

LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA, DE HEDDY MAALEM, ABORDAJE DE SU LECTURA RÍTMICA ANÁLISIS RÍTMICO DE FRAGMENTOS DE LA OBRA DE DANZA *LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA*. VERSIÓN DE LA COMPAÑÍA HEDDY MAALEM, DE TOULOUSE, FRANCIA.

Claudia Barretta, Leticia Miramontes, Aníbal Zorrilla,
Instituto Universitario Nacional de Arte – UBA.

Para poder interpretar de manera justa el presente trabajo, necesitamos definir en primera instancia, las bases teóricas que dan marco a nuestro análisis y a los términos involucrados en el mismo.

Adhiriendo a la línea de trabajo de Cooper y Meyer, utilizamos su definición de ritmo como disparador de nuestro propio análisis..... “el ritmo podría definirse como el modo en el cual una o más partes no acentuadas, son agrupadas en relación con otra parte que sí lo está”¹

En un trabajo anterior de uno de los autores, se desarrollaron los conceptos propios del ritmo como disciplina autónoma,²

- el *tiempo pautado*, que está compuesto de momentos discretos ordenados jerárquicamente;
- la *organización jerárquica de los acontecimientos*, es decir la existencia de acontecimientos acentuados y no acentuados;
- el *agrupamiento*, que es la forma en que se agrupan las partes no acentuadas en relación a las acentuadas, generando una dirección o sentido;
- los *niveles de organización*, que generan una estructuración arquitectónica en sentido vertical, simultáneo y no secuencial;
- la *influencia recíproca*, por la cual el tiempo pautado y las agrupaciones se modifican mutuamente.

También los autores postularon en otro trabajo³ la posibilidad de desarrollar un método de análisis rítmico basado en estos conceptos, aplicable a distintos lenguajes artísticos en los que aparezca el fenómeno del ritmo.

La obra

La Consagración de la Primavera (Le Sacre du Printemps)

“Bailar aquello que ha muerto, que renace y que morirá. Decir el rito, aquello que mezcla lo vivo con lo muerto, el hueso con la ceniza. Volver a decir lo que un hombre inscribe de forma tan única para celebrar una vez más el don de tan terrible alegría. Y África, una tierra entera contenida entre el espacio que separa el día que termina, de aquel que comienza. Una aurora. El fin y el principio de un mundo. Un ‘otro mundo’ todavía arrodillado cuando Stravinsky ve salir al Este, los soles rojos” Heddy Maalem

La versión de *La Consagración de la Primavera* de Heddy Maalem, es una obra de danza contemporánea que data del 2004, construida con una profunda sobriedad de

¹ Cooper, Grosvenor, y Leonard. Meyer. *Estructura Rítmica de la Música*. Barcelona: Idea Books, 2000.

² Zorrilla, Anibal. «Ritmo y sentido en la obra de arte de cruce de lenguajes.» en: *Telón de Fondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*. [en línea] 2009.

<http://www.telondelfondo.org/> (último acceso: 28 de 9 de 2009).

³ Barretta, Claudia, Leticia Miramontes, y Aníbal. Zorrilla. «Desarrollo de un Método de Análisis Rítmico.» En: *4ª Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata, 31 de Octubre de 2008.

elementos y utilizando lenguajes múltiples, danza – música – imagen. Despojada de elementos escénicos y con un vestuario mínimo, el coreógrafo juega con la corporeidad como elemento preponderante y las imágenes proyectadas que por momentos se funden, se entremezclan con los movimientos de los bailarines. La música de Stravinsky da marco a la danza y cuenta junta a ella “el rito”, mientras las imágenes proyectadas hablan de la cotidianidad de África, impregnan la danza y a manera de contrapunto, interactúan con ella dando lugar a una historia que transcurre y hacen realidad las reflexiones expresadas anteriormente por el coreógrafo.

Si bien trabajaremos en profundidad el análisis de algunas escenas de la obra, para comprender mejor dicho análisis, se aconseja ver el registro fílmico completo en: [http:// www.heddymaalem.com](http://www.heddymaalem.com)

El análisis rítmico

Hablando del ritmo en un espectáculo teatral, Patrice Pavis expresa que

“...el ritmo de la puesta en escena en su conjunto...nos obliga a distinguir los ritmos parciales de cada sistema significativo... El ritmo general... (...resultante de la combinación de estos ritmos parciales)... se convierte en aquello que organiza a los cuerpos hablantes que se desplazan por el tiempo y el espacio de una escena.” Y también: *“Los ritmos de los distintos sistemas escénicos obedecen a sus leyes particulares.”*⁴

Es decir que si miramos la presente obra a través de la concepción de Pavis, cada uno de los diferentes sistemas significantes que la atraviesan y componen, (música, danza, imágenes, vestuario, etc.), tiene su propio ritmo que sigue sus propias leyes, y el ritmo total es el resultante de la combinación de los distintos procesos rítmicos paralelos.

Lo que Pavis no aclara es la forma de articulación de los ritmos de los distintos discursos entre sí. Para describir esta articulación y comprender su lógica es necesario recurrir a los conceptos propios del ritmo como disciplina autónoma, ya que si no aparecen elementos comunes entre los diferentes lenguajes no se comprende de qué manera podría producirse un ritmo común.

En primer lugar hay que distinguir entre ritmo y métrica, frecuentemente mal definidos y entremezclados. Con respecto a la métrica, una definición interesante y ajena a la teoría musical es la que da García Martínez. Denomina a este fenómeno “*marcos rítmicos*” y los define como la: *“...huella mental de los ritmos de los primeros instantes... que se convierten en el punto de referencia del desarrollo rítmico posterior...”*⁵ En la música la métrica está representada por el pulso, o sea la división del tiempo en partes iguales, y el compás, lo que Paul Hindemith⁶ llama *acento métrico*.

Los conceptos específicos del ritmo que fundamentan el análisis siguiente son principalmente dos: el agrupamiento y los niveles de organización. El agrupamiento es una estructura formada por un elemento acentuado y otros no acentuados. Según Cooper y Meyer⁷ en el ritmo musical hay sólo cinco: fuerte-débil, débil-fuerte, débil-débil-fuerte, débil-fuerte-débil y fuerte-débil-débil. Estos grupos se comportan como acontecimientos de un nivel arquitectónico superior, o sea también a su vez se agrupan entre sí siguiendo uno de estos cinco patrones, formando nuevos grupos que continúan el proceso hasta abarcar toda la obra en un solo grupo.

⁴ Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos*, 2000. P.154

⁵ García Martínez, Manuel. *Réflexions sur la perception du rythme au theatre*. París: Tesis doctoral, Universidad París 8, 1995.

⁶ Hindemith Paul. *Adiestramiento Elemental para Músicos*, 1946.

⁷ Cooper y Meyer, Op. Cit, p.16

Problemática de la acentuación

Postular estos agrupamientos supone la existencia de movimientos acentuados y otros no acentuados. El tema de la acentuación en el movimiento no es sencillo, ya que intervienen muchos factores. Para ser más puntuales en los conceptos que manejaremos en el análisis rítmico, creemos pertinente aclarar el tema de la “acentuación” del movimiento y de las imágenes, para este espectáculo en particular. Si bien la temática propia de la acentuación es extensa y compleja, excede el objetivo de esta ponencia, por lo tanto, nos limitaremos a exponer los conceptos que nos permitan entender porque decimos que cierto movimiento o imagen es fuerte o débil en relación a su grado de acentuación.

Tomando la definición del diccionario se dice *acentuar*, a la acción de reforzar, intensificar, volver más fuerte, dar énfasis a algo, para que a su vez ese algo provoque una atención específica.⁸

Para el reconocimiento de la acentuación en la danza, tomamos como base el *gesto*. En un trabajo anterior del mismo equipo se afirmaba que

“El elemento constitutivo más simple, primordial, de la danza es el gesto, un movimiento que comienza y termina y que es indivisible. Se podría decir que... ...la danza consiste en una cadena de gestos ejecutados por los bailarines. Desde el punto de vista del ritmo estos gestos se agrupan de tal manera que configuran motivos y frases.”⁹

Además de otros elementos escenográficos que producen acentuaciones, como los efectos lumínicos, colores, vestuarios, etc., hay tres factores específicos del movimiento, que pueden ser utilizados para dar énfasis a un “gesto”, estos son: la dinámica, el espacio y el tiempo. Si bien estos se encuentran permanentemente interrelacionados, y las modificaciones de alguno en particular, producen cambios en los restantes, puntualmente se puede reconocer desde que factor se ha producido el acento de cada gesto que, organizaría un agrupamiento.

Si se tienen en cuenta los conceptos del Sistema de Análisis de Movimiento Laban-Bartenieff, que se refiere al *effort* como calidad de movimiento, se desprende que la acentuación puede estar relacionada con la velocidad; es decir, lo súbito, lo rápido en el movimiento llevará generalmente hacia una calidad más sobresaliente que lo lento y conducido. Un grado de energía alto, direcciones claras, formas bien definidas son también factores que intervienen. Laban se refería a los movimientos como indulgentes y combativos. Los indulgentes tienden hacia la liviandad generando gestos menos notorios, más débiles. Los movimientos combativos, relacionados con el peso y la gravedad son más fuertes, con un grado de energía más alto; dentro de éstos Laban describe algunos como “*movimientos latigados*”, por ejemplo, que generan fuertes acentuaciones¹⁰

En el caso del relato fílmico, éste se articula a partir de unidades y tipos de planos: el *plano secuencia*: que favorece la identificación de los lugares y de los protagonistas, la *escala de los planos*: que desempeña un importante papel a la hora de indicar y variar la distancia emocional del espectador en relación con la acción. El *plano general*, que permite ver el espacio de una manera global. El *plano medio*, que reúne a pequeños grupos de 2 o 3 personajes. El *primer plano*, que al encuadrar rostros con la cámara, intensifica la autenticidad de las escenas y aproxima al espectador hacia la realidad humana. El juego con estos tres tipos de plano crea una dinámica que alterna momentos acentuados con momentos menos intensos de la trama narrativa

⁸ Diccionario Petit Larousse, 2008.

⁹ Barretta, Miramontes y Zorrilla, Op. Cit.

¹⁰ Laban, Rudolf von. *El Dominio del Movimiento*, 1987. pág. 49

Aspectos de la interpretación

Cuando un individuo está frente a cierto tipo de fenómeno “externo”, por decirlo así, sufre sus consecuencias más o menos independientemente de factores tales como su constitución genética, su grupo social de pertenencia, su historia o su estado emocional. O sea, si una persona está a la intemperie y llueve, se moja, sea uno chino, maorí, azteca, sueco o mapuche. No sucede lo mismo cuando un individuo está frente a un fenómeno rítmico. Tanto si se es un ejecutante, un compositor, un analista o simplemente público.

El espectador de danza, contrariamente al de otras artes de la escena, no dispone de una grilla de lo “inteligible”, dada por la hegemonía del trabajo, del significado del texto y la situación dramática y debe, por consecuencia, elaborar su propio modelo de lectura eligiendo sus propias normas de encadenamientos perceptivos. Por ello, como señala Michel Bernard: “El ojo del espectador debe estructurar y organizar su trayectoria sensorial en relación al juego de la corporeidad de los bailarines, unos en relación a otros y en relación al conjunto del espacio escénico”¹¹

El fenómeno rítmico se constituye en la relación entre la obra que lo presenta y la persona que lo percibe, y está condicionado por su identidad cultural, sus experiencias personales, y sus genes. Willie Anku señala cómo diferentes grupos étnicos africanos escuchan el mismo ritmo, ejecutado por el mismo instrumento, acentuado de diverso modo de acuerdo a formas de interpretación tradicionales transmitidas culturalmente (ANKU 2007). También se puede observar cómo distintos intérpretes de obras musicales acentúan de manera diferente las mismas obras, hecho que modifica como consecuencia la forma de las agrupaciones y su organización. Este aspecto es visible particularmente en géneros como el tango o el jazz, pero también sucede en los demás estilos musicales.

La interpretación del ritmo es un arte, que como tal requiere sensibilidad, experiencia y entendimiento, y se construye en la relación entre la obra y el intérprete. Implica, aún del espectador más desprevenido, una acción participativa sin la cual el ritmo no se realiza. De manera que no es posible, ni menos deseable, establecer un modo de lectura rítmica universal para una obra determinada. El objetivo de éste análisis no consiste en establecer un paradigma de interpretación, sino más bien un ejercicio de hermenéutica libre en el cual se emplean las herramientas conceptuales propias del ritmo como disciplina autónoma

Análisis rítmico de los lenguajes

El primer abordaje de análisis rítmico, tiene que ver con la estructura de la totalidad obra. Tomando el primer nivel de organización arquitectónica, el más amplio, podemos ver que la obra está compuesta de 5 partes:

La 1ª: pone en juego en principio, 2 sistemas significantes: la danza y las imágenes. Dos bailarines, un hombre y una mujer, en una sucesión de movimientos, de dinámica suave, acompañados de imágenes que se diluyen, poco claras y que terminan sólo como fondo de color del escenario. La “historia” se presenta y empezará a ser contada. Estaríamos hablando de una parte débil... TD

La 2ª: aparecen 14 bailarines avanzando hacia el proscenio, ya no hay imágenes de fondo, sólo fondo de color y comienza el tema musical. La danza se apropia de la escena y casi en su totalidad transcurre y se vuelve literal al ritmo de la partitura de Stravinsky. Se produce un efecto de “síncresis”. (Según Pavis, un efecto de síncresis se produce cuando un fenómeno sonoro y un fenómeno visual coinciden. La palabra síncresis está formada por los términos de sincronismo y síntesis.¹² Se trataría ésta, de una parte fuerte TF

¹¹ Bernard, Michel *De la création chorégraphique*, 2001, p. 211

¹² Pavis, Op. Cit, p. 220).

La 3ª. comienza con 4 bailarines sobre el escenario, en el suelo, en una pose que desdibuja sus cuerpos, no se alcanza a reconocer cuantos son. En contraposición las imágenes proyectadas en plano general, muestran el recorrido de un bus, una escena cotidiana. Ya sin la partitura musical, el acompañamiento sonoro sólo surge de las imágenes. Podríamos considerarla como parte débil TD

La 4ª. siguiendo el modelo de la 2ª parte, se vuelve a la partitura musical, aquí ya en su desenlace argumental y continuando con el efecto de síncrexis descrito anteriormente. La danza vuelve a su rol predominante con evoluciones de movimientos muy fuertes a nivel espacial y dinámico. Se presenta entonces como parte fuerte TF

La 5ª. a la manera de epílogo, utiliza imágenes reales invadiendo, de alguna manera, al único personaje de la escena. Ya no hay música, sólo acompañamientos sonoros provenientes de las imágenes. Se trata otra vez de una parte débil. TD

Como análisis de este primer y más amplio nivel de organización dentro de la estructura de la obra, encontramos un agrupamiento que obedece a un esquema DÉBIL-FUERTE –DÉBIL-FUERTE Y DÉBIL para el epílogo

En un segundo nivel de organización, nos abocaremos a un primer análisis de la tercera parte. La elección del análisis de algunas escenas de este momento en particular, se debe a que encontramos en el mismo, dos secuencias en donde se aprecia cómo los distintos sistemas significantes se agrupan, hilando una trama rítmica totalizadora, produciendo un contrapunto entre la secuencia de imágenes y gestos de los intérpretes y por último un efecto de unísono entre los tres significantes utilizados

La escena comienza con la imagen de un puente en el fondo, hay 4 bailarines sobre el escenario, en el piso y dibujando una forma extraña que no permite reconocerlos, están estáticos

La imagen	La danza
Pasa el bus en primer plano TF-----	Bailarines estáticos en el suelo TD
Se pierde en el horizonte TD-----	Se ponen de pie y se mueven TF
Aparecen imágenes y sonido de tambores TF-----	Vuelven a la posición inicial TD
Desaparecen imágenes TD-----	Reproducen los movimientos de "tocar" los tambores TF

En este pequeño esquema, podemos hacer una lectura de los agrupamientos de dos maneras: *la vertical*, que incluye los que tienen que ver con cada significante en particular, (la imagen - la danza) y *la horizontal* que representa la manera de cruce de los dos significantes. No se incluye aquí el análisis del sonido, si bien está presente en la escena, puesto que éste proviene de las mismas imágenes. Encontramos un agrupamiento de la imagen, de esquema Fuerte-Débil y un agrupamiento de la danza de esquema Débil- Fuerte en lo que respecta a su lectura vertical. En su lectura horizontal, es decir en donde se produce el cruce, otra vez un esquema de tipo Fuerte-Débil

Esta escena, continúa con una sucesión de contrapuntos entre la imagen y la danza alternando en (TD) tiempos débiles de uno, con (TF) tiempos fuertes del otro, hasta llegar a un momento de paroxismo final, en donde se produce una síncrexis, un unísono entre la imagen, el sonido y la danza. Allí, el fenómeno del agrupamiento se produce igual que en otros puntos culminantes, y configura un acontecimiento que es importante a la creación del sentido de la obra.

Al agrupar acontecimientos de dos o más lenguajes en la misma estructura, la corriente rítmica rompe sus límites y configura un evento de cruce, en el cual la cadena de significantes de cada uno se pliega sobre la del otro y construye un sentido nuevo

El ritmo ocupa un lugar especial: es al mismo tiempo el escenario del entrecruzamiento y la herramienta que teje la red que lo realiza.

Datos de la obra analizada

“La Consagración De La Primavera” (Le Sacre Du Printemps)

“Bailar aquello que ha muerto, que renace y que morirá..... Y África, una tierra entera contenida entre el espacio que separa el día que termina, de aquel que comienza. Una aurora. El fin y el principio de un mundo” Heddy Maalem, 2004

FICHA TÉCNICA

Obra para 14 bailarines

Coreografía: Heddy Maalem

Música: Igor Stravinsky

Intérpretes: Simone Gomis, Harido Papa Salif Ka, Amie Gomis, Marie Pierre Gomis, Marie Diedhiou, Shush Tenin, Serge Anagonou, Awoulath Alougbine, Rachelle Agbossou, Alou Cissé, Dramane Diarra, Qudus Aderemilekun Onikeku, Kehinde Awaiye, Taiwo Awaiye.

Imágenes: Benoît Dervaux

Diseño de la banda sonora: Benoît Declerk

Vestuario: Agathe Laemel

Duración: 60 minutos

Coproducción: Centre de Développement Chorégraphique de Toulouse Midi Pyrennées, Théâtre National de Toulouse,

Codirección: Les Francophonies en Limousin

Contacto: Compañía Heddy Maalem,

cieheddymaalem@wanadoo.fr , www.heddymaalem.com.

BIBLIOGRAFÍA

ANKU, Willie. «Revista Transcultural de Música-Transcultural Music Review.» *Inside a Master Drummer's Mind: A Quantitative Theory of Structures in African Music*. Julio de 2007. <http://www.sibetrans.com/trans/trans11/art05.htm> (último acceso: 3 de Octubre de 2009).

BARRETTA, Claudia, Leticia MIRAMONTES, y Aníbal. ZORRILLA. «Desarrollo de un Método de Análisis Rítmico.» *4ª Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata, Pcia. de Buenos Aires: UNLP, 31 de Octubre de 2008.

COOPER, Grosvenor, y Leonard. MEYER. *Estructura Rítmica de la Música*. Barcelona: Idea Books, 2000.

GARCÍA MARTÍNEZ, Manuel. *Réflexions sur la perception du rythme au theatre*. París: Tesis doctoral, Universidad París 8, 1995.

HINDEMITH, Paul. *Adiestramiento Elemental para Músicos*. Buenos Aires: Ricordi, 1946.

LABAN, Rudolf von. *El Dominio del Movimiento*. Caracas: Fundamentos, 1987.

PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

ZORRILLA, Aníbal. «RITMO Y SENTIDO EN LA OBRA DE ARTE DE CRUCE DE LENGUAJES.» *Telón de Fondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*. 1 de 7 de 2009. <http://www.telondefondo.org/> (último acceso: 28 de 9 de 2009).

BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Paris, Centre national de la danse, 2001

