

Recibido: 15 de julio 2020
Aceptado: 04 de noviembre 2020

Abordaje a la problemática del ritmo en la actuación. Apuntes teóricos y metodológicos de una investigación

Mag. y Lic. María Belén Errendasoro¹

Resumen

El presente artículo tiene como propósito dar a conocer aspectos relevantes de la investigación “La experiencia rítmica en el entrenamiento/formación actoral”, presentada como Tesis de Maestría en Teatro, Mención: Actuación, en la Facultad de Arte de la UNICEN, a principios de 2018, la cual aborda la problemática del ritmo en la actuación.

Luego de presentar los rasgos generales del estudio, se abordan: objeto de estudio, perspectiva interdisciplinar del corpus teórico y el posicionamiento metodológico de la investigación; pilares fundamentales en la construcción de un conocimiento encarnado que articula práctica y teoría, con el que se aspira a renovar perspectivas en torno al ritmo y la Rítmica aplicada al actor.

Palabras clave: experiencia rítmica - ritmo y Rítmica - interdisciplinariedad teórica - investigación a través de la práctica artística

Abstract

The purpose of this article is to present relevant aspects of the research “The rhythmic experience in training/acting training”, presented as a Master’s Thesis in Theater, Mention: Acting, in the Facultad de Arte, of

¹ Magister y Licenciada en Teatro. Profesora de Teatro (Fac. de Arte, UNICEN). Profesora de Danza (IPAT). JTP en Rítmica y en Expresión Corporal I, Investigadora (Cat. III), Fac. de Arte (UNICEN). Actriz, coreógrafa, bailarina. berrendasoro@hotmail.com

UNICEN, at the beginning of 2018, that addresses the problem of rhythm in acting.

After presenting the general features of the study, the object of study, the interdisciplinary perspective of the theoretical corpus and the methodological positioning of the research are addressed; fundamental pillars in the construction of an embodied knowledge that articulates practice and theory, with which it is aspired to renew perspectives on rhythm and Rhythm applied to the actor.

Key words: rhythmic experience - rhythm and Rhythmic - theoretical interdisciplinarity - *Practice-as-Research* (PaR)

Apertura

La temporalidad del ritmo, su carácter efímero y dinámico, han vuelto dificultosas las construcciones teóricas y reflexiones artísticas en torno a él, particularmente en el área que nos convoca: la labor actoral.

Producto de tradiciones fuertemente arraigadas, la teoría y la práctica teatral se han ocupado del ritmo de la actuación y de la escena, pero muchas veces comprendiéndolo desde una perspectiva musical. Así la métrica y el compás, la idea musical, la línea melódica y el apoyo concreto de la música como medio para encontrar el sentido rítmico y el tempo de la acción o la emoción, se han constituido en referencias frecuentes. Elaboraciones que han dado y dan sustento a determinadas escuelas y estéticas, pero sin llegar abrazar las múltiples y singulares formas con las el ritmo *es* y *se presenta* en la labor actoral. En consecuencia, cómo surge, qué mecanismos intervienen, cómo se lo compone y se lo pone a circular continúan siendo cuestiones pendientes.

Este marco moviliza las primeras inquietudes como artista-docente-investigadora: construir una perspectiva de estudio capaz de abordar el ritmo de la actriz y del actor mientras ocurre; analizarlo y sistematizarlo en la diversidad de modos con que se manifiesta, sin mermar su vitalidad, dinamismo y fugacidad. Cuestiones que más tarde devendrían investigación.

El estudio

Edgar Willems, reconocido pedagogo musical del siglo XX y seguidor del método Dalcroze, afirma que la problemática del ritmo expone tres aristas: el ritmo como experiencia vital, la Rítmica en tanto disciplina encargada de estudiar el ritmo y, por último, la noción de ritmo, resultado de una construcción intelectual y cultural muchas veces impuesta por la Rítmica.

Promoviendo un descentramiento de esa discriminación y de las tradiciones arraigadas en lo musical, la investigación propone como objeto de estudio la experiencia rítmica, entendiéndola como tránsito y vivencia perceptiva que acontece en el cuerpo y que puede ser reconocida y restaurada por quien la lleva adelante.

Para su estudio aborda prácticas puntuales en el contexto de formación/entrenamiento actoral universitario², haciendo foco en la trama cuerpo-movimiento-sonoridad. Atiende además a los modos y formas rítmicas en los que esa experiencia sensible se presenta dejándose ver/escuchar/palpar/sentir en el aquí-y-ahora de su realización.

Dos propósitos generales direccionan el estudio: 1- echar luz sobre la experiencia rítmica articulando práctica y constructos teóricos en vistas a enriquecer el análisis y la reflexión teatral; 2- contribuir con la labor de aquellos artistas, directores y pedagogos que, conscientes de la incidencia del ritmo, buscan referencias más específicas para abordarlo en la actuación, en la creación escénica o en el entrenamiento actoral.

² Dichas prácticas se llevaron adelante en la asignatura Rítmica, Primer Año, Carrera de Teatro, Facultad de Arte, UNICEN, durante los años 2015 y 2016. En este sentido, vale advertir que el estudio no se ocupa de la sincronía interpersonal que ineludiblemente permea la experiencia rítmica de los estudiantes al compartir ejercicios, reflexiones e indagaciones durante el trabajo corporal en una práctica grupal ni de la dimensión pedagógica que inevitablemente presenta al estar desarrollada en el marco de la materia Rítmica y dentro de un plan de estudios de formación teatral universitaria, tampoco de la segunda etapa del entrenamiento de la materia en la que el ritmo como tránsito individual cede hacia una nueva dimensión: la experiencia rítmica nacida de la interacción directa entre compañeros.

El estudio no tiene pretensiones de arribar a certezas ni explicaciones exactas y definitivas, sino señalar nuevas dimensiones del fenómeno. Las hipótesis dan cuenta de esto:

- una perspectiva interdisciplinar permitiría repensar categorías ya existentes sobre nuestro tema de estudio y enriquecer los procesos artísticos e investigativos al brindar herramientas conceptuales y metodológicas;
- una investigación centrada en la práctica, que abordara la información significativa, subjetiva, cualitativa y singular alojada en la experiencia rítmica, permitiría conceptualizar y sistematizar el objeto de estudio sin ir en desmedro de su fluidez y vitalidad.

Planteadas estas cuestiones, a continuación, se hace foco en la interdisciplinariedad teórica y en la investigación a través de la práctica artística, que remiten al corpus teórico y la metodología de la tesis respectivamente. En un intento por transmitir la construcción operante en estas dos dimensiones del proceso, se van puntuando algunas contribuciones para desplegar entendimientos más específicos sobre el objeto de estudio desde el entretejido cuerpo-movimiento-sonoridad.

Interdisciplinariedad teórica

Durante la investigación se construye un corpus teórico del que participan campos disciplinares más o menos distantes de lo teatral tales como Filosofía, Psicología, Antropología, Biomecánica (ciencia), Música, Danza y Movimiento. Las miradas disciplinares y sus aportes específicos, permiten irradiar nuevas aristas y reflexiones sobre el objeto de estudio.

Volver más palpable al lector/a este proceso de construcción lleva a echar luz sobre paradigma, nociones y elementos que sustentan la trama cuerpo-movimiento-sonoridad con la que se estudia el objeto. Para ello, se hace foco en giro corporal, modos de sentir y percepción crossmodal únicamente, evitando caer en especificidades que pudieran resultar engorrosas.

La bailarina y filósofa Maxine Sheets-Johnstone (en Nudler y Jacquier, 2015) postula el giro corporal al afirmar que el movimiento es el pensamiento mismo dada su naturaleza kinética, temporal, espacial y dinámica. Las experiencias táctiles-kinéticas de cuerpos que sienten son las que modelan el pensamiento dando sentido a los eventos, a la interacción con otros cuerpos e incluso al lenguaje.

Propone para su teoría mirar la danza, especialmente la danza improvisada que no responde a estructuras rígidas ni pautas coreográficas. El sentir de los bailarines de *contact-improvisation* entregados al presente de la acción de bailar comunicándose con otro/s cuerpo/s permite apreciar cómo el pensamiento no es traducido por el movimiento, sino que el movimiento es el pensamiento mismo dada su naturaleza kinética, temporal, espacial y dinámica (Español y Ospina Tascón, 2014). La exploración, la percepción, la creación en tiempo presente alimentan el pensar-en-movimiento, sin intermediarios simbólicos.

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

El "pensar en movimiento", eje fundamental del nuevo paradigma, invita a sumergirse en el cuerpo y en la relación dinámica –interacción– que éste entabla con otros. El pensamiento, por tanto, no se encuentra mediado por el movimiento. El movimiento es pensamiento y el pensamiento es en movimiento.

Cuerpo y movimiento entonces como principal agente cognoscitivo, generador de pensamiento sin cargas simbólicas. Ese pensar en movimiento que nos atraviesa cotidianamente, se vuelve más visible o más palpable en el campo de las artes del movimiento y también de la actuación donde el aquí-y-ahora permite entregarse a una experiencia perceptiva de un orden distinto.

Las contribuciones de Daniel Stern, permiten avanzar en estas cuestiones. Reconocido psiquiatra y teórico psicoanalítico, enuncia

las formas dinámicas de la vitalidad o afectos de la vitalidad. Se tratan de “modos de sentir” con los que captamos aspectos dinámicos de nuestras experiencias –movimientos, emociones, pensamientos o acciones– de manera simultánea en distintas modalidades perceptivas sin ser específica de ninguna. Percepciones gestálticas de impronta supramodal que están presentes durante toda la vida y se dan siempre, independientemente que existan o no estados emocionales.

Los afectos de la vitalidad, internalizados en el intercambio afectivo con el adulto cuando se es bebé y permanecen a lo largo de toda la vida, conforman una péntada dinámica en la que convergen movimiento, tiempo, fuerza, espacio y dirección/intención, expresados en términos cinéticos como explosivo, relajado, pulsante, tenso, etc.

Con el cuerpo y a través del cuerpo la persona conoce y se relaciona consigo misma, con las demás, con el mundo, con las cosas. Sin embargo, esta condición corporal conforma improntas perceptivas propias y singulares. Comienzan a percibirse desde que habitábamos el mundo intrauterino y merced a la afectividad circulante, se refuerzan cuando bebés. Aunando determinadas coordenadas sensoriales que se reiteran de modo bastante similar una y otra vez, van alcanzando madurez configurando patrones intermodales que permiten a la vez que condicionan nuestro sentir y estar en el mundo.

Los modos particulares de sentir, por tanto, resultan una contribución interesantísima para repensar la labor expresiva de la actriz y del actor y, en relación al estudio de la experiencia rítmica, permiten madurar la trama cuerpo, movimiento y sonoridad.

El campo de la cognición corporizada con amplio desarrollo en la psicología musical, expone a través del modelo perceptivo *cross-modal*, que la experiencia sensorial no es compartimentada. Los trabajos de García Malbrán (2010), Español (2010), Shifres (2009), Malbrán (2007, 2009, 2010) y Reybrouck (2005) entre otros, hablan de ello.

La demostrada existencia de lazos de conexión *cross-modal* expone una forma de percepción conformada por la integración y coordinación de informaciones procedentes de distintos centros

sensoriales reconocida como percepción *cross-modal*, *cross-modalidad* o *modalidad cruzada*. Específicamente, los aspectos kinestésicos, sonoros, visuales, táctiles constituyen informaciones sensoriales que se afectan y cruzan entre sí. El modelo de percepción *cross-modal* expone la existencia de neuronas multisensoriales que se activan exclusivamente ante la entrada de información múltiple (Wright, 2002). También de neuronas trimodales capaces de captar informaciones multisensoriales (audio-viso-motoras) que otorgan una experiencia perceptiva diferente. En este punto, cuando los estímulos pertenecientes a dominios sensibles distintos son congruentes en el tiempo, se integran formateados por el cerebro en un nuevo percepto, una experiencia perceptiva diferente que trasciende la mera suma de sus partes.

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

Dado que no se puede percibir ni retenerlo todo, el agrupamiento y la segmentación se constituyen en los mecanismos por medio de los cuales la mente capta la información sensorial. En este sentido, la mente mientras discrimina y agrupa los estímulos sensoriales según las similitudes o diferencias que encuentra entre propiedades y relaciones, aplica estructuras jerárquicas puntuando o segmentando aquello que percibe. A consecuencia de la interrelación y fusión entre estímulos de diferentes sistemas sensoriales, la percepción *cross-modal* produce ciertas alteraciones transformándolos para que de una experiencia multisensorial devenga una nueva, única y unidimensional interpretación.

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

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

Centrado en descifrar la experiencia perceptiva en el “usuario del mundo sonoro”, Mark Reybrouck nos habla que la autonomía epistémica de cualquier actividad perceptiva, es decir el sentido que de aquella se hace, puede servirse de imágenes auditivas (representaciones mentales de entidades sonoras que presentan una coherencia en su comportamiento acústico) o de eventos, definiéndolos como algo que sucede a algo.

Deteniéndonos en la última definición, Reybrouck señala que los términos intuitivos y en apariencia simple con el que define el concepto evento (E), permiten sin embargo sopesar dos aspectos fundamentales: el/los invariantes estructurales (SI) y el/los invariantes de transformación (TI).

Mientras E “unitiza” (unifica) secuencias de información de estímulos, resulta posible reconocerlo como tal porque presenta los dos patrones invariantes en el tiempo: a simple vista SI, que si cambia lo hace lentamente en el tiempo, y TI en su desarrollo

temporal, refiriendo los estilos de cambio.³ Siendo continuo en su despliegue, pero discreto en su etiquetado, el concepto evento reúne en sí mismo conocimiento perceptual y conceptual.

Reybrouck advierte que el modo que efectivamente percibimos el entorno sonoro no es la forma en que pensamos que lo oímos. Sus estudios exponen que durante la audición musical se producen vivencias motoras y cinéticas virtuales en aquel que escucha como si realmente produjera el sonido y, en este sentido, afirma que la música no sólo es escuchada sino es enactivada⁴.

Hasta aquí, haciendo partícipe al lector/a del trabajo de interdisciplinariedad teórica que fue llevando a cabo la investigación, se han ido acercando mayores precisiones sobre el objeto de estudio. Comenzaron también a configurarse cuestiones metodológicas sobre las que vale la pena detenerse.

Investigación a través de la práctica artística

Siendo la experiencia rítmica del actor en formación una problemática del hacer, el estudio se posiciona como investigación a través de la práctica artística o *Practice-as-Research* (PaR) (Borgdorff, 2010).

La práctica, eje insustituible de la investigación, demanda que como artista-docente-investigadora vincule permanentemente los

³ El autor da un par de ejemplos que permite distinguir entre uno y otro concepto. Un clarinete suena, su sonido corresponde a SI, la articulación y modulación específica del sonido es TI. Veamos otro: un evento que involucra una pelota que rebota puede ser denotado como E (SI = bola, TI = rebote) = pelota que rebota. Sin embargo, los eventos pueden tener distintos niveles de complejidad. Entre los más básicos pueden encontrarse el goteo, el raspado o el impacto –remitiendo el último al ejemplo dado- o hacerse más complejos con el rompiendo, rebotando y derramando, hasta llegar a eventos acústicos de mayor complejidad.

⁴ La *simulación ideomotora* (Reybrouck) resulta un mecanismo a través del cual se alcanzan ciertos estados “dinámicos” dando la sensación de efectuación de movimiento, aunque no se realice concretamente. A grandes rasgos, los procesos cognitivos que se ponen en juego mediante la simulación ideomotora activan los controladores sensoriomotores que conectan sistema nervioso con músculos efectores, pero anulan la activación directa de los músculos efectores. “Estos estados mentales habitualmente aparecen durante la *preparación y programación de acciones*” (López-Cano, 2014: 63).

saberes artísticos, académicos e investigativos. La construcción de conocimiento surge así del diálogo constante entre la práctica y la teoría multidisciplinar, provocando preguntas y motorizando acciones. Todo este entramado permite estudiar el objeto, en sí mismo complejo y cambiante, brindando a su vez espacio a los vaivenes propios de la investigación.

El estudio analiza experiencias rítmicas puntuales que acontecen al buscar conectar a los estudiantes con su sentir rítmico.⁵ En este punto, la práctica investigativa entraña el diseño de los ejercicios y trabajos prácticos, contemplando las adecuaciones y modificaciones pertinentes como así también la manera de coordinarlos y guiarlos en relación al trabajo creativo, con sus posibilidades de transformación. Llevados adelante en el colectivo de la clase o propuestos para que sean desarrollados de forma autónoma por cada estudiante, las elaboraciones alcanzadas se muestran posteriormente al resto del grupo.

A las acciones ya mencionadas, se suman las de registro, experimentación, análisis e interpretación que, conjuntamente, tienen como motivo principal vislumbrar con pericia de artesana las relaciones, saberes y mecanismos que en la práctica alimentan la experiencia rítmica en el vivo de su realización, dejándose ver/palpar/escuchar/sentir con diferentes modismos y formas en el cuerpo de los estudiantes.

La experiencia rítmica que cada estudiante expone es fruto de pruebas, reflexiones y borraduras realizadas durante el trabajo creativo hasta conformar una arquitectura corporal con una línea de impulsos, afianzada en una secuencia fija de movimientos de naturaleza repetitiva y con “sincronía comportamental” (Barba, 1990). En este sentido, la experiencia rítmica, consolidada en una suerte de partitura, permite considerar, específicamente

- ✓ Cuerpo: aspectos significativos, alineamiento postural, relación con los apoyos;
- ✓ Movimiento: calidades, carácter o intencionalidad;
- ✓ Tempo;

⁵ Uno de los objetivos primordiales de la materia Rítmica.

- ✓ Dinámica: relación entre movimiento y sonoridad. Modo de usar el cuerpo, el espacio, el tiempo y el peso, sucesos (movimiento-pausa y/o sonido-silencios), cualidades sonoras y medios de producción del sonido, intervalos entre sucesos, cadencias, agrupamientos, estructuras rítmicas, congruencias temporales.

Sumergida en la práctica, se estudia la experiencia rítmica en la corporeidad de los estudiantes, percibiendo y analizando en el aquí-y-ahora en que transcurre el fluir rítmico, las relaciones entre cuerpo-movimiento-sonoridad.

A fin de captar lo más pregnante –lo que “conmueve” en el sentido de “mover/me con”, la relación práctica-reflexión se manifiesta en diferentes formatos y temporalidades. En el vivo de los encuentros, a través de palabras, frases, sensaciones, impresiones mentales, conceptos, preguntas o indicaciones dadas a los estudiantes mientras trabajan buscando clarificar alguna cuestión que está tímida o confusamente expresada. Posteriormente, esas impresiones se cotejan, se completan o reelaboran en el trabajo sistemático y solitario de probarlas corporalmente.

En todo este proceso el registro filmico de cada uno de los encuentros⁶ resulta vital para el estudio puesto que permite reconectar con las experiencias rítmicas y, a medida que avanza la investigación, volver a ellas una y otra vez, estudiándolas con mayor detenimiento y minuciosidad, hasta llegar a hacerlo en lapsos de tiempo de muy breve duración. Se produce así el encuentro con la técnica microanalítica por video⁷.

Todo este proceso afina la escucha sensible de la experiencia rítmica haciendo foco en el entramado cuerpo-movimiento-sonoridad. Esta construcción de conocimiento encarnado lleva a la investigación alcance dimensiones impensadas en un primer momento en la búsqueda por captar, sistematizar y transmitir aquello que escapa a lo discursivo. En este sentido, corresponde

⁶ También los audios constituyen el archivo de esta investigación, generados como apoyatura del registro audiovisual.

⁷ Implementada en psicología para estudiar los patrones de interacción entre madre y lactante.

mencionar la construcción de grafías rítmicas y la gradación de las experiencias analizadas.

En relación a la primera, surge la necesidad de registrar la experiencia rítmica, situada y encarnada en el cuerpo que al devenir lo transforma, del modo más directo posible (y casi sin mediación de la palabra). La investigación deriva así hacia la construcción de grafías rítmicas como una forma de captar, esencialmente incompleta, que intenta poner en relieve los elementos y dinámicas más representativos de ese ritmo-en-acto. En ellas se representan las relaciones en torno a la duración: dimensión temporal de los sucesos (sonoros y/o corporales), las relaciones entre sucesos e intervalos y de ambos en relación a un pulso –cuando éste se presenta de modo regular–, la distribución en el tiempo, el antes y después de cada suceso e intervalo. Por otra parte, atiende también la conformación de los eventos (movimientos, sonidos, palabras, ataques, silencios, intensidad, timbre, etc.), acercándose hacia lo cualitativo, lo dinámico y lo plástico.

En cuanto a la gradación de experiencias rítmicas, surge al querer dar cuenta de la magnitud del fenómeno estudiado. Cómo comunicar el conocimiento sobre prácticas temporales y efímeras para que otros puedan captarlo y sentirse por él interpelados. En este sentido, la variedad de experiencias rítmicas estudiadas y el análisis minucioso alcanzado en cada una de ellas, motoriza el ordenamiento de todo ese material siguiendo un orden de complejidad creciente. Revistiendo la tarea con cierto tinte pedagógico y artesanal, se seleccionan para la tesis aquellas experiencias rítmicas que desde su simplicidad permiten anudar progresivamente otras más complejas, en la búsqueda por convocar indirectamente a que el lector interesado en el tema pueda participar de esta construcción –aun disintiendo con ella– con impresiones y saberes de su propia práctica, desplegando así la investigación hacia nuevas experiencias y territorios.

Cierre

Hasta aquí la exposición ha presentado aspectos puntuales de una investigación que aborda la problemática del ritmo en la

actuación, postulando la experiencia rítmica como objeto de estudio, posicionándose como investigación a través de la práctica artística y retroalimentándose de un corpus teórico interdisciplinar que construye y reactualiza a medida que avanza.

Haciendo foco en el entretejido cuerpo-movimiento-sonoridad la experiencia rítmica busca reunir ritmo-vivo y concepto. Grosso modo, percibir, analizar y sistematizar el ritmo mientras deviene en el cuerpo como trama intermodal, sin afectar su vitalidad y dinamismo, dando voz y palabra a lo cualitativo, singular y subjetivo que todo cuerpo encarna y expresa.

Abordar el objeto supone abrirse al pensamiento del cuerpo con sus modos de sentir, estudiarlo mientras fluctúa como trama intermodal. Supone también que el cuerpo pensante, sintiente, moviente, sonante sea precisamente quien nombre, describa, conceptualice, analice y sistematice esa experiencia rítmica.

Contribuciones valiosas para el área de estudio, para la práctica de entrenamiento/formación actoral y la experiencia rítmica de la actriz y del actor en particular que podrían contribuir, reactualizar y enriquecer posicionamientos en relación al ritmo, a la Rítmica y a la noción del ritmo en la actuación y en las artes de la escena.

Referencias bibliográficas:

- Barba, E. Y Savarese, N. (1990) *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. México, Escenología A. C.
- Borgdorff, H. (2010) “El debate sobre la investigación en las artes”, *Cairon: Revista de Ciencias de la Danza*, ISSN 1135-9137. N° 13. Fundación Dialnet. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/163408462/Borgdorf-2004-El-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes>
- Errendasoro, B. (2018) “Tesis de Maestría: La experiencia rítmica en el entrenamiento/formación actoral” (Facultad de Arte, UNCPBA), sin editar.

- Español, S. (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.
- Español, S. y Ospina Tascón, V. (2014) “El movimiento y el sí mismo” en Malbrán, S. (Comp.) *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*. Buenos Aires, Paidós.
- Fraisse, P. (1976) *Psicología del ritmo*. Madrid, Ediciones Morata.
- (1989) “El tiempo vivido”: <http://www.revista-apunts.com/es/hemeroteca?article=655>.
- García Malbrán, E. (2010) “La música y el cuerpo, puntos de cruce”, en Riaño Galán, M. E. y Díaz Gómez, M.(Coord.) *Voz, Cuerpo y Acción. Un espacio para la música*. Noja, Santander: PUBliCAN, Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- Hall, E. (1984) *The Dance of Life: The Other Dimension of Time*. Edición: Reissue. (Segal, R. Traducción sin editar).
- Laban, R. (1975) *Danza educativa moderna*. Buenos Aires, Paidós.
- (1987) *El dominio del movimiento*. Madrid, Fundamentos.
- 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.
- (2009) “Integración de modalidad cruzada en las Artes temporales. Ficha de cátedra”, en *Cátedra de Psicología Auditiva*, Departamento de Artes, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- (2010) “El modelo cross-modal aplicado a las artes temporales”, en Riaño Galán, M. E. y Díaz Gómez, M. (Coord.) *Voz, Cuerpo y Acción. Un espacio para la música*. Noja, Santander : PUBliCAN, Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- (2010, a) “Sonido y música en el arte de la imagen”, en Riaño Galán, M. E. y Díaz Gómez, M. (Coord.) *Voz, Cuerpo y Acción. Un espacio para la música*. Noja, Santander : PUBliCAN, Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- Nudler, A. Y Jacquier, M. (2015) “El giro corporal en las artes temporales: danza, teatro y música”, en *Actas XII Encuentro de*

Ciencias Cognitivas de la Música. San Juan, SACCoM y Universidad Nacional del San Juan.

- Reybrouck, M. (2005) “Cuerpo, la mente y la música: semántica musical entre la cognición y la economía de la experiencia cognitiva”: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/180/body-mind-and-music-musical-semantics-between-experiential-cognition-and-cognitive-economy> Consulta: 09/2015.
- Shifres, F. (2009) “Notas para un debate sobre el rol de la Audición Estructural en el desarrollo de las competencias auditivas de los músicos profesionales”, en Pinnola, F. *Música Popular y Educación: Actas del 5° Congreso de Educación Musical “Músicos en Congreso”*. pp. 138-148. Santa Fe, UNL.
- Stern, D. (2005) *El mundo interpersonal del infante. Una perspectiva desde el psicoanálisis y la psicología cognitiva*. Buenos Aires, Paidós.
- Willems, E. (1964) *El ritmo musical*. Buenos Aires, Eudeba.