«LA RITMICA COMO ENTRENAMIENTO DEL ACTOR»

Por el Teatro Popular
Romando de (Suiza)

"EL RITMO, EXPRESION DEL ORDEN Y DE LA SIMETRIA, PENETRA HASTA EL ALMA A TRAVES DEL CUERPO, ANIMA AL HOMBRE EN SU TOTALIDAD REVELANDOLE LA ARMONIA DE TODA SU PERSONALIDAD".

PLATON

Aparte del hecho de que nos fijemos como objetivo la búsqueda de lo que puede ligar al plano teórico, los dos términos de nuestro tema de reflexión, constituyen un problema cada uno por sí mismo. ¿Podemos acaso deducir algo desde un punto de vista práctico, partiendo de la hipótesis de la continuidad de sus respectivas definiciones? He aquí la pregunta que fija los límites de este artículo. El tema del entrenamiento del actor se inscribe en el campo global de su preparación (inicial y luego continuada).

No se debe confundir el entrenamiento permanente con la formación contínua. El arte del actor, aún apoyándose esencialmente sobre una contribución corporal (siempre, recordémoslo, guiada por el espíritu), no se nutre exclusivamente de actividades corporales. El actor ni es un gimnasta, ni es un "yogui", ni tan siquiera un rítmico. Puede ser todo ello a la vez, pero debe de ser, además, un actor. Ocurre a veces que la forma que cobra el entrenamiento del actor es fácil de determinar y precisar: para tomar parte en un espectáculo, en el que uno ha de luchar con espada, hay que practicar la esgrima; un actor que quiere ser músico en un espectáculo debe entrenarse como lo haría un músico; una demostración acrobática no puede alcanzarse más que a través del duro trabajo que suelen practicar los acróbatas, etc... Pero se plantea aquí el problema de un entrenamiento general, de una forma de actividad físico-psíquica que tenga la particularidad de dejar al actor listo para actuar, y de favorecer, en su trabajo de creación teatral, la manifestación de su capacidad de ficción. Quizás esta forma de entrenamiento no sea única, ni sea válida para todas las estéticas teatrales. Probablemente se compone de un cierto número de prácticas específicas que hay que definir y reunir, teniendo siempre en cuenta las circunstancias concretas de la pro-

ducción teatral. Pero la piedra filosofal del entrenamiento del actor no ha sido aún hallada, y muchos de los que trabajan en el teatro niegan su existencia, y se contentan con un empirismo lo más abierto posible. Un ejemplo en el que el tema del entrenamiento no puede estar más claro es el del teatro oriental. El arte del actor, fuertemente codificado en las civilizaciones asiáticas (China y Japón) e Indúes, parece ser difícilmente codificable en Occidente. Por ello es por lo que los hombres de teatro Europeos sienten, desde principios de siglo, una larga y extraña fascinación por unas formas artísticas relativamente congeladas, cuya práctica requiere un entrenamiento perfectamente formalizado. Ello da lugar a que surjan unos encuentros sumamente fecundos: Brecht y el teatro chino, para no citar más que uno. Globalmente, el concepto de entrenamiento del actor es, por consiguiente, poco concreto en la medida misma en que su objeto está constantemente constituyéndose, siguiendo unas leyes de construcción y derribo que obedecen al estallido de las formas y estilos dentro del teatro contemporáneo. En cuando a la rítmica, la principal idea que le da fundamento, como elaboración pragmática, está contenida en su totalidad en la frase de Platón que nos sirve de subtítulo. Nos contentaremos con trazar una descripción de la misma, orientada según el punto de vista que nos ocupa.

ENTRENAMIENTO Y JUEGO (ACTUACION)

Según Artaud, para el actor el teatro debe de ser *"un crisol de fuego y de carne en el que, anatómicamente, pulverizando huesos, miembros y sílabas, se rehacen los cuerpos"*. El actor se encuentra sobre la pira, arriesga su vida y su razón cada vez que difunde para unos testigos espectadores los signos paroxísticos de un saludable desorden. La función social de este actor es antipedagógica (o habría que hablar de pedagogía negativa), falta de armonía este teatro inicia el *"conocimiento a través de los abismos"* y proscribe cualquier idea de una integración dentro de lo que existe. En el crisol de Artaud, se realizan los ritos de una alquimia del ser por la refundición de los cuerpos. Esta opción ética sobre lo humano contiene un punto de vista sobre el entrenamiento del actor que afirma la primacía de la sensibilidad sobre el concepto. A primera vista, la filosofía de la rítmica aparece como opuesta a los conceptos de Artaud. Emile Jacques-Dalcroze (1865-1950) busca la armonía del ser a través de un entrenamiento que favorezca la síntesis de las actividades físicas y psíquicas. No se trata de refundir el cuerpo, sino más bien de consolidar la jerarquía de sus funciones naturales. Dalcroze ve el cuerpo humano como si se tratara de *"una orquesta en la cual los diversos instrumentos, músculos.*

nervios, orejas y ojos, están simultáneamente dirigidos por dos jefes: el alma y el cerebro".

La rítmica posee un objetivo pedagógico reconocido, es incluso la utopía de una pedagogía universal del cuerpo, ya que, para su fundador, el estudio de la rítmica es la base de toda instrucción humana y artística, y el rítmo está en la base de toda forma de arte (incluido la del actor). Para Dalcroze el orden social en su totalidad es una música en la que cualquier individuo debe de poder participar armónicamente. En el concierto de la vida existe un lugar para todo el mundo, no hay más que saber leer –con el cuerpo y con el espíritu– la partitura del destino. A Artaud y a Dalcroze todo parece separarlos. Merece la pena, sin embargo, tomar nota de un punto común: la primacía de lo sensible. Haciendo que el aprendizaje de la música pase por el cuerpo, lo que la doctrina de Dalcroze pretende es *"reemplazar una enseñanza cerebral por un despertar sensible"*. La problemática realización de lo sensible en el cuerpo ficticio de un actor creador es un rasgo de la práctica teatral. Lo cual nos lleva a una primera pregunta: en un entrenamiento general que apunta hacia la armonía expresiva del ser, ¿puede la rítmica desempeñar –parcial o completamente– para el actor el papel de un entrenamiento para la creación?

El término *"entrenamiento"* es discutible, tiene una connotación deportiva; se entrena uno con vistas a una buena actuación en una competición, objetivo puramente cuantitativo, aún alcanzándose por medio de una cualidad y, quizás, de una estética (un gol bonito, etc...). Una representación puede requerir, por parte del actor, una actuación física. Cuando se habla de un pianista, no se dice que se entrena, sino que se ejercita. Quizás sea esta una expresión más correcta para el oficio de actor. Pero, ¿cómo se ha visto el actor envuelto en el término *"entrenamiento"?* Para responder a esta pregunta, habría que reconsiderar la historia del arte del actor en Occidente desde los orígenes del teatro. Esta historia la veríamos ciertamente llena de contradicciones, de retrocesos, de repeticiones. El arte del actor está ligado a la evolución de la estética del teatro, y el ejercicio de la profesión de comediante depende de las estructuras (sociales y culturales) a las que este pertenece. El teatro y el actor tienen por origen el juego, el gusto por el simulacro y el disfraz, actividades naturales del hombre. Sin embargo, la simple actividad lúdica no llega a ser teatro: el actor no simula por simple juego, sino por profesión. Para un actor, el actuar representa, en primer lugar, encarnar e interpretar, crear la imagen física de un personaje. El actor debe de aprender los procedimientos para construir esta imagen física, el control del espíritu sobre el cuerpo, el manejo psicológico. El solfeo corporal de Dalcroze, que propone imágenes físicas abstractas, no es un juego... Siempre colocado bajo el signo del tema de las relaciones existentes entre la ilusión y la realidad, el juego teatral se va modificando según las

épocas y las civilizaciones. Cada sociedad delega en sus actores llevándolos a los escenarios como portavoces de lo que llena su propia imaginación y su inconsciente. Desde sus mismos orígenes, el teatro occidental se basa sobre una constante de primera importancia: la imitación de la vida. Es de la *"mimesis"* de Aristóteles de donde brota la misión moral y social del teatro. Para el actor, la consecuencia de esta concepción es una desaparición de la personalidad detrás del papel interpretado. Actuar, sobre un escenario, mucho más que exhibir la propia personalidad profunda, es movilizar los recursos vocales y plásticos al servicio de una representación reglamentada por una poética rigurosa.

Como ejemplo, podemos citar al actor griego, al actor *"elisabetiano"*, al actor de la *"comedia dell'arte"*. Dalcroze, al contrario, quiere permitir que la música de la personalidad se exprese por el gesto, sin máscara alguna, en una representación de uno mismo a la que no atribuye ningún valor artístico. Sin embargo, durante el siglo de las luces, se lleva a cabo una transformación del teatro que parece acercarnos al punto de vista de Dalcroze. Diderot propone una nueva teoría de la imitación, llamada a tomar como objeto lo que hay de más concreto en la naturaleza, traduciendo la verdad de lo vivido. El hombre nace bueno, y el teatro le ayuda a volver a encontrar su inocencia original. Se recobra con ello la eficacia de la ilusión teatral, el espectador puede identificarse con los personajes y con las situaciones. El actor, que tiene una misión de predicación laica, debe procurar revivir a individuos que realmente existan en la vida. Según Diderot, el actor es una especie de super-rítmico: *"Un gran actor, ni es un piano, ni es un arpa, ni es un clavicordio, ni es un violín, ni un violoncelo; no posee acorde propio, sino que toma el acorde y el tono que convienen a su partida, y sabe prestarse a todas. Tengo una opinión muy elevada de lo que es el talento de un gran actor: es un hombre difícil de encontrar, poco corriente, y quizás aún más grande que el poeta"*. Con la llegada de la burguesía, en el Siglo XIX, el teatro se transforma en una empresa mercantíl, y se centra en el divertimento.

En el Siglo XX aparece un nuevo tipo de actor, seguidor de diversas tendencias que, todas ellas, buscan potenciar la autonomía creativa del actor.

Stanislavski formula el primer ensayo de una concepción científica del arte del actor. El actor debe de convertirse en el doble corporal de su personaje no identificándose a él como cuando intenta uno coincidir con la vida del otro, sino convirtiéndose en el sustituto de ese otro bajo la cobertura de la máscara teatral. El método de Stanislavski reposa sobre el postulador de que todo texto dramático lleva, provisionalmente incrustada en las palabras, la huella de una intensa actividad psíquica. Es el actor el encargado de liberar esa energía solidificada. Seguido y psicoanalíticamente enriquecido por Lee

Strasberg en los EE.UU., el método (o sistema) preconiza el recurso a la improvisación por el gesto y la palabra, establece el enlace entre la imaginación y el cuerpo, supone una ética rigurosa para el oficio de actor.

Uno de los inspiradores de Dalcroze es François Delsarte (1811-1871), quien, estableciendo una correspondencia entre los sentimientos y los movimientos, había creado las bases de un conocimiento científico de la respiración, de la actividad muscular y del trayecto físico de las emociones. Esta primera experiencia es sobre la que basa su rítmica, cuyo objetivo es el de *"establecer unas comunicaciones rápidas entre el cerebro que concibe y analiza y el cuerpo que ejecuta"*. Este interés por el gesto, el movimiento y el ritmo no está en contradicción con el sistema de Stanislavski. Pero la importancia que se le reconoce a la plasticidad del actor obliga a una revisión radical de la definición de la teatralidad, y de los medios de los que el actor dispone para producirla.

La distancia entre la idea de un actor como instrumento de un ritmo y la concepción de un actor despersonalizado, vacío de toda emoción y privado de autonomía racional, la cubre Gordon Craig, que inventa la teoría de la supermarioneta, especie de punto en el infinito de todas las teorías sobre el actor: *"El arte del teatro no es ni el juego de los actores, ni la obra, ni la puesta en escena, ni la danza. Lo forman los elementos de los que estos últimos se componen: el gesto que es el alma de la interpretación; las palabras que son el cuerpo de la obra; las líneas y colores que son la existencia misma de los decorados; el ritmo que es la esencia de la danza"*.

Alejadísimo de esta concepción, Artaud quiere devolverle al teatro una agresividad violenta orientándolo hacia la energía vital del mundo, forjando para el actor una expresión de dualidad de la que Dalcroze seguramente no hubiera renegado, así le llama atleta afectivo (o atleta del corazón), es decir alguien que conoce y gobierna el circuito físico de los impulsos y de las pasiones. Después de Meyerhold y Piscator, defensores del actor-artesano dueño de sí mismo y de los conocimientos técnicos, Brecht exige del actor que perciba la diferencia que le separa de su papel, haciéndola perceptible también para el espectador. El actor Brechtiano guarda las distancias entre sí mismo y las imágenes a las que está dando vida. Pero es con las investigaciones de Grotowski, heredero tanto de Artaud como de Stanislavski, que acaba dándose un paso decisivo en lo referente al entrenamiento del actor. Grotowski, que exige al actor espontaneidad y sumisión al mismo tiempo, le propone ir hasta el fin de sus propios límites para alcanzar un relajamiento total de sí mismo a través de un arrebatado trabajo y de un dominio progresivo de su cuerpo. Con Grotowski, el actor no es actor más que si se *"entrena"*, su entidad de actor la construye en el *"entrenamiento"*.

Queda pues establecido, a partir de

aquí, que la prestación profesional del actor se encuentra indisolublemente ligada a un entrenamiento sistemático y permanente. Los ejercicios que componen este entrenamiento, y que sirven bien sea para mantener la experiencia adquirida, bien sea para aprender nuevas técnicas, evolucionan, en ambos casos, de forma constante según el progreso de los actores y según los espectáculos que han de realizar. Es sobre todo a través de una actividad física como el actor establece, durante la representación, una comunicación con los espectadores. Por la arquitectura de sus acciones físicas y vocales, el actor permite que unos procesos mentales y psíquicos se hagan visibles. En este sentido, la interpretación del actor es una traducción del mundo de las ideas al mundo sensible. En la mayoría de los casos, el actor no traduce una emoción, sino la idea de una emoción. La rítmica intenta dar una representación física de las emociones reales, por medio de unos códigos.

En la medida en que el actor no puede transferir emociones a unos personajes más que apoyándose sobre sus propias emociones, vemos cómo la rítmica puede constituir un ejercicio preparatorio. Pero únicamente preparatorio en el entrenamiento, cuya finalidad es un funcionamiento diario del cuerpo gracias al cual el actor da movimiento a sus impulsos disciplinándolos a través de unos signos que son los que establecen la comunicación con los espectadores.

El entrenamiento está, por consiguiente, intrínsecamente ligado al método de creación. No puede uno entrenarse sin apuntar hacia el producto final, el juego en la representación. Pero hay tantos métodos de creación como hombres de teatro y, por consiguiente, como métodos de entrenamiento. ¿Pueden acaso formularse unos preceptos generales para el entrenamiento del actor? ¿puede acaso descubrirse una técnica universal que sea, en todo momento, válida para todos?

Al tiempo que fustiga el fetichismo del entrenamiento, Eugenio Barba, discípulo de Grotowski y director de *"L'Odin Teatret"*, parece llegar a la conclusión de que no es posible formular una filosofía del actor: *"Durante el entrenamiento, se corre a menudo el riesgo de llegar a una especie de esclerosis. Esto lo causa, bien sea la actitud ingénua que hace pensar y creer que el entrenamiento lleva a la creatividad, bien sea la falta de justificación personal que arrastra consigo la repetición de los ejercicios como si de una gimnasia se tratara. También nosotros hemos pasado por unos períodos de este tipo. Entonces sucumbí a la tentación de explicar, de proponer una especie de filosofía del entrenamiento, un hilo conductor para mis compañeros perdidos en el laberinto de la incertidumbre... Con gran lealtad, intentaron mis compañeros motivar su propio trabajo por medio de mis palabras y mis explicaciones. Pero había algo de falso, algo que no sonaba bien, y al final, se hizo aparente una especie de ruptura entre lo que estaban haciendo y lo que querían hacer o*

creían hacer para darme satisfacción y acudir a mi encuentro. Cuando me di cuenta de ello, abandoné todo tipo de explicación". No como una filosofía sino como una práctica. ¿Puede acaso la rítmica contribuir a hacer que esta imposibilidad desaparezca? Es lo que tenemos que intentar averiguar.

LA RITMICA

En los orígenes de la rítmica, está la música. Dalcroze no tiene inconveniente en citar a Shakespeare: *"El hombre que no lleva en sí mismo la música y que no se emociona al oir un concierto de sonidos armoniosos, es propicio a la traición y al fraude".*

En 1886, durante una estancia en Argelia como segundo director de una orquesta de teatro, Dalcroze se interesa por las manifestaciones rítmicas. Se junta con unos músicos árabes y estudia las asociaciones de sus instrumentos de percusión: *"Tuve la suerte de poder asistir a una fiesta de los Aîssaouahs, musulmanes fanáticos a los que la danza excita hasta tal punto que se hacen invulnerables, se pavonean paseando sobre ascuas en llamas y se ríen de las puñaladas, de las picaduras y de las heridas. Sus ritmos son siempre binarios, pero es variable el número de sus repeticiones. A una "scansion" de cuatro medidas a dos tiempos, le sigue una serie de siete o de once, etc... Sus danzas son de lo más violentas, sus saltos y contorsiones de una originalidad extraordinaria y está maravillosamente desarrollado su instinto de aceleración".*

De la música, el elemento más violentamente sensorio, el más estrechamente ligado a la vida, es el ritmo, el movimiento. Por ello es por lo que la agudeza de nuestro sentimiento musical depende de la agudeza de nuestras sensaciones corporales. De los tres elementos más importantes de la música, la sonoridad, el ritmo, el dinamismo, los dos últimos dependen totalmente del movimiento y su modelo lo encuentran en el sistema muscular.

Dalcroze postula que uno puede realizar con el cuerpo todos los distintos matices de los tiempos (allegro, andante, accelerando, ritenuto) y todos los distintos matices de la intensidad (forte, piano, crescendo, diminuendo). Pero no basta con ser gimnasta para ser un buen realizador de ritmo y plástica. El estudio de la dinámica corporal debe de completarse con el conocimiento de las leyes de la división del tiempo, es decir estudio de los matices de la velocidad) y con el el de la división del espacio. La primera se ejerce bien de forma métrica (división matemática de cada sonido en una fracción que tenga la mitad, el tercio, el cuarto, el octavo, etc... de la duración), bien de una forma patética (punto de órgano, rubato, rallentendo, etc...). El cuerpo humano, instrumento musical por excelencia, es capaz de interpretar los sonidos en todos sus grados y tiempos de duración, ya que los miembros ligeros se mueven con rapidez y los miembros pesados con lentitud...

Para Dalcroze, la música es creadora de orden y es capaz, más que cualquier otro arte, de exteriorizar en el tiempo todos los múltiples matices de nuestros sentimientos: *"Todo hombre debe de llevar la música en su interior, y por música entiendo lo que así llamaban los Griegos, es decir el conjunto de nuestras facultades sensoriales y psíquicas, la sinfonía siempre cambiante de los sentimientos espontáneos creados, modificados y más tarde estilizados por la imaginación, ordenados por el ritmo, armonizados por la conciencia. Esta música constituye la personalidad del individuo"*. Por consiguiente, en la rítmica, la música se transforma, a través de la expresión corporal, en un símbolo visible. Al reformar la enseñanza del solfeo y de la armonía en el Conservatorio de Ginebra, Dalcroze procura *"crear entre el cerebro, el oído y la laringe las corrientes necesarias para transformar todo el organismo en lo que podríamos llamar un oído interior"*. Con este fin, inventa unos ejercicios destinados a reconocer la intensidad de los sonidos, a medir los intervalos, a escrutar los sonidos armónicos, a individualizar las diversas notas de los acordes, a seguir los dibujos de los contrapuntos de las polifonías, a diferenciar las distintas tonalidades, a analizar las relaciones existentes entre las sensaciones auditivas y las sensaciones vocales, a desarrollar la calidad receptiva del oído. Está clarísimo, la rítmica es una hija de la música, de ella saca sus conceptos y sus procedimientos, su vocabulario y su ética..

El diccionario *"Petit Robert"* (edición 1979) define la rítmica como una *"danza de tipo educativo, a mitad de camino entre la danza clásica y la gimnasia"*.

Dalcroze puntualiza con precisión que la rítmica no hay que confundirla con una escuela de danza, pero también dice que es *"base de todas las artes"*. La enseñanza de la rítmica no la concibe más que como una disciplina propedéutica, una preparación a unos estudios rítmicos especializados. Solo en algunos casos particulares constituye la rítmica un arte por sí misma. Además, en sus libros, Dalcroze insiste, en varias ocasiones, sobre el hecho de que la gimnasia rítmica es una experiencia personal, y que es imposible comprenderla sin haberla vivido: *"Al más genial de los artistas le deniego la posibilidad de apreciar plena y sanamente y juzgar con pleno conocimiento de causa nuestros ejercicios rítmicos y la influencia que ejercen, de no haberse sometido él mismo anteriormente y con todo rigor a nuestra educación especial"*. Basta con decir que la rítmica se define como una práctica, y no como una teoría...

La mayoría de los hombres son esclavos de sus cuerpos, prisioneros de la materia. La rítmica, que no es ni un deporte ni una disciplina intelectual, debe de permitir la adquisición de unos automatismos que hagan que el alma se eleve por encima de la materia. Economizando fuerzas de la voluntad y de la atención, estos automatismos liberan la energía creadora. El cuerpo es un

medio para llegar a conocer el ritmo interior del hombre; por eso es por lo que los procedimientos educativos a través de la rítmica tienen que ver con que el hombre se restituya a sí mismo por medio de sus propias fuerzas.

Para Dalcroze, ante el ritmo, todos los hombres son iguales, ya que todos tienen unos músculos, una razón y una voluntad. Toda la rítmica se apoya sobre las relaciones inmediatas existentes entre los movimientos instintivos del cuerpo, cuya continuidad forma y asegura el ritmo, y las formas de nuestra vida psíquica.

Dalcroze llama consciencia del ritmo la facultad de captar las relaciones existentes entre los movimientos psíquicos y los intelectuales y de sentir las modificaciones que los impulsos de la emoción y del pensamiento imprimen a estos movimientos. Pero la rítmica no puede reducirse a ser una ciencia técnica corporal; Dalcroze no quiere ninguna especialización, afirma categóricamente el lado musical y pedagógico de su método, *"al margen de toda preocupación estética y plástica"*...

El ritmo es el producto de una expansión espontánea; aliado con la medida, introduce la diversidad dentro de la unidad, mientras que el papel de la medida (cuando se hacen, por ejemplo, ejercicios corporales con medida) es el de poner unidad dentro de la diversidad, el de uniformizar. El ritmo, sin embargo, no puede prescindir de la colaboración de la medida. En música, la medida es reguladora de los arrebatos espontáneos de la sensibilidad, mientras que el ritmo es el movimiento generador que emancipa las emociones. El cuerpo posee, de forma totalmente natural, esa parte del ritmo que es la medida. La regularidad de los latidos del corazón da una idea clara de la medida, aún tratándose de una actividad inconsciente. La acción de respirar forma una división regular del tiempo y con ello un modelo de medida. A la acción de los músculos respiratorios puede uno imprimirle la forma rítmica que uno quiera. Pero es la marcha regular la que sigue siendo el mejor modelo de medida y división del tiempo en partes iguales. El andar midiendo los pasos es el primer elemento de la iniciación al ritmo. Es imposible, según Dalcroze, representarse el ritmo sin el cuerpo puesto en movimiento...

Para su fundador, la ritmica persigue tres principales objetivos: desarrollar en todo el organismo el sentimiento musical, crear el sentimiento de orden y de equilibrio después de haber despertado todos los instintos motores, desarrollar las facultades imaginativas. Los ejercicios del método de la rítmica tienen por objetivo reforzar la facultad de concentración, acostumbrar al cuerpo a sentirse bajo presión, en espera de órdenes de las zonas superiores, hacer que el consciente penetre en el inconsciente, crear costumbres motrices, nuevos reflejos, instaurar en el organismo el orden y la claridad.

Dalcroze afirma que su enseñanza

tiene por objetivo lograr que, al término de sus estudios, sus alumnos no digan *"yo soy"*, sino *"yo siento"*, creando con ello, además, el deseo de expresarse. Ya que, añade Dalcroze, cuando uno siente una emoción con fuerza, necesita, en la medida de sus posibilidades, comunicársela a los demás...

Aplicando a sus alumnos los primeros principios de su rítmica, Dalcroze se encuentra con resistencias, faltas de armonía, muchas imposibilidades de realización. Entonces es cuando descubre la arrítmia: *"La arrítmia puede ser un estado general de torpeza y de desequilibrio producidos por una irregularidad en las funciones nerviosas y, en algunos casos, por un desfase entre el sistema nervioso y las funciones musculares"*. Dalcroze declara que nada puede el cerebro mejor organizado sin la asistencia de un cuerpo armonioso. La arrítmia la explica o bien por una incapacidad del cerebro para hacer pasar sus órdenes a los músculos con suficiente rapidez, o bien por la incapacidad del sistema nervioso para transmitir fielmente las órdenes, o bien, también, por la incapacidad de los músculos para ejecutarlas irreprochablemente.

Esto nos conduce a un nuevo objetivo —terapéutico— para la rítmica: curar la arítmia, para alcanzar la eurítmia, *"un estado natural o provocado que hace que todas las acciones tengan un perfecto equilibrio"*. Dalcroze comprueba, además, que la arítmia musical es la consecuencia de una arítmia general que es importante tratar a través de la educación rítmica.

Esta educación toma esencialmente la forma de una gimnasia. La gimnasia rítmica enseña a los músculos a contraerse y a relajarse en el tiempo y en el espacio. Con la ayuda de unos ejercicios de marcha, de actitudes y de gestos medidos, ritmados y matizados, se trata de reforzar el sentimiento métrico y el instinto de ritmo. Aunque el organismo tenga que reglamentarse tanto rítmica como métricamente, no hay que confundir la métrica, de origen intelectual, con la rítmica que es un producto del instinto. Creada por el intelecto, la métrica reglamenta de un modo mecánico el orden de los elementos vitales, mientras que la rítmica asegura la integridad de los principios esenciales de la vida. La medida surge de la reflexión y el ritmo de la intuición...

EL ACTOR COMO ARTISTA

Igual que decimos artista pintor, y arriesgándonos con ello a un pleonasmo, al artista podríamos llamarle artista actor. Pero, ¿qué género de artista es el actor? ¿Cuáles son sus tradiciones, sus técnicas, sus ritmos? ¿Cómo se entrena? (o ¿cómo se ejercita?) ¿Puede llegar a aprenderse el talento escénico? ¿Se trata acaso de un arte que se transmite, según las leyes de una relación pedagógica, de profesor a alumno? La definición del artista actor debe de tener en cuenta el hecho de que este último no produce la teatralidad él solo, lo

que hace que no se le puede considerar como el artista que está metido en su torre de marfil. Forma parte de un conjunto en el que figuran todos los artistas que concurren en el hecho de la representación, el director de escena, el dramaturgo, el escenógrafo, el músico, etc... El artista actor, dueño y creador de su juego de interpretación, es a la vez intérprete y compositor, él mismo constituye la materia prima del arte que crea, siendo, por consiguiente, cuerpo-instrumento y espíritu-instrumento al mismo tiempo. El cuerpo está sujeto a la ciencia, y la rítmica puede considerarse como una ciencia del cuerpo. ¿Están acaso sujetas a la ciencia las invenciones del cuerpo en el trabajo teatral? ¿Puede la rítmica contribuir a la constitución de una ciencia de invención teatral para el artista actor? Igual que el que practica la rítmica, el actor se apoya en unos *"automatismos que le hacen a uno libre"*? En este caso, estos automatismos obedecerían a las leyes de una hipotética *"rítmica generalizada"* para el teatro. Para Dalcroze, y después de él, para toda una corriente del teatro contemporáneo que se inspira en la obra de Artaud, el cuerpo es el instrumento primordial, en su papel de colaborador dócil de un espíritu veloz. De la armoniosa unión de este cuerpo y de este espíritu es de donde debe de salir el artista o, para ser más exactos, el bailarín emparejado con un artista que *"liberará la música encarcelada dentro de su alma"*. Es por ello por lo que al rítmico Dalcroze lo considera un creador, es decir, un artista.

Como artista, el actor no solo percibe, sino se apropia estéticamente de la realidad, para restituirla públicamente según los códigos de transformación que pueden ser vagos o precisos, códigos múltiples y difíciles de captar que son los que pertenecen al arte teatral. En su texto teórico más importante, *"La Obra del Arte vivo"*, Adolphe Appia pleitea contra la formalización en el teatro de los procesos artísticos: *"La vida de la obra también se manifiesta en esta oscilación entre el signo y la expresión, que le impide cristalizarse en un código formal. Esta oscilación mantiene la atención, estimula la emoción oponiendo contrastes y hace que el individuo pueda manifestarse de una manera más completa que si estuviera utilizando una sola forma exclusivamente"*. Al igual que la rítmica, el arte del actor es una experiencia personal que requiere la manifestación lo más completa posible de la *"música del ser"* de un individuo.

Bien se guarda Delcroze de separar al artista de la obra, que debe ser *"la emanación directa de sentimientos afirmados a lo largo de la existencia del individuo creador"*. Pero el padre de la rítmica no tarda en añadir que comprende lo que él llama sin más precisión el *"papel del doble"*. Organizador de fiestas grandiosas, Dalcroze desarrollará el concepto de masa de actores (¡el pueblo artista!) afirmando que el arte es una gran escritura colectiva.

Para Edward Gordon Craig, investigador contemporáneo sobre Appia y

Dalcroze, el actor no es un artista. En un célebre artículo redactado en Florencia en 1907, titulado *"El Actor y la supermarioneta"*, Craig aborda el asunto de averiguar si la profesión dramática es, en efecto, un arte y si el actor es, propiamente hablando, un artista: *"El juego interpretativo del Actor no constituye un arte; y cometemos un error al llamarle artista al actor. Ya que todo lo occidental es contrario al Arte. El Arte es la antítesis del Caos, que no es otra cosa más que una avalancha de accidentes. El Arte no se desarrolla más que si sigue un plan ordenado. Resulta, por consiguiente obvio que, para crear una obra de Arte, no podemos servirnos solo de materiales que manejamos con seguridad. Pues bien, el hombre no pertenece a esta categoría. Toda su naturaleza tiende a ser independiente; toda su persona nos viene a demostrar claramente que no sabría dejarse emplear como "Materia teatral"*. Según Craig, el actor es esclavo de su propia emoción; sus gestos, la expresión de su rostro, el timbre de su voz, todo esto queda a merced de sus emociones. El pensamiento que lucha para dirigir los movimientos del cuerpo, se ve barrido por la emoción que aumenta y entra en calor con el trabajo de este mismo pensamiento. No se mete Craig, por consiguiente, con la arrítmia, sino con la adulteración, a través de la emoción, de las coordinaciones entre el espíritu y el cuerpo. Lo que resulta parasitario para Craig, es fuente de vida para Dalcroze; la rítmica aumenta las emociones y, en los movimientos reglamentados del cuerpo, las transmuta dándoles formas artísticas.

La fobia que siente Craig por la emoción le ha conducido a una posición extrema: *"El actor desaparecerá; veremos, en su lugar, a un personaje inanimado –que si les parece, llevará el nombre de 'Super-Marioneta' –hasta la conquista de un nombre más glorioso"*. Esta opinión no la comparte, claro está, Stanislavski, que afirma en *"La formación del actor"* (cuyo verdadero título que resulta más expresivo es *"El proceso creador del revivir"*) que lo mejor que se le puede ocurrir al actor es verse totalmente captado para su papel. Stanislavski hará una brillante declaración de lo que tiene que ser la tarea de un artista actor: *"El objetivo fundamental de nuestro arte es crear la vida profunda de un espíritu humano y expresarla bajo una forma artística"*. Para alcanzar este objetivo, hay que poseer y dominar un instrumento físico y vocal de una extrema sensibilidad y cuidadosamente educado.

El artista actor, como instrumento del director de escena y como artista autónomo, tiene una doble identidad: es a la vez el que interpreta y la persona interpretada. A esta dualidad fundamental, le corresponde otra, emparentada, señalada por Dalcroze: *"El rítmico es, a la vez, el que crea (o recrea) la emoción artística, y el que la siente. En él, la sensación armoniza la idea, y la idea espiritualiza la sensación. En el laboratorio de su organismo se opera una*

transmutación que hace que el creador sea, a la vez, actor y espectador de su obra". La esencia misma del juego del actor y de su metodología reposa sobre una tercera dualidad, que tiene por origen el hecho de que el trabajo subjetivo del actor lo percibe al espectador objetivamente. La representación objetiviza las acciones articuladas del actor. Por eso, para Appia, el modelo del actor es el actor en el circo, en tanto en cuanto aparece a la vez como productor de signos que se perciben como objetivos y como una pura subjetividad: *"Presenciar cómo aquel a quien acabamos de ver realizar unos milagros vuelve a su puesto de servidor con librea... ¡esto es lo que me hace ir al circo!. Hay uno que se aparta del grupo –luego vuelve– para llevar a cabo un número sensacional –luego vuelve a salir y vuelve a entrar– en la* **comunidad** *vestido de librea. ¡Esto es hermoso! ¡He aquí al verdadero actor!"*.

¿Cómo resulta posible un entrenamiento para la creación del artista actor? ¿Con qué condiciones? Para Grotowsky, el principio fundamental del trabajo del actor es el de la eliminación, que determina la elección de los ejercicios. Grotowsky parte de la base de que existen en el actor unos obstáculos para hacer y expresar. De lo que se trata es de superar los factores que bloquean el organismo y hacer que adquiera naturalidad, fuerza y agilidad con la práctica de la esgrima, del judo, de la equitación. El actor debe de descubrir él mismo las resistencias y los obstáculos que le estorban en su trabajo de creación. Los ejercicios son un medio para superar los obstáculos personales. En *"Hacia un teatro pobre"*, Grotowsky emplea acentos dalcrozianos cuando aconseja que hay que *"pensar con el cuerpo"*: *"En todo lo que hacéis, tenéis que tener muy presente que no existen reglas fijas ni estereotipos. Lo más importante es que todo tiene que salir del y por el cuerpo. Tiene que haber, para empezar y sobre todo, una reacción física ante cualquier cosa que nos afecte. Antes de reaccionar con la voz, hay que pensar primero con el cuerpo. Debéis de pensar con todo el cuerpo, empleando unos medios de acción. No penséis en los resultados, ni penséis sobre todo en que el resultado sea hermoso. Si nos llega espontáneamente y orgánicamente, a través de unos impulsos vivos que terminamos por dominar, siempre será mucho más hermoso que cualquier suma de resultados calculados y conjuntados"*.

E. Barba, director del *"Odin Teatret"*, fundándose en unos argumentos que podrían ser dalcrozianos lleva hasta su término lógico el renunciamiento a las reglas fijas, con la individualización del entrenamiento del actor: *"En el primer período de nuestra existencia, todos los actores hacían juntos los mismos ejercicios siguiendo un ritmo colectivo común. Más tarde nos dimos cuenta que el ritmo era diferente para cada individuo. Algunos tenían un ritmo vital más rápido, otros lo tenían más lento. Empezamos a hablar de ritmo orgánico, no en el sentido de una cadencia regular, sino de variaciones, pulsa-*

ciones como las de nuestro corazón, inscritos en un electrocardiograma. Esta perpetua variación, aún siendo mínima, revelaba la existencia de una oleada de reacciones orgánicas que implicaban al cuerpo en su totalidad. El entrenamiento tenía que ser, forzosamente, individual".

RITMOS Y FORMAS

El ritmo es un dato universal, cosmológico, biológico, histórico. Hoy día la biología admite que la actividad rítmica es una propiedad fundamental de la materia viva y que, a todos los niveles de organización, sus manifestaciones tienen un carácter hereditario. Un organismo nace con una determinada estructura temporal, igual que nace con una determinada anatomía (estructura espacial). Sin embargo, si cogemos específicamente a un individuo, que tenga su propia idiosincrasia, la manifestación por su parte de cualquier proceso biológico rítmico, depende por un lado, del patrimonio genético, y, por otro, de ciertas influencias del medio en el cual se desarrolla su vida. Es una confirmación científica de la idea de Dalcroze según la cual el movimiento marca la huella de un carácter. Cada uno tiene su propio ritmo biológico, pero ligado a los ritmos cósmicos (estaciones del año, etc.) y a los ritmos históricos (ritmos de vida diaria, principios educativos, etc...). El ritmo tiene, evidentemente, un vínculo privilegiado con un arte, que es la música. Considerado en su sentido más amplio, como un ordenamiento de los sonidos en el tiempo, el ritmo musical puede ser el lugar donde la construcción y la organización lógicas se reunen y canalizan la violencia incontrolable de la expresión vital y del movimiento que se rebela contra la inmovilidad de la muerte que es la ausencia de todo ritmo.

Es, por consiguiente, el vínculo por el que el intelecto se reconcilia con el instinto, el crisol en el que lo racional se une a lo irracional, un modo de expresión privilegiada que posee el ser humano en su totalidad psíquica y corporal. Dice Dalcroze que el arte de la música tiene en su base, por una parte la emoción humana, y por otra la búsqueda estética de combinaciones sonoras. Vibraciones de los sonidos, vibración de los movimientos emotivos tendrían que combinarse y armonizar, ninguna de las distintas ramas de la música tendría que estar disociada de las demás: *"La sonoridad debe de penetrar dentro de nosotros por completo, hasta las vísceras, y el movimiento rítmico debe de animar todo nuestro sistema muscular, sin resistencia ni exageración. Durante la interpretación, el ejecutor debe de permitir que su cuerpo siga los impulsos de su pensamiento, pero ninguno de los movimientos corporales debe de ser independiente de los impulsos interiores. Los movimientos exteriores son esclavos de la potencia motriz anímica".*

El arte es, a la vez, una puesta en ritmo y una puesta en forma. El ritmo es movimiento y vida. Dalcroze: *"Todo tiene su ritmo: las estacio-*

nes... la vida... el trabajo... el vuelo de los pájaros... el movimiento de las máquinas... ritmos en el tiempo... ritmos en el espacio...". Los Griegos, perfectamente conscientes del vínculo que une el ritmo a la vida, le daban gran importancia lo mismo en el arte que en la educación. La Edad Media en la que cualquier manifestación corporal se hallaba proscrita (menos durante el Carnaval), borró las huellas de lo que Dalcroze llama *"una educación a través del ritmo"* y que intenta reconstituir partiendo de los principios psicológicos siguientes: *"Todo ritmo es movimiento. Es la experiencia física la que forma la consciencia. Reglamentar los movimientos es desarrollar la mentalidad rítmica".* La música, cuyos orígenes se hallan en el cuerpo humano, es capaz de iniciar y reglamentar los movimientos. La rítmica busca el desarrollo de los rítmos corporales del alumno dentro de todas las posibilidades del espacio, del tiempo y de la intensidad, facilitando tanto su automatización como su desaumatización.

La rítmica se basa en las fuerzas creadoras que cada persona posee y que los niños tienen por costumbre expresar en sus juegos. Dalcroze afirma que el niño nace artista, es decir que le gusta soñar, imaginar, crear. Basta con estudiar el arte de los pueblos primitivos para darse cuenta del vínculo que existe entre el arte y la vida. En el arte de los primitivos, la danza, la música, la poesía, el drama forman un todo. La rítmica facilita las comunicaciones entre la emoción, la imaginación y las facultades de realización y sirve, de este modo, de preparación para todas las artes. Las ideas de la rítmica se ven completamente aplicadas en los espectáculos que son una síntesis de todas las artes, los *"Festspiele"*. También el teatro sintetiza los distintos ritmos de cada arte. El actor obedece a unos ritmos. La representación no se concibe sin un ritmo. Para Craig, todo el teatro nace del movimiento: *"Los teatros de todos los países, de Oriente y de Occidente, nacen del movimiento y proceden (aún habiéndose falseado su desarrollo) del movimiento de la forma humana".*

El ritmo, tiene para Dalcroze, el valor de una categoría filosófica: *"El ritmo está en la base de todas las manifestaciones de la vida, de la ciencia, del arte. El ritmo es, a la vez, orden, medida y movimiento y la forma personal de ejecutar ese movimiento".* El ritmo, no solo le permite al individuo expresar sus sentimientos según el ritmo natural que le es propio, sino que asegura la unidad de las facultades humanas y engendra una ética individual. Evocando el ritmo en la naturaleza, Dalcroze describe la polirrítmia armoniosa de un paisaje estival: *"Cada ritmo grande se descompone en múltiples grupos independientes y secundarios, se opone o se asocia a otros movimientos de naturaleza distinta y varía indefinidamente de aspecto según el impulso más o menos poderoso del viento que le engendra y que le comunica su vida múltiple, llena de infinitos contrastes de velocidad y de lentitud, de impulso enérgico y de apaciguamiento. La naturaleza, en constante movimien-*

to, vibra, a la vez al son de un compás y sin compás alguno. El gran ritmo universal está hecho del encuentro sincronizado entre miles de ritmos de una increible diversidad que poseen, cada uno de ellos, su propia vida". Todo ritmo enlaza, por consiguiente, con otro ritmo. La armonía de la obra acabada depende de la manera en que el artista sabe subordinar cada uno de los elementos ritmicos del tema a tratar a la síntesis (rítmica) de estos elementos. El ritmo es *"la esencia animada de las emociones"* y, como tal, escuela de creación.

Para Dalcroze, es indispensable que el cuerpo y el espíritu marchen de la mano y se influencian mutuamente. A veces ocurre que luchan entre sí, pero siempre acaban por reconciliarse. El cuerpo en la forma, el espíritu es el ritmo. La rítmica facilita la entrada del ritmo en la forma, o del espíritu en el cuerpo. Pero Dalcroze mantiene viva la dualidad y sabe que esta dualidad cuerpo - alma, física - psíquica, es la clave de toda su obra: *"La música no solo se escucha con el oído; se la oye resonar en todo el cuerpo, en el cerebro y en el corazón".* Cualquier músico puede sentir como resuena en su organismo el eco de las fracciones del tiempo. Aunque nos parezca que está inmóvil, sus músculos invisibles trabajan y colaboran con su acción cerebral. Esto también ocurre con el organismo del actor, cuya estructura temporal se ve envuelta en el juego interpretativo.

Dalcroze establece una relación entre el cuerpo y sus ritmos y la invención artística por mediación de la plástica corporal, o plástica animada. Esta disciplina rítmica, inspirada por la orquestación, es una viva síntesis de ritmos y formas, que difiere de la danza...

TEATRO Y RITMICA

¿Puede concebirse acaso que el sistema intelectual y práctico de la rítmica se extienda al teatro? Si la rítmica está fundada en el ritmo, el teatro no es ajeno al ritmo. La tragedia, por ejemplo, se articula sobre los ritmos de la cosmología. Hay ritmo en el teatro desde sus mismos orígenes; bacanales y saturnales de donde nace la comedia antigua, obedecen a los ritmos de las estaciones (temporales). Hay varias preguntas relacionadas con el ritmo que se plantean a propósito del teatro. ¿Puede el ritmo confundirse con el dinamismo de la forma? ¿Es acaso el dominio colectivo de un espectáculo por un grupo de actores un fenómeno parecido al de la orquesta (con el director de escena como director de orquesta)? ¿Es acaso el análisis espectral de los ritmos de la representación un elemento de una estética *"científica"* que hay que crear?

La forma en que Dalcroze insiste en el papel del subconsciente le da a su sistema una apariencia de una especie de psicoanálisis del cuerpo (o a través del cuerpo). Si el psicoanálisis freudiano tiene por objeto hacer que el inconsciente se haga consciente (formulado de una manera tan general, esto también resulta ser el

proyecto del arte, y por consiguiente del teatro), la rítmica intenta que el mundo inconsciente del músculo se torne en consciente. Germinando en la rítmica está la teoría de la creación artística. En sus *"Notes Bariolées"*, Dalcroze observa: *"Las mejores obras no son siempre producto de la reflexión y de la voluntad. Están creadas por un persistente estado de exaltación y salen estremecidas de nuestro subconsciente. Nuestro espíritu se limita a asegurarles unas formas armoniosas"*.

También el trabajo teatral encuentra un apoyo en el subconsciente, la gestión creadora del actor dirige la puesta en marcha de una cierta fuerza analítica. Si podemos afirmar que la doctrina de la rítmica está relativamente bien formalizada —un catálogo de ejercicios y algunos principios ético-filosóficos— nos parece muy difícil decir lo mismo con relación al arte teatral, y más específicamente con relación al entrenamiento del actor. Eugenio Barba puntualiza: *"Si, desde el punto de vista metafísico, podemos hacer un paralelismo entre el teatro y la investigación científica, por ejemplo la de los psicosociólogos y de los especialistas en acústica, si el teatro es capaz de intervenir en las investigaciones de las ciencias humanas, como puedan serlo la antropología, la psiquiatría, la sociología, no por ello deja de estar, más que ninguna de estas ciencias, comprometido ética y subjetivamente. Igual que no se identifica con la religión, el teatro tampoco se identifica con la ciencia"*.

La rítmica, ¿hay que considerarla como una ciencia humana más entre las muchas existentes? Esto tiene la ventaja de precisar su estatuto con relación al fenómeno más global del teatro. Varios hombres de teatro, contemporáneos de Dalcroze, han tomado una posición frente al problema de las relaciones existentes entre la rítmica y el teatro. Paul Claudel se refiere con mucha simpatía a la rítmica, que, en su opinión, tendría que ser instrumento de renovación dentro del arte escénico: *"Cuando se funde lo que hasta ahora no existe, que es una verdadera escuela para la formación de actores, la doctrina de Jacques-Dalcroze jugará en ella un papel fundamental. Ninguno de los gestos ni de los pasos del actor debe de hacerse sin prestar interiormente oído a la música"*.

En 1915, Jacques Copeau hace de Dalcroze un interesante retrato, del que se saca la conclusión que, para los actores, la rítmica representa una virtud: *"Es un gordinflón barrigudo, torpe, mal vestido; con unas manos cortas y regordetas, perilla y bigote, una cara grande, rechoncha y coloradota (...). Pero hay espíritu en la boca, en la pequeña nariz, hay una llama y un inteligente ensueño en los ojos que son brillantes, prominentes y están extraordinariamente juntos el uno del otro como si estuvieran colocados oblicuamente sobre la máscara y en constante movimiento y juego detrás del monóculo. Y una expresión de gran bondad"*.

"(...) Encuentro únicamente que ha-

bla un poco demasiado, que bromea con demasiada frecuencia, lo que rebaja, a los ojos de los niños, los ejercicios que hacen. (...) Indiscutiblemente, Dalcroze poseee, en el más alto grado el don de la humanidad, el amor y la comprensión de los seres, la facultad de comunicarse con ellos (...) de adivinarlos, de salir a su encuentro para ayudarles. Nada de dogmatismos. Una invención, un chorro que mana perpetuamente. No hay nada que esté parado, cristalizado, sino continuamente, la experiencia y el descubrimiento. Y a sus alumnos les pide que a él mismo le instruyan. Los interroga, les consulta. (...) Esto trae como resultado una soltura, una humanidad, una falta de afectación y de inútil amor propio, y en su conjunto, una alegría que salta a la vista desde el primer momento. Sabe vivir con ellos. Este vínculo que me une a mis actores, este algo que no se puede definir, que es real, y que me ha servido de base para empezar a construir, lo vuelvo a encontrar entre Dalcroze y sus alumnos. Y esto es lo que importa más que cualquier otra cosa: hacer que toda una colectividad despierte a una vida nueva. (...) Ahora estoy seguro de los puntos de contacto y entendimiento que existen entre los métodos de Dalcroze y los que yo medito, de la virtud que representa una educación rítmica general como base de la instrucción profesional de los actores".

Charles Dullin considera la rítmica como *"la forma de educación plástica indispensable para la formación de los actores jóvenes"*, y Firmin Gémier a Dalcroze le llama *"el Jean-Jacques Rousseau de nuestra época musical"*.

Pero es Adolphe Appia el primero en presentir lo que la rítmica podía aportar al teatro. En sus *"Recuerdos"*, Dalcroze reconoce la deuda que tiene con Appia: *"Las ideas de Adoplhe Appia sobre la puesta en escena me sirvieron de gran ayuda en mis experiencias rítmicas y plásticas"*. En 1911, Appia es ciertamente la persona que más profundamente conoce el método Dalcroziano y su génesis; firma un artículo titulado *"los orígenes y comienzos de la gimnasia rítmica"*, en el que realza, por una parte, el genio pedagógico de su amigo, y por otra, su genio sintético, es decir: *"la necesidad imperiosa de reunir los medios de expresión necesarios para una vida artística integral"*. El mismo año, Appia se interroga sobre las relaciones existentes entre la rítmica y el teatro: su tratamiento lo limita al actor lírico, afirmando al mismo tiempo que su razonamiento es válido para el actor del drama hablado. Appia denuncia la mentira de las escenas líricas, en las cuales la unión orgánica entre la música y el actor resulta imposible, al igual que la unión orgánica con el espacio (o los decorados):

"Cogido entre estas dos contradicciones, la una de una música que no puede incorporarse a él y que, sin embargo, tiene que representar sobre el escenario, la otra de un conjunto decorativo que no tiene ni relación ni contacto alguno con su organismo plástico y móvil y que, por consi-

guiente, perjudica su desarrollo rítmico en el espacio, el actor tomará consciencia del doloroso papel que le hacen interpretar; podrá hacer valer sus derechos y, con pleno conocimiento de causa, colaborar así en la reforma dramática y escénica en la que, casi a pesar nuestro, ya estamos comprometidos.

Al llevar a cabo la educación estética propiamente dicha del actor, la gimnasia rítmica puede conferirle esta autoridad. Esto representa un resultado de un valor inestimable".

¿Qué le puede pedir el actor a la rítmica? ¿Qué es lo que ésta puede transmitirle? Estas preguntas se esfuerza en responderlas Georges Pitoëff, apasionado seguidor de la rítmica dalcroziana. A raíz de un cursillo en Hellerau, Pitoëff nos revela el profundo deseo que le invade a la vista de esos seres que poseen *"el secreto"*, y la voluntad que pone en acción para conquistarlo. Este secreto es *"el sentimiento rítmico"*, que Pitoëff describe en su artículo, aparecido en 1923, *"La Rítmica y el Actor"*, que citamos casi íntegramente:

"Cuando, unos meses más tarde, abandoné Hellerau, estaba en posesión del secreto, había descubierto en mí mismo un don dormido hasta entonces, pero que yo sentía de forma muy oscura sin poder precisarlo. Este don que había descubierto era el sentimiento rítmico. Estaba en posesión de un nuevo sentido que inmediatamente puse al servicio del arte escénico. Sin tocar ninguna de las cuestiones que la rítmica de Jacques-Dalcroze plantea, desde el punto de vista de la educación física, musical, plástica y otras, quiero precisar el papel que el rítmo está destinado a jugar en el arte escénico. Afirmo que el rítmo, base de toda música y de todo movimiento del cuerpo humano en el espacio, es también base de la realización escénica de toda obra destinada a la representación.

El movimiento que envuelve a la obra y que conduce cada acto, el movimiento que distingue y detalla las escenas del acto, que precisa del diálogo y del monólogo, que es la base misma de la lógica del texto, que impone y limita el tiempo de la pausa; ese movimiento que pasa de la palabra al movimiento propiamente dicho (desplazamiento en el espacio) y que se inspira en la palabra y en el desplazamiento viene a dibujar las líneas de los decorados y a establecer la gama de los colores; ese movimiento no es otra cosa que el "ritmo". El ritmo se encuentra en nosotros, es la base del sentimiento y este, al igual que la melodía, no hace más que iluminarlo. El ritmo es una fuerza que permite expresar lo inexpresable; fuerza que nos permite poner "en orden" y en "ritmo" los movimientos secretos de nuestra alma que, privados de esta rienda, permanecerían en un estado de caos. El actor que pronuncia una palabra, que cierra los ojos, que levanta su mano, nada expresaría si todo ello no le fuera dictado por un ritmo interior. No se trata de ninguna teoría, es algo que compruebo diaria-

mente en mi trabajo práctico. Cuantas son las representaciones malas que vemos, a pesar de que los actores son de primer orden, malas únicamente porque el director de escena no se ha preocupado por construir la realización escénica basándose en el ritmo. Tendría que recurrir a unas demostraciones prácticas para probar lo que estoy diciendo. Contentémonos con tomar el ejemplo del "tiempo", de la "pausa". El "tiempo" como fuerza de expresión reclama una determinada duración. No debe de ser ni más ni menos largo que esta duración –ya que de lo contrario se crea "un hueco". ¿Cómo llega a determinarse esta duración? No os será dictada ni por el pensamiento ni por el sentimiento. Cerrad los ojos, escuchad el ritmo de vuestra alma, y hallaréis esta duración del "tiempo". Oiréis una melodía, es el "sentimiento", sentiréis la "forma" interior de este sentimiento. Esta forma es el ritmo. Y vuestro tiempo quedará escrictamente determinado como la pausa musical. Para que el hombre que está en el escenario pueda descubrir el ritmo interior de su alma, hace falta, ante todo, que su cuerpo haya descubierto el secreto del ritmo. Y aquí es donde Dalcroze interviene. Descubre en el cuerpo la armonía del ritmo. Dalcroze, la incoherencia del movimiento corporal la transforma en movimiento con ritmo. Transforma el cuerpo humano en un instrumento sensible al ritmo de la vida corporal y le capacita para reflejar el ritmo de la vida espiritual y aquí es donde la rítmica se convierte en base del arte escénico. El cuerpo que no hace caso al ritmo que lleva dentro nunca podrá dirigir su propia alma. Lo repito, para mí el ritmo es el punto de partida y el fundamento más poderoso de cualquier realización escénica".

Pero el entusiasmo de Pitoëff no hará escuela entre los hombres de teatro. A partir de los años treinta, se hace cada vez más rara la referencia a la rítmica y a Dalcroze, no teniendo ya para el teatro el carácter de fundamento que Appia y Pitoëff le prestaban. Existen algunos conservatorios de arte dramático que, en sus programas de formación del actor, incluyen un curso de rítmica, pero solo es un curso más. Este relativo eclipse de la rítmica como disciplina estética corporal para el teatro, ¿corre acaso el riesgo de desaparecer? Es lo que está aún por ver.

UTOPIA Y PRACTICA

La rítmica es la utopía de una correlación perfecta e ideal entre el cuerpo y el espíritu, siendo su objetivo la vida armoniosa. Dalcroze quería colocarla por encima del puesto que le ha dado, hasta ahora, la historia, convirtiéndola en un método pedagógico para la enseñanza de la música. Su fundador, a la rítmica la veía como una fuente natural análoga a la electricidad, como una energía radioactiva demostradora de la fuerza de la humanidad.

Creía que la armonización de las fuerzas morales y físicas del indivi-

duo representaban la clave de los problemas de organización del hombre en la sociedad...

De hecho, la idea de la rítmica contiene la tentación de convertirla en una especie de piedra filosofal del comportamiento humano, Wolf Dohnrn, que es el que trajo a Dalcroze a Hellerau, no duda en elevar el culto del ritmo al nivel de la metafísica: *"El ritmo es orden y movimiento. Es la expresión de la más íntima de las necesidades, de la más secreta de las aspiraciones, de una época que quiere ordenar la insospechada masa de sus fuerzas, sin que de ello nada se sacrifique, y que busca la síntesis no de lo que estuvo vivo sino de lo que está vivo. Así es como el ritmo se ha convertido, para nosotros, en una noción casi metafísica; espiritualiza lo corporal y encarna lo espiritual. Toca los misterios más profundos de la vida".* En cuando a Dalcroze, el ritmo lo identifica con lo irracional: *"El ritmo es un principio irracional, cuya fuente está en las emociones vitales elementales. Sólo una cultura de los instintos primitivos, un cambio radical y general del ser humano, gracias a una reeducación del sistema nervioso, pueden devolver a nuestros órganos motores las facultades de elasticidad, de renovación y de libre relajación a cuyas manifestaciones de nuestro ser sentimental, el juego interpretativo es capaz de poner en ritmo"*...

Puede que la utopía del ritmo sea útil en el laboratorio del teatro. Para comprobarlo, haría falta que, en vez de ser imitada, la rítmica fuera inventada de nuevo por un hombre de teatro. Para dar aquí una conclusión más segura sobre la utilidad de la rítmica como parte del entrenamiento del actor, haría falta que una compañía hiciese la prueba de basar, durante cierto tiempo, todo su trabajo de creación sobre la rítmica. Mientras nadie vuelva a empezar desde el principio, toda la rítmica pertenece a Dalcroze, y solo a él, tal y como él lo escribía: *"Esta obra que he creado y que me ha creado".*

●●●