

# PERSPECTIVA CORPORIZADA DEL CONOCIMIENTO RÍTMICO

Belén Errendasoro<sup>1</sup>

## Resumen

El ritmo constituye una problemática relevante en el universo teatral, de la danza y del movimiento, que ha sido abordada y estudiada por amplio número de especialistas (artistas, pedagogas/os, pensadoras/es, etc.) exponiendo distintos paradigmas.

El presente artículo intenta superar la frecuente disposición a servirse del conocimiento musical anclando en el ritmo como fluir o *rhuthmos*, el cual se manifiesta en el devenir del movimiento con diversidad de modos y formas que pueden albergar la medida y lo proporcional, pero también otras peculiaridades. Avanza luego, retomando un estudio elemental desarrollado en el marco de un trabajo de entrenamiento rítmico para la escena con principiantes en formación. Investigando a través de la práctica, el fluir del ritmo que se manifiesta en el cuerpo y el movimiento como vivencia rítmica, va siendo objeto de sistematización entrelazando práctica y teoría multidisciplinar, aportando otredad de nociones y conceptos para redimensionar el ritmo desde el cuerpo moviente.

Tarea compleja y por esta misma razón fascinante con la que se busca contribuir al hacer/pensar sobre el ritmo especialmente en las artes escénicas.

## Palabras clave

*Rhuthmos* – Vivencia rítmica – Investigación a través de la práctica artística - Rítmica

## Abstract

Rhythm constitutes a relevant problem in the universe of dance and movement that has been addressed and studied by a large number of specialists (artists, educators, thinkers, etc.) exposing different paradigms.

This article attempts to overcome the frequent willingness to use musical knowledge, anchoring in the rhythm as flow or *rhuthmos* which is manifested in the evolution of the movement with a diversity of modes and forms, which can house measure and proportionality, but also other peculiarities.

After elaborating on it, he continues taking up an elemental study developed within the framework of a rhythmic training work for the scene with beginners in training. Investigating through practice, the flow of rhythm that manifests in the body and movement as a rhythmic experience, is being systematized, intertwining practice and multidisciplinary theory, providing other notions and concepts to resize the rhythm from the moving body.

Complex task and for this same fascinating reason with which it seeks to contribute by doing / thinking about rhythm especially in the dramatic arts.

**Key words:** *Rhuthmos* - Rhythmic experience - *Practice-as-Research* (PaR) - Rhythmic

---

<sup>1</sup> Profesora Adjunta Rítmica y Expresión Corporal I. Investigadora Magister, actriz, bailarina, coreógrafa, directora de puestas en escena híbridas. Profesorado y Licenciatura en Teatro. Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Tandil. Provincia de Buenos Aires. Correo electrónico: [berrendasoro@hotmail.com](mailto:berrendasoro@hotmail.com)

## Apertura

En las artes de la escena, el ritmo ha sido abordado y estudiado por gran número de especialistas del hacer, del pensar y del enseñar. Sin embargo, resulta observable la frecuencia con que el conocimiento musical ha venido a dotar y poblar la práctica del teatro, con sus nociones, conceptos y herramientas. Pulso, compases, tempo, melodía, etc. etc. exponen el imaginario con el que se inscribe, se trabaja, se entrena y se crea ritmo; nociones recurrentes y naturalizadas para el dominio del tiempo.

Para continuar desplegando territorio sobre el tema en cuestión, les propongo que retomen alguna vivencia (o varias) de prácticas y/u obras en las que se haya prescindido de lo musical como apoyatura o sostén, o, yendo más lejos aún, donde lo métrico y proporcional no necesariamente estaban organizando el discurso de la acción, del movimiento.

Sea en rol de artistas o espectadoras/es, esas obras (o sus pasajes) seguramente les han dado a percibir una vivencia liminar, fronteriza, performática, experimental que viene de maravillas para aventurarnos a repensar el ritmo.

Dado que ha retornado a ustedes como recuerdo de su vivencia, aquel ritmo de la danza, del movimiento o de la acción ciertamente ha sido, mientras se presentaba y los atravesaba, percibido y paladeado. Pero ¿podrían definirlo y expresarlo dando cuenta del modo en que tramaba su devenir? En este punto, tal vez aparezcan algunas dificultades.

Cuando el ritmo irrespeta la norma -cosa que, como veremos, ocurre frecuentemente-, tal vez los elementos y recursos con los que contamos, naturalizados por tradición, no conformen herramientas suficientes para transmitir fehacientemente la magnitud de la experiencia rítmica, de por sí efímera y escurridiza.

En este sentido, considero necesario y factible un hacer-pensar del ritmo con capacidad de atender las múltiples y diversas manifestaciones que lo contienen, pero para que ello sea posible resulta primordial traer el problema del ritmo a un primer plano. Dimensionar su importancia. Hacerlo visible. Desplegar conciencia sobre él. Instalarlo en el centro del saber y el hacer artístico.

Con esa intención, hace algunos años, escribí un texto breve con visos de “manifiesto” buscando situar y afirmar desde una forma más expresiva esta problemática que aún sigue impulsando y reactualizando mi trabajo como artista-docente-investigadora:

Ritmos  
en el universo  
en la naturaleza  
en la ciudad  
en el cuerpo  
en mí y en lxs otrxs  
en la diaria  
en lo no cotidiano de la actuación y de la escena

Ritmos  
sutiles  
imperceptibles  
vivenciados  
recordados  
creados y recreados  
adoptados o adaptados  
sincronizados  
soportados

contrapuestos

Sensaciones, percepciones,  
emociones, pensamientos,  
movimientos, acciones, gestos  
en constante e inagotable fluir

El Ritmo,  
lo primero

Desplegar el ritmo como experiencia y como conocimiento, trae aparejado repensar la tarea que conlleva su abordaje. Sumo para ello un nuevo texto, en línea con el anterior, denominado “Cara/Reverso”. Se trata de dos variaciones (aunque bien podrían ser infinitas) que incomodan. Interpelan de manera lúdica los hábitos adquiridos; en este caso, reflejados en la manera que escribimos y leemos.

Esencia de la naturaleza,  
el ritmo nos constituye.  
Manifiéstase en nosotrxs,  
en todo lo que nos rodea.  
Inadvertido casi siempre  
deviene incesantemente,  
sin embargo.

azelarutan al ed aicnesE  
eyutitsnoc son omtir le  
sxrtoson ne esatséifinaM  
.aedor son euq ol odot ne  
erpmeis isac oditrevdanI  
,etnemetnasecni eneived  
.ograbme nis

La primera no presenta gran inconveniente puesto que se lee con la orientación habitual de izquierda a derecha. No se encuentra invertida la espacialidad en la que se desplaza el discurso, en todo caso provoca un desfasaje abriéndose espacio desde la derecha hacia la izquierda.

La segunda profundiza aquel mecanismo de dislocación. Retorna a nuestro modo habitual de plasmar un texto, es decir de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Sin embargo, la lectura se hace más dificultosa y requiere mayor compromiso de quien lee. Tanto para seguir una lectura compuesta de palabras al revés donde no se develará ningún contenido como para llegar a interpretar el texto, en cuyo caso debe leerse cada frase respetando la orientación con la que ha sido plasmada, es decir de derecha a izquierda.

“Manifiesto” y “Cara/Reverso” jerarquizan la cuestión del ritmo como un tema a atender. El último, además, con sus dos caras, soslaya que abordar el estudio del ritmo entraña una tarea compleja y una disposición particular de quien lo lleva adelante.

Si las nociones y los conceptos que forman parte de nuestro bagaje no siempre se aplican de forma automática para tener respuestas certeras y verdades absolutas, el ritmo puede irradiarse como objeto de conocimiento, contribuyendo a desarrollar una Rítmica con capacidad de renovarse y redimensionarse, con nuestra participación activa, a cada paso.

## Rhuthmos

El apartado Ritmo en *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*, inicia con sugerentes y reveladoras 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).

La actriz y el actor, así como la bailarina y el bailarín, construyen y ponen a circular ese fluir que denominamos ritmo. Si éste es complejo o simple, no será un tema en cuestión en la presente exposición.

Sumo la voz de Pascal Michón (2012, 2019), quien también contribuye con su obra a repensar el ritmo. Historiador y filósofo, se apoya en el trabajo de Benveniste que estudia el ritmo en la expresión lingüística afirmando que, mientras Platón define al ritmo como “orden del movimiento” o como “expresión del orden y de la simetría” sentando las bases de una perspectiva tradicional métrica y aritmética que llega hasta nuestros días, el pensamiento pre-platónico, por el contrario, lo comprende como “(...) «una forma de fluir» (...), [la] «modalidad de una realización»” (2012: 4).

Treinta años antes que Michón, Barba y Savarese abrían este mismo pensar afirmando que en la práctica artística 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” (1990: 292).

El ritmo está, es, se presenta, existe, acontece. Insisto, no necesariamente necesita un pulso estable (aunque con su ayuda resulta más fácil reconocerlo), no siempre es proporcional, ni tampoco una cuestión de medida. En esta misma dirección, resuena el pensar de Lécoq (2004) que distingue la medida que es geométrica y puede ser definida, del ritmo que es orgánico.

“Hay que encontrar un ritmo y no una medida. La medida es geométrica; el ritmo es orgánico. La medida puede ser definida, mientras el ritmo es muy difícil de captar. El ritmo es la respuesta a un organismo vivo. Puede ser una espera, pero también una acción. Entrar en el ritmo es entrar exactamente en el gran motor de la vida. El ritmo está en el fondo de las cosas, como un misterio” (Lecoq, 2003: 56).

Una no se opone al otro. Son órdenes diferentes y demandan/posibilitan distintas experiencias. El ritmo abraza la medida. La trasciende.

La medida, lo regular, lo constante. Lo irregular, lo asimétrico, lo diferente. Diversas ondulaciones que modulan el tiempo. No obstante, Michón lleva la cuestión más lejos, ampliando la dimensión del problema que aquí trato. Sus esfuerzos se dirigen a que el concepto ritmo deje de remitir únicamente a lo métrico y sea entendido como *rhuthmos*. Sus palabras arrojan claridad:

“Este concepto [*rhuthmos*] (repiteámoslo, porque es la fuente de malentendidos persistentes) no invalida el hecho de que existen fenómenos ordenados por una sucesión de tiempos fuertes y débiles repartidos aritméticamente o por sucesiones de períodos u oscilaciones cíclicas. Simplemente, como ya lo hacía ver Aristóteles por la poética, no es el ritmo que está dentro

del metro, sino el metro que está en el ritmo. Todas las organizaciones métricas son organizaciones del movimiento y son por eso rítmicas. Pero numerosos ritmos no son reducibles a la noción de orden o medida del movimiento, de *metron*. La oposición *rítmico/métrico* no es solamente conceptual pues, es sobre todo estratégica: concierne a la manera de encajar estos conceptos uno dentro de otro. El concepto de *rhuthmos* constituye un concepto más abarcativo, y también más poderoso, que el concepto tradicional de ritmo. Jugando sobre ambos sentidos de la palabra comprender, podríamos decir que este concepto comprende *más* casos en extensión y los comprende *mejor* en sus especificidades” (2019: 4).

Por lo expuesto hasta aquí, la cuestión del ritmo reclama un estado de atención para correrse de los contornos fijos e inamovibles con que ha sido pensando, abordado, estudiado y, por ende, para construir nuevos puentes entre el ritmo-vivo y su sistematización.

Si esta exposición aún arrojara dudas sobre la posición que sostengo con respecto al ritmo, diré de modo sintético que, como persona de la práctica artística, el ritmo entraña una experiencia viva o vivencia que modula –o esculpe parafaseando a Barba- el tiempo. El ritmo del que hablo surge, fluye y evoluciona en el cuerpo de quien acciona, se mueve o danza, dejándose ver/escuchar/palpar/sentir, asumiendo en su fluir distintas maneras o formas rítmicas.

### **El hacer-pensar de la vivencia rítmica**

En la búsqueda por conocer el saber del ritmo que el cuerpo expresa en el hacer, la vivencia rítmica instala una problemática del hacer artístico que reclama ser estudiada a través de la práctica artística o *Practice-as-Research* (PaR) (Borgdorff, 2010).

Además, esta “encarnadura del ritmo” que se aspira construir, se nutre del modelo *Creative Articulations Process (CAP)*<sup>2</sup>, creado y sistematizado por Midgelow y Bacon (2017) en el campo de la danza, que postula un “hablar enraizado” en lo somático en la búsqueda por dar voz a la experiencia corporal del trabajo creativo, haciendo hincapié en la descripción antes de dar un sentido acabado a la experiencia, antes de encerrarla en un rótulo conceptual. En consecuencia, también invita a soltar las formas discursivas –verbales y escritas- para que ese conocimiento que surge a través de la práctica encuentre sus propias formas/otras para ser comunicado. Construcciones como “Manifiesto” y “Cara/Reverso” han operado en este último sentido.

El hacer-pensar en relación al ritmo significa dar espacio a lo que se ignora o se ha pasado por alto, hurgando en los huecos entre lo que se hace y lo que se sabe, entre lo que se sabe y lo que no. Disposiciones todas para permitir que aparezca el saber hacer del ritmo.

Se trata, por tanto, de:

Abrirse a otras comprensiones del ritmo  
Dar cabida al “saber encarnado del ritmo”  
Volverlo estudio, reflexión, prueba, interpretación a través de la práctica  
Irradiar preguntas para que se repliquen en otras

Que el ritmo inscriba y describa su propio territorio,  
que instale sus propias coordenadas  
Tarea vital para el desarrollo de su conocimiento

El estudio de la vivencia rítmica pone en juego permanentemente el saber artístico, académico e investigativo, potenciando la generación de puentes entre el sentir corporal rítmico y el

---

<sup>2</sup> Modelo de enunciación de procesos creativos y de investigación artística con seis facetas: Abriéndonos, Situándonos, Hurgándonos, Elevándonos, Anatomizándonos, Saliendo.

pensamiento reflexivo sobre las formas que asume ese sentir, retroalimentando constantemente la práctica y la teoría multidisciplinar.

A continuación, esta perspectiva corporizada del ritmo es presentada en una práctica puntual e iniciática, dentro de una propuesta de entrenamiento rítmico para la escena destinada a artistas en formación.

Específicamente, haciendo foco en el entretendido cuerpo-movimiento-sonoridad, se propone sensibilizar/percibir/reconocer la vivencia rítmica en la construcción motora automatizada del caminar, en la que la actividad y capacidad rítmica a menudo pasan desapercibidas.

Como se observará, el hacer/pensar va tejiendo cruces con teorías procedentes de diferentes campos. Considera categorías, conceptos y mecanismos que se encuentran “a la sombra” de una acción tan simple y cotidiana. Así, nociones tales como presente perceptivo, ritmo motor espontáneo, tempo espontáneo motor, cadencia rítmica, sincronidad motora, ritmización, patrón rítmico y estructura –desde la psicología experimental-, ciclo de la marcha –desde la biomecánica-, effort y combinaciones de calidades –desde el Análisis del Movimiento Laban-, sincronía interpersonal –desde la antropología y los estudios interculturales-, e integración cross-modal –desde la cognición encarnada-, son puestas en función de la construcción de conocimiento sobre la vivencia rítmica de la/el artista, integrando también nociones musicales como pulso y cualidades sonoras.

### **Desde el caminar**

El entrenamiento comienza con una consigna básica: caminar sin “contagiarse” del ritmo de sus compañeras/os, tratando de permanecer lo más fielmente posible al tiempo de su caminata personal.

Denominada marcha por Fraise, la caminata individual 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* (Fraise, 1976) de cada persona.

A una indicación, el grupo detiene la caminata. Una voluntaria o voluntario camina únicamente, el resto observa y palmea siguiendo el ritmo de aquella caminata. Resulta una tarea sencilla y hasta placentera. Sin embargo, reviste complejidades. En este sentido, intentaré plasmar algunas cuestiones.

Quien 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 otras personas. En todos los casos se observa la existencia de una variación hasta que el *patrón de la marcha* logra estabilizarse. En este punto, dos mecanismos inciden en la vivencia rítmica. Por un lado, el *reajuste inconsciente*: una suerte de corrección a través de la cual se ajusta el tempo de quien se “lanza” a la acción de caminar hasta llegar al compás espontáneo motor. Por otro lado, 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 Fraise, bastante estrecho: intervalos que tienen una banda de frecuencia que va de 20 a 180 centisegundos (cs) como máximo. Ambos fenómenos desempeñan un papel importante en la vivencia rítmica de quien percibe la caminata mientras la realiza, pero también de quienes se entrenan en percibirla acompañándola con palmas.

Ahora, llevemos la atención a éstos últimos, que han quedado sin desplazamiento y detenidos en el espacio.

Al principio, cuando el ritmo espontáneo de la caminata que observan aún no está consolidado se produce una vivencia desajustada. Sin embargo, cuando aquel se estabiliza, logran con mayor fluidez *captar* cada uno de los *estímulos o sucesos* (pasos) y *reproducirlos* palmeando

al mismo tiempo que acontecen. Por tanto, *sincronizan* el estímulo *visual/sonoro* dado por la caminata con la *acción táctil/sonora* de palmearse la pierna una y otra vez.

No obstante, en ese entramado puede observarse la presencia sutil pero fundamental de otro elemento que se percibe: el *intervalo*.

La vivencia rítmica se asienta sobre un *período* conformado por los *sucesos* y por los *intervalos* que acontecen entre cada uno de los sucesos, presentándose entonces un doble juego de *sincronización sensomotora*. Por un lado, se capta el estímulo y la *frecuencia* con la que ocurre. Al mismo tiempo, se palmea la pierna justo en el exacto momento en el que se suceden cada uno de los eventos. Se trata de dos niveles distintos de un mismo fenómeno denominado *mecanismo de anticipación*.

Las personas al tratar de sincronizar sus golpes al ritmo “cadencioso” de quien camina, 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 Fraisse-.

Esta complejidad sin embargo no impide captar el tiempo espontáneo de quien camina y sincronizar con él. Fraisse 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.<sup>3</sup> En consecuencia, ritmo motor espontáneo, periodicidad y duración de los intervalos se encuentran conformando la vivencia rítmica de quienes palmean, 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.

En este punto, vale advertir que lo que ha venido denominándose “ritmo de la caminata”, constituye específicamente siguiendo a Fraisse una *cadencia rítmica* que se organiza sobre una estructura de intervalos sucesivos y regulares que ligan sucesos o elementos de iguales entre sí. Al caminar y palmotear, los intervalos resultan similares en duración y los sucesos (sean pasos o palmadas) presentan iguales características en cuanto a duración, sonoridad y effort. En este sentido, la cadencia rítmica puede ser pensada como la forma más simple y básica de la vivencia rítmica<sup>4</sup>, la cual puede representarse del siguiente modo:

• • • • • etc.  
1 2 3 4 5

La grafía rítmica indica con • un suceso (sea paso o palma), y con 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 vivencia rítmica del *pulso* siendo éste “(...) un punto de referencia constante, regular, en función del cual se organiza y se desarrolla el *fluir rítmico*” (Vallejo, 1995: 38).

En el presente perceptivo, el pulso deviene componente fundamental que organiza los elementos y referencia la duración en la cadencia rítmica de Fraisse o en lo que Kalmar

---

<sup>3</sup> Si este intervalo “se sobrepasa, aparecen las estimaciones excesivas; si no llega se subestima” (Fraisse, 1976:56).

<sup>4</sup> Para Fraisse, entrar en el territorio de la ritmia o del ritmo implica romper con la tendencia a permanecer en la cadencia, regular y monótona. Por ejemplo, cambios en las duraciones de intervalos o sucesos permiten acceder a otras formas más complejas -como pueden ser los patrones rítmicos- donde las cualidades perceptivas de colección y de duración ponen en juego, entre otros elementos, experiencias más ricas y diversas.

(2006) denomina *ritmo uniforme*, al que define como aquel que permite observar unidades rítmicas dando un tiempo constante que nunca se detiene.

El ejercicio caminar/palmear se prueba más de una vez, con un nuevo desafío. Quien oficia de caminante inicial, instala con su propia cadencia rítmica una primera referencia temporal. El mismo ejercicio se reitera con nuevos casos: primeramente, con quien siente que tiene una cadencia rítmica más *rápida* a la cadencia inicial y luego, con quien siente que tiene una más *lenta*.

Quienes se prestan de caminantes voluntarios efectivamente tienen una percepción muy acabada sobre su propia cadencia rítmica al caminar. Las diferencias son claramente advertidas por el resto del grupo. Comparativamente, los períodos resultan efectivamente más o menos veloces con respecto a la referencia temporal de la primera cadencia rítmica.

A pesar de la estrechez de la banda de frecuencia, resulta estimulante observar que el tiempo resulta habitado con pulsos efectivamente un poco más rápidos y más lentos en relación a aquel que nos sirviera de punto de referencia inicial.

Todas estas vivencias provocan una acción simultánea de *asimilación* y de *distinción* sobre la información (Fraisse). Sin embargo, al probarse con una cuarta caminata, las impresiones perceptivas de los períodos se vuelven menos precisas, contrastando con lo sucedido hasta el momento. Las opiniones se dividen. Efectivamente el ritmo espontáneo es tan lento como anticipó la/el caminante que sería y, con el mismo ímpetu, también se asevera lo contrario. El resto duda.

A pesar de los desacuerdos, las cadencias rítmicas no vuelven a ser presentadas. Los medios tecnológicos seguramente darían una respuesta más exacta, pero el registro suministrado por la *escucha corporal* se constituye en el único medio relevante para generar las estimaciones, en el marco de un ejercicio que busca concienciar la propia percepción del ritmo y, además, comprender el carácter lábil, precario y subjetivo de dicho fenómeno. Por tanto, las discrepancias de impresiones resultan respuestas valiosas en sí mismas. Permiten observar que cuando existen más informaciones rítmicas para contrastar, los índices de diferenciación se vuelven 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 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, 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, detenerse un momento para comprender 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 pequeñas/os (y aún en el vientre materno) esa capacidad es desarrollada a través de los intercambios afectivos que se realizan con la/el adulta/o.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> 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



En el ejercicio desarrollado hasta aquí hemos podido observar que fácil y cómodamente podemos adaptarnos a los ritmos motores y pulsos de otras personas. Cerebralmente, las *neuronas espejo*, descubiertas por Rizzolatti, 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 las/os demás.

Analizando la sincronización desde los aspectos más específicos y concretos del ejercicio, puede observarse que dicho fenómeno encuentra en ciertas *calidades del movimiento* mejores condiciones para que quienes offician de palmeadores capten y sincronicen más ajustadamente con la cadencia rítmica de quien camina. Puntualmente, aquellas caminatas cuyos pasos tienen *sonoridad* permiten realizar algunas observaciones.

Cuando la caminata 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 sensitivo, y esto es efectivamente observado en caminantes que contienen el peso y realizan una caminata silenciosa y suave (*fuerza suave*), resulta mucho más dificultoso de seguir para quienes palmean. 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 de quien camina.

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 se tenga la información por delante de los ojos, mientras que la excitación auditiva da plena libertad de movimiento.

Claro que, en el caso de la caminata, no puede hablarse de estímulos visuales, sonoros o cenestésicos por separado sino en *congruencia temporal* (Malbrán, 2010). Al observar/sentir el caminar de la compañera o compañero, pero también al realizar/sentir la propia cadencia rítmica, 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 vivencia rítmica de quien percibe el caminar, todas aquellas sensaciones están fusionadas en lo que se ha dado en denominar *transmodalidad* o *cruce de modalidades perceptivas*. *Neuronas tri-modales* –identificadas por Kohler en 2002– permiten captar informaciones sensoriales de modalidades distintas (*audio-viso-motor*) dando una experiencia perceptiva singular, ampliada podría decirse, 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

---

(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.

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 en este estudio 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 quien palmea pone en juego espontáneamente criterios propios para llegar a ese acoplamiento estable del que hablaba hace un momento. Técnicamente, tal vez registran el apoyo de todo el pie como suceso y palmean siguiendo la sucesión interválica entre un suceso y otro. O tal vez 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 despegar<sup>6</sup>, 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 otra/o. 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 vivencia rítmica no trata de una única y unívoca manera, sino de múltiples formas de construcción en interacción con otras personas, y en las que inciden también los modos particulares de ser afectadas y de organizar la experiencia que las afecta. Sintetizando. Hasta aquí el ritmo espontáneo motor de la caminata, ha permitido entender la vivencia 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.

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

Dinámica, efímera y subjetiva, la vivencia rítmica constituye 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 otras/os.

## Salida

El Hacer-Pensar profundo de la práctica en relación al ritmo se ha vuelto escritura de este artículo convocando el recuerdo de las propias vivencias rítmicas o dando a estudiar otra que deviene cotidianamente. Estrategias en la búsqueda por despertar intereses e inquietudes en torno al tema y estimular que nuevas voces/haceres/reflexiones, en acuerdo o no con la

---

<sup>6</sup> Fase de doble apoyo de la marcha desde la perspectiva biomecánica.

perspectiva aquí desplegada, se sumen a la aventura de seguir conociendo el ritmo. Espero haberlo logrado.

Para quienes nos abocamos a la danza, al movimiento y a la actuación, el ritmo se brinda a ser experimentado y comprendido. Profundizarlo como objeto de conocimiento se vuelve por tanto una tarea necesaria, inexcusable e irrenunciable.

Dado que su “modalidad de realización” despliega variedad de prácticas, albergando especificidades en cada una, el ritmo se asienta en lo diverso y con ello nos expone a abrirnos a distintas comprensiones -de otros campos y del propio arte-, buceando en lo que se sabe, se intuye, se presiente, se hace, se percibe, se siente, se piensa, se desconoce, se interpreta... y en los “entres”: en los huecos “entre” uno y otro de esos estados.

La vivencia rítmica ancla en el cuerpo como principal agente cognoscitivo y, en consecuencia, contribuye a redimensionar la Rítmica. Invita a abordar el ritmo mientras es, mientras surge y deviene en el cuerpo como corporeidad (Matoso, 1999), donde se entrecruzan nuestra percepción humana, nuestra condición de seres sociales y nuestras propias y subjetivas encarnaduras del sentir.

Multisensorial e intermodal, la “manera particular de fluir” enlaza/provoca/motiva modos personales de sentir, construyendo una línea interna habitada por sucesiones, duraciones y cambios; una pulsación orgánica -no necesariamente métrica, no necesariamente “cadenciosa” como la del ejercicio presentado-. Formas rítmicas variadas que surgen de capturas sensoriales y congruencias temporales, estudiadas en el devenir de su realización, con sus sinuosidades y transiciones repentinas y abruptas o suaves y lánguidas. Al respecto, en las Referencias Bibliográficas podrán encontrarse estudios recientes que por razones de extensión no fueron plasmados aquí.

A través de la práctica artística, la Rítmica que propuesta dialoga desde la escucha sensible con el ritmo-vivo que acciona, se mueve o danza, desplegando desde allí todas sus herramientas conceptuales y operacionales. De esta manera, centrada en la práctica y en el hacer-pensar de esa práctica que aborda, busca ser un aporte para quienes llevan adelante instancias de entrenamiento, procesos creativos y/o puestas en escena, y contribuir a los estudios sobre el ritmo en la danza, el movimiento y el teatro.

## Referencias bibliográficas

-Barba, Eugenio y Savarese, Nicola. (1990). *El arte secreto del actor, Diccionario de Antropología Teatral*. México: Escenología A. C.

-Borgdorff, Henk. (2010). “El debate sobre la investigación en las artes”. *Cairon: Revista de ciencias de la danza*, N° 13 (pp. 25-46). Fundación Dialnet. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/163408462/Borgdorf-2004-El-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes>

-Errendasoro, María Belén. (2019). “La experiencia rítmica en el entrenamiento/formación actoral. Abordaje a la problemática del ritmo en la actuación”. *La Escalera – Anuario de la Facultad de Arte*, N° 29. Tandil: Fac. de Arte, UNICEN. En edición.

\_\_\_\_\_. (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 Errendasoro, Belén (comp.). *Hacer es Saber. Actas I Jornadas Internacionales de Investigación a través de la Práctica Artística* (pp. 33-45). Tandil: Fac. de Arte, UNICEN. Recuperado de [http://www.arte.unicen.edu.ar/wp-content/uploads/2017/10/hacer\\_es\\_saber.pdf](http://www.arte.unicen.edu.ar/wp-content/uploads/2017/10/hacer_es_saber.pdf).

- \_\_\_\_\_, Guasone, Valeria, Villamañe, Josefina y Ferreyro, Rocío. (2018). “Vivencias del tiempo y el ritmo. Apertura singular de una investigación que aborda la problemática del ritmo en el actor”. *La Escalera – Anuario de la Facultad de Arte*, N° 28 (pp. 93-110). Tandil: Fac. de Arte, UNICEN. Recuperado de <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/602/589>
- Español, Silvia. (2010). “Performances de la infancia: cuando el habla parece música, danza, poesía”. *Epistemus. Revista de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música* (pp. 57-95). Buenos Aires: SACCoM, UNLP.
- Fraisse, Paul. (1989) “El tiempo vivido”. *Apunts. Educación Física y Deportes*, N° 53, 3° trimestre, 1998 (pp. 7-9). Barcelona: Instituto Nacional de Educación Física de Cataluña. Recuperado de <http://www.revista-apunts.com/es/hemeroteca?article=655>.
- \_\_\_\_\_. (1976). *Psicología del ritmo*. Madrid: Ediciones Morata.
- García Malbrán, Eleonora. (2010). “La música y el cuerpo, puntos de cruce...”, en Riaño Galán, María Elena y Díaz Gómez, Maravillas (Coords.). *Voz, Cuerpo y Acción. Un espacio para la música*. (pp. 97-110). Noja, Santander: PUBliCAN, Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- Grotowski, Jerzy. (1970). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI.
- Hall, Edward. (1984). *The Dance off Life: The Other Dimension of Time*. New York: Anchor; Reissue. (Traducción: Rubén Segal, sin editar).
- Kalmar, Deborah. (2005). *¿Qué es la expresión corporal? A partir de la corriente de trabajo creada por Patricia Stokoe*. Buenos Aires: Lumen.
- Laban, Rudolf. (1987). *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos.
- \_\_\_\_\_. (1975). *Danza educativa moderna*. Buenos Aires: Paidós.
- Lecoq, Jacques. (2004). *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba Editorial.
- Malbrán, Silvia. (2010) “El modelo cross-modal aplicado a las artes temporales”, en Riaño Galán, María Elena y Díaz Gómez, Maravillas (Coords.). *Voz, Cuerpo y Acción. Un espacio para la música* (pp. 75-82). Noja, Santander: PUBliCAN, Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- \_\_\_\_\_. (2009). “Integración de modalidad cruzada en las Artes temporales. Ficha de cátedra”. Cátedra de Psicología Auditiva, Departamento de Artes, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_. (2007). “Paul Fraisse”, en Díaz, Maravillas y Giraldez, Andrea (coords.). *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical: Una selección de autores relevantes* (pp. 149-160). Barcelona: Editorial GRAO.
- Matoso, Elina. (1999). *Diferentes enfoques del cuerpo en el arte*. Buenos Aires: Fac. de Filosofía y Letras, UBA.
- Michón, Pascal. (2012). “Una breve historia de la teoría del ritmo desde los años 1970”. *Rhuthmos. Plataforma internationale et transdisciplinaire de recherche sur les rythmes dans les sciences, les philosophies et les arts*, 11 de Febrero 2019 (en línea). Recuperado de <http://rhuthmos.eu/spip.php?article2345>
- \_\_\_\_\_. (2019). “Ritmo, Ritmanálisis, Ritmología: un Ensayo del Estado de la Cuestión”. *Rhuthmos. Plataforma internationale et transdisciplinaire de recherche sur les*

*rythmes dans les sciences, les philosophies et les arts*, 16 de abril de 2019 (en línea).

Recuperado de <http://rhuthmos.eu/spip.php?article2340>

-Midgelow, Vida y Bacon, Susan. (2017). “Proceso de enunciación de la creación” (Traducción: Gabriela González) en Errendasoro, Belén (comp.). *Hacer es Saber. Actas I Jornadas Internacionales de Investigación a través de la Práctica Artística* (pp. 6-31). Tandil: Fac. de Arte, UNICEN. Recuperado de

[http://www.arte.unicen.edu.ar/wp-content/uploads/2017/10/hacer\\_es\\_saber.pdf](http://www.arte.unicen.edu.ar/wp-content/uploads/2017/10/hacer_es_saber.pdf)

-Reybrouck, Mark. (2005). “Cuerpo, la mente y la música: semántica musical entre la cognición y la economía de la experiencia cognitiva”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, N° 9, Artículo 16. SIBE – Sociedad de Etnomusicología. Recuperado de

<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/180/body-mind-and-music-musical-semantics-between-experiential-cognition-and-cognitive-economy>

-Shifres, Favio. (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, Fabián (comp.). *Música Popular y Educación: Actas del 5° Congreso de Educación Musical “Músicos en Congreso”* (pp. 138-148). Santa Fe: UNL.

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

-Vallejo, Polo. (1995). “Del pulso a la polirritmia: una experiencia creativa”. *Quodlibet: revista de especialización musical*, N° 2 (pp. 35-58). Recuperado de

<http://hdl.handle.net/10017/22157>

-Willems, Edgar. (1964). *El ritmo musical*. Buenos Aires: Eudeba.