Introducción a la problemática del ritmo en el arte de la danza

lundi 21 mars 2016

Ce texte a déjà paru dans Telondefondo. Revista de Teoria y Critica Teatral, n° 9, *julio, 2009. Nous remercions Perla Zayas de Lima de nous avoir autorisé à 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 artículo es parte de un proyecto de investigación que un equipo, bajo mi dirección está llevando a cabo sobre el concepto del ritmo en el arte de la danza

Un exhaustivo trabajo de campo realizado por las bailarinas-coreógrafas Claudia Barretta y Leticia Miramontes y el pianista-compositor Aníbal Zorrilla, determinó que tanto alumnos y como bailarines profesionales adolecen de falta de memoria rítmica, de dificultades en la discriminación de los distintos ritmos, de deficiencias en su ejecución e interpretación y transmisión Asimismo del análisis de los programas de estudio y entrevistas realizadas a un número significativo de docentes surgió que el lenguaje utilizado para referirse al ritmo es impreciso, vago, ambiguo, sin fundamento teórico 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 están tomados del acerbo teórico de otras artes como la música 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 tradición institucional con relación a la formación de los profesionales de la danza que atenta contra una fructífera acumulación de saberes y la transmisión de la experiencia.

Vemos, en consecuencia, que hay muchos aspectos en la naturaleza del ritmo que faltan explorar, que amplias zonas de la experiencia rítmica son muy poco conocidas, en general, con relación al arte de la danza. Y que la teoría existente sobre el ritmo en el arte de la danza es muy incompleta, confusa e imprecisa (sólo hay menciones al problema del ritmo, esbozos teóricos y léxico en una muy

escasa bibliografía).

Este estado de la cuestión nos llevó a intentar de desentrañar 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 música. Pero en esta disciplina las definiciones son variadas y no siempre coincidentes. El concepto de ritmo en el plano musical, de por sí un tema complejo, no sólo a la hora de la teoría sino de la praxis, se complica aún más si adquiere connotaciones ideológicas como cuando se asigna a la música negro africano un carácter esencialmente rítmico. Norberto P. Cirio considera que la sinonimia África=tambor, que reduce la música al ritmo, “es una idea de blancos fuertemente simplificada y gestada en un contexto colonialista-paternalista de dominación, en el que interesaba reconocer en los negros demasiados méritos culturales” [2]. Es decir que lo melódico y lo armónico, estarían asociados -a diferencia de lo rítmico- 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 esta 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 sustancias 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 el 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 área 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 emito 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 acróbata (el actor japonés es también un acróbata y bailarín). La palabra obliga al actor a ser música. *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, buscarán tejer directamente la red térmica. 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 el 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 establecía 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 situación de analogía que el ritmo escénico ofrece respecto del plano lingüístico-poético, pero también remite a una teoría del ritmo mucho más amplia que trasciende el planto del arte e ingresa en el campo fisiológico, visión que será especialmente aprovechada posteriormente por directores como Ariane Mnouchkine, quién – tal como lo señala Patrice Pavis – entrena a sus actores teniendo en cuenta la “dualidad de los ritmos biológicos” [11].

En realidad, ambas propuestas, la de Artaud y la de Mnouchkine son deudoras de las investigaciones

realizadas por Zeami respecto de la respiración, el tono y la voz, la composición de las palabras y el movimiento de los cuerpos, a propósito del teatro No. [12]

Nuestro contemporáneo Richard Foreman también considera al ritmo como elemento central en sus puestas en escena. A la hora de construir lo que el teatro tradicional denomina *personaje*, su interés se focaliza "en documentar la circulación de energías verbales y psicológicas que pueden ser re-combinadas en muchas configuraciones distintas" al servicio de un "teatro totalmente polifónico". Asimismo considera como inalterable su objetivo de "traspasar un material muy doloroso con *la danza de una teatralidad* maníaca" (el subrayado nos pertenece) [13]

Por su parte, Giorgio Strehler habla de la responsabilidad de la puesta en escena y de la concepción de un teatro actual como "un complesso cosi organico, cosi delicado, cosi preciso, cosi cronometrico" [14]. Este director reconoce así que una cualidad que es propia del ritmo y que depende enteramente del fenómeno del agrupamiento y del establecimiento de niveles de organización verticales, es que relaciona elementos del conjunto del espectáculo muy distantes entre sí, en el tiempo y en su naturaleza, generalmente transformando su significación.

Distintas escuelas contemporáneas recurren a las enseñanzas del teatro hindú. Recordemos que Nataraja, el señor de la danza es el dios del ritmo y encarna la energía cósmica [15]. En este tipo de teatro, se trabaja sobre el ritmo respiratorio porque de él nace la acción dramática y gestual, al tiempo que se crean diferentes estados emocionales a partir del control y el uso de la respiración y las tensiones musculares a partir de patrones rítmicos.

El clásico libro de Jacques Lecoq *El cuerpo poético* en el ítem titulado "La búsquedas de las permanencias" otorga un lugar central al ritmo. Recordemos que la enseñanza de su escuela se centra en el *análisis de los movimientos*, entendidos estos no como recorridos (desplazamiento de un lugar a otro) sino como una *dinámica*. Como lo importante es la manera en que el desplazamiento se produce, lo importante es trabajar por la interrelación de ritmos, de espacios y de fuerzas como así también "reconocer las leyes del movimiento a partir del cuerpo humano en acción : equilibrio, desequilibrio, oposición, alternancia, compensación, acción, reacción". [16] Para que pueda hablarse de actuación el público tiene que percibir un ritmo, un tiempo, un espacio en el espectáculo que se le ofrece. Lecoq habla de ritmo y no de medida, porque mientras esta es geométrica, aquél es orgánico :

> El ritmo es la respuesta a un elemento vivo. Puede ser una espera, pero también una acción. 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 terminológicas 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 noción de *gramática*), ya que en la primera de las artes el ritmo, además de su estrecha relación con la expresividad, aparece asociado al sentido y a la voz, categorías *no necesarias* en la danza. El ritmo agrega a todo discurso simbólico una dimensión asemántica, un sentido ligado más a la vivencia básica de estar en el tiempo y el espacio que a las ideas y los modos de representación.

Hoy, más que nunca, en un momento en que se verifica en la creación artística el empleo de lenguajes que provienen de distintas disciplinas, se hace necesaria una indagación sobre el ritmo, ese “modo en el cual una o más partes no acentuadas son agrupadas en relación con otra parte que sí lo está” [18] para desentrañar *cómo* se construye y *cómo* es recibida una obra artística.

Notes

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

[2] Norberto Pablo Cirio, “La presencia del negro en grabaciones de tango y géneros afines”, pp. 26-59, en Leticia Maronese (comp.) *Buenos Aires negra. Identidad y Cultura*, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2006, p. 30.

[3] Véase “Körperseele” en *Máscara. Historiografía teatral*, año 2, n° 9-10, abril-junio 1992, p. 17.

[4] Umberto Eco, *Apocalípticos 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 música llamada ‘de fondo’ o ‘de atmósfera’.

[8] Los textos del artículo “Mecánica del bios” de Meyerhold que aparece reproducido en las páginas 29 a 31, de *Máscara*, año 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 Artuad, *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Retórica Ediciones, 2002, p. 51-52.

[10] *Idem*, p. 115.

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

[12] Zeami, *La tradition secrète 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 Fernández Lera “Paseo por la obra de Richard Foreman”, en Richard Foreman, *Cuadernos El Público*, 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 poético*, Barcelona, Alba, 2007, pp. 40-41.

[17] *Ibídem*, p. 56.

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