

Fernand Shirren i els moviments del ritme

Raimon Àvila



Fernand Shirren va impartir classes de ritme a l'escola Mudra de Maurice BÉjart. El seu sistema, exposat poèticament al llibre *Le rythme primordial et souverain*, observa l'existència de dos accents bàsics: l'*Et* i el *Boum* que, generats des del Centre corporal, creen duració.



El 1970 Maurice BÉjart va crear una escola de dansa a Brusselles, anomenada Mudra, amb el propòsit de «formar intèrprets complets gràcies al perfeccionament de la seva tècnica i el contacte permanent amb el més gran ventall de mitjans d'expressió». «Dansar, cantar, actuar, expressar-se amb totes les potencialitats que ens ofereix el cos, aquest és el bagatge que volem aportar als nostres residents» —deia el fullet de difusió. «A la sortida de Mudra estaran degudament preparats per esdevenir els intèrprets del teatre de demà, més participatiu, més complet i sobretot més universal, i per tant contemporani. Mudra és abans que res un indret de convergència de totes les races i cultures, unides per la dansa més enllà de les fronteres, sense barreres de llenguatge o civilització.» Formaven part del comitè artístic Pierre Boulez, Birgit Cullbert, Alfons Goris, Jerzy Grotowski i Karlheinz Stockhausen, entre d'altres.

En aquesta escola —on vaig estudiar durant els anys 1982 i 1983—, hi impartia les classes de l'assignatura anomenada ritme un personatge singular: Fernand Schirren.¹ Calb, de mirada brillant i posat lleugerament encorbat, era un home d'una vitalitat envejable malgrat passar de la seixantena. La seva pedagogia es basava en l'entusiasme. Creia fermament en allò que explicava

1. Fernand Shirren (Niça, 1920-Brusselles 2004), pianista, percussionista, compositor i professor. El 1961 Maurice BÉjart li demana de participar com a percussionista en el seu ballet *Les quatre fils Aymon*. A partir d'aleshores col·labora en diverses coreografies de BÉjart. Va ser professor a l'escola Mudra de Brusselles, a l'Studio Herman Teirlinck d'Anvers, al Centre National de Danse Contemporaine d'Angers, i a l'escola PARTS, fundada per Anne Teresa De Kersmaeker a Brusselles.

i procurava encomanar-nos-ho. Tanmateix ho considerava massa important perquè algú es pogués permetre ignorar-ho, i sovint es desesperava si veia que algú no l'escoltava, o simplement no l'entenia. Quan això passava s'arribava a enfadar. Aleshores feia tots els possibles per fer més evident el que volia transmetre i procurava mostrar amb gestos emfàtics allò que no arribava a expressar amb paraules. Era extraordinàriament meticulós en les correccions, sobretot les referents a la manera d'aguantar la baqueta que fèiem servir per generar ritmes damunt d'una mena de tauló llarg de fusta, i molt puntual. Cap al final de les classes treia el seu rellotge de cadena, se'l mirava a través de les seves ulleres graduades i deia: «C'est l'heure». Després, somreia resignat, com si el temps fos un déu inapel·lable, deixava a mitges el que estàvem fent i se n'anava.

Shirren va escriure un sol llibre. Segons ell mateix deia, es tractava d'una obra que s'havia de publicar just després de la seva mort, i que suposaria el seu darrer cop de baqueta (el seu darrer *Boum*, fent servir la seva terminologia). El llibre va ser finalment publicat per Contredanse el 1996, a instàncies del coreògraf José Besprosvany, vuit anys abans de la seva mort amb el títol de *Le rythme primordial et souverain*.² Escrit a mà expressament, a mig camí entre la literatura i la pintura japonesa, en aquest llibre la calligrafia, el tall de cada vers i la localització de cada punt i cada coma formen part d'una partitura rítmica perfectament estudiada.

El discurs de Shirren és precís, contundent, poètic i sovint intempestiu. Fixem-nos-hi: el títol, no exempt d'una certa ampullositat, deixa clar d'entrada que el ritme és quelcom d'essencial que governa les nostres vides.

Aquesta concepció del ritme com a força primordial i sobirana entronca, de fet, amb els corrents iniciats a principis de segle xx per Émile Jacques-Dalcroze, Rudolf Steiner i Rudolf Laban,³ així com els treballs de Matila

2. El llibre, que conserva efectivament el format de manuscrit, no té les pàgines numerades. Per referenciar-lo les he numerat considerant com a primera pàgina la primera manuscrita, la que porta el títol de l'obra de pròpia mà de Shirren. Al manuscrit, Shirren sembla haver realitzat la seva pròpia numeració. Així, a la pàgina 34 recomana al lector que prefereixi prescindir de les descripcions precises del cop de la baqueta sobre el tambor que salti directament a la pàgina 108. El cas és que no és a la pàgina 108, sinó a la III, on trobem una indicació a baix i a la dreta que diu: «Heus aquí la pàgina 108». Això ens fa pensar que Shirren va numerar les seves pàgines a partir de la 4 o bé hi va afegir pàgines posteriorment i no va voler corregir l'original.

3. Tots tres creien en la transformació o millora de la vida humana a través del ritme. El concepte «euritme» o «euritimia», que van utilitzar Steiner i Dalcroze, per

Ghyka sobre el ritme i la proporció àuria.⁴ Per a Shirren, com per a tots ells, el ritme és el motor primordial que mou la creació artística. És l'impuls que anima el pinzell del pintor, la baqueta del percussionista, el peu del ballarí o la mà del músic. Es troba rere qualsevol gran obra d'art i regeix les formes vives de la naturalesa. D'entrada es defineix, doncs, com a proporció geomètrica, com a relació harmònica entre les parts d'una figura. L'anomenada proporció àuria o número fi (1,168033...) la descobrim, per exemple, en les caragoles de mar, els ruscs d'abelles, els temples grecs, el concert per a cordes, percussió i celesta de Béla Bartók o les proporcions del rostre de la Mona Lisa.

Dalcroze, Steiner i Laban consideren, però, que el ritme ha de ser entès, a més a més, a través del cos, o, més exactament, a través del moviment del cos.⁵ El cos passa a ser la via de coneixement veritable del ritme. Cal moure's, cal experimentar, cal investigar a través del moviment per poder entendre en què consisteix i què ens pot aportar l'harmonia rítmica. Dalcroze, Steiner, Laban busquen les correspondències rítmiques de la natura a través de danses de nova factura, moviments harmònics que inventen a còpia

definir part del seu treball de moviment ve a significar l'assoliment de l'harmonia psicofísica a través del ritme. Vegeu, per exemple, d'Émile Jaques-Dalcroze, *Rhythm, Music & Education*. Pel que fa a Laban, en el capítol 4 «La importància del moviment», d'*El domini del moviment*, posa de manifest una concepció del ritme similar a la que adopta Shirren, quan diu: «la recepció d'aquest ritme està acompanyada d'una visió del moviment de qui toca el tambor» (LABAN 1950, p. 149) referint-se als sistemes de comunicació d'algunes tribus africanes. Més endavant, al capítol 6 «L'estudi de la repressió del moviment», associa els ritmes grecs (peus) a l'expressió de certs estats emocionals. A *Rudolf Laban. An Introduction to his Work & Influence*, Hodgson i Preston-Dunlop diuen «Tanmateix, el més important de tot, segons creia Laban, era la carència de l'home del sentit del ritme. Sense una sensibilitat i una consciència per a l'ús i la funció del ritme en el cos no podem descobrir l'inexpressable poder i potencial comunicatiu de la sensibilitat més alta i la consecució de l'harmonia.» (HODGSON; PRESTON-DUNLOP 1990, p. 19). Finalment, Rudolf Steiner va crear el sistema educatiu Waldorf on el treball regular sobre el moviment i el ritme (eurítmia) és fonamental.

4. Vegeu Matila GHYKA, *El número de oro*, Poseidón, 1992.

5. «Mitjançant els moviments de tot el cos, ens podem dotar a nosaltres mateixos per realitzar i percebre *ritmes* [...]. La consciència del so pot ser adquirida a través d'experiències reiterades auditives i d'emissió de la veu; la consciència del ritme, amb experiències reiterades de moviments amb la totalitat del cos.» (DALCROZE 1921, p. 36). «És impossible concebre el ritme sense pensar en el cos en moviment» (DALCROZE 1921, p. 39).

d'hores i hores de recerca a la sala d'assaig, els efectes dels quals, a més d'artístics, són educatius, milloren les persones i les eleven psíquicament i espiritualment.

Per Shirren, el ritme, que efectivament només té sentit entès des del cos, entronca finalment amb la festa, l'afirmació del jo i la voluntat de viure.

A *Le rythme primordial et souverain* Shirren estableix com a base per a la seva visió filosòfica del ritme l'existència d'un «centre» corporal, la localització del qual és lleugerament per damunt del *hara* de les arts marcial (i tècniques de treball corporal conscient) japoneses o el *tan tien* (*dan tian*) de les xineses.⁶ Sigui com sigui, és des d'aquest centre des d'on emergeixen els moviments essencials del ritme, les seves pulsacions constituents. Diu:

Perquè en el meu cos,
 en el centre del meu cos,
 en aquest indret, frontera de l'abdomen i del tòrax,
 on, a sota del jo, el dit indica el jo mateix,⁷
 on físicament sento aquest jo mateix, el meu jo mateix,
 on pren la seva font la paraula jo mateix,
 on pren la seva font la paraula mama,
 on físicament sento que la meva mare era una mama,
 on mama i jo mateix són el mateix,
 en aquest indret, centre de les meves emocions,
 que en les meves penes es contracta,
 de la mateixa manera que en les meves alegries es relaxa,
 i que en els meus amors adolescents escapava a tota pesantor,
 allí, alguna cosa passa,
 allí, jo li parlo, el llenguatge del percussionistes de l'Àfrica negra,
 allí, el seu ritme em penetra, em posseeix,
 actua sobre el centre, li comunica un moviment,
 i el meu centre en moviment, s'identifica al seu ritme,
 ritma la seva cadència,
 i el moviment del meu centre, irradiant a tot el meu cos,
 es propaga per tots els meus membres,
 i jo veig les meves mans, els meus braços, les meves cames

6. La localització del *hara* (literalment, el ventre) i el *tan tien* és habitualment dos o tres dits per sota del llombrígol. Aquest punt o centre d'energia és present, a més de les arts marcial, en tècniques conscients com ara el Tai Xi, el Xi Kung, el Seitai o la meditació zen o taoista.

7. En l'original distingeix entre el «je» i el «moi». He optat per traduir-los el «jo» i el «jo mateix».

—ja és una dansa—
les veig que marquen el temps.

(SHIRREN 1996: p. 112-120).

El ritme existeix i es pot transmetre d'una persona a una altra en la mesura que genera una pulsació. Aquesta pulsació, que surt del centre corporal de l'intendent, ateny directament el centre corporal del receptor. Com deia Artaud:

Per refer la cadena d'un temps en què l'espectador cercava en l'espectacle la seva pròpia realitat, cal permetre a aquest espectador d'identificar-se amb l'espectacle, alè per alè i temps per temps.

No n'hi ha prou que la màgia de l'espectacle encadeni aquest espectador; no l'encadenarà pas si no se sap *per on agafar-lo* (ARTAUD 1964, p. 129).

Shirren situa el centre al plexe solar. És, doncs, aquí on es genera la pulsació original del ritme. Ara bé: ¿en què consisteix exactament? En la descripció d'aquesta pulsació Shirren fa l'aportació més original pel que fa a la seva concepció del ritme:

1. La pulsació es compon de fases de moviment i fases de no-moviment.
2. Les fases de moviment s'anomenen *Et*, i les de no-moviment *Boum*. (SHIRREN, 1996, p. 128). Amb l'*Et* el Centre s'eleva i descendeix; amb el *Boum*, el Centre es deté, no fa res i «sento la pesantor parlar en ell» (p. 131).
3. El Centre crea, secreta, a través del ritme, la duració; la duració *Et* i la duració *Boum* (SHIRREN 1996, p. 137).
4. Aquestes duracions són semblants, però no idèntiques a les estructures matemàtiques que regeixen els temps musicals (SHIRREN 1996, p. 138).
5. Els moviments dels accents *Et* i *Boum* (impulsos) es transformen en duració. No segueixen una duració, no acompanyen una duració, no s'executen dins la duració; creen una duració, una duració que és més que el temps que s'escola entre dos cops; més que el temps que posa el Centre per fer el seu moviment (SHIRREN 1996, pp. 195-196).

Shirren fa servir el terme duració en un sentit bergsonià. Per Shirren, com per Bergson, del que es tracta no és de pensar el moviment des del temps (ni el temps des de l'espai, ordenant-lo mentalment en una línia de punts fixos), des de la duració.

Hom diu gairebé sempre que un moviment té lloc *en* l'espai recorregut, com si es pogués confondre amb el moviment mateix. Ara bé, reflexionant-hi més, veurem que les posicions successives del mòbil ocupen efectivament espai, però que l'operació per la qual passa d'una posició a l'altra, operació que ocupa duració i que només té realitat per a un espectador conscient, escapa a l'espai (BERGSON 1889, p. 145).

¿En què consisteix, però, la duració per a Bergson? A *Durée et simultanéité* la defineix com a «memòria interior del canvi en sí mateix». Canvi que, al seu torn, defineix com un «escolament o un passatge» que es resisteix a ser reduït a instants artificials (BERGSON 1968, p. 41). Aquests instants artificials són el temps tal com el concebem habitualment. Ell mateix puntualitza a *La pensée et le mouvant* que

habitualment, quan parlem del temps, pensem en la mesura de la duració, i no en la duració mateixa: però aquesta duració, que la ciència elimina, que és difícil de concebre i expressar, se sent, es viu. ¿I si busquéssim què és? ¿Com es presentaria davant d'una consciència que només voldria veure-la sense mesurar-la, que l'atraparia llavors sense parar-la, que, en fi, es posaria ella mateixa per objecte, i que, espectadora i actriu, espontània i reflexiva, s'aproparia més fins a fer-nos coincidir a la vegada l'atenció que es fixa i el temps que fuig? (BERGSON 1934, p. 13).

Per Bergson el temps en tant que mesurable no existeix, és una mena d'entelèquia, no és el veritable temps. El veritable temps, que no és mesurable, que és finalment una vivència interior, és la duració.

Una melodia que escoltem amb els ulls tancats, pensant únicament en ella, està ben a prop de coincidir amb el temps com a flux mateix de la nostra vida; però aquesta melodia encara té massa qualitats, massa determinació, i caldria treure d'entrada la diferència entre els sons, després, abolir els caràcters distintius del mateix so, i retenir solament la continuïtat del que precedeix en allò que se segueix i la transició ininterrompuda, multiplicitat sense divisions i successió sense separació, per retrobar finalment el temps fonamental (BERGSON 1922, pp. 41-42).

De manera semblant, per Shirren, el ritme en tant que mesurable (pel solfeig) no és el veritable ritme, i en tant que no mesurable —experiència interior que es transmet de Centre a Centre— és el frasejat de l'*Et* i el *Boum*.

Cadascun d'aquests moviments (*l'Et* i el *Boum*)
es transforma en duració.

Atenció:

no segueix una duració;
no acompanya una duració;
no s'executa —en— la duració.

Crea una duració.

Una duració que és més
que el temps que s'escola entre dos cops;
més que el temps que posa el Centre
per fer el seu moviment.

(...) Pel seu moviment,
el Centre crea una duració que crida i provoca
aquest mateix moviment.

Mitjançant el seu moviment,
el Centre —Centre primordial, visceral—
transforma la meva mateixa vida
en una força que ja no em pertany,
i que a partir d'ara viurà fora de mi.
Actuarà sobre el Centre del ballarí.

En aliança amb el so,
incitarà el ballarí a saltar,
portarà el ballarí
a posar el taló a terra,
impulsarà el ballarí a secretar espai.

(SHIRREN 1996, pp. 195-199)

El moviment rítmic que es genera, doncs, des del Centre de l'interpret es propaga com les ones que es creen en un llac quan un nen hi llança un palet de riu, atenyen el públic i retornen generant un corrent palpable, una mateixa força rítmica que mou el Centre de tothom, i els uneix.

Shirren es pregunta en què consisteix aquesta força. I es respon a si mateix:

No ho sé.

¿Una vibració?

¿Una ona magnètica?

¿Una certa respiració col·lectiva?

¿O potser una certa qualitat de silenci?

(SHIRREN 1996, p. 203).

Sigui com sigui, quan aquest doble corrent del ritme –i de la duració– es produeix emergeix la festa:

posseït per la meva actuació,
el públic em posseeix,
i la meva actuació,
a la vegada meva i del públic, ha esdevingut una festa.

(SHIRREN 1996, p. 207).

Per Shirren la festa és el ritual d'afirmació de la vida per excel·lència:

(...) la festa, sigui sagrada o profana,
sigui preludi de l'atac,
sigui alegria o tristesa,
deixi el record d'un present,
perpetuï un passat,
cridi o conjuri un futur,
la festa, amb totes les seves forces, fa retrocedir la mort.

(SHIRREN 1996, p. 215).

Si el concepte de la duració a *Le rythme primordial et souverain* és bergsonià, la idea de la festa en tant que afirmació de la vida és eminentment nietzscheana. La festa dels peus lleugers en què els membres de la tribu, com simis que s'uneixen quan s'apropa un perill, posseïts pel ritme que espontàniament van creant:

afirmen en tot el seu cos aquest ritme,
i el ritme del seu cos,
el projecten fora del seu cos,
i els seus peus marquen *el* terra,
el ritme del seu cos,
i els seus braços dibuixen els gestos
que s'ajusten a aquest ritme,
i la seva boca articula una frase curta
que s'ajusta a aquest ritme,
i la seva boca esbossa una curta melodia,
que ajusta la seva veu al ritme del seu cos.
Afirmen aquest ritme sobre *el* terra,
els seus peus martel·legen la terra;

i els sons de la terra,
sons d'intensitat sempre similar,
corresponen a les forces dels seus peus.

(SHIRREN 1996, pp. 217-218).

Aquest ritme que esdevé no solament festa d'afirmació de la vida sinó també ritual d'etern retorn del mateix on

per aquest retorn continu
d'un ritme passat en un ritme present,
retorn on el ritme passat afegeix tota la seva força al ritme present,
i on tota l'aura dels ritmes passats
ressona en cadascun dels ritmes presents.

(SHIRREN 1996, p. 219).

Però la festa no és solament un ritual social per foragitar la mort sinó també «la mare de l'espectacle». «Tot espectacle és un retorn a la festa» —ens diu (SHIRREN 1996, p. 209).

Shirren va crear, a finals dels setanta, una coreografia anomenada *Le grand rythme*. La dansàvem els alumnes de Mudra en els festivals i trobades internacionals en què participava l'escola. S'hi encarnaven, hi prenien cos, totes les idees de Shirren sobre el ritme, la festa i l'espectacle. A la peça no hi havia música enregistrada; eren els mateixos ballarins que generaven, amb sons guturals, petits càntics i percussions, alhora el so i la dansa. D'estructura força senzilla reproduïa, de fet, el ritual per excel·lència d'afirmació i renovació de la vida: la consagració de la primavera.

La peça comença amb un grup de ballarins, homes, arrengrerats de cara al públic, al fons de l'escena, amb les cames flectides, els punys tancats, els braços penjant, l'esquena corba. A un senyal comú comencen a grunyar un so gutural, generant un ritme de compàs irregular, trencat, com un pal de flamenca arcaic, i de sobte salten i marquen un accent contra terra. Generant els impulsos des del centre corporal, el ritme guanya en intensitat, s'hi afegeixen els primers moviments de braços i tors: obrir i tancar, percutir la terra. Quan la filera ha arribat davant de l'escenari surten de les bandes diverses ballarines, dones, reflant una melodia hipnòtica, seductora. Mouen els braços i les cames amb delicadesa mentre van dibuixant punts a l'aire amb els dits polze i índex junts. El grup d'homes es gira, les veu, s'aparta. Més tard, tots seuen en un gran cercle i creen ritmes percutint el terra de l'escenari amb les mans. El ritme que es forma té uns accents que inciten al salt. Aleshores un ballarí

s'aixeca i salta, efectivament, damunt del flux rítmic que el grup ha generat. A poc a poc, s'aixequen homes i dones i s'uneixen al moviment que ha emergit del ritme fins que s'aparellen i dansen encarats, unificant i complementant alhora els seus ritmes, generant la festa, afirmant la vida, fent retrocedir la mort.

A l'escola Mudra, Shirren va tenir com a alumnes ballarins i coreògrafs que han jugat i juguen un paper destacat en la nova dansa europea i internacional. Per citar-ne alguns: Anne Teresa de Keersmaecker, Maguy Marin, Michèle Anne De Mey, José Besprosvany, Nacho Duato, Nicole Mossoux, Pierre Droulers o Hervé Robbe, a més de gran part dels ballarins del Ballet de XXème siècle, de Maurice Béjart.

Shirren malgrat ser molt exigent i meticulós com a professor prevenia els seus alumnes contra la perfecció. A *Le rithme primordial et souverain*, que cal no oblidar que va redactar com a manual de referència per instruir els seus alumnes, diu així:

(...) però guarda't sobretot de la perfecció.
 Apropa-t'hi sense atènyer-la mai,
 (...) on ella regna no hi ha elecció,
 variació, canvi
 ni vida veritables.

(SHIRREN 1996, pp. 255-256).

La vida veritable és, per tant, allò de què s'ha d'ocupar l'art. No de la pe-santor, el discurs feixuc, pretensions, que es limita a reafirmar-se una vegada i una altra sense sortir mai, però, del cercle de la mediocritat, sense prendre riscos ni permetre's entrar en crisi o simplement perdre's en la festa dionisíaca, efímera, que renova i afirma la vida.

El ballarí mediocre dansa —en— l'espai,
 —en— el temps; espai i temps
 que no són res més que estructures, abstraccions.
 El ballarí mediocre no —dansa—.
 El ballarí veritable —crea— espai i duració,
 dimensions i lògiques desconegudes,
 secreta un món que no existia,
 i que no existirà mai més.

(SHIRREN 1996, pp. 302-303).

Conscient de la dificultat dels reptes que proposava, Shirren treballava incansablement per fer entendre les diferències entre els accents essencials *Et* i *Boum*, base i punt de partida del seu sistema. S'esmerçava a provocar canvis en els seus alumnes fent observacions detallades, formulant les preguntes adequades, proporcionant indicacions de matís que desmuntesin hàbits de funcionament i servissin per construir noves estructures internes. La seva era una pedagogia basada en la indagació i la perplexitat. Va ensenyar els ballarins a ser rítmics en les seves interpretacions; és a dir a localitzar en el cos els moviments del ritme.

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin (1964): *El teatre i el seu doble*, Anagrama, Barcelona, 1970.
- BERGSON, Henri (1889): *Assaig sobre les dades immediates de la consciència, La intuïció filosòfica*, Edicions 62. Barcelona, 1991.
- (1922): *Durée et simultanéité*, Quadrige PUF, París, 1998.
- (1934): *El pensamiento y lo moviente*, Espasa-Calpe. Madrid, 1976.
- HODGSON, John & PRESTON-DUNLOP, Valerie (1990): *Rudolf Laban. An Introduction to his Work & Influence*, Northcote Hause, Plymouth, UK, 1995.
- LABAN, Rudolf (1950): *El dominio del movimiento*, Fundamentos, Madrid, 1987.
- SCHIRREN, Fernand (1996): *Le rythme primordial et souverain*, Contredanse, Bruxelles. (El llibre està exhaurit però és previst que l'editorial Contradanse en tregui properament una nova edició de butxaca.)

