

EL SOPORTE MUSICAL EN LA GIMNASIA RÍTMICA DEPORTIVA

Marti Castañer



La misma denominación de gimnasia rítmica deportiva ya delata la esencia rítmica de la actividad, pero el concepto no habría que entenderlo de forma exclusivista, que soslaye el resto de las disciplinas deportivas, que tienen también una base rítmica y ello por el simple hecho de que estas últimas no utilizan el ritmo musical ni ritmo externo alguno. La especificidad de la GRD reside en el trabajo corporal expresivo y simbólico que la música suscita. Ello nos hace caer en la cuenta de que hay muchas maneras de clasificar las diversas actividades fisicodeportivas y de que, si de lo que se trata es de clasificarlas en función del ritmo motor que representan, la GRD, al igual que la gimnasia artística, goza de un ritmo motor diferencial de las demás actividades deportivas. ¿Quién, por ejemplo, no ha escuchado en un entrenamiento de atletismo, en un partido de baloncesto y en parecidas circunstancias frases tales como: ¡No cambies el ritmo! ¡Mantén este ritmo!, ¡Baja el ritmo, es demasiado fuerte! y otras del mismo estilo?

Por lo que respecta a la posible clasificación de las actividades fisicodeportivas como ritmos motores, podríamos hacer referencia a la idea de Henri Lamour, quien lleva a cabo un intento de clasificación de las mismas en su libro *Pédagogie du Rythme*¹.

Clasificación de ritmos motores

Movimientos periódicos: caracterizados por una sucesión regular de actuaciones. Por ejemplo, caminar. Estructuras repetitivas: También se reproducen periódicamente, pero

con diferencias cualitativas de estructura interna en cuanto a duración e intensidad. Por ejemplo: carrera de vallas.

Estructuras no repetitivas: tienen una base periódica subyacente; son formas motoras que no se presentan en formas idénticas. La gimnasia rítmica deportiva constituye un ejemplo de ello.

Estructuras periódicas: los elementos repetitivos y periódicos no aparecen de forma significativa en la motricidad del sujeto. Por ejemplo, en el caso de los deportes colectivos.

Infrarritmos: son estructuras temporales cortas desprovistas de periodicidad manifiesta. Por ejemplo, el smash, el golpeo.

El ritmo es uno de los fenómenos presentes en cualquier manifestación de la vida; se ha llegado a afirmar: "sin conciencia rítmica, no se puede hacer nada"², o también: "siempre hay una música interior" (Maurice Bejart).

Movimiento-ritmo-música

Entre el cuerpo y la música se establece un elemento común: el movimiento; una medida común: el tiempo y una forma común de expresión: el ritmo.

En muchas de las actividades que se desarrollan de una forma especial este sentido del ritmo (danza-jazz, gimnasia-jazz, expresiva) la relación cuerpo-ritmo plantea tres nociones fundamentales: el tiempo y la velocidad de ejecución, la tensión y la energía; factores evidentes también en la GRD, en la que la música comporta unos grados tensionales que en el movimiento se traducen en impulsos dinámicos de la misma intensidad. El ritmo corporal parece responder a la ley de alternancia continua en lo que respecta a tensión-relax y a acentos marcados y flojos y también nos da la imagen de fluidez del movimiento. "Tengo mucha tendencia a los principios de fluidez y adaptabilidad, para mí, un intérprete, un bailarín, ha de ser capaz de pasar de una emoción a otra. De un tipo de movimiento a otro".²

La armonía de la música combina simultáneamente los sonidos, con lo que introduce dos conceptos nuevos: consonancia y disonancia, que son precisamente los que se traducen en estos grados tensionales y de relajación. En la práctica actual de la GRD se establece una clara distinción entre dos grandes vertientes:

Vertiente disciplinar y codificada: de competición y, por tanto, de deporte espectáculo. Es ésta la que los canales de comunicación (mass-media) suele ofrecernos.

Vertiente educativa, extensible a otros campos de actuación, tales como recreación y rehabilitación. En ambas vertientes la GRD se justifica por el trabajo interrelacionado cuerpo-aparatos ligeros manipulables (aro, cinta, cuerda, mazas, pelota y otros) y su sincronización con la música, siempre presente.

Hay que tratar en primer término de la implicación de la música en el ámbito educativo; en segundo lugar, se considerará la GRD de alto nivel y competitiva, que es la plataforma desde la cual se están marcando las directrices a seguir en el proceso creativo que entraña el acompañamiento musical.

Ámbito educativo

La música no puede reducirse a la sola función de soporte rítmico del movimiento, sino que hay que saber explotar toda su riqueza si es que se la considera forma de complementación y organización del medio educativo.

La presencia de la música debería considerarse como una forma de organización del medio sonoro, que se introduce como variable que permite jugar con una gama mayor de factores que se desprenden tanto de la riqueza intrínseca de la música como del repertorio musical empleado.

Por otra parte, si todos los que de alguna manera estamos ligados al mundo de la EF tenemos en cuenta la etapa de familiarización al material y al medio, ¿por qué no vislumbramos la posibilidad de que pueda existir igualmente una familiarización con el medio sonoro, representado por el ritmo y la música?

Parece ser que, a raíz de las nuevas tendencias pedagógicas y psicomotrices, la escuela solicita el desarrollo de la receptividad musical ligada al movimiento corporal. Pero es evidente también que ello queda muy cercenado en las enseñanzas medias y superiores, en las que se trabaja el cuerpo y también se trabaja la música, pero por separado. Ello se traduce en deficiencias; aun así, el punto crucial de la cuestión: estriba en preguntarse si estas carencias existen *a priori* en los propios educadores físicos. Sería necesario quizás que todos y cada uno de los que estamos en activo en EF hiciésemos un balance para esta-

blecer cuál es la valoración que le conferimos a la música, al ritmo –al medio sonoro, en definitiva– dentro de la propia tarea.

El elemento rítmico es el resultado de nuestra capacidad de organizar los diferentes materiales sonoros en función de su intensidad dentro del factor tiempo.

La música es un instrumento pedagógico importante en el tratamiento de la motricidad y ofrece un buen repertorio de valores didácticos:

- es fuerza motivadora
- genera el placer de ejecución del movimiento
- provoca la atención y el placer por la estética del movimiento
- potencia la sensibilidad hacia el ritmo y la expresión corporal
- provoca una reducción de tensión, incomodidad y posible aburrimiento del trabajo corporal por el hecho de ofrecer la posibilidad de abandonarse a su dictado

• los grados tensionales de la música se traducen en la dinámica, la forma, la fuerza y la temporalidad del movimiento

- la respuesta motriz de las facultades coordinativas y de la educación en la percepción espaciotemporal. La riqueza intrínseca de la música estimula directamente la vía informacional del individuo de forma exteroceptiva, incide en la vía energética y en la interoceptiva (ritmos cardíaco y respiratorio) para traducirse (expresarse) a través de la vía cinestésica y de propiocepción.

Hay que entender el cuerpo como intérprete y transformador de los estímulos que nos rodean, en cuyo ámbito los de tipo sonoro han de considerarse al mismo nivel que los tácticos y visuales, que suelen ser los de mayor uso en EF y D.

Hay diferentes tentativas interdisciplinares que intentan conjugar el trabajo del cuerpo, el de la música y otras materias escolares a fin de hallar una polivalencia cualificativa a los efectos sonoros susceptibles de ser representados por el movimiento del cuerpo. Un ejemplo de ello lo constituye Paulina Osuna⁴.

Renovación de la GRD: nuevas tendencias en el acompañamiento musical

La GRD es una actividad de expresión gimnica basada en una red de interacciones entre el cuerpo, los aparatos manipulables y la música. En los niveles de competición está destinada a ser ejecutada, observada y también juzgada; y es precisamente por esta vía por donde la

GRD, igual que la gimnasia artística, se ve limitada por el reglamento, en el que las exigencias rítmicas favorecen el desarrollo de una dimensión expresiva autorregulada y específica.

Si nos referimos a las prescripciones del reglamento y a las concepciones generalizadas que hasta hace relativamente poco se han mantenido en lo relacionado con el acompañamiento musical de la GRD, surgen ideas tales como: "El acompañamiento musical representa una parte inseparable del movimiento" (reglamento y código).

"Ha de corresponder al temperamento y carácter de la gimnasta". "El movimiento y la música han de representar una unidad".

"La GRD ha de velar por la armonía más perfecta entre el movimiento y la música".

"Ha de existir una estrecha relación entre el movimiento de la gimnasta y la música: la melodía y el dinamismo de la música han de determinar las formas de movimiento de la gimnasta". (Bodo Schidt)⁵

Sin embargo, ha habido muchas concepciones que dan prioridad al movimiento por encima del soporte musical:

"Para el educador, ¿qué es lo que prima?... el movimiento, la música ha de estar al servicio de la educación del movimiento". (H. Medau)⁶

"La música está para ayudar a sostener la ejecución del movimiento,

desempeña un papel secundario al servir al gesto y no al precederlo".

(D. Roger)⁷

En términos generales, se han considerado también durante mucho tiempo unos cánones muy concretos de acompañamiento musical para cada uno de los aparatos, lo cual favorece el estancamiento en la elección de temas musicales en detrimento de la experimentación con nuevos temas y nuevos criterios de variación. Así, pues, se ha ligado la cuerda con un tipo de música rápida y cortada; en cambio, la cinta parece que no podía admitir el mínimo paro de la música: ésta debería ser continuada y viva (contrapuesto a ello, hoy han aparecido intentos de trabajar ejercicios de cinta con acompañamiento de la percusión de un tambor). Para los restantes aparatos también se seguía los mismos criterios de establecer un tipo de música precisa y concreta.

Por otra parte, el hecho de que en numerosas ocasiones se utilicen músicas de carácter folclórico, como por ejemplo, música española, sirtakís y otras, indica que se quiere hacer referencia al hecho artístico-cultural de una comunidad determinada con un elevado ingrediente de popularidad que responde a unas ideas estéticas universales. Pero también se ha llegado a abusar de este tipo de música y, en muchos casos, se ha hecho repetitiva, de modo que ha obligado al movimiento a responder a la música siempre. Pero cabe entender que también se le puede oponer y que los silencios pueden ser igualmente interpretados.

Frente a toda esta evolución se ha visto la necesidad de someter al acompañamiento musical a continua revisión, con el fin de no estancarse en cánones estrictos a la hora de musicar los ejercicios y de buscar formas fáciles y, todavía más, para no deformar la estructura interna de un tema musical original mediante la adaptación de arpegios, acordes y puentes. Es decir, lo que se había dicho muchas veces; "el pianista fantaseará el tema musical escogido" (adaptación), procedimiento con el que, ciertamente, se deforma la calida propia del tema originario.

La técnica artística y de ejecución de la GRD está sometida a constante renovación y superación. Hay ejercicios en los que parece que la gimnasta ejecute diferentes elementos ligados a la música, pero que ésta no llega a interpretarla. Uno de los propósitos de la GRD es que la gimnasta, a través de una ejecución correcta, se convierta también en vehículo de interpretación corporal de la música: y aquí precisamente es donde reside el talento artístico de interpretación de las gimnastas.

Se ha considerado evidente que hay que someter el acompañamiento musical a continua revisión, para hacer posible buscar nuevos rasgos artísticos y estilísticos que representen la renovación cualitativa, la cual debe mantener un equilibrio con el proceso de renovación de la técnica de expresión corporal.

Hay que rechazar mucho también la idea de los pupurris, ya que las composiciones buscan cada vez más una idea central que supera en mucho una simple ejecución y que requiere tanto una solidez sonora como un equilibrio sonoro.

Tenemos referencia de que en los campeonatos del mundo celebrados en Estrasburgo en el año 1983, el equipo de la República Federal Alemana se presentó con un ejerci-

cio de conjunto cuyo acompañamiento era el de una flauta de Pan interpretada en directo y también de que Lilia Ignatova presentó el Ave María de Schubert interpretada al violín: ambas actuaciones constituyeron momentos muy importantes por la novedad de la aportación y consiguieron que el público se comportase como auditor y no como simple visualizador. Últimamente la música había empezado a convertirse en simple acompañamiento de fondo que respondía a unos cánones más o menos estrictos y a un tipo de ideas internacionalmente aceptables y con pocas posibilidades de variación.

Cuando en el último Clínico de GRD, celebrado en Valladolid el pasado noviembre, la entrenadora del equipo nacional de Bulgaria, Neschka Robeva, trató del acompañamiento musical de los ejercicios, expuso el hecho de que, en estos primeros intentos de renovación y experimentación en la creación musical, el público y buena parte del jurado también solían mostrarse reticentes y no muy proclives a aceptar este tipo de innovaciones. Ello hace pensar que la GRD, igual que la gimnasia artística, ha generado un público eminentemente visualizador de la ejecución estética –que son la inmensa mayoría– y de la ejecución técnica –que son los más expertos–. Ahora precisamente que se hace evidente y necesario el paralelismo de la experimentación en la creación musical, nos hemos encontrado con un público muy poco auditor, acostumbrado únicamente a visualizar y para el que la música desempeña un papel secundario y funcional. A raíz de las nuevas experiencias, el reglamento técnico ha realizado las siguientes modificaciones:

- el conjunto puede adaptar música orquestada,
- los ejercicios individuales admiten cualquier acompañamiento instrumental excepto los interpretados por la batería, el órgano y la voz.

Las consecuencias: el colorismo del campeonato mundial de Varna (Bulgaria) en septiembre de 1987. El público, acostumbrado al timbre pícnico, se ha visto mudable emotivamente por la diversidad de temáticas musicales y timbres empleados: después de un tango vivaz, un clasicismo exquisito. La consecuencia se amplía al repertorio de los esquemas motrices, tanto de movimientos técnicos corporales como coreográficos.

Cabe considerar al público como a un ente, un conjunto capaz de adaptarse a las innovaciones en actividades que, como en el caso de la GRD, en buena parte están concebidas para ser observadas y juzgadas. Es bastante reconfortador también ver que la "movida" de búsqueda de nuevas iniciativas en el acompañamiento musical se lleve a cabo ya desde los niveles de base competitivos, en los que el intento de superación y renovación consiste también en tener cuidado del clima sonoro. En este aspecto, es importante reseñar también el papel de la acústica en el nivel de los campeonatos en los que no ha habido posibilidades de acompañamiento musical en directo y en los que ha habido que utilizar grabaciones en cinta, que exigen un cuidado estricto de la calidad de las mismas.

Ello repercute asimismo en la estructura física del sonido y en sus propiedades, que son elementos componentes de la acústica. De ahí la importancia de tener cuidado de la calidad de las grabaciones y del material sonoro que se utiliza. A raíz de estas nuevas exigencias el reglamento técnico ha presentado las siguientes modificaciones:

- El conjunto puede adaptar música orquestada.
- Los ejercicios individuales admiten cualquier acompañamiento instrumental, excepto los interpretados por batería, órgano y la voz.

Pero no todo consiste en buscar la estética musical; la renovación en este ámbito afecta igualmente al lenguaje coreográfico y de composición en cuanto a ideas y elementos concretos. Así, por ejemplo, hay que tener en cuenta que el movimiento puede corresponder a la música, pero que también se le puede oponer y de esta forma, quizás, crea un nuevo juego de intensidades efectistas, de contrastes. ¿Por qué no adaptar el movimiento continuado de la cinta a un tempo lento y con sonoridad de baja intensidad? Incluso los silencios pueden ser interpretados; de hecho, al espectador le resulta difícil entenderlos, ya que nos transmiten una sensación de vacío.

Todo está en gran medida en función del carácter rítmico y de la motricidad particular de cada ejercicio, de la visión y la estructura horizontal y vertical del ejercicio, que en el caso del conjunto muestra mucha riqueza de elementos coreográficos, tales como la imitación, el canon, la oposición de partes, incluso

de una solista, con diferentes formas de acompañamiento por parte de otras gimnastas.

Se llega a un punto en el que hay que plantearse si la música es antes o después y en el que se puede formular la cuestión de la subordinación del montaje y la composición al acompañamiento musical o a la inversa. Si hacemos extensiva la cuestión a otros ámbitos coetáneos, como pueden ser el de la danza y otros, constatamos que, para unos, la forma musical es la que propone el cuadro arquitectónico a la obra coreográfica y de composición en tanto que fuente de inspiración; pero, para otros, el hecho de supeditarse a la forma de una obra musical determinada supone restringir la autonomía del lenguaje y de la idea expresiva hecha a *priori*, ya que la música siempre da una forma preexistente. De ahí la búsqueda del ideal consistente en hallar una comprensión mutua entre el entrenador-coreógrafo y el músico, el cual ha de saber entender la esencia, en este caso, gimnica, que pueda dar opción a todas las posibilidades de estructuración del proceso creativo, que es composición-acompañamiento musical.