

La rítmica Dalcroze: desarrollo y actuales desafíos

ENCUENTRO CON SILVIA DEL BIANCO

En julio de 2016 nos encontramos con Silvia del Bianco, directora del Instituto Jaques-Dalcroze de Ginebra. Esto, con motivo de las actividades de cierre de la primera versión del Diplomado en la Metodología Dalcroze ofrecido por la Escuela Moderna de Música y Danza de Santiago, en convenio con el Instituto Jaques-Dalcroze.

Nuestro encuentro se llevó a cabo en dependencias de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y a él asistieron también estudiantes y académicos interesados en la rítmica corporal y vinculados a la pedagogía, al teatro, la danza, la composición, la dirección orquestal y la teoría de la música.

Para entrar en terreno, ¿cómo se define la rítmica Dalcroze?

Podemos dar cien definiciones de la rítmica. A mí me gusta una, que la define como un enfoque de la música muy dinámico. Y sobre todo, es un enfoque de la música que implica a las personas, la que enseña y la que aprende de una manera completamente global. Por decir otra definición, la rítmica es una educación de las percepciones, porque vamos a educar la percepción auditiva, la percepción táctil, la

kinestésica, vamos a usar una cantidad global de percepciones. La rítmica también es una educación a través de la música, porque el profesor va a crear la música para sus clases y para las necesidades de sus alumnos. También en el caso de los *seniors*, de los niños pequeños o de personas con capacidades diferentes —quienes no van a llegar a ser músicos profesionales—, se produce una educación a través de la música, con el objetivo de sensibilizar a la persona y sus potencialidades. Al final de una clase, en general muchas veces los adultos dicen: “Ay, a mí me hubiera gustado hacer música; cuando vengo estoy contenta”. Como que uno le dio la clave, le dio la llave para decir: “bueno, no porque no toque un instrumento no puedo vivir la música”, y en la clase de rítmica sienten que pueden vivirla. Eso es muy importante, porque nosotros formamos músicos profesionales, pero también a una cantidad infinita de niños, de adultos que van a ser melómanos, y que sobre todo van a otorgarse la posibilidad de sentir que la música

también es para ellos. Eso es lo importante. Hay una frase de Dalcroze que a mí me gusta porque reúne el aspecto de música y el de pedagogía: “compartiendo música y pedagogía, quise simplemente dar a conocer ciertas experiencias que probaban que esos dos elementos de vida se complementan, que la pedagogía es un arte y que el arte es el más creativo de los educadores”.

A propósito de creatividad, ¿qué rol juega la creatividad en el método?

La creatividad es fundamental. Tanto a nivel del maestro, como al nivel del alumno. De hecho, esa es una de las dificultades de la rítmica, y es que la rítmica no tiene recetas. Se trata de que el alumno comprenda los principios y que él sea el creador pedagógico de su lección. Es él quien inventa la secuencia de ejercicios. La práctica de la rítmica lleva a una creatividad constante. Y eso a veces la gente no lo comprende. Yo veo a los visitantes en el Instituto. Ellos anotan con una rapidez infinita toda la cantidad de ejercicios que se realizan. Y yo me pregunto cómo van a hacer ellos para recrearlos en su momento. Porque no es el ejercicio en sí, sino en cómo lo armas, como lo tocas.



¿Cómo es el rol del profesor de rítmica con respecto al movimiento corporal? ¿Utiliza también otros recursos?

En la clase de rítmica hay lazos muy fuertes entre el uso de la música y el movimiento. Esos lazos se concretizan a través de la utilización del espacio en una situación de grupo y muchas veces es importante el uso del material, pero no como ornamento. A través del material buscamos la socialización, la improvisación, la coordinación diferente. Apropiarnos del cuerpo de otra manera. Es lo difícil, porque el profesor tiene que ponerse al piano y tocar; y es el mismo profesor que anda por ahí correteando y mostrando la calidad del movimiento. El profesor debe hacer los ejercicios con la persona y corregir corporalmente. Porque no se trata de usar el cuerpo de cualquier manera, sino que de una manera consciente que ayude a la adquisición de las nociones. Por eso es que la formación en técnica corporal del profesor es muy importante. Un

profesor que no se mueve no funciona como profesor de rítmica. Alguien que no quiere moverse y que no quiere mostrarse ¿cómo va a enseñar después? Imposible. Realmente, el 50% del trabajo del profesor de rítmica es corporal. Porque tiene que manejar todo lo referente a la motricidad global, parcial y fina. Hay tres ramas en la rítmica Dalcroze que son las tres patas de la mesa: la rítmica, el solfeo y la improvisación. En estas tres, el área corporal es fundamental. Nosotros, cuando decimos solfeo, es solfeo Dalcroze; no es el solfeo tradicional. El solfeo Dalcroze implica la utilización del cuerpo en el uso de todas las nociones. En cada noción voy a tener que usar el movimiento para poder tomar conciencia de las diferentes áreas. Voy a tener que usar la improvisación como recurso del profesor, y al mismo tiempo lograr que el alumno improvise con esas nociones. El enfoque es variado.

¿Cómo es el rol del profesor de rítmica con respecto al movimiento corporal? ¿Utiliza también otros recursos?

En la clase de rítmica hay lazos muy fuertes entre el uso de la música y el movimiento. Esos lazos se concretizan a través de la utilización del espacio en una situación de grupo y muchas veces es importante el uso del material, pero no como ornamento. A través del material buscamos la socialización, la improvisación, la coordinación diferente. Apropiarnos del cuerpo de otra manera. Es lo difícil, porque el profesor tiene que ponerse al piano y tocar; y es el mismo profesor que anda por ahí correteando y mostrando la calidad del movimiento. El profesor debe hacer los ejercicios con la persona y corregir corporalmente. Porque no se trata de usar el cuerpo de cualquier manera, sino que de una manera consciente que ayude a la adquisición de las nociones. Por eso es que la formación en técnica corporal del profesor es muy importante. Un profesor que no se mueve no funciona como profesor de rítmica. Alguien que no quiere moverse y que no quiere mostrarse ¿cómo va a enseñar después? Imposible. Realmente, el 50% del trabajo del profesor de rítmica es corporal. Porque tiene que manejar todo lo referente a la motricidad global, parcial y fina. Hay tres ramas en la rítmica Dalcroze que son las tres patas de la mesa: la rítmica, el solfeo y la improvisación. En estas tres, el área corporal es fundamental. Nosotros, cuando decimos solfeo, es solfeo Dalcroze; no es el solfeo tradicional. El solfeo Dalcroze implica la utilización del cuerpo en el uso de todas las nociones. En cada noción voy a tener que usar el movimiento para poder tomar conciencia de las diferentes áreas. Voy a tener que usar la improvisación como recurso del profesor, y al mismo tiempo lograr que el alumno improvise con esas nociones. El enfoque es variado.

¿El piano sigue siendo el instrumento fundamental en el método, o es que, precisamente para facilitar el trabajo con el cuerpo que realiza cada profesor, se han incorporado otros instrumentos o el uso de la voz?

La voz también se utiliza, así como hay quien toca el violín o la percusión. Primero, hay una razón histórica, ya que Dalcroze era pianista, pero además de eso, el piano es fundamental por una cuestión de timbre y coordinación. Entre los pies y las manos el maestro tiene que tocar las dos voces o tres voces. La utilización es obligatoria. Eso es lo que diferencia en general el que sea rítmica Jaques-Dal-

“ Y PIENSO FUNDAMENTALMENTE QUE LO QUE LA RÍTMICA DA ES UNA CORPORIZACIÓN, UN APRENDIZAJE Y UNA SENSACIÓN DE SU PROPIO CUERPO QUE ES MUY IMPORTANTE EN LA INTERPRETACIÓN. SENTIR QUE EN REALIDAD, CUANDO UNO TOCA, LA CAJA DE RESONANCIA FUNDAMENTALMENTE ES NUESTRO PROPIO CUERPO, Y EL INSTRUMENTO ES LA PROLONGACIÓN DEL CUERPO ”

croze o que sea solamente rítmica, a partir de la cual la gente inventa o se inspira.

Respecto de la improvisación que hace el profesor y la música que utiliza. ¿Cuáles serían más o menos los principios que guían la música que se improvisa en la clase de rítmica?

En realidad, el principio es que el profesor cree la música para la mayor parte de los ejercicios, lo cual no quiere decir no utilices música grabada o que el profesor toque obras de repertorio. Muchas veces, por ejemplo, el profesor trabaja en una lección diferentes elementos de una obra y al final toca la obra, pero el resto es música improvisada, para poder adaptarse al alumno. Para poder complejizar el material. Es decir, si por ejemplo estás trabajando la noción de compás, es verdad que al improvisar el profesor va a enfatizar la noción de compás,

le va a cambiar la velocidad, le va a poner distintos registros, y sería difícil en realidad encontrar para cada situación un ejemplo de un repertorio. El profesor tiene que ajustar su material a lo que está viendo. Para nosotros, un buen profesor de rítmica viene con su estrategia y también tiene que saber adaptarse. Y por ahí, si ve que dos o tres alumnos tienen una dificultad, va a tener que inventar tal y tal ejercicio, y para eso va a tener que crear su música. En un congreso había alguien de Alemania que me decía: "Silvia, pero ¿por qué usan tanto la música tonal?". Y es verdad. Usamos música modal, improvisamos a veces atonal, pero creo que fundamentalmente las nociones que transmitimos son nociones que pertenecen al sistema tonal. No somos grandes especialistas en improvisación jazz ni en nuevas tendencias. Puede ser que haya alguien que las utilice, pero seguimos fundamentalmente

“*CUANDO UNO IMPROVISA ES COMO QUE APRENDE A CREAR SU PROPIO POEMA, SU PROPIA NOVELA. APRENDE A HILAR SU LENGUAJE. Y ESO HACE QUE CUANDO VUELVA A LA LECTURA, PARECIERA QUE ESTA FUESE UNA LECTURA DISTINTA*”

dentro de la improvisación puramente tonal, lo cual puede ser una crítica y yo la acepto. A veces nos preguntan, por ejemplo en Asia, "¿y cuando van a China, usan escalas chinas?" No, no usamos escalas chinas. Y hemos formado a alguien que está ahora enseñando en Beijing, en Pekín, y tampoco usa escalas chinas cuando improvisa a pesar de que es chino, cuando está enseñando rítmica. O sea, en algún sentido

corresponde a la western music. Yo no he visto una adaptación a la escala hindú o cosas especiales.

Pero me imagino que no hay ningún tipo de música que pueda ir en contra del método. Como tú dices, uno tiene que adaptarse a la situación que tiene en frente, y por lo mismo, uno podría utilizar un repertorio muy amplio.

Dependerá también del profesor que enseña. Los americanos utilizan mucha música americana. Yo utilizo mucha música sudamericana, porque me gusta. Entonces, me la paso usando Piazzola, porque me viene muy bien, porque la adapto, porque me gusta. Y en ese sentido, el método da mucha libertad, porque no te impone un repertorio especial y un género especial. A veces es la gente quien nos lo impone. Por ejemplo, cuando yo voy a enseñar al Conservatorio de Beijing, en China, utilizo música clásica. A ellos no les gusta que uno utilice música popular. Es un tipo de exigencia local. Una vez en Venezuela me dijeron: "queremos repertorio venezolano". Perfecto, pero mándenmelo antes, porque no tengo. Si nos piden, por qué no. Se puede hacer con cualquier tipo de música.

Además de su rol en la formación de los músicos profesionales, muchas veces se relaciona el método Dalcroze con la formación musical en los niños. ¿Es un método especialmente dirigido a ellos? ¿Cuáles son sus principales ámbitos de desarrollo?

En realidad, históricamente, la rítmica no se pensó originalmente para ser enseñada a los niños. Cuando Jaques-Dalcroze tiene la idea de investigar, lo hace siendo él profesor de armonía en el Conservatorio de Ginebra. Y lo que primero trata de ver y definir son las cualidades de un músico. Él dice que las cualidades esenciales de un músico son: la educación del oído, lo que llamaremos educación audio perceptiva; el desarrollo de lo que él llama "sentimiento rítmico", que hoy decimos que es la "sensación rítmica"; luego habla de algo que es muy innovador para mí por lo menos, que él llama "transmisión nerviosa", que para un músico se refiere a la conexión que tiene que tener entre el cerebro y la parte del cuerpo que utiliza para tocar, la inervación; y lo último que dice es que el músico debe tener una posibilidad de expresión importante, la comunicación.

“

LOS MÚSICOS ESTAMOS CASI CONDICIONADOS EN LA ENSEÑANZA TRADICIONAL A ESCONDER-NOS DETRÁS DEL CUERPO. ES COMO QUE QUISIÉRAMOS SER TRANSPARENTES, PORQUE LO ÚNICO QUE CUENTA ES LA INTERPRETACIÓN. NO QUEREMOS QUE NOS VEAN.

QUEREMOS QUE NOS ESCUCHEN ”

En algún sentido, él inventa los ejercicios de rítmica para tratar de corregir alguno de estos elementos que el músico no tenía. O sea, él los inventa para los músicos. No los inventa para los niños. Porque cuando uno ve a los chicos, piensa que lo creó para los niños, para desarrollar la psicomotricidad, pero no es así. La primera idea la creó para paliar las carencias de los músicos. Él habla muchas veces de la dificultad que puede tener un músico profesional, por ejemplo, en tener un pulso estable. O bien otros que tienen una dificultad en comunicar, en expresar; que tocan, pero que les cuesta mucho expresar.

El hecho de que él haya solicitado que las mesas se pusieran al costado, que la gente se sacara los zapatos para hacer, provienen del pensar que el primer instrumento realmente es el cuerpo entero, y el primer instrumento es lo que nosotros llamamos la motricidad global, es decir, la motricidad con nuestros kilos dentro del desplazamiento en el espacio. Trata de hacer propuestas a través de ejercicios de caminata, ejercicios donde se emplea el peso del cuerpo y el movimiento. Dalcroze piensa que va a poder corregir problemas que son tanto de orden auditivo, como de transmisión nerviosa o de expresión. O sea que desde que la rítmica nació apuntó a poder consolidar la formación del músico.

Ahora me referiré a cuáles son los aportes más importantes de la rítmica para un músico. Yo hace diez años que dirijo el Instituto de Ginebra, y antes dirigí veinte años otro Instituto, que es un instituto que está incorporado a la alta escuela de Berna. Ahí era obligatorio para todos los músicos profesionales

venir a la clase de rítmica. Y es lógico que cuando uno tiene alumnos de alto vuelo y los hace venir a la clase de rítmica, es un desafío. ¿Por qué un violinista súper o un violoncelista súper va a venir a practicar una hora para venir a mi clase, en la cual yo le voy a decir “sácate los zapatos y muévete”? El profesor tiene que tener muy claros los objetivos; por qué y para qué le sirve todo esto. A mí no me costaba, porque yo la rítmica la comencé cuando tenía 26 años, o sea, yo ya era pianista, ya tocaba, ya daba conciertos. Entonces para mí es muy claro lo que la rítmica puede aportar. Y pienso fundamentalmente que lo que la rítmica da es una corporización, un aprendizaje y una sensación de su propio cuerpo que es muy importante en la interpretación. Sentir que en realidad, cuando uno toca, la caja de resonancia fundamentalmente es nuestro propio cuerpo, y el instrumento es la prolongación del cuerpo. ¿Cómo se logra eso? Eso se logra a través de toda una paleta de ejercicios corporales. Por eso la formación del maestro de rítmica es tan importante a nivel corporal. En la formación de master y de bachelor hay clases de movimiento y de técnica corporal semanales, porque es muy importante que el profesor pueda moverse y que pueda corregir y que pueda ver y ayudar al alumno cuando lo necesita y hacerlo comprender que si él toma conciencia del cuerpo entero va a beneficiarse a nivel de la sonoridad, del sonido que puede tener. Para mí ese elemento, de la conciencia del cuerpo y la implicación en el movimiento, es una enorme ayuda a nivel de la interpretación.

Otra característica que se me hace muy importante, y eso más que nada en relación a la música de cámara, es que las clases de rítmica son clases colectivas. Y nosotros, entre los ejercicios que tenemos, tenemos muchos ejercicios de interacción, donde te voy a pasar el ritmo, tú se lo pasas a alguien más, y entonces todo eso desarrolla una manera de oír la música no solamente con los oídos. Es como lo que Dalcroze llama el “sentido muscular”. Oímos, y él dice muy bien, que el profesor de rítmica tiene que desarrollar en la persona una capacidad de oír con el cuerpo entero. Y ese elemento es muy importante, porque nos desarrolla una sensibilidad particular en todo lo que no es verbal. El músico, cuando está en situación de grupo, cuando canta, cuando toca en orquesta, en un conjunto de música de cámara o acompañando a alguien, debe entender al otro sin llegar a la palabra. Esa es un área que se desarrolla mucho.

“
*CREO QUE EL DESAFÍO DE TODA
 INSTITUCIÓN QUE TIENE UNA TRADI-
 CIÓN ES SABER EL EQUILIBRIO
 ENTRE GUARDAR EL PRINCIPIO Y
 EVOLUCIONAR, DEJARSE MODIFICAR*
 ”

Otra área muy importante es el área de la coordinación. Cuando uno piensa en los niños pequeños que están haciendo música, nosotros vemos la disciplina que implica y la dificultad y el esfuerzo que tienen que hacer para coordinar una mano y la otra; para coordinar en la lectura cuando empiezan a leer; la imaginación, el hecho de que aprendan que es para arriba y que eso significa que es para este lado, de coordinación a través de una serie de ejercicios en que se trabaja la disociación entre pies y manos, entre voz y manos, entre mano derecha y mano izquierda, todo ese tipo de ejercicios ayuda enormemente a la coordinación.

Un cuarto tipo de ejercicios que son muy importantes para el músico tienen que ver con la improvisación. Uno de los pilares del método Dalcroze es la herramienta de la improvisación. Y eso, desde dos puntos de vista. Desde el punto de vista del alumno, porque en rítmica una noción está realmente aprendida cuando el alumno llega a improvisar con eso. Llega a adquirir un nivel de autonomía. Si se trabaja un intervalo o bien un pequeño motivo rítmico, el maestro lo toca y el alumno lo hace en el cuerpo, lo tiene que reconocer, lo tiene que volver a producir. Pero llega un momento en que el maestro le va a pedir al alumno que lo integre dentro de una improvisación corporal o que lo integre dentro de una improvisación vocal o instrumental. Cuando uno improvisa es como que aprende a crear su propio poema, su propia novela. Aprende a hilar su lenguaje. Y eso hace que cuando vuelva a la lectura, pareciera que esta fuese una lectura distinta. ¡Modesta-

mente, no es que vaya a inventar un preludio de Debussy, estamos todos de acuerdo! pero el hecho de haber trabajado los timbres, el hecho de haber tenido y haber creado algo así, hace que se tenga en el cuerpo una cantidad de imágenes; que esa obra se pueda internalizar más rápidamente. Por ejemplo, yo aprendí el solfeo y la armonía como ustedes, tradicionalmente, en que uno aprende la teoría y después aprende a oír. En el momento en que yo improvisé, se me hacía maravilloso volver a tocar las mismas obras, porque me había dado cuenta que por ahí, en ciertos lugares, había una modulación espectacular. Es decir, yo había sentido, cuando la tocaba, que había un cambio de color, pero no tenía la conciencia armónica que me dio la rítmica. Porque al haber estudiado la rítmica, la improvisación, uno llega a una conciencia de la armonía, porque hay que manejarla en el piano y eso hace que en el momento que yo la escuche, reconozca sus elementos. Es decir, no son nociones teóricas. Ese para mí fue un gran descubrimiento de la rítmica.

También me ayudó mucho el tema del espacio. La rítmica es una educación de las percepciones, y utiliza en realidad el espacio para poder afinar y afianzar las nociones. El espacio en relación a la duración, porque una nota va a ser más larga que la otra, entonces yo voy a hacer un gesto que va a durar toda una nota larga, que va a ser diferente si va a ser una nota corta. Pero también el espacio con relación a las alturas, porque cuando yo quiera trabajar los intervalos y tenga que reconocer una sexta de una tercera, seguramente el profesor me va a pedir que corporalmente yo muestre la tensión que hay en una sexta, porque es un intervalo más grande. Y esa noción del espacio modifica el hecho de que mi movimiento lo esté asociando con ese fenómeno de altura. Hace que después cuando esté oyendo sea diferente. Esas imágenes son lo que nosotros llamamos en rítmica “imagen audiomotriz”, y muchas veces decimos también que es una imagen audiomotriz y espacial, porque el espacio es una parte integrante.

En resumen, ya hay por lo menos cinco cosas que avalan la importancia de la rítmica en el desarrollo del músico. Y son elementos claves, porque estamos yendo tanto a la parte interpretación, como a la parte de audición; a la parte de conciencia armónica, de creación, interpretación.

Otro aspecto que ahora está muy de moda, por lo menos en Europa, tiene que ver con la salud del músico. En Europa ahora se le da mucha importancia. Por ejemplo, ahora en Alemania hay departamentos de *gesundheit*, de salud del músico, porque se ve que muchos de ellos llegan a situaciones corporales muy difíciles. Pasa como con los deportistas, que a fuerza de entrenar tanto tienen problemas de sobre-entrenamiento. Y pienso que la rítmica y otras disciplinas, como Feldenkrais o Alexander, por ejemplo, son materias que ayudan mucho a la conciencia corporal. En Berna yo hacía un módulo que estaba ligado al estrés, y para eso la rítmica sirve mucho. En la presencia en escena. Los músicos estamos casi condicionados en la enseñanza tradicional a escondernos detrás del cuerpo. Es como que quisiéramos ser transparentes, porque lo único que cuenta es la interpretación. No queremos que nos vean. Queremos que nos escuchen. La rítmica, como implica la presencia en escena, casi en el sentido del teatro, hace que los ayude a sentirse. Y en el momento en que yo me concentro en mi cuerpo y que sé que enfrente tengo un público, voy a tener menos miedo. Porque en vez de concentrarme en el estrés de que no me vean, acepto que me vean. En rítmica siempre me van a ver, porque lo que estamos buscando es una especie de solfeo corporal.

Sabemos que actualmente en el Instituto Jaques-Dalcroze están desarrollando un trabajo muy interesante que ha abierto los alcances de la rítmica hacia nuevos ámbitos. ¿Cómo ha sido esta experiencia, en que han interactuado también con profesionales provenientes de otras disciplinas?

Para sobrevivir un siglo, hemos debido mostrar que tiene sentido que todavía estemos. El movimiento no se enseña ahora como se enseñaba en la época de Dalcroze. Por ejemplo, tenemos ahora improvisación contemporánea, improvisación jazz. Cuando yo hice los estudios, nosotros no teníamos improvisación jazz. Ahora tienen toda una técnica, en que aprenden a poner luces, programas para modificar la música con la computadora. Nosotros no teníamos todo eso. Los estudios van cambiando, y así tiene que ser.

Yo siempre digo, por lo menos en los últimos diez años, que lo que para mí es importante es la permeabilidad. Yo deseo que el método Dalcroze sea



permeable, y pongo todo mi ahínco en ello. Permeable hacia fuera y hacia dentro. Creo que el desafío de toda institución que tiene una tradición es saber el equilibrio entre guardar el principio y evolucionar, dejarse modificar. A veces arrastro a los profesores y les digo: “¡no, salgan de ahí!”, y otras veces les digo: “acuérdense que si dejamos esto, perdemos la identidad”. Por ejemplo, la improvisación, es algo que no podemos dejar. Para nosotros es el ADN. Pero no podemos hacer la improvisación solamente en un estilo. En realidad, esta etapa a mí se me hace muy apasionante. Tenemos muchos proyectos de investigación. Eso es fundamental. Yo creo que en la rítmica durante muchos años había una interdisciplinariedad interna, es decir, interdisciplinariedad entre un profesor de rítmica, de movimiento, de improvisación, de teoría, de instrumento. Y ahora nosotros tenemos una interdisciplinariedad que hace que en muchos proyectos tengamos a alguien de nosotros, pero también un coreógrafo, que no tiene nada que ver con el Instituto, a alguien que hace psicología, que tampoco tiene nada que ver con el Instituto, o a un médico. Y esa es para mí la educación del futuro; que está apoyada en una interdisciplinariedad entre la educación y la ciencia. Hace más de diez años, por ejemplo, tenemos toda una serie de médicos que están muy interesados particularmente en la aplicación de la rítmica y los *seniors*, porque en esta cuestión de la transmisión nerviosa, lo que se ve es que para guardar una calidad de vida, un tiempo largo, es

importante que haya siempre un movimiento, es decir, que el cerebro y la capacidad de adaptación sea solicitada de manera continua. Y ahora ya son quince años en que hay constantemente proyectos de investigación. Primero fue solamente rítmica, después fue la rítmica y la caminata. Allí fue cuando el proyecto de investigación con gerontólogos del Hospital Universitario de Ginebra mostró que la gente mayor que practica seis meses de rítmica disminuye al 55% el riesgo de caída, lo cual es muy importante. Después empezaron a pensar y a comparar entre la rítmica y la gimnasia. Y ahora, justamente, hace dos o tres semanas, me escribieron los médicos diciendo una excelente noticia, que el Fondo Nacional Suizo va a financiar un proyecto muy importante con más de 250 *seniors*, en el cual se quiere probar que a través de la rítmica hay una prevención de la pérdida de masa muscular. Entonces, que una actividad regular, como en caso de la rítmica, que corresponde a lo que ellos llaman “de movilización suave”, permite guardar masa muscular, lo que ayuda a mantener una autonomía.

Tuvimos una investigación de rítmica y Alzheimer, en que se probó que durante el lapso de la clase de rítmica, había una mejora importante de la presencia en el momento mismo. Y fue realmente notable. La familia decía también que era una especie de calma que se instalaba algunas horas después o el mismo día, que no se mantenía entre una semana y la otra. Ahora vamos a empezar otro, que también va a ser con un grupo control, y con la enfermedad de Parkinson. Porque ahí se produce una dificultad en la persona para desencadenar movimiento. Entonces, cuando escucha algo que es regular, una música que es regular, eso les facilita. Entonces, para ellos estamos desarrollando ciertos tipos de ejercicios. He creado grupos mixtos, entre profesores que tienen mucha experiencia, gente que tiene 40 años y chicos que están en formación, grupos pedagógicos, para que haya una reflexión mutua, porque hay que crear tipos de ejercicios especiales para cada público.

Tenemos otro grupo, ese sí que es experimental, se llama “*melodie rythmique*”, pero en realidad, atrás de eso, se llama rítmica y cáncer. Es gente que está en tratamiento, y en quienes la imagen del cuerpo ha sufrido mucho después de pasar por tratamientos muy invasivos. Y tenemos otro proyecto más, que es con los niños y trata de la importancia que puede tener la rítmica en la conciencia y en la evolución del

esquema corporal. Y eso lo hacemos con neuropsicólogos de la Universidad de Ginebra. Esos proyectos para nosotros son fundamentales, porque hoy por hoy todo el mundo quiere resultados, pruebas.

También tenemos contacto a veces con los musicoterapeutas, en un proyecto de rítmica y hándicap con tres grupos de adultos, dos que son de *hándicap* mental y uno de *hándicap* físico. Allí hemos desarrollado una especie de hoja de evaluación, puesto que hoy también es importante que al final del proyecto quede un trazo, y que uno pueda decir: “en este aspecto se colaboró, mientras que en este otro aspecto hasta acá no más llegamos, no se puede hacer más que esto”. Porque esto también permite modificar y mejorar en el futuro.

¿Esta expansión en el desarrollo de la rítmica se manifiesta también en el acceso, conocimiento y presencia de esta dentro de la sociedad, al menos en Ginebra?

Con la rítmica pasa que si bien está en más de cuarenta países, no es que su presencia esté en todo el país, sino en una inserción dentro de un ámbito y lugar específico. En Japón está en ciertas escuelas de música. Está en Kunitachi o en Hiroshima, en tal universidad pedagógica, pero no de una manera general, y hay un solo profesor. En Ginebra es verdad que la situación es particular, porque tenemos no solamente un edificio para nosotros, sino que en ese centro los chicos más chicos tienen seis meses y la persona mayor en este momento tiene ochenta y nueve años. Y claro, yo estimulo mucho los contactos con otras instituciones, para mí es muy importante. Yo creo que la rítmica se desarrolla donde se puede poner la semilla; no hay otra manera.

¿Tienen ustedes subvención del Estado?

Sí, una importante subvención del Estado. Tenemos un edificio con unas condiciones físicas espectaculares, que cuidamos mucho. Suiza es un país pequeño, y considero que Dalcroze es como Piaget, al nivel de educación musical, y nuestro Instituto en ese sentido es como el faro del mundo. Es un lugar único, no porque sea suizo, sino por sus particularidades y su tradición.