

# Problemas conceptuales en el estudio del ritmo en el teatro y la danza



## Perla Zayas de Lima

Doctora en Letras. Profesora Emérita por el Consejo Superior de Educación Católica. Investigadora del CONICET. Dictó cursos y conferencias en las Universidades de Estocolmo, Paris VIII, Angers, Macerata, y Fu Jen (Taipei) y seminarios de posgrado, maestría y doctorado en las Universidades Nacionales del Centro, de Cuyo, de Córdoba y la Universidad de Buenos Aires. Autora de *Relevamiento del teatro argentino (1943-1975)*; *Carlos Somigliana. Teatro histórico- Teatro político; Cultura Judía Teatro Nacional; Teatro oriental: China, India y Japón; Diccionario de directores y escenógrafos del Teatro Argentino; Diccionario de Autores Teatrales Argentinos (1950-2000); Lenguajes Escénicos y El universo mítico de los argentinos en escena*, entre otros libros. Publicó numerosos artículos sobre temas teatrales y socio-culturales. Obtuvo numerosos premios en el nivel nacional, municipal y latinoamericano.



La investigación sobre el ritmo, su naturaleza y su posible homologación en las distintas artes, abre un panorama de complejos problemas a resolver en el campo teórico y en el de la praxis. Como directora de dos proyectos de investigación: “El Concepto del Ritmo en el Arte de la Danza”, 2007-2008, y “El Ritmo en el Intérprete de la Danza y Disciplinas Afines”, 2009-2010, radicados en el Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento y acreditados en el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA), junto con el equipo conformado por los profesores Claudia Barretta, Leticia Miramontes y Aníbal Zorrilla, nos encontramos elaborando un cuerpo de conceptos sobre el ritmo como disciplina autónoma y su aplicación al arte del movimiento.

Tal como lo revelan los trabajos publicados por quienes integran el mencionado equipo,<sup>1</sup> hemos investigado

<sup>1</sup> Claudia Barretta, “El ritmo en la danza”, en *Telón de Fondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, N° 9, 2009; Claudia Barretta, Leticia Miramontes y Aníbal Zorrilla, “El Concepto del Ritmo en el Arte de la Danza”, en *Terceras Jornadas de Educación Musical “Enseñar Música Hoy”*, de María Claudia Albini y Zulema Noli, 57-61, Buenos Aires, IUNA, 2008; Claudia Barretta, Leticia Miramontes y Aníbal Zorrilla “*Dame vidrio* de Silvina Cortés, abordaje de su lectura rítmica”, en *III Simposio en Lenguajes Artísticos Combinados*, IUNA, Departamento de Artes Visuales, Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados (en prensa); Claudia Barretta, Leticia Miramontes y Aníbal Zorrilla, “Desarrollo de un Método de Análisis Rítmico”, *4ª Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, La Plata, Buenos Aires, UNLP, 31 de octubre de 2008; Leticia Miramontes, “El ritmo en la música y la danza: su función como organizador”, en *Telón de Fondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, julio, 2009; Aníbal Zorrilla, “Ritmo y sentido en la obra de arte de cruce de lenguajes”, en *Telón de Fondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, julio, 2009.

con especial interés acerca del reconocimiento y la diferenciación de conceptos propios del ritmo en el movimiento y en la música, la identificación de los elementos que conforman los fenómenos rítmicos en el arte del movimiento y la necesidad de considerar la autonomía del ritmo que implica abordarlo de manera específica como un aspecto del arte del movimiento en sí (ritmo originado desde el interior del cuerpo del ejecutante y no como un elemento que depende de aportes musicales).

Incorporamos las propuestas de Rudolf von Laban sobre la “danza libre” que se construye según leyes y dinámicas propias que tienen origen y toman los ritmos fisiológicos del hombre, sus estudios sobre el ritmo del movimiento del cuerpo humano no sólo en la danza, sino también en el trabajo y en la vida cotidiana y su método de educación rítmica para la música basado en movimientos corporales (tal como lo proponía Jacques Dalcroze). De hecho, a mediados del siglo XX Doris Humphrey ya había establecido el origen y las características de la actividad rítmica en el cuerpo humano, en su constitución física y psíquica y la noción de ritmo interno en contraposición a la de ritmo como respuesta a un estímulo. Pero son especialmente los trabajos de Grosvenor Cooper y Leonard Meyer<sup>2</sup> los que conforman el núcleo de nuestro marco teórico: el ritmo entendido como “el modo en el cual una o más partes no acentuadas son agrupadas en relación con otra parte que sí lo está” (sus nociones de agrupamiento y organización arquitectónica nos resultan operativas a la hora de relacionar las distintas disciplinas artísticas) y el clásico ensayo de este último, *Explaining Music*,<sup>3</sup> que ofrece una serie de términos sobre los cuales indagar en el campo de una narrativa sustentada en imágenes. En tanto, los trabajos de Barretta, Miramontes y Zorrilla se focalizan en un tipo de relación entre

la música y la danza como la naturaleza rítmica de la secuencia tensión-reposo y la conexión que el ritmo, más allá de su naturaleza armónica, mantiene con la consonancia-disonancia en música.

El concepto de ritmo se aplica a diferentes artes escénicas además de la danza, como la música, las distintas manifestaciones performáticas y el teatro; literarias, como la poesía y la narrativa y aun a aquellas que, como la pintura o la arquitectura, no tienen un desarrollo temporal. El nudo de la cuestión es clarificar si en las distintas artes dicho concepto se emplea en el mismo sentido y funciona de la misma manera. La homologación aparece como posibilidad a la luz de algunas investigaciones recientes, tal el caso del proyecto (en curso) “El diseño de iluminación: hacia una formalización de la composición con luces en las artes performativas”, en el que Mauricio Rinaldi,<sup>4</sup> en su búsqueda por determinar las posibilidades expresivas de la luz como material estético autónomo, señala las relaciones con la pintura y la música (una instauración de la forma en el espacio y una articulación de las transformaciones en el tiempo) y propone un sistema gráfico de soporte-información al modo de las partituras musicales-, una “partitura de luz” que implica la existencia de un director de luces que instruye a los operadores como lo hace un director de orquesta con sus músicos.

Las equivalencias entre timbre, altura y espacio, entre duración y tiempo y entre intensidad y energía fueron estudiadas en el campo de las artes plásticas por Vassily Kandinsky, quien analizó la ecuación música-espacio, y por Henri Maldiney, quien desarrolló las ideas de *articulación y tiempo implicado*, y que nuestro equipo de investigadores trata como homólogas al agrupamiento.

Cada vez se hace más necesario un análisis del ritmo que abarque tanto el

2 Grosvenor Cooper y Leonard Meyer, *Estructura Rítmica de la música*, 2000.

3 Leonard Meyer, *Explaining Music*, 1973.

4 Algunos de sus presupuestos teóricos pueden encontrarse en su última publicación, *Diseño de iluminación Teatral*, 2006.

plano conceptual, como el plano de la praxis, e involucre a las distintas disciplinas artísticas. Diversas propuestas coreográficas ofrecidas en nuestro país pueden servir como ejemplo. El videodanza de Susana Szperling y Augusto Curvilas, *Speedmaster* (2007), realizado en una imprenta, juega y se desarrolla a partir del movimiento intrínseco del trabajador donde convive la realidad del lugar y un minimundo que se rompe de modos extraños; pone también una lupa sobre el baile de las máquinas. El primero nos ofrece un trabajo que responde a la voluntad de sincopar y jugar con el espacio, al tiempo que se genera el diálogo entre los ritmos de las distintas máquinas con los ritmos corporales de quienes las manejan. En ese mundo del trabajo cotidiano irrumpen los dos bailarines y producen la ruptura de lo cotidiano. Vestidos como los obreros con auriculares insonoros que los aíslan de los ruidos de las máquinas generan sus propios movimientos. Juegan con la dinámica del ritmo y descubren realidades ocultas en los signos convencionales. La cámara revela en ese contrapunto de máquinas los movimientos de los obreros y los desplazamientos coreográficos de los bailarines en un juego de tensiones entre lo representativo y referencial del mundo cotidiano y lo emocional, sugestivo y expresivo de los cuerpos que danzan, sin música, respondiendo solamente a sus ritmos interiores.

*La sombra de un pájaro en vuelo*, de Andrea Servera (2008), es otro claro ejemplo. La exploración sobre el ritmo corporal se realiza a través de secuencias que relacionan cuerpo y música, cuerpo e imagen, imagen y música. La repetición de los sonidos y las secuencias que marcan las pausas se expresa visualmente en el deslizamiento de los cuerpos en el espacio; las imágenes de las llamas proyectadas en video se corresponden con los movimientos del

bailarín y las de las mieses mecidas por el viento representan una partitura en la que melodía y ritmo se grafican y corresponden con el tema musical interpretado en vivo por el bailarín Gabriel Espinosa.

Un último ejemplo. Un experimento coreográfico musical en estado puro, *3m<sup>2</sup>* (*Tres metros cuadrados*), pieza de improvisación estrenada en el año 2009 en Chile y en la Argentina, que revela como el trabajo con diferentes patrones rítmicos, agrupamientos y acentos, organiza las secuencias en las que la bailarina y cantante Valeria Pagola, y el músico electrónico Fabián Kesler, vinculan voz y música, tiempo y espacio. El marco escenográfico se funde con el marco rítmico: cables de los mics, micrófonos, cuerpo que en movimiento o inmovilizado activa *bloques musicales*. La voz se exhibe como prolongación del cuerpo, pero también modificada por la tecnología en *tiempo real*.

En todos estos espectáculos las coreografías están atravesadas y animadas por imágenes que remiten a las artes plásticas, al cine, a diferentes culturas musicales y a elementos propios del teatro y los nuevos media, y revelan toda la dinámica del *crossover*.

También en el campo del teatro el tema del ritmo se constituye como central a la hora de concebir y concretar un espectáculo. De ello fueron conscientes los más famosos directores escénicos,<sup>5</sup> pero sólo en estos últimos años ha sido objeto de estudio por parte de investigadores como Patrice Pavis<sup>6</sup> y Hans-Thies Lehmann.<sup>7</sup> El primero analiza críticamente las teorías tradicionales sobre el ritmo, la relación entre el ritmo y el sentido, la función del ritmo en el espectáculo teatral y el rol de la voz, el texto, los movimientos escénicos y el lenguaje corporal del actor, centrándose en elementos técnicos de cada lenguaje y su realización. Las descripciones y análisis

<sup>5</sup> Véase Perla Zayas de Lima, "Introducción a la problemática del ritmo en el arte de la danza", 2009.

<sup>6</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, 1998, y *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, 2000.

<sup>7</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, 2002.

de un teatro fragmentario que implica una percepción simultánea y perspectivas plurales, de estilos dispares pero que apuntan siempre a la trasgresión del género y al que da en llamar “teatro posdramático”. El segundo pone de manifiesto la función axial que cumple el ritmo. En las creaciones de Gertrude Stein reconoce como en un presente continuo un *ritmo específico* que domina toda semántica y en el que todo lo que puede ser sucede en variaciones y meandros.<sup>8</sup> Como en el caso de Bob Wilson, cuya estética durativa depende del trabajo con las posibilidades rítmicas de todos los lenguajes, verbales y no verbales.

En los espectáculos de Wilson el desarrollo temporal “suscita la impresión de un tiempo particular por su ritmo ‘no natural’, a medio camino entre la a-cronía de una máquina y el tiempo localizable y palpable de los actores humanos que aquí adquieren el atractivo del teatro de marionetas”.<sup>9</sup> A la *estética durativa* de Wilson se le opone lo que Lehmann denomina la *estética de la repetición* de Tadeusz Kantor:

(...) en la repetición se opera una cristalización del tiempo, una comprensión y una negación más o menos sutil del desarrollo del tiempo. *El ritmo, la melodía, la estructura visual, la retórica y la prosodia, han empleado la repetición*: no existe ni ritmo musical ni arreglo pictórico, ni retórica eficaz ni poesía, ninguna forma estética sin repetición usada de modo intencional. Además de servir a la estructuración, a la elaboración de la forma es sinónimo de deestructuración y construcción de la fábula, de la significación de la totalidad formal. La repetición produce una nueva atención asociada al recuerdo de lo que

la ha precedido y una atención portadora de ínfimas diferencias. No se trata de la repetición de la acción repetida, sino de la significación de la percepción repetida. La estética del tiempo hace de la escena el lugar de una reflexión sobre el acto de visión de los espectadores.<sup>10</sup>

Estas opciones estéticas encuentran su correspondencia en las “concepciones científicas de un universo, *ritmado* alternativamente por sus expansiones y sus contracciones de la teoría del caos y del juego”, y que en su ámbito de acción, “contribuyen a desdramatizar la realidad”.<sup>11</sup>

Por nuestra parte, advertimos que en el caso del teatro japonés el ritmo es un factor determinante para caracterizar, diferenciar y hasta contraponer dos géneros: el Noh (ritmo lento) y el Kabuki (ritmo apresurado),<sup>12</sup> así como también un tipo de espectador: el culto, que es capaz de mantener la atención a pesar de la morosidad del espectáculo, y otro no cultivado, que resulta incapaz de mantenerla ante la minuciosidad de lo solemne. Encontramos aquí una correspondencia con la música, campo en el que se suele considerar que la que ofrece un ritmo muy rápido supone una recepción más simple que la de un ritmo lento. Se daría entonces la ecuación: ritmo creciente=atención creciente.<sup>13</sup> De allí el éxito de un medio como el televisivo que se caracteriza por exhibir *un ritmo vertiginoso*. La caída del ritmo supone en cierto punto la del disfrute del texto, el rango de la atención se desvanece y aquello que era agradable y atrayente se revela pesado y fastidioso; de allí que hablar de ritmo sea hablar de la atención del receptor y comprender el mecanismo rítmico de un texto significa que comprender los motivos del nivel de

8 *Ibidem*, p. 126. La traducción de los siguientes pasajes del libro de Lehmann corresponde a la autora.

9 *Ibidem*, pp. 253-254.

10 *Ibidem*, p. 254. Los destacados en cursiva corresponden a la autora.

11. *Ibidem*, p. 286.

12 Ambos géneros son analizados en Perla Zayas de Lima, *Teatro oriental*, 2002.

13 Daniele Barberi, *Tempo, Imagine, ritmo e racconto. Per una semiotica Della temporalità nel testo*. Tesi di Dottorato en Semiotica, 1992.

atención que un receptor está dispuesto a prestar.<sup>14</sup> El concepto de “mecanismo rítmico del texto” puede ser homologado con lo que puede suceder en el campo de la escena. La crítica teatral a menudo señala como elemento negativo “la caída del ritmo” (sobre todo cuando de vaudevilles o de las llamadas comedias brillantes se trata).

Nos encontramos entonces frente a un discurso en el que lo estético aparece traspasado por lo axiológico y lo ideológico. En un trabajo anterior<sup>15</sup> mostramos que el concepto del ritmo en el plano musical –de por sí un tema complejo no sólo a la hora de la teoría, sino también de la praxis– se complicaba aún más cuando adquiría connotaciones ideológicas, y tomamos como ejemplo la música africana, a la que se le suele atribuir un carácter esencialmente rítmico. No podemos olvidar que desde una perspectiva eurocéntrica en el campo de la música, en su polarización con el ritmo, la melodía posee mayor *jerarquía*. Así también lo entiende el investigador Norberto P. Cirio, quien 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 no interesaba reconocer en los negros demasiados méritos culturales”.<sup>16</sup> Si nos despojamos de los prejuicios y nos sustraemos a los moldes occidentales podemos, entonces, comprender los bailes que se integran en la festividad del Gagá,<sup>17</sup> en los que se celebra la vida con sus goces y

sufrimientos y se impreca a los Seres. En la convocatoria a los santos hay música y bailes, los tambores asumen rítmica y sincopadamente melodías y cantos. Es decir, en el protagonismo del ritmo conviven la melodía, lo lírico y el relato mítico.

La estrecha relación entre el ritmo y lo ideológico se verifica especialmente en el arte latinoamericano. Aníbal Quijano<sup>18</sup> relata como, a partir de su participación en el multitudinario encuentro que congregó a miles de “negro/ras” que marchaban y cantaban en ocasión del entierro del músico boricua Rafael Cortijo en 1982, entendió “que el ritmo contra el sufrimiento era el más poderoso descubrimiento de los ‘negros’ en América, la puerta a la otra margen” y como una vez que la esclavitud fue abolida “el ritmo pudo ser también liberado”.<sup>19</sup> Quijano se opone a la concepción weberiana que percibía en la música, fundamentalmente, el orden y propone que el ritmo negro, originado “en la resistencia contra el sufrimiento en América” sea hoy interpretado como “el sonido de la subversión del poder en todo el mundo”. Es decir que, según su hipótesis, resultan claras las relaciones “entre música, baile y dominación”.<sup>20</sup>

Asimismo, para Ángel Quintero Rivera la bomba puertorriqueña –de procedencia africana– debe ser considerada como un ritual comunicativo entre el sonido y el movimiento, “entre toques rítmicos, cantos, repiqueteo de tambor y baile”.<sup>21</sup> Este autor describe como, precisamente, el tambor que repiquetea ela-

14 *Ibidem*.

15 Perla Zayas de Lima, *op. cit.*, 2009.

16 Norberto P. 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*, 2006, p. 30.

17 Gagá es el nombre dado a los grupos de Rará, grupos ambulantes de músicos y adeptos del Vudú que, al llegar la Cuaresma, en la República Dominicana, recorren varios lugares tocando y bailando a manera de peregrinos. Ver José Francisco Alegría-Pons, *Gagá y Vudú en la República Dominicana*, 1993, p. 117.

18 Aníbal Quijano, “Fiesta y poder en el Caribe”, en Ángel G. Quintero Rivera, *Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*, 2009, pp. 33-38.

19 Aníbal Quijano, “Fiesta y poder en el Caribe”, en Ángel G. Quintero Rivera, *op. cit.*, 2009, p.34.

20 *Ibidem*, p. 35.

21 Ángel G. Quintero Rivera, *op. cit.*, 2009, p. 42.

bora, sobre el toque del tambor básico, una serie de variaciones rítmicas que revelan y potencian la creatividad coreográfica. El diálogo rítmico de los tambores convierte el espacio danzante en “la base central de las identidades”,<sup>22</sup> pero también remite a “los ritmos del dios de la fertilidad”,<sup>23</sup> generando un proceso de tensión.

En el otro lado del mundo y en una cultura tan lejana a la nuestra como lo es China, la importancia del ritmo y sus alcances son señalados poéticamente por el músico taiwanés Hsieh Shih (occidentalizado Ten Hsieh), director del Grupo de Percusión Artística Diez Tambores, de modo tal que aparecen coincidencias notables con lo que venimos afirmando sobre el ritmo en las músicas y danzas de nuestra América. Este artista considera que el niño está ligado a un ritmo –el palpar del corazón de su madre– desde el momento mismo de su concepción, y que ese ritmo es muy parecido al ritmo del tambor. Llegado a la adultez, el verdadero artista incorpora de modo consciente otro ritmo, el de la naturaleza. Ambos, el interior, generado por el cuerpo, y el exterior, ofrecido por la naturaleza, conforman el punto de partida para que la música de percusión con su polirritmia pauté las coreografías de las danzas del león, las comparsas de templos y los festivales religiosos. El ritmo de los tambores, a los que suma el gong y el timbal, le permite a Hsieh Shih “traducir el panorama visual de los paisajes”:<sup>24</sup> el movimiento del soplo del viento, el irrumpir de las olas, pero también significados simbólicos y estados emocionales radicados en el movimiento de las poblaciones aborígenes.

A la luz de lo expuesto hasta aquí queda claro que el estudio del ritmo debe dejar de sustentarse en una perspectiva holística, metafórica y retórica, perspectiva que aparece en la mayoría de los artistas y en gran parte de los teó-

ricos, y comenzar a estudiarse en sus aspectos más técnicos, más ligados a la práctica diaria de la enseñanza de la danza y el teatro, la creación coreográfica, la puesta en escena y su recepción. Nuestros estudios van en ese sentido, como también el Seminario organizado por Claudia Barretta, Leticia Miramontes y Aníbal Zorrilla, dentro del marco de nuestro proyecto de investigación, y en el que se analizan, entre otros temas: los marcos, acentos y agrupamientos rítmicos, los niveles de organización en las distintas propuestas performáticas, el ritmo, la forma y los diversos componentes de las secuencias.

## Bibliografía

- ALEGRÍA PONS, José Francisco: *Gagá y Vudú en la República Dominicana. Ensayos. Antropológicos*. San Juan, Puerto Rico, El Chango Prieto, 1993.
- BARBERI, Daniele: *Tempo, Imagine, ritmo e racconto. Per una semiotica Della temporalità nel testo*. Tesi di Dottorato en Semiotica. Università de Bologna. Bologna, Phoenix Enterprise.
- CIRIO, Pablo: “La presencia del negro en grabaciones de tango y géneros afines” en MARONESE, Leticia.: (comp.): *Buenos Aires negra. Identidad y Cultura*, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2006.
- CHONG L., Luis M.: “Reviviendo el espíritu folklórico del tambor”, *Noticias*, Taiwán, 6 de octubre de 2009, [En línea] <http://noticias.nat.gov.tw/fp.asp?xitem=81923&CtNode=1697> [7 de abril de 2010].
- COOPER, Grosvenor y Meyer, Leonard: *Estructura Rítmica de la música*, Barcelona, Idea Books, 2000.
- LEHMANN, Hans-Thies: *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
- MEYER, Leonard: *Explaining Music*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1973.
- PAVIS, Patrice: *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.
- PAVIS, Patrice: *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Buenos Aires, Paidós Comunicación, 2000.
- QUINTERO RIVERA, Ángel G.: “Fiesta y poder en el

22 *Ibidem*, p. 46.

23 *Ibidem*, p. 47.

24 Véase Luis M Chong L., “Reviviendo el espíritu folklórico del tambor”, en *Noticias*, 2009, p. 3

Caribe”, en *Cuerpo y cultura. Las músicas “mullatas” y la subversión del baile*, Madrid /Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009.

RINALDI, Mauricio: *Diseño de iluminación Teatral*, Buenos Aires, Dunken, 2006.

ZAYAS de LIMA, Perla: *Teatro oriental*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones en Historia del Arte, Dirección de Posgrado en Artes Visuales “E. de la Cárcova”, IUNA, 2002.

ZAYAS de Lima, Perla: “Introducción a la problemática del ritmo en el arte de la danza”, en *telonde-fondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Año 5, N° 9, julio 2009.