

RITMAR. Reflexiones sobre la actuación como arte del presente

por Lola Banfi (IUNA)

“La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga “algo”. Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido. El ritmo no es medida sino tiempo original. La medida no es tiempo sino manera de calcularlo.”

Octavio Paz

El arco y la lira, 1998

“En el ritmo hay un “ir hacia”, que sólo puede ser elucidado, si, al mismo tiempo, se elucida qué somos nosotros. El ritmo no es medida, ni algo que está fuera de nosotros, sino que somos nosotros los que nos vertemos en el ritmo y nos disparamos hacia “algo”. El ritmo es sentido y dice “algo”.

Octavio Paz

El arco y la lira, 1998

¿Cómo buscar recursos de abordaje actoral que no sean logocéntricos, sino que jueguen a favor de lo “abismático” y contingente de la actuación? ¿Cómo encontrar herramientas desde las cuales construir, crear, sin operar en detrimento de lo vivo del teatro, sin apresarlos? ¿Cómo poder decir algo sabiendo que no se dice todo? ¿Cómo evitar que esas herramientas se transformen en fórmulas?

A partir de estas inquietudes hemos investigado un elemento fundamental de la actuación que puede resultar revelador: el ritmo.

El ritmo de la actuación no es algo que esté dado sino que es algo a construir en el presente de la situación dramática. A su vez es inherente a toda acción. Es decir, no está dado pero cualquier acción dramática tendrá un ritmo que la constituye y define. Del mismo modo, el *estar*, la presencia escénica del actor, tiene un tempo, un ritmo. Y nos arriesgamos a decir que el ritmo de cada situación variará cada vez, será cada vez diferente y no habrá nada externo que pueda definirlo. Puesto que el ritmo, en tanto elemento esencial de la acción, no puede ser anterior a ella sino que va junto con ella.

Teniendo en cuenta esto, vislumbramos otras derivas y resonancias prácticas del trabajo con el ritmo (o elemento rítmico) en la actuación, ya no sólo por su utilidad como herramienta de modificación o de estructuración del actor y de la escena, sino también

como una instancia habilitante de la entrega y el soltar, del “estar ahí”. Es decir, invitamos a pensar otro aspecto del ritmo que trasciende su carácter organizador, formando parte de la constitución del presente de la actuación.

En este punto es necesario detenernos a hacer algunas aclaraciones: en el presente trabajo nos referimos a un tipo de actuación “orgánica”, presente, cuyos accionar surge de un cierto vacío o “silencio interior”¹. A partir de ello proponemos la existencia de un “modus operandi básico” para este tipo de actuación, el cual residiría en un “dejarse llevar, llevando”.² Y estudiamos al ritmo y al trabajo actoral desde una concepción que no implique dualidades (interior-exterior, cuerpo-mente, afuera-adentro) sino un “entre” que integre ambas caras sin anular las diferencias.

Por otro lado, decimos que una situación dramática *sucede*, cuando de alguna manera, no se sabe lo que va a acontecer, cuando los actores están creando en ese presente, cuando hay un nivel de verdad en la relación que se establece entre ellos en ese presente; cuando hay percepción y reacción, en vez de repeticiones formales carentes de percepción del momento presente. Cuando un actor está percibiendo y accionando en relación a esa percepción, hay *tránsito*, el actor está realmente transitando eso que está accionando. Cuando una situación dramática *sucede*, el público cree y desea seguir viendo, seguir participando de algo que está vivo. Esto vivo es el *acontecimiento*.

¹ El “aquí y ahora” supone el vacío y este vacío implica una cierta “ignorancia”. La presencia escénica del actor es un modo de *estar* en el presente de la actuación, que tiene lugar, precisamente, cuando se genera un vacío (o silencio interior) en el actor. Y es desde esa presencia escénica (que implica al vacío) que es posible que surja el sentido en las acciones. De esta manera, silencio y acción irían siempre juntos, formarían una unidad. Silencio que desplaza todo lo que está de más, todo lo que toma forma desde ideas preconcebidas, desde un “deber ser” y no desde lo que está sucediendo. Silencio de todo cuanto no es presente. Es en el presente de ese silencio donde tiene lugar la creación. Es un silencio que desconoce lo que vendrá, y en eso radica gran parte de su fuerza; se hace silencio para dar lugar a aquello desconocido que surge. El silencio implica abismo, vértigo, sorpresa. Es el espacio de la creación.

² Para entender esta idea de “dejarse llevar, llevando”, podemos recurrir a un juego infantil que tiene lugar en una pileta. El juego es de a varios y consiste en nadar en círculos en una misma dirección, a fin de generar un remolino. Entonces, a la vez que los chicos van generando el remolino, la corriente de éste, los va llevando. Ellos producen y son llevados al mismo tiempo, porque eso que van produciendo, tiene una fuerza y una dirección. Así, si se detiene el movimiento, si los chicos dejan de ser activos, la corriente disminuirá, el remolino desaparecerá y nada los llevará.

A partir de lo cual puede decirse que cuando el ritmo no fluye, se pierde algo del acontecimiento. Y del mismo modo proponemos que una vez comprendido el ritmo desde la vivencia hay algo que es innecesario buscar por otro medio; la acción acontece guiada por esa comprensión vivencial del ritmo. Es en *este sentido* que sugerimos que el ritmo puede ser un elemento “organizador” (y no por ser matemáticamente estructurador). Nos referiremos a este ritmo *vivido y presente*, que excede a la pauta temporal, que no depende de una marcación matemática, que se origina en el silencio/vacío, como un “ritmo habitado”. Éste no dependerá de una marcación previa métrica-temporal (así como tampoco las acciones se vuelven automáticamente orgánicas con su mera realización espacial/física); sino que será aquél que se genere en ese presente, y que manifieste el *tempo* en el que vibra lo que sucede en la escena, en el actor, en la relación de cada uno con los otros personajes-actores. Será el ritmo en el cual haya *tránsito*.

Por otra parte consideramos que toda situación dramática puede ser entendida como un entretejido de hilos invisibles en tensión. Dicho entramado conforma la “estructura invisible” de cada situación dramática, aquello que “no se ve” pero que hace que la situación dramática *suceda*. Una obra, una escena, se desarrolla gracias a las tensiones que se van generando en las acciones de los personajes, en su *estar*, en la relación entre ellos. A su vez, en tanto la tensión dramática se produce por una concentración de diferentes fuerzas activas que tienen distintas direcciones, es algo en continuo movimiento y que contiene varios modos de resolución posible. A partir de esto sostenemos que la tensión dramática genera “lo abierto”. La tensión indica que la acción no es conclusiva sino abierta, permitiendo que la situación dramática continúe su despliegue. Cuando la acción es conclusiva, la tensión desaparece y el “sistema” se cierra. Hay un corte en el discurrir de la situación dramática. Las tensiones crean “necesidades actorales” (el “pedir ser resueltas”, el “tender a”), las cuales van producir la próxima acción, van a hacer que se mantenga la tensión o que se resuelva en una nueva tensión (que a su vez le genere al personaje otra necesidad). Entonces, una “acción abierta” será la que creará y sostendrá las tensiones, a la vez que se modificará por ellas. Una acción, por ejemplo decir una frase, será conclusiva si el decir satisface completamente la necesidad del personaje/actor.

Las “acciones orgánicas” son las abiertas, cuyo sentido es invisible y surge en el vacío. Y podemos agregar que surge en el vacío en forma de necesidad, habilitando la aparición de las tensiones dramáticas y modificándose con ellas.

De ello se desprende que lo rítmico consiste en sostener la tensión. El ritmo de las necesidades será aquél que mantenga la tensión dramática. Vale aclarar que siempre que decimos “mantener la tensión”, nos estamos refiriendo a que el sistema se mantenga abierto, a que no se cierre satisfaciendo la necesidad, resolviendo la tensión y teniendo que empezar de cero, pero no a que esa tensión deba sostenerse siempre en un mismo punto y un mismo grado. El juego necesidad-ritmo-tensión reside en el modo en que el actor se relaciona rítmicamente con las necesidades generando siempre tensión.

Retomando: hemos propuesto el *modus operandi* de “dejarse llevar, llevando” dado que el teatro es un arte del presente que se crea momento a momento. ¿De qué modo podríamos acceder a dicho funcionamiento en la actuación? ¿Cómo comprenderlo? Proponemos que una respiración orgánica (sin bloqueos) puede funcionar como un ejemplo y puerta de entrada del “dejarse llevar, llevando”. Uno respira y, al mismo tiempo, es llevado por ese respirar. La respiración es un proceso activo, espontáneo, que no requiere esfuerzo. Es un movimiento vital que tiene la capacidad de organizar el resto del cuerpo. Pero esto sucede sólo si se la “deja ser”. Si, en cambio, uno no logra liberarla completamente, habrá algo bloqueado en la totalidad del actor (una suerte de apnea o de hiperventilación serían los casos extremos de bloqueo). Los actores necesariamente respirarán en escena, el *quid* de la cuestión es *cómo* es ese respirar que habilita una *actuación orgánica*.

El *estar* de un actor tiene un ritmo propio, pues la presencia escénica es capaz de generar un ritmo que surge de y en el vacío. Nuestra propuesta es que la manifestación del ritmo de la presencia escénica puede encontrarse en la respiración. Así, lo que hemos llamado “ritmo habitado” será el ritmo de esta respiración (ella genera y habita ese ritmo que surge del vacío). La respiración implica un movimiento rítmico, el “estar ahí” es estar respirando ese ritmo, propio de la obra en ese instante y que incluye todo lo transitado hasta el momento. Ese ritmo surge de una construcción colectiva, los diferentes ritmos “individuales” lo conforman, lo modifican y se ven afectados por él.

Por otro lado, para que tenga lugar esta construcción y para que sea posible confiar en ese “soltar” y dejarse llevar, para que en ello el actor no quede solo ni perdido, consideramos fundamental la noción de *escucha*, considerada en términos amplios, con todo el cuerpo, con todos los sentidos. La escucha habilita el espacio de contacto, nos abre hacia los otros y hacia lo que sucede. El modo de concentrarse en el presente, contribuir a que se genere el ritmo general y poder dejarse llevar, radica en esa *escucha*, que no está dirigida al ritmo en sí, sino que consiste en un estar abiertos, perceptivos y

receptivos, disponibles a ser modificados. *Escucha* como reconocimiento de la otredad y contacto con ella. Escuchar significa encontrarse en un estado de apertura y disponibilidad sin prejuicios. No se pretende que el actor no piense ni espere nada, puesto que el actor sabe el texto, sabe cómo sigue la obra, sabe muchas cosas que no debe olvidar para seguir actuando. Este estado de apertura implica que más allá de todo lo que sepa, el actor pueda aceptar lo que viene a su encuentro, percibir y tomar aquello que escucha tal como viene; sin fijarlo en algo que “debería ser” de algún otro modo. Tampoco se trata de hacer de cuenta, de simular que uno no sabe. La tarea consiste, más bien, en no perder la capacidad de sorpresa. Cada vez (cada función, cada pasada de una escena) será indefectiblemente diferente (aunque las diferencias sean sutiles); entonces, lo que la escucha hace es realzar la singularidad de cada momento. Permitiéndole al actor una sorpresa y reacción verdadera, la de ese presente. Si el actor se aferra sólo a todo lo que ya sabe, pierde la “ignorancia” imprescindible a toda actuación orgánica, aplaca la situación en una única y misma dirección, sin vida.³

Por último, creemos que la *escucha* puede surgir del respirar. La respiración, en tanto se origina en el vacío, en y desde el presente, genera una apertura a la escucha y, por ende, permite la instalación del espacio de contacto.

De este modo, la respiración es manifestación del ritmo habitado, y a la vez, la puerta de entrada a él. Para poder estar abiertos a la escucha, generar un espacio de contacto y un vínculo rítmico es necesario respirar. El respirar nos reenvía directamente a ese presente sin intermedios “psicologizantes”, conduce a un cuerpo desbloqueado y disponible. Además, focalizar en la respiración ayuda a tener una visión de la presencia escénica como algo que no es interno, algo que no debe buscarse en el interior del actor, pues ella

³ El caso paradigmático de la falta de escucha en relación al ritmo surge de confundir ritmo con velocidad. En la mera velocidad hay ausencia de tránsito. A mayor velocidad, esta confusión se vuelve más peligrosa ya que en ella, el “bache” (llamamos bache a todo momento no habitado, no transitado) es menos evidente debido a la excitación que produce la propia aceleración. El actor cree que hay tránsito cuando en realidad no hay más que adrenalina. En tal caso el ritmo no surge de *ese presente*, sino de la noción intelectual de que la escena debería ser rápida. Éste es el mayor peligro de reducir el ritmo sólo a su aspecto mesurable. No negamos lo rítmico como algo dable, como estructura, siempre y cuando esto no atente contra la posibilidad de trabajar con lo rítmico también como algo cambiante, que se crea momento a momento.

es intercambio; imposible pensar una respiración que se cierre en sí misma (en un circuito cerrado).

En el plano específico de la actuación, en tanto manifestación del ritmo, podemos pensar a la respiración como creadora de tiempo. Al respirar un tiempo, se lo está creando; se lo crea respirándolo. En tanto creadora de tiempo la respiración puede ser entendida como un fenómeno que da legitimidad a la acción, a la actuación. Porque la acción implica un despliegue temporal; la instauración de ese tiempo habilita la acción. Cuando se dice que una escena está apurada (lo cual no es lo mismo que veloz), significa que se pasa “por encima” de los momentos pero ellos no *sucedan*, “no se están respirando orgánicamente”. En tal caso no se llega a instaurar realmente un tiempo ya que la acción no tiene el despliegue temporal necesario para suceder. Esa respiración “no orgánica” (ajena al ritmo de la necesidad) impide el *acontecimiento*. Podemos decir que así como en la vida cotidiana la falta de respiración es sinónimo de muerte; en el teatro también, cuando “no se respira” cada momento, hay algo muerto, hay acciones no vitales, no orgánicas.

La acción orgánica que surge del vacío tiene lugar en ese contacto, en ese espacio habilitado por la escucha. A partir de esto, es posible concebir que cada acción orgánica es, en cierto modo, una *reacción*. *Reacción* que puede tener lugar sólo si hubo escucha, la *reacción* como consecuencia directa del *estar ahí* y de escuchar eso que está sucediendo.⁴ El sentido, entonces, no surge en “el interior” sino en ese espacio en común. Es en ese espacio de contacto donde se da el juego de necesidades y tensiones que generan las acciones orgánicas. El modo en que la necesidad y el contacto se relacionan es lo que hemos llamado reacción. Lo mismo sucede con el ritmo, no se trata de comprender lógicamente y racionalmente el ritmo en el que marcha la obra y decidir el ritmo en el que me he de introducir yo como actor, sino de escuchar y entrar en ese flujo que es el ritmo presente de cada momento. La acción tendrá un ritmo, el ritmo de lo que *sucede* en ese espacio de contacto.

Hemos dicho que el ritmo es un elemento que se construye durante los ensayos y se reconstruye en cada función. Sin embargo creemos que tiene una capacidad de ser, en

⁴ Esto puede recordarnos a la imagen-movimiento de la que habla Bergson y que retoma Deleuze diciendo: “*La imagen en su naturaleza más profunda, es algo que sufre una acción, algo que ejerce una reacción. (...) Un mundo de imágenes en sí que no cesa de accionar y de reaccionar sobre todas sus caras y en todas sus partes elementales. Esto es la imagen movimiento. (...) ¿Qué quiere decir percibir? Sólo una cosa: sufrir una acción y devolver una reacción.*” Deleuze, 2009, 142-144.

cierto modo, lo suficientemente identificable como para funcionar de punto de apoyo en el cual el actor pueda confiar y “lanzarse al vacío” en cada oportunidad. El ritmo generado por todos en ese presente, al volverse identificable, cobra una cierta independencia que habilita la entrega, el soltar.

Por eso proponemos pensar al ritmo no sólo objetivamente como resultado, sino concebirlo como un *ritmar* cuya importancia radica en el movimiento que implica su producción. Pues este movimiento no es sino expresión del procedimiento de “dejarse llevar, llevando”. El ritmo es algo que debe ser instaurado pero ese mismo movimiento de instauración produce una dirección y una fuerza que es capaz de conducir consigo al actor y a la situación dramática. La clave sería lograr “dejarse llevar, llevando”; ir creando el ritmo a la vez que uno se zambulle en él y se deja llevar.

En el presente trabajo quisimos resaltar un aspecto del ritmo que, creemos, suele ser ignorado (el que excede a lo medible) para demostrar su importancia como elemento facilitador de la entrega. A partir de reconocer esta capacidad, encontramos una vía diferente capaz de habilitar el acontecimiento dramático.⁵

La capacidad del ritmo de ser creado momento a momento y a la vez poder ser identificable, y la cualidad de la respiración de ser integradora, orgánica, y presente (la respiración se re-presentifica en el mismo respirar), nos parecen primordiales para habilitar la *escucha* y el encuentro. Por eso nuestra intención no es poner el foco en el ritmo y la respiración para racionalizarlos y otorgarles una utilidad de fórmula matemática o de relación causa-efecto sino todo lo contrario. Procuramos legitimar estos elementos “despsicologizantes” como tales. La actuación es una disciplina del presente y por ello nos da pocos parámetros. Este rasgo no es una deficiencia a paliar con esquemas organizativos sino que es parte de lo que da vida al teatro. Lo que proponemos, entonces, es poner a favor de la actuación esta falta de parámetros. Por eso decimos que las “constantes” (o elementos identificables) de la actuación, se establecen en ella misma y a partir de ella, y están íntimamente ligadas al contexto en el cual surgen.

⁵ Nos estamos moviendo en un nivel de sutilezas. El ritmo será siempre distinto en este nivel, y es aquí donde puede tener una funcionalidad como elemento habilitador de entrega o de confianza en el trabajo del actor.

Hemos procurado traer los procedimientos del *ritmar* al cuerpo y al espacio mediante la respiración y la escucha. Consideramos a la respiración como un camino directo para *estar* en el presente, haciendo y dejándose llevar. Puesto que la respiración no conduce a lo producido (el ritmo como resultado), sino que reenvía a un “produciendo”, al ritmo como un “ritmar”.

El ritmo, cuyo origen etimológico se encuentra en el verbo *rheo* (fluir), es una manera particular de fluir. Nuestro objetivo es ver de qué modo el movimiento de instaurar un ritmo es al mismo tiempo el movimiento de dejarse llevar por él, de soltar la rigidez de los sólidos y entrar en fluidez con el mismo ritmo que se está creando, momento a momento.

BIBLIOGRAFÍA

BARENBOIM, DANIEL: *El sonido es vida. El poder de la música*, Bogotá, 2008.

BAUMAN, ZYGMUND: *Modernidad líquida*, Bs. As., Fondo de Cultura Económica, 2003.

BROOK, PETER: *La puerta abierta*, Bs. As., Ed. Alba, 1993.

BROOK, PETER: *El Espacio Vacío* [1968], Barcelona, Ed. Península, 2001.

DELEUZE, GILLES: *Cine I. Bergson y las imágenes*, Bs. As, Cactus, 2009.

GROTOWSKI ,JERZY: *Hacia un teatro pobre*, México, Ed. Siglo XXI, 1994.

HERRIGEL, EUGENE: *Zen en el arte del tiro con arco*, Bs. As., Kier, 2006.

MNOUCHKINE, A.: *El arte del presente. Conversaciones con Fabienne Pascaud*, Bs. As, Atuel, 2007.

OIDA, YOSHI: *Um ator errante*, São Paulo, Beca, 1999.

PAZ, OCTAVIO: *El arco y la lira*, Bs. As., Fondo de Cultura Económica, 1998.

QUIGNARD, P.: *El odio a la música. Diez pequeños tratados*, Barcelona, Andrés Bello, 1998.

SCHAEFFER, P.: *Tratado de los objetos musicales [1988]*, Madrid, Alianza, 2003.

STANISLAVSKI, C.: *La construcción del personaje [1936]*, Bs.As., Alianza, 1994.

VEGA RODRÍGUEZ Y VILLAR TABOADA (eds.): *Música, lenguaje y significado*, Valladolid, Glares, 2001.

VANDERSPAR, E.: *Manual Jaques Dalcroze*, Barcelona, Pilar Longueres, 1990.

WILLEMS, EDGARD: *El ritmo musical*, Bs. As., Eudeba, 1964.

ARTÍCULOS Y REVISTAS

CACACE, Guillermo: "Potencias horizontales y extravíos verticales en la formación del actor", Bs As, (Ficha de cátedra) Materia: Actuación IV, IUNA, Dpto. de Artes dramáticas. Buenos Aires, 2009.

DALCROZE, J.: "Textos sobre rítmica Jaques Dalcroze. Cuadernos de Arte Dramático. Documentación Investigación. N°10"[1919], Bs. As, Ed. Psique., s/d.

DAULTE, JAVIER: "Juego y compromiso", en Revista Teatro XXI, Bs. As., 2008.