

Vivencias del tiempo y el ritmo. Apertura singular de una investigación que aborda la problemática del ritmo en el actor

*Belén Errendasoro¹
Valeria Guasone²
Josefina Villamañe³
Rocío Ferreyro⁴*

Resumen

El presente artículo revisa la etapa introductoria del Proyecto de Investigación “La experiencia rítmica en el arte del actor. Aproximaciones teórico-metodológicas a la problemática del ritmo desde la investigación a través de la práctica artística”, comunicando las elaboraciones surgidas del diálogo entre práctica y corpus interdisciplinar al percibir, evocar y dar a percibir vivencias temporales y rítmicas.

Palabras clave: tiempo - experiencia temporal y rítmica - investigación a través de la práctica artística

¹ Lic. en Teatro. JTP en Rítmica - JTP en Expresión Corporal I. Carrera de Teatro, Facultad de Arte, UNICEN. Actriz y coreógrafa. berrendasoro@hotmail.com

² Profesora de Teatro. Aux. de Investigación. JTP en Expresión Corporal I. Carrera de Teatro, Facultad de Arte, UNICEN. Actriz. vgvaleriaguasone@gmail.com

³ Profesora de Juegos Dramáticos y de Expresión Corporal. Auxiliar docente en las Cátedras Expresión Teatral y Expresión Corporal en 2º año del Profesorado y Licenciatura en Educación Inicial, Facultad de Ciencias Humanas, UNICEN. Actriz. josefinavillamae@yahoo.com.ar

⁴ Prof. de Teatro. Aux. de Investigación. Ayudante en Rítmica en la Licenciatura en Teatro, Facultad de Arte, UNICEN. rocioferreyro@gmail.com

Abstract

This article reviews the introductory stage of the Project “The rhythmic experience in the art of the actor. Theoretical-methodological approaches to the problem of rhythm from research through artistic practice”, communicating the elaborations arising in the dialogue between practice and interdisciplinary corpus when perceiving, evoking and giving to perceive temporary and rhythmic experiences.

Keywords: time - temporary and rhythmic experience - Practice-as-Research (PaR)

El ritmo está. Acontece. Se presenta. Sin embargo, cuando buscamos mayores precisiones sobre el ritmo en el teatro y en la actuación nos encontramos con grandes incertezas y vacíos, cayendo en la cuenta que el tema no ha sido aún lo suficientemente abordado, ni es algo sobradamente conocido. Tal vez esto se deba a que en la práctica teatral el ritmo existe naturalizado como un fluir, o quizá por su carácter efímero y fugaz. Posiblemente por ambas razones y también por otras. Lo cierto es que las construcciones teóricas y reflexiones artísticas en torno a él son escasas y en lo concerniente a la labor actoral más aún, tornándose por tanto en nicho interesantísimo que convoca a ser abordado.

El Proyecto de Investigación “*La experiencia rítmica en el arte del actor. Aproximaciones teórico-metodológicas a la problemática del ritmo desde la investigación a través de la práctica artística*” (Directora: Lic. Belén Errendasoro Mag., Facultad de Arte, UNCPBA. Período: enero 2018/ diciembre 2019), nace con la intención de estudiar el ritmo en la actuación, observando y analizando especialmente el modo en que éste surge, fluye y evoluciona en el aquí-y-ahora como experiencia rítmica.

Anclada en el cuerpo, nuestro objeto de estudio se vuelve una manifestación directa del ritmo que invita a ser conocida en el devenir de su realización, atendiendo a los modos y formas rítmicas con los que esa experiencia se presenta dejándose ver/ escuchar/ palpar/ sentir. En esta dirección, nuestro Proyecto tiene como fin enriquecer la construcción de conocimiento en torno al ritmo vivido, moldeando nuevas perspectivas y entendimientos sobre la noción de ritmo y la Rítmica aplicada al actor.

Al abordar el estudio de una problemática del hacer, nuestro Proyecto se posiciona en el paradigma de investigación a través de la práctica artística o *Practice-as-Research* (PaR) (Borgdorff, 2010). En este sentido, las artistas-docentes-investigadoras se abocan al estudio de la experiencia rítmica a partir de la creación, reflexión y sistematización de ejercicios específicos desarrollados especialmente durante el corriente año para que, en 2019, ese saber experiencial, técnico y conceptual sea interpelado y enriquecido en el proceso de creación y en la instancia de escenificación de piezas breves.

Pretendiendo favorecer una mayor comprensión sobre el fenómeno rítmico del actor, la práctica es la que provoca las preguntas y motiva nuestras acciones. De modo tal que ejercicios y creaciones escénicas, acompañados de construcciones teóricas pertinentes, se constituyen en medios y también en productos de nuestra investigación. Las artistas-docentes-investigadoras, sumergidas en la práctica que analizamos, retroalimentamos constantemente el diálogo entre el hacer y el saber vinculando e integrando saberes artísticos, académicos e investigativos, sin pretender distancias teóricas ni objetividades.

En este punto, el presente artículo constituye un intento por comunicar las elaboraciones llevadas a cabo por el equipo en el marco del Proyecto al acercarnos a la temática y entrar en materia. Puntualmente, esta etapa introductoria permite evidenciar las preguntas que nos inquietaron y provocaron en aquel momento.

Cómo abrirnos a la experiencia temporal y rítmica, cómo sentimos el tiempo y el ritmo, cómo volverlos vivencia consciente fueron interrogantes que buscaron ser abordados de distintos modos. En este sentido, la investigación nos propuso progresivamente “percibir”, “evocar” y “dar a percibir” y en ese tránsito, abordamos la vivencia temporal, revisitamos experiencias rítmicas y posteriormente, elaboramos la percepción de esas vivencias en otros.

1. La vivencia del tiempo

La práctica inicia con las artistas-investigadoras recostadas en el piso y con ojos cerrados. Ellas hacen foco en la respiración, en percibir cada entrada y salida del aire hasta que el respirar se vuelve una acción profunda, regular, ligada, sin esfuerzos innecesarios. Entonces, buscando que amplíen su percepción, quien coordina apaga la luz y les propone contactar con la escucha sensible del tiempo, guiando del siguiente modo:

Llevamos la atención al tiempo que transcurre.

Intentamos concienciar el tiempo que pasa.

Nos abrimos a la escucha del tiempo.

Percibimos el suceder del tiempo desde nuestra sensorialidad.

Nos encontramos con este presente.

Lo reconocemos.

Percibimos el tiempo pasar, ocurrir, durar.

Percibimos duraciones.

También percibimos los cambios que presenta.

El cambio o variación puede ser interno,

puede provenir de las demás, del espacio, del entorno, etc.

Sentimos los cambios que se proponen en este transcurrir del tiempo.

Improvisen moviéndose desde esa conciencia del transcurrir del tiempo.

Cerramos lentamente la improvisación y soltamos nuestra atención.⁵

Esta experiencia nos contacta con la noción de **presente perceptual**, desarrollada por el psicólogo francés Paul Fraisse, pionero en el avance de la psicología experimental y estudioso de la percepción del tiempo y del ritmo.

Cómo vivimos el tiempo, se pregunta Fraisse. Existen dos actitudes frente al tiempo: una tiene que ver con sufrirlo, la otra con construirlo. Al respecto de la primera, señala que estamos sometidos a dimensiones temporales que nos exceden a la vez que nos atraviesan.⁶ No obstante, también intervenimos en la

⁵ Cuando la experiencia finaliza, la luz se enciende y cada una registra en su cuaderno. Posteriormente, se verbaliza lo percibido grupalmente.

construcción del tiempo, en tanto lo percibimos conscientemente o lo pensamos.

El *presente perceptivo* es el periodo 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, 1989:8), el cual está unido y enlazado al pasado conformando el horizonte temporal. Al respecto, la categoría ‘pasado’ se encuentra configurada por el *pasado inmediato* y el *pasado remoto*. Mientras el primero ha dejado de ser presente hace relativamente escaso tiempo, el segundo, en cambio, se encuentra constituido por el conjunto de experiencias que hemos atravesado y que podemos recordar con mucho menor detalle. La categoría ‘futuro’ por su parte, también se encuentra constituida por dos dimensiones: el *futuro inmediato*, aquel que ocurrirá muy prontamente, y el *futuro prospectivo* que aglutina las acciones a realizarse a largo plazo. Las experiencias previas dadoras de sentido y las motivaciones y aspiraciones de la persona inciden directamente en el horizonte temporal. En otras palabras: lo acontecido y lo por suceder signan el presente perceptual.

Pasado inmediato, pasado remoto, futuro inmediato y futuro prospectivo sólo pueden existir en el presente y al ser evocados. Pero igualmente, aunque tal evocación no ocurriese, aquellos no cesan de formar parte del presente perceptual, configurando variadas percepciones del tiempo. En este punto, la puesta en común sobre la vivencia del tiempo de las artistas-docentes-investigadoras y el contraste de impresiones, permite observar indicios llamativos que distinguen unas de otras:

⁶ 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 son exógenas al individuo. Sin embargo, desde el nacimiento y a lo largo del desarrollo van progresivamente siendo internalizadas y devienen endógenas. En este sentido, el ciclo día-noche establece ritmos circadianos en el hombre incidiendo en el pulso, la temperatura corporal, el comportamiento hormonal, la aceleración del corazón, las excreciones urinarias, la actividad cerebral, la memoria a corto o largo plazo, etc. Nuestro comportamiento, por lo tanto, está en relación con estos ritmos biológicos.

a) El **lapso temporal de la vivencia** presenta distintas extensiones. Para una está determinado por el apagón y la entrada nuevamente de la iluminación, mientras que para otras se encuentra dado por la consigna inicial y final. Sin embargo, en todas, la duración de la experiencia es muchísimo más extensa que la transcurrida en esos aproximadamente veinte minutos.

b) La **percepción del tiempo** se anuda a “algo”, pero notoriamente diferente en cada artista-investigadora. Así, el transcurrir del tiempo:

- * se percibe en la acción de respirar, sintiendo cómo se aloja la respiración en el espacio interno y cómo lo modifica; el ensimismamiento es tan tan profundo en este caso, que las sonoridades del afuera no son casi registradas.
- * es captado primeramente a través de lo que sucede “en el afuera”, para luego atender a lo que sucede en el cuerpo. Cómo el transcurrir del tiempo va secando la boca y la garganta, va haciendo ceder la tensión de la espalda en el contacto con el piso, va descendiendo la temperatura de los pies. El presente perceptual retiene las sensaciones de cómo el cuerpo va cambiando, sin moverse.
- * se percibe desde el contraste “entre el adentro y el afuera”, que provoca el surgimiento de imágenes. El tiempo en el afuera es como un cosquilleo constante, un “tembladito”, colchón de susurros, engranaje de personas. En cambio, en el adentro, es percibido espeso, como revolver dulce de leche, como una gota en la canilla que se va haciendo lentamente más gorda hasta caer. Un ir y venir constante entre lo espeso y lo rapidito, entre lo demorado y lo súbito, registrando cómo conviven y se integran esas dos sensaciones de tiempo, a la vez que la boca se percibe cada vez más pastosa y que las zonas sin carne, en contacto con el piso, empiezan a doler levemente.
- * se asocia a las sonoridades provocadas espontáneamente en “el afuera”, eventos que se presentan y que al ser captados brindan información sobre su procedencia, sobre el contexto de su enunciación, completando el estímulo percibido. Se

identifican distintos planos o bloques sonoros. Mientras el “bloque ascensor”⁷ transcurre con sus propias lógicas desplegando todo su abanico sonoro, se percibe otro plano sonoro no uniforme pero constante y con distintos agrupamientos (gentío, puertas de oficinas chocando contra sus marcos o que son abiertas y cerradas y que sus bisagras chirrían, pasos, saludos, charlas ocasionales, conversaciones por teléfono).

c) La vivencia del tiempo, si bien difiere en el aspecto al que atendemos para poder registrarla, muestra sin embargo nuestra **tendencia a agrupar** diferentes tipos de eventos, siendo las **impresiones más relevantes** los cambios de intensidad y de velocidad (aceleraciones y desaceleraciones), detenciones y repeticiones. En cuanto a la manera de registrarla a posteriori, mayormente se utiliza la palabra escrita y, en menor medida, grafías para dar cuenta sin palabras de la percepción acontecida. Henri Bergson, filósofo y escritor francés, dedica gran parte de su obra a la concepción del tiempo, al cual define como *durée*, es decir, duración. Para él existe una diferencia entre la experiencia del tiempo en relación al espacio -donde la vivencia se localiza en el mundo exterior- y aquella en la que todo es cuerpo y ser, vivencia que se recobra a sí misma y se instala en la *pura duración*.

A través de nuestra experimentación, nos centramos en el transcurrir del tiempo y lo percibimos más allá del “aquí y ahora”. Nos expandimos en ese *horizonte temporal* tanto que nos es dificultoso pensar el tiempo real de la experiencia, porque el tiempo-cantidad ya no es meritorio.

⁷ Registro: “*Bloque ASCENSOR: Sonido de puerta de ascensor abriéndose. Tiempo. Puerta cerrándose. Tiempo. El motor que se pone en marcha. Tiempo. Nuevamente, puerta que se abre. Tiempo. Puerta que se cierra. Y así cada vez. Me percibo completando, llenando esos espacios de tiempo. Conozco ese ascensor. Lo he andado infinidad de veces y creo eso mismo me permite seguir lo que sucede allí, aunque no lo vea. El sonido tiene esa capacidad de activarte y de trasladarte con solo sentirlo. Lleno los tiempos “muertos”. Sé que entre el abrir y cerrar de la puerta alguien entra o sale del ascensor. Entre el cerrar de la puerta y el andar del motor alguien ha girado para alcanzar el botón y apretarlo indicando el piso al que se dirige, etc.*” (Bitácora del Proyecto, 1º Encuentro).

Se trata de un estado donde el individuo no se sumerge enteramente en lo que pasa ni tampoco olvida lo sucedido y en el que los estados anteriores no se yuxtaponen al actual, sino que se organizan con él en “(...) *una sucesión de cambios cualitativos que se funden, que se penetran, sin contornos precisos, sin tendencia alguna a exteriorizarse unos con relación a otros, sin parentesco alguno con el número. Sería la heterogeneidad pura*” (Bergson, 1999: 79).

El hecho de estar *durando*, de estar *viviendo* el tiempo sin *pensarlo*, nos da la posibilidad frente a una misma *verdad intersubjetiva* (Merleau-Ponty, 1953) de crear diferentes mundos, ya que duración es “*invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo*” (Bergson, 1977: 13).

2. Evocación de vivencias rítmicas

¿Qué vivencias cotidianas y artísticas cada una asocia a lo rítmico? es la pregunta que invita a evocar y revisar nuestras asociaciones al fenómeno rítmico, las cuales son compartidas en una puesta en común. Se presentan vivencias de diferente orden: cotidianas, en relación a la construcción que realiza el actor y del trabajo escénico.

A continuación, se mencionan brevemente esas evocaciones acompañadas, reflexión mediante, de las inquietudes en torno a lo rítmico y las preguntas más sugerentes que provocan.

- Percepción del ritmo en la cotidianeidad, especialmente en la dinámica del trabajo docente signado por la fragmentación del tiempo. La diferencia entre el ritmo de los días laborables y el fin de semana. Interrogantes: ¿Cuándo tenemos noción del tiempo y cuándo la perdemos? ¿Cómo dependemos y dejamos de depender del tiempo y cuáles son las sensaciones que aparecen en ambas instancias? ¿Qué hace que aún en las mismas duraciones de tiempo, haya percepciones de variación en la duración de ese tiempo percibido?
- Lo rítmico relacionado al trabajo con partituras de acciones, dado que estas remiten a la idea de lo cíclico, repetitivo y estructural. Interrogantes: ¿Cómo se va transformando rítmicamente el

trabajo a pesar de ser la misma secuencia de movimientos? ¿Cómo hacer que esa estructura no se vuelva rígida, mecánica, impulsada por la inercia, sino que sea viva y con cualidad de presente? ¿Cómo no quedarse con la preciosidad de la exactitud, de la precisión y la coordinación, sino que ésta vaya en función de la totalidad de la obra?

- Lo rítmico relacionado a lo escénico y puntualmente a las escenas compartimentadas que tienen los artistas del circo, a la sincronización de las entradas y el ajuste temporal en sus ejecuciones. Esa resonancia lleva a asociar ese accionar con el del actor y a preguntarse cómo son los “entre escenas” en éste. Interrogantes: ¿Cómo continúa el actor con el tiempo de la obra, aunque él esté fuera de escena? ¿Qué genera el actor detrás de escena? ¿Qué pasa en el cuerpo para poder entrar y estar “a tiempo”, ni antes, ni después, sino “ahora”?

Las vivencias rescatadas del pasado remoto nos permiten, por un lado, conectar con aquellas impresiones, percepciones y huellas donde lo rítmico se ha hecho carne en la propia subjetividad. Por otro, constatar los diferentes anclajes de las vivencias temporales y la diversidad de asociaciones que aquella pregunta inicial genera en las artistas-investigadoras, reconociendo de manera incipiente el imaginario personal sobre “lo rítmico”, sus múltiples resonancias y acepciones asentadas en cada una. Por último, también soslayar otros asuntos que pueden ser motivo de futuras elaboraciones y pesquisas.

Pero, ¿por qué evocamos “esas vivencias” y no otras? Para Merleau-Ponty (1993), este acto de evocación no es sólo colocar la conciencia en el pasado, sino que es intervenir y explorar qué hay en él para luego vivenciarlo cada una es su *campo de presencia*⁸ restaurando el sentido. No se trata de un acontecimiento objetivo, sino que el pasado fluye y se reinterpreta en el presente puesto que cada recuerdo presupone una transformación. Lo que lleva a evocar estos recuerdos y no otros es justamente la experiencia presente.

⁸ Concepto y pensamiento que el autor retoma del filósofo alemán Edmund Husserl.

Sin la sensibilización temporal que esa experimentación estimula y “*sin la guía que ofrece el aspecto de los datos propiamente sensibles*” (1993:42) no sería posible resurgir aquellas vivencias. Existe por tanto un contexto que oficia de marco primero, que da forma y sentido para recordar y reconocer en las experiencias pasadas rasgos similares o significativos con las presentes. Recurrir a estos recuerdos supone “*la puesta en forma de los datos, la imposición de un sentido al caos sensible*” (1994:42).

Se abre ante nosotras un horizonte del pasado en el cual podemos reabrir las *perspectivas encapsuladas* en él y elegir aquellas vivencias, para desarrollarlas y proporcionar una significación a nuestro presente perceptivo. A su vez, el desarrollo de la pesquisa va sumando datos, conocimientos, percepciones, experiencias ulteriores, generando una mirada actual, que va evocando, sorprendentemente, otro tipo de pasajes.

Ahora bien, estos planteos nos llevan a ahondar en la noción de *experiencia*. Nos valemos de las consideraciones que realiza el filósofo y pedagogo Jorge Larrosa (2006) quien se pregunta “¿*qué nos pasa con lo que nos pasa?*”; cuestionamiento que interpela nuestra práctica.

La experiencia según Larrosa es “*eso que me pasa*” y realiza un análisis de tal definición describiendo sus diferentes principios constitutivos. A los fines del presente artículo, sólo recuperamos los principios de exterioridad, reflexividad, subjetividad, transformación y pasaje, con los que el concepto *experiencia* adquiere densidad.

Atendiendo a la palabra “*eso*” del mencionado concepto, propone el *principio de exterioridad* indicando que toda experiencia conlleva necesariamente la aparición de un acontecimiento que es externo a uno mismo y que sucede por fuera de nuestra voluntad. Por otro lado, focalizando la palabra “*me*”, hace referencia al *principio de reflexividad, subjetividad y transformación*. Ese acontecimiento que sucede es externo, pero me sucede a mí, me atraviesa y admite que yo sea el lugar donde esa experiencia ocurre. Y es aquí donde surge una dinámica que requiere dos condiciones, salir de uno para ir al encuentro de un

suceso externo y a la vez permitir que éste me afecte y produzca efectos en mí.

Es necesario resaltar que para que un acontecimiento se convierta en experiencia se requiere de un sujeto que permita que algo *le* pase, que transite de manera singular su propia vivencia. Este permiso, traducido en apertura y disponibilidad para dejarse atravesar por el o los acontecimientos, sería el camino para que la experiencia vívida lo forme y lo transforme.

Sumamos un último principio, el de *pasaje*. El mismo está vinculado a la palabra “*pasa*” de la definición original. La experiencia es un pasaje, un recorrido hacia algo que, por su carácter dinámico, contiene un grado de aventura, incertidumbre y riesgo que sucede en cada sujeto.

Sumergidas en la práctica, nos hacemos eco de estos principios y los registramos en las vivencias evocadas. En este sentido entendemos que cada “vivencia” se constituye en “experiencia” en tanto nuestro cuerpo es *pasaje* y transporte de la *exterioridad* que ancla en cada una de las integrantes del grupo de manera singular y *subjetiva*. A su vez, las evocaciones, reflexión mediante, nos permiten desnaturalizar y cuestionar supuestos propios y en tal acción hay un incipiente principio de *transformación*.

3. Dar a percibir vivencia rítmica

El conocimiento que vamos generando es redimensionado al emprender la tarea de comunicar y difundir nuestro trabajo. En este sentido, el formato taller, resulta sumamente pertinente al posibilitar un espacio de experimentación en el que cada participante construye activamente un saber propio sobre la temática que estudiamos, interpelando nuestros hallazgos precisamente por tratarse de personas ajenas al equipo investigador. Por tanto, el taller, es entendido como una manera de comunicar que expone continuidades con nuestra metodología de trabajo.

A los fines de este artículo, retomamos una de nuestras propuestas: el Taller “La experiencia rítmica: escucha corporal, vivencia y construcción del ritmo”, destinado mayormente a

estudiantes de escuelas secundarias, en el marco de la XVI Semana de la Ciencia, SECAT, UNICEN, 2018⁹. La franja etaria de los participantes y el desconocimiento sobre sus experiencias en relación a las artes temporales, nos enfrenta a desafíos puntuales que pueden englobarse en cómo provocar en ellos la apertura hacia la vivencia rítmica y disponerlos a la escucha sensible. En este sentido, el diseño del taller expone un trabajo minuciosamente pensado y elaborado para poder acercar efectivamente a los asistentes a un tipo de experiencia rítmica seguramente poco vivenciada en su cotidianeidad.

Abordamos aquí únicamente el momento inicial en el que los alumnos acceden por una puerta al espacio en que se desarrolle el taller. Esta primera instancia de nuestra propuesta se elabora presuponiendo que el “afuera” está signado por otras lógicas: de distribución espacial “a la italiana” con espacios tradicionalmente reservados para expositores y para oyentes, de circulación del conocimiento -transmitido por unos pocos y recibido por otros muchos-, mientras se privilegia un tipo de participación más de índole intelectual que corporal, al igual que el conocimiento que se construye. Todos estos supuestos nos llevan a redimensionar nuestra propuesta de taller, fundando en todo caso nuevas lógicas para quienes traspasen la puerta.

Tratándose de la primera aproximación de las artistas-investigadoras con el grupo de estudiantes, ponemos especial atención en diseñar un “entrar” en el que cada uno de ellos se sienta reconocido más allá del grupo o masa del que forma parte, e invitado individualmente a sentir y a vivenciar.

Para que este momento sea efectivo y cumpla con los objetivos propuestos, atendemos puntualmente a: dedicarle un tiempo prudente, provocarle cierta inquietud acerca de lo que sucederá dentro y sobre todo cuidar que se sienta cómodo y a gusto.

Valoradas estas cuestiones, creamos una breve frase para decirles a cada uno de ellos al oído -que a los fines expositivos

⁹ Evento suspendido por la organización días previos a su realización con motivo de la Lucha por la Educación Universitaria.

retomaremos más adelante-, evaluando utilizar un elemento mediador. Así, surge la utilización del *susurrador*:

Los *susurradores* nacen de la mano de un grupo de artistas callejeros-performáticos franceses que utiliza el “boca a oído” para generar una experiencia de comunicación más humana y un intento de desaceleración del mundo en que vivimos; una forma de encuentro que les ofrece a las personas una experiencia de comunicación poética, "humanizada" y personalizada.

La distancia que hay entre una punta del susurrador (emisor) y la otra (receptor) permite que se construya un espacio particular en donde no existe el contacto físico directo piel a piel, pero en la que sí es posible observar que se establece una relación que optamos por llamarla: de proximidad.

En base a esto nos preguntamos: esa proximidad que para nosotras es la ideal, ¿será percibida por los estudiantes de la misma manera?, ¿cómo sentirán esa cercanía de un cuerpo desconocido que les susurra al oído?

Ahondando en este tema recurrimos al antropólogo Edward Hall (1966), quien afirma que la percepción del hombre acerca del espacio que lo rodea es dinámica ya que está relacionada con la acción, es decir, lo que puede hacer en un espacio determinado. En base a ello trata y percibe de modos diferentes la distancia que lo separa de sus pares, la cual puede medirse de acuerdo a cambios sensorios. Una fuente común de información acerca de ello es la altura de la voz. Dado que la gente habla bajito cuando está muy cerca y sube el volumen para cubrir grandes distancias, el autor se pregunta cuántos cambios vocales habría comprendidos entre esos dos extremos. De acuerdo a esto último plantea cuatro categorías que especifican la distancia de una persona respecto a la otra y que son definidas de acuerdo al modo de sentir de las mismas en un momento determinado. Estas son: la distancia íntima, la distancia personal, la distancia social y la distancia pública.

La distancia personal es la que más se acerca al espacio a construir en el momento de susurrar. Este término designa la distancia que separa las extremidades de las personas (brazos y piernas) del no contacto. Puede considerársela una especie de esfera o “burbuja” que protege el espacio que nos delimita de los

demás. En su fase cercana (que oscila entre los 45 cm y 75 cm aproximadamente), la distancia personal plantea que la sensación cenestésica de proximidad entre dos personas se deriva en parte de las posibilidades existentes en relación con lo que cada una puede hacer al otro con sus extremidades. A esa distancia uno puede agarrar o retener a la otra persona. El lugar donde uno está en relación con otra persona señala las relaciones que hay entre ambos, o el modo de sentir uno respecto del otro, o ambas cosas.

Generar un primer encuentro con un estudiante desconocido, construir cierta proximidad que no sea invasiva, sino que permita que se configure la distancia personal, propiciar un tipo de comunicación especial, configurar un pequeño mundo poético o extra-cotidiano y provocar la sensación de que el tiempo se desacelera, son los motivos más relevantes para decidirnos a aplicar el susurrador y dar a percibir una vivencia rítmica susurrada.

Con respecto a esta última, luego de distintas elaboraciones, seleccionamos la frase “*Algo está sucediendo acá*”. La palabra *Algo*, dice el diccionario, significa “cualquier cosa indeterminada”. Con ánimos de no especificar qué va a suceder una vez que cruzan la puerta, buscamos que *Algo* sea la primera inquietud a la cual se enfrente el estudiante. ¿Qué será ese algo? es la cuestión a develar. Por su parte *está sucediendo* remite al tiempo presente, a lo que está ocurriendo en ese momento preciso y a lo efímero del acontecimiento. Y *acá* especifica el espacio/lugar donde estaba ocurriendo ese *algo*. De este modo, el qué, el cuándo y el dónde se logran conjugar en esa frase de bienvenida, invitación y comienzo de experienciación.

Además, se elaboran distintos tratamientos rítmicos de aquella frase con sus respectivas notaciones rítmicas, como las que se exponen a continuación. Las mismas son testeadas por el equipo utilizando susurradores, seleccionando las que consideramos más adecuadas para dar a percibir a los estudiantes secundarios cuando ingresen al espacio del taller.

configurando un proceso de constante retroalimentación a través del cual desarrollamos nuestra capacidad de captación, concientización y reflexión, ampliando de esta manera nuestro conocimiento.

Priorizamos profundidad por sobre variedad, es decir, elaborar y detenernos en unos pocos ejercicios que posibilitaran experimentaciones y reflexiones cada vez más superadoras. En este sentido, percibir, evocar y dar a percibir permitieron indagaciones y reflexiones sobre el transcurrir del tiempo y del ritmo como organización temporal.

Diversas vivencias, devenidas pensamiento, devenidas interrogante, comenzaron a rodar permeadas también, aunque no fueron expuestas aquí, por construcciones rítmicas corporales. Este bagaje sentó las bases conceptuales y metodológicas con las que fuimos abordando las siguientes etapas del Proyecto. Así, presente perceptual, tiempo cualidad, vivencia, proxemia, experiencia rítmica y grafía rítmica constituyen nociones y cimientos con las que poder tramar nuevos entendimientos sobre el trabajo de “esculpir el tiempo” que, coincidiendo con Eugenio Barba, lleva adelante el artista en su oficio, y en consecuencia, propiciar nuevas perspectivas para la Rítmica aplicada a la labor actoral.

Bibliografía

- AA.VV. (2018) “Bitácora del Proyecto de Investigación”. 1º Encuentro y 2º Encuentro. Sin editar.
- Barba, E. y Savarese, N. (1990) *El arte secreto del actor, Diccionario de Antropología Teatral*. México, Escenología A. C.

- Bergson, Henri (1977) *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid, Alianza.
- 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>. Consulta mayo de 2015.
- Errendasoro, B. (2018) *La experiencia rítmica en el entrenamiento/formación actoral*. Tesis de Maestría, Mención: Actuación. Sec. de Investigación y Posgrado, Facultad de Arte, UNCPBA.
- Fraisse, P. (1976) *Psicología del ritmo*. Madrid, Ediciones Morata.
- Fraisse, P. (1989) “El tiempo vivido”, *Apunts. Revista científica de educación física y deportes*, Nº 53, en: <http://www.revista-apunts.com/es/hemeroteca?article=655>. Consultado en abril de 2016.
- Fregtman, C. (1987) *El tao de la música*. Buenos Aires, Ed. Estaciones.
- Hall, E. (1966) *La dimensión oculta*. México D.F, Siglo XXI editores.
- Larrosa Bondía, J. (2006) *Sobre la experiencia*. ALOMA. Revista de Psicología y Ciencias de la educación- ISSN electronic 2339-9694- Nº 19.
- Malbrán, S. (2007) “Paul Fraisse”, en Díaz, M. y Giráldez, A. (coord.) *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical: Una selección de autores relevantes*. Barcelona, Editorial Graó.
- Merleau-Ponty, M. (1993) *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires, Ed. Planeta.
- Merleau-Ponty, M. (1953) *La estructura del comportamiento*. Buenos Aires, Ed. Hachette S.A.
- Sánchez, A. (1994) “Un acercamiento al tiempo desde la perspectiva de Merleau-Ponty”. *Revista Universitaria de Filosofía Endoxa*, ISSN 2174-5676- Nº 3. Madrid, Ed. UNED.

