

## **Apuntes hacia una propuesta vivencial de formación del sentido rítmico: un diálogo entre Emile Jaques-Dalcroze y Eduardo Gramani**

Carla Fonseca  
Universidad Nacional de Las Artes de Buenos Aires

Antenor Ferreira Corrêa  
Universidade de Brasília

### **Resumen**

En este texto, proponemos considerar la unión entre la creación de los nuevos territorios expresivos y la maestría de los aspectos temporales ligados a las prácticas performáticas. Esta asociación es así presentada bajo un enfoque de base kinestésica (Ponty, 1999). Adoptamos el ritmo como elemento articulador entre creatividad y expresividad. De este modo, las propuestas de Dalcroze (1916, 1925) y Gramani (1999) se tomaron la base teórica de este estudio. Empezamos cuestionando por que poner en juego el cuerpo para hablar sobre el ritmo? A continuación, ejemplificamos como efectuamos la transposición, para clases de teatro, de ejercicios creados por Gramani para el entrenamiento rítmico. Las percepciones y respuestas de los alumnos se analizaron para comprender como ocurre el proceso donde el movimiento corporal se vuelve movimiento de pensamiento (movimiento de sentido), se volviendo cuerpo y espacio a la vez.

### **Palavras-clave:**

Ritmo, expresividad rítmica, independencia rítmica, Dalcroze, Gramani

### **Abstract**

In this text, we propose to consider the connection between the creation of new expressive territories and the mastery of temporal aspects linked to performance practices. This association is thus presented under a kinesthetic approach (Ponty, 1999). We adopt rhythm as an articulating element between creativity and expressivity. In this way, the proposals of Dalcroze (1916, 1925) and Gramani (1999) were taken as the theoretical basis of this study. We started questioning why put the body into play to talk about rhythm? Following, we exemplify how we carry out the transposition for theater classes of exercises devised for rhythmic training by Gramani. The perceptions and responses manifested by the students were analyzed in order to understand how a sort of process occurs in which the body movement becomes movement of thought (movement of meaning), so becoming body and space at the same time.

### **Keywords:**

Rhythm, rhythmic expressivity, rhythmic independence, Dalcroze, Gramani.

## **Introducción: la autonomía expresiva**

Una cuestión recurrente y considerada no sólo por pedagogos de las artes, sino también por investigadores, justamente por su importancia en el ámbito de las prácticas performáticas, es "cómo desarrollar la expresividad artística?" Entendiendo expresión como la exteriorización de ideas o sentimientos por medio de gestos o palabras, nos parece que el tema está estrechamente relacionado con el concepto general de sensibilidad en lo que respecta a la construcción del significado o sentido lingüístico del texto o concepto que se desea expresar. Y en particular para los casos de diversas formas artísticas, del dominio del tempo que, por su parte, demanda la adquisición del sentido del ritmo. Sobre este punto, es interesante la observación de Émile Jacques-Dalcroze al frente de sus clases en el Conservatorio de Ginebra:

Ningún movimiento físico tiene virtud expresiva por sí mismo. La expresión del gesto depende de la sucesión de movimientos y el cuidado constante por su armonía y dinámica. Los movimientos "consonantes" son producidos por una perfecta coordinación entre los miembros, la cabeza y el torso. (Jaques-Dalcroze, 1967 [1921]: 127).

De ese modo, Dalcroze enfatiza que el sentido rítmico (objeto de su clase) necesita ser educado y manifiesto en todo el cuerpo. Es decir, el ritmo es percibido no sólo racionalmente, sino que es sentido en todo el cuerpo y, a su vez, debe también ser revelado *en* el cuerpo y ser expresado *por* el cuerpo.

Por su parte, José Eduardo Gramani (1944 -1998)<sup>1</sup> exponía las múltiples actividades cognitivas involucradas en la percepción rítmica. Al explicar los ejercicios de su método, él resaltaba la necesidad del músico ir más allá del control matemático del ritmo escrito en la partitura, para así estar más cerca de una performance sensible, expresiva. Según él:

es necesario que se active la atención ramificándola en varias vías, cuantas sean necesarias y graduándolas de acuerdo con la mayor o menor dificultad de la tarea propuesta. Esto permite al músico vencer "desafíos aritméticos" a través de la sensibilidad musical. (Gramani, 1999, p.12)<sup>2</sup>

Percibimos, entonces, que ya sean estos ejercicios dirigidos a los músicos o a los actores, que el control matemático de los procedimientos rítmicos (corporales o instrumentales) solamente

---

<sup>1</sup> José Eduardo Gramani fue un músico brasileño, profesor, investigador y autor de lo que se considera una de las pedagogías más avanzadas en el campo del desarrollo rítmico. Ha publicado una apostilla (introducción a su método) y dos libros (ver Referencias).

<sup>2</sup> É necessário que se ative a atenção ramificando-a em várias vias, quantas forem necessárias e graduando-as de acordo com a maior ou menor dificuldade da tarefa proposta. Isto possibilita ao músico vencer "desafios aritméticos" através da sensibilidade musical.

no nos vuelve expresivos. Hay un estado de los cuerpos en escena que comunica al público, no tanto por lo que los artistas hacen en particular, sino por un flujo subyacente que circula entre los cuerpos y que invita a los espectadores a leerlos, a traducirlos. Son capas de direcciones, tensiones y silencios que nos convocan a estar presentes, a ser testigos. Son esas cualidades sutiles que posibilitan también asociar el pensamiento de Dalcroze y Gramani con las ideas de los filósofos Deleuze y Guattary, que entienden que:

La expresividad no se reduce a los efectos inmediatos de un impulso que desencadena una acción en un medio... más que expresión son impresiones o emociones subjetivas. Las cualidades expresivas o materias de expresión entran las unas con las otras en relaciones móviles que van a expresar la relación del territorio que ellas trazan con el medio interior de los impulsos y con el medio exterior de las circunstancias. Creando motivos territoriales, que se superponen, hacen pasar de un impulso a otro, y no están pulsados. Expresar no es depender. (Deleuze; Guattari, 2002, p.353).

Se entiende así, que la expresividad no es estática, pero implica relaciones de interdependencia entre las ideas y los materiales del pensamiento. En este sentido, la manifestación de un contenido o de un pensamiento de manera expresiva se produce de modo relacional entre la voluntad de la persona que las manifiesta y los contextos exteriores. Esta relación generará entonces una tercera forma resultante de las interacciones entre las instancias individuales (internas) y contingenciales (externas). De manera similar, pero dirigido a la adquisición del dominio del ritmo por los músicos, Gramani resaltaba que:

Sentimos mejor el todo si tenemos conciencia de las partes que lo completan, cada una de ellas con su personalidad. Sólo así es posible generar un todo fruto de una suma de características, muchas veces contradictorias, que resultará en una realización muy rica musicalmente (...) El objetivo de los ejercicios, pues, es que funcionen como vehículo para que tales procesos puedan llegar a nuestra sensibilidad (Gramani, 1999, 12)<sup>3</sup>

Proponemos, entonces, considerar un enfoque de base kinestésica para esa unión entre la creación de los nuevos territorios expresivos y la maestría de los aspectos temporales ligados a las prácticas performáticas. Sin embargo, es necesario, para comenzar cuestionar:

Por que poner en juego el cuerpo para hablar sobre el ritmo?

---

<sup>3</sup> Sentimos melhor o todo se temos consciência das partes que o completam, cada uma delas com sua personalidade. Somente assim é possível gerar um todo fruto de uma soma de características, muitas vezes contraditórias, que resultará em uma realização muito rica musicalmente. O objetivo dos exercícios, pois, é que funcionem como veículo para que tais processos possam chegar à nossa sensibilidade.

El ritmo se nos ofrece como un activador de sensibilidad y conciencia continua. El pensamiento dualista desaparece cuando el ritmo hace aparecer en la persona un estado que fuerza la energía de los músculos y los órganos y los vuelve sutiles, la persona atraviesa en su contacto un proceso donde el movimiento corporal se vuelve movimiento de pensamiento (movimiento de sentido), es cuerpo y espacio a la vez.

Entendemos que el movimiento humano convoca a múltiples capas de conciencia. Haciendo coro a lo que predicaba la fenomenología de Merleau Ponty (1999), concebimos que la percepción es siempre kinestésica. En otras palabras, el discernimiento de los fenómenos no es sólo tributario de una operación racional del pensamiento, sino debido a la conciencia del movimiento. Nuestra existencia es esencialmente rítmica, desde los ritmos fisiológicos como respiración y ritmo cardiaco, hasta ritmos astronómicos, como las alternancias de las estaciones del año. El contacto con lo rítmico nos instruye y permite crear mundo. En el Arte y en la vida nos transformamos a partir de la percepción y de la práctica rítmica. En una relación rítmica se suman perspectivas e individualidades en consonancia, y es a partir de las diferencias que se manifiestan que es posible trazar alianzas. Además nos acompaña en el tránsito del yo a lo común. Y es precisamente por esa razón que Dalcroze postulaba que:

Ante todo necesitamos disponer de los órganos esenciales necesarios para su apreciación, el oído que percibe los sonidos y el sistema nervioso y muscular que percibe los ritmos. Si el oído no capta los sonidos cómo el alma sería captada por las sensaciones musculares? (Dalcroze, p.118, 1925)

Así, en el ámbito de esa comprensión, él aporta una nueva percepción y conciencia del presente, una nueva forma de escuchar, experimentar, sentir y crear. Esas son justamente los conceptos e ideas a ser exploradas en este texto, esto es, la creación expresiva estructurada en la percepción del sentido rítmico teniendo como base la conciencia del movimiento corporal.

Las consideraciones presentadas en este artículo pretenden aproximar las propuestas pedagógicas de Dalcroze y Gramani centradas no sólo en los aspectos prácticos, sino sobre todo en la viabilidad de ser usadas con propósitos expresivos. Por lo tanto, comentamos algunas actividades prácticas sugeridas por estos autores, fundamentadas por el pensamiento de algunos filósofos actuales, con el propósito de, primero, comprender los conceptos de sentido y expresividad en lo que se refiere al ritmo. Después, reflexionar cómo se puede dar la construcción del sentido del ritmo y, a continuación, de-construirlo para ser utilizado como fundamentación expresiva de la performance artística. Aunque las consideraciones aquí presentadas, en su mayor parte, fueron emprendidas analizando materiales esencialmente didácticos, no pretendemos regular la práctica ni

las experiencias, menos aun los imaginarios, sino de liberar al cuerpo para la búsqueda de significados, para la comunicación.

Aunque la mayor parte de las consideraciones aquí presentadas han sido motivadas en el contexto de las artes musicales y las escenas, creemos que éstas pueden ser desplegadas para otros ámbitos, pues junto con Dalcroze pensamos que “el ritmo es la base de todas las artes”.

Pues bien, qué practicas como docentes de arte diseñamos para acompañar a los alumnos en este camino de hacer visible lo invisible, de crear el canal de comunicación entre contenido y forma? Antes de presentar propuestas a esta cuestión, comenzaremos con algunas definiciones.

### **Delimitando extensiones: los conceptos de ritmo, métrica, patrones y ciclo**

Curiosamente, una grande parte de los autores que escribieron sobre el ritmo presentaron dos aspectos en común. Primero, el hecho de asumir la dificultad en proporcionar una definición precisa de lo que viene a ser ritmo; y, segundo, ofrecer como puerta de acceso a la comprensión del fenómeno rítmico la percepción del movimiento estructurado entre momentos o impulsos fuertes y débiles. En varios diccionarios leemos que “ritmo es el movimiento marcado por la sucesión regulada de elementos fuertes o débiles”<sup>4</sup>. Por extensión, cualquier proceso estructurado en secuencias alternadas de impulsos más o menos acentuados puede ser considerado como rítmico, por ejemplo, caminar, respirar, hablar, recitar, entre tantos otros.

En la Figura 1, obra Sin Título (1973) de Donald Judd, uno de los grandes nombres de la estética minimalista, es posible notar el intervalo periódico entre las piezas que componen la instalación. Este espaciamiento (calculado por el artista en 8 pulgadas entre cada módulo) posibilita una lectura rítmica de la obra debido a la alternancia similar de las mismas. De acuerdo con el punto de vista del observador, esas mismas piezas parecerán estar más o menos cerca de las otras, haciendo que el tiempo de lectura de la obra acelere o sea ralentizado.



Figura 1. Sin Título (1973) de Donald Judd. Dimensiones: 86,4 x 619,8 x 86,4 cm.

Fuente [www.guggenheim.org](http://www.guggenheim.org)

<sup>4</sup> Movement marked by the regulated succession of strong or weak elements (Oxford English Dictionary online).

En uno de los estudios más influyentes sobre el ritmo en la música, Cooper y Meyer inician definiendo ritmo por lo que éste no es o, de otro modo, no es sólo: "así como la melodía es más que simplemente una serie de alturas, entonces ritmo es más que una mera secuencia de proporciones de duraciones" (1963, p.1)<sup>5</sup>.

Dedicado al teatro, la definición de "ritmo" del diccionario de Patrice Pavis asume que todos ya saben lo que es el ritmo, y no proporciona ninguna definición. Sin embargo, enfatiza el valor del ritmo como elemento constitutivo de la elaboración del espectáculo escénico. "todo actor, todo director sabe intuitivamente de la importancia del ritmo tanto para el trabajo vocal y gestual, como para el desarrollo del espectáculo" (Pavis, 2008, p.342)<sup>6</sup>.

Al reafirmar la ausencia de una definición restringida, Justin London menciona a Fassler que, en su estudio sobre el ritmo en los tratados de la Edad Media, ya notaba que "no hay una definición simple y precisa del término ritmo (o rítmicos), y ninguna tradición histórica consistente para explicar su significado" (London, 2001)<sup>7</sup>.

Esta nota da resistencia a la definición estricta y nos lleva a pensar, por lo tanto, que el ritmo, aunque pueda ser racionalizado, es algo a ser experimentado. Es decir, así como el concepto de equilibrio que se entiende en el cuerpo a través de nuestra relación con la fuerza de gravedad, el ritmo se trata de un caso típico del aprendizaje intuitivo y corporal. Tal vez, por este atributo, Cooper y Meyer preconizaban "vivir el ritmo". De ese modo, estos autores entendieron que "vivir el ritmo es agrupar sonidos separados dentro de patrones estructurados" (Cooper/Meyer, 1963, p.1).

Podríamos agregar a esta definición que es preciso conocer y disponer de las fuerzas, relaciones y espejamientos de formas que se producen al entrar en contacto con el ritmo, tanto en el individual, el ritmo colectivo y el cultural.

El ritmo como práctica corporal es un medio que juega un rol muy significativo en la búsqueda de modos de conexión y expresión en los grupos artísticos. El ritmo opera a través, junto con, la imaginación creadora, en la capacidad de atención, aumenta el nivel de conciencia y establece relaciones entre las personas, los grupos y el medio en que se mueven. El ritmo es la herramienta para la experimentación y el aprendizaje del ser a estar en el mundo: cuando me reconozco aprendo y me relaciono con el mundo. Así, el ritmo promueve calidades expresivas

---

<sup>5</sup> Just as a melody is more than simply a series of pitches, so rhythm is more than a mere sequence of durational proportions.

<sup>6</sup> Todo ator, todo encenador sabe intuitivamente da importância do ritmo tanto para o trabalho vocal e gestual, como para o desenrolar do espetáculo.

<sup>7</sup> There is no accurate simple definition of the term "rhythm" (or "rhythmics") and no consistent historical tradition to explain its significance.

autónomas y ordena los impulsos a través de una escucha corporal sensible y atenta a la percepción no solamente del tiempo pero también del espacio.

En su método, Dalcroze tenía la experiencia corporal como base para el desarrollo rítmico. Eso se debe al hecho de creer que nuestro sistema muscular provee el mejor modelo para el desarrollo rítmico. En la rítmica Dalcroze se ponen en juego:

- La atención, ya que se registra lo que se oye y se lo repite, corporizándolo con distintas partes del cuerpo, a través de traslados en el espacio, etc.
- La inteligencia, a través de un proceso singular de conceptualización luego de comprender y analizar lo que se ha sentido.
- La sensibilidad, para sentir la música y dejarse moldear por todos sus matices, acentos y cualidades.

Regresando a la última cita de Cooper y Meyer (vivir el ritmo es agrupar sonidos separados dentro de patrones estructurados), observamos que la experiencia con el ritmo requiere la reunión de estímulos. Esta agrupación es necesaria justamente para que los eventos puedan ser percibidos como periódicos. En la inexistencia de una ciclicidad no hay ritmo. Este punto expone una problemática frecuente en las definiciones del ritmo, a saber, el fluir, el devenir. London expone esta contrariedad etimológica de modo claro: “En las discusiones etimológicas del término hay una tensión entre el ritmo como continuamente “fluyendo” y el ritmo como movimiento periódicamente puntuado” (London, 2001).<sup>8</sup>

Por nuestra parte, entendemos que un flujo continuo traduciría un movimiento no articulado y, por lo tanto, no es rítmico, pues algo que fluye como un río no permite el reconocimiento de periodicidades y, tampoco, posibilita seccionamientos. En este caso, existe solamente el tiempo, pero no la percepción de duraciones distintas que, a su vez, forman las estructuras rítmicas.

Entonces, la posibilidad de efectuar agrupamientos de cualquier naturaleza, como por ejemplo, tención-resolución, fuerte-débil, largo-corto, permite la formación de estructuras de duraciones que, a su vez, harían posible la percepción de retornos, es decir, de ciclos.

La Figura 2 muestra una serie de cuadrados y círculos que, aparentemente, no tienen ninguna relación entre sí. Sin embargo, si observamos sólo para la estructura de las repeticiones, percibimos que existe una lógica en esta configuración, es decir, hay un patrón que regula la alternancia de cuadrados y círculos. Esta lógica o coherencia interna podría expresarse como 2-1; 2-

---

<sup>8</sup> In etymological discussions of the term there is a tension between rhythm as continuously ‘flowing’ and rhythm as periodically punctuated movement.

11; 2-111; 2-1111; 22-1; 22-11; 22-111; 22-1111; 222-1; 222-11; 222-111; 222-1111 (Gramani, 1999, p.15). Obviamente, el número 2 corresponde al cuadrado y el número 1 al círculo.

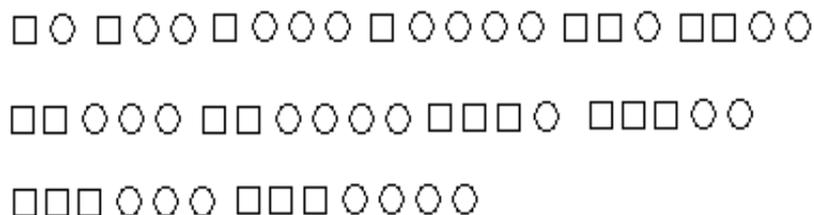


Figura 2: secuencia que se basa en la serie 2-1 del libro de José E. Gramani

Comprendemos así que la ciclicidad permite constituir patrones que, a su vez, pueden ser desarrollados o variados. La Figura 3 muestra la traducción a la notación rítmica musical de los cuadrados y círculos de la Figura 2. El círculo adquiere el valor de un tiempo de duración y el cuadrado dos tiempos de la misma duración, es decir, el cuadrado es el doble de la duración del círculo. El círculo, a su vez, como menor unidad de esa configuración, adquiere también el status de pulsación, o sea, la menor unidad de valor de estímulo psicológico en esta serie.



Figura 3: Serie 2-1 del libro de José E. Gramani (1999, p.19).

También observamos que en esta serie la métrica, es decir, el tamaño de las agrupaciones que se configuran por medio de la duración del valor de un tiempo (el círculo de la Figura 2), varía en sus proporciones, aumentando gradualmente en uno o dos veces y, en consecuencia, aumentan la duración de cada uno de los grupos individualmente. Percibimos, entonces, que la estructura métrica es una organización jerárquica de niveles de pulsos construidos psicológicamente a partir de indicios perceptuales. Así, para la comprensión del todo complejo rítmico, es necesario entender el concepto de estabilidad métrica según el lugar que ocupen dichos eventos dentro de la estructura. Serán percibidos más estables los eventos que se articulen sobre puntos recurrentes en donde los

niveles de acentos también coinciden con la organización métrica de la agrupación en cuestión, observados como apoyos fuertes o débiles (ver Figura 5 a la secuencia).

Para fines de análisis, podemos pensar en una organización métrica cuyos acentos (apoyos) sean estructurales o fenoménicos. Los acentos estructurales resultan de la propia constitución de una agrupación métrica. Por ejemplo, si pensamos en 4 ciclos de 4 grupos compuestos de 4 eventos cada uno, ya tenemos de salida una estructura cuaternaria, independientemente de si se trata de una estructura arquitectónica, musical, poética, teatral o cualquier otra naturaleza (Por ejemplo: voy a frecuentar clases cuatro días por semana, por cuatro meses, que a su vez, comprenden 4 semanas cada uno). Por lo tanto, una configuración métrica se utiliza como elemento de diseño de un proyecto cualquiera.

Los acentos fenoménicos, a su vez, no se conocen *a priori*, pero se perciben en el contacto con el evento de donde se puede distinguir (escuchar, ver, sentir, deducir) un énfasis sobre algún elemento del agrupamiento métrico. Son ejemplos de acentuación fenoménica en música los acentos agógico, dinámico y tónico. La Figura 4 muestra una secuencia de notas que, en un principio, no poseen una métrica, o fórmula de compás, indicada.



Figura 4: Melodía sin signatura del tiempo, pero el énfasis en los valores largos de duración engendran la percepción fenoménica del acento.

## Sentido y expresividad

En resumen, yo creo que las palabras valen tanto materialmente tanto como la propia cosa significada, y son capaces de crearla, por la simple razón de la eufonía. Se precisará un estado especial, es posible. Pero algo que yo he visto me ha hecho pensar en el peligro de que dos cosas distintas tengan el mismo nombre.<sup>9</sup>

Continuando en referencia a los acentos fenoménicos, observamos este tipo de acentos en la poesía de Manuel Bandeira, poeta brasileño (1886-1968). En el poema titulado "Trem de Ferro"

<sup>9</sup> QUIROGA, Horacio. Las rayas. In: Cuentos Completos, Vol. I. Montevideo: Ediciones del Atlántico, 1979, p. 381.

(Figura 5). Si lo leemos como está escrito, tal vez el primer impulso será enfatizar todas las sílabas tónicas. Por ejemplo ca-**fé** con **pan** ca-**fé** con **pan**. Sin embargo, después de algunas lecturas nos daremos cuenta de que será más adecuado poner un énfasis solo en la segunda sílaba tónica: ca-fé con **pan** ca-fé con **pan**. Al hacerlo, el poema sonará como un tren, que es la idea de su autor, es decir, la lectura del poema debe sonar como imitando un tren en movimiento. Poner los acentos en la segunda sílaba tónica, también crea un evento más estable, porque el punto de apoyo fuerte o articulación resaltada es recurrente al largo del poema y hace que el oyente espere o anticipe su llegada.

Trem de Ferro	Tren de Hierro
Café com pão	Café con pan
Café com pão	Café con pan
Café com pão	Café con pan
Virgen Maria	¿Virgen Maria
que foi isso maquinista?	qué fue eso maquinista?
Agora sim	Ahora si
Café com pão	Café con pan
Agora sim	Ahora si
Voa, fumaça	Vuela, humo
Corre, cerca	Corre, cerca
Ai seu foguista	Ahí su cohete
Bota fogo	Bota de fuego
Na fornalha	En el horno
Que eu preciso	Que yo preciso
Muita força	Mucha fuerza
Muita força	Mucha fuerza
Muita força	Mucha fuerza

Figura 5: extracto del poema “Trem de Ferro” de Manuel Bandeira

En el trabajo con la palabra, podemos además agregar que el lenguaje encuentra su fuente en el cuerpo y también ella le otorga un valor simbólico a las experiencias del cuerpo, revelando su poder metaforizante. El mundo se vuelve metáfora del cuerpo.

Es interesante entender también el ritmo en el lenguaje como lo hace Henri Meschonnic, es decir, como «organización de las marcas del discurso». Esta concepción, nos permite entrever cómo funcionan todos los elementos de un discurso (repeticiones, paralelismos, las

regularidades/irregularidades) o de un poema y cómo se interrelacionan con el sentido a partir de la eufonía. El ritmo no es para nosotros redundancia del sentido sino que al concebir el ritmo en la continuidad creemos que es el principio organizador de todo discurso. Así al analizar rítmicamente un texto nos acercamos a sentir: qué dice cuando dice el autor. En un abordaje de esta naturaleza el sujeto creador es inseparable del ritmo. Desde el lenguaje pre - verbal el cuerpo como imagen del cuerpo es la matriz de la palabra. Las palabras oídas primero corporalmente se reflejan y refractan en el lenguaje. Se manifiestan fuerzas inconscientes que acompañan a las palabras volviéndolas movimiento.

El ritmo de las palabras en el lenguaje no es pues sistematizable, metro y regularidad entran en él como figuras. Pasaremos de una visión musical y métrica del ritmo a una visión discursiva. El ritmo no es ya una medida sino otra manera de ver y pensar el poema. Volver a pensarnos desde el ritmo hace que volvamos a pensar el sentido, y es en esta comprensión que creemos que el ritmo es el significante mismo.

En el entrenamiento para la escena, consideramos también que un acento puede ser percibido y efectuado como una alternancia de energía. Los acentos expresivos traducen la vehemencia de los afectos del ánimo a través de cambios en la intensidad. Intensidad y modulación de energías son materia de trabajo en la *escena del cuerpo y en el cuerpo de la escena* (FuenMayor, 2018, sp.). Así las sensaciones, formas e intensidades de un cuerpo son emitidas como fuerzas y proveen de diferencias a las intensidades. Ser conscientes de estas intensidades y fuerzas de vida permiten ampliar el territorio expresivo de una práctica artística.

Después de lo expuesto, concluimos con London que:

En términos generales, el ritmo involucra el patrón de duraciones que está fenoménicamente presente en la música, mientras que el metro involucra nuestra percepción y anticipación de dichos patrones. En términos psicológicos, el ritmo involucra la estructura del "estímulo temporal", mientras que el metro involucra nuestra percepción y cognición de dichos estímulos (London, 2001)<sup>10</sup>.

Tomando esta idea de la percepción del tiempo (o de paso del tiempo) engendrada por la percepción de eventos que se repiten en el lapso llegamos a una de las concepciones del ritmo como una forma repetitiva, o cíclica. Un ciclo también se lo percibe en el cuerpo como una alternancia de tensión y resolución. Si hacemos su traducción al movimiento podemos admitirlo también como un ciclo configurado: no acción – acción – no acción. Recortamos una porción de

---

<sup>10</sup> Broadly stated, rhythm involves the pattern of durations that is phenomenally present in the music, while metre involves our perception and anticipation of such patterns. In psychological terms, rhythm involves the structure of the 'temporal stimulus', while metre involves our perception and cognition of such stimuli.

tiempo donde observamos un evento que se repite. Repetición y alternancia ( diferencia ) son dos conceptos que se vivencian en toda práctica rítmica.

### **El ritmo en el cuerpo: ser en ritmo.**

La naturaleza propia del ritmo es al mismo tiempo un espacio intermediario entre materia y espíritu, y la materia misma del sentido. El ritmo está dentro de un espacio de conciencia del pensamiento que, en íntima relación con el espíritu, crea formas de sentido. En la práctica rítmica, cuando un movimiento se torna sensible y le damos sentido, o sea, dirección, naturaleza y calidad, se vuelve sentido de movimiento.

En la perspectiva Dalcrozeana, el cuerpo es el mediador entre sonido y pensamiento, en esta metodología se trabaja entre otros aspectos, la audición multisensorial y espacial y la traducción muscular y dinámica del ritmo hacia una musicalidad corporeizada.

Nuestro modelo muscular está inscripto en los modos de contracción y expansión, o de tensión y resolución. Este fenómeno de contracción y expansión es observable en todos los niveles de organización del movimiento y de la vida en el Universo, y es el estado natural del cuerpo, existimos en movimiento, el pensamiento es movimiento. Asimismo, el movimiento corporal y la música deben interactuar, es decir, no pueden ser entrenados de manera separada, sino que deben involucrarse de un modo en que se convierten en una tercera esencia. Según Jaques Dalcroze:

Pero hasta entonces, que el **cuerpo acepte** la colaboración íntima de la música, o más bien que consienta **someterse** sin restricción a la disciplina de los sonidos en todas sus acentuaciones métricas o patéticas, que **adapte** sus ritmos a los suyos o incluso trate de **oponer** a los ritmos sonoros los ritmos plásticos, en un contrapunto floreciente nunca intentado hasta ahora que establecerá definitivamente la alianza del gesto y la sinfonía. (Dalcroze, 1916, p.126).

Capturar estas fuerzas, reconocerlas, ordenarlas y volverlas expresivas es uno de los pasos hacia la construcción de la subjetividad. Es el corpus del trabajo con estudiantes de artes escénicas de la licenciatura en artes dramáticas, cuyo objetivo de los procesos de enseñanza es motivar a los futuros actores o maestros a concebir una relación íntima y corpórea en la escucha hacia el ritmo, a fin de devenir imagen corpórea. Recordando la propuesta de Tren de Hierro, en el trabajo escénico con este material, los alumnos delimitaron sus motivos territoriales (acciones) y devinieron tren ...animal, tren ...piel, tren ...niño, etc. En la percepción multisensorial de los fenómenos rítmicos hallados a partir de la poesía llegaron a identificar el ritmo liberador individual, los matices singulares y la íntima unión de todos los niveles que ofrece el poema puesto en movimiento. El trabajo eufónico y eurítmico para la creación de sentido se tornó el lugar donde el ritmo sería una

creación de significantes para comprender cuándo comienza la construcción del sentido. Se revela un “ideoritmo” y se lo reconoce. Al contrario del espacio-tiempo liso del tren, que en su fórmula transita un tiempo donde se consume en puro presente, un continuum de presencia, y en lugar de establecer un simple procedimiento mecánico, la escena se vuelve polifónica y rica en diferencias. La conciencia rítmica se expande así a través de todos los sentidos, éstos a su vez se ven afectivamente involucrados en movimiento que se despliega en un espacio donde se sienten resonancia de fuerzas, distancias y silencios que producen un continuum de comunicación.

Esta conciencia rítmica o sentido rítmico se refiere además a la capacidad de sentir el tiempo entre los movimientos y a la habilidad de controlar las variaciones de tiempo, espacio y energía en el movimiento. La coordinación rítmica es también un proceso de escucha y movimiento del ánimo, la persona siente su movimiento en el espacio-tiempo y lo percibe al mismo tiempo como espacio-tiempo de movimiento, estríando con sus acciones el devenir del flujo continuo del tiempo. La expresión corpórea se vuelve manifiesta, rítmica y comunicante. Se descubre y manifiesta en el aquí y ahora mientras negocia con fuerzas como el poder personal, los hábitos, automatismos, las respuestas intuitivas y la propia dinámica de los grupos jugando. A partir de las definiciones y reflexiones presentadas hasta aquí, y fundamentados en las propuestas metodológicas y filosóficas de Dalcroze y Gramani, presentamos a continuación algunas observaciones sobre un trabajo con alumnos en las clases de Rítmica de la carrera de Actuación de la Licenciatura en Artes Dramáticas. Propusimos ejercicios texturales, en el espacio y en la escucha en torno a propuestas de Dalcroze y Gramani bajo los abordajes presentados en nuestra investigación académica mencionados aquí. Estas propuestas entretejidas, derivaron en actividades que tuvieron por objetivo explorar, descubrir y desarrollar en los alumnos a partir del sentido del ritmo y del tiempo nuevas posibilidades expresivas. Además, se han trabajado conceptos de repetición, sincronidad, heterometría, acentuación estructural e fenoménica, con el fin de percibir tanto el tiempo-espacio liso como el estriado, y dando atención en la experiencia, a las nuevas posibilidades sensitivas moleculares, esas pequeñas percepciones sutiles que nos ofrecen los sentidos. Pusimos en relieve la capacidad expresiva que adquiere el cuerpo al vivenciarse en movimiento libre, creando ideoritmos, viviendo la potencia liberadora del ritmo.

### **Percepción y aprendizaje del ritmo**

A partir del entendimiento de que el ritmo demanda la existencia de ciclos o puntos de articulación, intentamos desarrollar un estudio sobre las posibilidades de percepción y aprendizaje del ritmo a través de algunos ejercicios en el aula. A continuación, describimos algunos de estos

ejercicios con la intención de fundamentar las posteriores consideraciones sobre los aspectos perceptivos ligados a la construcción y entendimiento rítmico con el propósito de promover la sensibilización de los estudiantes para ese importante elemento de la expresión artística.

Una de las maneras de percibir al ritmo es como ciclos dentro de ciclos de alternancia y repetición de elementos que crean una energía dinámica. Esta energía particular viaja y se transforma, resubjetivándose a través de todo el ejercicio. Análogos a los ciclos del Cosmos, estos padrones simultáneos interactúan y se influyen unos con otros de múltiples maneras. Para eso, utilizamos el ejercicio presentado en la Figura 2 (retirado del Gramani). Proyectamos la estructura del ejercicio al espacio para trabajar con los alumnos otras relaciones con el centro de gravedad en esta secuencia a través de la síncopa. Dividimos los niveles del cuerpo como alturas de resonancia afectuales melódicas y entrenamos primero individualmente esa secuencia en movimiento compartiendo un pulso. Sobre la base de una marcha los alumnos palmearon, cantaron, jugaron direcciones y calidades incorporando la estructura de manera lúdica.

En esta actividad, los alumnos tuvieron que interiorizar el pulso intrínseco al ejercicio, relativo al círculo de la Figura 2 y sustituir el cuadrado por movimientos corporales, tales como acción con los miembros inferiores, pasos, giros, etc. Para el círculo, los alumnos podrían también proponer movimientos tales como brazos, manos, mirada y voz.

Surgieron coreografías espontáneas, dúos, tríos, cuartetos, etc, en relaciones expresivas. Se integraron las estructuras rítmicas o frases-acción (como las nombraron los alumnos) a la escucha del pulso en los pies. Al percibir la diferencia del valor "0", se registra inmediatamente la síncopa y el cuerpo actualiza su centro de gravedad. A la continuación, los alumnos junto con el profesor analizarán las percepciones derivadas de la realización práctica y luego conceptualizarán la síncopa. El concepto de síncopa ha sido planteado relacionando la influencia de la música africana con el pensamiento de tiempos aditivos y la concepción europea de prolongación del tiempo débil y su relación con el centro de gravedad. Se les propuso crear pequeñas formas y surgieron formas A-B, A-B-A', ABACA, etc.

Los alumnos encontraron las líneas de fuerzas que surgen de este ciclo y las llevaron a escena en breves episodios de gestuales, crearon también diálogos apoyados en las marcas del discurso. En la reflexión sobre la experiencia práctica, todos acordaron haberse sentido en "negociación" de fuerzas individuales y además en el proceso de instalar la repetición y sentir el ciclo, abrieron su conciencia del espacio en múltiples planos y dimensiones. Se liberó el impulso de acción (movimiento) de simetrías y automatismos binarios que pueden aparecer en un comienzo,

jugando diferencias, disociaciones y nuevos espacios. La diferencia se vuelve materia de la intensidad y dimensión del gesto expresivo.

Luego se propuso un segundo ejercicio con el objetivo de trabajar en el cuerpo la conciencia y la comprensión de la métrica. El ejercicio consistía en la interacción de los estudiantes con una grabación de instrumento de percusión (congas) que tocaba una serie rítmica construida sobre la secuencia métrica:  $2/4 + 3/4 + 4/4 + 5/4$ . Cada una de estas secuencias métricas comprendía cuatro compases cada uno, es decir,  $2/4$  (4 veces),  $3/4$  (4 veces), y así sucesivamente. Al interior de esa estructura de compases fueron trabajados acentos gestuales expresivos. Cada ciclo fue también trabajado en su subdivisión interior de Fuerte, Semi Fuerte y Débil. Así, se tuvo por objetivo trascender la estructura y encontrar acentos expresivos dentro de la métrica. Se insta a los alumnos a experimentar y componer un fluir singular dentro de cada compás sin someterse a la métrica, con distintas acentuaciones que dialoguen dentro del marco métrico.

Los alumnos van reconociendo gestos propios que surgen de estos patrones que han creado: modos de caminar, utilización de los brazos para compensar, y la aparición de ciertos caracteres o personajes que se descubren a partir desde la forma rítmica creada. Se proponen secuencias en canon, inversión, retrogradaciones, desplazamientos y se genera una secuencia de movimiento entre toda la clase. Se busca un espacio, se construyen personajes y se pone la maquinaria en funcionamiento, sabiendo que cada viaje es único e irreplicable.

A propósito de esta elaboración que realizarán los alumnos, luego de aplicar distintos acentos expresivos dentro de cada métrica, la vivencia de lo cuantitativo se desplaza a lo cualitativo y es en ese tránsito que el ritmo se manifiesta, volviéndose dimensional. Así también constatamos que la percepción musical es multimodal en el sentido que percibimos la música no sólo por medio de la interacción y asistencia de imágenes visuales y/ou kinestésicas, pero también través de sensaciones dinámicas y de fuerza actuando conjuntamente a la escucha pura del sonido.

Proponemos, aún, pensar la relación de los rasgos musicales y los usos gestuales como formas de trayectoria en el espacio. Espacio entendido metafóricamente, esto es, además del sentido Euclidiano tridimensional adoptado por la física para describir el movimiento de los cuerpos. Estas formas de trayectorias las podemos aplicar a varios rasgos sonoro-musicales como intensidad (crescendo-decrescendo), tempo (acelerando-ritardando), textura (abierta, fina, densa), diferencias de altura, y en un sentido más compositivo en cuanto al aumento o disminución de tensión.

En el trabajo con actores y en la búsqueda de la precisión de sus acciones, revelamos también algunas ideas sobre el gesto. Varias de las definiciones presentadas por los alumnos

concebían el gesto como la idea de hacer algún tipo de acción o movimiento reconocible y la representación corporal en el medio que nos rodea, o sea en un contexto cultural particular y singular. Sin embargo, el gesto también puede considerarse como un fenómeno mental y corporal de carácter expresivo y comunicativo. Cuando fue propuesto a los alumnos que se dividieran en grupos, y que cada uno de esos grupos hiciera uso de una métrica específica (binaria, ternaria, cuaternaria, quinaría) para explorar el espacio escénico, pudimos observar estos ciclos diferentes conviviendo de una manera espontánea en el espacio. Así, se sugiere luego articularlos en un patrón espacial que desarrollamos en clase.

### **Acentos expresivos al interior del Compás**

A partir de esto, cada grupo elige una forma de encadenar estas estructuras, trabajando al interior de las mismas con acentos expresivos en los otros tiempos del compás. Deviene así una nueva forma de ver y percibir la forma, jugando con tensiones internas y modos más estables o inestables de sentir cada métrica. A partir de la improvisación con estos patrones, realizamos un relevamiento de gestos y acciones que se producen en esta percepción. Se descubren, conceptualizan y se resubjetivan cómo ser anacrúsicos y crúsicos, directos e indirectos, etc. Una vez que estos ciclos dominan el espacio con direcciones y acciones específicas, estas colaboran en el proceso de integrar la métrica. A continuación, comenzamos a buscar variaciones y planos expresivos dentro de estos ciclos. Puesta en el espacio, a través de direcciones específicas, buscamos distintas maneras de poner en escena este gran patrón. Jugando con procedimientos temporales como *loops*, desfase, ataques interrumpidos, suspensiones, etc. investigamos sentidos. Evaluamos niveles de estabilidad y de meta-estabilidad dentro del patrón general vivenciados en la composición expresiva que resulta.

Se conforma, entonces, un sistema con varios niveles de equilibrio, cuando un impulso del exterior lo modifica vuelve lentamente a estabilizarse, y comprendemos otra faceta del ritmo: el ritmo como estado de meta-estabilidad que acompaña al lento desarrollo interior de la forma en el tiempo en cada participante.

A través de las prácticas descritas, hemos observado que este tipo de ejercicios implican al sujeto en su totalidad, accionando en el presente, integrando su sensibilidad e imaginario a través del movimiento y sus acciones: se encuentra en un diálogo en el aquí y ahora con sus fuerzas primigenias, con su imagen corporal, su huella histórica actualizada, usando un material propio y significativo que se vuelve sensible y que surge en el tiempo y el espacio presente. El actor que se entrena en estas prácticas, transita variadas experiencias de percepción de la duración y del espacio

y se ve afectado en sus emociones y acciones por los cambios de intensidad que se generan al pasar de un patrón a otro, en el espejamiento de fuerzas y de formas que se revelan en las traducciones espaciales que ponen en juego, en ese devenir vive la relación de relaciones que el ritmo propicia. Se desarrolla una poética de la rítmica y de la experiencia ritmatizante que lo coloca en un plano de inmanencia donde se percibe como sujeto integrado, lo vivo es su propia materia manifiesta.

### **Conclusiones: hacia una poética de la rítmica**

Cuáles son los resortes que favorecen una reacción emotiva a un sistema de expresión?

Tomando a la experiencia rítmica como el tránsito de idas y venidas entre dos o más cuerpos que comparten un intercambio cognitivo y sensible, las actividades presentadas se proponen un recorrido posible entre el sentir y el hacer. Se conforman como una especie de guía de procedimientos para explorar la percepción y la ejecución de ideas. Una práctica para comprender la práctica y producción artística y el viaje imaginario del sujeto, que habilite a pensar desde el cuerpo las experiencias sensitivas y emotivas y a descifrar las vías por las cuales el arte comunica. Se logra así la corporización del sujeto a través de una escucha activa que materializa la experiencia. La sensibilidad se ve afectada por el objeto de estudio, la experiencia rítmica sucede entre los cuerpos de los que hacen y se multiplica en los cuerpos de los que observan.

Con la intención de concebir el estudio y práctica rítmica como factor de sensibilización, nos preguntamos si ésta podría generar nuevas reacciones estéticas en el arte, nuevos modos de sentir y crear? Puede la práctica rítmica sumar una función emotiva en los alumnos?

Energía, inmanencia y estabilidad se encuentran a menudo en las descripciones de los alumnos al finalizar la práctica, un despertar de la atención y una profunda alegría luego de haber trascendido la forma propuesta, donde pudieron experimentar un estado de conciencia pleno y fuera del tiempo. Una percepción no dual de su ser y una profunda comunicación con los otros, les facilitó el encuentro de lazos expresivos y emocionales. En distintos relatos, describen que lograron sentir una organización intra e inter orgánica manifestada en una sensación de pertenecer a algo más grande que ellos mismos o el grupo. Hablamos sobre la posibilidad de llevar la escucha hacia el ritmo como una vía posible de comprender el mundo y lograr la paz.

Se reconoce el sentido enunciado por el Maestro Jaques Dalcroze: el *sentido* rítmico. Y guiados por la *Rítmica Viva* de Gramani que integra en su propuesta los ritmos de Europa y África en el territorio de las Américas, específicamente Brasil, generamos nuevas posibilidades y propuestas pedagógicas hacia el descubrimiento de una expresividad basada en una escucha rítmica

corpórea y sensible.

Creemos que el ritmo es capaz de borrar las fronteras entre las artes y que su investigación y prácticas producen beneficios físicos, psíquicos y aporta nuevas perspectivas de comunicación significativa entre los grupos. Sabemos que no es posible elaborar verdades sin nuestra sensibilidad. Al transitar prácticas corporales rítmicas nos confrontamos con el no pensar- no sentir, para abrimos a una dimensión activa de la sensibilidad y de la escucha.

Estamos inmersos en una realidad donde lo social se constituye sobre trabajos precarios que, en muchos casos, colonizan nuestra sensibilidad y estamos sujetos a toda una serie de micro políticas que controlan nuestra sensibilidad borrando, desdibujando la presencia y el valor del propio cuerpo. A partir de estos encuentros, nos preguntamos (y nos preocupamos en transmitir y estimular a los estudiantes a la reflexión) si, como artistas y formadores, podremos abrir nuestras prácticas a lo contingente, habilitando vías de construcción hacia nuevos lenguajes. Y entendemos que la expresividad, trabajada por medio de la conciencia rítmica, aquí entendida en un sentido más amplio, o sea, de la propia conciencia de estar y de promover articulaciones en el mundo, es un camino a recorrer para esta finalidad.

## Referencias

COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard B. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press, Phoenix Edition, 1963.

DALCROZE, Jaques E. Conferencia de JD. *Le Monde Musical* Revista, 1925.

\_\_\_\_\_. *Ejercicios de Plástica Animada*. Jobim & Cia: Lausanne, 1916.

\_\_\_\_\_. *Le Rythme*. Ed. Lausanne: Jobim Cia., 1967.

DELEUZE, G.; GUATTARI F. *Mil Mesetas*. Traducción José Vázquez Pérez. Valencia: Ed. Pretextos, 1994.

\_\_\_\_\_. *Del Ritornello*. Valencia: Ed. Pretextos, 2002.

FUENMAYOR, Victor Fuen-Mayor. Conferencia presentada en: IV Jornadas Internacionales el Ritmo en las Artes. Buenos Aires, Centro Cultural San Martín, 2018.

GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

LANGER, K. Susanne. *What is Dance?* Oxford: Oxford University Press, 1955.

LONDON, Justin. Rhythm. In: *Grove Music Online Dictionary*, 2001.

FONSECA, Carla; CORRÊA, Antenor Ferreira. (2019) Apuntes hacia una propuesta vivencial de formación del sentido rítmico: un diálogo entre Emile Jaques-Dalcroze y Eduardo Gramani. *Revista VIS*, Vol. 18, No. 1. Brasília: UnB, p.50-68.

PAVIS, Patrice. Dicionário do Teatro. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. *Verbetes Ritmo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PONTY, Merlau. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª. Edição. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.