

EL CUERPO DANZANDO

JOSE IGNACIO TOLEDO ARANDA

ANA CECILIA VARGAS NUÑEZ

“¿Tenemos un cuerpo o somos un cuerpo?”

Marc Richir

Estamos tan acostumbrados a referirnos a nuestro cuerpo como algo natural y que es y se comporta de cierta manera por que la naturaleza así lo concibió, que no nos damos cuenta que nuestro cuerpo es en realidad definido por nuestra cultura, nuestro tiempo y nuestro espacio, como lo muestra Le Breton: “La definición del cuerpo es hueca si se la compara con la de la persona. No se trata, de ningún modo, de una realidad evidente, de una materia incontrovertible: el “cuerpo” solo existe cuando el hombre lo construye culturalmente.” (2002. 27) o como lo muestra Pedraza “(...) el cuerpo no es concebible como hecho objetivo (...) sino, ante todo, como un campo de elaboración discursiva que no cabe interpretar más que a la luz de los temores, los conocimientos, los intereses y la imaginación de cada época.” (1999, 15).

Las concepciones que se tienen del cuerpo en una sociedad son el resultado de un acumulado histórico de épocas, políticas y tendencias que se perciben e influncian en la corporeidad y la cotidianidad (Salcedo, 2004). Colombia tiene un legado histórico complejo que mezcla de muchas formas lo indígena, lo español y lo negro, sin embargo, y especialmente en Bogotá con sus características metropolitanas, puede ser inscrita como una sociedad occidental. Si bien las influencias y las dinámicas internas son mucho más complejas, la influencia de lo occidental es muy fuerte.

Las concepciones del cuerpo varían de una cultura a otra y es posible que dentro de una misma existan diferencias en el cómo se concibe el cuerpo. Las sociedades que podemos llamar occidentales no son la excepción y existe una gran diversidad en este sentido, pero en general están marcadas por unas características similares que trataremos de exponer a continuación.

La manera como se ha construido la visión del cuerpo en occidente y particularmente a partir de la modernidad¹, tiene sus raíces en el saber biomédico, en el pensamiento racional positivo y el ascenso del individualismo como estructura social. Aunque en un comienzo estas transformaciones solo correspondieron a un grupo muy reducido de la sociedad (eruditos, burgueses y clases dominantes), estas concepciones se introducen a la generalidad de la sociedad, aunque mezclándose con sus concepciones tradicionales.

El Cuerpo y la Danza

La danza es una de las manifestaciones culturales más antiguas del mundo. Podemos decir que cada cultura que existe y que ha existido sobre la faz de la tierra ha tenido dentro de sus actividades algo a lo que podríamos denominar danza. En ese sentido todas las danzas son étnicas, desde lo que hemos denominado folclórico hasta el ballet y la danza contemporánea, porque pertenecen a un grupo cultural determinado. La danza como cualquier otra manifestación cultural, está inmersa en los sistemas simbólicos, sociales, económicos y políticos de una sociedad y es en ellos que cobra sentido su existencia. La danza esta envuelta en un halo de ritualidad. El lugar donde se práctica una danza, quien la puede practicar y quien no, el porque se ejecuta, son imprescindibles para que exista.

Todas las técnicas de danza desarrollan, con movimientos y posturas corporales fundamentales, con habilidades corporales específicas y con un cuerpo físico específico (refiriéndonos a musculatura, sistema cardiovascular, articulaciones, etc., en cuanto a flexibilidad, fuerza, resistencia y velocidad), y esta relacionado con el ideal de cuerpo y de movimiento que se tiene en cada técnica de danza y las relaciones con el espacio y con los otros cuerpos.

Cynthia Novack (1993) muestra que las características particulares de cada forma de danza, también sus modos de transmisión y ejecución, fomentan prioridades de

¹ No se pretende aquí discutir sobre el origen de la modernidad, ya que es un tema que se sale de nuestros intereses, sino más bien observar como las características generales que se van construyendo en la modernidad modifican la concepción del cuerpo.

sensación que de manera sutil afecta la naturaleza de la percepción en si misma. Novack muestra como los cuerpos son conceptualizados en diferentes técnicas de danza. En el ballet los cuerpos son un instrumento, el cual debe ser especializado conforme al vocabulario de movimientos clásicos totalmente preestablecidos. En la danza moderna de las décadas de 1930 y 1940 se tiene una visión más expresionista del cuerpo en el cual los sentimientos internos son realizados en movimientos externos. En cambio en las danzas del periodo de la posguerra se tiene un modelo de cuerpo más abstracto, o objetivo y más fenomenológico. Este panorama que muestra Novack será el que se mostrará a continuación a nivel histórico, viendo como se concretan los cambios en individuos específicos. Comenzaremos por entender el desarrollo del ballet y el tipo de cuerpo que plantea el ballet como ideal estético para la escena.

Los más tempranos precursores del ballet fueron entretenimientos dados para las cortes Renacentistas Italianas (Grillo, 2003), especialmente entre los siglos XV y XVI (Méndez, 2000). Estos entretenimientos tenían como base danzas folclóricas y populares de la época (Guerra, 1990). A partir de *Le Ballet Comique de la Reine* realizado en 1581, el elenco se sometió a una coreografía o lo más parecido a ella. Esto exigió que profesionales entrenados se apropiaran de la escena desplazando a la nobleza, quienes eran los protagonistas exclusivos hasta entonces a la hora de realizar los bailes de la corte. Se necesitó, entonces, un *cuerpo de baile* que siguiera pasos estrictamente trazados. Desde aquí se marca el comienzo del ballet como tal y los orígenes de lo coreográfico. (Grillo, 2003; Méndez, 2000:21). La subida de la danza a un escenario con la perspectiva visual que ello implica, creó específicas características en la danza académica, como fueron el gusto por la elevación, la concentración en el virtuosismo más que en la expresión emotiva, la creación de una línea plástica del cuerpo humano elegante y refinada, una constante y correcta visión de las piernas en perfil, llevando a un trabajo técnico de posiciones abiertas que encontró su concreción en las cinco establecidas posiciones de brazos y piernas (Esquema 1). Toda la técnica del ballet se concentró en el virtuoso juego de piernas y pies en que al torso le toca mantener sólo una elegante posición que permita la concentración en la rapidez del trabajo de las piernas. El trabajo de brazos se equilibró con el de las piernas buscando

siempre la simetría (Guerra, 1990). Este género de espectáculos se arraigó fuertemente en Francia, en donde Pierre II Beauchamp, creó pasos a partir de estas cinco posiciones básicas, dejando al ballet toda la terminología de estos pasos en francés, términos que se usan hasta ahora (Méndez, 2000:22-24). En el siglo XVIII llamado siglo de las Luces, sería importante Carlo Blasis, quien estableció un riguroso sistema de entrenamiento diario, con ejercicios primero en la barra, que permita el desarrollo de las piernas en las formas necesarias, y luego en el centro del salón, que daba balance, equilibrio y control del cuerpo, y llevando al máximo el ángulo de separación de las puntas de los pies hacia fuera² (Méndez, 2000:30-32); fijando así las reglas de la danza académica plasmadas en un código técnico para la Danza Noble, el *Código de Terpsícore* (Ossona, 1984:75).

En la primera mitad del siglo XIX surge el romanticismo. El ballet llevará a la escena las características románticas: será la figura femenina la que predomine en la escena, desplazando al bailarín masculino al papel de simple acompañante o *partenaire*; las temáticas de las obras giraran en torno al amor y la muerte (Méndez, 2000:35; Ossona, 1984:74). Precisamente, para satisfacer esos ideales románticos surgieron los atuendos característicos de la danza clásica: zapatillas de punta y el *tutú* (Grillo, 2003), que creaban la “sensación de vuelo” de la bailarina, era como si la bailarina tuviera un *cuerpo etéreo*, perteneciendo más al cielo que al mundo, no tocando el piso con sus pies. Así se estableció el principio de delgadez en las bailarinas de Ballet. También desaparece el término de Danza Noble y aparece el término de Danza Bella que luego sería reemplazado por Ballet Clásico. En este periodo se definen las características de este estilo de danza: elegancia etérea, virtuosismo técnico, sentimentalismo emocional y desprendimiento del suelo (Guerra, 1990).

A comienzos del siglo XX, comienza una época de revoluciones que se ven reflejadas en el arte y entre estos en la danza. En el ballet, Michel Fokine y Vaslav Nijinsky, en Rusia, proponen modificar lo conservador y rígido en el vestuario, la música y los gestos de la danza para adaptarlos a las necesidades expresivas del argumento que se

² 180° - esta es la rotación de la cabeza del fémur que se conoce como *en dehors*

deseaba interpretar. Posteriormente, durante la época posterior a la segunda Guerra Mundial, Roland Petit y Maurice Béjart crean obras con temáticas diferentes a las clásicas, abriendo nuevas posibilidades al ballet sin alejarse de la base académica tradicional (Méndez, 2000; Ossona, 1984).

Sin embargo, otros creadores desearon alejarse, las formas, códigos y reglas académicas estrictos del ballet, y por ende de su ideal de cuerpo, en la búsqueda de unos nuevos. Así surgió lo que se denominó más tarde la *danza moderna*. Las técnicas de vanguardia utilizan nuevos matices del movimiento tales como el relajamiento y la tensión, así como la contracción y la liberación del torso. Junto al salto, se desarrolla toda una amplia utilización del suelo y de caídas del cuerpo, desde la posición vertical hacia la fuerza de la gravedad. El espacio adquiere gran importancia, experimentando las posibilidades de movimiento no solo a nivel corporal sino también a nivel espacial. Se utilizan los contrastes dinámicos dentro del movimiento (Guerra, 1990).

En la danza moderna³ se intenta convertir en movimiento una formulación personal de un hecho, una idea, una sensación o un sentimiento. Las pioneras de la danza moderna fueron dos mujeres americanas: Isadora Duncan y Ruth St. Denis. Para Duncan la danza es un hecho de rebeldía, una protesta contra la forma convencional de la danza de su tiempo. Sin embargo, no consigue realmente dotar a su danza de una nueva técnica ni elaborar principios rigurosos, porque en realidad no era esto lo que buscaba. Comienza a buscar en las bases más “primitivas” de la danza, encontrando en los hallazgos arqueológicos, en ruinas, cerámicas y pinturas griegas las imágenes que comienza a traducir en movimientos. Parte de la esencia de su danza la encuentra en la observación de la naturaleza, tratando de traducir las bellas formas de esta en movimientos corporales. En cuanto al ritmo, Isadora cree que la ley de la gravedad, compuesta por atracciones y repulsiones, resistencias y no resistencias, compone el ritmo de la danza.

³ La historia de la danza moderna se toma de apartes del libro *La Danza Moderna* de Jaques Baril. 1987. Ediciones Paidós.

Otro aporte fundamental a la danza moderna es la idea de la continuidad del movimiento, que parte de la continuidad de la vida en si misma. Para Duncan la danza era un medio para liberar al ser humano y ello implicaba liberar la danza de todas las trabas y, en primer lugar, de la indumentaria que oculta el cuerpo, estorba al bailarín, y da una falsa apariencia de las formas y de las líneas naturales de su silueta. A diferencia de las mallas que aprisionan el cuerpo en el ballet, ella baila con túnicas ligeras y baila descalza.

Si bien Duncan no posee una técnica como tal, no improvisa en escena. Todo esta cuidadosamente preparado. Eso significa que dentro de sus clases imparte una cierta formación destinada a iniciar a sus alumnas en los principios derivados de su danza. Sus cursos se componen de unos ejercicios que empiezan siempre por una tabla de gimnasia muscular, a fin de calentar, flexibilizar y tonificar los músculos. Luego se estudian los primeros pasos de danza para ejecutar una simple marcha rítmica, luego una marcha más rápida a unos ritmos cada vez mas complejos, y, para terminar, una carrera, primero lenta; después, complementada de manera progresiva por saltos. En sus ejercicios Isadora Duncan pone de relieve el papel de la respiración, y sitúa el origen de todo movimiento en el plexo solar. Se busca en suma un cuerpo mas cercano a su naturaleza, dejándolo ser libre.

Mientras Isadora Duncan se proyecta en Europa, la danza de Ruth St. Denis se desarrolla principalmente en los Estados Unidos. Su danza es más cercana al teatro y la lleva a interesarse por un cierto exotismo oriental. Ruth St. Denis luego de conocer a Ted Shawn, se asocia con él, y juntos crean el Denishawn, institución que generará los bailarines-coreógrafos de los años 1920-1930. Ted Shawn fue pionero junto con St. Denis y Duncan de la danza moderna. Shawn enriqueció la danza con la incorporación de temas esencialmente americanos. Su danza está dirigida principalmente a los hombres, quienes durante mucho tiempo fueron dejados como mero sostén para las bailarinas de ballet. Se admite que el cuerpo del hombre traduzca el refinamiento de la expresión corporal como el de la mujer.

La escuela Denishawn marcará un importante comienzo para la danza moderna en Estados Unidos. La escuela se abre en 1915 destinada a la enseñanza general de la danza, al estudio de los principales estilos y de las diferentes técnicas, especialmente de una técnica de danza clásica que se practica descalzo. La escuela en el espacio de diez años transforma el valor de la danza, considerada hasta entonces como un arte menor y lidera una fructífera producción. Aquí estudia la segunda generación de bailarines que desarrollaran aun mas la danza moderna en Estados Unidos, logrando consolidar técnicas de danza que llevarán a explorar nuevas posibilidades corporales. A esta generación pertenecen Doris Humphrey, Martha Graham y Charles Weidman.

Martha Graham pretende que la danza no solo sea perfección técnica, sino que en todo momento debe estar presente la expresión de la emoción. Para ello es necesaria la coordinación cuerpo – espíritu, el espíritu dominando todas las partes del cuerpo hasta que se produzca esta unidad que es la pasión. Según Graham, el movimiento parte del centro del cuerpo, para dirigirse hacia la periferia. De este modo, el cuerpo se desplaza en movimientos amplios y grandes. La región vital se sitúa alrededor del plexo solar (como en Duncan). Descubre la importancia del papel que desempeña el torso, y relacionándolo con la respiración desarrolla dos fases del movimiento: la contracción y la relajación. La contracción se origina en una concentración de la actividad muscular y de la energía. Las caídas no son un abandono, debe permitir quedarse en las más variadas posiciones de equilibrio mediante la ayuda de una tensión muscular que se relaja pero sin ceder en ningún momento, permitiendo que el cuerpo vuelva a moverse en otras direcciones. Introduce el suelo como un elemento importante dentro del manejo corporal.

Doris Humphrey no elabora un sistema de danza teatral, más bien estudia la danza como un experimento de laboratorio. Genera entonces toda una teoría alrededor de la danza. Humphrey observa que cualquier movimiento compromete el equilibrio del cuerpo y que este se mantiene mediante movimientos compensadores que intervienen automáticamente. Analiza las leyes del peso y sus efectos sobre el cuerpo. Encuentra entonces que todo movimiento es el principio de una caída que implica un movimiento

antagónico para resistir y vencer dicha caída. Esto será la base de su método de trabajo y de su enseñanza. Propone a sus alumnos un programa que comprende el estudio de la simetría y de la asimetría del movimiento corporal, trabajos practicados para la elaboración de la frase coreográfica y la utilización del espacio escénico en función de uno o dos bailarines o de un grupo reducido. Charles Weidman aprecia las teorías sobre el movimiento elaboradas por Humphrey y no vacila en ponerlas en práctica con sus alumnos.

Charles Weidman, Doris Humphrey y Martha Graham, preocupados por las dificultades del ser humano para adaptarse a la sociedad contemporánea, buscan en sus obras mostrar su posición política y social. Es lo que motiva el replanteamiento permanente del arte de la danza, la necesidad de encontrar constantemente el modo de expresión adecuado, apropiado al acontecimiento presente o presentido.

Otros bailarines y coreógrafos importantes de esta segunda generación son José Limón, Hanya Holm, Helen Tamiris, Lester Horton, entre muchos otros que abrieron el abanico de la búsqueda estética y corporal en la danza, y que influyen a muchos otros bailarines y coreógrafos que surgirán en los siguientes años.

Otro de los creadores que constituyen un desarrollo diferente en la danza y la concepción corporal en esta fue Merce Cunningham. Si bien Cunningham no inventa una técnica de base, sino que personaliza ciertas técnicas convirtiéndolas en su técnica, abre las posibilidades corporales en otro sentido. Abre el espacio y la forma de composición que hasta entonces se llevaba. El movimiento se produce en cualquier lugar y en cualquier punto del espacio. Este nace del gesto cotidiano, pierde su carácter de gesto utilitario sin por ello sustraerle su atributo de participante en el acontecimiento y en la marcha del tiempo. El cuerpo deja de necesitar una excusa emocional para moverse. Hace del cuerpo un elemento vivo, que participa en la existencia inmediata del mundo sometido a las fluctuaciones de la actualidad moderna. Junto con Cunningham surgen otros bailarines – coreógrafos, entre ellos Alwin Nikolais, que desarrolla sorprendentes abstracciones corporales utilizando telas, Paul Taylor y

Murray Louis. Es desde este punto, para algunos, que surge lo que se denomina específicamente *danza contemporánea*. Aunque desde la danza moderna surge este sentido de lo contemporáneo, en cuanto a la búsqueda de formas de expresión acordes con los nuevos acontecimientos de la época.

En Europa el desarrollo de la danza se da de manera paralela a la de Estados Unidos, en unos países específicos: Francia y Alemania. En Francia François Delsarte trabaja en la primera mitad del siglo XIX desarrolla la relación del gesto con el movimiento. Los principios desarrollados por Delsarte serían la base para el trabajo en la escuela Denishawn. A principios del siglo XX, el suizo Emile Jaques-Dalcroze establece la rítmica como método de expresión corporal. Por primera vez se comienza a desarrollar una amplia teoría de la danza, buscando los principios básicos del movimiento (Guerra, 1990). El húngaro Rudolf Laban desarrolla una teoría del movimiento, la coreología (que incluye la coréutica, la euquinética y la cinetografía). Con este último estudiarían Mary Wigman y Kurt Joss, que llegarán a ser los teóricos de los que se consideraran los principios básicos de la danza moderna europea. Mary Wigman considera que la respiración es la fuente de todo movimiento, mientras que el tórax y la pelvis son el centro del mismo. Unos ejercicios adecuados al trabajo del tórax y de la pelvis permiten obtener una especie de ondulación de todo el cuerpo. Kurt Joss utiliza una técnica nueva que se presenta bajo una forma de expresión plástico-rítmica en la que la mímica gestual entra en juego. En Alemania específicamente será donde se consolide la *danza-teatro*, una danza fuertemente influenciada por el expresionismo alemán, que llevará a la escena un cuerpo nuevamente emotivo pero con expresiones corporales y búsquedas de movimiento diferentes a las americanas.

Tanto la danza americana como la europea esta en mutua influencia y en constante transformación. Como ya lo vimos el peso de la creación y el desarrollo de la danza contemporánea tiene mucho que ver con el punto de vista individual y las búsquedas individuales de cada bailarín – coreógrafo. Afirmando las necesidades de su época como lo vimos en el capítulo anterior.

Comienzan a surgir otras generaciones con una necesidades expresivas diferentes, lo que lleva a ampliar aun mas las posibilidades corporales de movimiento con su correspondiente trasfondo en el cómo se concibe ese cuerpo. Cientos de nombres comienzan a aparecer en la escena de la danza contemporánea con búsquedas particulares y respuestas individuales a las necesidades sociales.

Para Ramiro Guerra, “el estilo de la danza contemporánea se caracteriza por un amplia libertad de expresión, basada primariamente en la comunicación; por un desarrollo técnico que descansa en los principio del entrenamiento especializado que ha buscado y logrado un mayor rango de utilización del cuerpo humano; por una profundización teórica y práctica basada en principio científicos acerca del movimiento; por una constante búsqueda y exploración en nuevas formas y caminos; por la restauración de la importancia masculina en la danza; por la consideración del aporte individual de cada experimentador; por una nueva y amplia utilización del espacio; por el descubrimiento de matices dinámicos poco usuales hasta el momento; por la compleja elaboración de ritmos incorporados a la danza; por la libertad en relación a la música, que si se convierte en colaboradora, en vez de dictadora de la danza, como frecuentemente ocurría con anterioridad; y en fin, por el empuje creador del coreógrafo, profundamente implicado en la responsabilidad de ser el constructor básico y de máxima responsabilidad en una danza” (Guerra, 1990).

A través de este panorama histórico de la danza contemporánea, hemos podido ver más claramente como las técnicas en este tipo de danza, surgen a partir de necesidades sociales interpretadas por un individuo, el cual concibe su cuerpo y el de los demás de una manera específica y que acorde con esta concepción tiene una imagen ideal de este. Así se realiza una búsqueda de movimientos y posibilidades corporales determinada por la imagen ideal y la concepción que se tiene de ese cuerpo. Estos movimientos llevaran a otros cuerpos a lograr físicamente esa imagen ideal, a desarrollar las habilidades cinestésico corporales requeridas por la técnica y a desarrollar una conciencia corporal determinada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andalón Chumacero, Israel

2003. Ballet. Dancing on the web. Documento Electrónico, <http://www.geocities.com/iandalon/zballet.html>, [acceso Noviembre 2 de 2003]

Alviar, Jimena

2004. Danza, camino hacia el autoconocimiento y el crecimiento personal. Monografía de grado. Énfasis en Danza Contemporánea. Academia Superior de Artes de Bogotá.

Ávila Pérez, Ana Carolina

2004. Memoria de mi cuerpo: Reflexiones personales sobre un proceso de formación. Monografía de grado. Énfasis en Danza Contemporánea. Academia Superior de Artes de Bogotá.

Barba Eugenio, Savarese Incola

1988. Anatomía del actor. Diccionario de Antropología teatral. Editorial Universidad Veracruzana, México

Bárcena, Fernando

2003. El lenguaje del cuerpo. Políticas y poéticas del cuerpo en educación. Tercera Ponencia. XXII Seminario de Teoría e Historia de la Educación: "Otros Lenguajes en Ecuación". Documento electrónico.

Baril, Jacques

1987. La Danza Moderna. Ediciones Paidós.

Blacking, John

1977. Towards an Anthropology of the Body. En The Anthropology of the Body. Academic Press Inc. New York

Cortés, José Miguel.

1996. El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte. España: Generalitat Valencia.

Foucault, Michel.

1998. Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión. Bogotá: Siglo XXI.

Gardner Howard

1999. Estructuras de la mente. Fondo de Cultura Económica. México.

Giancaspro, Marina.

2002. Merce Cunningham. La luciérnaga No. 2 diciembre. Documento Electrónico. [http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/2Cunningham .htm](http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/2Cunningham.htm). [acceso Noviembre 2 de 2003]

Grillo, Ana Carolina

2003. El ballet en la historia. Documento Electrónico, <http://www.elballetclasico.com.ar/historia.htm>. [acceso Noviembre 2 de 2003].

Guerra, Ramiro

1990. Apreciación de la Danza. Editorial de la Universidad de Zulia (Ediluz). Maracaibo.

Haxthausen Margit, Leman Rhea

1989. (1984) Sentir el cuerpo. Ediciones Urano SA. Barcelona España.

Kaeppler, Adrienne

1978. Dance in Anthropological Perspective. En Annual Review Anthropology. No. 7. Pág. 11-49

Laban, Rudolf

1993. Danza Educativa Moderna. Editorial Paidós. Barcelona. España.

Le Breton, David

2002. Antropología del cuerpo y la modernidad. Nueva visión. Buenos Aires. Argentina.

Lozano, Esmeralda

2004. La Danza como herramienta para la apropiación del cuerpo y la sexualidad. Monografía de grado. Énfasis en Danza Contemporánea. Academia Superior de Artes de Bogotá.

Nader, Raúl Fernando

1995. ¿Qué es el cuerpo? Reflexiones antropológicas. Escuela Universitaria de Educación Física. Universidad Nacional de Tucumán. Argentina.

Novack, Cinthya

1993. Processes of Perception in three dancing bodies. En Antropol. Port. No. 11

Ossona, Paulina

1984. La educación por la danza. Enfoque metodológico. Ediciones Paidós. Buenos Aires.

Pedraza, Sandra

1999. En cuerpo y alma. Visiones del progreso y de la felicidad. Departamento de Antropología. Universidad de los Andes. Corcas Editores. Bogotá.

Pinzón, Carlos y Garay Gloria

1997. Violencia, Cuerpo y Persona. Capitalismo, multisubjetividad y cultura popular. ECSA (Equipo de Cultura y Salud) Gente Nueva Editores.

Pinzón, Carlos

1999. El cuerpo-imagen. El cuerpo como espacio de confrontación cultural. En Revista Maguare No. 14. Universidad Nacional.

Ramírez, Sergio

2000. Paso a Paso. En Revista Cambio. No. 378. Septiembre 18 – 25. Pág. 78 – 80. Bogotá.

Reed, Susan

1998. The Politics and Poetics of Dance. En Annual Review Anthropology. No. 27. Pág. 503-32

Rincón, Emilse

1999. Esperansia. Monografía de grado. Énfasis en Danza Contemporánea. Academia Superior de Artes de Bogotá.

Salcedo, Jorge

2001. Cuerpo consciente. Un acercamiento desde mi aproximación a la danza contemporánea como exploración subjetiva y social de la juventud. Tesis Pregrado. Departamento Antropología UniAndes.

2004. El cuerpo del cuerpo en la danza contemporánea. En Pensar la Danza. Becas Ensayos de Danza. IDCT.

Schmidt, Jochen

1996. Lo postmoderno en el candelero. Perspectivas en danza. En Correo de la UNESCO (Paris). Enero. Pág. 22 – 26.

Volli, Ugo

1988. Técnicas del Cuerpo. En Barga, Eugenio y Saverese Incola. Anatomía del actor. Editorial Universidad Veracruzana, México.

Viveros Mara, Garay Gloria

1999. Cuerpo, diferencias y desigualdades. CES Centro de Estudios Sociales. Colombia.

Zacharie, Guillaume

2004. La experiencia del cuerpo: el papel del lenguaje contemporáneo en la cultura dancística colombiana. En Pensar la Danza. Becas Ensayos de Danza. IDCT.