

# Sensación y percepción. Categorías fenomenológicas para una historiografía de la danza

MATEOS DE MANUEL, Victoria/ Investigadora independiente - victoriamateos@hotmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: sensación - percepción – filosofía de la danza

## Resumen

El objetivo de este texto es elaborar de manera escrita la ponencia inicial presentada en la III Jornada de Prácticas Somáticas ([https://youtu.be/n51\\_5kxuf4?feature=shared](https://youtu.be/n51_5kxuf4?feature=shared), mesa a partir de 1:16) Se trata de una línea de trabajo en estética filosófica desde las categorías fenomenológicas y psicológicas de sensación y percepción para la realización de una historiografía crítica de la danza. Para ello, aportaré los conceptos de danzas de sensación y danzas de percepción, de aproximación sensitiva a la danza y aproximación perceptiva a la danza, como nociones que pueden ser de utilidad para revisar la escisión histórica entre clasicismo y modernidad en la historia de la danza partiendo, principalmente y entre otras fuentes, de las aportaciones de Norbert Elias sobre las danzas cortesanas y las consideraciones sobre el *contact improvisation* de Steve Paxton. Defenderé una línea de trabajo decolonial en historiografía de la danza no basada en la introducción de nuevas categorías históricas para la clasificación de bailes (aportaciones al canon en forma de entradas enciclopédicas y de la visibilización académica de estilos otrora denostados por las élites estéticas), sino aquella que considere los modos fenomenológicos individuales de acceso por parte del sujeto al movimiento, la expresión y los gestos, más allá de la tipología concreta de danza que se esté aprendiendo. Esta posición de investigación sobre la danza revaloriza el lugar gnoseológico del estudiante de danza y el sujeto no profesionalizado (potencialidad epistemológica de la ignorancia y el amateurismo en danza), habiéndola podido desarrollar gracias a mi desconocimiento en tanto que bailarina y espectadora experta en *ballet*, así como gracias a mi inicio tardío a algunas técnicas de danza académica como alumna de nivel inicial-básico en danza española en clases regulares para menores entre 8 y 14 años con la maestra Nuria Truco Pinillos.

## ***Debates y actualidad en historiografía de la danza***

El primer país que instituye el carácter académico de la danza y, por lo tanto, su encuadramiento como una de las bellas artes adscritas a la alta cultura, fue Francia en 1661 con la fundación de la *Academie Royal de Danse*. Si bien existe una tratadística de danza desde, al menos, 1588 con las descripciones de Thoinot Arbeau sobre los bailes cortesanos conocidos en *Orchesographie*, el tratamiento historiográfico y sistematizado, con la intención de trazar una cronología histórica, cuando no conceptual, y no solo de desarrollar escritos descriptivos o notacionales de las danzas vigentes, es un fenómeno relativamente reciente, pues requiere de las nociones de crítica y autocrítica que se adscriben a la estética como fenómenos nacientes propios de la filosofía moderna (Baumgarten y Kant según Greenberg, 2006). En ello tiene que ver la elevación rezagada de la danza como una de las bellas artes, fenómeno dispar e ideológicamente distinguible en cada país, siendo España un espacio de estudio fundamental por la variedad de ejes ideológicos que entran en juego: 1) el prolongado rechazo del catolicismo hacia los modos de expresión dionisiacos, cuestión que llega incluso a las zarzuelas de Francisco Asenjo Barbieri (véase Casares, 2017); 2) la vinculación teatral de la danza como fenómeno popular y oxigenador escénico de la trama en el Barroco español a través del papel de los entreactos en el teatro de corral, contraponiéndose su elaboración estética en el marco español como fenómeno estilizado popular en Lope de Vega frente al carácter escénico monumental y monárquico del Ballet del Rey Sol en Francia (véase Mateos de Manuel, 2019); 3) la disputa historiográfica obviada por la ilustración de Jovellanos sobre el potencial origen genealógico de la danza española como fenómeno o capricho colonial europeo, posteriormente exotizado y alterizado a través del romanticismo francés y la ilustración antiflamenca de la Generación del 98 encabezada por Ortega y Gasset y Noel (véase Mateos de Manuel, 2021); 4) la teorización e historiografía exterior a España de las vanguardias, fenómeno de conceptualización patrimonial que ha conseguido fijar el imaginario de un café-concierto de París como fenómeno moderno frente a un café-cantante, como el de Silverio Franconetti en Sevilla, como fenómeno folclórico (véase G. Romero/ Molins de la Fuente, 2008).

Asimismo, tienen que ver en esta disputa sobre la ubicación jerárquica de la danza dentro de las bellas artes fenómenos políticos e históricos sobre la profesionalización e institucionalización departamental en teoría de la danza y las artes escénicas (Ollora Triana/ López Perea/ Jiménez Eguizábal, 2022); la diferencia de valor político-alegórico adscrito a las danzas en los estados-nación y sus ballets nacionales como representación estética de la patria, con tanto o mayor valor que su bandera (si Francia, Cuba o Georgia, por mentar algunos, llevan de gira un ballet lo hacen en condiciones de seguridad extremas, como si el Museo del Prado cediese una obra de Velázquez para una exposición temporal) (véase Naverán Urrutia, 2022); así como la entidad de los estudios humanísticos interdisciplinares en las universidades, donde la hegemonía y la tradición está en manos de las lenguas inglesa, francesa y alemana, si bien fue gracias a las cortes

renacentistas italianas el modo en que gran número de los iniciales tratadistas coreográficos, muchos de ellos judíos exiliados de España, pudieron salvarse y desarrollar sus conocimientos, generando los primeros balletos que posteriormente darían nombre a la técnica académica francesa (*De arte saltandi et choreas ducendi* de Domenico da Piacenza o Domenico da Ferrara, *Baile de corte* o *La práctica en el arte de la danza* de Maese Ambrosio da Pesaro "El Hebreo") (Reyna, 1981, 10ss).

La contemporaneidad de la historiografía institucionalizada de la danza, así como el predominio académico de la sociología del conflicto, la lucha por la hegemonía en la significación en el marxismo cultural y el materialismo sociológico (véase Bourdieu, 1987), y la preponderancia de la perspectiva genealógica en los estudios culturales (investigación de las relaciones de saber-poder-verdad a partir de los planteamientos de Nietzsche y Foucault (1971)) en el tratamiento de los debates históricos, han llevado a una, si bien acertada lectura canónica del Barroco centrada en la interpretación absolutista y en términos de luchas religiosas y políticas de las manifestaciones artísticas de la época, también a una ocultación de la contemporaneidad o modernidad de las técnicas de danza, como puede ser la modernidad en la sistematización del ballet. En esta cuestión intervienen al menos dos factores historiográficos.

En primer lugar, ha pesado más la lectura aristocrática y sociológica de la práctica corporal del *ballet*, que su carácter matematizador y mecanicista en términos racionalistas (véase Abad Carles, 2004; López Rodríguez, F., 2017; Albizu Larruskain, I. 2022), lectura que podría perfectamente hacer asimilables las técnicas de movimiento, gesto y pausa en el *ballet* a prácticas estáticas de meditación yóguica a través de *asanas*, el uso de contrapesos corporales del pilates o la conceptualización de la interacción corporal en el *contact improvisation* como expresión de una física cuantitativa propia de la revolución científica moderna y no de una física cualitativa aristotélica (véase Wieland, 1962; Paxton, 1987) en la que, frente a un sistema numérico de fuerzas y masas, son los rasgos esenciales —el fuego tiende a subir, la tierra tiende a bajar— los que definen de qué manera se expresan la naturaleza y los cuerpos.

En segundo lugar, la visión historiográfica contemporánea del *ballet*, así como su intento de renovación crítica, ha estado centrada en el binarismo de los sistemas sexo-género en los modos de composición coreográfica en el ballet (centralidad y asimetría corporal en el *pas de deux* y plástica cinética diferenciada entre mujeres y hombres escénicos). De ahí que la lectura rupturista hegemónica de las aportaciones para la historia y teoría de la danza del *contact improvisation* esté basada, entre otros rasgos principales, en la ruptura de las reglas comportamentales permisibles y perfectamente distinguidas asociadas a los sistemas sexo-género-sexualidad en las sociedades cortesanas.

In Beautiful Lecture (1968), a film of the Bolshoi's Swan Lake was projected simultaneously with a blue movie, and Paxton danced in the space between the two images, making small gestures and mouthing a taped lecture on sex and ballet. (At its first performance, at the New School, Paxton was forced to substitute another film for the pornography, and chose a documentary on

Biafra, again insisting on the obscenity of war. He refers to that performance as the expurgated version of the piece, and calls it Untitled Lecture.)

Jill Johnson wrote:

What interested him to explore here was a certain energy common to sex and ballet, as he sees it. The key sentence perhaps in the lecture is: "I speculate that some of the qualities which have made ballet, in spite of its practitioners, the second oldest professional physical tradition, is an early infusion of psychologically basic modes of energy use which I find similar to the ecstasy of stretching such as is experienced during certain types of orgasms... a positive and energized stretch." (Paxton en Banes/Alexander, 1979, 63)

Asimismo, la sistematización romántica del vestuario del ballet, convertida en una seña de identidad identificable por un público no versado en la materia y que lleva al espectador a reconocer que asiste a una exposición de "lo clásico" o un modo de expresión propiamente clásico en cuanto que clasicista o romántico, hace que la significación histórica de la moda, con la narratividad que ello implica, predomine en el imaginario colectivo del *ballet* sobre la mera consideración técnica referente a los modos de movimiento y expresión que llevan a cabo los cuerpos en ese formato de interacción y expresión. Cuando el público ve *Giselle*, por poner un ejemplo, observa una narración danzada (contemplación dramática del *ballet*) y no un espectáculo de masas y poleas en movimiento sin significado alguno más allá de la correlación de cuerpos en solitario y entre sí (contemplación molecular del *ballet*). Por eso, si se es un espectador no versado en la materia, hay que ir al *ballet* y a la ópera sin leer de antemano el libreto y sin intención ninguna de leerlo: para seguir sin entender nada de lo que allí se cuenta y poder ver solo un acontecer de fuerzas en interacción o la *triunica choreia* en sí (poesía, música, danza). Los dramas de Wagner son incomprensibles, incluso si se lee el libreto. En esto consistiría el cambio de paradigma o ruptura crítica en el esquema clásico-moderno: generar o reinventar una aproximación desde la sensación y no desde la percepción a la danza, categorías psicológicas y fenomenológicas que explicaré en los párrafos posteriores.

### › **La distinción clásico-moderno**

Pese a la proximidad existente entre la técnica del *ballet* y el *contact improvisation*, precisamente por la reducción fisicalista de los sujetos danzantes y la consideración mecanicista y matemática de la relación del cuerpo consigo mismo y con otros (véase Segura, 2023), predomina aún una oposición insalvable entre la danza académica y las danzas generadas a partir del fin de siglo (el XIX). La historiografía de la danza moderna se ha definido por una oposición al *ballet*, que aparece constantemente como el enemigo reificado académico al que la decolonialidad y los estudios críticos han de enfrentarse. No es otra, por ejemplo, la manera en que Isadora Duncan plantea su modernidad danzada: si bien es también clásica, lo es por retornar al mundo griego y por variar la narratividad escenográfica —se quitan las zapatillas; las telas son también abundantes, pero carecen de la rigidez de los tules y corpiños de los tutús y faldas del ballet; la ligereza no

se expresa ya por la delgadez, extensión y fragilidad del cuerpo de la bailarina sino por la intensidad, intensidad y evanescencia en los modos de expresión gestual—.

Cuando empezó “El sueño de una noche de verano”, estaba yo vestida con una larga túnica de gasa blanca y dorada, a la que se adherían dos alas inquietas. Protesté mucho contra las alas, porque me parecían ridículas. (Duncan, 1946, 55)

[...] aparecí en sandalias, con los pies desnudos, y ataviada con un velo semitransparente. (Duncan, 1946, 75)

Me preguntó [Karl Federn, un joven al que conoce en sus recepciones en la Victoria Strasse de Berlín] si me avendría yo a trabajar en la representación de Tannhäuser; pero en este punto surgió la dificultad, y es que mis ideales no me permitían la menor colaboración con los ballets, cuyos movimientos chocaban con mi sentido de la belleza y cuyas expresiones me parecían mecánicas y vulgares. (Duncan, 1946, 186)

En la primera representación de Tannhäuser, mi túnica transparente, que mostraba todas las partes de mi cuerpo de bailarina, produjo algún efecto, en medio de las piernas rosáceas de las chicas del ballet, y a última hora, hasta la misma Frau Cósima perdió el valor. Me envió a mi cuarto a una de sus hijas, con una larga camisa blanca y con el ruego de que me la colocara debajo del diáfano velo que me servía de traje. [...] mientras unos creían que mi piel de satín era inmoral, otros opinaban que debería cubrirla con espantosos colgajos de seda salmón. Tuve que proclamar muchas veces, desesperadamente, que lo vulgar y lo indecente eran las cintas de seda salmón, y que lo bello e inocente era el cuerpo desnudo cuando lo inspiraban bellos pensamientos. (Duncan, 1946, 206)

El debate entre danza moderna y danza clásica parecía también reducirse a una cuestión de accesibilidad a espacios formales formativos (academia estatal o escuelas privadas) y reputación o adscripción a una élite de los lugares de exhibición y práctica (teatros y óperas frente a salones y cafés conciertos) (véase Mera, 2022). La propia lectura autobiográfica rupturista de las bailarinas de danza moderna ha llevado a la historiografía a calcar ese ideario en el tránsito genealógico de la danza clásica a la moderna y contemporánea. Esta cuestión muestra un error epistemológico persistente en esta rama de la historia y teoría de las artes, pues no es lo mismo el saber teórico, que el práctico o que el poético; de ahí que la visión sobre una misma obra que pueda tener un pintor, un historiador del arte o un esteta no hayan de ser, ni tampoco requieran de ser una y la misma; de ahí también que, aún hoy en día, la teoría de la danza esté copada prácticamente con exclusividad por bailarines generados en instituciones formales de enseñanza, quienes acusan a los teóricos y estetas de la danza amateurs, en el sentido de carentes de formación reglada de conservatorio en práctica de danza académica, de intrusismo en su campo de especialización. Nada que unas lecturas sosegadas de Platón y Aristóteles no resuelva; por ejemplo, el debate sobre la raíz técnica o arrebatada del arte en *Ion* (Platón, 2014) o la paradoja del intelectualismo socrático en *Hippias menor* (Platón, 2017). Nada que una investigación somera del perfil formativo y laboral de los directores de altas instituciones museísticas no confirme.



Figura 1. Aprendiendo a re-educar la mirada del espectador de danza: aquí no hay un fragmento de la piel de la Mona Lisa según Leonardo, tampoco hay grietas; hay líneas. ¿Podrá Antonio López hacer una copia no de la Mona Lisa, sino de las líneas de la Mona Lisa? ¿Cuántos millones costaría ese cuadro? ¿Cuánto costaría? ¿Y cuánto tiempo? ¿En qué museo habría de exhibirse? ¿En un museo de arte clásico o de arte contemporáneo?

En este debate sobre la consideración institucional y política de las artes, merece la pena traer a colación una obra: *Bailando en el Louvre*, de Faith Ringgold (1991). En el hace ya hace más de veinte años publicado libro de Griselda Pollock (1999) *Differencing the Canon: Feminism and the Writing of Art's Histories* se toma esta obra como pieza inaugural de referencia para abordar la danza como agente estético de decolonialidad en la historia del arte. *Bailando en el Louvre* es un *quilt* y, por lo tanto, una obra de arte que podría no solo exhibirse para la distancia contemplativa (admiración obnubilada del espectador ante el genio), sino ser objeto decorativo y funcional en el hogar (adorno que acompaña o crea una escenografía, pero al que no necesariamente se le presta atención). En esta obra aparece un grupo de mujeres negras bailando en círculo frente del cuadro de la Mona Lisa, mujer blanca, en el mentado museo. Hay dos cuadros más circundando el principal, pero nadie se fija en ellos, rasgo de que el espectador es *mainstream*, no necesariamente versado y especializado en historia del arte. La visión estrecha de los estudios de género solo ve la negritud de la piel como símbolo oposicional crítico que introduce la obra como producto decolonial. Esta perspectiva acabaría por reificar la diferencia entre genio-mujer blanca-pintura-perdurabilidad-arte contemplativo y entretenimiento-mujer negra-danza-intercambiabilidad-arte participativo. Desde mi modo de ver, la contraposición conceptual latente a esta oposición directa, basada en la percepción cromática de los sujetos y el espacio, sería la referente a la teoría de las artes: ruptura del

acto de contemplación distante y formal a través del ensimismamiento grupal y lúdico, que transforma el hasta entonces objeto admirativo (el cuadro) en objeto decorativo y, por ende, ninguneado; de ahí que pueda decirse que el *quilt* de Faith Ringgold es otra variante posible de la carrera a ninguna parte o huida-reificación irónica del visionado del espectador de masas en *Bande à part* de Godard (1964), es decir, de la idea de que, siendo el museo un espacio al que se habría de ir a contemplar, allí no habría finalmente nada que ver más allá de dejarse ver. La contraposición entre el carácter y rango desafiante de la blanquitud lúdica a la *nouvelle vague* y la negritud lúdica del corro de la patata sería el nivel de compromiso punible: el trío la-la-la tira la piedra y esconde la mano, predominando la frivolidad de la burla (movimiento *Flee the Louvre*), frente al quinteto que toma el espacio, convirtiendo el baile de La Gioconda en un espacio que abriga y en el que quedarse a dormir si hace falta (movimiento *Occupy the Louvre*). De ahí también el poder adquisitivo que suponen los materiales de creación coreográfica, ambos de ficción: la compleja tecnología colectiva del film (poder de los medios de montaje en la sombra) frente a la individual y artesana composición *patchwork* del telar en el *quilt* (presencial y con materiales de menor coste que requieren de tiempo). Paradójicamente, a día de hoy son la progresiva masificación, abaratamiento y simplificación en el uso de los medios técnicos de fotografía y grabación frente a la minimización de las prácticas artesanas y la elevación de los tiempos de realización y costes en materiales de producción, las razones de explicación materialista para dar cuenta de la revaloración decolonial de los saberes prácticos asociados antiguamente a los gremios (una gran parte de la población puede a día de hoy grabar y editar un cortometraje o tener el poder adquisitivo para comprar uno o varios edredones industriales, pero solo un muy pequeña parte de la población puede mantener un telar artesanal en su casa y sus conocimientos asociados durante generaciones, así como pagar por una colección de mantas de Ezcaray).

A partir de esta obra se plantean cuestiones que son eje del debate crítico en teoría de la danza: ¿Cuán próximos o lejanos están lo clásico y lo moderno en ese contraste entre el baile y la pintura en la obra de Ringgold? ¿Qué criterios se siguen históricamente para demarcar lo vanguardista de lo académico? ¿Qué líneas de lectura postcolonial se están abriendo para llevar a cabo una crítica historiográfica del canon?



Imagen 2. Faith Ringgold, *Dancing at the Louvre*, 1991, acrylic on canvas, tie-dyed, pieced fabric border, 73.5 x 80 inches, from the series, The French Collection, part 1; #1 (Gund Gallery, Kenyon College, Gambier) © Faith Ringgold. Disponible en <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary-apah/20th-century-apah/a/ringgold-dancing-at-the-louvre.>] Imagen 3. Fotograma de la película *Bande à part* (1964), de Jean Luc Godard. Disponible en <https://www.facebook.com/AestheticSoulll/posts/608101553114219/>

En el caso específico de la teoría de la danza, hay al menos dos obras de referencia historiográfica a las que acudir en el debate clásico-moderno, aunque es difícil tomar un punto inaugural de debate debido a, por ejemplo, la esencialidad del formato extendido y disperso, periodístico y no sometible a la organización enciclopédica, en el que ha tenido lugar la teorización escrita de la danza (por ejemplo, la conferencia danzada en el contexto francés de principios de siglo con André Levinson (Acocella/ Garafola, 1991)). Me refiero aquí a *Modern Dance* de John Martin (1931-32), un compendio de charlas en la *New School for Social Research* (New York), y *Der moderne Tanz* de Ernst Schur (1910). La discusión es amplia y sin conclusión alguna alcanzada, pero sí se puede al menos hablar de la existencia de un eje de debate persistente: la cercanía o distancia de la danza o danzas modernas respecto del *ballet*, como si toda la estética del baile girase en torno a ese punto de emergencia genealógica (producción de un significado asociado a unas determinadas relaciones de poder y rangos de verdad) —la aparición del ballet en el siglo XVII como formato academizable—.

Para Foulkes (2002, 8), frente a la posición de Manning en Burt/Huxley (2020, 13), no habría en la danza moderna una ruptura con el *ballet*, sino continuidad, pudiendo simplemente considerarse la danza moderna como un *ballet* del siglo XX:

The nascent American dance [Ruth St. Denis, Isadora Duncan, Loie Fuller] owed much to the Russian ballet stars Anna Pavlova and Michel Fokine and to Serge Diaghilev's Ballets Russes. [...] On 25 April 1922, Ruth Saint Denis presented a silver "loving cup" to the Russian Ballerina



Anna Pavlova at a performance of Giselle at the Metropolitan Opera house in New York City.  
(Foulkes, 2002, 8)

Asimismo, Foulkes (2002; véase también Franko, 1995), haciendo referencia a *Primitive Misteries* (1931) de Martha Graham, obra en la que se expresarían “spiritual traditions of Native Americans”, señala que el enfrentamiento principal entre danza académica y moderna sería referente a estilos —es decir, no tanto el vocabulario y gramática expresados en la danza, sino la tipografía—, existiendo una oposición entre el cuerpo mecánico y aristocrático del *ballet* y el cuerpo emocional-tribal (que no folclórico) y proletario de la danza moderna. Ahí surgiría también otra cuestión clave referente a la decolonialidad historiográfica de las danzas y su modo de inserción y papel en el debate académico internacional: por qué Mary Wigman es danza moderna o *Ausdruckstanz*<sup>1</sup>, pero Carmen Amaya es folclore. Tal y como argumenté en 2022 (Mateos de Manuel, 2022), el flamenco es danza moderna. Y, de manera más concreta, el flamenco es la expresión iberizada o hispanizada de la danza moderna desarrollada en un contexto no solo local sino principalmente internacional, de la misma manera que Martha Graham o Isadora Duncan, quien más que retornar simplemente al mundo griego trataba de expresar corporalmente y helenizar la noción de libertad en Walt Whitman como expresión simbólica nacional, son expresiones del americanismo o de la vanguardia americana de la danza moderna desarrollada en escenarios nacionales e internacionales. El gitanismo de Carmen Amaya fue lo que el tribalismo de los indios americanos en Martha Graham<sup>2</sup>, de ahí que los únicos que entendiesen y promocionasen la modernidad de su baile fuesen los americanos. De ahí también que en América (como noción expandida) se crease la escenografía minimalista y expresiva de Carmen Amaya, como en *Música en la noche* de Tito Davison en 1958<sup>3</sup>, mientras que en España se le negasen todos los reconocimientos públicos y se plantease como colofón historiográfico de su arte *Los Tarantos* (1963) de Rovira Beleta<sup>4</sup>. Carmen Amaya fue la primera bailarina española de danza moderna.

[...] a modern dancer was never willing to make his body a machine [like in ballet] [...] the use of movement to convey emotion, and an interest in “primitive” cultures. (Foulkes, 2002, 20)

Bare feet of modern dance attracted for dancers who could not afford pointe shoes [...]. Poverty influenced political ideas among early modern dancers because they wanted to move with that proletarian feeling of moving in a group [...]. (Foulkes, 2002, 15; véase también Franko, 1995)

Yo le traigo a usted la danza. Le traigo a usted la idea que va a revolucionar toda nuestra época. ¿Qué dónde lo he descubierto? En el Océano Pacífico, entre los pinos de Sierra Nevada. He visto la figura ideal de la joven América danzando en la cumbre de una roca. El supremo poeta de nuestro país es Walt Whitman. Yo he descubierto una danza que es digna de un poema de Walt Whitman. Crearé para los hijos de América una danza que será la

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=AtLSSuFIJ5c>

<sup>2</sup> [Primitive Mysteries \(1931\): Yuriko and the Martha Graham Dance Company - YouTube](#)

<sup>3</sup> [Carmen Amaya baila alegrías en Música en la Noche de Tito Davison \(youtube.com\)](#)

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=EwVODokMJYo>

expresión de América. Traigo a su teatro el alma vital de que carece, el alma del bailarín.  
(Duncan, 1946, 47)

Otro espacio de ruptura referente al estilo sería el modo de expresión —lo que a nivel literario se denominaría no ya tipografía, sino género—: la danza moderna trataría de bailar lo abstracto expresando una fuerza y no necesariamente deslavazando una narración, composición lineal-lógica que primaría en la danza académica, donde lo principal sería contar una historia y poner los movimientos al servicio de la misma. De esta ruptura sería representativa la obra “Color Harmony” de Humphrey (1927) (Foulkes, 2002, 22; véase también Brandstetter, 1995).

En la cuestión historiográfica y sus debates asociados predomina, por lo tanto, la visión del bibliotecario o coreotecario, quien ya conoce de antemano unas reglas de lenguaje y clasificación, tratando de ordenar lenguas corporales reconocibles atendiendo a su gramática, su sintaxis, la tipografía con que se escriben o el género al que corresponden. Lo que aquí propongo es retornar a un espacio en el que esa legibilidad y, por lo tanto, posibilidad de clasificación, no haya tenido aún lugar, precisamente para volver a aprender a experimentar la danza desde ese espacio en el que sea posible comprender que una misma gramática pueda generar idiomas distintos o que un mismo idioma puede expresarse con tipografías distintas, ya que tan solo hay todavía significantes, de los que ni siquiera se sabe que sean significantes, se encuentran aún en el estado de trazos, pues pertenecen a un idioma que se ignora y, por lo tanto, también carecen de carácter de signo y dotación de significado. Partiremos, para realizar esta propuesta, de dos categorías psicológicas y fenomenológicas: sensación y percepción.

### ***Las categorías de sensación y percepción***

Es amplia la historia filosófica de estos dos conceptos, no siendo unívoco su significado e, incluso, produciéndose posiciones antagónicas entre escuelas de psicología sobre su significado y sus modos de experiencia y producción (Villafañe, 2006, 53ss.). Aquí seguiremos el esquema básico que propone la psicología de la Gestalt, el cual distingue entre la sensación como “unidad básica” del proceso perceptual que es “mecanismo receptor de información” y la percepción o “naturaleza cognitiva de este último proceso”, en el que ya se produce un “reconocimiento de formas” y, por lo tanto, ha tenido lugar un significado con memoria (Villafañe, 2006, 80).

La sensibilidad es la capacidad para dejarse afectar por el mundo y lo que nos circunda, nuestra vulnerabilidad material ante lo existente, de ahí que un ser humano y una piedra no sean equivalentes como unidades de medida sensible (cómo se dejan afectar por el mundo) y una educación estética pudiese ser de provecho para el bienestar común, ya que, por ejemplo, aunque todos sean instrumentos de peso, no tienen la misma capacidad de medición de la realidad y, por lo tanto, se afectan de manera distinta o tienen rangos

de afección distinta, elementos como una balanza romana, una báscula de precisión de laboratorio o una báscula industrial para camiones. Si tomamos la definición científica básica, proveniente de la física y la química, no sería otra cosa la sensibilidad más que esa capacidad o medida de afección del sujeto:

En un aparato de medida, relación entre la variación de la magnitud respuesta del aparato y la variación de la magnitud medida que provoca la respuesta. Es propia de los aparatos traductores, es decir de los aparatos que realizan la medida de una magnitud mediante la traducción a otra magnitud más fácilmente medible. La sensibilidad se expresa en unidades de la magnitud respuesta dividido por unidades de la magnitud medida. Por ejemplo, en una balanza capaz de apreciar 1mg cuyo fiel gire frente a una escala con divisiones, la sensibilidad es el ángulo que gira el fiel al añadir una sobrecarga de 1mg. (Bastons/ López Solanas/ Sariol, 1997, 749)

La sensación sería el producto inicial de esa afección o de ese ser afectado por el mundo, una conmoción aún sin significado; es decir, en la sensación se ha producido ya un tránsito o cambio de estado en el sujeto, pero esa transformación no tiene aún un nombre, significado o sentido. Se trata de la constatación de una alteración en forma de fuerza que, sin embargo, carece aún de nombre, memoria o asociación simbólica o significativa posibles. En comparación a ello, el percepto es el resultado significativo, con dimensión de sentido y memoria, de ese inicial cambio de estado o afección. Por lo tanto, el percepto incluye no solo facultades referentes a los sentidos, sino el dinamismo procesual de la memoria y la inteligencia. Una correcta explicación del funcionamiento de estas dos dimensiones de la sensibilidad —la primera o sensación, y la última o percepción/percepto— sería el poema de Safo (en Martínez Fernández, s.f., 4s.) “Me parece igual a los Dioses”, en el que la poetisa toma conciencia del percepto (intelectual, con significado y memoria, pues requiere del reconocimiento y dación de sentido de sus cambios físicos) resultante del enamoramiento y los celos a través del apercebimiento de todas las sensaciones (físicas y materiales) que está experimentando: se le cierra el pecho, no alcanza a hablar, se marea, comienza a tener la visión borrosa y a no escuchar correctamente, comienza a experimentar un “sudor frío” y llega incluso a sentirse al borde de la muerte. En la sensación inicial nos limitamos aún al “conocimiento a través de los sentidos” (Bastons/ López Solans/ Sariol, 1997, 749), mientras que en la percepción y percepto resultantes nos apercebimos de la construcción integrada de esa sensación dentro de un mundo relacional de recuerdos y asociaciones intelecto-simbólicas donde ya existe un significado dado (eso se llama *enamoramiento*); la percepción es un “proceso cognoscitivo complejo que consiste en organizar e integrar los datos sensoriales actuales y pasados tomando conciencia de los objetos que estimulan a los órganos sensoriales” (Bastons/ López Solans/ Sariol, 1997, 636).

A continuación, aplicaré estas dos categorías, las de sensación y percepción, a la teoría de la danza.

## **Danzas de percepción**

*El proceso de civilización* de Norbert Elias es una obra pionera en el tratamiento de la danza por su uso socio-teórico: la danza se convierte en ejemplo de sus tesis sociológicas, pero también el movimiento es alegoría del nuevo tratamiento de la sociología que este autor introduce. Cuando se quiere estudiar “la estructura de las emociones humanas y de su control” (Elias, s.f., 9), hay que entender la movilidad y temporalidad que tal estudio categorial implica, evitando trasponer valores de una clase social al estudio de otra o aplicar conceptos del presente a sociedades del pasado. Por lo tanto, más que buscar una definición sociológica intemporal de un valor, lo que se ha de estudiar es su génesis:

[...] saber cómo y por qué en el curso de tales transformaciones generales a largo plazo y en una dirección (para la que hemos aceptado el concepto de «evolución» como término técnico) ha cambiado en un sentido determinado la emotividad del comportamiento y de la experiencia de los seres humanos. (Elias, s.f., 9)

En la sociología de Elias, más que estudiar el cambio de hábitos se investiga el cambio de sentir respecto a tales hábitos. No se estudia la sociología de manera estática sino dinámica, haciéndose un estudio de “las transformaciones de larga duración de las estructuras sociales” (Elias, s.f., 9), así como de las estructuras de personalidad. El libro es, con ello, una crítica radical y no historicista a la noción de sistema social de Parsons, para quien sí existiría una imagen ideal de una sociedad, que sería además coincidente con la armonía e ideal de la nación. Para Elias, por el contrario, el nacionalismo y su fundamentación son también ideológicos en cuanto que, incluso sin serlo, “la nación aparece como eterna, como inmutable en cuanto a sus rasgos esenciales de carácter” (Elias, s.f., 25). El proceso de civilización, publicado en 1939, fue por ello un libro valiente y pionero en su época, un periodo de petrificación programática ideológica y reificación de los nacionalismos que estaban teniendo lugar en Europa. Asimismo, Elias quiebra en esta obra la noción individualista de la sociedad, ya que fundamenta que los seres humanos han de ser “considerados en sí mismos, como individuos y como sociedades”, pero no como si estas dos fuesen “manifestaciones con existencia separada, de las cuales una suele considerarse como «real» y la otra como «irreal»” (Elias, s.f., 30). Por lo tanto, sería una ficción o entelequia que “el ciudadano aislado de una sociedad estatal-nacional dependa de sí mismo y pueda tomar decisiones sin consideración a los demás” (Elias, s.f., 31). De ahí que la gran metáfora sociológica o alegoría propia de la sociología en Norbert Elias fuese el baile, escenografía capaz de condensar en una imagen sus tesis sobre el proceso civilizatorio como expresión de una progresiva sublimación emocional (utilizando una expresión psicoanalítica que no interviene en la concepción sociológica del temple propio en Elias) y un mayor autocontrol y distanciamiento en la gestión y creación de procesos que “les permite comprender el acontecer natural como una correlación con leyes propias que se cumple sin objetivo, sin intención y sin determinación, de un modo

completamente mecánico y casual” (Elias, s.f., 40). El baile permitirá, por lo tanto, el paso de la noción *sistema* en Parsons a la de *composición* (Elias, s.f., 41).

El concepto de la composición puede ilustrarse fácilmente con una referencia a los bailes en sociedad; éstos son, de hecho, el ejemplo más simple que cabe poner para hacerse una idea de lo que se entiende por una composición. Piénsese en una mazorca, en un minueto, en una polonesa, en un tango, en un rock&roll. La imagen de las composiciones de seres humanos en interdependencia en la danza puede facilitarnos la representación como composiciones de los Estados, las ciudades, las familias o, incluso, de los sistemas capitalista, comunista o feudal. [...] desaparece la oposición [...] de «individuo» y de «sociedad». Ciertamente, se puede hablar de un baile en general, pero nadie se imaginará un baile como una abstracción al margen de los individuos o de una mera abstracción. Por supuesto, distintos individuos pueden realizar la misma composición de baile, pero sin una pluralidad de individuos compenetrados e interdependientes, no cabe hablar de baile. Como cualquier otra composición social, la composición de baile es relativamente independiente de los individuos que la constituyen aquí y ahora, pero no es independiente de todos los individuos. Sería un disparate asegurar que los bailes son entes imaginarios que pueden abstraerse en función de observaciones de individuos aislados, considerados en sí mismos. Lo mismo cabe decir de las composiciones. Igual que cambian esas pequeñas composiciones que son los bailes —a veces más lentamente, a veces con mayor rapidez—, también cambian —más lentamente o más rápidamente— esas composiciones mayores a las que llamamos sociedades. Esta investigación se ocupa de tales cambios. De este modo, el punto de arranque desde el que aquí se investiga el proceso de constitución del Estado, es una composición constituida por muchas pequeñas unidades sociales que se encuentran en libre concurrencia. (Elias, s.f., 45)

Las tesis sociológicas de Norbert Elias a través de la metáfora del baile crearon el concepto o categoría de clasificación fenomenológica que aquí propongo, el de danzas de percepción. A la hora de abordar la aproximación al fenómeno dancístico lo fundamental era identificar el estilo y técnica de baile —es decir, un modo de escritura sobre la escena que determinaba el alfabeto que hacía legible o ilegible, adecuada o anómala, la interacción—. En este sentido, el carácter fundacional del baile no era la relación corporal basada en la reducción fenomenológica del sujeto (peso, altura, flexibilidad, capacidad atlética) sino la narración significativa de los modos de moverse (significado de la gestualidad, corrección y modales en la interacción corporal). Por ello, los bailes cortesanos se convierten en modelo central de análisis del proceso civilizatorio: por su capacidad para generar relaciones causales o automáticas que determinen la corrección técnica y modal en la interacción social. Es decir, los bailes cortesanos no investigaban las posibilidades interaccionales de los cuerpos, sino que marcaban los límites socialmente aceptables de interacción en sociedad y, por lo tanto, la corrección simbólica hegemónica en el estar con el otro. En los bailes cortesanos todo está previamente tipificado y cada gesto adquiere de antemano un significado que ha de ejecutarse con corrección para que el intercambio social tenga lugar. A esta cuestión dedica partes de su obra *La sociedad cortesana*, de 1969.

Para los hombres de la *bonne compagnie* del **ancien régime**, la disposición de la casa y el parque, de un gusto exquisito, la decoración de sus habitaciones más elegante o más íntima según la moda, en el sentido de las convenciones sociales o, por ejemplo, la diferenciación y realización de las relaciones entre hombre y mujer hasta en sus mínimos detalles [...] eran **exigencias vitales del trato social**, del éxito social que ocupa el lugar de nuestro éxito

profesional. [...] Casi todo lo que la **sociedad cortesana** de los siglos XVII y XVIII **configuró, la danza, los matices** del saludo, las formas de la sociabilidad, los cuadros con que se adornaban las casas, las gesticulaciones de una petición o el *lever* de una dama, todo esto, digo, retrocedía cada vez más a la esfera de la vida privada. (Elias, 1996, 156)

Central en ese proceso civilizatorio es la homologación o tipificación de cada detalle en sociedad y en la vida privada, que acababan por ser una y la misma cosa, abandonándose en el antiguo régimen el carácter potencialmente exploratorio de la vida y, por lo tanto, la libertad del ser humano, ya que el Estado tenía capacidad de injerencia en cada espacio existencial, incluso en los detalles gestuales que permitían, por ejemplo, la interacción entre cuerpos que fuesen leídos socialmente como relativos a aparatos genitales opuestos (roles de regulación corporal masculinos frente a roles de regulación corporal femeninos). Por lo tanto, lo que vengo a llamar *danzas de percepción* o acceso perceptivo a la danza, sería esta comprensión desde el antiguo régimen de las danzas cortesanas en Elias. En ellas predomina una construcción sociológica del movimiento; toda posibilidad de movimiento está contaminada de antemano de significación (no hay gestos aleatorios o espontáneos ni gestos que no señalen constantemente que el ser humano no es una mera masa cuantitativa o peso, sino un peso perteneciente a una especie llamada homo sapiens que, además, vive en sociedad; cada movimiento y gesto ha de recordar al humano que vive en un mundo de significados ya dados que él/ella se limita proseguir y mantener); el movimiento y los modos de relación entre cuerpos tienen ya un significado dado anteriormente (perceptos y pensamientos), una codificación social previa; los gestos tienen una utilidad social, un automatismo dotado de significado y un sentido previamente asignado.

### › **Danzas de sensación**

Frente al concepto de danzas de percepción, la noción *danzas de sensación* supondría un retorno a la fisicalidad del movimiento y la gestualidad, cuya potencialidad y límites no vendrían dados por el significado apto o no apto de la expresión, por su regularización y determinación normativo-social, sino por conceptos físicos y las propias leyes de la gravedad, como si los cuerpos respondiesen a un mero sistema de pesos que interaccionan entre sí en un conjunto de poleas, fuerzas centrífugas y centrípetas, acciones de choque, empuje y tracción: sistemas de pesos, soporte, puntos de gravedad, caída, elevación de los cuerpos, dirección de movimiento, etc. Es decir, sobre el carácter definitorio del movimiento que se da en la aproximación perceptiva a la danza (qué se entiende por correcto o incorrecto socialmente, que es o no cortés en la interacción dinámica y gestual), en la aproximación sensitiva a la danza se da un carácter exploratorio regido por cuerpos opacos que interaccionan atendiendo a posibilidades físicas y no a normas sociales. Ya no se trata de qué es correcto o incorrecto realizar, qué se debe o no hacer, sino qué se puede o no puede hacer con un cuerpo en interacción con otros. Esto situaría a las danzas de sensación en el límite

orgiástico sin llegar a serlo, ya que en las danzas de sensación los cuerpos acontecerían como cerrados y opacos: entran en contacto, pero no son penetrables; pueden tocarse e interactuar, pero no introducirse o acceder al cuerpo del otro en modo alguno. Una cuestión que queda abierta en este planteamiento de las danzas de sensación es qué papel tienen la libertad y la voluntad, o si, por el contrario, los modos de interacción solo son respuestas físicas que siguen direcciones de movimientos atendiendo a la fuerza de tracción o empuje que les es impuesta.

En este sentido, podría proponerse una lectura decolonial de la danza académica partiendo del modo de acceso del sujeto a tal o cual técnica de movimiento, soporte y gestualidad que, excediendo a la genealogía del poder, se centrara en la experiencia del bailarín a la hora de realizar el aprendizaje de un sistema de signos corporales, antecedente del carácter simbólico o significativo que a ellos se presten.

## › Conclusiones

Desde esta lectura fenomenológica, no serían los estilos de danza los que marcarían el clasicismo o vanguardia de las mismas, sino las expectativas y prejuicios del sujeto ante las mismas. Por lo tanto, una forma disruptiva para generar nuevos públicos de danza sería dejando al público probar la danza por medio de cambios perceptuales en su modo de presentación: no se trata de imitar la postura gestual-histórica del profesor, sino de encontrar la sensación adecuada en el propio cuerpo que nos permite trazar esas relaciones de equilibrio, sostén y fuerza. Este es el aprendizaje fenomenológico que he podido realizar gracias a la posibilidad de atender como alumna a clases elementales de danza-española, para niños y adolescentes sin formación previa en danza clásica, con la maestra Nuria Truco Pinillos, quien cuenta con más de treinta años de experiencia en la preparación de exámenes para el acceso a conservatorios de danza española. En esta sistematización técnica de danza llevada a cabo por Mariemma (1997) hace menos de un siglo, se hace uso de una técnica elemental y selectiva del *ballet* adaptada a los requerimientos técnicos de la escuela bolera (que se realiza con zapatilla sin caja y castañuelas) y el clásico español (que requiere de zapato de tacón y castañuelas). El modo de acceso al *ballet* a través de la danza española hace que, por medio de la propia experiencia de los ejercicios preparatorios de la gramática del *ballet*, este cobre una nueva significación, consistente precisamente en su falta de significación, ya que son solo antesala técnica o requisito corporal previo para la colocación adecuada y el ejercicio de otra danza, no resultado final de la práctica misma. De ahí que ese modo de acceso recupere el carácter mecanicista y geométrico de la danza académica, pues el estudiante no versado no trata de imitar a una bailarina en un drama romántico, sino de entender de qué manera ha de aprender a redistribuir los pesos, distancias y puntos de gravedad en el cuerpo para poder llevar a cabo los ejercicios que se plantean. Es decir, el estudiante aprende el *ballet* como un

andamio, estructura geométrica del uno mismo o modo de trazar líneas de manera armónica en sentido matemático y hallar puntos de sostén sobre los que gravitar el peso del cuerpo, no de componer gestos pantomímicos estilizados que cuenten una historia o expresen una personalidad escénica.

Desde esta recuperación fenomenológica, el cartesianismo propio de la sistematización del inicial *ballet* académico no consistiría en la generación de un sujeto ausente o desaparecido de carne. Esa sería la lectura propiamente genealógica y política, basada en relaciones de saber-poder-verdad, del papel del cartesianismo en el ballet académico, en cuyo sistema político se producía la intercambiabilidad, ausencia de individualidad e indiferencia total del sujeto sometido o súbdito en el absolutismo monárquico, sistema en el que cualquier sujeto podía ser eliminado o sustituido por otro ante la tanatopolítica cortesana; diferencia esta también fundamental entre la lógica de poder del despotismo de los ilustrados y la tiranía de los absolutistas: el déspota rechaza al súbdito para generar un vínculo asimétrico con el poderoso que lo someta ante la búsqueda de su aceptación; el tirano rechaza al súbdito porque le es indiferente, no requiere ni quiere vínculo alguno con el súbdito, ya que ni siquiera hay una relación jerárquica, sino dos planos sociales perfectamente diferenciados en un sistema de castas (ellos y nosotros). En comparación a ello, la lectura fenomenológica del cartesianismo en el *ballet* recalcaría el comienzo de experimentación de la danza como universal fenomenológico, accesible a todo cuerpo más allá de la narrativa social, precedente del proceso de reducción trascendental en Husserl (ese ir o retornar a las cosas mismas —*zu den Sachen selbst*— como fuente de conocimiento). Sería esta parte del cartesianismo, en su conexión con la meditación husserliana (el concepto de intencionalidad co-encerrada que aparece en *Ideas II* — si todo pensar es pensar de algo, cuál sería esa dirección intencional que se produce en el cuerpo que danza — (véase Mateos de Manuel, 2015)), la línea en la que se habría de ahondar historiográficamente, frente a aquellas tendencias genealógicas que ponen en el centro de debate y diferenciación historiográfica la expresión de poder de la monarquía absoluta en la gestación de tal sistematización o compendio de técnicas llamada *ballet*, para llevar a cabo una renovación de lectura en este campo.



## Bibliografía

- Abad Carles, A. (2004). *Historia del ballet y la danza moderna*. Madrid, Alianza Editorial.
- Acocella, J./ Garafolla, L. (ed.) (1991). *André Levinson on Dance: Writings from Paris in the Twenties*. Wesleyan University Press.
- Albizu Larruskain, I. (2022). Filosofía moderna y danza barroca: el racionalismo cartesiano en los teóricos de la danza del siglo XVII, en Martínez del Fresno, B. (ed. lit.), Tesis en danza. Sociedad Española de Musicología, 19-37. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=872662>
- Banes, S./Alexander, R. (1979). *Terpsichore in Sneakers*. Post-Modern Dance. Houghton Mifflin Company Boston.
- Bastons, C. / López Solans, V./ Sariol, J. (1997). *Diccionario terminológico*. Barcelona, Vicens Vives.
- Bourdieu, P. (1987). Los tres estados del capital cultural, *Sociológica. Revista del Departamento de Sociología*, año 2, número 5, s.p.
- Brandstetter, G. (1995). *Poetics of Dance: body, image, and space in the historical avant-gardes*. Oxford, New York, Oxford University Press.
- Burt, R./ Huxley, M. (2020). *Dance, Modernism, and Modernity*. London and New York, Routledge.
- Casares, E. (2017). *Barbieri: música, fuego y diamantes*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, Acción Cultural Española.
- Duncan, I. (1946). *Mi vida*. México, Editorial Colón.
- Elias, N. (s.f.). *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Elias, N. (1996). *La sociedad cortesana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (1971). Nietzsche, la génealogie, l'histoire, en VV.AA., *Hommage a Jean Hyppolite*. París: Presses Universitaires de France, 145-172.
- Foulkes, J. (2002). *Modern Bodies. Dance and American Modernism from Martha Graham to Avin Ailey*. The University of North Carolina Press.
- Franko, M. (1995). *Dance Modernism/ Performing Politics*. Indiana University Press.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid, Siruela.
- G. Romero, P./ Molins de la Fuente, P. (com.) (2008). *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936* [Catálogo de exposición en el MNCARS, 20 de diciembre de 2007 al 24 de marzo de 2008]. Madrid, Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía.
- López Rodríguez, F. (2017). La categoría de "danza española" en Mariemma, en Ruiz Celaá, R./ Álvarez Cañibano, A./ Castro Fernández, C. de (coord.), *Mariemma y su tiempo*. Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, Centro de Documentación de Música y Danza: Conservatorio Superior de Danza "María de Ávila", 195-209.
- Martínez Fernández, A. (s.f.). Textos de Safo (s. VII-VI a.C.). [https://campusvirtual.ull.es/ocw/pluginfile.php/6151/mod\\_resource/content/0/Actividades\\_y\\_practicas/textos/safo/textos\\_de\\_safo.pdf](https://campusvirtual.ull.es/ocw/pluginfile.php/6151/mod_resource/content/0/Actividades_y_practicas/textos/safo/textos_de_safo.pdf)
- Mateos de Manuel, V. (2015). Fenomenología de la danza. Intencionalidad co-encerrada en Ideas II, *Eikasía. Revista de Filosofía*, diciembre, 371-378. [67-17 \(revistadefilosofia.org\)](https://doi.org/10.1016/j.eikas.2015.12.001)

- Mateos de Manuel, V. (2019). Profesión: coreotecaria, *Revista Escena Uno. Escenografía, dirección de arte y puesta en escena*, nº 11 diciembre, s.p. <https://escenauno.org/profesion-coreotecaria/>
- Mateos de Manuel, V. (2021). Patrimonio coreológico: la técnica danza española [texto de conferencia, International Conference. A Century of Dance in Spain (1836-1936): Identities, Repertoires, Imaginaries and Contexts, Instituto de Historia-CSIC y Museo Nacional del Romanticismo]. [https://www.academia.edu/82319753/Patrimonio\\_coreol%C3%B3gico\\_la\\_t%C3%A9cnica\\_danza\\_espa%C3%B1ola](https://www.academia.edu/82319753/Patrimonio_coreol%C3%B3gico_la_t%C3%A9cnica_danza_espa%C3%B1ola)
- Mateos de Manuel, V. (2022). Hermenéutica de la danza. Hipermodernidad en Isadora Duncan de Jérôme Bel, en Cardella, S./ Demey, R. (comp.), El método en cuestión: caminos, atajos, desvíos, prismas, difracciones. Buenos Aires, Proyecto Hermenéutica, 145-156. (PDF) [Hermenéutica de la danza. Hipermodernidad en Isadora Duncan de Jérôme Bel | Victoria Mateos de Manuel - Academia.edu](#)
- Martínez Cabrerías "Mariemma", G. (1997). Mis caminos a través de la danza. Madrid, SGAE.
- Mera, G. (2022). Bailar en los salones de la España romántica. La tesis doctoral, un rito de paso, en en Martínez del Fresno, B. (ed. lit.), Tesis en danza. Sociedad Española de Musicología, 61-85. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=872662>
- Naverán Urrutia, I. de (2022). *Envoltura, historia y síncope*. Caniche.
- Ollora Triana, N. (2022) (et. al.). Semiología de la danza escénica. Aportación de conocimientos en el currículum de formación superior, *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, nº 41, 129-148. <https://revistas.usal.es/tres/index.php/0212-0267/article/view/31180>
- Paxton, S. (1987). Fall After Newton [Official Trailer]. [https://www.youtube.com/results?search\\_query=steve+paxton+fall+after+newton+](https://www.youtube.com/results?search_query=steve+paxton+fall+after+newton+)
- Platón (2014). *Ion o de la poesía*. Editorial Minimal.
- Platón (2017). Hippias menor, *Ideas y valores*, volumen 66, número 163, 355-371.
- Pollock. G. (1999). *Differencing the Canon: Feminism and the Writing of Art's Histories*. Routledge.
- Reyna, F. (1981). *Historia del ballet*. Madrid, Barcelona, México, Ed. Daimon, Manuel Tamayo.
- Segura, D. (2023). La memoria del tiempo en la danza de *El Descueve*, *Metáfora: Revista de Literatura y Análisis del Discurso*, volumen 6, número 11, 1-12. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9216748>
- Villafañe, J. (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid, Ediciones Pirámide.
- Wieland, W. (1962). *Die aristotelische Physik*. Ruprecht, Göttingen.