos que se pierden cuando se usan en el contexto de la danza ;

3) falta una fuerte tradici?n institucional con relaci?n a la formaci?n de los profesionales de la danza que atenta contra una fruct?fera acumulaci?n de saberes y la transmisi?n de la experiencia.

Vemos, en consecuencia, que hay muchos aspectos en la naturaleza del ritmo que faltan explorar, que amplias zonas de la experiencia r?tmica son muy poco conocidas, en general, con relaci?n al arte de la danza. Y que la teor?a existente sobre el ritmo en el arte de la danza es muy incompleta, confusa e imprecisa (s?lo hay menciones al problema del ritmo, esbozos te?ricos y l?xico en una muy escasa bibliograf?a).

Este estado de la cuesti?n nos llev? a intentar de desentra?ar las causas de este problema y tratar de discernir que implica el concepto de ?ritmo? en la danza y en las distintas artes y descubrir conexiones y especificidades.

El concepto de ritmo aparece inmediatamente conectado con la m?sica. Pero en esta disciplina las definiciones son variadas y no siempre coincidentes. El concepto de ritmo en el plano musical, de por s? un tema complejo, no s?lo a la hora de la teor?a sino de la praxis, se complica a?n m?s si adquiere connotaciones ideol?gicas como cuando se asigna a la m?sica negro africano un car?cter esencialmente r?tmico. Norberto P. Cirio considera que la sinonimia ?frica=tambor, que reduce la m?sica al ritmo, ?es una idea de blancos fuertemente simplificada y gestada en un contexto colonialista-paternalista de dominaci?n, en el que interesaba reconocer en los negros demasiados m?ritos culturales? [2]. Es decir que lo mel?dico y lo arm?nico, estar?an asociados -a diferencia de lo r?tmico- a una cultura superior.

Asimismo el concepto de ritmo suele ser vinculado a la música y a la danza. Más allá de las diferentes teorías existentes sobre los orígenes de ambas prácticas artísticas, en general, suelen ser asociadas con el movimiento pero no siempre se explicita la relación entre los elementos del sonido (altura, duración, intensidad y timbre) y los elementos de la danza (energía, espacio y tiempo). De hecho, en los diferentes tratados tanto de análisis musical, como de historia de la música y de historia del arte no se establecen relaciones directas entre estos elementos. Este campo de vacancia está siendo cubierto por las investigaciones que en el marco de nuestro proyecto realiza el músico Gabriel Adamo sobre las equivalencias entre timbre-altura y espacio, entre duración y tiempo y entre intensidad y energía, equivalencias que pueden verificarse a partir del análisis de las diferentes coreografías y los diferentes tipos de música. Otro tipo de relaciones entre la música y la danza como la naturaleza rítmica de la secuencia tensión-reposo, son investigadas por nuestro equipo que asimismo se focaliza en el aspecto ritmo que, más allá de su naturaleza armónica ofrece la relación consonancia/disonancia en música.

En el campo de la danza, la investigación sobre el ritmo va unida, en muchos casos, a una indagación sobre el movimiento. Así, Rudolf Laban reelaboró junto con Dalcroze sus propias teorías a partir de las de Delsarte al estudiar el cuerpo en movimiento como lenguaje expresivo global, núcleo genético de distintas artes y de una distinta sociedad. Así sostiene que la *danza libre* se construye según leyes y dinámicas propias que tienen origen y toman sus ritmos fisiológicos del hombre; la ciencia del movimiento se funda sobre las tensiones y fuerzas motoras del cuerpo (*Kraft*=energía), sobre su dirección y expansión en el espacio (*Raum*=espacio), según los principios naturales de la expresión gestual y con ritmos que nacen de la interacción de energía y espacio (*Zeit*=tiempo).

Para Laban, este proceso de entrenamiento psicofísico, que llega a construir formas expresivas, se desarrolla luego en los "coros de movimiento", en un recorrido que parte de núcleos dinámicos y simbólicos originarios, de raíces antropológicas como el gesto del juego, del trabajo manual y de la plegaria; y se realiza a partir de las ceremonias iniciales *esotéricas* hasta las experimentaciones sociales con aldeas enteras o grupos deportivos o trabajadores de fábricas (en Manchester, después de 1936, Laban fundó un estudio para el arte del movimiento).

El nacimiento de la expresión desde el cuerpo se une a la necesidad de calificar el movimiento a través de la precisión en el espacio. De ello resulta una gramática de la dinámica expresiva del cuerpo y el movimiento, capaz de construir y sustanciar dramaturgias de representación. [3]

En otras artes, el ritmo aparece como un aspecto insoslayable tanto en la instancia de la composición de una obra como en la instancia de la recepción. Basta con revisar las poéticas, textos teóricos y declaraciones de poetas, narradores, autores y directores teatrales, iluminadores, directores de cine, críticos de todas estas manifestaciones artísticas. Umberto Eco habla de la existencia de un *ritmo estético* [4] cuando analiza la estructura iterativa del relato de los cómics. Juan Goytisolo, en un fragmento meta narrativo de su obra *Juan sin tierra* (1994), destaca como núcleo organizador de la escritura "un ars combinatoria de elementos (oposiciones, alternancias, juegos simétricos) sobre el banco rectangular de la página", por encima del tejido de relaciones de orden lógico temporal que suele considerarse como elemento central de la arquitectura del objeto literario. [5]

Cualidades propias del ritmo aparecen también como propias de la lengua simbólica que alimenta la *escritura* de los mitos, nos referimos concretamente a la intensidad y la asociación. También el ritmo es mencionado en el "rea" de las artes plásticas, y no solamente, como suele afirmarse, desde un punto de vista metafórico (recordemos, como ejemplo, los trabajos de Vassily Kandinsky).

Cuando nos remitimos al campo teatral el concepto de ritmo adquiere una gran complejidad. No sólo por ese "espesor de signos" [6] que integra, sino porque "como en el caso de la danza abre interrogantes sobre su relación con el cuerpo. Cada vez que se habla del ritmo de una puesta en escena ¿a qué nos estamos refiriendo? Es el

cuerpo del actor el que lo diseña o el punto de origen se halla en el discurso que emite o, eventualmente en la música ? [7]

Dos de las figuras más importantes en la historia del teatro como Antonin Artaud y Meyerhold abordaron el tema.

Vsevolod Emilevic Meyerhold ofrece un programa para la clase de "Técnica de los movimientos escénicos" de 1914-15 :

[El actor] traduce la alegría de su alma en lenguaje musical y agilidad de su cuerpo. Sus movimientos, que obedecen a la ley de Guglielmo (partir del terreno) le imponen una virtuosidad de acrobata (el actor japonés es también un acrobata y bailarín). La palabra obliga al actor a ser músico. *La palabra le recuerda que tiene que saber calcular el ritmo, precisamente como un poeta [...]*

El plano de la música y el de los movimientos del actor pueden no coincidir pero llamados a vida simultáneamente representan en su fluir un tipo particular de polifonía. El nacimiento de una nueva mima, en que la música y los movimientos escurran paralelamente, pero cada uno en su propia esfera. Sin hacer percibir al espectador la estructura de la música y los movimientos (en el conteo métrico del tiempo) los actores sostenidos por el metro, buscan tejer directamente la red rítmica. En la serie de evoluciones del actor dramático, *la pausa no significa ausencia o interrupción de los movimientos, sino como en la música, la pausa contiene en sí los elementos del movimiento.* [8] (El subrayado es nuestro)

Es decir que para este director la noción de ritmo aparece ligada a las normas que rigen la composición de los versos en el género lírico con su alternancia de tiempos fuertes y tiempos débiles y el metro como medio de mostrar un movimiento rítmico que le es anterior. Puede encontrarse en el pensamiento de Meyerhold una coincidencia con la noción de patrón o impulso rítmico que plantearon formalistas como Tomachevski o Brick.

Antonin Artaud leyó a su modo las danzas balinesas, sin entender lo que implicaba su codificación pero sí, en cambio, intuyó la importancia que tenía el ritmo en la creación escénica habida cuenta la relación que estableció entre cuerpo y pensamiento. Considera al gesto como música y en cuanto tal, sometido a una prodigiosa matemática. Cuando en *El teatro y su doble* analiza el teatro balinés sostiene :

La música tiene un ritmo que se prolonga y balbucea, y pareciera que se pulverizan metales preciosos, y donde brotan espontáneamente manantiales, mientras extensas procesiones de insectos desfilan entre las plantas con el sonido que produce la luz y los sonidos que se precipitan en llovizna de cristales. *Todos esos sonidos articulados y movimientos son la realización plena de gestos que ostentan similar calidad y tiene tal sentido de analogía musical que el espíritu se ve confundido y pasa a atribuir la emisión de los sonidos de la orquesta a los movimientos que ejecutan los artistas, y a la inversa.* [9] (El subrayado es nuestro)

Y en el capítulo titulado "Un atletismo afectivo" considera que el cuerpo del actor se apoya en la respiración :

Saber que el alma se expresa a través del cuerpo permite al actor acceder a ella, en opuesto sentido, y redescubrir su ser por medio de analogías matemáticas.

Comprender el secreto del tiempo de las pasiones ? como el tempo musical regula el compás armónico ? es un aspecto del teatro que nuestro teatro psicológico moderno olvidó por completo.

Podemos descubrir ese tempo por analogía, y se halla en las seis maneras de fragmentar y mantener la respiración, como si esta fuese un valioso elemento. La respiración se desliza en tres tiempos ; tal como entramos tres principios en la raíz de toda creación, del mismo modo en la respiración se encontrará la figura correspondencia. [10] (El subrayado es nuestro)

Artaud pone de manifiesto la situaci?n de analog?a que el ritmo esc?nico ofrece respecto del plano ling??stico-po?tico, pero tambi?n remite a una teor?a del ritmo mucho m?s amplia que trasciende el plano del arte e ingresa en el campo fisiol?gico, visi?n que ser? especialmente aprovechada posteriormente por directores como Ariane Mnouchkine, qui?n ? tal como lo se?ala Patrice Pavis ? entrena a sus actores teniendo en cuenta la ?dualidad de los ritmos biol?gicos? [11].

En realidad, ambas propuestas, la de Artaud y la de Mnouchkine son deudoras de las investigaciones realizadas por Zeami respecto de la respiraci?n, el tono y la voz, la composici?n de las palabras y el movimiento de los cuerpos, a prop?sito del teatro No. [12]

Nuestro contempor?neo Richard Foreman tambi?n considera al ritmo como elemento central en sus puestas en escena. A la hora de construir lo que el teatro tradicional denomina *personaje*, su inter?s se focaliza ?en documentar la circulaci?n de energ?as verbales y psicol?gicas que pueden ser re-combinadas en muchas configuraciones distintas? al servicio de un ?teatro totalmente polif?nico?. Asimismo considera como inalterable su objetivo de ?traspasar un material muy doloroso con *la danza de una teatralidad man?aca?* (el subrayado nos pertenece) [13]

Por su parte, Giorgio Strehler habla de la responsabilidad de la puesta en escena y de la concepci?n de un teatro actual como ?un complesso cosi organico, cosi delicado, cosi preciso, cosi cronometrico? [14]. Este director reconoce as? que una cualidad que es propia del ritmo y que depende enteramente del fen?meno del agrupamiento y del establecimiento de niveles de organizaci?n verticales, es que relaciona elementos del conjunto del espect?culo muy distantes entre s?, en el tiempo y en su naturaleza, generalmente transformando su significaci?n.

Distintas escuelas contempor?neas recurren a las ense?anzas del teatro hind?. Recordemos que Nataraja, el se?or de la danza es el dios del ritmo y encarna la energ?a c?smica [15]. En este tipo de teatro, se trabaja sobre el ritmo respiratorio porque de ?l nace la acci?n dram?tica y gestual, al tiempo que se crean diferentes estados emocionales a partir del control y el uso de la respiraci?n y las tensiones musculares a partir de patrones r?tmicos.

El cl?sico libro de Jacques Lecoq *El cuerpo po?tico* en el ?tem titulado ?La b?squedas de las permanencias? otorga un lugar central al ritmo. Recordemos que la ense?anza de su escuela se centra en el *an?lisis de los movimientos*, entendidos estos no como recorridos (desplazamiento de un lugar a otro) sino como una *din?mica*. Como lo importante es la manera en que el desplazamiento se produce, lo importante es trabajar por la interrelaci?n de ritmos, de espacios y de fuerzas como as? tambi?n ?reconocer las leyes del movimiento a partir del cuerpo humano en acci?n : equilibrio, desequilibrio, oposici?n, alternancia, compensaci?n, acci?n, reacci?n?. [16] Para que pueda hablarse de actuaci?n el p?blico tiene que percibir un ritmo, un tiempo, un espacio en el espect?culo que se le ofrece. Lecoq habla de ritmo y no de medida, porque mientras esta es geom?trica, aqu?l es org?nico :

El ritmo es la respuesta a un elemento vivo. Puede ser una espera, pero tambi?n una acci?n. Entrar en el ritmo es entrar exactamente en el gran motor de la vida. El ritmo es entrar exactamente en el fondo de las cosas como un misterio. [17]

Si bien encontramos algunas coincidencias terminol?gicas entre las declaraciones de Laban desde el campo de la danza y las de los directores teatrales, resulta claro ? al menos en una primera instancia ? que el concepto de ritmo va a tener en el teatro otros alcances que en la danza (como asimismo la noci?n de *gram?tica*), ya que en la primera de las artes el ritmo, adem?s de su estrecha relaci?n con la expresividad, aparece asociado al sentido y a la voz, categor?as *no necesarias* en la danza. El ritmo agrega a todo discurso simb?lico una dimensi?n asem?ntica, un sentido ligado m?s a la vivencia b?sica de estar en el tiempo y el espacio que a las ideas y los modos de

representaci?n.

Hoy, m?s que nunca, en un momento en que se verifica en la creaci?n art?stica el empleo de lenguajes que provienen de distintas disciplinas, se hace necesaria una indagaci?n sobre el ritmo, ese ?modo en el cual una o m?s partes no acentuadas son agrupadas en relaci?n con otra parte que s? lo est? [18] para desentra?ar c?mo se construye y c?mo es recibida una obra art?stica.

[1] Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigaci?n « Concepto del Ritmo en el Arte de la Danza », Instituto de Investigaci?n del Departamento de Artes del Movimiento, acreditado en el IUNA, 2007- 2008. Direcci?n : Dra. Perla Zayas de Lima ; integrantes : Profs. Claudia Barretta, Leticia Miramontes y An?bal Zorrilla.

[2] Norberto Pablo Cirio, ?La presencia del negro en grabaciones de tango y g?neros afines?, pp. 26-59, en Leticia Maronese (comp.) *Buenos Aires negra. Identidad y Cultura*, Comisi?n para la Preservaci?n del Patrimonio Hist?rico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2006, p. 30.

[3] V?ase ?K?rperseele? en *M?scara. Historiograf?a teatral*, a?o 2, n? 9-10, abril-junio 1992, p. 17.

[4] Umberto Eco, *Apocal?pticos e integrados*, Barcelona, Bompiani, 2004, p. 301.

[5] Juan Goytisolo, *Juan sin tierra*, Barcelona, Mondadori, 1994, p. 251.

[6] Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 41-42.

[7] Por supuesto, no nos referimos a ese tipo de m?sica llamada ?de fondo? o ?de atm?sfera?.

[8] Los textos del art?culo ?Mec?nica del bios? de Meyerhold que aparece reproducido en las p?ginas 29 a 31, de *M?scara*, a?o 2, n? 9-10, abril/julio 1992, fueron tomados de ?L?amore delle tre melarance?, N? 4-5, 194, al cuidado de Carla Solivetti en ?Cartas secretas?, N? 32, 1976, pp. 34-40.

[9] Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Ret?rica Ediciones, 2002, p. 51-52.

[10] *Idem*, p. 115.

[11] Patrice Pavis, *Diccionario de Teatro* [nuev. ed. rev. y amp.], Barcelona, Paid?s, 1998, p. 402.

[12] Zeami, *La tradition secr?te du No*, Paris, Gallimard, 1960, (en especial, pp. 115 y ss).

[13] Richard Foreman, *Reverberations Machines. The Later Plays and Essay*, New York, Station Hill Press, 1985 (citado en Antonio Fern?ndez Lera ?Paseo por la obra de Richard Foreman?, en Richard Foreman, *Cuadernos El P?blico*, n? 17, octubre, 1986 p. 39).

[14] *Posizione*, Novara, n? 3/4, 10 novembre 1942, reproducido en Fabio Battistini, *Giorgio Strehler*, Roma, Gremese Editore, 1980, p. 23.

[15] Perla Zayas de Lima, *Teatro oriental*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones en Historia del Arte, IUNA, 2002, 9, 20.

[16] Jacques Lecoq, *El cuerpo po?tico*, Barcelona, Alba, 2007, pp. 40-41.

[17] *Ib?dem*, p. 56.

[18] G. Cooper y L. Meyer, *Estructura Rítmica de la Música*, Idea Books, Barcelona, 2000.