

Extrait du Rhuthmos

<http://www.rhuthmos.eu/spip.php?article860>

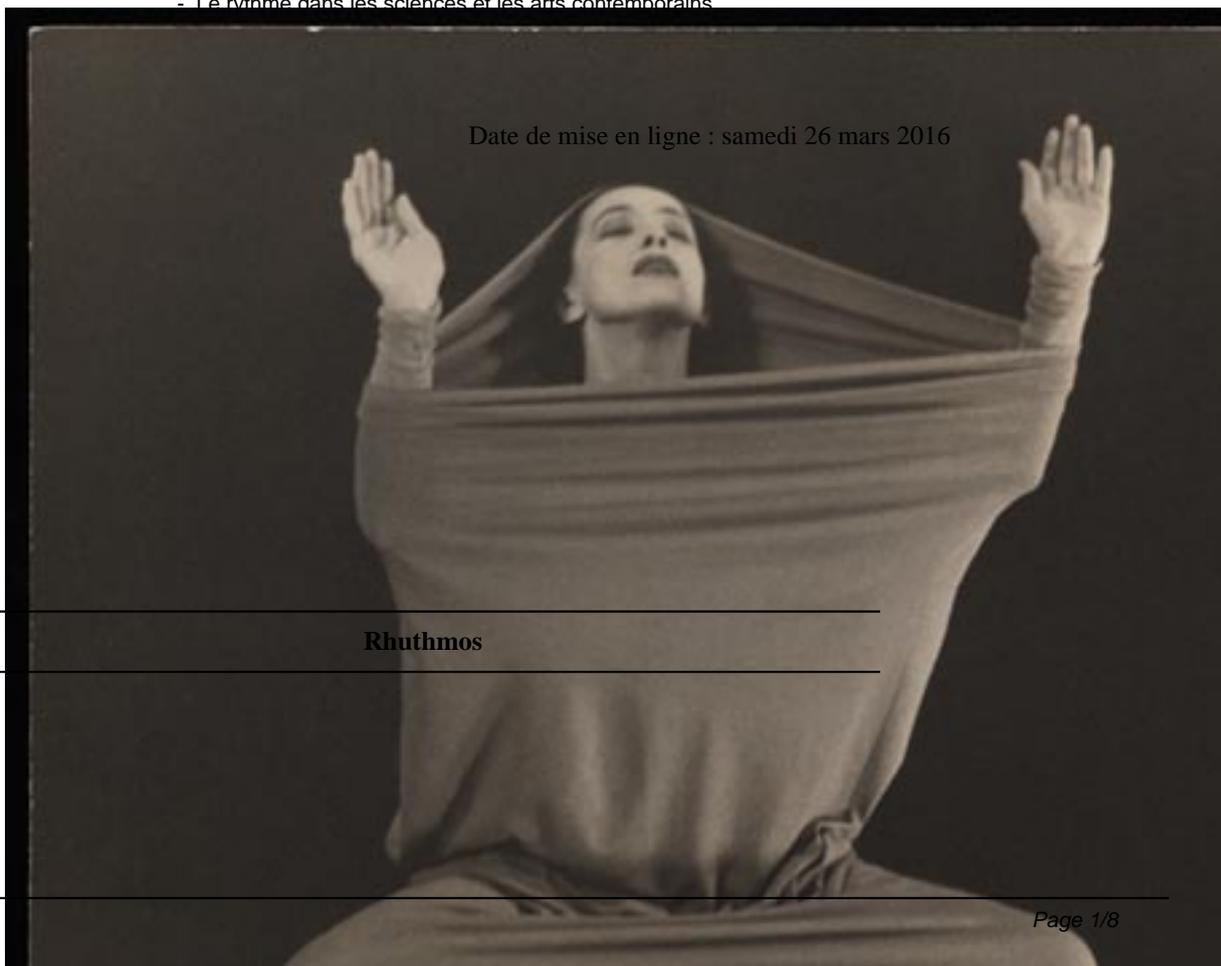
El ritmo en la música y la danza : su función como organizador

- Recherches

- Le rythme dans les sciences et les arts contemporains

Date de mise en ligne : samedi 26 mars 2016

Rhuthmos



Sommaire

- [Ritmo, danza y música](#)
- [El ritmo como ordenador](#)
- [El lugar del ritmo en el arte de la danza](#)
- [El uso del ritmo en la clase de danza](#)

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

Abstract : Since the most remote times, the art of dancing has been linked to music. In the present, the new artists deny this situation and the dancers don't seek music beyond their own gesture. Rhythm assumes the role of organizer during creative moments in the various artistic disciplines. The same function will be played for it through learning and development of dance technique.

Key words : Rhythm, dance, music, order, body, movement

Ritmo, danza y música

Desde la antigüedad la danza ha estado profundamente ligada a la música. Desde las manifestaciones de los pueblos más primitivos hasta las creaciones de los coreógrafos actuales disfrutan de esta posibilidad, de este paralelo.

Algunos artistas refuerzan esta idea, Jaques-Dalcroze, por ejemplo reflexiona en lo específicamente compositivo y nos dice :

Quiero hablar de la danza, se trata de precisar en que límites el arte de bailar puede acercarse por su concepción misma al arte actualmente en pleno desarrollo al cual está estrechamente ligado : la música.

Más adelante nos presenta una definición de la danza particularmente musical :

La danza es el arte de expresar las emociones con la ayuda de movimientos corporales ritmados, no es el ritmo que vuelve los movimientos expresivos pero ordenándolos y estilizándolos, los vuelve artísticos. [2]

Si para Jaques-Dalcroze la mutación del tono muscular era el lenguaje poético principal del cuerpo y de lo que él buscaba más allá del cuerpo (la música como se la pensaba entre los años 1905 y 1910), actualmente, los nuevos creadores han desplazado esta situación de dependencia con lo musical. El bailarín ya no busca la

El ritmo en la música y la danza : su función como organizador

música más allá de su gesto sino en su gesto mismo, y el canto de su tono muscular, sus variaciones, sus matices son los que componen los elementos principales de su música interior. Francois Raffinot, por ejemplo nos dice :

Hay una música, un ritmo de los cuerpos, hay una relación de armonía y de contrapunto en la coreografía que algunas veces vuelve toda otra música superflua. [3]

El uso del ritmo es uno de los factores determinantes de la construcción coreográfica y del espectáculo en general. Globalmente la repartición del tiempo da la dimensión al espectáculo. Los momentos de calma después de momentos de gran energía, la densidad seguida de momentos mas relajados, la conducta de esta alternancia determina y define el sentido del espectáculo. Nos plantea Raffinot :

Yo hablo de tensión y descanso, son en esas respiraciones regulares o precipitadas, en esos movimientos internos y externos que la intimidad de la obra toma su fuente. Para la composición musical y para la danza, la construcción del ritmo da las primeras direcciones y son determinantes. [4]<

La enseñanza de la danza y de la técnica clásica en particular, fuerza al bailarín a ejecutar pasos y gestos cuyos ritmos se han desnaturalizado en función de repetir formas y de seguir la métrica. Dice Jaques-Dalcroze :

Si consideramos el arte de los movimientos en el teatro, nos damos cuenta que en cuanto el artista, bailarín o actor busca ordenar arbitrariamente y artificialmente sus gestos, vemos que su actuación pierde espontaneidad rítmica. El orden métrico debe saber respetar los impulsos rítmicos. [5]

La danza moderna y la contemporánea han tratado el ritmo desde vertientes más próximas a la teoría dalcroziana. Rudolf Laban, por ejemplo, con su lenguaje basado en la cualidad del movimiento, transita las distintas intensidades para llegar a la del flujo libre y a la del flujo sostenido. Sus pasajes modulados a través del movimiento hacen consciente el ritmo con sus repetidas experiencias de contracción y relajación muscular en todos los grados de energía y rapidez. La danza moderna (Doris Humphrey por ejemplo), ha trabajado enormemente estos intervalos como pasaje de lo vacío a lo pleno. También el concepto de acento, que por mucho tiempo se concibió puramente ligado a lo musical, fue reformulado por Jaques-Dalcroze y por Laban, quienes postularon que pertenecía primero a las experiencias del cuerpo.

El silencio, ese momento en donde el flujo sonoro suspende su curso, forma parte de la escritura musical. Sobre este aspecto Raffinot expresa :

Si consideramos el silencio más ampliamente como la suspensión de actividades, el silencio para la música y la inmovilidad para la danza, esta actividad de suspensión da a las piezas sus respiraciones. La suspensión es el pulmón de la actividad. [6]

Las problemáticas compositivas tanto de la música como de la danza producen convergencias significativas en el uso de sus elementos principales, están muy cerca en sus métodos y sus formas de organización y tienen objetivos estéticos comparables, a pesar de las diferencias en el material con que trabajan y en el canal que utilizan desde el punto de vista de la comunicación. Jaques-Dalcroze propone dos definiciones posibles para el ritmo relacionado con las dos áreas, él considera que :

El arte del ritmo musical consiste en diferenciar las duraciones de tiempo, en combinar su sucesión, en acomodar entre ellas silencios, en acentuar conscientemente o inconscientemente según las leyes fisiológicas. El arte del ritmo plástico, dibuja el movimiento en el espacio, traduce las duraciones largas en movimientos lentos, las cortas en movimientos rápidos, mezcla pausas en sus diversas sucesiones y expresa las acentuaciones sonoras en sus múltiples matices reforzando o aliviando el peso corporal por medio de las enervaciones musculares. [7]

El ritmo como ordenador

Además de este lazo tan profundo entre la danza y la música, mi reflexión acerca de la problemática del ritmo en el arte de la danza y en la búsqueda de la conceptualización de dicho término, he encontrado como cualidad particular del ritmo la idea de *ordenador*, *organizador*.

Cuando indagamos en otras disciplinas del arte como la música, la literatura, el teatro, las artes plásticas etc., aunque cada disciplina hace de él diferentes lecturas, se repite este concepto de manera inequívoca. En una de sus lecciones de base en la Bauhaus, Paul Klee dice : "*El mundo nace de un punto gris por si mismo caos*". Este caos es un no concepto, no está en equilibrio con nada, se mantiene sin peso ni medida, no es ni blanco ni negro, ni caliente ni frío, ni alto ni bajo, es un punto no dimensional perdido entre las dimensiones. Entonces, si el mismo punto que representa el caos es el origen del mundo ¿dónde estaría la diferencia ? Dice Klee :

La diferencia se produce con el ritmo, es gracias a él que se opera el pasaje del caos al orden. El ritmo es la verdad de esta comunicación primera con el mundo. [8]

Por su lado, en el teatro, Stanislavski expresa que el ritmo es el sentido del tiempo, de su elasticidad por efecto del director :

Un buen director tiene que sentir el tiempo sin sacar el reloj, por eso considero el don del ritmo como uno de los mas necesarios para un director de escena. [9]

En la obra de teatro contamos con diferentes elementos que tienen un ritmo propio como lo son la gestualidad, la iluminación, el vestuario, el texto, etc., pero es el ritmo general, el de la puesta en escena aquél que organiza y unifica los distintos elementos de la representación que se desplaza por el tiempo y el espacio de una escena. Según Pavis : "El ritmo mas importante de la puesta en escena, es el de la resultante de todos los sistemas de

signos, del desarrollo del espectáculo". [10]"

Inversamente al espacio que cuenta con una figura específica para su organización, que es el escenógrafo, el tiempo no cuenta con una figura equivalente, un "tempógrafo" o "ritmógrafo". No existe una persona especializada que ordene el espectáculo y decida su ritmo, sus pausas, sus cambios de velocidad, etc. Es el director quien asume esa función, controlando la temporalidad del espectáculo y haciendo de intermediario entre lo que propone la obra y nuestras expectativas.

El lugar del ritmo en el arte de la danza

Sin pretender hacer una exhaustiva lectura histórica de la danza, que escapa a los objetivos de este trabajo, me gustaría presentar cómo las distintas épocas y las distintas corrientes han ido transformando el rol del ritmo y su lugar en la creación, de acuerdo a los lineamientos trazados por los coreógrafos de cada época, influenciados fuertemente por el momento social que estaban transitando.

En las danzas antiguas no teatrales tales como las primitivas, las orgiásticas, las rituales o las folklóricas, el uso de los elementos compositivos (dinámica- espacio-ritmo) obedecen a razones naturales, espontáneas. O sea, el bailarín no resuelve utilizar una determinada dinámica o un determinado ritmo de manera deliberada y de acuerdo a una intención en relación a la totalidad de la representación, sino que se expresa espontáneamente de acuerdo a su estado vital, a los estímulos del entorno y a las circunstancias generales que rodean al hecho artístico. Sin *a priori*, el ejecutante va entonces a establecer la temporalidad de su danza impulsado exclusivamente por el ritmo que surge de sus movimientos, y este ritmo va a ser acompañado por el resto de la comunidad participante de la danza, es decir, será el guía, el determinante de la unidad del grupo en la ejecución. En las danzas folklóricas que se presentan puras en sus lugares de origen, es el ritmo que da el carácter al movimiento que lo acompaña, es decir, que si bien los movimientos de los bailarines, en muchas ocasiones, son libres en cuanto a su forma, están obligados a una repetición constante del orden temporal y de la distribución en que se suceden las distintas figuras de la danza.

Entre las danzas teatrales, en cambio, la danza clásica académica es un producto muy organizado y tanto su forma como su ejecución están estructuradas en base a reglas estrictas e invariables. Tiene su origen en los espectáculos efectuados en las cortes de los reyes europeos, donde la encontramos estrechamente ligada con la música. En ella, el ritmo varía de acuerdo al carácter y a la estética de la obra bailada, pero, en gran medida, no es fruto de la imaginación del coreógrafo, sino que en su mayor parte depende de la partitura musical elegida para tal fin. La rítmica de los movimientos sigue con literalidad el ritmo de la partitura musical. En la época de mayor desarrollo de este estilo de danza se suponía que solo ciertas músicas podían ser bailadas e incluso se escribía música destinada específicamente para los ballets. Como en el teatro, el ritmo de la puesta en escena general actúa aquí como organizador de la obra pero ésta toma su base temporal en el ritmo de la música.

Tanto la danza neoclásica como la danza moderna y la danza-jazz van a mantener en el aspecto rítmico los lineamientos compositivos del ballet. En este período, las nuevas obras musicales utilizadas para la danza se vuelven más complejas en sus aspectos melódico, armónico y rítmico. A diferencia de lo que sucede en la danza clásica, la mayor parte de las piezas musicales no son obras creadas específicamente para ser coreografiadas. Sin embargo, a pesar de que los estilos y las temáticas cambien, la danza sigue apoyándose en el orden rítmico sugerido por la música. Un ejemplo remarcable es la obra *La consagración de la primavera* de Igor Stravinski, en versión coreográfica de Vaslav Nijinski.

La posmodernidad en la danza, de la mano de coreógrafos como Yvonne Rainier, Steve Paxton entre otros, rompe el tratamiento clásico de la danza acompañada por la música y de su dependencia con ella. Merce Cunningham propone las primeras composiciones aleatorias en donde la organización rítmica de los movimientos y la creación musical obedecen cada una a su propia propuesta rítmica y no dependen una de la otra. En estos *eventos cunninghianos*, todos los elementos compositivos se entrecruzan y van evolucionando, van entretejiéndose creando una suerte de malla en donde se relacionan y forman una estructura general sin perder su autonomía. Los resultados son singulares, porque, pese a la aleatoriedad de las composiciones, es una vez más el ritmo de la puesta en escena general que el coreógrafo trabaja para reunir y hacer coherentes los diferentes elementos a su objetivo coreográfico.

Es innegable que los últimos decenios de la danza nos han hecho asistir a una mutación radical de las modalidades de creación y del tratamiento de sus elementos dinámicos, espaciales y rítmicos. Michel Bernard en sus apuntes sobre "Los nuevos códigos corporales de la danza contemporánea" [11] expone diez puntos fundamentales de cambio sobre los que se ha basado la danza contemporánea :

- 1) La primacía de la energía sobre el sentido, del gasto o la pérdida sobre la economía de la comunicación. Negándose, a partir de este momento a someterse a las exigencias del imperialismo del signo y del sujeto que pretende ilustrar, mimar narrar, simbolizar o expresar. El cuerpo del bailarín se deja llevar por las pulsaciones de su circulación energética y de sus tensiones y no pretende guiar, orientar, capturar o manipular la mirada del espectador.
- 2) El privilegio de lo figural sobre lo figurativo. A diferencia de lo figurativo que implica siempre la relación de una imagen a un objeto, lo figural aísla la imagen como único acontecimiento, rompe la narración e impide la ilustración.
- 3) La preferencia de la discontinuidad sobre la continuidad. La danza contemporánea no busca la armonía sino que acentúa la distorsión. Trisha Brown es, sin lugar a dudas, la coreógrafa que más intensamente ha proclamado esta reivindicación.
- 4) La primacía de la *democracia corporal*. A partir de este momento, los bailarines no temen utilizar partes de su cuerpo para realizar un movimiento que habitualmente se realizaba con otra parte, por ejemplo, caminar sobre las manos, o con los glúteos.
- 5) La elección por los micromovimientos en lugar de las prácticas corporales holísticas. Los coreógrafos actuales se inclinan por el minimalismo y focalizan la atención del espectador mediante un sutil movimiento producido en medio de secuencias de aparente inmovilidad.
- 6) La predilección por el *perspectivismo*. A partir de Merce Cunningham, los coreógrafos multiplican casi indefinidamente las perspectivas de visión de la obra, alteran constantemente las direcciones y rompen con la unidad ideal de una percepción frontal y globalizante.
- 7) El reemplazo de la pureza y homogeneidad de los códigos de la danza clásica por la *impureza*, lo inesperado, lo heterogéneo.
- 8) La tendencia a la opacidad sobre la luz. En lugar de exponerse, la danza se hace adivinar, sugerir. Los movimientos se esconden mediante algún elemento del decorado o por efectos de la iluminación.

9) La primacía del ritmo temporal sobre la simple espacialidad del cuerpo visible. Ahora la forma espacial que se nos muestra, no surge por una determinada estrategia coreográfica sino como lo expresa Gilles Deleuze en su libro La lógica de la sensación : "es el ritmo que se volverá figura".

10) La explotación del espacio inspirado en esta estrategia rítmica se caracteriza por dos aspectos conexos : el de la búsqueda de nuevos soportes y materiales, (obras creadas sobre muros para escalar, en el agua, con arneses, etc.), el de la exploración privilegiada de la periferia con respecto al centro y de la superficie corporal propiamente dicha respecto de la del escenario.

Estos dos últimos puntos están ligados directamente al tema propio de este trabajo. Las nuevas tendencias de la danza incorporan el elemento sonoro con otra mirada, con otro objetivo. Muchas veces se utiliza lo sonoro solo para crear atmósferas o como disparadores creativos. Es., entonces el ritmo de la danza el que prevalece, el que ordena, el que organiza.

El uso del ritmo en la clase de danza

Dejando el rol del ritmo en el aspecto específicamente creativo, y, echando una mirada sobre la práctica docente, veremos como el ritmo desempeña un rol fundamentalmente organizador en una clase de técnica de la danza.

En el transcurso de una clase técnica de danza (y no específico un estilo en particular porque la experiencia se repite en general en todos sus estilos), se produce una sinergia particular entre los alumnos, el músico y el maestro que está al frente impartiendo el curso. El maestro busca enseñar formas, secuencias, pasos en función del objetivo general que es bailar. Para ello debe resolver las dificultades técnicas específicas que presentan los alumnos, orientando hacia este fin la selección del material que componen las secuencias. Por lo tanto, es hacia allí que diseña la forma y elige la organización de la secuencia de movimiento que responderá a las necesidades de su objetivo y hace la elección de su temporalidad.

Hay dos instancias para reflexionar en el momento de la elección del ritmo. La primera es el tipo de dinámicas que serán trabajadas, no desde un aspecto creativo sino desde uno puramente pedagógico y funcional. Y la segunda cual será la métrica que resuelva la homogeneidad de la secuencia. Como el ritmo y la dinámica están directamente entrelazados en el movimiento, la modificación de alguno de ellos genera un cambio inmediato en el otro, de manera que estas instancias, si bien se pueden discriminar efectivamente, están orgánicamente unidas y dependen la una de la otra en la ejecución de los pasos. Por lo tanto, para conseguir una determinada dinámica que resuelva el movimiento que se quiere practicar, el maestro deberá hacer la elección del ritmo exacto que genere inmediatamente en los alumnos una respuesta dinámica paralela. Por esta razón en los manuales de la danza clásica se aconseja el uso de un ritmo binario o ternario para la realización de algunos pasos en particular.

Una vez pensado el ritmo como ordenador dinámico, se transmitirá la idea al músico que a su vez hará su propia elección musical. Este establecerá el orden grupal, la guía en que los alumnos se apoyarán para el desarrollo de la clase. El ritmo de la música elegida y el ritmo del movimiento a ejecutar pueden coincidir o no en su forma, pero sin duda será un buen motivador para que el alumno que muchas veces en su afán de responder a la forma de movimiento requerida, pueda aprehender el ritmo que esta ejecutando y no obedecer a una fría métrica en donde el sentido del bailar desaparece y se vuelve un mero ejercicio aeróbico. Cuando se produce un encuentro armónico, un ritmo en común entre los alumnos, el músico y el maestro, cuando los ritmos de cada uno se encuentran, los resultados del trabajo en sus aspectos técnicos y creativos resultan maravillosos.

El ritmo en la música y la danza : su función como organizador

Creo entonces que el ritmo ordena lo cotidiano del individuo, ordena el cuerpo y sus funciones vitales, su naturaleza y su arte. La organización temporal y métrica está, subyace, pero solo se vuelve ritmo cuando el hombre acciona para reconocerlo, para hacerlo notorio y para hacerlo suyo.

[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] E. Jaques-Dalcroze ; *El ritmo, la música y la educación*. Edición Foetisch, Suiza, 1965, p. 64.

[3] François Raffinot ; *À force de s'appuyer sur la barre on devient un homme du milieu*, Paris, Éditions Séguier, 2002 ; p. 22.

[4] François Raffinot ; *ob. cit.* ; p. 22.

[5] E. Jaques-Dalcroze, *ob. cit.* ; p. 76.

[6] François Raffinot ; *ob. cit.* ; p. 25.

[7] E. Jaques-Dalcroze, *ob. cit.* ; p. 84.

[8] Paul Klee, *Conférence sur l'art moderne*. París, 1964.

[9] Constantin Stanislavski, *Un actor se prepara*, México, Diana, 1984 ; p. 35.

[10] Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires, Paidós 2000 ; p. 154.

[11] Michael Bernad, *Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine*, apuntes de clase inéditos, 1990.