

ENTREVISTA

Entre la música, la danza y la poética del cuerpo: resonancias contemporáneas sobre el pensamiento de Dalcroze

Entrevista a
José Rafael Madureira



José Rafael Madureira es profesor, investigador y creador brasileño con una destacada trayectoria en educación artística interdisciplinaria. Doctor en Educación, Lenguaje y Arte por la Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), cuenta también con licenciaturas en Música y Educación Física, estudios avanzados en Danza y formación técnica en piano y canto lírico. Su formación se ha enriquecido con estancias internacionales en Francia, Italia y Alemania.

Actualmente es académico de la Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (Minas Gerais) e investigador principal del grupo Hop Musical, dedicado a los métodos y técnicas de enseñanza en danza, teatro y música, y a la Investigación biográfica orientada a reconstruir la memoria de artistas escénicos. Su trabajo se centra en la rítmica Dalcroze como práctica estética, poética y formativa, con énfasis en la plasticidad viva, la improvisación corporal y la formación sensible del cuerpo musical y escénico. Es considerado uno de los principales interlocutores del pensamiento dalcroziano en el contexto académico de Latinoamérica y traductor de parte importante de su obra teórica.

En esta entrevista, el profesor Madureira aborda la dimensión revolucionaria del pensamiento de Dalcroze y analiza sus proyecciones éticas y estéticas en la educación artística contemporánea.

“Dalcroze no era simplemente un método de educación musical, sino una palabra mágica que abría a los artistas modernos nuevos caminos de expresividad dramática”.

Para empezar, y antes de entrar en los temas centrales de esta entrevista, ¿cómo vives este regreso a Chile y qué sensaciones te provoca este reencuentro?

En primer lugar, muchísimas gracias por este espacio de diálogo y escucha. Es una gran alegría estar aquí en mi segundo viaje a Chile. Hace exactamente veinticinco años realicé una gira artística circense por Chiloé, una experiencia inolvidable.

Este regreso a Chile solo ha sido posible gracias al profesor Carlos Delgado, actual académico del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y director de la Escuela de Danza y Coreografía de la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación (UNIACC), quien me invitó a realizar una ponencia en el VII Coloquio Bajo la Mesa Verde en el contexto del Foro de las Artes 2025*, que versó sobre el legado dalcroziano como un patrimonio inmaterial vivo y constitutivo de la danza contemporánea. Cabe destacar que Carlos Delgado fue uno de mis maestros más importantes en Brasil a mediados de la década de 1990, con quien tuve la oportunidad de estudiar los aportes de Rudolf Laban.

Es muy significativo conversar sobre el legado de Émile Jaques-Dalcroze en esta entrevista, en una universidad que respira la memoria de una gran *ritmicista*, Andrée Haas. Es también curioso constatar que la única referencia que

encontré sobre la señora Haas fue un obituario publicado precisamente en la Revista Musical Chilena en 1981.

Ciertamente, existe una deuda pendiente en torno al estudio y reconocimiento del impacto de una figura como Andrée Haas, tanto en la formación de músicos como de bailarines en nuestro país.

En este contexto, y considerando tu relación con la tradición dalcroziana, ¿cómo empezó tu trayectoria de estudios de la obra de Émile Jaques-Dalcroze?

Bueno, debo señalar que no represento a ninguna institución dalcroziana, y mis investigaciones parten de una hermenéutica del *corpus* estético-pedagógico del pensamiento de Dalcroze. Es decir, se basan en la lectura, la traducción y la interpretación de sus textos originales.

Todo este proceso está cruzado por las enseñanzas de muchísimos artistas, especialmente por las de mi maestra Françoise Dupuy**, heredera directa de una tradición donde Dalcroze no era simplemente un método de educación musical, sino una palabra mágica que abría a los artistas modernos nuevos caminos de expresividad dramática. Me refiero a la escuela de Hellerau-Laxenburg, creada por bailarinas-*ritmicistas* a partir de las investigaciones escénicas desarrolladas en el Instituto Dalcroze de Hellerau (Alemania),

* Nota del editor: El Foro de las Artes es un espacio de encuentro entre la comunidad artística universitaria y la ciudadanía, organizado por la Dirección de Creación Artística de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, en conjunto con la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Chile.

** Nota del editor: Françoise Dupuy (1925-2022) fue una destacada bailarina y coreógrafa francesa, figura clave en el desarrollo de la danza moderna y contemporánea en su país.

cuyas actividades fueron brutalmente interrumpidas con el estallido de la Primera Guerra Mundial.

En resumen, intento seguir las huellas de esta tradición, adaptando sus principios estético-pedagógicos a las necesidades y posibilidades del contexto latinoamericano, especialmente de Brasil, cuya vasta riqueza artístico-cultural ha sido, en gran medida, saqueada y homogeneizada por la lógica del mercado.

"La Rítmica es algo que toca —o debería tocar— muy profundamente a quienes se dedican a estudiarla".

En tus textos hablas de la “experiencia poética” como eje de la rítmica. ¿Cómo se configura esa experiencia en el cuerpo del estudiante o del intérprete, y qué la distingue de una experiencia técnica o funcional?

La noción de experiencia es uno de los ejes centrales del pensamiento dalcroziano y se revela como una clave para comprender los supuestos poéticos de la Rítmica. Esa noción atraviesa toda su obra como un *ostinato*. Dalcroze incluso habla de una experiencia personal; es decir, la Rítmica es algo que toca —o debería tocar— muy profundamente a quienes se dedican a estudiarla. Su interés y compromiso no se resumían en desarrollar los aspectos técnico-auditivos de sus alumnos, sino en conducirlos hacia la configuración de su personalidad artística.

Por lo tanto, todo el proceso pedagógico de la Rítmica debía ser vivido con la entereza del cuerpo (su fisicalidad, emoción, pensamiento): una inmersión completa y muy

personal en el vasto y arriesgado océano del arte; una experiencia de sensibilidad, auto-descubrimiento y reflexión estética.

Todo ello resuena de manera significativa en la obra de Walter Benjamin, para quien la noción de experiencia es clave en su filosofía. Benjamin realizó una diferenciación conceptual importante entre dos términos que podrían traducirse como “experiencia”: la *Erfahrung* y la *Erlebnis*. La *Erlebnis* abarcaría todo aquello que se vive en lo cotidiano de manera más superficial, fragmentaria e inmediata (como ocurre con muchas interacciones mediadas por las redes sociales, por ejemplo). En cambio, la *Erfahrung* implicaría procesos más íntimos que convocan memorias colectivas, generan reflexión y suponen cambios o transformaciones más profundos (rituales ancestrales de pueblos originarios, por ejemplo; o, en un contexto más urbano, mirar una película de Tarkovski, sea cual sea). En este sentido, la Rítmica se inscribe claramente en la esfera de la *Erfahrung*, ya que trasciende su dimensión técnico-utilitaria y se convierte en una experiencia estética y formativa en toda la amplitud del término.

Benjamin fue un crítico de la modernidad y nos alertó sobre los peligros del avance tecnológico, responsable en gran parte del declive de la *Erfahrung*. Dalcroze también estaba especialmente preocupado por el empobrecimiento de las experiencias de escucha musical, preocupación que se explicaba, en parte, por la masificación de los programas radiofónicos y por el desarrollo de la industria fonográfica. Él afirmaba que, al ser grabada industrialmente en discos, la música perdía su fuerza mágica, asemejándose a una fruta macerada en aguardiente.

Esta interpelación irónica y humorada, tan propia del estilo anecdótico de Dalcroze, nos aproxima a aquello que Theodor W. Adorno, resonando con la crítica benjaminiana,

denominó “el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”: un análisis de cómo la estandarización y el consumo pasivo afectan la relación sensible del individuo con la música.

En definitiva, cuando hablamos de la Rítmica como una experiencia poética, no estamos apelando a ningún tipo de romanticismo, muy por el contrario. Se trata de un trabajo técnico muy bien estructurado con el objetivo de formar artistas, por supuesto; pero artistas que, además del dominio técnico de su lenguaje, posean una mirada ampliada del acto creativo: un acto de presencia.

Has desarrollado el concepto de “plasticidad viva” como núcleo de tu enfoque. ¿Qué implicancias tiene esta noción para el diseño de prácticas educativas en música, danza o teatro?

A lo largo de mis investigaciones, el concepto dalcroziano de *plastique animée*, literalmente, “plástica animada” fue madurando poco a poco hasta convertirse en la *plasticidad viva*. Dalcroze forjó este neologismo (*plastique animée*) influenciado por el mítico maestro de canto y esteta francés François Delsarte, quien desarrolló a mediados del siglo XIX las bases de un sistema de expresividad dramática conocido como *Estética Aplicada*.

“La plasticidad viva es una elección estética, pedagógica y política que define una mirada más artística y expresiva sobre las prácticas educativas en música, teatro y danza”.

Delsarte desaprobaba las interpretaciones líricas de los cantantes de su tiempo, en especial los gestos que empleaban en escena, que consideraba artificiales e inexpresivos. Encontró una primera respuesta en el análisis de esculturas clásicas y pinturas del Renacimiento, donde la construcción expresiva de los gestos —el proceso de la *plastiké techné*— obedecía a una ley trascendental, incluso divina.

Siguiendo esas huellas, Dalcroze imaginó cómo sería si esas mismas escenas pictóricas o escultóricas recibieran el soplo vital de Atenea, abandonando su estado de inmovilidad y despertando al movimiento.

Toda esta digresión es necesaria, quizás, para que comprendamos que la *plasticidad viva* no es, como uno podría creer, una transposición mecánica de los elementos del lenguaje musical (al gesto y al movimiento). La *plasticidad viva* es una elección estética, pedagógica y política que define una mirada más artística y expresiva sobre las prácticas educativas en música, teatro y danza, artes que se cumplen en lo perecedero.

Tu trabajo se inscribe en una lectura sensible de Dalcroze, más allá del método. ¿Qué aspectos de la obra de Dalcroze consideras vigentes hoy en la formación artística contemporánea?

El pensamiento de Dalcroze sigue siendo muy vigoroso y nos ayuda a reflexionar sobre los problemas de la formación artística contemporánea. Esto llevó a otros investigadores brasileños y a mí a traducir su obra capital, intitulada *Le Rythme, la Musique et l'Éducation* y publicada originalmente hace más de cien años.

Son muchos los aspectos que podríamos destacar, como por ejemplo: comprender el cuerpo como fuente de toda expresividad poética; concebir la formación artística

como una verdadera experiencia estética; visualizar el arte como un camino seguro hacia la humanización; vislumbrar la necesidad de integración entre todas las artes; y —lo que parece ser lo más importante— buscar los medios para desarrollar una educación artística más completa, capaz de formar artistas completos, ciudadanos completos y, finalmente, seres humanos completos.

El pianista y escritor Mário de Andrade (gran admirador de las ideas de Dalcroze) reflexionó sobre esta materia de manera contundente: “¿Qué padre deseó convertir a su hijo en un músico completo? Tal vez ninguno. ¿Qué padre deseó ver a su hijo como un pianista célebre? Tal vez todos. Nosotros no andamos en busca de la vida, y por eso la vida nos sorprende y nos asalta en cada esquina. Solo andamos suspirando por la gloria. La gloria es una palabra corta en nuestro espíritu: significa únicamente aplauso y dinero. Ni siquiera queremos ser gloriosos; solo deseamos ser célebres”.

Estas provocaciones fueron planteadas en 1935, pero sus aportes siguen estando vigentes, ¿verdad? Tanto Nelson Freire como Claudio Arrau —dos artistas cuyas reflexiones sobre la poética musical me inspiran muchísimo— estaban muy atentos a este proceso de fetichización de la figura del intérprete y se negaron a ser convertidos en algo más importante que la música misma.

Todo ese proceso formativo, mágico e integral, anhelado por Dalcroze, comienza con un ejercicio muy sencillo: quitarse los zapatos y caminar libremente por la sala,

siguiendo las cadencias de la música. Más que nunca, esta caminata colectiva por el espacio vivo —orquestada y cohesionada por el ritmo musical producido en vivo por el *ritmicista* al piano— se revela como un acto poético revolucionario.

La improvisación aparece en tu obra como una forma de creación y reflexión. ¿Qué lugar ocupa la improvisación en la formación profesional de intérpretes en música y de otras disciplinas escénicas?

La improvisación se convirtió en uno de los pilares de la formación de los artistas escénicos desde la refundación teatral del siglo XX, un proceso desarrollado a partir de las ideas de numerosos creadores, entre ellos, de manera destacada, Dalcroze y Laban. Para ambos la improvisación corporal abre a los intérpretes un campo inagotable de experimentación creativa.

Dalcroze tenía muy clara la idea de que, antes de poner un instrumento en las manos de un niño, era preciso preparar la tierra; es decir, ofrecerle espacios de escucha musical activa y de exploración creativa de la materia poética del lenguaje musical: los ritmos y acentos métricos, los parámetros del sonido, el fraseo, las sensaciones físicas de tensión, transición y relajación, entre otros aspectos.

Mi maestra Françoise Dupuy solía decir que la improvisación es parte inherente del proceso de formación artística. Además, añadía que la forma es importante, por supuesto, pero que esta es el resultado de un proceso, no su finalidad primera.

“Más que nunca, esta caminata colectiva por el espacio vivo —orquestada y cohesionada por el ritmo musical producido en vivo por el ritmicista al piano— se revela como un acto poético revolucionario”.

Esta idea resuena en el pensamiento del músico y educador inglés Keith Swanwick, quien, a finales de la década de 1970, propuso un modelo de educación musical en el que la improvisación constituía uno de los tres parámetros centrales del proceso formativo —junto con la apreciación (escuchar y sentir) y la interpretación (presentar una pieza ante un público, incluso si se trata de los propios compañeros de clase).

Dicho modelo de enseñanza musical se adapta perfectamente a la formación de actores y, especialmente, de bailarines de acuerdo con lo planteado en un artículo que publiqué hace algunos años, titulado “El modelo de Keith Swanwick en el contexto de la enseñanza de la danza”.

En el mismo sentido, el pianista y educador húngaro-brasileño Ian Guest solía decir que, por cada treinta minutos dedicados a la lectura de una partitura, era necesario dedicar otros treinta minutos a la improvisación.

Sin embargo, es necesario decir que este principio pedagógico de formación artística no es hegemónico. En la mayoría de los conservatorios de música y de las escuelas de danza en Brasil —y creo que ocurre lo mismo en Chile, como en gran parte del mundo—, el proceso formativo sigue orientándose por una lógica tecnicista, basada en la imitación mecánica y sin reflexión de una forma o modelo preestablecido, lo que termina por silenciar en los jóvenes estudiantes la voz de su espíritu creativo.

“Se trata de salir de un territorio conocido para reconocer las bellezas del otro y volver a casa enriquecido, transformado por la experiencia de un encuentro estético”.

Has trabajado en la frontera entre las disciplinas escénicas. ¿Qué desafíos y posibilidades surgen al integrar música, danza y teatro desde la rítmica como lenguaje común?

Sí, ante una lógica escolástica regida por la fragmentación, es siempre un gran desafío integrar estos tres lenguajes, pero el problema es más institucional que metodológico; todo empieza en los departamentos de danza, teatro y música, que se han estructurado históricamente de manera aislada; es decir, sin establecer vínculos estéticos entre áreas que son hermanas y que tienen en el cuerpo escénico su matriz primera. Los estudiantes podrían arriesgarse a romper esas barreras; sin embargo, a veces permanecen encerrados en sus propios procesos investigativos y no alcanzan a percibir los encantos de sus pares.

Dalcroze defendió con claridad la relación intrínseca entre música, danza y teatralidad. La articulación entre danza, música, ritmo, movimiento, juego y expresión dramática constituye la base misma de la tradición escénica en todos los pueblos y en todas las épocas de la historia.

El desafío que nosotros, profesores de artes, debemos asumir es promover un diálogo entre los tres lenguajes involucrados en la poética del cuerpo (danza, teatro y música), sin perder la autonomía ni la idiosincrasia inherentes a cada uno. Se trata de salir de un territorio conocido para reconocer las bellezas del otro y volver a casa enriquecido, transformado por la experiencia de un encuentro estético.

En este contexto, la Rítmica parece tener en germen esa integración de lenguajes artísticos. ¿Quién no se deja fascinar por la posibilidad de expresar a través del propio cuerpo, teatralmente, las emociones suscitadas por la música?



En tus investigaciones se percibe el eco de figuras como Appia y Delsarte. ¿De qué manera estos pensadores han influido en tu concepción del gesto, el espacio y la expresión corporal?

Delsarte fue el gran maestro de toda una generación de artistas escénicos. Reivindicó para las artes escénicas —sobre todo para los cantantes de ópera— la plenitud de la expresividad dramática. Su obra, envuelta en cierto hermetismo, permanece abierta a interpretaciones contemporáneas.

Todo lo que Dalcroze relaciona con la expresión o la expresividad del cuerpo proviene de esta tradición fundada por Delsarte, con sus leyes y fundamentos estéticos.

El bailarín estadounidense Ted Shawn, principal divulgador de las ideas delsarteanas en el campo de la danza, publicó en 1954 la obra *Every Little Movement: A Book About François Delsarte*. Esa idea de que todo gesto, por más sencillo que sea, puede contener la máxima expresividad dramática ilumina un camino de investigación y práctica pedagógica. Esto también constituye un gran desafío, especialmente en el campo de la creación escénica, porque exige una

construcción minuciosa del gesto, ya que todo gesto es esencialmente “polifónico” y polirítmico, entrelazado con la totalidad del cuerpo y con su relación con los otros cuerpos del coro, con sus voces, con el escenario, con la música, con la luz, con la dramaturgia, etc.

Adolphe Appia, por su parte, hizo ver que el trabajo de Dalcroze —sobre todo los estudios de *plasticidad viva*— tendría mayor impacto entre los artistas escénicos; lo que llevó a Dalcroze a aceptar la dirección de un centro de formación artístico-musical de vanguardia, financiado por industriales alemanes: el Instituto Dalcroze de Hellerau. En este proyecto, Appia fue su brazo derecho. Ambos compartían un proyecto audaz: convertir el Instituto en un centro operístico de excelencia —superior a Bayreuth— en el que el cuerpo se convirtiera en el núcleo de una concepción de *obra de arte viviente*.

Así, inspirado en los supuestos de Delsarte y Appia, entrecruzados con las enseñanzas de Dalcroze y Laban, el gesto, el espacio, el cuerpo, el ritmo musical y el movimiento se transmutan en herramientas casi mágicas para quienes sostienen que el arte es una potencia de vida.

“La Rítmica, entendida como una práctica de presencia y escucha, se revela como una herramienta poderosa”.

Más que una técnica, propones a la Rítmica como una poética del cuerpo. ¿Cómo se puede cultivar esa dimensión estética en contextos educativos sin perder rigurosidad ni profundidad?

La poética del cuerpo —o el cuerpo como materia poética, como solía decir Françoise Dupuy—, no es un aporte romantizado, al contrario, se trata de una mirada de confrontación y combate contra la banalización de la vida y contra los pensamientos obtusos. Desarrollar una poética es una tarea compleja que exige resiliencia, tiempo y una sustancial inversión de energía creativa. Ese proceso requiere un rigor y una precisión extremos, así como un conocimiento estructurado de diversas disciplinas y técnicas, además de la Rítmica, que ya es muy compleja y multifacética.

Una vez más, con Dalcroze comprendemos que el primer paso es formar al profesor, quien por su parte debe intentar sumergirse en un proceso profundo de escucha de un cuerpo que se expresa a través de una relación horizontal con los matices de tiempo, espacio y energía.

Por eso Dalcroze, cuando era el CEO de todas sus escuelas en el mundo, exigía a los aspirantes al diploma de *ritmicista* el dominio de múltiples disciplinas y conocimientos, además de ser músicos completos —intérpretes e improvisadores— con gran movilidad corporal para realizar y conducir ejercicios de plasticidad viva. En aquel entonces, obtener ese diploma era casi imposible,

lo que basta para comprobar, si se quiere, la calidad del trabajo desarrollado en Chile por Andrée Haas.

En tiempos de fragmentación y tecnificación, tu enfoque propone una mirada integral. ¿Qué horizontes imaginas para la pedagogía artística en el futuro y qué papel puede jugar la Rítmica en ese devenir?

Me identifico con una visión nietzscheana del mundo, una mirada trágica que reconoce la vida como creación y devenir. En este sentido, y pensando en una formación artística integral, me inspiro en el concepto de *areté*: la virtud, la excelencia, la plenitud del ser, la autorrealización.

La Rítmica, entendida como una práctica de presencia y escucha, se revela como una herramienta poderosa en este contexto, pues exige del *ritmicista* —novato o iniciado— un estado de atención plena, de presencia viva y de escucha de sí y del otro.

No sé si alcanzaremos a realizar esta *plenitud del ser* en tiempos de embotamiento máximo de la actividad poética, pero nuestro papel es mantenernos en el intento... hasta el final.

Finalmente, ¿Qué aspectos de la obra de Dalcroze consideras importantes para comprender su pensamiento pedagógico en toda su profundidad?

Hay que tener en cuenta que Dalcroze fue ante todo un artista, un músico, un compositor y un creador enormemente comprometido con la dimensión estética de la educación. Para comprender el sentido más profundo de su pensamiento pedagógico —liberador y lleno de vitalidad, sentimiento y alegría—, es importante dedicarse a la apreciación de su vasta obra musical, que abarca música de cámara (piano, canto, violonchelo, violín, cuartetos de cuerdas),

conciertos sinfónicos, suites líricas, composiciones corales, óperas y muchos otros géneros musicales.

En el canal Hop Musical (YouTube) he organizado una lista de reproducción con más de 250 grabaciones de sus obras. Esto corresponde solo a una ínfima parte de su producción,

pero permite percibir la calidad, la fuerza y la complejidad de su espíritu creativo.

Creo que la apreciación activa (corporal) de este material, al convocar fuerzas olvidadas, puede suscitar el *pathós* en quienes se dedican a las artes vivas: estudiantes, profesores e investigadores.

Revista Átemus

