



**Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires**



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE ARTE

MAESTRIA EN TEATRO

MENCION: ACTUACIÓN

LA EXPERIENCIA RÍTMICA EN EL ENTRENAMIENTO/FORMACIÓN ACTORAL

Lic. María Belén Errendasoro

Lic. María Gabriela González *Mag.*

25/08/2017

RESUMEN

El ritmo en el teatro, naturalizado como un fluir, dificulta por su misma temporalidad las construcciones teóricas y reflexiones artísticas en torno a él. Sin embargo, creemos posible superar algunas de esas limitaciones al captarlo y estudiarlo cuando él es, mientras surge y fluctúa en el cuerpo del actor al manifestarse como experiencia rítmica.

El presente estudio por tanto se aboca a estudiar la experiencia rítmica durante ejercicios específicos, abordando para ello la materia Rítmica inserta en el Primer Año de las carreras teatrales de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, en la cual la investigadora cumple funciones como JTP.

Pretendiendo favorecer una mayor comprensión sobre el objeto de estudio, la investigación construye una mirada interdisciplinar que se nutre del campo teatral y a la vez lo trasciende considerando estudios sobre cross-modalidad y cognición corporizada desde la psicología musical, percepción del tiempo y del ritmo desde la psicología experimental, y sobre movimiento desde la ciencia biomecánica como así también desde la perspectiva somática.

Junto a esta perspectiva multidisciplinar, la investigación posiciona a la práctica como eje irremplazable de la investigación puesto que se posiciona como una problemática del hacer. En este sentido, la práctica convoca las preguntas y motiva las acciones en busca de respuestas posibles y nuevas preguntas, retroalimentando el constante diálogo entre hacer y saber.

A partir de lo expuesto, la investigación propone la siguiente organización:

El Capítulo I, enmarca la investigación considerando área de estudio, hipótesis, objetivos, estado del arte, escenario y sujetos, metodología y límites del estudio.

El Capítulo II, oficia de marco teórico, exponiendo los enfoques específicos en los que se asienta la mirada interdisciplinar sobre el objeto de estudio.

Los Capítulos III y IV, analizan la experiencia rítmica, desde el caminar y desde el comportamiento rítmico escénico de los estudiantes respectivamente.

En las Conclusiones se revisa lo expuesto bajo la luz de los objetivos propuestos por la investigación, se avizora una nueva perspectiva de la Rítmica aplicada al actor y se evalúan posibles líneas de investigación que se desprenden del presente estudio.

En el Anexo, se expone el registro fílmico de las experiencias rítmicas estudiadas.

ABSTRACT

The present study focuses on the study of the rhythmic experience in Theatre during specific exercises developed by students of the Rhythmic course in the First Year of Theatre Studies degree at the *Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires* (Argentina).

Aiming to favor a greater understanding of the object of study, this research builds an interdisciplinary view that nourishes the theatrical field and at the same time transcends it. It takes into consideration studies such as those on cross-modality and embodied cognition (Musical Psychology) and the perception of time and rhythm (Experimental Psychology) as well as Movement studies from a Somatic perspective but also from the perspective of the biomechanical analysis.

Alongside this multidisciplinary perspective, this research situates itself in the realm of Practice as Research studies placing the artistic practice as central to the nature of the study of rhythm. In this sense, the practice summons the questions and motivates the actions in search of possible answers and new questions, giving feedback to the constant dialogue between doing and knowing.

The organization of the present Dissertation is as follows:

Chapter I states the framework of the study: area of study, hypotheses, aims, state of the art, scenario and subjects, methodology and limits of the study.

Chapter II is a theoretical framework, exposing the specific approaches on which the interdisciplinary view of the object of study is based.

Chapters III and IV analyses the rhythmic experience in two different examples: walking and rhythmic behavior in creative movement sequences.

The conclusions are reviewed in the light of the objectives proposed by the research. In this sense a new perspective of the study of rhythm applied to the actor is envisaged and possible lines of research that are derived from the present study are evaluated.

The Annex shows the film record of the rhythmic experiences studied.

Mary y Carlos

Ligia

Pastor

Agradecimientos

A Guillermo Dillon por sumarme a la cátedra de Rítmica. Sin aquella experiencia fundante, la presente investigación seguramente no hubiera nacido.

A Gabriela González por su labor como tutora de este estudio, por su colaboración con las traducciones y por el enriquecimiento que ha implicado años de trabajo conjunto.

A los alumnos de la cohorte 2015 y 2016 de la asignatura Rítmica, por haber contribuido a la realización del presente estudio a través de sus creaciones rítmicas. También a Rocío Ferreyro y Mariano Delaude, ayudantes-alumnos ad-honorem, por su desempeño en la cátedra durante estos años.

A Amanda Meclazke, Guillermina Moroder, Laura Ravioli y Josefina Villamañe por la generosidad al compartir conocimientos o materiales bibliográficos pertinentes.

A Rubén Segal por expresar desinteresadamente sus convicciones profundas sobre el ritmo y por haber aportado traducciones personales muy estimulantes para este trabajo.

A todos los artistas (bailarines, músicos, actores, directores, cantantes, etc.) con los que he compartido procesos creativos y escenario.

Más que agradecimientos...

A mi familia y a mis amigos, por el apoyo y el afecto que me brindaron durante esta aventura. Especialmente a:

Diego Gunset, por su infinita colaboración y paciencia aunque también por compaginar los videos presentados en Anexo,

Selva Errendasoro, Diana Errendasoro y Gastón Garrido, por todo lo compartido a lo largo de la vida. A los dos últimos, también por responder a mi pedido de encontrar los valiosísimos textos de Fraisse,

Paula Fernández, María Molina y Mariana López, por la capacidad de escucha y acompañamiento, y a Juan Roig, por facilitarme generosamente una oficina donde trabajar.

INDICE

INTRODUCCION	1
CAPITULO I: ENCUADRE	3
I.1. Area de Estudio	3
I.2. Hipótesis	4
I.3. Objetivos	5
I.4. Estado del Arte	6
I.5. Encuadre Metodológico	8
I.5.1. Investigación en la Práctica	8
I.5.2. La artista-investigadora: Antecedentes	11
I.5.3. Objeto de estudio: escenario y sujetos	15
I.5.4. Metodología	17
I.5.4.1. Grafía rítmica	20
I.6. Límites	21
CAPITULO II: APORTES TEORICOS	23
II.1. Pensamiento del cuerpo, modos de sentir y sincronía interpersonal	23
II.2. Percepción cross-modal y artes temporales	25
II.3. Análisis del Movimiento Laban	28
II.4. Gesto motor y caminata, desde la ciencia biomecánica	30
II.5. Ritmo	33
II.6. Tiempo, presente perceptivo y psicología del ritmo, de Fraisse	34
II.7. Cierre	39
CAPITULO III: DESDE EL CAMINAR	41
III.1. Entrada	42
III.1.1. Sintetizando	48
III.2. Salida	49
III.2.1. Análisis de experiencias rítmicas	51
III. 2.1.1. Análisis N° 1	53
III.2.1.2. Análisis N° 2	54

III.2.1.3. Análisis N° 3	55
III.2.1.4. Análisis N° 4	56
III.2.1.5. Análisis N° 5	57
III.2.1.6. Análisis N° 6	58
III.2.2. Sintetizando	64
III.3. Cierre	64
CAPITULO IV: DESDE EL COMPORTAMIENTO RITMICO ESCENICO	67
IV.1. Consigna y Partitura	67
IV.2. Microanálisis de la Partitura - Análisis N° 7	68
IV.3. Cierre	72
CONCLUSIONES	75
REFERENCIA BIBLIOGRAFICA	79
ANEXO	I

INDICE DE GRAFICOS

Gráfico 1: Notación rítmica, ejemplo	21
Gráfico 2: Notación rítmica	44
Gráfico 3: Notaciones rítmicas.....	51
Gráfico 4: Notación rítmica – Análisis N° 1	53
Gráfico 5: Notación rítmica – Análisis N° 2	55
Gráfico 6: Notación rítmica – Análisis N° 3	56
Gráfico 7: Notación rítmica – Análisis N° 4	57
Gráfico 8: Notación Rítmica – Análisis N° 5	58
Gráfico 9: Notación Rítmica – Análisis N° 6	59
Gráfico 10: Notación Rítmica – Análisis N° 6	60
Gráfico 11: Notación Rítmica – Análisis N° 6	61
Gráfico 12: Notación Rítmica – Análisis N° 6	62
Gráfico 13: Notación Rítmica– Análisis N° 7	72

INTRODUCCION

En el universo de la práctica artística teatral, el ritmo existe naturalizado como un fluir en el que cuestiones puntuales tales como qué es lo que lo determina, cuáles son sus mecanismos, qué es lo que lo pone en actividad, cómo es que se lo compone no resultan sencillas de ser respondidas. La misma temporalidad del fenómeno y su carácter efímero por tanto vuelven dificultosas las construcciones teóricas y reflexiones artísticas en torno a él, y particularmente en el área que nos convoca: la labor actoral.

Teniendo en cuenta la consabida distinción entre Rítmica, noción de ritmo y ritmo vital (Willems, 1964), nuestro estudio se abocará a comprender la experiencia rítmica mientras el ritmo surge y fluctúa en el cuerpo del actor. En este punto, la experiencia rítmica se descentra de aquellas categorías a la vez que se postula por su transversalidad como mediadora. Anclada en el cuerpo, el fenómeno de la experiencia rítmica invita a ser conocido mientras se manifiesta como ritmo, modelando así nuevas perspectivas y entendimientos sobre la noción de ritmo y la Rítmica aplicada al actor.

Siendo la experiencia rítmica del actor una problemática del hacer, el presente estudio se posiciona como investigación en la práctica artística. En este sentido, se sirve de ejercicios puntales del entrenamiento/formación actoral, llevados adelante en la materia Rítmica inserta en el Primer Año de las carreras teatrales Profesor de Juegos Dramáticos, Profesor de Teatro y Licenciado en Teatro de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

La investigación no pretende distancias teóricas ni objetividades. La artista-investigadora, quien cumple funciones como JTP a cargo de Rítmica, se encuentra sumergida en la práctica que analiza, retroalimentando constantemente el diálogo entre el hacer y el saber. En este sentido, el conocimiento sobre la experiencia rítmica surge de la vinculación entre saberes artísticos, académicos e investigativos, proceso en el cual la labor de la Directora de Tesis ha resultado fundamental para profundizar la entidad e integración entre esas dimensiones del conocimiento.

La práctica provoca las preguntas y motiva nuestras acciones pretendiendo favorecer una mayor comprensión sobre el objeto de estudio que ocurre en el marco de una práctica de entrenamiento/formación actoral universitaria. La revisión de materiales existentes y nuestra formación profesional en el área de estudio, nos lleva a considerar una construcción multidisciplinar que se nutra de las teorías desarrolladas en el campo

de las artes pero no únicamente de ellas para ampliar el conocimiento sobre la experiencia rítmica. La psicología musical con sus estudios sobre cross-modalidad y cognición corporizada, la psicología experimental con amplio desarrollo sobre la percepción del tiempo y del ritmo, la biomecánica con sus precisiones sobre el movimiento, son complementadas con aquellas elaboraciones propias del campo teatral y del movimiento expresivo.

Delineados los aspectos primordiales de nuestra investigación, resta introducir la organización a través de la cual la damos a conocer:

El Capítulo I enmarca la investigación considerando área de estudio, hipótesis, objetivos, estado del arte, escenario y sujetos, metodología y límites del estudio.

El Capítulo II, que oficia de marco teórico, expone los enfoques específicos en los que se asienta nuestra mirada interdisciplinar sobre el objeto de estudio.

Los Capítulos III y IV, analizan la experiencia rítmica de los estudiantes a partir de ejercicios específicos. Respectivamente, desde el caminar y desde el comportamiento rítmico escénico.

Por último, Conclusiones presenta las consideraciones finales sobre el estudio en función de los objetivos planteados, se avizora un nuevo planteamiento sobre la Rítmica para el actor y se exponen próximas líneas por las que continuar nuestra investigación.

Vale señalar que, incluidas en el Anexo, se presentan las filmaciones registradas *in situ* durante la investigación.

CAPITULO I: ENCUADRE

La presente investigación centrada en estudiar la experiencia rítmica en la práctica deslinda aquí área temática, hipótesis de trabajo, objetivos, límites del estudio y corpus en el que se sustenta.

El apartado Encuadre Metodológico, previa apertura al paradigma de la investigación en las artes en el cual se inscribe nuestro estudio, avanza sobre los antecedentes de la autora, el entrenamiento rítmico de actores en formación y la metodología aplicada en el presente trabajo.

I.1. Área de estudio

Los artistas y directores teatrales somos conscientes de que existe un ritmo en la actuación del actor, entre los actores, en la escena; ritmo en cada uno de los medios de los cuales se sirve el teatro (luminotecnia, sonido/música, escenografía, vestuario), etc.

Si nos detenemos en el trabajo del actor, el ritmo se encuentra enlazado muy frecuentemente a una cuestión de velocidad en las acciones, en el decir del texto, en las emociones y cambios de estado. En el universo de la práctica artística, el ritmo existe pero cuestiones tales como qué es lo que lo determina, cuáles son sus mecanismos, qué es lo que lo pone en actividad, cómo es que se lo compone no resultan sencillas de ser respondidas.

Edgar Willems (1964), reconocido pedagogo musical del siglo XX y seguidor del método Dalcroze, refiriéndose al ritmo en el desempeño del músico nos lleva a reconsiderar sus observaciones en relación al artista teatral. El actor puede tener una capacidad rítmica sin igual, puede aún ponerla en juego una y otra vez al atravesar el proceso de ensayos o durante las escenificaciones de la obra, y puede también hacer todo esto sin saber a ciencia cierta qué es lo que está haciendo. El saber cómo se procede implica adentrarse en los territorios de la rítmica y en este sentido, la actividad rítmica creadora se vuelve objeto de análisis y estudio.

Estamos en presencia por tanto de conceptos diferentes que muy frecuentemente suelen ser confundidos. Willems lo sabía y por este motivo ya los discriminaba en aquel entonces. Rítmica: disciplina encargada de estudiar el ritmo. Noción de ritmo:

construcción intelectual y cultural muchas veces impuesta por la Rítmica. Ritmo: expresión de una experiencia vital.

Los elementos técnicos de la rítmica pueden brindar al artista en su oficio herramientas que enriquezcan el trabajo creativo del ritmo, de modo que el ritmo que fluye espontáneamente trascienda, mediante un trabajo consciente y refinado, hacia el ritmo que se quiere/elige/necesita.

Sin embargo, las conceptualizaciones en torno al ritmo nunca podrán abarcarlo en su totalidad. El ritmo siempre se fuga, se escurre dejando captar sólo algunos matices, algunos trazos que por su duración o por su intensidad, o por ambas, nos permiten discurrir sobre lo que ha sido pero ya no es. La rítmica trata por tanto, con esa naturaleza esquiva, y construye teoría para comprender y estudiar el ritmo, a pesar de y con sus limitaciones.

La presente investigación se focaliza en la experiencia rítmica y, en este sentido, se descentra del ritmo y la rítmica, aunque se nutra de ambas. Investigar la experiencia rítmica implica analizarla en el devenir de su realización, mientras el ritmo surge, fluye, fluctúa, evoluciona en el aquí-y-ahora. En este sentido, ella puede ser –y en cierto sentido lo es- la representante más directa del ritmo. Además, dado que se asienta y se manifiesta en el cuerpo, atravesándolo y transformándolo, estudiarla implica abordar las maneras o formas rítmicas en las que esa experiencia sensible se presenta en su devenir dejándose ver/escuchar/palpar/sentir. Así, la relación movimiento-quietud, sonoridad-silencio o ambas a la vez, se constituyen en sus primeros indicios.

I.2. Hipótesis

El presente estudio se organiza alrededor de dos hipótesis centrales; una respecto de la experiencia rítmica en sí misma y la otra en relación a la metodología necesaria para estudiarla.

El estudio de la experiencia rítmica en el entrenamiento/formación actoral poniendo en evidencia el entretejido cuerpo-movimiento-sonoridad, permitiría conceptualizar y sistematizar la información significativa, subjetiva, cualitativa y singular del estudiante/actor, sin ir en desmedro de la fluidez y vitalidad con la que se manifiesta.

Perspectiva interdisciplinar sobre el objeto de estudio e investigación a través de la práctica permitirían repensar categorías ya existentes respecto a la problemática del ritmo y la rítmica aplicada al actor, contribuyendo con ello a enriquecer la actuación, las prácticas artísticas en artes escénicas y las construcciones teóricas en torno a ellas.

I.3. Objetivos

El presente estudio tiene como propósito general echar luz sobre la experiencia rítmica articulando práctica y constructos teóricos de otros campos disciplinares en vistas a enriquecer el análisis y la reflexión teatral y contribuir fundamentalmente con aquellos artistas, directores y pedagogos que, conscientes de la incidencia del ritmo, buscan referencias más específicas para abordarlo en la actuación, en la creación escénica o en el entrenamiento actoral.

En correspondencia con lo anterior, los objetivos específicos son:

- Analizar en ejercicios puntuales del entrenamiento/formación actoral para la escena de la asignatura Rítmica, la experiencia rítmica de los estudiantes desde el entretelado cuerpo-movimiento-sonoridad.
- Identificar elementos, patrones y/o estructuras rítmicos que generan la integración movimiento y sonoridad corporal.
- Esbozar formas de registro en las que se discriminen/articulen ambos aspectos.
- Analizar y reflexionar sobre la experiencia rítmica como manifestación del ritmo posibilitando la emergencia de bases conceptuales que se encuentran operando en la práctica.
- Ensamblar práctica y teoría poniendo especial atención en transmitir la forma artesanal de construcción de conocimiento con la cual poder sistematizar prácticas tan efímeras, significativas y escurridizas como lo es en este estudio la experiencia rítmica.
- Por último, aunque no entraña orden ni jerarquía, analizar la experiencia rítmica ahondando en bases conceptuales de otros campos disciplinares, pertinentes para nuestra área de estudio, la práctica de entrenamiento/formación actoral y la experiencia rítmica del actor en particular.

I.4. Estado del Arte

La práctica teatral se ha concentrado en la problemática del ritmo y muchas de sus elaboraciones se han nutrido del conocimiento musical. En este sentido, Dalcroze evidentemente no sólo ha sido un pionero en la materia sino que ha sistematizado rigurosamente su obra. Proveniente de la música, propone la vivencia corporal como anclaje de la teoría y práctica musical. Appia lo acerca al teatro y Dalcroze madura y proyecta su método hacia nuevos horizontes: al desarrollo de los artistas cuyo arte esté supeditado al tiempo.

Revolucionarios de la escena teatral también se han nutrido de la música. El tempo-ritmo en Stanislavski y la biomecánica en Meyerhold, dan cuenta de sus ocupaciones con respecto al tema. En el trabajo con el actor el fenómeno rítmico de la actuación y de la escena se anudaba a la métrica y al compás, a la idea musical, a la línea melódica, al apoyo concreto de la música como medio para encontrar el sentido rítmico y el tempo de la acción y de la emoción. Incluso encuentran que al asociarse con músicos pueden enriquecer la dimensión técnica y estética en los procesos creativos y en las puestas en escena.

Decroux y Lecoq también han abordado la problemática del ritmo en el entrenamiento del mimo corporal dramático y del actor-mimo, respectivamente. Los dinamo-ritmos o música del cuerpo de Decroux y las distinciones que realiza Lecoq entre medida y ritmo, expresando que la primera es geométrica y puede ser definida, en tanto que el segundo es orgánico y significa “entrar en el gran motor de la vida” (Lecoq, 2004), nos hablan de una ocupación sobre el ritmo desde la perspectiva de sus trabajos consistente en encontrar el drama en el cuerpo estableciendo principios desde el “mimismo” o “búsqueda de la dinámica interna del sentido” -en Lecoq- y codificando el comportamiento para representar aquello invisible a los ojos del espectador.

La presente investigación si bien no se basa de modo directo en el legado de estos artistas, sí los reconoce como precursores importantísimos a través de los cuales el teatro ha construido su propio saber teórico-práctico en el tema que nos ocupa.

Nuestro estudio no se concentra en el ritmo y sí en la experiencia rítmica. En este punto, merced a la revisión de materiales existentes y a nuestra formación profesional, consideramos que la construcción de conocimiento sobre nuestro objeto de estudio debe nutrirse de nociones procedentes de la teoría teatral y de otras artes como

así también y fundamentalmente de diferentes campos, realizando las variaciones y “pivotes” necesarios.

Laban (1975, 1987) desde el campo del movimiento y Barba (1990) desde el teatral representan aportes fundamentales. El primero coreógrafo, plástico y teórico, desarrolla el Análisis del Movimiento Laban, método que permite estudiar el movimiento humano siguiendo cuatro categorías: Cuerpo, Forma, Espacio y Calidades. Por su parte Barba, estudia el ritmo en la actuación y en la escena, promoviendo la invención de micro-ritmos corpóreos por parte del actor y la valoración de las pausas-transiciones y los silencios como elementos fundamentales para la generación del ritmo. Realiza además consideraciones con respecto a partitura, secuencia y restauración del comportamiento (Schechner en op.cit.) que resultan valiosas para entender la experiencia rítmica como construcción y comportamiento pre-expresivo en situación de representación organizada. Esos constructos se complementan entre sí y son vinculados con nociones puntuales de la teoría musical tales como tempo, pulso y cualidades sonoras.

La biomecánica, entendiendo por tal a la ciencia que estudia las fuerzas y las aceleraciones que actúan sobre el organismo vivo, también constituye un aporte singular, aunque la complejidad de entrar en esos territorios implica encontrarse también con un discurso cuya racionalidad y objetividad al describir y analizar el movimiento, se distancia del conocimiento sensible y poético que aspira todo trabajo de entrenamiento actoral.

Por su parte los estudios en el campo de la cognición corporizada con amplio desarrollo desde la psicología musical también representan aportes valiosísimos para esta investigación. Si se comprendía erróneamente a la experiencia sensorial como compartimentada donde una sensación era absorbida exclusivamente por un sentido, la perspectiva cross-modal pone sobre el tapete que los aspectos kinestésicos, sonoros, visuales, táctiles constituyen informaciones sensoriales que se afectan y cruzan entre sí. Los estudios de García Malbrán (2010), Español (2010, 2014), Shifres (2009), Malbrán (2007, 2009, 2010) y Reybrouck (2005) entre otros, abordan la modalidad cruzada y contribuyen a pensar la práctica sobre la experiencia rítmica desde la perspectiva cross-modal.

Por otra parte, la psicología y especialmente los estudios experimentales en torno a la percepción del tiempo y del ritmo, resultan reveladores –aunque muchos de sus descubrimientos vigentes aún daten del siglo pasado-. Paul Fraisse (1976, 1989), a través de sus investigaciones, brinda herramientas conceptuales de notable injerencia en este estudio, ayudando a comprender y considerar elementos, muchos de ellos sutiles, que pueden asociarse directamente al estudiar la experiencia rítmica en el actor en formación.

Cada uno de los nombrados territorios hace foco en elementos particulares y todos, a la vez, resultan sumamente valiosos porque contribuyen a encontrar nociones, conceptos y elementos que subyacen a la práctica y la enriquecen.

1.5. Encuadre Metodológico

1.5.1. Investigación en la práctica

La investigación en torno al arte ha conformado tres grandes líneas de trabajo académico reconocidas bajo las denominaciones: investigación *sobre* las artes, investigación *para* las artes e investigación *en* las artes. Mientras la primera se encuentra caracterizada por una perspectiva interpretativa y una distancia teórica entre investigador y objeto de estudio, la investigación para las artes pone al arte como objetivo (no como objeto) y en consecuencia, desde su perspectiva instrumental, brinda descubrimientos para que sean aplicados al arte. Por su parte, la investigación en las artes, en la que se asienta el presente estudio, plantea un nuevo paradigma.

Llamada *Practice-as-Research* (PaR), la investigación a través de la práctica artística viene generando en las últimas décadas un gran cúmulo de debates académicos y políticos en países como Inglaterra, Australia, Países Bajos, Estados Unidos, Sudáfrica y, más recientemente, Brasil, Chile y Argentina entre otros, en la búsqueda por deslindar sus peculiaridades a nivel ontológico, epistemológico y metodológico y posicionarla como una forma legítima de investigación en el mundo académico. En este sentido, la creación de carreras universitarias de arte y el ingreso de profesionales universitarios en arte a la Academia, ha venido a irrumpir en las tradiciones de la investigación académica, proponiendo la práctica artística como forma de conocimiento válido y pertinente para la investigación universitaria.

Esta forma de investigación posiciona a la práctica artística como eje insustituible de la investigación. Estudiada desde un nivel técnico, interpretativo, creativo, escénico o artístico en general (López Cano y San Cristóbal, 2013), la práctica puede ser investida como investigación académica cuando puede contextualizarse, fundamentarse, sistematizarse y comunicarse (Fernández, 2016). Al respecto de estas cuestiones, sin embargo, existen diferentes posturas.

Gray y Malins (2004) proponen cuatro interrogantes a ser respondidos por el investigador para poder situar la investigación como investigación en la práctica: 1- *¿Qué se puede investigar?* Supone enfocarse desde la motivación, el impulso inicial, la disposición al deseo de encontrar algo por parte del investigador. 2- *¿Por qué es necesaria la investigación?* Supone la oportunidad que el investigador supere el nivel de su propio interés en la práctica y considere la relevancia de su investigación en un contexto más vasto que el de sí mismo y el de sus pares. En este sentido, contextualizar la investigación permite fundamentar su pertinencia en relación a razones externas, profesionales y personales. 3- *¿Cómo?* Dimensiona los métodos y procedimientos específicos con los que el investigador procura reunir, analizar, interpretar y evaluar lo que acontece en su práctica. El cómo está directamente relacionado con el tema de la investigación y con los objetivos que se pretenden lograr. 4- *¿Y qué?* Remite a analizar la contribución que la investigación puede dar al mundo de la arte y al mundo académico, trazando también futuras líneas de investigación. En este punto, las estrategias y formas de difusión y comunicación de la investigación para hacerla pública se vuelven motivo de ocupación para el investigador.

Para Borgdorff (2010) de la *Amsterdam School of the Arts*, la investigación requiere de la identificación del problema que habilita la emergencia de un proyecto al proponer preguntas relevantes y significativas para el mundo del arte y para el mundo académico puesto que ambos contextos generan y a la vez condicionan la necesidad y la originalidad de la investigación en la práctica. Haseman de la *Universidad de Tecnología de Queensland*, por el contrario, desde un punto de vista más radical sostiene que es “el entusiasmo de la práctica” y no el problema (Haseman, 2015) lo que permite el surgimiento de la investigación. Desde la perspectiva de la acción o perspectiva inmanente, el artista-investigador australiano sostiene que la investigación se ancla como investigación performativa en tanto el conocimiento se construye en el

devenir de la práctica a través del conjunto de acciones que lleva adelante el investigador de acuerdo a sus gustos, modos de sentir, crear y ser, intereses personales y profesionales que indudablemente operan en la elección y realización de determinada práctica.

Punta de lanza en las elaboraciones sobre este tipo de investigación, Robin Nelson (apud González, 2015) sostiene que en la investigación en la práctica la pregunta debe implicar un conocimiento práctico, una problemática del hacer. Desde esta perspectiva, postula la triangulación entre diferentes tipos de conocimiento: el del artista (saber-hacer), el del investigador (reflexión crítica sobre su práctica) y el del académico (saber teórico o conceptual). El investigador es artista, artista-investigador. El saber del oficio es un saber encarnado, situado en el cuerpo, y entretejido en la práctica. No existe por tanto distancia teórica entre investigador y práctica ni un ideal de objetividad (que sí sustentan las ciencias). La investigación se asienta sobre la singularidad y la subjetividad que permean la experiencia de construcción de conocimiento “desde dentro”. La multiplicidad de acciones que desarrolla el propio artista-investigador integra teoría y conceptos, experiencias y convicciones no existiendo separación entre estas dimensiones puesto que se encuentran integradas y en retroalimentación constante.

Proceso artístico, obra o entrenamiento -en nuestro caso-, la producción de conocimiento en la investigación en la práctica nos habla del arte pensado/accionado desde el arte. Las distintas caras o dimensiones de la práctica artística –comprendidas como prácticas miméticas, expresivas y emotivas, estéticas, hermenéuticas, conductuales- son motivo de ocupación de la investigación pudiendo en este punto fortalecer el propio campo de estudio, enriquecer teorías existentes o generar incluso nuevas teorías.

Las exigencias específicas del problema plantea la necesidad de recurrir a métodos experimentales y hermenéuticos tales como la experimentación, la participación en la práctica y la interpretación de esa práctica. Métodos con el potencial de captar, registrar y analizar respetando a la vez la naturaleza experiencial de la investigación. El artista-investigador imbuido en la práctica puede contribuir en su actividad creadora, al desarrollo o innovaciones del método conforme al fenómeno investigado.

La investigación atiende a la comunicación y transferencia de conocimientos dentro de la comunidad académica y artística. Para ello los límites intrínsecos que la misma práctica impone necesitan ser contemplados. En este punto, para Nelson el discurso escrito puede dar cuenta de la práctica mientras que para otros investigadores textos de formatos particulares, singulares y creativos se vuelven estrategias en procura de articular aquello que la experiencia permite conocer: un conocimiento que es a la vez material y racional, pero también inmaterial, experiencial, tácito, sensorial, no conceptual y no discursivo.

La investigación a través de la práctica como se ha podido apreciar de modo sucinto se encuentra en plena discusión y delimitación. Se trata de un paradigma reciente, de tan solo cincuenta años aproximadamente. En este sentido, se encuentra en permanente debate y actualización al preguntarse sobre su singularidad en los aspectos inherentes a la investigación.

1.5.2. La artista-investigadora: antecedentes

Hace más de veinte años que me dedico al teatro y a la danza.

Comienzo a bailar a mis quince años y, hasta 1994, año en que ingreso en la Facultad de Arte (en ese entonces Escuela Superior de Teatro), la danza lo ha copado todo, mi formación académica hasta recibirme de Profesora de Danzas Nativas y Folklore (IPAT) y mi carrera artística, al bailar y competir en certámenes locales, regionales y nacionales.

Improvisar, dejarme llevar, fluir y transcurrir por las sensaciones y las emociones que el acto de moverse íntegramente genera me impulsan a la Carrera de Teatro, especialmente para cursar la materia Expresión Corporal. Sin contar con ningún tipo de experiencia teatral (salvo una sola clase en un taller), nada sabía del teatro ni de las puertas (y los interrogantes) que se iban a abrir en mi vida artística y en mi desarrollo profesional.

Comienzo a actuar. A la vez, sigo bailando. Sorprendentemente empiezo a observar que como actriz o bailarina las habilidades y técnicas de una y otra arte se empiezan a cruzar, a mezclar y dos nuevas dimensiones, no pensadas hasta entonces, comienzan a tomar cuerpo: la composición coreográfica y, posteriormente, la dirección de grupos de danza.

Dirijo una Estampa: “Los Picapedreros de Tandil” (2003), llevando adelante un proceso de dramaturgia escénica y de entrenamiento actoral con bailarines. Danza, actuación y escena se unen efectivamente y siento que en esa práctica artística todas las fuentes de las que me he nutrido, encauzan en un mismo río.

Me sumerjo en la docencia a nivel terciario y universitario. Concursos mediante, comienzo mi labor como profesora en dos establecimientos de enseñanza superior: el Instituto del Profesorado de Arte de Tandil (IPAT) y el Conservatorio Provincial de Música “Isaías Orbe”. En el primero, a cargo de las materias Entrenamiento Corporal e Improvisación y Producción Coreográfica (Profesorado de Danzas) y Artes Combinadas (Profesorado de Artes Visuales); en el segundo, de Práctica Escénica I y II (Profesorado de Música, Orientación Canto). La Facultad de Arte, por su parte, me recibe primeramente como Ayudante y actualmente como JTP en Expresión Corporal I y en Rítmica, años más tarde; ambas materias pertenecientes a las Carreras Profesor de Juegos Dramáticos, Profesor de Teatro y Licenciado en Teatro. Todos estos espacios, en los cuales continúo trabajando hasta hoy, representan lugares de formación y de preguntas constantes en torno a la danza, el teatro, el movimiento y el ritmo.

Siendo para el docente universitario la investigación una función fundamental, retomo el proceso creativo y la escenificación de la Estampa como objeto de estudio, con el propósito de analizar lo que había quedado intuitiva o implícitamente aplicado en aquella práctica artística al cruzar la danza y el teatro. Dicha investigación que denomino “La Estampa Folklórica, articulación entre la Danza y el Teatro” (2008), la presento como Tesis de Licenciatura en Teatro, Facultad de Arte, UNCPBA¹ y, en retrospectiva, descubro que opera como bisagra. Lo que hasta entonces había sido hibridación “intuitiva”, situada en el cuerpo, expresándose en la práctica misma (al actuar, crear, coreografiar, bailar), comienzan a ser interpelados por el análisis, la interpretación y la sistematización de la práctica; una forma de conocimiento distinta a la de la reflexión artística.

En 2008, conjuntamente con la finalización de la Tesis, ingreso en la Especialización Tendencias Contemporáneas de la Danza (IUNA). Este tránsito formativo enriquece el cruce disciplinar con la danza, el teatro, el video-danza, la danza aérea, el uso de tecnología con fines artísticos, la danza butoh, y el diálogo entre teoría y

¹ Publico el resumen en "La Estampa Folklórica: análisis de un proceso de creación integrados de Danza y Teatro (Anuario La Escalera, Facultad de Arte, UNICEN, 2009).

práctica. Publico “La imagen cinematográfica de Deleuze en el análisis sobre la producción de sentido en artes escénicas. Mendiolaza y la imagen misma del tiempo” (2009), “El presente de la danza. Revisión histórica y análisis de obras” (2010), y llevo adelante la creación, dirección y realización audiovisual “desAmor” –junto a E. Velazco–, en formato de corto, con actores en movimiento creando sonoridad². Comunico esta experiencia publicando un análisis del proceso de creación bajo el título “Proceso creativo de mixtura: el video-danza. Movimiento e imagen en “desAmor” (2009).

En 2009 comienzo a participar en proyectos de investigación en carácter de investigadora categorizada (los cuatro años anteriores lo había hecho como auxiliar de investigación). Entre 2011-2014, me desarrollo en dos proyectos: “Formas de la escucha corporal: los estudios del movimiento y las problemáticas del registro y documentación del hecho vivo” (Dirección: G. González) y “Estudios sobre procesos de creación en artes del espectáculo” (Dirección: M. Rosso) en el marco del Programa “Poéticas híbridas: estudios sobre los lenguajes múltiples en las artes contemporáneas” (Dirección: J. Lavatelli).

Doy continuidad al área de estudio de mi tesis abordando temáticas ligadas a la mixtura de lenguajes en la escena contemporánea, específicamente en los procesos creativos escénicos que articulan danza folklórica y teatro³.

El interés en torno al movimiento, los estudios somáticos, la escucha corporal, las sonoridades del cuerpo en movimiento y la escena se vuelve una inquietud recurrente. Así lo testimonian el trabajo de investigación sobre el ritmo cardíaco que deriva en la creación escénica *Latido Sentido* (2011)⁴; el artículo “Latido Sentido,

² “Las preguntas del proceso estaban relacionadas con trabajar el movimiento, el sonido corporal y el silencio, generando estructuras rítmicas, mientras entrenaba ojo y pensamiento para captar la forma sensible de “contar” con un discurso no-escénico y con un medio tecnológico particular –cámara-.” (Escrito personal).

³ Presento las ponencias “Danza (folklórica) y teatro: práctica liminal en la escena contemporánea” (2013) y “Danza folklórica y teatralidad. Apuntes sobre una práctica liminal en la escena contemporánea a partir del estudio de un caso” (2014).

⁴ La investigación, enmarcada en el Proyecto “Experimentación y análisis de procesos creativos en artes escénicas” (2008-2010, C.I.D.), contó con la participación de Manuela Posse, Valeria Guasone y Jerónimo Ruiz. El siguiente extracto habla sobre esta experiencia: “Aconteció (y digo para nuestra sorpresa...) que la obra fue volviéndose explícitamente performática. Durante cada ensayo accionamos, fue nuestra forma de investigar y, finalmente, lo metodológico del proceso creativo fue tan primordial que se plasmó en obra. Sin ocupación dramática, sin linealidad ni progresión, la única conexión entre cada una de las experiencias era la presencia del ritmar cardíaco que habíamos investigado (ya en el movimiento, en la luz, en los cuerpos, etc.) o cierta teatralidad que pasara por la temática del corazón. Eso

cuando el arte busca en el saber científico” (2012), en coautoría con J. Ruiz; la creación de patrones rítmicos a partir de movimientos básicos y cotidianos, compilada en un archivo fílmico (2013), junto a G. Dillon; la publicación “De la respiración al movimiento. Leonardo Montecchia. Fragmentos de una entrevista” (2013).

Para las I Jornadas Internacionales sobre la (de)construcción corporal: desmontando la memoria del cuerpo (2014), investigo junto a D. Gunset una suerte de metáfora sobre la escucha corporal indagando en el cruce entre el movimiento surgido del ritmar interior y la tecnología. “El latir del cuerpo: escucha corporal y variaciones... Colaboración experimental entre movimiento y tecnología” logra ser presentado en doble formato: creación performática y ponencia, como una red epistémico-vivencial que enlaza estudios somáticos, creación escénica y labor pedagógica. Esta experiencia se transforma en “Latir del cuerpo y ritmo tribal” al investigar el elemento sincopado del ritmar cardíaco produciendo asociaciones con el ritmo folklórico.

Desde 2015, integro el Proyecto “La creación como investigación y la investigación como creación: artefactos escénicos” (Dirección: P. Fernández y G. González). Este marco me motiva a sumergirme en la problemática del ritmo en la formación de actores investigando en la práctica.

En función de la presente investigación el interés en la danza, el teatro, el movimiento, el ritmo, el cuerpo y su sonoridad hacen que mi práctica profesional se sostenga por un lado en la firme convicción que el cruce disciplinar amplía la mirada y con ello permite la apertura hacia comprensiones novedosas y originales sobre la práctica artística y el arte, por otro en la retroalimentación constante entre arte, docencia e investigación la cual moviliza preguntas y nutre mi desarrollo hacia facetas muchas veces impensadas, y por último, en el trabajo incesante de articulación entre teoría y práctica como forma de conocer y reflexionar sobre la praxis artística en sus diversos modos de expresión. Esta tríada de aspectos conforman el cimiento fundamental para el estudio que me propongo llevar adelante.

sí, en cada una de las “escenas” nos interesaba generar atmósferas (cierto clima, tiempo, matiz, sensación) que fueran sentidas por el público asistente, que lo sensibilizaran, que lo volvieran hacia su sí mismo y su propio ritmar. Así se conformó el universo de Latido Sentido... trabajando de modo muy elemental con dispositivos tecnológicos, haciéndolos evidentes ante el público -el estetoscopio adaptado, micrófonos, sonido accionado en vivo, tratamiento de la luz para generar cuerpos/sombras superpuestas y alternas-.” (Escrito personal).

1.5.3. Objeto de estudio: escenario y sujetos

La presente investigación se inscribe en el terreno de la investigación en la práctica desde el interior de un campo artístico como lo es el de la formación teatral, en la Facultad de Artes de la Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Siguiendo el Plan de Estudios (1996) aún vigente, las carreras teatrales tienden a la formación de profesionales dúctiles en el campo teatral, capacitados para la reflexión y el hacer teatral como teatristas-actores, directores, docentes de teatro e investigadores. El Ciclo Básico, de tres años de duración, perfila al estudiante, a través de una sólida formación en el área teatral y pedagógica, como Profesor de Juegos Dramáticos para ejercer su práctica profesional en la coordinación de grupos de aprendizajes en el ámbito oficial y privado del sistema educativo. Por su parte, el Ciclo Superior, de dos años de duración y con un tronco común, considera dos perfiles profesionales. Mientras que la Licenciatura en Teatro lo capacita para la reflexión y el hacer teatral, siendo sus incumbencias profesionales la investigación, la dirección teatral, la realización integral de hechos teatrales y la coordinación de creaciones colectivas e interdisciplinarias, el Profesorado de Teatro perfila al estudiante en el conocimiento de las teorías aplicadas en el ámbito de la pedagogía teatral capacitándolo como profesional para conducir y coordinar procesos de aprendizaje orientados a la formación de actores y la enseñanza superior.

Haciendo foco en el área teatral, la formación del estudiante se centra en la práctica artística teatral desde la actuación y desde la dirección, en el Ciclo Básico y Superior respectivamente. La práctica por tanto tiene tal injerencia en la formación del futuro artista que de hecho formación y entrenamiento pueden ser comprendidos como caras del mismo fenómeno dialéctico. El estudiante se forma mientras se entrena (indagando o ensayando) en los contenidos específicos y los procedimientos técnicos de la actuación, lo corporal y lo vocal. A partir de ese entrenamiento aprehende, y esto mismo lo lleva a reactualizar permanentemente el conocimiento sobre sí mismo y sobre su oficio, enriqueciendo así su formación teórico-práctica en vistas a desempeñarse como artista en procesos creativos y hechos escénicos.

La presente investigación aborda dentro de este contexto de formación universitaria, un entrenamiento específico: aquel que acontece en la asignatura Rítmica que, según lo dispuesto por la estructura curricular del Plan de Estudios, es una materia

de carácter teórico-práctico, cuatrimestral, que se desarrolla en el Primer Año del Ciclo Básico⁵.

Específicamente, el presente estudio se lleva adelante en las cohortes 2015 y 2016, grupos integrados mayormente por personas sin experiencia teatral previa y muchas de ellas abocadas aún en resolver cuestiones de concentración, desinhibición, exposición y confianza. En este sentido, las expectativas o inquietudes con respecto al ritmo y a la relación de éste con la actuación o con la escena que manifiestan son relativamente escasas o nulas. Nuestro estudio por tanto se ubica en la base, en el primer escalón de la formación/entrenamiento actoral con alumnos. Precisamente ése es el patrimonio de la investigación: ir al encuentro de la experiencia rítmica como respuesta original y, en cierto sentido, espontánea de los estudiantes a ejercicios primeros e inaugurales.

La materia Rítmica propone un entrenamiento artístico específico orientado principalmente hacia el desarrollo de competencias rítmico-compositivas. Grosso modo, aborda la formación del actor para la escena adentrándose en la problemática del ritmo desde la vivencia sensible del estudiante hasta arribar a la noción de ritmo y al estudio de las formas rítmicas, como conceptos operantes en la construcción escénica.

El ritmo en sus aspectos generales como así también su incidencia en las manifestaciones teatrales y en aquellas producciones contemporáneas de carácter híbrido (teatro, música, danza, realización audiovisual), conlleva a explorar y reflexionar sobre los aspectos rítmicos de la actuación y de la escena, en la búsqueda de un *actor-en-vida* capaz de ritmar consigo mismo y con otros en la situación escénica.

El programa de Rítmica se aboca primeramente a la naturaleza del fenómeno rítmico, avanza hacia la relación entre rítmica, movimiento y tempo, hasta desembocar en la relación entre rítmica y escena. En el proceso de aprendizaje lo vivencial, audioperceptivo y corporal constituyen caminos ineludibles al pretender favorecer en los estudiantes la experiencia del ritmo y el análisis, conceptualización y manipulación creativa de dicha experiencia a través de las nociones y aportes procedimentales de la rítmica.

⁵ Integra el Área Teatral del Primer Año junto a Expresión Corporal I, Interpretación I, Educación de la Voz I y Anatomía, y el Sub-Área Corporal junto a Expresión Corporal I, II y III, Iniciación a la Danza y Música y Coreografía.

El acceso al ritmo como fenómeno consciente anclado en el cuerpo se construye a través de ejercicios de complejidad creciente. En este sentido, se pueden discriminar dos grandes etapas en el entrenamiento: la que promueve en el estudiante la conexión con su propia experiencia rítmica con/sin situaciones de exposición y, complementando este proceso, la que propone que la experiencia rítmica se entable desde la interacción con sus pares para manifestarse como situación escénica. La presente investigación vale advertir, se centra en la primera etapa.

1.5.4. Metodología

El marco de investigación artístico-académica, las innumerables construcciones como artista-docente-investigadora, las motivaciones personales, inquietudes y objetivos, y el contexto dado por el mundo del arte, determinan entre otros aspectos la metodología de la presente investigación. En este sentido, la participación en la práctica se vuelve primordial puesto que permite estudiar un fenómeno, el de la experiencia rítmica, en sí mismo complejo y cambiante y brindar a la vez espacio a los vaivenes propios de la investigación y al componente imaginativo que ella sustenta.

Resuelta a investigar la experiencia rítmica, la práctica en la presente investigación se centra en el universo del trabajo creativo del actor en formación, sin atender la dimensión pedagógica con la que inevitablemente cuenta al estar desarrollada en el marco de una materia dentro de un plan de estudios de formación teatral universitaria.

Específicamente, el presente estudio analiza experiencias rítmicas que direccionadas por consignas durante el trabajo creativo, son creadas y mostradas por los estudiantes al resto del grupo. Las mismas permiten observar los soportes con los que cada estudiante trama su efímera experiencia rítmica en el vivo de su realización.

El proceso investigativo supone, por tanto, hacer hincapié en la relación cuerpo-movimiento-sonoridad y, más profundamente, reclama que como artista -investigadora construya una práctica teñida de temporalidades distintas, por caracterizarla de algún modo. Puntualmente: una ocurre previamente al trabajo con los estudiantes, otra en el vivo de los encuentros y otra se lleva adelante a posteriori de la clase.

A través de esas temporalidades, la práctica va generando un ciclo facetado y a la vez espiralado, de acuerdo a las acciones de diseño, experimentación, registro,

análisis, interpretación y sistematización que se llevan adelante, permitiendo alcanzar progresivamente mayor madurez y refinamiento. Veamos cómo esto resulta posible.

El proceso de construcción de la práctica se inicia con el diseño de los ejercicios y trabajos prácticos con la intención de promover en los estudiantes la conexión con su sentir rítmico. El planteamiento de cada ejercicio contempla, además, las adecuaciones y modificaciones pertinentes, como así también la manera de coordinarlos y guiarlos en relación al trabajo creativo con sus posibilidades de transformación. En otros casos, por el contrario, se pautan trabajos que el alumno debe desarrollar de forma autónoma y, en este sentido, se vuelve necesaria la elaboración de consignas sugerentes para motivar la indagación creativa de los estudiantes por fuera del espacio-tiempo de la clase.

En cuando al vivo de los encuentros, segunda temporalidad, estudiar la experiencia rítmica en la corporeidad de los estudiantes requiere estar íntegramente comprometida, en el aquí-y-ahora, en el presente perceptual de la vivencia.

Cada ejercicio se guía en el colectivo de la clase atendiendo a la experiencia rítmica que los estudiantes van manifestando. Las consignas iniciales, elaboradas en el trabajo previo, se van poblando de nuevas elaboraciones y matices al estimular y acompañar el trabajo creativo del grupo.

El estudiante experimenta a través de las consignas y logra, merced a su trabajo creativo, conformar una arquitectura corporal con una línea de impulsos afianzada en una secuencia fija de movimientos de naturaleza repetitiva y con “sincronía comportamental” (Barba, 1990:194).

Fruto de las pruebas, reflexiones y borraduras que realiza durante el trabajo creativo, la experiencia rítmica se consolida en una suerte de partitura que cada estudiante muestra a sus compañeros.

A fin de lograr captar las experiencias rítmicas de los estudiantes en el devenir de su realización, la relación entre hecho vivo y reflexión se ve manifestada en diferentes formatos. Recorro a palabras, frases, sensaciones, impresiones mentales, conceptos, preguntas o indicaciones a los estudiantes buscando clarificar cuestiones que están tímidamente o confusamente expresadas.

La práctica me involucra a un estar en escucha con lo que propone cada estudiante. Empatizar con su vivencia me permite encontrar lo más pregnante de la experiencia rítmica que aquel expone, permitiéndome percibir y analizar en el aquí-y-

ahora y mientras transcurre, la relación cuerpo-movimiento-sonoridad con sus múltiples maneras de plasmarse: intervenciones de silencios y pausas, acentuaciones, conformaciones de uno o más grupos rítmicos y su reiteración, organización de estructuras rítmicas más abarcativas que engloban a aquellos, mecanismos de ajuste y anticipación que pone en juego el estudiante para sincronizar y ritmar.

Posteriormente, me sumerjo en la tercera temporalidad. En vistas a encontrar detalles más sutiles y nuevos hallazgos reviso los registros fílmicos. Analizando ahora en soledad y con mayor detenimiento, interpreto buscando sistematizar toda esta información. Para ello también pongo a prueba en mi propio cuerpo los eventos, fraseos de movimiento y sonoridades, etc. captados en los trabajos de los estudiantes, vivenciándolos corporalmente. Esto contribuye a afinar el registro sensible sobre el fenómeno estudiado y ampliar en consecuencia la comprensión de la experiencia rítmica en cada caso abordado.

Dicho trabajo provoca también la necesidad de registrar la relación entre cuerpo-movimiento-sonoridad de un modo más directo y casi sin mediación de la palabra, como una manera de privilegiar cada experiencia viva, situada y encarnada en el cuerpo, que al devenir modifica y transforma. La investigación deriva hacia una construcción impensada hasta entonces: la grafía rítmica, de la que hablaremos en breve.

En todo el proceso investigativo la documentación resulta vital. Testimonia la práctica y genera a la vez nuevos materiales para el análisis. En este sentido, el archivo de la presente investigación se encuentra conformado específicamente por la documentación en formato audiovisual de ejercicios grupales y prácticas individuales - éstas últimas básicamente escénicas, dada la instancia de exposición en las que son mostradas al resto del grupo-, que acontecen en la primera etapa del proceso de entrenamiento de Rítmica en los años 2015 y 2016.

Las filmaciones se presentan como un recurso eficaz y pertinente. Tomadas con cámara fija y plano general, registran lo que acontece en la totalidad del grupo durante la práctica y/o plano conjunto cuando se trata de trabajos individuales. Además, dado que la puesta en palabras durante los ejercicios o en las instancias de reflexión grupal resulta relevante por cuanto se encuentran maneras de verbalizar a través de impresiones, preguntas o saberes, el registro fílmico es complementado con audios-

registros realizados con grabador de voz. Estos últimos funcionan de soporte cuando el primero pierde nitidez verbal.

Cuando la experiencia rítmica se complejiza en razón de la propuesta de trabajo que se le hace a los estudiantes (Cap. IV), el registro fílmico se vuelve un gran aliado para observar con minuciosidad la experiencia rítmica ya acontecida, en lapsos de tiempo de muy breve duración. Se produce así el encuentro con la técnica microanalítica por video implementada en psicología para estudiar los patrones de interacción entre madre y lactante.⁶ En la presente investigación se aplica para analizar los patrones rítmicos creados desde la relación cuerpo-movimiento-sonoridad, revisando los múltiples elementos operantes que se manifiestan en la experiencia rítmica.

1.5.4.1. Grafía rítmica

La grafía rítmica o notación rítmica surge durante el proceso investigativo como respuesta a la necesidad de volcar los datos recabados en una forma de registro que represente a través de signos o dibujos. En procura de encontrar el modo más apropiado y pertinente con la que presentar la compleja interrelación de la experiencia rítmica, la grafía rítmica evoluciona durante el estudio desde trazos más básicos y puntuales hasta llegar a contemplar formas más plásticas.

Con reminiscencias de partitura musical, la representación gráfica de la experiencia rítmica se constituye a través de dos ejes. Por un lado, el eje horizontal da idea de la dimensión temporal de los sucesos (sonoros y/o corporales) y las relaciones entre sucesos e intervalos y, de ambos en relación a un pulso, cuando éste se presenta de modo regular. Se trata de las relaciones en torno a la duración. La distribución en el tiempo; el antes y después de cada suceso e intervalo. El eje vertical, por su parte, vuelca información relevante acerca de la manera en que están conformados los eventos duracionales (movimientos, sonidos, palabras, ataques, silencios, intensidad, timbre, etc.), acercándose hacia lo cualitativo, lo dinámico y lo plástico como lo sugiere el siguiente ejemplo:

⁶ Beebe y Lachmann (1988), Bowlby (1969), Mahler (1975), Stern (1990), Lebovici (1988), Fonagy (2002) entre otros, realizan formulaciones teóricas sobre los infantes y las interacciones tempranas a partir de los datos obtenidos.

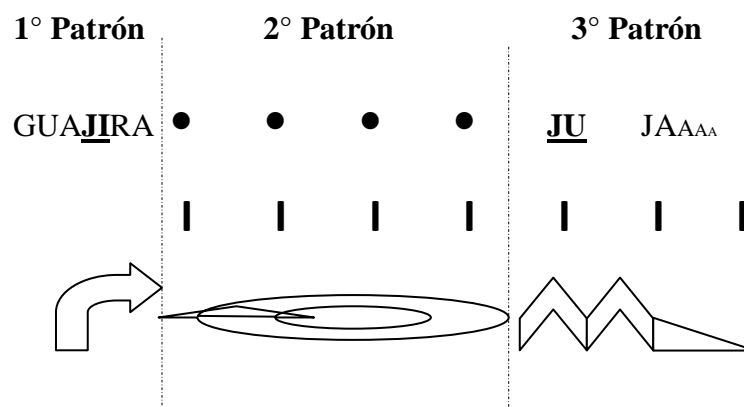


Gráfico 1: Notación rítmica, ejemplo.

Si en el lenguaje musical, la escritura musical viene a ser considerada como un metalenguaje capaz de transmitir los aspectos teóricos del lenguaje musical que se conjugan como obra (Shifres, 2009), la escritura rítmica responde a esa misma naturaleza. Desde nuestra concepción, constituye un intento por estudiar, sistematizar y comunicar la experiencia rítmica de una determinada práctica, atendiendo especialmente a la relación movimiento-sonoridad en sus congruencias temporales.

Resta señalar que se trata de una forma de captar esencialmente incompleta dado que expone solamente aquellas relaciones que permiten ser escritas y graficadas, mapeando el acontecimiento rítmico que éste expresa. Nunca podrá sustituir la experiencia rítmica del estudiante. Simplemente pone de relieve los elementos y dinámicas más representativas de ese ritmo-en-acto que se estudia.

I.6. Límites

Queda fuera de la presente investigación la sincronía interpersonal que permea la experiencia rítmica de los estudiantes al compartir ejercicios, reflexiones e indagaciones durante el trabajo corporal en una práctica grupal. Igualmente, la práctica que acontece en la segunda etapa del entrenamiento en la cual los ejercicios proponen que la experiencia rítmica surja de la interacción con el compañero y en los que específicamente se trabaja en pareja. En este sentido, la práctica sobre el ritmo como tránsito individual cede hacia una nueva dimensión: la experiencia rítmica con otro. Confianza, contacto, acción-reacción y, posteriormente, elementos técnicos de la actuación tales como entorno, situación dramática, conflicto, etc. vienen a construir un nuevo universo en la experiencia rítmica en pareja, buscando entrenar al estudiante en el

ritmo como materia de lo escénico. Estas incorporaciones se vuelven indispensables para el desarrollo de la asignatura Rítmica, y a pesar que resultan sumamente interesantes para un estudio académico, exceden los límites de la presente investigación.

CAPITULO II: APORTES TEORICOS

La investigación que nos proponemos llevar adelante toma contribuciones de diferentes campos para ampliar el conocimiento sobre la experiencia rítmica que ocurren en el marco de una práctica de entrenamiento/formación actoral universitaria.

Las perspectivas filosófica, psicológica, antropológica y etnográfica nos acercan hacia el cuerpo y la percepción, aventurándonos a comprender la experiencia rítmica como sentir y manifestación multisensorial. En este sentido, por un lado nos nutrimos de estudios sobre desarrollo cognitivo y cross-modalidad, del sistema Laban en el campo del movimiento y del entrenamiento artístico en el que también abordamos a Barba, y de aportes menos expresivos como lo son los de la ciencia biomecánica. Además y muy especialmente, nuestra investigación se ven enriquecida por los estudios de Paul Fraisse sobre la que nos explayaremos dada la pertinencia de su trabajo para la problemática a la que nos abocamos.

Todos estos aportes brindan categorías, coordenadas y herramientas conceptuales con las cuales poder estudiar la experiencia rítmica en su devenir, mientras se produce y manifiesta como movimiento/sonoridad corporal.

II.1. Pensamiento del cuerpo, modos de sentir y sincronía interpersonal

Así como el giro lingüístico (desde 1921 con Wittgenstein) cuestiona la "transparencia del lenguaje" para reflejar las representaciones del pensamiento e inicia un gran movimiento de cambio a lo largo de todo el siglo XX, afectando la manera de reflexionar en filosofía y las formas tradicionales de pensar e investigar en las ciencias sociales y humanas⁷, más recientemente el giro corporal (Sheets-Johnstone, 2009) propone salir de la tradición epistemológica de la causa y el mecanicismo y superar el dualismo cartesiano o la "filosofía de la escisión" (mente-cuerpo, mente-realidad, interioridad-exterioridad, organismo-sociedad) al privilegiar el cuerpo y la condición corporal de la experiencia humana.

⁷ Considerado el lenguaje como intermediario entre el sujeto y la realidad y un vehículo transparente para reflejar las representaciones del pensamiento, el giro lingüístico viene a cuestionar estas apreciaciones postulando que el lenguaje tiene entidad propia y que como tal, impone límites, y también determina en cierto modo el pensamiento y la realidad.

El giro corporal cuestiona las tradicionales relaciones dicotómicas individual-social, cognitivo-afectivo, intrapsíquico-interactivo, consciente-inconsciente, etc. postulando por un lado la corporeidad de los procesos mentales y por otro, la existencia de pensamiento por fuera de cualquier sistema simbólico (ya sea matemático, lógico, lingüístico) con la capacidad de mediar la referencia a alguna otra cosa (Español y Ospina Tascón, 2014).

Bailarina y coreógrafa además de filósofa, Sheets-Johnstone afirma que el movimiento es el pensamiento mismo dada su naturaleza kinética, temporal, espacial y dinámica. En este sentido, basta mirar la danza que no responde a estructuras ni pautas coreográficas tal el caso de la *contact-improvisation* para poder apreciar en bailarines entregados al presente de la acción de bailar comunicándose con otro/s cuerpo/s, cómo el pensamiento no es traducido por el movimiento sino que son las experiencias táctiles-kinéticas de cuerpos que sienten las que modelan el pensamiento dando sentido a los eventos, a la interacción con otros cuerpos e incluso al lenguaje⁸.

Stern, desde el campo de la psicología, dedicado al estudio del desarrollo cognitivo pre-lingüístico, contribuye a ampliar nuestra reflexión sobre esta cuestión. El psiquiatra y teórico psicoanalítico afirma que existen “modos de sentir” o formas de la vitalidad (Stern, 1985) con los que captamos aspectos dinámicos de nuestras experiencias ya sean movimientos, emociones, pensamientos o acciones de manera simultánea en distintas modalidades perceptivas sin ser específica de ninguna –en breve, volveremos sobre este punto al hablar sobre crossmodalidad-. En las formas dinámicas de la vitalidad -de acuerdo a la última reformulación (Stern, 2010), convergen como una péntada dinámica cinco eventos: movimiento, tiempo, fuerza, espacio y dirección/intención⁹.

Los modos de sentir se modelan en los intercambios afectivos con el adulto cuando se es bebé. El adulto instaaura un patrón de repetición-variación en el que las propiedades amodales (formas o pautas espaciales, intensidades y pautas temporales) se

⁸ Los bebés no son de hecho pre-lingüísticos; el lenguaje es pos-kinético (Sheets-Johnstone, 2008 en Español y Ospina Tascón, 2014).

⁹ Expresados en términos cinéticos como explosivo, relajado, crescendo, tenso, desvanecimiento, quietud, irrupción, lánguido, apurado, acelerando, pulsante, balanceado, apretado, débil, esforzado, poderoso, etc. (Nudler, 2013).

reiteran con base similar pero estableciendo cambios sutiles de una a otra interacción¹⁰. A través del patrón se ordenan y secuencializan los afectos de la vitalidad: percepciones gestálticas de impronta supramodal que si bien varían de forma dinámica y permanente no cambian esencialmente a lo largo de la vida de la persona, proporcionándole un sentimiento de continuidad experiencial y de entidad coherente. Estos perfiles de activación de los modos de sentir están presentes durante toda la vida y se dan siempre, independientemente que existan o no estados emocionales.

Estudios como los de Stern dedicados al intercambio afectivo entre bebé y madre y personas del entorno inmediato, permiten al antropólogo Edward Hall (1984) afirmar que la sincronía interpersonal es un modo de estar del hombre a lo largo de toda la vida (incluyendo también la etapa fetal).

Influenciando el campo de la comunicación intercultural al estudiar la comunicación verbal y no verbal, Hall sostiene que las personas se relacionan y comunican con sus pares la mayoría de las veces de modo inconsciente. Al socializar se establecen acoplamientos rítmicos de manera tal que experimentar el tiempo y el ritmo propio no pueden ser ajenos a la cultura, al entorno, a la situación, al estado psicológico y emocional, al comportamiento y las acciones, a los pensamientos, las palabras, los gestos y la concentración. Todos estos elementos permean la auto-sincronía del sujeto y la sincronía en la interacción con otros.

II.2. Percepción cross-modal y artes temporales

Desde el descubrimiento de las neuronas espejo (Rizzolatti), a fines de los noventa, sabemos que la percepción sobre una acción no sólo acontece al ser realizada de forma activa por el sujeto sino que también ocurre cuando se imagina realizarla o la ve realizada por otro. Las neuronas espejo “reflejan” la acción activando en el cerebro circuitos similares a los que se ponen en funcionamiento cuando dicha acción es efectivamente realizada.

En 2002, un equipo de investigadores -entre los que se encuentra Rizzolatti- dirigidos por Kohler, llegan a descubrir un tipo de neuronas espejo que tienen la especificidad de activarse no sólo al realizar la acción y al verla ser realizada, sino

¹⁰ “La sucesión de tensiones y distensiones, de continuidad, regularidad, disrupción o quiebre de movimientos y vocalizaciones que experimenta el bebé (y el adulto) son modos de sentimiento” (Español, 2014:175).

también al escuchar los sonidos que dicha acción produce al ser ejecutada aunque no se la vea directamente; el cerebro por tanto, registra y guarda información auditiva asociada a estímulos kinéticos¹¹. Denominadas trimodales, estas neuronas incrementan su actividad en las integraciones cross-modales. Al captar informaciones multisensoriales (audio-viso-motoras) permiten una mejor representación del entorno y del propio cuerpo. Algunos estudios han llegado incluso a demostrar que, de acuerdo a la postura y el movimiento del cuerpo en relación al espacio, el cerebro elabora respuestas diferentes ante interacciones de sistemas sensoriales diferentes (Deveuve y Pouget, 2004).

La demostrada existencia de lazos de conexión cross-modal expone una forma de percepción conformada por la integración y coordinación de informaciones procedentes de distintos centros sensoriales reconocida como percepción cross-modal, cross-modalidad o modalidad cruzada.

El modelo de percepción cross-modal nos habla de neuronas multisensoriales que se activan exclusivamente ante la entrada de información múltiple (Wright, 2002). En este sentido, cuando los estímulos pertenecientes a dominios sensibles distintos son congruentes en el tiempo, se integran formateados por el cerebro en un nuevo percepto, una experiencia perceptiva diferente que trasciende la mera suma de sus partes.

Según Mc Gurk y Mac Donald, 1976 (cit. Malbrán, 2010), este modo perceptivo funciona capturando. Ante la congruencia entre un estímulo sonoro y uno visual, la experiencia de audivisión que se produce puede ser considerada “óptima” en tanto surge de la asociación entre ambas sensaciones. Los autores establecen que uno de ambos estímulos funciona protagonizando la experiencia y capturando al otro. En las artes que trabajan con la conjunción de modalidades (la danza y la música, la música y el teatro, el cine y la música) uno de los estímulos eclipsa al otro. Por ejemplo, en un estímulo audio-visual, el estímulo visual puede ser que gobierne sobre el estímulo sonoro y en ese caso se habla de captura auditiva, y de captura visual a la inversa.

Dado que no se puede percibir ni retenerlo todo, el agrupamiento y la segmentación se constituyen en los mecanismos por medio de los cuales la mente capta la información sensorial. En este sentido, la mente mientras discrimina y agrupa los

¹¹ Estos avances han resultado tan notables que algunos estudios se han dedicado a analizar la incidencia que las neuronas polisensoriales pueden tener en la comprensión del lenguaje en nuestra especie.

estímulos sensoriales según las similitudes o diferencias que encuentra entre propiedades y relaciones, aplica estructuras jerárquicas puntuando o segmentando aquello que percibe. A consecuencia de la interrelación y fusión entre estímulos de diferentes sistemas sensoriales, la percepción cross-modal produce ciertas alteraciones transformándolos para que de una experiencia multisensorial devenga una nueva, única y unidimensional interpretación.

Las cesuras, acentos temporales, momentos de tensión-distensión y redundancia son algunos de los índices que permiten segmentar y agrupar, siendo rasgos facilitadores de la integración cross-modal en las artes temporales (Malbrán, 2010). En este sentido, “...los valores temporales, kinéticos y discursivos” (Malbrán, 2010a:87) juegan un rol fundamental para la percepción multimodal en las artes escénicas.

Según Mark Reybrouck de la *University of Leuven* (Leuven, Bélgica) con áreas de estudio en psicología experimental, ciencia cognitiva y psicología cognitiva, la experiencia perceptiva en su despliegue fenomenológico y las etiquetas conceptuales que sobre ella se imponen, nos hablan de la existencia de una tensión inevitable entre percepción y concepto que no debe perderse de vista (Reybrouck, 2005). En este sentido, los mecanismos de anticipación y memoria por ejemplo, intervienen ineludiblemente permitiendo que la mente funcione fuera de tiempo, realizando cálculos predictivos en función de la escucha auditiva. Por tanto, señala el autor, las categorías deben ser funcionales, capaces de integrar por un lado las reacciones a las mediaciones producidas por el cuerpo a través del aparato sensorial y del aparato motor, y por otro, las reacciones que son el resultado de la mediación cognitiva y de los procesos de aprendizaje que, en la cognición musical, son experienciales y encarnados.

Centrado en descifrar la experiencia perceptiva en el “usuario del mundo sonoro”, Reybrouck nos dice que la autonomía epistémica de cualquier actividad perceptiva, es decir el sentido que de aquella se hace, puede servirse de imágenes auditivas - representaciones mentales de entidades sonoras que presentan una coherencia en su comportamiento acústico- o de eventos. Definiendo al evento (E) como algo que sucede a algo, Reybrouck señala que estos términos intuitivos y en apariencia simple permiten sin embargo sopesar dos aspectos fundamentales: el/los invariantes estructurales (SI) y el/los invariantes de transformación (TI).

Mientras E “unitiza” (unifica) secuencias de información de estímulos, resulta posible reconocerlo como tal porque presenta los dos patrones invariantes en el tiempo: a simple vista SI, que si cambia lo hace lentamente en el tiempo, y TI en su desarrollo temporal, refiriendo los estilos de cambio.¹² Siendo continuo en su despliegue pero discreto en su etiquetado, el concepto evento reúne en sí mismo conocimiento perceptual y conceptual.

Reybrouck advierte que el modo en el que efectivamente percibimos el entorno sonoro no es la forma en que pensamos que lo oímos. Sus estudios exponen que durante la audición musical se producen vivencias motoras y cinéticas virtuales en aquel que escucha como si realmente produjera el sonido y, en este sentido, afirma que la música no sólo es escuchada sino es enactivada¹³.

II.3. Análisis del Movimiento Laban

El coreógrafo e investigador Rudolf von Laban, pertenece a la generación que a principios de siglo XX revoluciona la danza de las sujeciones impuestas por el ballet clásico, permitiendo la emergencia de la danza moderna y una nueva concepción con respecto al movimiento.

Para Laban la danza debe provenir del impulso interior del movimiento de cada bailarín al sensibilizar y concienciar su cuerpo. Danzar es expresar y crear poniendo en juego las dinámicas o *effort* del movimiento; entendiendo por *effort* no sólo el impulso del movimiento sino el aspecto interior, la intencionalidad de la vivencia que conlleva el movimiento.

Laban hunde raíces en lo que más tarde se denominará perspectiva somática del movimiento. En este sentido, ya sea que el movimiento se dance o no, implica

¹² El autor da un par de ejemplos que permite distinguir entre uno y otro concepto. Un clarinete suena, su sonido corresponde a SI, la articulación y modulación específica del sonido es TI. Veamos otro: un evento que involucra una pelota que rebota puede ser denotado como E (SI = bola, TI = rebote) = pelota que rebota. Sin embargo, los eventos pueden tener distintos niveles de complejidad. Entre los más básicos pueden encontrarse el goteo, el raspado o el impacto –remitiendo el último al ejemplo dado- o hacerse más complejos con el rompiendo, rebotando y derramando, hasta llegar a eventos acústicos de mayor complejidad.

¹³ La *simulación ideomotora* (Reybrouck) resulta un mecanismo a través del cual se alcanzan ciertos estados “dinámicos” dando la sensación de efectuación de movimiento aunque no se realice concretamente. A grandes rasgos, los procesos cognitivos que se ponen en juego mediante la simulación ideomotora activan los controladores sensoriomotores que conectan sistema nervioso con músculos efectores pero anulan la activación directa de los músculos efectores. “Estos estados mentales habitualmente aparecen durante la *preparación y programación de acciones*” (López-Cano, 2014: 63).

íntegramente a la persona, neuromuscular y emocionalmente. Sobre esta base crea, además de la labanotación con la que registrar el movimiento, un sistema que denomina Análisis del Movimiento Laban proponiendo cuatro categorías para estudiar científicamente el movimiento humano.

- La categoría Cuerpo analiza ciertas cuestiones del movimiento en el cuerpo entre las que pueden señalarse: la iniciación del movimiento, las partes activas y pasivas, las zonas que lideran el movimiento, la relación dinámica entre movimientos ‘gestuales’ y ‘posturales’, la identificación de zonas periféricas y centrales, entre otras (González, 2004, p. 166).

- La categoría Espacio analiza el espacio personal o kinesfera y el espacio total. En la kinesfera, el movimiento puede estudiarse en relación a las dimensiones y los planos.

- La categoría Forma estudia las formas que el cuerpo adopta en el movimiento: Forma fluida en el que no hay intención espacial, Forma direccional y Forma tridimensional.

- La categoría Calidades se pregunta sobre el modo o el cómo del movimiento, “*es decir la forma en la cual se realiza el movimiento o el carácter de dicho movimiento*” (íd., p. 167). Cuatro elementos o factores del movimiento - espacio/atención, tiempo, fuerza y flujo- y la actitud con respecto a ellos, manifiestan la cualidad del movimiento o el modo pudiendo ser: directo o policéntrico en relación al espacio/atención, acelerado o desacelerado en relación al tiempo, fuerte o suave en relación a la fuerza, controlado o liberado en relación al flujo.

Algunos ejemplos pueden contribuir a un mayor entendimiento sobre este punto. Sobre el tiempo: atrapar una taza antes que se caiga (acelerado) o contemplar una obra (sostenido). En cuanto al peso, relacionado con la fuerza del cuerpo: realizar una caricia (suave) o dar un golpe para destrabar algo atascado (fuerte). Sobre el espacio, relacionado con la actitud ante el entorno: el movimiento en que se mira a alguien a los ojos (unifocal) o en que la atención está en cualquier lado y cambiando permanentemente, en una sala llena de personas (policéntrico). En cuanto al flujo: enhebrar una aguja (controlado), saludar a un amigo muy cercano que hace tiempo que no se ve (liberado).

Las acciones corporales tales como “*los movimientos libres de los actores del teatro moderno*” (Laban, 1987:92), pueden analizarse siguiendo la lógica que en su práctica construye el bailarín habituado a pensar en términos de espacio, tiempo y flujo por ejemplo. En este sentido,

“a) modos de usar el cuerpo: parte superior o inferior del cuerpo; parte derecha o izquierda; apoyado o no en el suelo; simétrico o asimétrico; con movimientos simultáneos o sucesivos en uno o dos miembros.

b) El espacio: direcciones y niveles de pasos y gestos; cambio de frente; extensión de gestos y pasos; forma de los gestos.

c) El tiempo: gestos y pasos rápidos y lentos; repetición de un ritmo; tempo de un ritmo.

d) El peso: tensión fuerte y débil; distribución de los acentos; el fraseo según provenga de períodos acentuados o no acentuados” (id., 93), se constituyen en puntos de vista desde los cuales analizar el movimiento en “términos de movimiento”.

Tratando con el movimiento humano y no sólo expresivo-artístico, el sistema Laban renueva el campo de la danza y se difunde también a otros contextos: coreográfico, pedagógico, laboral, terapéutico y como método de entrenamiento para actores, bailarines, músicos, directores de orquesta, gimnastas, etc.

II.4. Gesto motor y caminata, desde la ciencia biomecánica

Dado nuestro interés en analizar la cuestión del ritmo que se genera con el movimiento o a partir del mismo, los estudios biomecánicos aportan especificidades para nuestra investigación.

El estudio del movimiento se puede abordar a partir del análisis de la unidad funcional del movimiento humano, denominada gesto motor, que se encuentra conformado por el conjunto de movimientos realizados de manera simultánea o sucesiva para alcanzar un fin común en un determinado momento y bajo ciertas circunstancias.

Cuando se desarrolla un gesto motor, a menudo se observa la movilidad. Pero ésta es solo una de las actividades que lo constituyen. Existe otra que es la de descarga de peso. A esta última se la denomina automatismo de fondo. Así, mientras un grupo de

estructuras participan llevando a cabo la finalidad en sí del gesto, otro grupo se encarga del sostén del equilibrio corporal.

La progresión de la movilidad implica que la descarga de peso sea un dinámico y continuo reacomodamiento de las estructuras implicadas en la realización del gesto. En este sentido, el automatismo de fondo, o postura, es la actividad desarrollada para obtener o mantener la configuración espacial de base y no debe ser entendido como rígida, inmodificable ni única. Para la biomecánica más bien, cada gesto implica una o varias posturas.

En cuanto a la caminata, la biomecánica indica que el patrón motor de la marcha (apoyos-talón-dedos) madura a los tres años y medio de vida y, para que esto suceda, existen cinco prerequisites: estabilidad durante el apoyo, paso libre del pie durante el balanceo, preparación adecuada del pie para el contacto inicial (CI), longitud adecuada del paso y conservación de la energía.

El desplazamiento al caminar se consigue por la repetición del *ciclo de la marcha* el cual “*consiste en el movimiento rítmico y alternante de las extremidades inferiores*” (Cortés Frabegat, 2008: 79). También denominado *paso completo*, el ciclo de la marcha puede ser definido como “*la sucesión de acontecimientos entre dos repeticiones de un mismo fenómeno*” (id.), que comienza cuando un pie entra en contacto con el suelo y culmina con un nuevo contacto de ese mismo pie.

El ciclo puede dividirse en dos fases: de apoyo y de balanceo. La primera comienza con el contacto del talón y finaliza con el despegue de los dedos y, en continuidad, la de balanceo, va desde el despegue del pie hasta que entra en contacto nuevamente con el suelo.¹⁴ Dichas fases pueden ser observadas como grupo de intervalos que Vera Luna (Vera Luna en Sánchez Lacuesta, 2006) discrimina como:

- fase de apoyo, considerando la sucesión de 5 intervalos: contacto del talón, apoyo plantar, apoyo medio, elevación del talón, despegue del pie (momento en que los dedos se elevan del suelo)
- fase de balanceo, conformada por 3 intervalos: aceleración (inmediata cuando los dedos dejan de estar en contacto con el suelo), balanceo medio (la pierna

¹⁴ Existe dentro del ciclo una duración de cada una de las fases y dobles apoyos estudiada en porcentaje. En este sentido, la fase de apoyo ocupa el 60% del ciclo inicial y la fase de balanceo el 40% restante. Cada uno de los períodos de doble apoyo representan el 10% en cada ciclo, que se dan al 10% inicial – con el despegue de los dedos- y al 50% del ciclo –con el apoyo del talón, respectivamente.

rebasa a la pierna de apoyo) y desaceleración (previa al momento de realizar un nuevo contacto con el suelo).

En una marcha normal en línea recta, el centro de gravedad no describe una línea recta sino que con cada paso se desplaza “rítmicamente” describiendo una línea suave que ondula hacia derecha e izquierda a la vez que asciende y desciende.¹⁵ El desplazamiento total del centro de gravedad en un adulto al caminar es, en cada una de las direcciones, de tan solo 5 cm aproximadamente.

La flexión de la rodilla durante la fase de apoyo, el descenso de la pelvis de forma horizontal hacia una y otra articulación de la cadera en forma alternada, la rotación de la pelvis hacia adelante en el plano horizontal durante la fase de balanceo que permite alargar la longitud del paso y por último, la estrecha base de sustentación posibilitan la ausencia de desvíos o alteraciones bruscas siendo gravedad, contracción muscular, inercia y reacciones del suelo las fuerzas de mayor influencia en los movimientos en la marcha normal.

Algunas de las variables para analizar la marcha son:

- a) Longitud del paso: distancia entre el CI de un pie y el CI del pie contralateral. La media es de 75 cm.
- b) Anchura del paso: distancia entre los puntos medios de ambos talones en terreno llano. Aproximadamente, 10 cm.
- c) Angulo del paso: formado por el eje longitudinal del pie con la línea de la dirección de la progresión. Aproximadamente, 15°.
- d) Longitud de la zancada: distancia recorrida en un ciclo completo de marcha. Por tanto, comprende la suma de las longitudes de cada uno de los pasos realizados.
- e) Cadencia: número de pasos en un período de tiempo determinado. Generalmente se mide en pasos por minuto. La cadencia espontánea y libre en los adultos oscila entre 100 y 120 ppm.

¹⁵ Desplazamiento vertical: El centro de gravedad se desplaza hacia arriba y hacia abajo, realizando una pequeña ondulación. El momento del mayor ascenso se da cuando la extremidad que carga el peso está en el centro de su fase de apoyo. El momento de mayor descenso es cuando se produce el doble apoyo. Desplazamiento lateral: El centro de gravedad se desplaza hacia la derecha y la izquierda en concordancia con el pie que recibe el peso del cuerpo. El límite de este movimiento oscilante se encuentra dado por el apoyo medio que realizan uno y otro pie al caminar.

- f) Velocidad de la marcha es igual a la longitud del paso multiplicado por la cadencia. Se expresa como distancia por unidad de tiempo, pudiendo ser centímetros por segundo, metros por minuto o kilómetros por hora. La velocidad espontánea en los adultos oscila de 75 a 80 m/min., es decir, de 4,5 a 4,8 km/h.

II.5. Ritmo

El apartado *Ritmo* en *El arte secreto del actor, Diccionario de Antropología Teatral* inicia con las siguientes palabras:

*“El actor o el bailarín es aquel que sabe incidir el tiempo. Concretamente: esculpe el tiempo en ritmo, dilatando o contrastando sus acciones. El origen está en la palabra griega *rhythmos*, del verbo *reho*, *fluir*. Ritmo significa literalmente “manera particular de fluir””* (Barba y Savarese, 1990:292).

El ritmo materializa la duración de una acción y construye sensorialmente una pulsación, *“una proyección hacia algo que a menudo se ignora, un fluir que se repite variando, una continuidad que se niega. Incidiendo el tiempo, el ritmo lo vuelve tiempo-en-vida”* (id.).

Siguiendo la distribución rítmica *jo-ha-kyu* (romper-destrozar-rapidez) del teatro japonés que opera en la actuación y atraviesa los demás niveles que conforman la representación, Barba afirma con respecto a la labor del actor que éste debe crear micro-ritmos en los que niegue la acción que va a realizar para sorprenderse y sorprender al espectador. Quebrar los principios de aculturación técnica y de economía propios del aprendizaje del hombre como ser social es tarea ineludible para el actor quien debe volverse hacia los movimientos biológicos para poder *“restaurar la organización de micro-ritmos corpóreos de los comportamientos eficaces tal y como aparecen en el mundo animal”* (id., 296).

Los silencios o las pausas son elementos fundamentales en la construcción del ritmo y deben ser entendidos en su aspecto dinámico, como transiciones entre la materialización de la duración de una acción hacia la siguiente *“a través de una línea de tensiones homogéneas o variadas”* (id.). La manera en que se encuentran organizadas las pausas y los silencios permiten diferenciar los ritmos, más que los movimientos o los sonidos propiamente dichos. Las pausas-transiciones o silencios-dinámicos permiten

jugar con el dinamismo del ritmo pudiendo dilatarse pero sin perder su pulsación contenida porque caso contrario morirían.

II.6. Tiempo, presente perceptivo y psicología del ritmo, de Fraisse

Las investigaciones en torno a la percepción del ritmo encuentran una referencia importante en la obra del psicólogo francés Paul Fraisse. Tratándose de uno de los pioneros en el avance de la psicología experimental y dedicado toda su vida al estudio del ritmo y por ende del tiempo, al preguntarse qué es el tiempo y cómo lo vivimos afirma: “*El concepto de tiempo no se corresponde con un solo significado... nos remite a una realidad compleja en la que encontramos cambios, es decir, sucesiones y también duraciones*” (Fraisse, 1989)¹⁶ que generan dos actitudes frente al tiempo: la primera tiene que ver con sufrirlo y la segunda, con construirlo. Al respecto de la primera, señala que estamos sometidos a dimensiones temporales que nos exceden a la vez que nos atraviesan. Por ejemplo, el ritmo nictemeral (sucesión diaria de los días y las noches) impone un tiempo circadiano, de veinticuatro horas (pudiendo variar ligeramente), que se corresponde con el ciclo de la vigilia y el sueño. Estas construcciones temporales exógenas al individuo, van desde el nacimiento y a lo largo del desarrollo progresivamente siendo internalizadas, deviniendo endógenas, tanto que llegan a incidir en nuestro pulso, temperatura corporal, comportamiento hormonal, aceleración del corazón, excreciones urinarias, en la actividad cerebral, la memoria a corto o largo plazo, etc. Nuestro comportamiento por tanto está en relación con esos ritmos biológicos.

Sin embargo, no solo estamos sometidos al tiempo sino que intervenimos en su construcción a través de categorías temporales que nos brindan “*la impresión que el tiempo nos pertenece*” (Fraisse, 1989), aunque sólo pueden existir en el presente vivido y al ser evocadas. El presente perceptivo o campo temporal, una de las grandes contribuciones del investigador, nos habla del período temporal capaz de ser percibido en cada instante y retenido en la memoria permitiendo con ello “*captar las sucesiones rápidas con una relativa simultaneidad*” (Fraisse, id.).¹⁷

¹⁶ *El tiempo vivido*, discurso pronunciado por Fraisse al ser embestido como Doctor *Honoris Causa* de la Universidad Autónoma de Barcelona.

¹⁷ Silvia Malbrán, pianista, pedagoga musical e investigadora, considerando el aporte de Fraisse expone: “*el presente perceptual es la línea divisoria entre la percepción directa de la duración que es*

En el cruce entre presente perceptual, duración, ritmo motor y memoria es donde inicia para él la “psicología del ritmo” al estudiar el ritmo del movimiento humano ordenado en el tiempo. En este sentido, sus diseños experimentales buscan estudiar la percepción rítmica pero dado que la particularidad del ritmo reside en ser percibido y realizado al mismo tiempo, la actividad perceptiva se renueva constantemente y no permite saber si son las características de la percepción las que determinan los ritmos motores o si estos determinan nuestra capacidad perceptual.

El material con el que trabaja el artista ineludiblemente tiene base, afirma Fraisse, en las *“posibilidades perceptivas y motoras del hombre”* (id., 127). Sus contribuciones en este punto nos intrigan y empiezan a interesarnos especialmente. Nociones tales como ritmos motores espontáneos, inducción sucesiva, compás espontáneo, sincronización sensorio-motora, anticipación, agrupamiento perceptivo, periodicidad, estructuración, cadencia rítmica y ritmo pueden llevarnos, avanzada nuestra investigación, a ampliar y enriquecer nuestras consideraciones sobre los saberes intuitivos y tácitos que operan en la experiencia rítmica durante el entrenamiento/formación actoral de los estudiantes. Sumerjémonos por tanto en las elaboraciones del investigador.

Afirma Fraisse:

“Todos los ritmos se basan en un agrupamiento perceptivo, con una estructura interna más o menos regular y más o menos compleja, ya que, en realidad, nos hallamos siempre en presencia de estructuras ensambladas.” (id., 125).

El ritmo resulta en una estructura dinámica y pregnante cuya matriz común es el compás espontáneo (60-80 cs), merced al cual ritmo y movimiento se encuentran enlazados indisolublemente. Ese intervalo es aquel *“en que la percepción del tiempo resulta más exacta. Si se sobrepasa aparecen las estimaciones excesivas; si no llega, se las subestima”* (id., 56).

Las formas rítmicas pueden ser simples, sencillas y regulares –las cuales son más fáciles de percibir y memorizar- o pueden evolucionar hacia formas más complejas. Intentando reflejar esta progresión, los ritmos motores espontáneos tratándose de

aprehendida de manera inmediata, en estrecha vinculación con el funcionamiento motor y la estimación, vinculada con los límites de la memoria” (Malbrán, 2007: 152).

conductas “*muy primitivas en la ontogénesis del comportamiento*” (íd., 68) constituyen un punto de partida para reflexionar sobre experiencias rítmicas de carácter más simple.

Actividades repetitivas simples de movimientos idénticos que se producen a intervalos regulares, a compás espontáneo, “*que se ejercen de manera no forzada*” (íd., 48) y exponen ritmos cadenciosos. La marcha –en la que nos centraremos particularmente en el Capítulo III-, la succión y la masticación son manifestaciones de estos ritmos que se encuentran regulados automáticamente siendo el intervalo del compás espontáneo el más frecuente. La inducción sucesiva permite que exista el encadenamiento de los movimientos¹⁸ puesto que en su banda de frecuencia (20 a 180 cs como máximo) los estímulos se perciben diferentes unos de otros pero ligados entre sí sin solución de continuidad. Si el intervalo sobrepasa los 180 y 200 cs los estímulos se perciben diferentes entre sí y el intervalo deja de ser un fondo comunicante.

La tendencia del hombre es generar cadencias. La cadencia rítmica se presenta organizada sobre una estructura de intervalos sucesivos y regulares que ligan dos sucesos de iguales características. Los ritmos motores espontáneos al asociar inducción motora y sincronización, no pueden resistir a la cadencia rítmica. En este sentido, sincopar o romper con la regularidad resultan según prueban los estudios realizados por Fraisse, tareas muy difíciles en tanto el intervalo entre dos sonidos no llegue a 1 s. Volveremos en breve sobre esta cuestión.

En el presente perceptual los elementos sucesivos se organizan en una serie de formas ya que la persona tiende a agruparlos. La repetición de estos grupos da lugar a la percepción del ritmo. De lo que se desprende que agrupamiento perceptivo y ritmo son nociones diferentes: mientras el primero es una característica de la percepción, con leyes y límites específicos, que puede producirse exista o no repetición, el ritmo presenta “*siempre un encadenamiento de estructuras con intervalos isócronos*” (id., 71) y con cuya repetición se coligan patrones de movimiento simples o complejos.

Mientras la cadencia rítmica como hemos visto impone intervalos de igual duración y regulares, el grupo rítmico en cambio presenta otra sensibilidad hacia la

¹⁸ “*La regulación de nuestras actividades motoras suele subordinarse a las señales que proceden del contorno y, más particularmente, del objeto que se observa, se manipula, se modela, se levanta, etc. Pero hay casos en la que la organización de la acción se presenta bajo forma de un movimiento periódico que obedece a un programa temporal propio del sujeto y que depende muy poco de las condiciones de la acción*” (Fraisse, 1976: 41).

duración de los intervalos, entrando en la regularidad y el orden de la ritmia¹⁹. Aquí se vuelven notables las diferencias entre los intervalos. Se registra uno como duración sencilla y otro con el doble de duración de aquel, pero “*dentro de cada clase los tiempos son sensiblemente iguales*” (id., 84). En un grupo rítmico, los intervalos se dan por el juego entre similitud y diferencia²⁰.

El movimiento pendular o cadencioso debe estar ausente para que un grupo sea llamado rítmico. Cuando éste retorna, la cadencia rítmica sustituye al ritmo. En otras palabras: estar en la ritmia es permearse de una organización en la que se asimilan los tiempos de cada clase de intervalos (breves y largos), y en la que ambas clases se distinguen claramente. Sin embargo, ninguna regla es estricta ya que “*ciertos tiempos largos parecen escapar a esta organización*” (id., 85): cuando los elementos exceden a dos o tres pueden percibirse como una totalidad o bien formarse subestructuras.

En el presente perceptual mientras los tiempos breves o simples son puntos de tiempo, los tiempos largos o dobles permiten percibir lapsos de tiempo. En este sentido, en las realizaciones rítmicas la diferenciación cualitativa refuerza la cuantitativa: los tiempos breves dan la cualidad perceptiva colección mientras los largos, la de duración.²¹

Cualquier elemento diferenciador puede contribuir a que se produzcan agrupamientos. Intervalos de duración diferente como hemos visto, intervalo-pausa con la doble función de distinguir y enlazar los grupos, o la intensidad de los elementos sucesivos y efectos de acento (inclusive a partir de diferencias de altura o timbre).

Cuando las realizaciones rítmicas salen del compás espontáneo dando mayor velocidad o mayor lentitud al movimiento, la no compatibilidad permite observar que la diferencia entre tiempo breve y tiempo largo (máxima en el compás espontáneo) se vuelve menos evidente. También se modifica notablemente la estructura y hasta el ritmo

¹⁹ O en la irregularidad y desorden de la arritmia, más complejas de ser realizadas ya que la ruptura de la regularidad se logra a partir de diferenciar los intervalos, produciendo alargamientos o disminuciones mínimas.

²⁰ Esta combinación de igualdad-diferencia puede darse entre intervalos adyacentes y no-adyacentes.

²¹ Espontáneamente, los tiempos breves tienen una duración de 15 a 30 cs, o inferior a 40 cs. La cualidad perceptiva es de una colección, como de dos sensaciones que se tocan. Motrizmente, equivale a un movimiento de ida y vuelta rápido golpeando sobre la mesa (*tapping* fácil). Por su parte, los tiempos largos tienen una duración de 40 a 100 cs, siendo su cualidad perceptiva la de una duración, como de dos sensaciones distintas entre sí. Motrizmente, se corresponde al compás espontáneo de golpes cadenciosos. Si los tiempos largos sobrepasan este rango, yendo de 100 hasta 200 cs, no presentan inconveniente en la percepción de la duración pero sí reclaman un esfuerzo para sostener la unidad perceptiva.

se pierde siendo sustituido por cadencias. Con todo, tiempo breve, tiempo largo e intervalo-pausa son elementos interdependientes en la estructura rítmica.

Frecuentemente la acentuación se asocia con un efecto de aumento de la intensidad, pero es más compleja puesto que afecta directamente la percepción de las relaciones temporales e incide en las estructuras rítmicas. Las estructuras acentuales en la danza por ejemplo, a menudo provocan la sincronía de los movimientos con los tiempos fuertes. En interpretaciones perceptivas cenestésicas el acento tiene un efecto motórico al que *“se añaden efectos tónicos cuyas repercusiones afectivas son también una característica propia del ritmo”* (íd., 78), en cambio en la interpretación perceptiva no-cenestésica de series rítmicas, las duraciones son más claramente percibidas que los acentos.

Lo anterior nos lleva a considerar la sincronización sensorio-motora. Al sincronizar con cadencias sonoras, la persona busca espontáneamente el acoplamiento estable más que la simultaneidad. Este acoplamiento responde a un sistema de anticipación que prevé cuándo va a producirse el sonido siendo la señal no el estímulo propiamente dicho *“sino el intervalo temporal entre señales sucesivas”* (Fraisie, 1979:58). La sincronización más óptima se da en cadencias de 40 a 80 cs, dado que la distancia entre sonido y golpe no sobrepasa los 5 cs. De los 20 a los 180 cs, frecuencia que se corresponde con los tiempos percibidos, es la de la sincronización sensomotora propiamente dicha. En los casos en que las conductas rítmicas son desarrolladas colectivamente, la sincronización resulta afectada notablemente puesto que la socialización brinda una nueva dimensión a la experiencia rítmica.

En la génesis de toda experiencia rítmica existen dos componentes: periodicidad y estructuración. El primero *“se manifiesta en la repetición de grupos idénticos o análogos”* (id., 97); el segundo *“va de la colección en el caso de elementos de idéntica duración, calidad e intensidad, a las estructuras de ritmo poético o musical”* (id., 97-98) las cuales nos resultan más interesantes dado nuestro campo de estudio. Estos dos componentes pueden tener mayor o menor incidencia al momento de crear ritmos. En este sentido, la creación puede priorizar el *“juego de las reiteraciones... [o] la composición de las estructuras”* (id., 98).

El dinamismo afectivo de la experiencia rítmica se da en las artes temporales entre la repetición y la variación:

“el artificio consiste siempre en saber unir la unidad y la variedad. La unidad reside en las repeticiones más o menos periódicas. La variedad enlaza lo esperado y lo imprevisible. Sin embargo, hay que entender que lo imprevisible no existe sino en contraposición a lo previsible, es decir, referido a las anticipaciones, que no son posibles más que con una base de periodicidad” (id., 147-148).

El ritmo nace con *“un orden patente en la sucesión de estructuras”* (id., 102). La periodicidad en este punto nos habla de la repetición de estructuras simples y complejas. La experiencia rítmica dada por la repetición periódica resulta *“de fuerte tonalidad afectiva”* (id., 103) ya que la repetición permite la anticipación de lo idéntico que se avecina. Ésta da gran satisfacción y engendra la inducción motora. Abandonarse a esa inducción despliega una excitación progresiva.

En la práctica espontánea el ritmo se constituye con *“las repeticiones isócronas más o menos valorizadas a nivel de la percepción”* (id., 102). En cambio, en las artes rítmicas las estructuras temporales son base fundamental. La estructuración radica en componer a partir de dos tiempos y en los que se da una doble tendencia: de asimilación y de distinción. Asimilación de los tiempos de mismo orden de duración (largos o breves) y distinción de cada uno de los órdenes. Ambos mecanismos: asimilación y distinción (o contraste) influyen en la experiencia rítmica al percibir y reproducir.

II.7. Cierre

Grosso modo y a los fines de nuestra investigación, percepción cross-modal, evento, calidades del movimiento, presente perceptual y partitura, permitirán estudiar la experiencia rítmica del estudiante en su devenir. En este sentido, la experiencia rítmica que aquí se postula se aproxima a la noción de evento que reúne percepción y concepto en el presente perceptual: vivencia que en su devenir se mueve y/o suena, se aquieta y/o pausa exponiendo permanencias y modulaciones, similitudes y contrastes.

En el presente perceptual la manera particular de fluir, efímera y dinámica, se trama y construye en la conjunción cuerpo-movimiento-sonoridad. La percepción cross-modal, la psicología del ritmo y el concepto *effort* nos brindarán mayores precisiones al articularse en la práctica y en el análisis de partituras simples y otras un tanto más complejas.

Específicamente, en el devenir de la experiencia rítmica nociones tales como compás espontáneo, inducción sucesiva, sincronización sensorio-motora, sistema de anticipación, periodicidad, agrupamientos y estructuración, entre otras, serán vitales para comprender una construcción que acontece multisensorialmente brindando impresiones/rasgos/índices/intenciones que se manifiestan/sienten/perciben. El concepto *effort* desde la perspectiva somática de “pensar en términos de movimiento” nos permitirá captar aquellos aspectos cualitativos y dinámicos que cada persona pone en juego al moverse dado que en las calidades de la expresividad se ven implicados los elementos del movimiento tanto como la intención, imagen, sensación, actitud, emoción con las que se lo representa.

Las descripciones de la biomecánica por su parte tornarán evidentes, dada la compleja dinámica del caminar, la influencia y afecciones que el trabajo creativo/artístico provoca en el patrón motor cuando abordemos puntualmente la experiencia rítmica desde el caminar (Capítulo III).

Por último: Modos de sentir y Modos de estar. Las prácticas personales y en situaciones de interacción grupal nuclea componentes inconscientes que las influyen. La experiencia rítmica que estudiamos aquí se encuentra conformada en gran parte por la reactualización de los *afectos de la vitalidad* impresos en nuestra vivencia (corporal-emocional-psíquica) desde pequeños y por la sincronía interpersonal que además de estar en toda forma de socialización tiene injerencia en nuestra manera de administrar el tiempo y el ritmo. Percepciones de impronta supramodal que se activan y “*jerarquías complejas de ritmos interconectados*” (Hall, 1984, Cap. 9)²² inciden en cualquier comportamiento, actividad, pensamiento, sentimiento y movimiento, y por ende en nuestra práctica. Estas dimensiones están presentes en toda nuestra investigación hablándonos de lo inabarcable y complejo que resulta nuestra área de estudio. Aunque no nos detengamos en analizarlas, no contemplarlas significaría menoscabar la naturaleza de la experiencia rítmica o todo lo que podamos percibir/aportar sobre ella.

²² Traducción realizada y facilitada por Rubén Segal, sin editar.

CAPITULO III: *desde el CAMINAR*

La presente investigación en la práctica estudia la experiencia rítmica de actores en formación tomando el entrenamiento específico de Rítmica (asignatura de las carreras teatrales de la Facultad de Arte, UNCPBA) en la que el trabajo corporal tiene una incidencia fundamental. En este capítulo, la experiencia rítmica se estudia al ponerla a dialogar con la acción de caminar, práctica puntual con la que los estudiantes inician su formación en la materia.

A los fines investigativos, este capítulo se estructura en *Entrada* y *Salida*.²³ *Entrada* propone reconocer/sensibilizar/percibir la experiencia rítmica en la construcción motora automatizada del caminar. En este sentido, la práctica va considerando aquellas nociones y mecanismos fundamentales que participan en una acción tan simple y cotidiana, en la que nuestra actividad y capacidad rítmica a menudo pasan desapercibidas.

Salida por su parte, transforma el caminar en no-cotidiano, permitiendo la emergencia de caminatas con estructuras internas simples, más o menos regulares que los alumnos presentan al resto del grupo. Estas repeticiones periódicas permiten analizar experiencias rítmicas individuales haciendo foco sobre el entretejido cuerpo-movimiento-sonoridad y la conformación que adoptan en cada uno de los estudiantes.

Al preguntarnos sobre la experiencia rítmica *desde el caminar* la investigación en la práctica va tejiendo cruces con las distintas teorías desarrolladas en el Capítulo II. Así, nociones tales como presente perceptivo, ritmo motor espontáneo, tempo espontáneo motor, cadencia rítmica, sincronidad motora, ritmización, grupo rítmico, estructura rítmica –desde la psicología experimental-, ciclo de la marcha –desde la biomecánica-, effort y combinaciones de las categorías cuerpo, tiempo, forma y calidades –desde el Análisis del Movimiento Laban- e integración cross-modal –desde la cognición encarnada-, son puestas en función de la construcción de conocimiento sobre la experiencia rítmica del actor en formación integrando también nociones musicales como pulso y cualidades sonoras.

²³ En Anexo se encuentra la filmación de la práctica. Ubicación. DVD, Carpeta *Capítulo III*, Archivo *Entrada y Salida*.

III.1. Entrada

Bajo la consigna de caminar sin “contagiarse” del ritmo de sus compañeros, los estudiantes inician el entrenamiento permaneciendo lo más fielmente posible al tiempo de la caminata personal.

Cada estudiante camina a su propio *tempo*. La caminata individual –denominada marcha por Fraisse- permite contactarse en el *presente perceptual* con el *ritmo motor espontáneo* cuya *periodicidad* no depende tanto de las condiciones de la acción sino del *programa temporal* (Fraisse, 1976) de cada persona.

A una indicación, todos se detienen. Un voluntario camina, el resto observa y palmea siguiendo el ritmo de aquella caminata. Resulta una tarea sencilla y hasta placentera y sin embargo, reviste complejidades. En función de esto, observemos algunas cuestiones.

El compañero que camina ni bien inicia su caminata no encuentra su tempo propio. A razón de tres o cuatro pasos y recién el ritmo espontáneo, aquel que siente cómodo, se estabiliza.

La experiencia se reitera más de una vez con otros caminantes. Observamos en todos los casos la existencia de una variación -más veloz en unos y en otros más lento- hasta que el *patrón de la marcha* logra estabilizarse.

Asistimos así a la presencia de dos mecanismos. Por un lado, al *reajuste inconsciente*: una suerte de corrección a través de la cual el estudiante ajusta el tempo con el que se “lanza” a la acción de caminar hasta llegar al compás espontáneo motor. Por otro lado, a la *inducción sucesiva*, aquella que asegura el encadenamiento de los movimientos que se perciben distintos entre sí pero a la vez unidos, y cuyo límite es, siguiendo a Fraisse, bastante estrecho: intervalos que tienen una banda de frecuencia que va de 20 a 180 cs como máximo. Ambos fenómenos desempeñan un papel importante en la experiencia rítmica del caminante.

Ahora volvamos nuestra atención a los estudiantes que han quedado detenidos. Al observar caminar al compañero deben *captar el estímulo y reproducirlo*, al mismo tiempo que ocurre cada uno de los pasos (*sucesos*).

La sucesión de pasos (estímulo) permite observar/captar un *período* conformado por el *intervalo* entre un suceso y otro, y además coincidir o *sincronizar* el estímulo

visual/sonoro dado por la caminata del compañero con la *acción táctil/sonora* de palmea la pierna una y otra vez.

Estamos ante un doble juego de *sincronización sensomotora*. Por un lado, se capta el estímulo y la *frecuencia* con la que ocurre y al mismo tiempo, se palmea la pierna justo en el exacto momento en el que se suceden cada uno de los sucesos. Por tanto, se tratan de dos niveles distintos de un mismo fenómeno denominado *mecanismo de anticipación*.

Las personas al tratar de sincronizar sus golpes al *ritmo cadencioso* del “caminante”, buscan sistemáticamente un *acoplamiento estable* más que la simultaneidad entre estímulo sonoro/visual y golpe. El más espontáneo de estos acoplamientos se da con una breve, inconsciente y casi imperceptible anticipación del golpe antes que se produzca el suceso, del orden de los 3 cs aproximadamente -según Fraise-.

Esta complejidad sin embargo no nos impide captar el tiempo espontáneo del compañero al caminar y sincronizar con él. Fraise nos da algunas respuestas en este sentido. Tratándose de conductas primarias en el proceso de desarrollo del comportamiento, los ritmos motores proponen una periodicidad fundada en sucesos idénticos e intervalos regulares. Pero además, el intervalo más frecuente y más espontáneo de los ritmos motores es del orden de los 60-80 cs; mismo en el que la percepción del tiempo resulta más exacta.²⁴ En consecuencia, ritmo motor espontáneo, periodicidad y duración de los intervalos se encuentran conformando la experiencia rítmica de los estudiantes, posibilitándoles “fácil e intuitivamente” registrar, sincronizar y acoplarse de modo estable a ritmos que no son propios y cuyas diferencias resultan de algún modo cercanas y familiares, aunque en distinto grado.

A partir de aquí podemos señalar que lo que hasta ahora hemos venido denominando ritmo, se trata puntualmente de *cadencia rítmica*. Al caminar y palmotear, la experiencia rítmica se ha organizado sobre una estructura de intervalos sucesivos y regulares que ligan dos sucesos o elementos de iguales características en cuanto a duración, sonoridad y effort, entendiendo por tales sucesos los pasos o las palmadas. En

²⁴ Si este intervalo “se sobrepasa, aparecen las estimaciones excesivas; si no llega se subestima” (Fraise, 1976:56).

este sentido, la cadencia rítmica puede ser pensada como la forma más simple y básica del ritmo y puede ser representada de la siguiente manera:

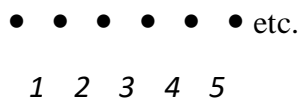


Gráfico 2: Notación rítmica.

Cada ● indica un suceso (sea paso o palma) y el espaciado, los intervalos sensiblemente similares en su duración.

Los sonidos/pasos tienen la misma duración y aparecen siempre a intervalos regulares de tiempo. Esta regularidad y uniformidad de la caminata, nos encuentra con la experiencia rítmica del *pulso* siendo este “*un punto de referencia constante, regular, en función del cual se organiza y se desarrolla el fluir rítmico*” (Vallejo, 1995).

En el presente perceptivo, el pulso deviene elemento fundamental que organiza los elementos y referencia la duración en la cadencia rítmica de Fraisse o en lo que Kalmar denomina *ritmo uniforme* y que define como aquel que no permite observar unidades rítmicas dando un tiempo constante que nunca se detiene (Kalmar, 2006).

El ejercicio caminar/palmar como ya lo hemos advertido, se prueba más de una vez. El primer caminante instala con su propia cadencia una primera referencia temporal. El mismo ejercicio se reitera con otros voluntarios que sienten que tienen una cadencia más *rápida* y una más *lenta* que el compañero que ha pasado.

Los voluntarios tienen una percepción muy acabada sobre su propia cadencia rítmica al caminar. Comparativamente, los períodos resultan efectivamente más o menos veloces con respecto al del primer compañero.

Las diferencias son también claramente advertidas por los integrantes del grupo. El espacio de la clase, a pesar de la estrechez de la banda de frecuencia, resulta habitado con pulsos efectivamente un poco más rápidos y más lentos en relación a aquel que nos sirviera de punto de referencia inicial.

Toda esta experiencia provoca una acción simultánea de *asimilación* y de *distinción* sobre la información (Fraisse). Sin embargo, al probarse con un cuarto caminante, las impresiones perceptivas de los períodos se vuelven menos precisas, contrastando con lo sucedido hasta el momento.

Las opiniones se dividen. Unos afirman que efectivamente el ritmo espontáneo es tan lento como anticipó el caminante que sería. Otros aseveran precisamente lo contrario. El resto duda.

A pesar de los desacuerdos, los ritmos no vuelven a ser presentados. Los medios tecnológicos seguramente nos darían una respuesta más exacta, pero el registro suministrado por nuestra *escucha corporal* es el único medio en el que decidimos apoyarnos para generar las estimaciones. El espíritu del ejercicio es convocar y concientizar nuestra propia percepción del ritmo.

Las impresiones discrepan. Y esta respuesta resulta valiosa en sí misma puesto que nos dejan observar que cuando existen más informaciones rítmicas para contrastar, los índices de diferenciación se hacen menos evidentes.

“Si se aumenta el número de los tiempos que hay que identificar (manteniéndolos siempre discriminables entre sí), el sujeto los confunde.

Pudiera ser una interpretación... que nuestra capacidad de identificación de diferencias de duración es bastante reducida –afirma Fraisse-, y no nos permite en la gama de los tiempos percibidos (de 10 a 180 cs), individualizar más de dos o tres. Si son más numerosos, los confundimos según la dialéctica de los procesos de asimilación y distinción (o contraste)...” (Fraisse, 1976:100).

En este sentido, la estimación comparativa sobre la duración de diferentes intervalos se vuelve menos distintiva a medida que aumenta el número de casos a ser analizados. El ejercicio por tanto, nos permite percibir lo efímero de las impresiones rítmicas.

Aunque la experiencia comparativa ya no resulte tan clara dado que las diferencias se vuelven menos notorias a nivel perceptivo, dicha dificultad de orden analítica, reflexiva y a posteriori de la experiencia perceptiva en sí, no afecta en modo alguno la sincronización. Vale la pena por tanto, detenernos un momento en analizar este fenómeno.

Hall (1984) afirma que cuando dos o más personas interaccionan entre sí tienden a sincronizar. Esta vocación por la *sincronía interpersonal* no se trata de un acto reflexivo sino existencial que refleja nuestra condición humana. En este sentido, numerosos estudios han demostrado que desde pequeños (y aún en el vientre materno)

esa capacidad es desarrollada a través de los intercambios afectivos que se realizan con el adulto.²⁵

En el trabajo que venimos desarrollando hasta el momento hemos observado que fácil y cómodamente nos adaptamos a los ritmos motores y pulsos de los demás. Cerebralmente, las *neuronas espejo* que infieren sobre la empatía y la imitación son mediadoras en los procesos de *compaginación rítmica* y, en este sentido, las acciones, comportamientos, necesidades, reacciones, pensamientos, sentimientos, etc. se realizan siguiendo *patrones rítmicos* interconectados, muchas veces inconscientes, que nos atraviesan y nos motivan a sincronizar con los demás.

Analizando la sincronización desde aspectos más específicos y concretos, el fenómeno de sincronización encuentra en ciertas *calidades del movimiento* mejores condiciones para que los palmeadores capten y sincronicen con el ritmo del caminante. Nos referimos a aquellas caminatas cuyos pasos tienen *sonoridad*. Veamos cómo.

Cuando la caminata del compañero reviste un carácter más fuerte (*fuerza fuerte*) se produce una mayor *descarga del peso* en el momento en que el talón entra en contacto con el piso y en consecuencia, inevitablemente una mayor sonoridad de los pasos al caminar. En este tipo de caminata, en el que existen *ataques sonoros* dados en la realización del paso, resultan más *pregnantes* y mucho más fáciles de seguir.

Inversamente, cuando el estímulo sonoro casi desaparece del espectro de los estímulos, y esto es efectivamente observado en caminantes que contienen el peso y realizan una caminata suave, resulta para los palmeadores mucho más dificultoso de seguir, y comienzan a aparecer aceleraciones y retardos en las palmas. En consecuencia, la actividad requiere un compromiso atencional mayor para acoplar de modo efectivo el golpe de la palma con el paso del compañero.

Según Fraisse, “*por razones físicas y sensoriales, la definición temporal de una estimulación visual es, pues, menos precisa siempre que la de una estimulación auditiva*” (id., 65). Lo visual además, requiere que siempre tengamos la información por

²⁵ Sobre este punto, la obra de Silvia Español (2010) reúne los diferentes estudios que han abordado los *escenarios de reciprocidad* y entre los cuales podemos destacar especialmente el *entonamiento afectivo* de Stern (1985) que pone énfasis en asemejar “*modos de sentir*” entonando *propiedades amodales intensidad, pauta espacial y pauta temporal*, y el llamado *musicalidad interactiva* de Malloch y Trevarthen (2008) en el cual el intercambio va produciendo una organización temporal que emana de la capacidad de moverse empáticamente con el otro adaptándose al ritmo y a los gestos motores y sonoros, y donde el pulso -entendiéndolo como recurrencia regular temporal entre los eventos-, es una de las dimensiones constitutivas de esta forma de interacción.

delante de nuestros ojos mientras que la excitación auditiva da plena libertad de movimiento.

Claro que en el caso de la caminata, no podemos hablar de estímulos visuales, sonoros o cenestésicos por separado sino en *congruencia temporal*. Al observar/sentir caminar pero también al realizar/sentir la propia, se ponen en juego diferentes registros sensoriales. Lo kinestésico, lo visual y lo sonoro se interrelacionan de manera tal que todo ese caudal sensitivo conforma la percepción del paso que veo/siento realizar o que realizo/siento explícitamente.

En la experiencia rítmica de quien percibe el caminar del compañero, todas aquellas sensaciones están fusionadas en lo que se ha dado en denominar *transmodalidad*. *Neuronas trimodales* captan informaciones sensoriales de modalidades distintas (*audio-viso-motor*) dando una experiencia perceptiva singular, ampliada podríamos decir, que no puede ser comprendida como la suma de las partes.

Cuando la *fuerza suave* se presenta como calidad del paso, lo sonoro pierde presencia en esa interrelación y la relación entre los intervalos se hace menos “apreciable” en quien percibe. En este sentido, cuando desaparece la estimulación sonora la percepción de cadencias rítmicas no desaparece por supuesto, pero se vuelve más incierta puesto que ya las neuronas trimodales han dejado de desempeñar su papel y para quienes deben sincronizar, el presente perceptual se alimenta de lo visual y kinestésico únicamente.

Podría pensarse entonces que la inhibición del estímulo sonoro afecta la capacidad perceptiva del ritmo y de la reproducción en el vivo de la acción. Dada que toda sincronización lleva implícita la anticipación, el perder la estimulación sonora que en la caminata fuerte organiza la percepción temporal de los intervalos regulares, la caminata suave -igualmente regular en sus intervalos-, resulta menos perceptible para el resto del grupo, generando que las palmas se disgreguen. Esta dispersión de los golpes, habilita a pensar que cada palmeador pone en juego espontáneamente criterios propios para llegar a ese acoplamiento estable del que hablábamos hace un momento. Técnicamente, algunos tal vez registran el apoyo de todo el pie como suceso y palmean siguiendo la sucesión interválica entre un suceso y otro. Para otros, el suceso puede referenciarse cuando el talón entra en contacto con el piso a la vez que el otro pie está

apoyado aún y a punto de despegar²⁶, tratando de acoplarse a ese intervalo palmeando. Ya entonces dos grupos palmean de modo regular pero siguiendo sucesos distintos. Otros criterios seguramente, organizan otras experiencias perceptivas.

En la caminata fuerte, el sonido puede ser entendido como un elemento que facilita la captación, la sincronización y anticipación implícita de un ritmo ejecutado por otro. Opera, de este modo, como un elemento aglutinante de la experiencia perceptiva grupal que permite mayor precisión en el acoplamiento. Así, en la caminata sonora las distintas palmas convergen permitiendo una única regularidad. En contraposición, en la caminata sin sonido, las palmas se diversifican dejando sentir una multiplicidad de regularidades ejecutando períodos distintos.

En consecuencia, la experiencia rítmica no trata de una única y unívoca manera, sino de múltiples formas de construcción en interacción con otros, y en los que inciden también los modos particulares de ser afectados y de organizar la experiencia que los afecta.

III.1.1. Sintetizando

Hasta aquí el ritmo espontáneo motor de la caminata, nos ha permitido entender la experiencia rítmica más simple. Denominada cadencia rítmica, esta experiencia presenta una estructura con dos componentes: intervalos y sucesos. Los intervalos presentan una sucesión regular enlazando sucesos iguales.

La experiencia rítmica se asienta en un pulso espontáneo regular, de duración constante, en el que intervienen mecanismos de reajuste e inducción sucesiva. Cuando se sincroniza con otras cadencias, a los mecanismos anteriores se le suma el de anticipación, fundamental para acoplarse de un modo estable.

La experiencia rítmica (caminata o palmoteo) se conforma desde el cruce de modalidades, donde la información auditiva, táctil y kinestésica conjugan un percepto que no puede ser entendido como suma de sensorialidades distintas, sino un modo de percibir distinto, ampliado, trimodal.

La experiencia rítmica es dinámica y efímera; una construcción en la que las informaciones sensoriales resultan del juego entre intervalos y sucesos y de la actividad cognoscitiva y afectiva de quien la protagoniza al interactuar con otros.

²⁶ Fase de doble apoyo de la marcha desde la perspectiva biomecánica.

III.2. Salida

Los estudiantes han concienciado la cadencia rítmica propia y ajena al caminar. A partir de aquí la investigación en la práctica se concentra en estudiar la experiencia rítmica cuando se les propone transformar la caminata. Así como la caminata habitual nos ha encontrado con la noción de cadencia rítmica, nos preguntamos ahora sobre qué advertimos como experiencia rítmica en caminatas *no-cotidianas*.

Puntualmente, el ejercicio plantea variar determinadas características del *ciclo de la marcha* o del *paso* en procura que esos cambios afecten gradualmente al resto del cuerpo y que de su periodicidad devenga la impronta rítmica.

Cada estudiante se concentra en su propia caminata. Varía la *extensión* del paso, agrandándola. Luego, la acorta hasta reducirla de modo notable. Se prueba también variar en extremo *el ángulo del eje longitudinal del pie* en relación a la dirección de la caminata, acercando los talones entre sí y separando los metatarsos (*abducción*), y a la inversa (*aducción*).

En cada una de estas pequeñas exploraciones, se estimula que todo el cuerpo sea integrado en esa manera de andar, percibiendo la impronta rítmica de esas caminatas y los cambios que se producen en la cadencia rítmica inicial.

Estas consignas rompen con los cinco *prerrequisitos del patrón motor de la marcha* señalados por la biomecánica. Intervenir sobre la longitud “adecuada” del paso por ejemplo, afecta a los demás (estabilidad del apoyo, preparación adecuada del pie para el contacto inicial, liberación del paso del pie en la fase de balanceo y conservación de la energía). Además se indaga en otras variaciones: *ángulo* del paso, *anchura* y *velocidad*. Todas estas búsquedas son formas de descompensar el automatismo del patrón naturalizado de la marcha.

El caminar no-cotidiano una vez definido manifiesta un *patrón rítmico* que está dado por las sensaciones que genera el ciclo de la marcha transformado; una serie de acciones que se combinan dinámicamente y se reiteran periódicamente implicando a la persona en su totalidad. En este sentido, la corporeidad del estudiante afecta y repercute en el nuevo andar/sentir dado que movimiento y experiencia rítmica van asociados.

Al observar el trabajo de los alumnos, en términos de *calidades*, podemos registrar que se producen variaciones con respeto al tipo de fuerza empleado en la caminata, pero también en relación a los otros factores del movimiento. En este sentido,

resulta notable que en la etapa de exploración se producen cambios permanentes en la utilización de los elementos del movimiento. Por el contrario, cuando las caminatas conforman un “nuevo patrón”, las calidades del movimiento se estabilizan.

Lo mismo ocurre en función de la *duración*. Durante la exploración en sí las duraciones (de intervalos y de sucesos) van variando. Pequeños saltos o el despliegue paulatino de una pierna por ejemplo, nos hacen constar que los intervalos entre sucesos, pero también los sucesos en sí, cambian las relaciones temporales.

En la búsqueda de algunos estudiantes surgen espontáneamente las *pausas* como una forma de contrastar sus acciones. Son primeros atisbos de *ritmo*.

“Cuando se dice ritmo, se dice también silencio o pausa. En efecto éstos son el tejido fundamental sobre el cual se desarrolla el ritmo... Aquello que diferencia dos ritmos no son los sonidos o movimientos producidos sino el modo como se organiza el silencio o la pausa” (Barba y Savaresse, 1990:292).

Al oír una lengua determinada pueden surgir siguiendo a Barba, impresiones rítmicas por el ordenamiento (o métrica) en la sucesión de sílabas breves y largas, por la alternancia ordenada entre acentos y no-acentos, entre agudos y graves e inflexiones de la voz, entre sonoridad y silencios más o menos regulares (Barba y Savaresse, 1990). “*El ritmo posee sus propias leyes...*” (id., 292) afirma categórico y es precisamente la relación y contraste entre elementos los que permiten la materialización del ritmo:

“Existe un fluir que es una alternación continua, variación, respiro, que protege el perfil individual, tónico, melódico de cada acción. Hay otro fluir que es monótono y se asemeja a la consistencia de la leche condensada. Este último en vez de mantener despierta la atención de los espectadores, los adormece” (id., 292-293).

Fraisse revela también estas impresiones rítmicas al contraponer las nociones de cadencia rítmica y ritmo. Mientras la primera se encuentra caracterizada por la sucesión de sucesos en forma periódica cuyos intervalos son de igual duración; el ritmo presenta periodicidad pero con intervalos de duración diferente. Por tanto, entrar en el ritmo, trae aparejada la actitud o “vocación” por salirse y romper con la cómoda monotonía del ritmo cadencioso. Pausas y ataques sonoros y/o corporales son indicios de la intención de ruptura de la cadencia, puesto que permiten la emergencia del ritmo.

Mientras la cadencia rítmica como hemos visto anteriormente puede graficarse:

● ● ● ● ● ● ● etc., un intervalo de diferente duración lleva a

● ● ● ● ● ● ● etc. si uno de los intervalos es más extenso, o implica

● ● ● ● ● ● ● etc. si uno de los intervalos es de menor duración que los

restantes. Pero también uno de los elementos puede estar acentuado

● ● ● ● ● ● ● etc. o intervalos y acentuación pueden combinarse

● ● ● ● ● ● ● etc.

Gráfico 3: Notaciones rítmicas.

Recordemos que, según Fraisse, en todas las realizaciones rítmicas entran en juego tres clases de elementos en interdependencia: 1- dos duraciones (breves y largas), 2- los intervalos-pausa (que cierran el grupo) y 3- dos elementos con *cualidades perceptivas distintas: la colección y la duración*.

Intervalos-pausas y/o acentos por tanto, pueden ser comprendidos como los primeros recursos que sacan al caminante de la cómoda cadencia rítmica al hacer surgir el *grupo rítmico*.

III.2.1. Análisis de experiencias rítmicas

Como se ha señalado al alterar el patrón motor de la marcha surgen nuevas relaciones temporales, dinámicas de esfuerzo, cualidades sonoras, silencios y cualidades perceptivas integradas en el vivo de la acción. Todos estos elementos se manifiestan en una estructura más o menos simple y regular compuesta de repeticiones periódicas cross-modales que cada estudiante presenta al resto del grupo.

El análisis toma seis casos haciendo foco en el entretejido cuerpo-movimiento-sonoridad con el objeto de llegar a avizorar las tendencias más significativas que se presentan en la conformación o estructuración de la experiencia rítmica.

Puntualmente, el análisis considera:

- Cuerpo: aspectos significativos (alineamiento postural y relación con los apoyos).
- Movimiento: calidades del movimiento, haciendo especial mención sobre los elementos fuerza y tiempo. En cuanto al primero porque directamente va

asociada con la intención de dar por ejemplo en los pasos mayor intensidad al sonido (acentos). En cuanto al tiempo, porque es la actitud de permanecer o de arremeter, de retardar o de acelerar con la que el estudiante camina esculpiendo “*el tiempo en ritmo*” (Barba y Savaresse, 1990: 292).

- Tempo: de realización de la caminata. Para ello nos valemos de la teoría musical que con palabras determinadas da idea de la sensación de velocidad con la que se ejecuta y por otro, se completa esta referencia con la cantidad de pulsaciones por minuto (ppm) o de *beats per minute* (bpm) –según la expresión inglesa- que brindan una indicación más significativa en cuanto al pulso específico que cada caminata establece. Ambas tienen para el presente estudio un carácter estimativo.
- Dinámica: Aquí fundamentalmente se atiende a la relación entre movimiento y sonoridad. De acuerdo a cada caso, el modo de usar el cuerpo (parte superior o inferior, parte derecha o izquierda, simétrico/asimétrico, con movimientos simultáneos o sucesivos), el espacio (direcciones, niveles, cambios de frente; extensión de gestos y pasos; forma de los gestos), el tiempo (gestos y pasos rápidos y lentos, tempo de un ritmo) y el peso (tensión fuerte/débil, distribución de los acentos, fraseos) conforman sucesos (movimiento-pausa y/o sonido-silencio), cualidades sonoras y medios de producción del sonido, intervalos entre sucesos, cadencias, agrupamientos, estructuras rítmicas, congruencias temporales.

Así como Laban expresa “*El movimiento tiene una cualidad, y ésta no reside en su aspecto utilitario o visible, sino en su sensación*”²⁷ (Laban cit. Laban, 1987:294), nos interesa especialmente que cada experiencia rítmica analizada pueda ser, tanto como el discurso verbal y el apoyo fílmico²⁸ lo permitan, sentida/habitada/decodificada en su devenir acercándonos a la “manera particular de fluir” en cada estudiante.

Nos interesa volcar también al término de cada análisis, una representación gráfica esencialmente incompleta, de las diferenciaciones e interrelaciones captadas entre intervalos y sucesos.

²⁷ Y continúa: “*Los movimientos hay que HACERLOS al igual que hay que oír los sonidos para poder apreciar toda su potencia, y su significado completo.*” (Laban cit. Laban, 1987:294)

²⁸ Registro fílmico de las distintas experiencias rítmicas en Anexo. Ubicación: DVD, Carpeta *Capítulo III*, Archivos *Análisis 1, 2, 3, 4, 5 y 6*.

La presentación de los casos analizados sigue una lógica particular: exponer experiencias rítmicas progresivamente más complejas para que cada nuevo análisis se sirva de anclajes y parámetros anteriores, genere por su parte nuevas consideraciones y que éstas nutran a los que le siguen. Por último, reunimos los datos recabados de la totalidad de vivencias rítmicas analizadas.

Hechas las salvedades, concentrémonos ahora sí en el análisis de las experiencias rítmicas.

III.2.1.1. Análisis N° 1 - Caminata N° 8

Afectaciones: Pie y pierna derechos en abducción. Rodillas apenas flexionadas. Anchura y extensión del paso evidentemente amplias.

Tempo “andante”, al paso, tranquilo, un poco vivaz (80 bpm).

Calidades: fuerza fuerte y tiempo sostenido, atención/espacio multifocal, fluidez liberada.

Dinámica: Las piernas lideran el movimiento, realizando un trazo direccional de arco (Laban, 1987). La parte superior del cuerpo compensa el movimiento de los miembros inferiores de modo contralateral: los hombros realizan rotaciones hacia atrás arrastrando los brazos flexionados y suspendidos en el aire. La mirada hacia el suelo. La cabeza resulta una prolongación de los impulsos de movimiento organizados en el cuerpo, amortiguando las transiciones que se producen por el traslado de peso entre uno y otro pie y por la rotación de los hombros.

El protagonismo de grandes masas musculares (piernas), con utilización de *kinesfera* grande (piernas), fuerza fuerte y apoyo plantar brindan una descarga de peso importante en la realización de cada paso. Con todos estos elementos operando, la experiencia rítmica es la de una cadencia ralentizada y con un balanceo más pronunciado. Cualitativamente, estamos en presencia de la duración.



Gráfico 4: Notación rítmica de Análisis I.

Siendo : el movimiento de la pierna, que finaliza en ●: apoyo del pie.

III.2.1.2. Análisis N° 2 - Caminata N° 19

Afectaciones: Pie y pierna derechos en abducción, rodilla flexionada. Pie izquierdo hacia adelante. Anchura normal del paso.

Tempo “andante moderato”, con un poco más de celeridad que el “andante” (92 bpm).

Calidades: fuerza fuerte, tiempo rápido o acelerado, atención/espacio direccional, fluidez liberada. En esta propuesta resulta interesante observar la Forma del cuerpo: direccional.

Dinámica: La dinámica postural resulta notablemente afectada dado que pierna y pie derecho están abiertos 90°. El torso se encuentra notoriamente desalineado, con leve caída hacia el lado derecho y con cada paso se genera una especie de vaivén. La cadera por su parte, compensa la postura del torso, saliendo hacia la izquierda. La cabeza permanece alineada y la mirada hacia el suelo.

El impulso de movimiento se genera en brazo izquierdo y pie derecho contralateralmente. La mano, cerrada en puño, arremete en el espacio, casi como golpeando el aire. Por último, la descarga de peso, la acentuada flexión de rodilla y el contacto inicial que se produce con la totalidad de la planta del pie generan una mayor sonoridad (en comparación a la que produce el pie izquierdo). Estos elementos producen un efecto de acentuación dado que el acento *“parece relacionarse con el acompañamiento motor que suscita la repetición de grupos isócronos. El movimiento o su inicio se sincroniza con la acentuación en su forma más simple”* (id., 78). Tal es el caso de esta caminata.²⁹

Si se observa el tempo de los pasos únicamente, no hay más que sucesión de una cadencia. Sin embargo a nivel perceptivo, los impulsos de movimiento y la sonoridad lleva a *ritmizar* subjetivamente³⁰ la caminata. Los sucesos, debido a impresiones

²⁹ Fraisse advierte también que esta respuesta motora puede estar presente aunque de modo más complejo cuando los agrupamientos están estructurados, siendo *“como la modulación del ritmo pendular fundamental”* (Fraisse, 1976:78).

³⁰ Ante una cadencia perfectamente regular, se tiende igualmente a agrupar los elementos de dos en dos, de tres en tres, y menos frecuentemente, de cuatro en cuatro. Este fenómeno, llamado ritmización subjetiva hace que se perciban incluso pausas u acentos. En este sentido, los intervalos intergrupales parecen ser más largos que los intervalos al interior del grupo, percibiéndose como pausa. Las acentuaciones se perciben especialmente del primero o también, aunque menos frecuentemente, del último de los elementos. La ritmización también puede ser objetiva y en este caso, se da *“si uno de los intervalos, más largo que los otros, crea una pausa o si un elemento cada dos o tres, p. ej., está acentuado”* (id., 69).

sonoras y corporales asociadas (representados con ●), no gozan de la misma cualidad que los otros.



Gráfico 5: Notación rítmica de Análisis 2.

La experiencia rítmica resulta así matizada por la intensidad: fuerza fuerte y volumen del paso derecho junto con fuerza fuerte y aceleración del brazo izquierdo.

El tempo ágil del patrón arremete contra el tiempo y perceptivamente nos ubica en la cualidad colección.

III.2.1.3. Análisis N° 3 - Caminata N° 1

Afectaciones: Ángulo del paso en aducción evidente. Anchura de paso, alrededor de unos 20-30 cm. Torso y cabeza inclinados hacia adelante.

Nos encontramos en presencia de dos tempos. Tempo “adagio”, lento, en los pasos (60 bpm) y “largo”, muy lento, en el brazo (30 bpm).

Calidades: fuerza fuerte, tiempo desacelerado, atención/espacio multifocal, fluidez contralada.

Dinámica: Se observa una actitud corporal del cuerpo avanzado hacia el espacio, en la dimensión sagital.

Cuando la experiencia rítmica se estabiliza, la duración del movimiento del brazo se apoya en la longitud y cadencia de la zancada. En este sentido, durante toda la fase de apoyo del pie derecho el brazo realiza el medio círculo desde atrás hacia arriba, y en la fase de apoyo del pie izquierdo lo completa con otro medio círculo hacia adelante y abajo.

Cada vez que el paso izquierdo recibe el peso y el brazo baja, todo el cuerpo acompaña ese movimiento, generando una actitud corporal de avanzar hacia el espacio por la incorporación de la dimensión sagital. La sincronía de paso, brazo y dimensión sagital de la parte superior del cuerpo producen una ritmización subjetiva. En este sentido, el movimiento de la cabeza podría contribuir a una acentuación objetiva, pero no se encuentra evidentemente incorporado al patrón estable de la caminata y por ello se observa como fluctuante.

Nos encontramos ante la superposición de cadencias sincrónicas. La Cadencia Rítmica 1, ejecutada por los pies, asociada a la Cadencia Rítmica 2, realizada por el brazo izquierdo al describir un gran círculo. La primera en un tempo lento, la segunda en un tempo doblemente lento. Perceptivamente instalan la duración.

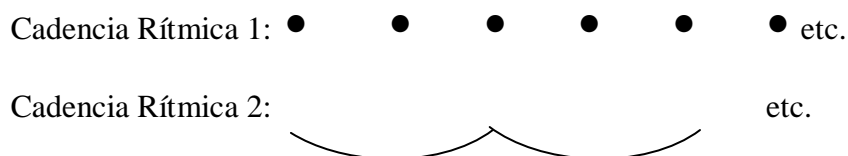



Gráfico 6: Notación rítmica de Análisis 3.

Cada ● equivale al paso y , al desarrollo de una rotación completa del hombro.

III.2.1.4. Análisis N° 4 - Caminata N°12

Afecciones: mayor anchura, mayor longitud, aducción.

Tempo “lento”, lento (52 ppm).

Calidades: fuerza fuerte, tiempo sostenido, atención/espacio unifocal, fluidez controlada.

Dinámica: Asistimos a una especie de cojera. La pierna izquierda realiza una flexión prolongada y luego el pie eleva el talón. La dirección del paso siempre es directa y hacia adelante. En cambio, la pierna derecha, durante la fase de balanceo, se mantiene fija a la cadera y describiendo un semicírculo a medida que avanza. En el intervalo entre cada patrón, ocurre la fase de balanceo. A nivel sonoro, no siempre las intensidades en la realización de los pasos son contrastantes.

La experiencia rítmica se construye con la reiteración de dos elementos con cualidades diferentes (sin y con acentuación) separados por un intervalo breve. Obsérvese que el movimiento de arco de la pierna, al ser silencioso puede interpretarse como un intervalo de mayor duración con el que se inicia el patrón, pero se trata de un mismo elemento que concluye su recorrido a tierra.

A nivel de movimiento encontramos un fraseo en el doble juego: elevación-y-caída que se enlaza con las cualidades perceptivas de duración-y-colección. La pierna que describe un arco para avanzar eleva el cuerpo y contiene o retarda el tiempo. Al apoyar el pie se produce una caída de aquella elevación, y el otro pie completa el patrón

recibiendo el peso del cuerpo. Así la pierna protagonista del gesto queda liberada para poder iniciar la reiteración.

Obsérvese que la regularidad del pulso se afianza en el primer suceso, mientras el acento que refuerza el segundo no siempre aparece de forma tan regular.



Gráfico 7: Notación rítmica de Análisis 4.

Siendo \smile : el arco que describe la pierna; ●: paso y $\underline{\bullet}$: paso acentuado.

La alternancia ordenada de elementos contrastantes brinda al patrón en su reiteración mayor riqueza rítmica que las propuestas anteriores.

Todas las experiencias rítmicas analizadas hasta aquí, van progresivamente irrumpiendo la cadencia acercándose al agrupamiento. Ya por acentuación o por duración, aparecen índices que intentan producir diferenciaciones entre sucesos e intervalos. En todos ellos sin embargo, no podemos constatar la presencia simultánea de las tres clases de elementos interdependientes con los Fraisse caracteriza al grupo rítmico. A excepción del último caso, las cualidades perceptivas de los elementos se han presentado por separado y las duraciones han sido breves o largas. Salvo por movimientos que al no contener sonoridad se contrastan con la duración del intervalo entre sucesos sin interrumpir la inducción sucesiva, los intervalos-pausas no se han manifestado hasta ahora.³¹

III.2.1.5. Análisis N° 5 - Caminata N° 4

Afecciones: Mayor y menor extensión del paso. Mayor y menor anchura del paso.

Tempo “largo”, más o menos lento (56 ppm).

³¹ Para dar una idea de lo que el intervalo-pausa viene a generar en la conformación de un agrupamiento, nos referenciamos en la Caminata N°6 (en Anexo: DVD, Carpeta *Capítulo III*, Archivo *Entrada y Salida*, 47:53). En ella el intervalo-pausa es explícito, interrumpiendo la inducción sucesiva al inhibir el movimiento. Siendo su gráfica: ● ● ● ● ● $\underline{\bullet}$ ● ● ● ● ● $\underline{\bullet}$ etc., los intervalos-pausas son el doble de lento en relación a los intervalos entre sucesos.

A pesar de que presenta mayor número de elementos integrando el patrón, los intervalos son regulares y los sucesos resulta dificultoso poder constatar un patrón de acentuación estable, aunque el último se percibe atacado.

Calidades: fuerza fuerte, tiempo sostenido, atención/espacio multifocal, fluidez controlada.

Dinámica: Bamboleo permanente del torso como si perdiese estabilidad y control. Los brazos acompañan este vaivén.

Podemos identificar dos fases teniendo en cuenta la duración de los intervalos y el movimiento desarrollado. La primera fase (dos primeros sucesos e intervalos del motivo rítmico), tienen que ver con variables ampliadas que dan a percibir la duración: el torso se inclina hacia atrás-diagonal-izquierda y luego atrás-diagonal-derecha de acuerdo en relación homolateral con el pie que está dando el paso. Los cuatro sucesos restantes (segunda fase) las variables se reducen dando a percibir la colección: el torso se inclina hacia adelante, los brazos se estabilizan a los costados aunque un tanto separados del cuerpo, los pasos son pequeños y los intervalos son el doble de breves en relación con los de la primera fase. En el presente perceptual los tiempos largos permiten percibir la duración. En contraposición, los tiempos cortos son puntos de tiempo dando a percibir la colección (Fraisse, 1976).

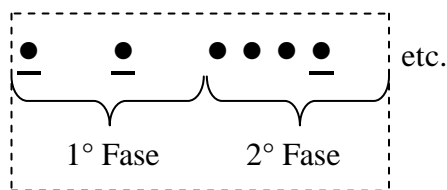


Gráfico 8: Notación rítmica de Análisis 5.

Estamos en presencia de un grupo rítmico. Más complejo que los patrones anteriores, presenta al interior del grupo intervalos con duraciones diferentes, en los que ambas clases (breves y largas) se diferencian claramente. Además interviene el intervalo-pausa y las dos cualidades perceptivas. Nótese que la acentuación, tal como señala Fraisse, aparece empleada de varias maneras simultáneamente: a) alargando “la duración de los elementos que terminan un grupo [y como no resulta ser nunca suficiente], b) la acentuación de un índice que marca *el comienzo o el fin de un grupo rítmico*” (id., 128). Sin embargo, estos ataques no siempre se presentan de modo sistemático y por esto no llega a conformar un patrón de acentuación preciso.

III.2.1.6. Análisis N° 6 - Caminata N°13

La experiencia rítmica se produce por el pasaje de dos instancias: **A** y **B**.

su parte, instala a través de la lentitud de los sucesos organizados por intervalos largos aunque regulares, la percepción espontánea de la duración.

Ahora bien, en **A** observamos que lo que acontece en el cuerpo del estudiante, se encuentra agrupado. En este caso, el agrupamiento no deviene por el cambio de cualidades sonoras, de sucesos ni intervalos, puesto que todos son similares. Es el movimiento de apertura y cierre de las piernas, con los que gradúa la anchura de los pasos, el que organiza la experiencia rítmica en fases:

- Fase 1: de apertura. Los ocho primeros sucesos. Los pies en abducción se van separando entre sí hacia los lados, cada uno en dirección opuesta (derecha-izquierda); las rodillas a medida que la distancia aumenta se flexionan cada vez más.

- Fase 2: de cierre. Los ocho sucesos siguientes. Los pies disminuyen gradualmente esa distancia hasta que casi la anchura del paso desaparece. Lo mismo sucede con la flexión de las rodillas que también va disminuyendo.

Dado que en las dos fases el torso se mantiene perfectamente alineado y los puños permanecen uno sobre el otro a la altura del pecho, la organización de la experiencia rítmica se encuentra protagonizada por la parte inferior del cuerpo.

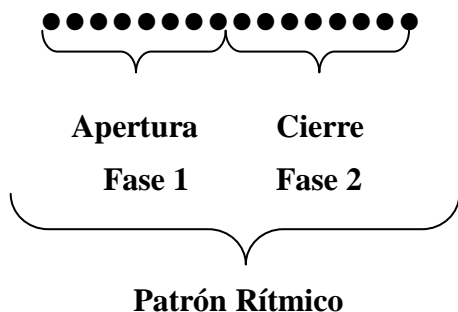


Gráfico 10: Notación rítmica de Análisis 6.

Los dieciséis sucesos similares separados por intervalos muy breves y regulares, se reiteran más de una vez, constituyendo un ciclo. El número de ejecuciones precisas y establecidas (tres veces más) expone de forma consecutiva los sesentaicuatro sucesos que conforman **A**.

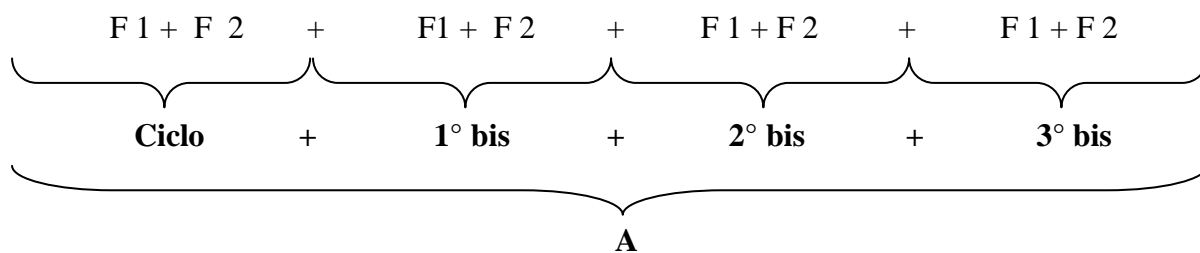


Gráfico 11: Notación rítmica de Análisis 6.

Anteriormente decíamos que **A** presentaba una cadencia. Ahora estamos en condiciones de afirmar que la misma no es totalmente pura, sino que se encuentra matizada merced al agrupamiento dado por la dupla abrir/cerrar que da motivaciones diferentes al movimiento y por ende, a la experiencia rítmica del estudiante.

En este punto, podemos considerar la cantidad de elementos que pueden ser captados y la duración total del grupo rítmico. En cuanto a la primera, y dado que el número de elementos constitutivos también determina el grupo rítmico, Fraisse señala que en el caso de la ritmización subjetiva es de dos en dos, de tres en tres o de cuatro en cuatro mientras que en la ritmización objetiva, pueden observarse grupos conformados por cinco o seis elementos individualizados, o también siete u ocho si son números o letras. En este caso, podemos establecer ocho de apertura seguidos de ocho de cierre.

Por su parte, la duración total de un grupo rítmico no puede ser mayor de 4 o 5 s, lo que representa que *“cuanto más aumenta el intervalo entre los sonidos, menor ha de ser el número de los elementos que pueden ser captados en una misma serie”* (íd., 72). A la inversa, y tal como expone **A**, cuando los intervalos que los separan disminuyen pueden reconocerse mayor número de elementos tanto así que a mayor número de elementos existe una aceleración espontánea *“para reforzar la unidad del grupo cuando el número de los elementos a englobar es mayor”* (íd., 73).

En cuanto a **B**, presenta una extensión muy breve. En este sentido, tres sucesos determinados por pasos de pequeña longitud enlazados con intervalos largos.

B se apoya en una cadencia puesto que existe una única duración de los intervalos. Sin embargo, tampoco la cadencia se sostiene por mucho tiempo. En este sentido, estamos en presencia de una estructura acotada y sin variación pero que se realiza al estar enlazada a los ciclos dados por **A** en la estructura rítmica en su totalidad. Avancemos sobre este punto.

Entre **A** y **B** advertimos un gran contraste. Lo vigoroso, sonoro y explayado temporalmente, resulta interpelado por lo lánguido, silencioso y acotado de **B**. Plásticamente **A** parece batallar llenando el tiempo con la colección, mientras que **B** perdura y permanece en él con la duración. De este modo, la experiencia rítmica se produce entonces al alternar colección -con la reiteración en **A-** y duración -en **B-**. Los intervalos-pausas que unen uno y otro, operan de transición dinámica. Tal como lo señala Barba:

“El secreto de un ritmo-en-vida... radica en las pausas. Estas no son estáticas sino transiciones, mutaciones entre una acción y otra. Una acción termina y se detiene por una fracción de segundo creando un impulso que es el impulso de la acción sucesiva. El modo de evitar los esquemas y estereotipos consiste en la creación de silencios dinámicos: energía en el tiempo.” (Barba, 293)

El intervalo-pausa con el cual cierra **A** permite preparar somáticamente al estudiante hacia **B**. El cuerpo deshace la estructura, se ralentiza sumiéndose a la fuerza de la gravedad. Cambian la mirada, el rostro y el estado interior. Se instala la relación homolateral del cuerpo. Por su parte, el intervalo-pausa que cierra **B**, un tanto más efímero que el anterior, provoca cambios en el tono muscular con claras intenciones de retraerse a la fuerza de la gravedad y recuperar la organización corporal del grupo rítmico **A**.

Con todo lo expuesto, la experiencia rítmica en este caso se asienta en una *estructura rítmica compuesta* en la que pueden identificarse dos comportamientos rítmicos que se distancian del ritmo motor espontáneo de la cadencia al caminar. En el primero, impera la colección, en el segundo la duración. En el fluir alternando uno y otro, aparece el juego dinámico del ritmo.

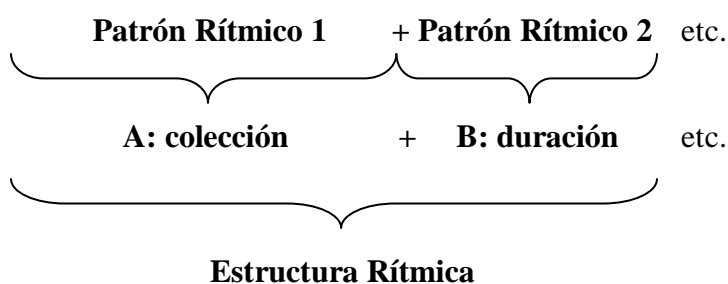


Gráfico 12: Notación rítmica de Análisis 6.

Los análisis desarrollados hasta aquí nos han permitido establecer que la experiencia rítmica dada como patrones rítmicos en caminatas no-cotidianas se apoya en **a)** cadencias rítmicas diferentes del ritmo motor espontáneo, **b)** agrupamientos y **c)** estructuras rítmicas. Las tres tendencias sin embargo, exponen propuestas variadas y se mixturán entre sí.

En el caso de **a)** sucesos e intervalos, regulares y similares en los que el tempo permanece estable.³² El énfasis en uno de los sucesos o la superposición de cadencias sincrónicas generan ritmización subjetiva. Hay una sucesión continua y regular entre los elementos. Similitud de sucesos, similitud de intervalos y ausencia del intervalo-pausa. Una vez que empieza el recorrido direccionado de la caminata hacia adelante, el patrón rítmico permanece estable y el pulso se constituye en organizador de la experiencia rítmica.

En cuando a **b)**, la experiencia rítmica se apoya en agrupamientos y en el intervalo-pausa uniendo los grupos entre sí. La cantidad de elementos resulta un aspecto relevante en la configuración de la experiencia rítmica; también el carácter acentuado o no de los sucesos, aunque no siempre logran ser absolutamente estables. Aparecen cualidades perceptivas diferentes y duraciones diferentes de intervalos. Pueden reconocerse sub-agrupamientos o fases al interior del grupo en agrupamientos complejos³³. Todos estos elementos organizan de manera mancomunada la experiencia rítmica.

En cuanto a **c)**, la experiencia rítmica discrimina comportamientos rítmicos diferentes en comparación de **a)** y **b)** aunque pueden registrar estructuras compuestas por cadencias y/o grupos. Emergen estructuras híbridas como resultado de combinar de forma binaria (a doble tiempo de...). En el caso analizado, una estructura que se reitera y en la que se sucede un agrupamiento cíclico con fases y otro simple. Sin embargo, la estructuración presenta formas variadas.³⁴ Cuando la estructura no ensambla sólo

³² Al compararlas con otras experiencias del mismo carácter el tempo cambia notablemente (ralentizado en unas, rápido o rapidísimo en otras).

³³ En comparación con otras caminatas, los agrupamientos varían en cuanto a la cantidad de sucesos y al carácter del intervalo-pausa pudiendo presentarse inhibiendo el movimiento o mutando hacia el siguiente.

³⁴ En otras caminatas se han observado: frases consecutivas que no retornan, cada una de ellas conformada por la reiteración de una cadencia; patrones rítmicos distintos cuyas cadencias contemplan la misma relación temporal cambiando de uno a otro sin la intervención del intervalo-pausa; frases que proponen el cambio binario a mitad del recorrido de los caminantes; también cadencias agrupadas que se alternan una y otra vez conformando una estructura.

cadencias, las cualidades perceptivas y los intervalos-pausas alcanzan mayor realce y diferenciación.

III.2.2. Sintetizando

Hasta aquí, la investigación práctica de la experiencia rítmica deja ver que el andar personal alterado o dislocado del “concierto habitual” propone coordenadas de alineación, equilibrio, distribución y traslado del peso, impulsos de movimiento, tonicidad, etc. que generan un nuevo patrón rítmico: el de la caminata-no cotidiana.

Entendiéndolo como unidad perceptiva cross-modal, el patrón rítmico en su regularidad y periodicidad reactualiza las cualidades perceptivas que plasman las relaciones cuerpo-movimiento-sonoridad, conformando un pulso estable que no obedece a exigencias métricas sino a necesidades motoras y perceptuales. En este sentido, los mecanismos de reajuste, anticipación e inducción sucesiva participan en la elaboración, internalización y afianzamiento del patrón.

Entrar en la ritmia presenta distintos niveles de resolución. Cadencias transformadas, grupos de diferente orden y/o estructuras rítmicas son tendencias elocuentes. En ellos la manera en que los elementos constitutivos del patrón se traman son particulares en cada caso. Las combinaciones de intervalo/s y su/s duración/es, sucesos y cualidades sonoras/calidades de movimiento, intervalos-pausas y tempos, resultan en patrones rítmicos únicos con rasgos recurrentes o cercanos a otras experiencias, tal vez por tratarse del estadio inicial en la formación/entrenamiento del actor.

III.3. Cierre

La investigación en la práctica nos ha permitido ampliar epistemológicamente nuestro objeto de estudio. Conocimientos generados por el cuerpo y a través del cuerpo exponen la crossmodalidad como percepción fundante en las construcciones rítmicas, de manera tal que comprenderla y concienciarla implica necesariamente hacer foco sobre la multisensorialidad que la constituye.

Del *Abriendo* al *Saliendo* la escucha/mirada/acción cross-modal se clarifica, refina y madura con la práctica consciente. Sin pretensiones de poner etiquetas ni

categorizar, lo más pregnante de su estructura se percibe desde “el pensamiento del cuerpo” que construye un conocimiento vivencial, situado y encarnado.

Cuerpo-movimiento-sonoridad participan conjuntamente de la experiencia construyendo relaciones periódicas y regulares dispuestas en formas simples como lo hemos observado en *Abriendo*, o más complejas como en *Saliendo*, donde la acción creativa y transformadora del estudiante nos lleva a estudiar agrupamientos y estructuras. Cada una de estas formas se afianza por reiteración en partituras de patrones rítmicos a través de los cuales es posible captar, reconocer y nombrar sucesiones, duraciones, congruencias temporales. Desde allí pueden esbozarse algunos trazos estructurales y de cambios, mientras la experiencia evoluciona en su devenir, sin que esto afecte, elimine o disuelva el lazo cross-modal ni el dinamismo de la vivencia con los cuales la experiencia rítmica es.

Actividades simples y habituales brindan un *Abriendo* para concienciar la experiencia rítmica desde aspectos básicos. En este sentido, el patrón motor de la marcha nos ha expuesto elementos y mecanismos que operan en la experiencia rítmica esencialmente cross-modal. Hemos observado la incidencia del compás espontáneo, la inducción sucesiva, el sistema de anticipación, la sincronización sensorio-motora y el acoplamiento como saberes implícitos de la experiencia rítmica que inevitablemente se encuentran a disposición de la experiencia rítmica del estudiante dado que actividad y percepción se encuentran ligadas entre sí.

Al indagar en lo no-naturalizado, *Saliendo* del ritmo motor espontáneo se manifiestan relaciones más complejas en las que la ritmia establece orden y regularidad. Con diversas formas de organización, la experiencia rítmica se afianza en patrones en los que tienen injerencia el pulso, tempo, calidades, dinámicas, sucesos, intervalos, pausas, acentos, agrupamientos, estructuras, superposición, reiteración, etc. Aunque las cadencias siguen manifestándose, se presentan formas dinámicas y plásticas engarzando grupos rítmicos y estructuras.

Por todo lo expuesto, cada uno de los elementos nombrados interacciona como organización corporal, effort y sonoridades/silencios en un comportamiento cuya experiencia rítmica se afianza y enriquece por el juego de similitudes y contrastes, continuidades y variaciones, cualidades perceptivas de colección y de duración.

A partir de todas estas consideraciones, la investigación se propone estudiar la experiencia rítmica cuando, avanzado el entrenamiento de la cátedra Rítmica, los estudiantes deben realizar un trabajo creativo creando patrones rítmicos de manera individual y sin acompañamiento docente.

CAPITULO IV: desde el COMPORTAMIENTO RITMICO ESCENICO

La presente investigación estudia la experiencia rítmica en actores en formación durante una práctica de entrenamiento con énfasis en lo corporal. En este sentido, el capítulo anterior nos ha permitido estudiar nuestro objeto de estudio desde el caminar. En el hacer creativo elementos tales como pulso, tempo, calidades, dinámicas, sucesos y cualidades sonoras, intervalos, pausas, acentos, agrupamientos, estructuras, superposición, reiteración, etc. conforman un patrón que internalizado deviene comportamiento rítmico cross-modal y en el cual organización corporal, effort y sonoridad traman la experiencia rítmica.

En este capítulo queremos avanzar en nuestro estudio abordando una única experiencia rítmica más compleja, que no parte de ritmos motores espontáneos y que incluye patrones rítmicos diferentes. Haciendo foco por un lado en la micro-organización de congruencias temporales (Malbrán, 2010a) y por otro, en la totalidad de la partitura, nos preguntamos por las interrelaciones entre ambos niveles de organización que nos permitan considerarla en función del comportamiento rítmico escénico.

IV.1. Consigna y Partitura³⁵

Los estudiantes sin acompañamiento docente elaboran individualmente una secuencia cíclica compuesta por tres patrones rítmicos. Durante la exposición al resto del grupo, la realizan llevando a cabo tres ciclos o reiteraciones completas.³⁶

Para la elección de los movimientos y composición de la secuencia contemplan la alternancia o sucesión por algunas de las siguientes variables: pulso tácito o subyacente, sonoridad percusiva, no-percusiva, recursos vocales (sonidos, palabras). La precisión de los patrones, la claridad en el inicio y cierre del trabajo y la concentración son requisitos fundamentales como así también evitar la expresividad de tipo mecánica.

³⁵ En cuanto a la noción de partitura, se trata de una línea de impulsos afianzada en una secuencia fija de movimientos, de naturaleza repetitiva y con “sincronía comportamental” (Barba, 1990:194).

³⁶ Estos trabajos fueron desarrollados por los estudiantes durante el ciclo lectivo 2015 y tienen un antecedente común: la experiencia rítmica que se desarrolla a partir de una secuencia de movimientos coordinada por el docente. Dicha práctica acerca al colectivo de la clase los primeros indicios de movimiento, precisión, coordinación, patrón sonoro corporal, reiteración, estructura, secuencia, sincronización grupal, etc.

La experiencia rítmica se crea y se muestra entrenando al estudiante en la doble faceta de creador y actor. Aunque de manera básica, ambas son medulares en esta instancia del entrenamiento.

Tratándose de una secuencia de movimientos fija y de naturaleza repetitiva, la secuencia puede ser considerada desde el concepto barbiano de partitura. El estudiante compone e internaliza. Indaga, selecciona, monta, corrige, define y precisa los patrones teniendo en cuenta los conceptos, herramientas y procedimientos sobre los que ha trabajado durante los encuentros. Ordena y organiza los materiales en una secuencia que al ser cíclica, además lo invita a entrenarse en la capacidad de reiterarla sin perder continuidad ni concentración. La partitura aboga por tanto hacia otra dimensión de la práctica: la del actor que se expone ante el resto del grupo, que se presenta escénicamente, siguiendo su partitura.

En el territorio de la ritmia, la partitura nuclea congruencias cross-modales, effort y sonoridades, tempo, intenciones, pulso orgánico, anticipaciones, pausas y todos los elementos que hemos venido reconociendo a través del hacer, conteniendo impulsos, asociaciones, imágenes, sensaciones, emociones, pensamientos, etc. Si bien la totalidad de estos elementos no necesariamente pueden ser explicitados por el estudiante, organizan sin embargo su vivencia rítmica particular y subjetiva, construyendo una línea de impulsos que lleva adelante y reitera al exponerse escénicamente.

IV.2. Microanálisis de la Partitura - Análisis N° 7 ³⁷

- **Duración total:** 1 m 00 s 07 ds
- **N° de Ciclos:** 3
- **Sucesión de Patrones e Intenciones:**

1- mmmm: Pararse sonando;

2- Palma→¡Ah!: Golpear y asustarse;

3. UUU: Gritar, saltar y pausar;

4. Chasquidos: Retornar al nivel bajo; puente hacia el primer patrón.

• **Tempo** Lento, lento (52 ppm) en los patrones 1 y 2; Lento moderato (36 ppm) en el tercer patrón; Allegro, animado, rápido (128 ppm) en el cuatro patrón.

³⁷ Registro fílmico de la experiencia rítmica en Anexo. Ubicación: DVD, Carpeta *Capítulo IV*, Archivo *Análisis 7*.

• **Calidades:** 1- suave y sostenido; 2- fuerte y súbito; 3- fuerte y acelerado (salto) y controlado (postura); 4- suave y acelerado.

• **Micro-congruencias temporales:**

mmmm: Inicialmente se encuentra en cuclillas, con manos apoyadas por delante de las piernas en el suelo y cabeza baja. Desde esta posición se despliega lentamente hasta pararse y quedar con los brazos activos al costado del cuerpo y mirando hacia el frente. El movimiento va acompañado de una inspiración con sonido “m” de forma sostenida, monótona y sin cortes (símil meditación), sin variaciones de intensidad ni matices. El estímulo kinestésico gobierna la experiencia provocando *captura auditiva*.

PALMA→¡AH!: El golpe de palma derecha sobre el muslo provoca que la cabeza gire rápidamente hacia la dirección contraria. Una inspiración breve y sonora por la boca a la par que eleva ambos hombros. Lo mismo se reitera tres veces más alternando manos y direcciones de la cabeza.

Se trata de un patrón conformado por 8 elementos, agrupados de a dos sucesos (palma-aliento) muy cercanos temporalmente. Estos sucesos a excepción de su duración dado que ambos son breves, presentan características muy distintas. El primero involucra el golpe enfático de la palma contra el muslo. El segundo logra también ser enfático pero de una manera distinta: el ataque se logra por la conjunción del sonido corto, aspirado y sonoro del aliento junto con elevación de hombros y rotación direccionada y cortante de la cabeza.

Los cuatro grupos se encuentran separados entre sí por intervalos intergrupales y al reiterarse de modo tan similar una y otra vez, permite percibir que aliento-cabeza-hombros se constituyen como reacción al estímulo del accionar de la mano.

UUU: Realiza un salto cayendo sobre su pierna derecha con sonido intenso y proyectado que matiza disminuyendo (**UUU**). La izquierda realiza en cada ciclo propuestas distintas: en el primero se alinea con pierna derecha quedando ambos pies apoyados, en el segundo queda levemente proyectada hacia adelante con apoyo del pulgar del pie, en el último permanece en el aire flexionada y orientada hacia adelante. Los brazos por su parte, siempre se flexionan por delante del torso compensando la postura de piernas. La mirada se proyecta hacia el frente. La actitud es de sorpresa. Permanece en la postura, sin sonido, marcando una pausa a nivel sonoro y de quietud en

el movimiento. En el último ciclo, la pierna levantada le brinda a la postura mayor riesgo por estar en equilibrio.

Se trata de un único suceso intenso a nivel sonoro y de movimiento que continúa en una pausa. Esta pausa no remite a las características del intervalo-pausa. Se registra a la vez como quietud de movimiento y pausa sonora. Un vivir en la pausa que Barba describe como “la capacidad de incorporar una pausa y justificar la tensión interna” (Barba, 1997:97).

CHASQUIDOS: Rápidamente y silenciosamente se pliega volviendo a la posición inicial donde ya no deja ver su rostro. Se escuchan chasquidos (dos de lengua, uno de labios y uno de lengua). A la vez, las rodillas se aproximan en los primeros dos chasquidos y se separan en el tercero y cuarto.

Por lo tanto, cada agrupamiento juega con dos timbres diferentes (a + a + b + a) y una frase de apertura y cierre de piernas. Este conjunto se reitera tres veces en total, sumando a su término un chasquido de lengua y una reubicación de las rodillas para quedar en la orientación con la que se reinicia la estructura.

En cuanto al chasquido de labios siendo diferente de los otros tres y tratándose del tercer elemento, generaría otro reagrupamiento (uno que comenzara o concluyera con él) si el patrón fuese exclusivamente sonoro. Sin embargo, los chasquidos están enlazados junto al fraseo de las piernas evitando que el agrupamiento se altere con las pasadas. La organización del agrupamiento está dada entonces por el entretrejo de sonoridad y movimiento por un lado y por otro, por la misma reiteración que permite percibirlo en su redundancia como grupo.

• **Estructuración del ciclo:** Con la sucesión de patrones rítmicos la estructura rítmica en cada ciclo se manifiesta por

- sonoridad vocal y movimiento silencioso, ambos continuos y sostenidos; cualidad duración (en P.1),

- sonidos discretos (palmas en el cuerpo) con reacción sincrónica de inspiración sonora, elevación de hombros y rotación de cabeza; cualidades colección y duración alternándose una y otra vez (en P.2),

- sonoridad con movimiento y en contraste pausa (quietud y silencio); percepción de una duración sostenida en el tiempo (en P.3),

- sonoridad bocal y movimiento silencioso, ambos construyendo un fraseo a tempo rápido; percibiéndose la cualidad colección (en P.4).

La actriz produce combinaciones entre patrones que traman eventos rítmicos a través de sucesos e intervalos –en P.2 y P.4- con otros cuya organización está dada por cuestiones fisiológicas o por la sensación de quietud de movimiento. Nos referimos al despliegue del cuerpo hasta pararse en congruencia con la sonoridad de la voz en una única y continua exhalación en P.1 y al salto y grito vocal intenso sucedido por una postura –cuerpo sostenido en quietud-, en P.3.

Son casos de patrones no-pulsados a los que podríamos llamar sintientes que se encuentran igualmente regulados en su duración. Al comparar su duración en los tres ciclos resulta notorio que dichos pasajes tienen similar extensión.

El P.4 procura romper con la verticalidad postural estática del P.3 para llegar al plegamiento corporal desde el que se inicia P.1. Sin embargo, observemos una particularidad: viniendo de un sonido continuo que ha cesado, remata en un pulso constante y acelerado de aspectos tímbricos y duraciones muy breves que posteriormente desembocarán en un tempo lento con el único sonido continuo y duradero de P.1. En estos contrastes el patrón matiza la estructura y P.4 tiene una entidad en sí misma pudiendo observarse toda su función.

Esto que acabamos de observar puede ser traspolable a toda la estructura. El uso de lo vocal y lo corporal (percusivo y no percusivo) viene de la mano del contraste entre los eventos que se suceden. En función de la cualidades del sonido y los elementos tímbricos: sonido vocal, golpe de palma en el muslo, inspiración súbita por boca, grito sostenido, silencio, secuencia rítmica que combina chasqueo de lengua y de labios. En función del movimiento: continuidad del despliegue corporal, súbitas torsiones de cuello y elevación de hombros, un repentino salto, quietud, un repentino cambio de nivel y apertura y cierre de piernas, regulares y rápidas.

Resta agregar que en el segundo y tercer patrón, se proponen gestos y sonoridades corporales que reverberan en el rostro y en la mirada, dejando en evidencia que la secuencia también se encuentra organizando motivaciones internas. Lo emotivo y afectivo de los patrones amplía la riqueza expresiva de la actriz durante el acontecimiento escénico.

Por último, la partitura total nos expone una estructura rítmica que se encuentra conformada obviamente por sucesión, pero también por reiteración y alternancia de coordenadas/lateralidad en P.2, superposición en P.4. Aventurándonos en una grafía, podríamos expresar la estructura del siguiente modo:

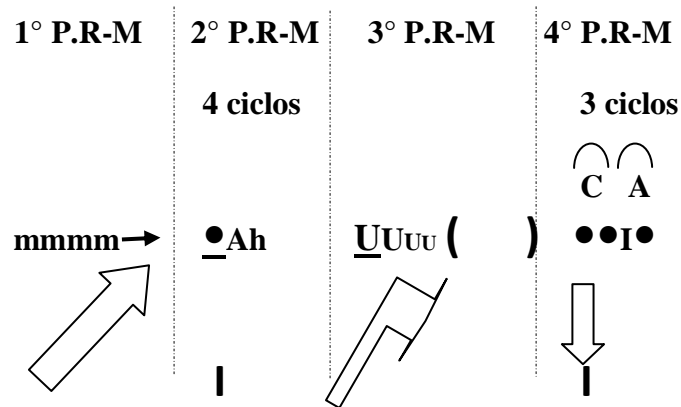


Gráfico 13: Notación rítmica de Análisis 7.

Siendo, • chasquido de lengua y I de labios; $\overset{\frown}{C}$ cierre y $\overset{\frown}{A}$ apertura de rodillas.

IV.3. Cierre

El caso analizado recientemente, al exponer una experiencia rítmica más compleja en comparación con los análisis anteriores, nos permite sumar otras consideraciones sobre nuestro objeto de estudio.

Conocer la experiencia rítmica con el cuerpo y a través de él requiere de un sentir que une dos extremos: lo minucioso y lo pequeño con lo totalizante y estructural. En otras palabras: percibir “la manera particular de fluir” implica adentrarse en la experiencia corporal, desentrañar las formas rítmicas que el hacer asume motorizado por la recurrencia de preguntas en torno a lo micro-temporal y lo macro-temporal.

Puntualmente, la dimensión micro-temporal nos deja percibir patrones como unidades sistémicas (algunas de muy breve extensión) en los que pueden identificarse agrupamientos, acentuaciones, pausas, intervalos, sucesos, modulaciones, matices, dados por la convergencia movimiento-sonoridad asociadas a intenciones y motivos. La dimensión macro-temporal, estructural de la experiencia rítmica, nos encuentra con un ordenamiento sucesivo de patrones donde de modo directo aquello que precede y que sucede afecta la entidad del patrón. Pero los patrones no sólo traban lazos perceptivos

con los adyacentes sino con otros más distantes afectando la estructura total. Esta última puede admitir reiteraciones, enlaces o sucesiones y combinaciones de ambas formas, pueden generar o no ciclos entre patrones, entre partes o en el conjunto total, o puede no admitir ninguna y ser un continuo fluir de una forma a la siguiente hasta agotar la partitura.

Con todo, micro-temporalidad a través del patrón y macro-temporalidad a través de la estructura permiten desarrollar y captar acciones reguladas en el tiempo, organizadas en su duración y en sus cambios y, en este punto, se vuelven fundamentales para comenzar básicamente a comprender el fenómeno rítmico y escénico que pone en juego el actor.

En el continuo retorno y durante la situación de ensayo, la experiencia rítmica se compone y madura, seleccionándose y ajustándose. La periodicidad de los comportamientos permite que los patrones, o unidades sistémicas multisensoriales, se asienten y transicionen dinámicamente hacia las siguientes.

Cadenciar y permanecer en el compás espontáneo son tendencias recurrentes -tal como lo observamos en capítulos anteriores-. Entrar en la actividad rítmica más novedosa y diversa significa disponerse a una regularidad plagada de similitudes y contrastes en la que se asienta un pulso orgánico: una línea interna habitada por sucesiones y duraciones y donde adquieren notoriedad los momentos, las acciones o las sensaciones kinestésicas, visuales, auditivas, espaciales, temporales. Es en ese fluir de los cambios donde se aloja el pulso de la actuación. Lo mismo podemos expresar del tempo, que puede variar en cada unidad sistémica pero conforma un todo con variaciones. Pulso y tempo ofician de vaso comunicante entre sucesiones y duraciones de la actuación.

Vale señalar en este punto que cuanto menos apareada se encuentra la experiencia rítmica al “pulso regular” de la cadencia, más se dificulta la posibilidad de graficar esa experiencia. Hacer hincapié en el fraseo del movimiento y las congruencias temporales con las sonoridades se constituye en la estrategia para traslucir al máximo de sus posibilidades el pulso orgánico que organiza con dinamismo y plasticidad la partitura (patrones y estructuras).

A partir de todo lo expuesto, la experiencia rítmica del actor en situación escénica se construye en el entramado crossmodal en el que pueden identificarse patrones que funcionan como unidades o sistemas en sí mismos, a la vez conectados con otros conformando una estructura totalizadora del comportamiento escénico. Específicamente, las preguntas sobre la experiencia rítmica en el caso de los patrones giran en torno a los componentes intra-patrones y en el orden de la estructura, sobre inter-patrones. Tal como lo entendemos nosotros, ambas dimensiones constituyen la columna vertebral de la experiencia rítmica en el comportamiento actoral y, por tal razón, en la formación en el campo de la Rítmica para actores.

El arte de la actuación es verdaderamente muy complejo. Todo elemento afecta la experiencia rítmica, desde el más sutil hasta otros de mayor envergadura. La tarea se centra en identificar, pulir y precisar cada pasaje del comportamiento y el comportamiento como totalidad, revisando y ajustando pulsos y tempos, sucesiones y duraciones dadoras de los cambios, teniendo en cuenta el rebote dialéctico que se produce y las repercusiones que se generan entre ambos niveles de organización rítmica (unidades, frases, secuencias, partitura).

En el presente perceptual del actor experiencia rítmica, percepción y cross-modalidad están indisolublemente unidos. Conviven además micro y macro-temporalidades. Cuanto más reconocidas y conscientes sean ambas dimensiones, podrán significar mayor riqueza para el fluir de su actuación en función de una situación dramática, estado, atmósfera, etc. A partir de esta investigación, contamos con herramientas más certeras para llevar adelante este trabajo de refinamiento rítmico actoral.

CONCLUSIONES

La presente investigación en la práctica ha tenido como propósito primordial estudiar y comprender la experiencia rítmica integrando interdisciplinariamente teoría y práctica con el propósito de enriquecer el conocimiento teatral sobre nuestro objeto de estudio, avizorando un aporte significativo para artistas, directores y pedagogos de teatro interesados en el tema.

En función de los objetivos planteados, y decididos a la aventura de construir conocimiento sobre un objeto que presagiaba por su carácter efímero y cambiante resistir cualquier intento de sistematización, abordamos el entrenamiento de la asignatura Rítmica en el contexto de formación teatral universitaria; analizamos la experiencia rítmica de los estudiantes haciendo foco, a partir de ejercicios puntuales, en la articulación cuerpo-movimiento-sonoridad; posicionamos ciertas bases conceptuales que permiten identificar un cúmulo de saberes implícitos en el devenir de la experiencia rítmica, y emprendimos la nada sencilla tarea de bocetar la vivencia escurridiza del ritmo.

Desde una perspectiva multidisciplinar, nuestro estudio permite concluir que las estrechas relaciones entre cuerpo, movimiento y sonoridad fundan una trama que perceptivamente agrupa y segmenta impresiones multisensoriales por similitudes y contrastes conformando cualidades perceptivas y niveles distintos de organización.

Movimiento y sonoridad, comprendiendo por tales también sus opuestos, se fusionan intermodalmente en la experiencia rítmica provocando/enlazando/motivando modos personales de sentir. Pasos, empujes, saltos y caídas, traslados de peso, respiraciones, tensiones y distensiones, etc. brindan un cúmulo de impresiones que pueden sucederse por única vez o retornar, alternarse, superponerse hasta agotarse.

La experiencia rítmica que entendemos ahora no sólo como corporal y temporal sino también intermodal, nos ha permitido vislumbrar tendencias hacia formas más cadenciosas, regulares, estables y monótonas o, por el contrario, hacia otras de mayor complejidad y notoriamente más creativas, agrupando, acentuando, pausando, enlazando, contrastando, matizando, alternando. Entre unas y otras asimismo, hemos podido encontrar formas mixturadas con distintas gradaciones.

Nuestro objeto de estudio nos ha permitido advertir la emergencia de unidades sistémicas o eventos (patrón, grupo) con capacidad de integrarse a estructuras más

vastas (secuencias, partituras) en un doble juego de organización micro y macro-estructural que indefectiblemente en su realización construyen temporalidad. Lo mismo resulta de ondas implicancias para la creación artística, la práctica de entrenamiento/formación actoral y para el trabajo del actor en particular.

Al interior de cada micro-sistema las relaciones entre movimiento y sonoridad se perciben crossmodalmente tramándose en congruencias temporales de carácter pregnante embebidas de intenciones/asociaciones/imágenes/emociones. Trabajo analítico mediante, resulta posible registrar sucesos, duraciones breves y largas, intervalos-pausas y transiciones dinámicas discriminando calidades de movimiento, calidades sonoras, tempos y calidades perceptivas (colección, duración) de acuerdo al ordenamiento que presentan.

A nivel macro, las congruencias temporales se organizan como sucesión, reiteración, superposición, transición, etc. Entre unidades sistémicas, las continuidades y similitudes o contrastes y diferencias no surgen solo por su ordenamiento sucesivo siendo afectados por la que la precede o sucede, sino de acuerdo a cómo traba lazos con patrones más o menos distantes en la estructura total.

Cross-modalidad, patrón, estructura se afirman entonces como categorías identificables de la experiencia rítmica, transpolables a la actuación. El hacer del actor puede ser comprendido y estudiado haciendo foco en el cruce de sensorialidades distintas. Instancias perceptuales amplificadas que en el devenir de la experiencia rítmica se manifiestan en congruencias temporales con capacidad de sustentar organizaciones de diferente orden. Una “manera particular de fluir” que puede ser restaurada, modificada y ajustada en instancias de entrenamiento, de ensayo y de escena sabiendo que cualquier ajuste y modificación que se provoque en uno de los niveles, afectará indefectiblemente a los restantes.

La investigación de este modo dimensiona en el entrenamiento/formación actoral una Rítmica anclada en el cuerpo como principal agente cognoscitivo, desplegando desde allí todas sus herramientas conceptuales y operacionales. Priorizando el acontecimiento que vivencia el actor y que lo atraviesa, se pone a dialogar desde la escucha sensible con lo que cada actor encuentra en su propio hacer esencialmente rítmico. No desde la distancia, sino imbuida en la misma práctica es que puede desentrañar las formas rítmicas que surgen de capturas sensoriales y congruencias

temporales, subjetiva y multisensorialmente, y estudiarlas en el recorrido de la acción con sus sinuosidades y transiciones repentinas y abruptas o suaves y lánguidas. Centrada en el actor y en su práctica, esta Rítmica puede contribuir más eficazmente a concienciar, fortalecer y enriquecer la efímera experiencia rítmica de la actuación.

Antes de finalizar, cabe mencionar que, inscripto como investigación en la práctica artística, nuestro estudio se ha ido construyendo procesualmente de acuerdo a las necesidades, motivaciones e intereses que la misma práctica señalaba como terrenos fértiles de conocimiento. En este sentido, los aportes teóricos del campo de la psicología experimental y de la psicología cognitiva proporcionaron nuevos sentidos con respecto a nuestro objeto de estudio.

La generación de conocimiento, construcción infinita sobre el hacer/pensar una problemática específica de estudio, ha estado inevitablemente permeada por lo arbitrario, lo azaroso, el dejarse fluir y el vacío. La dinámica conocida de la práctica artística se ha visto reflejada en el proceso investigativo, y las derivas obligadas que todo acto de conocimiento/creación alberga han sido contrapuestas por una constante vocación por la pregunta. Qué se estaba haciendo y el modo en que se lo estaba realizando han sido cuestionamientos que contribuyeron a sistematizar la escucha sensible de la investigación.

Participación en la práctica, análisis, microanálisis, reflexión e interpretación han significado métodos propicios para la aparición de estadios o niveles de comprensión más sutiles y complejos sobre la experiencia rítmica anclada en el cuerpo. A veces tocando la piel, otras la carne o el hueso, la investigación ha procurado percibir el fenómeno desde distintas profundidades. Un saber descentrado en el que lo multisensorial y lo subjetivo tuvieran cabida y se expresaran a viva voz.

Experiencia corporal, escritura y grafía rítmica se han manifestado como resultados del proceso dialéctico con el que la teoría multidisciplinar y la práctica de entrenamiento actoral retroalimentaron el desarrollo de este estudio. Materiales emergentes archivados, reelaborados, revisados, desechados, refinados o restaurados de acuerdo a las perspicacias y agudezas en la construcción cuasi-artesanal del conocimiento sobre el objeto de estudio, encontrando aspectos no develados o desconocidos sobre la experiencia rítmica que hemos expuesto anteriormente.

En este punto, y con la pretensión de plasmar y difundir el conocimiento al que arribamos sobre prácticas temporales y por lo mismo efímeras, ha puesto en valor cierto tinte pedagógico con el que transmitir aquello que escapaba a lo discursivo. Dar cuenta de la magnitud del fenómeno nos ha implicado por tanto la tarea de considerar experiencias que desde su simplicidad pudieran anudar progresivamente otras más complejas convocando indirectamente a que el lector, interesado en el tema, pudiera participar de esta construcción –aún disintiendo con ella- con impresiones y saberes de su propia práctica, desplegando así esta investigación hacia nuevas experiencias y territorios.

Durante todo el proceso hemos cimentado un estar atento a aquello que aún no era, que estaba “en potencia”, latente, y que necesitaba ser andando en distintas direcciones y senderos para gradualmente revelarse. Esta actitud de estar en situación de escucha y diálogo con lo que la investigación iba proponiendo ha sido también la forma con la que hemos dialogado con nuestro objeto de estudio y continúa presente aún hoy, al elaborar estas conclusiones, habitando una nueva encarnadura en la que convive la triple faceta de docente-artista-investigadora.

Siendo la investigación un acto situado, encarnado y limitado así como también el conocimiento que construye, todo lo que parece condenar a la investigación a quedar sumergida en su micro-territorialidad temporal, paradójicamente la potencia y la irradia hacia nuevos centros de interés. En este sentido, el trabajo hasta aquí realizado motiva ciertas continuidades/aperturas: el estudio de la experiencia rítmica en situación de interacción comunicativa; en relación con el conflicto, el texto, lo vocal; en instancias de búsqueda creativa orientadas a la escena o en escenificaciones cuando se construye y es influenciada no solo por el trabajo actoral sino por los demás elementos de la puesta en escena; en distintos estilos de actuación o en diferentes poéticas. Todos caminos interesantes y provocativos a partir de los cuales pueden desplegarse nuevas líneas de investigación.

REFERENCIA BIBLIOGRAFICA

Advis, L. (1965) “Implicancias objetivas y subjetivas del concepto de ritmo”, en Revista Musical Chilena Vol. 19 N° 92 (Abril-Junio) pp 79-89. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Música.

Alegre, A. (2010) “La rítmica Jaques-Dalcroze”, en RIAÑO GALAN, M. E. y DIAZ GOMEZ, M. (Coord.) Voz, Cuerpo y Acción. Un espacio para la música. Noja, Santander : PUBliCAN, Ediciones de la Universidad de Cantabria.

Alvarez, L. M. (2010) “Las pedagogías clásicas europeas”, en RIAÑO GALAN, M. E. y DIAZ GOMEZ, M. (Coord.) Voz, Cuerpo y Acción. Un espacio para la música. Noja, Santander : PUBliCAN, Ediciones de la Universidad de Cantabria.

Bacon, J. M. y Midgelow, V. L. (2015) “Processo de articulações criativas (PAC)”:
<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/spa/Processo%20de%20articulac%CC%A7o%CC%83es%20criativas%20%28PAC%29%20%28Jane%20M%20Bacon%2C%20Vida%20Midgelow%29.pdf> . Consultado Mayo de 2016.

Baliero, C. (2016) La música en el teatro y otros temas. Buenos Aires, INTeatro.

Barba, E. (2005) La canoa de papel –Tratado de antropología teatral-. Buenos Aires, Catálogos.

_____ y Savarese, N. (1990) El arte secreto del actor, Diccionario de Antropología Teatral. México, Escenología A. C.

Barreta, C. (2009) “El ritmo en la danza”: <http://www.telondelfondo.org/numeros-antteriores/numero9/articulo/196/introduccion-a-la-problematika-del-ritmo-en-el-arte-de-la-danza.html>. Consultado Julio 2015.

Béjar Trancón, A. (2014) “La conciencia como doble espejo: psicoanálisis, epistemología y neurociencias”:
https://www.researchgate.net/publication/271587487_La_conciencia_como_doble_espejo psicoanalisis epistemologia y neurociencias. Consultado en mayo de 2016.

Blom, L. A. y Chaplin, L. T. (1996) El acto íntimo de la coreografía. México, Serie de Investigación y Documentación de las Artes.

Borgdorff, H. (2010) “El debate sobre la investigación en las artes”:
<https://es.scribd.com/document/163408462/Borgdorf-2004-El-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes> . Consultado en mayo de 2015.

Brecht, B. (1970) Escritos sobre teatro. Buenos Aires, Nueva Visión.

____ (1976) Escritos sobre teatro 2. Buenos Aires, Nueva Visión.

____ (1982) Escritos sobre teatro 3. Buenos Aires, Nueva Visión.

Brook, P. (1987) Provocaciones. 40 años de experimentación en el teatro (1946/1987), Buenos Aires, Fausto.

____ (1993) La puerta abierta –Reflexiones sobre la interpretación y el teatro-. Barcelona, Alba.

Contreras Lorenzini, M. J. (2013) “La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana”:
[https://www.academia.edu/21518682/La práctica como investigación nuevas metodologías para la academia latinoamericana](https://www.academia.edu/21518682/La_pr%C3%A1ctica_como_investigaci%C3%B3n_nuevas_metodolog%C3%ADas_para_la_academia_latinoamericana). Consultado en mayo de 2017.

Cortés Frabegat, A. (2008) “Análisis de la Marcha”, en SANCHEZ BLANCO, I. (coord.) Manual SERMEFF de Rehabilitación y Medicina Física. Madrid, Sociedad Española de Rehabilitación y Medicina Física, Editorial Médica Panamericana.

Croyden, M. (2003) Conversaciones con Peter Brook. Barcelona, Alba Editorial.

Chien, M. (1993) La audiovisión. Barcelona, Paidós.

Delsarte, F. (2012) “Das Fontes da Arte” (Trad. José Ronaldo Faleiro), en Urdimento. Revista de estudos em artes cênicas N° 18, pp. 145-165. Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pos-Graduação em Teatro.

Dillon, G. (2004) “Rítmica Murguera: Una mediación pedagógica”, en El Peldaño: Revista de Teatrología. Tandil, pp. 21-24. Tandil, Departamento de Teatro, Facultad de Arte, UNICEN.

Dubatti, J. (1999) El Teatro Laberinto –Ensayos sobre Teatro Argentino-. Buenos Aires, Atuel.

____ (2002) El teatro jeroglífico –Herramientas de poética teatral-. Buenos Aires, Atuel.

Errendasoro, B. (2007) “La sangre como soporte del movimiento y la postura –una experiencia con el método BMC-”, en Cuaderno de Teatrología El Peldaño Año V N° 6, pp. 34-37. Tandil, Departamento de Teatro, Facultad de Arte, U.N.C.P.B.A.

____ (2008) “La Estampa Folklórica: análisis de un proceso de creación integrador de Danza y Teatro”, en Anuario de la Facultad de Arte La Escalera, Año 2008 N° 18, pp. 191-203. Tandil, Departamento de Teatro, Facultad de Arte, UNCPBA.

____ (2009) “Proceso creativo de mixtura: el video-danza. Movimiento e imagen en desAmor”, en Cuaderno de Teatrología El Peldaño Año VII N° 8, pp.15-21. Tandil, Departamento de Teatro, Facultad de Arte, U.N.C.P.B.A.).

____ (2009) “La imagen cinematográfica de Deleuze en el análisis sobre la producción de sentido en artes escénicas. Mendiolaza y la imagen misma del tiempo”, en Anuario de la Facultad de Arte La Escalera Año 2009 N° 19, pp. 111-120. Tandil, Facultad de Arte, UNCPBA.

____ (2010) “El presente de la danza. Revisión histórica y análisis de obras”, en Cuaderno de Teatrología El Peldaño Año VIII N° 9, pp. 47-52. Tandil, Departamento de Teatro, Facultad de Arte, UNCPBA.

____ y Ruiz, J. (2012) “Latido Sentido. Cuando el arte busca en el saber científico”, en Actas III Jornadas de análisis de procesos creativos en artes del espectáculo, ISBN 978-950-658-292-0, publicación en CD. Tandil, Centro de Investigaciones Dramáticas, Facultad de Arte, UNCPBA.

____ (2014) “De la respiración al movimiento. Leonardo Montecchia. Fragmentos de una entrevista”, en Cuaderno de Teatrología El Peldaño Año XI N°12, pp. 49-53. Tandil, Departamento de Teatro, Facultad de Arte, UNCPA.

____ y Gunset, D. (2014) “El latir del cuerpo: escucha corporal y variaciones... Colaboración experimental entre movimiento y tecnología” en *Desmontaje Corporal. Memoria de las I Jornadas Internacionales sobre la (de)construcción corporal*. Edición. ISBN 978-950-658-362-0. Tandil, Facultad de Arte.

____ (2017) “Fases y ‘entre/s’ en *La creación como investigación y la investigación como creación: artefactos escénicos*. Análisis del proceso desde el modelo C.A.P.”, en *Hacer es Saber*, ISBN 978-950-658-414-6. En http://www.arte.unicen.edu.ar/wp-content/uploads/2017/10/hacer_es_saber.pdf.

Español, S. y Shifres, F. (2003) “Música, gesto y danza en el segundo año de vida: Consideraciones para su estudio”, en MARTINEZ, I y MAULEON, C (eds.) *Música y Ciencia. El rol de la Cultura y la Educación en el Desarrollo de la Cognición Musical*. La Plata, SACCoM, UNLP. CD-ROM.

____ (2010) “Performances de la infancia: cuando el habla parece música, danza, poesía”, en *Epistemus. Revista de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música*, pp. 57-95. Buenos Aires, SACCoM, UNLP.

____ (2014) “La forma repetición-variación: una estrategia para la reciprocidad”, en ESPAÑOL, S. (comp.) *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*. Buenos Aires, Paidós.

____ y Ospina Tascón, V. (2014) “El movimiento y el sí mismo”, en ESPAÑOL, S. (comp.) *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*. Buenos Aires, Paidós.

Féral, J. (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Galerna.

Fernandes, C. (2000) *Pina Bausch e Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo, Editora Hucitec.

____ (2002) *O corpo em movimento: o sistema Laban/Batarnieff na formação es pesquisa em artes cênicas*. São Paulo, Annablume Editora – Comunicação.

Fernández, P. (2016) “Reflexiones sobre la investigación artística universitaria” en *El Peldaño. Cuaderno de Teatrología*, N° 14, pp. 15-27. Tandil, Departamento de Teatro, Facultad de Arte, UNCPBA.

____ (2017) “Bicisitudes de la investigación a través de la práctica”, en *Hacer es Saber*, ISBN 978-950-658-414-6. En http://www.arte.unicen.edu.ar/wp-content/uploads/2017/10/hacer_es_saber.pdf.

Fernández, M. y Travieso, D. (2006) “Paul Fraisse y la psicología del ritmo”: <http://bddoc.csic.es:8080/detalles.html?id=538351&bd=PSICOLO&tabla=docu>. Consultado en abril de 2016.

Fraisse, P. (1976) *Psicología del ritmo*. Madrid, Ediciones Morata.

____ (1989) “El tiempo vivido”: <http://www.revista-apunts.com/es/hemeroteca?article=655>. Consultado en abril de 2016.

García, S. y Belén, P. (2011) “Perspectivas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación artística”: <http://publicaciones.unitec.edu.co/ojs/> Consultado en Agosto de 2016.

García Malbrán, E. (2010) “La música y el cuerpo, puntos de cruce” , en RIAÑO GALAN, M. E. y DIAZ GOMEZ, M. (Coord.) *Voz, Cuerpo y Acción. Un espacio para la música*. Noja, Santander : PUBliCAN, Ediciones de la Universidad de Cantabria.

González, G. (2004) “Indicios de un modelo para la aplicación del análisis del movimiento Laban en la práctica del entrenamiento del actor”, en *Anuario de la Facultad de Arte La Escalera* N° 14, pp. 163-177. Tandil, Facultad de Arte, UNCPBA.

____ (2015) “La creación escénica como investigación”, en LOPEZ, L. y LAGRE, L. (comp.) *Investigaciones y debates sobre la teatralidad contemporánea*. Buenos Aires, UNA.

____ (2017) “Calvario: Caer en el cuerpo / encontrar sus palabras. Investigación a través de la creación artística”, en *Hacer es Saber*, ISBN 978-950-658-414-6. En http://www.arte.unicen.edu.ar/wp-content/uploads/2017/10/hacer_es_saber.pdf.

Gray, C. y Malins, J. (2004) Visualizing Research. A Guide to the Research Process in Art and Design. Burlington, Ashgate.

Grotowski, J. (1970) Hacia un teatro pobre. Madrid, Siglo XXI.

Hall, E. (1984) The Dance off Life: The Other Dimension of Time. Edición: Reissue. (SEGAL, R. Traducción sin editar).

Haseman, B. (2015) “Manifesto pela pesquisa performativa”:
<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/spa/Manifesto%20pela%20pesquisa%20performativa%20%28Brad%20Haseman%29.pdf> . Consultado en mayo de 2015.

Hormigon, J. A. (1992) Meyerhold: textos escritos. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de la Escena de España.

Kalmar, D. (2005) Qué es la expresión corporal. A partir de la corriente de trabajo creada por Patricia Stokoe. Buenos Aires, Lumen.

Katz, H. (2005) Um, dois, três. Dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte, FID – Fórum Internacional de Dança-.

Laban, R. (1975) Danza educativa moderna. Buenos Aires, Paidós.

_____ (1987) El dominio del movimiento. Madrid, Fundamentos.

Lábatte, B. (2006) Teatro-danza. Los pensamientos y las prácticas, Cuadernos de Picadero Año 3 N° 10 Septiembre. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

Lecoq, J. (2004) El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral. Barcelona, Alba Editorial.

Le Boulch, J. (1989) El desarrollo psicomotor desde el nacimiento a los 6 años. Pamplona, Doñate.

Le Breton, D. (1995) Antropología del cuerpo y modernidad. Buenos Aires, Nueva Visión.

_____ (2010) Cuerpo sensible. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.

López-Cano, R. (2014) “Música, Mente y Cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad”:
[http://www.academia.edu/965851/M%C3%BAsica_mente_y_cuerpo. De la semi%C3%B3tica de la representaci%C3%B3n a una semi%C3%B3tica de la performativa](http://www.academia.edu/965851/M%C3%BAsica_mente_y_cuerpo._De_la_semi%C3%B3tica_de_la_representaci%C3%B3n_a_una_semi%C3%B3tica_de_la_performativa)
 Consultado en diciembre de 2015.

____ y San Cristóbal, U. (2013) Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos”. Barcelona, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Madureira, J. R. (2008) “Tesis Doutorado: Sobre a experiência poética da Rítmica – uma exposição em 9 quadros inabacados-” :
http://www.academia.edu/4389160/JOS%C3%89_RAFAEL_MADUREIRA_%C3%89_MILE_JAQUES-DALCROZE_SOBRE_A_EXPERI%C3%8ANCIA_PO%C3%89TICA_DA_R%C3%8DTMICAIII_UNIVERSIDADE_ESTADUAL_DE_CAMPINAS_FACULDADE_DE_EDUCA%C3%87%C3%83O_%C3%89MILE_JAQUES-DALCROZE_SOBRE_A_EXPERI%C3%8ANCIA_PO%C3%89TICA_DA_R%C3%8DTMICA_-_UMA_EXPOSI%C3%87%C3%83O_EM_9_QUADROS_INACABADOS.

Consultado en junio de 2015.

Malbrán, S. (2007) “Paul Fraisse”, en DIAZ, M. y GIRALDEZ, A. (coord.) Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical: Una selección de autores relevantes. Barcelona, Editorial GRAO.

____ (2009) “Integración de modalidad cruzada en las Artes temporales. Ficha de cátedra”, en Cátedra de Psicología Auditiva, Departamento de Artes, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

____ (2010, a) “Sonido y música en el arte de la imagen”, en RIAÑO GALAN, M. E. y DIAZ GOMEZ, M. (Coord.) Voz, Cuerpo y Acción. Un espacio para la música. Noja, Santander : PUBliCAN, Ediciones de la Universidad de Cantabria.

____ (2010, b) “El modelo cross-modal aplicado a las artes temporales”, en RIAÑO GALAN, M. E. y DIAZ GOMEZ, M. (Coord.) *Voz, Cuerpo y Acción. Un espacio para la música*. Noja, Santander : PUBliCAN, Ediciones de la Universidad de Cantabria.

Martínez, I. C. (2008) “La composición temporal del habla, el canto y el movimiento en la musicalidad de las interacciones tempranas adulto-bebé”, JACQUIER, M. y PEREIRA GHIENA, A. (eds.) *Objetividad-subjetividad y música. Actas de la VII Reunión Anual de SACCoM*. La Plata, SACCoM y UNLP.

Matoso, E. (1996) *El cuerpo, territorio escénico*. Buenos Aires, Paidós.

____ (1999) *Diferentes enfoques del cuerpo en el arte*, Universidad de Bs. As., Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.

Mescia, M. (2014) *Puntos de oído: entrevistas y conversaciones sobre música y sonidos con directores y autores del teatro argentino*. Buenos Aires, Corregidor.

Miramontes, L. (2009) “El ritmo en la música y en la danza: su función como organizador”:
<http://www.telondelfondo.org/numeros-antteriores/numero9/articulo/196/introduccion-a-la-problematICA-del-ritmo-en-el-arte-de-la-danza.html>. Consultado Julio 2015.

Montilla Reina, M. J. (2001) “Tesis Doctoral: Medición del ritmo basada en la sincronización mediante un programa informático”:
http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/43048/1/TESIS_MJ_MONTILLA_REINA.pdf. Consultado en agosto de 2015.

Nudler, A. (2013) “Aportes a la perspectiva del teatro como acontecer a partir de tres líneas teóricas de la psicología contemporánea”:
http://prezi.com/ggo-f97pxj_w/?utm_campaign=share&utm_medium=copy&rc=ex0share. Consultado en mayo de 2016.

____ y Jacquier, M. (2015) “El *giro corporal* en las artes temporales: danza, teatro y música”, en *Actas XII Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música*. San Juan, SACCoM y Universidad Nacional del San Juan.

Pavis, P. (2000) El análisis de los espectáculos –teatro, mimo, danza, cine-. Barcelona, Paidós.

____ (2005) Diccionario del teatro. Buenos Aires, Paidós.

Plata Rosas, L. J. (2011) “Cómo ‘leer la mente’ con las neuronas espejo”: <http://www.nexos.com.mx/?p=14111>. Consultado en enero de 2016.

Queiroz, L. (2012) “Corporalização: BMC em Dança”, en Urdimento. Revista de estudos em artes cênicas N° 18, pp. 41-51. Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pos-Graduação em Teatro.

Repetto, A. (2005) “Bases biomecánicas para el análisis del movimiento humano”: https://issuu.com/sincontornos/docs/bases_biomec_nicas_para_el_an_lis. Consultado en abril de 2016.

Reybrouck, M. (2005) “Cuerpo, la mente y la música: semántica musical entre la cognición y la economía de la experiencia cognitiva”: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/180/body-mind-and-music-musical-semantics-between-experiential-cognition-and-cognitive-economy> Consultado en septiembre de 2015.

Ruiz, L. (2013) “Sistemas dinámicos, reflejos del niño y cintas rodantes: Esther Thelen y el estudio del Desarrollo Motor Infantil”: <http://oa.upm.es/26815/>. Consultado en mayo 2016.

Sampaio Garcia, J. G. (2011) “O Processo de Criação em artes cênicas como pesquisa: uma narrativa em dois atos”: <https://revistas.pucsp.br/index.php/tessituras/article/view/5621/3973>. Consultado en abril de 2015.

Sánchez Lacuesta, J. M. (2006) Biomecánica de la marcha humana normal y patológica. Valencia, Instituto de Biomecánica de Valencia.

Serrano, R. (1996) Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor. México, Escenología A.C.

Schafer, M. (1992) Limpieza de oídos. Buenos Aires, Ricordi.

Schechner, R. (1988) El teatro ambientalista. México D.F., Arbol Editorial.

____ (1990) “Restauración del comportamiento”, en BARBA, E. y SAVARESE N. El arte secreto del actor, Diccionario de Antropología Teatral, pp. 282-290. México, Escenología A. C.

Shifres, F. (2009) “Notas para un debate sobre el rol de la Audición Estructural en el desarrollo de las competencias auditivas de los músicos profesionales”, en PINNOLA, F. Música Popular y Educación: Actas del 5° Congreso de Educación Musical “Músicos en Congreso”. pp. 138-148. Santa Fe, UNL.

Stanislavski, K. (1986) El trabajo del actor sobre sí mismo –El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias-. Buenos Aires, Quetzal S.A.

____ (1986) El trabajo del actor sobre sí mismo –El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación-. Buenos Aires, Quetzal S.A.

Stern, D. (2005) El mundo interpersonal del infante. Una perspectiva desde el psicoanálisis y la psicología cognitiva. Buenos Aires, Paidós.

Stokoe, P. y Schächter, A. (1984) La expresión corporal. Barcelona, Paidós.

Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (1997) Los lenguajes no verbales en el teatro argentino. Buenos Aires, UBA.

Zayas de Lima, P (2009) “Introducción a la problemática del ritmo en el arte de la danza”:
[http://www.telondelfondo.org/numeros-
antteriores/numero9/articulo/196/introduccion-a-la-problematICA-del-ritmo-en-el-arte-de-
la-danza.html](http://www.telondelfondo.org/numeros-antteriores/numero9/articulo/196/introduccion-a-la-problematICA-del-ritmo-en-el-arte-de-la-danza.html). Consultado Julio 2015.

Valenzuela. J. L. (2000) Antropología teatral y acciones físicas. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

____ (2011) La actuación. Entre la palabra del otro y el propio cuerpo. Neuquén, Educo -Editorial de la Universidad Nacional de Comahue.

Vallejo, P. (1995) “Del pulso a la polirritmia: una experiencia creativa”:
<http://hdl.handle.net/10017/22157>. Consultado en junio de 2015.

Willems, E. (1964) El ritmo musical. Buenos Aires, Eudeba.

Zorrilla, A. (2009) “Ritmo y sentido en la obra de arte de cruce de lenguajes”:
<http://www.telondelfondo.org/numeros-antteriores/numero9/articulo/196/introduccion-a-la-problematica-del-ritmo-en-el-arte-de-la-danza.html>. Consultado Julio 2015.

ANEXO

El presente apartado expone a través de un DVD el registro fílmico de la práctica abordada en **Capítulo III y IV**.

Específicamente, la carpeta *Capítulo III*, en consonancia con la estructura planteada en **III**, contiene:

- el video *Entrada y Salida*, que se corresponde con **III.1.** y **III.2.** del cuerpo de la tesis, y que culmina con la muestra de las caminatas tal como se sucedieron espontáneamente durante el encuentro.
- la carpeta *Análisis* contiene sólo seis de aquellas caminatas y en concordancia con **III.2.1.**, las mismas son identificadas individualmente como *Análisis 1, 2, 3*, etc. presentando el orden de experiencias rítmicas cada vez más complejas postuladas en el estudio.

Por su parte la carpeta *Capítulo IV*, presenta el video que testimonia la experiencia rítmica del *Análisis 7*, estudiada en **IV.2**.