

La escritura en danza, un ruego del cuerpo. El caso del tango-danza en Colombia*

*Matilde Salazar Ospina***

RESUMEN

Recibido: 1 de diciembre de 2011

Evaluado: 12 de enero de 2012

Aceptado: 10 de febrero de 2012

El conocimiento, procesos de transformación, memoria colectiva y herencia cultural que se centra en la danza son procesos de creación cuya búsqueda se gesta en el dominio técnico de lo corporal, pero no se consolidan en formatos que permitan la transmisión, herencia y reguardo de este saber corporal. Tomando como punto de partida los resultados de entrevistas a diferentes académicos y artistas escénicos de Bogotá, realizadas en la segunda parte del proyecto de investigación Caracterización de la institucionalización y formalización de los procesos de investigación-creación artística en Colombia. Se encontró que la gran producción académica de investigación en danza la realizan profesionales de pedagogía, historia, antropología y filosofía, a la vez que los creadores de la ejecución práctica de danza, se distancian de este tipo de producción escrita. Este panorama nos abre la discusión a lo que García Canclini llama el rescate de la cultura desconocida, el cuerpo sin memoria y sin huella. Entonces, analizando los posibles panoramas de conjunción entre teoría y la creación en danza se revisarán las construcciones académicas que se pueden gestar para la construcción de un puente que dé unidad de sentido a ambas esferas del conocimiento;

* Artículo de investigación. Resultado del proyecto "Caracterización de la institucionalización y formalización de los procesos de investigación-creación artística en Colombia" financiado por la Vicerrectoría Académica de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, D.C.

** Artista escénica y filósofa con énfasis en Literatura de la Universidad de Antioquia. Actualmente, editora de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá. Correo electrónico: matildesaos@gmail.com.

analizando un caso histórico donde la escritura en danza, la escritura de sus procesos de creación y consolidación fue la base para poder transmitir el conocimiento de una de las técnicas en danza más reconocidas en la actualidad, el tango-danza.

PALABRAS CLAVE

Danza, tango, escritura, Dinzel, danzautor.

Dance-writing, a Prayer from the Body. The Case of Tango in Colombia

Matilde Salazar Ospina

ABSTRACT

Recibido: 1 de diciembre de 2011

Evaluado: 12 de enero de 2012

Aceptado: 10 de febrero de 2012

Knowledge, transformation processes, collective memory and cultural heritage, when focused on dance, are creative processes whose quest stems from the technical mastery of the body, but they are not strengthened through formats which allow for the transmission, inheritance and preservation of this corporal knowledge. Taking as a starting point the results of interviews with various scholars and performing artists in the city of Bogotá, which were carried out during the second part of the research project: Characteristics of Institutionalization and Formalization of the Artistic Research-creation Processes in Colombia. It was found that most of the academic production regarding dance research is done by professionals from diverse fields such as pedagogy, history, anthropology and philosophy. At the same time, the creators of practical dance implementation refrain from this type of written production. This scenario opens up the discussion on what García Canclini has named the unknown culture rescue, the body with no memory nor trace. Therefore, on the basis of the analysis of the possible meeting scenarios between theory and dance creation, we will review all those possible academic constructions that can link the sense of these two areas of knowledge. This will be done by analyzing a landmark case in which dance-writing, dance creation and consolidation through writing processes, was the basis for transmitting knowledge about one of the most recognized dance techniques nowadays: tango dance.

KEYWORDS

Dance, tango, writing, Dinzel, dancer-dance creator.

*Me duele el tiempo de los frutos secos
de aquel árbol olvidado.*

*Me duele, como el cuerpo
al recibir el impacto de mi atrevimiento.*

Tango para los ausentes

Rafael Pedroza

LA ESCRITURA EN DANZA, UNA METÁFORA DEL CUERPO

De las disciplinas artísticas, la danza es una de las que más adolece de repositorios que permitan a sus creadores, investigadores, coreógrafos, bailarines, directores o público en general, crear redes de conocimiento donde se compartan los procesos, estudios, investigaciones, montajes y otras experiencias que permitan una construcción colectiva de la disciplina. De este modo, no repetir interminablemente el mito de Sísifo “subiendo siempre la misma roca”. Al intentar dialogar sobre esta carencia con artistas escénicos e incluso con académicos de las dos universidades que tienen pregrado en danza¹, se presenta una fuerte resistencia al momento de plantear la necesidad de aumentar la producción escrita que pueda servir como medio de transmisión del conocimiento (ya sea en formato impreso o en otro formato). Al plantear la necesidad de una investigación más rigurosa que piense en formatos de herencia y transmisión del conocimiento en danza; los lugares comunes de resistencia que se encuentran son expresados en las siguientes sentencias: “nosotros nos dedicamos es a la creación”, “no tenemos tiempo”, “eso lo hacen los filósofos”, “no es necesario”, “la escritura es

una herramienta neoliberal de las ciencias duras, no del arte, el arte tiene otro medio de expresión, otro lenguaje” (GICID, 2011). En la investigación macro: Caracterización de la institucionalización y formalización de los procesos de investigación-creación artística en Colombia (2011), de la cual se desprende este artículo, se evidenció que la disciplina con menor producción era el área de danza. Igualmente, es la disciplina que tiene un menor número de académicos con estudios de posgrados y, asimismo, de personas dedicadas al registro, y a pensar formas de medición para este conocimiento (Santamaría-Delgado et ál., 2011). La siguiente figura muestra la producción, ante Colciencias, del área de escénicas, donde del 7% solo un 2% corresponde a investigaciones de danza:

Figura 1. Investigación en artes-Colciencias (2011)



Fuente: GICID, 2011.

Otras disciplinas artísticas han realizado ya el tránsito de hacer práctico a la escritura (en amplios y vibrantes sentidos), desde el siglo XVI el sistema de anotación en música, el registro de procesos de creación de artísticas plásticas y visuales, la dramaturgia en el teatro, incluso el performances (con una naturaleza más inmediata que la danza) está planteando formas de registro. Abocarnos a la discusión de lo lejano y ajeno que es

1 En el marco de la investigación de la Facultad de Artes de la Universidad Javeriana, se realizaron entrevistas a diferentes actores de la escena artística en universidades, las cuales acompañan la reflexión del presente artículo. (2011, Grupo de investigación Caracterización de la institucionalización y formalización de los procesos de investigación-creación artística en Colombia, de ahora en adelante: GICID).

el cuerpo en danza de la escritura es cercenarlo y no escuchar ese mismo cuerpo que ruega por una memoria, una huella, una palabra que lo nombre; el cuerpo habla, grita, se expresa; pero los artistas que ejecutan esta praxis lo han acallado. Condenándolo así a la repetición, al olvido y al silencio. Un ejemplo directo e innegable, lo viven todas las personas que participan o han participado, en Colombia, en procesos de creación en danza cuando, una y otra vez, una coreografía, una estructura dramática, una propuesta de personaje, de dirección, de luces, entre otras; son exploradas, creadas, trabajadas, ensayadas y pulidas durante meses para después ser olvidadas. Si se tiene la mala suerte (como es lógico con el trasegar del ser humano por el mundo) que las personas que participan en esa creación no estén; todo el trabajo se pierde y se reinicia todo nuevamente.

Si al caso anterior le sumamos el olvido cultural la situación trasciende a un olvido de nación y cultura. En otros países (como es el caso de Argentina con el tango, como se verá más adelante) se ha realizado un juciosio trabajo de registro y divulgación del patrimonio cultural de su país. En Colombia, damos por sentado este patrimonio y existen muy pocos (y no lo suficientemente divulgados) trabajos escritos que divulguen nuestro saber en danza, en folclore; con la gravedad que muy pocas danzas se practican actualmente a nivel social y solo se tienen versiones “escenificadas” de nuestra danzas tradicionales. Esto no es solo pérdida de nuestra memoria corporal-social; también es pérdida de grandes investigadores, bailarines y coreógrafos en danza (como el caso de Jaime Orozco en folclore), cuyos trabajos no han tenido los medios y soportes de difusión y conservación necesarios.

Fácilmente se podría decir que esta responsabilidad no es del bailarín, ni del coreógrafo, ni del director; ¿entonces de quién es?, ¿no sería más adecuado que quienes conoces y viven estos procesos sean quienes creen su lenguaje escrito?, si no lo hacen quienes comprenden el mundo con el cuerpo este proceso, inevitable por los nuevos requerimientos de las tecnologías y formas de medición del conocimiento actuales. La relación de la escritura con las artes ha gestado toda una nueva bibliografía y reflexiones, en palabras de Mauricio Durán (2011), en el texto “La escritura en las disciplinas artísticas”, afirma lo siguiente:

¿Para qué puede servir la escritura en las artes? También, para aclarar lo que se está pensando y gestando. Poner a la luz de un papel las ideas, emociones, visiones, intuiciones, en vísperas de convertirse en pensamientos. Godard lo expresa así en su ensayo audiovisual *Histoire(s) du Cinema*: “Una forma que piensa un pensamiento que forma” (1988-1998). La escritura en el arte (las palabras sobre/para/con/de las imágenes), hace sensible lo que aún no se comprende en el caos de las impresiones simultáneas e ideas fugaces que fluyen en la mente al estar en contacto directo con la obra de arte, como en una conversación que amenaza con disipar alguna idea fugaz y que, por tanto, se desea fijar velozmente como una imagen o pensamiento luminoso. Con palabras, se busca registrar el asombroso collage de imágenes y sonidos en movimiento, que se produce en el instante en que sensaciones, ideas y protopensamientos palpitán en la mente como si quisieran manifestarse de manera articulada: la asombrosa tormenta eléctrica que se produce en la descarga de percepciones, recuerdos y emociones, para que veloces y azarosas sinapsis irrumpan con sus flashes de luz los laberintos de los circuitos neuronales del cerebro. La escritura que invocan las artes es

como la que requiere el cerebro en estos momentos, preocupado incluso por hacer una representación de sí mismo, de esta efímera y luminosa existencia que es una idea o una imagen, antes de ser traducida a un pensamiento más elaborado gracias a la escritura. Así, la escritura en las artes es un proceso y un resultado, que permite, además, dar cuenta del proceso de creación, de la investigación que se da en la creación (p. 12)

De esta manera, con el anterior antecedente, este artículo se circunscribe en el marco de reasignación de significado al concepto de “escritura” para danza con el fin de sugerir otros acercamientos y, desde allí, proponer un aumento en la producción en esta disciplina de productos ahonden en la conservación de su patrimonio. Enunciando, en la parte final, uno de los ejemplos en danza donde, a partir de un ejercicio riguroso de compresión y escritura, se marca un momento determinante en la historia de la misma, estandarizando el lenguaje corporal y permitiendo así la transmisión y empoderamiento de la praxis a partir del logos. Hablamos del proceso surtido en el tango-danza con el libro *El tango: una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad*, de Rodolfo Dinzel.

Conforme a lo anterior, se analizará primero el concepto de “danzautor” planteado por Sirkin (1997), donde se aborda el ejercicio de escritura desde una óptica del creador y del intérprete. El proceso de transformación, labor colectiva y herencia cultural que se centra en los danzautores (Sirkin, 1997), se plantea como un cúmulo de procesos de creación en danza, cuya búsqueda se gesta en el dominio técnico de la gramática corporal, consolidándose como autores de metáforas y expresiones bailadas. El cuerpo tiene

una gramática propia que pasa por distintos momentos: 1. Búsqueda corporal, 2. Interpretación corporal, 3. Ensayo y repetición y 4. Escritura de su gramática; bien sea esta aprehendida (captada) en análisis teórico, filmico, escénico o visual. Según Alicia Sirkin, cada bailarín es un “ser poeta corporal y danzautor”, cuya búsqueda se centra en el dominio de la gramática y el lenguaje de la danza en pos de ser autores singulares que construyen sus propias metáforas bailadas que “sintetizan aquellos modos personales de significar el mundo” (Sirkin, 1997).

Son estas múltiples formas de significar el mundo y el proceso de aprehensión de la realidad, por medio del cuerpo danzante, lo que se estructura en cuatro momentos tal y como los propone Patricia Cardona (2005):

1. Revisar los contenidos de los protocolos de investigación, sobre todo en los rubros de marco teórico y metodología de la investigación, cuando se trata de investigaciones históricas y teóricas o crítico-interpretativas. Justificación: la palabra “método” significa camino. El investigador no aporta un método, sino que lo descubre a partir del material de investigación. El método se construye en el camino y se define después.
2. Investigar incorporando el imaginario, la intuición y creatividad del sujeto investigador. Justificación: debemos ser capaces de crear un lenguaje que trascienda la prosaica académica y se aproxime a la experiencia multidimensional del arte. La poética personal no riñe con el rigor de la investigación. Los esquemas rígidos o modelos académicos duros derivaron en la crisis de las humanidades y la pérdida de lectores.
3. En el arte escénico, la investigación teórica, así como la investigación crítico-interpretativa, pueden abrirse

a la poética personal del investigador como acercamiento al conocimiento. Justificación: primero están la imagen y la experiencia multidimensional de donde se desprende la teoría. La experiencia vital del investigador deviene en reflexión propia.

4. Reconocer al sujeto como vehículo de conocimiento, tal y como se da en el proceso creador. Justificación: toda supuesta “objetividad” es la construcción de una experiencia subjetiva. El sujeto altera el comportamiento de lo observado mediante sus particularísimos procesos de percepción (pp. 23-37).

La escritura no es ya abordada desde la dicotomía de un lenguaje binario de oposiciones donde se enfrentan: la creación y la investigación académica, la teoría con la práctica, la interpretación con la reflexión teórica, el cuerpo con la mente. Por el contrario, la interpretación es la aprehensión del conocimiento por medio de un “sujeto que es vehículo” y la poética del cuerpo se incorpora a la prosa académica.

La escritura en danza se asume como lo diría Marília Andrade (2001) en su texto *Reflexões acerca da pesquisa artística em dança*²:

La investigación artística en danza tiene como objetivo un trabajo creativo de expresión, a través del cuerpo. El artista transitará necesariamente en dirección a las sensaciones, las emociones, el imaginario. La ciencia, por su parte, se apoya en el trazado de la lógica y las condiciones de previsibilidad. Sin embargo, existen puntos de aproximación entre investigaciones artísticas y científicas. Así como la intuición y la imaginación son imprescindibles en el proceso de descubrimiento científico, el análisis y la reflexión pueden ser incorporados a la creación artística, caracterizándola como investigación

sistemática. Formar el investigador-artista significa darle los instrumentos para estudiar teorías y técnicas, para sistematizar de manera coherente y reflexiva sus pensamientos y acciones, al mismo tiempo en que desarrolla obras artísticas creativas (p. 47).

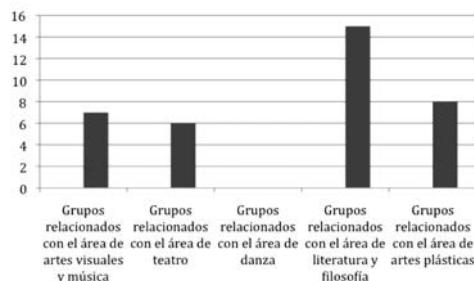
La investigación de campo es una metodología empleada con eficacia en procesos de creación en danza como fuente de estímulos para la realización de motivos coreográficos. El investigador generalmente va al campo y hace observaciones, anotándolas en su diario de campo, además de realizar registros en audio, fotografía y video. A través de estos registros, el investigador tiene la posibilidad de decodificar acciones físicas, movimientos, diseños coreográficos, vestuarios, a partir de los cuales hará una relectura, con la intención de elaborar un producto escénico (p. 53).

En este sentido, es inquietante constatar cómo la gran mayoría de la producción teórica en danza es realizada por profesionales que no participan en procesos de creación. Es gracias a estos juiciosos y rigurosos trabajos de profesionales de otras disciplinas que se cuentan con material teórico (análisis pedagógicos, históricos, antropológicos y filosóficos) en danza. Pero es más inquietante constatar la despreocupación, poco interés y resistencia de los creadores en danza a consolidar en un producto su hacer. En el marco de la investigación realizada por el GIRCDA, al relacionar la producción de cinco universidades (Universidad Nacional de Colombia, Universidad de los Andes, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Pontificia Universidad Javeriana y Universidad Pedagógica Nacional) en Bogotá que tienen carreras en arte y la producción de los grupos por área, para el área de danza (sumando los grupos de las cinco universidades) se

² Traducción inédita de Juan David González (2011).

obtuvo solo un 0,5% de producción para danza (figura 2).

Figura 2. Grupos de investigación en arte



Fuente: GICID, 2011.

Se encontró que la gran producción académica de investigación en danza tiene como referente el análisis teórico en danza desde otras disciplinas, a la vez que los creadores de la ejecución práctica se distancian de este tipo de producción escrita. Este panorama nos abre la discusión a lo que García Canclini (1996) llama el recate de la cultura desconocida; así entonces, analizando los posibles panoramas de conjunción entre teoría y la creación en danza se revisarán las construcciones académicas que se pueden gestar para la construcción de un puente que de unidad de sentido a ambas esferas del conocimiento. Canclini aboga por una comprensión de lo corporal en lo teórico pues el cuerpo evidencia la cultura de una sociedad en su forma de expresarse, los cuerpos abordan el espacio-tiempo desde una relación íntima con su época y esto es lo que los danzautores “captan”, aprehenden al momento de interpretar, pero justamente, esta aprehensión, cuando alcanza un punto de maduración y reflexión, debe ser transmitida y compartida para que no se muera en el insondable tiempo efímero de la escena.

Al decidir que lo específico de la cultura reside en su fidelidad al pasado, se ciegan

a los cambios que la van redefiniendo en las sociedades actuales. Al asignarle una autonomía imaginada, se suprime la posibilidad de explicar lo cultural por las interacciones que tiene con la nueva cultura hegemónica. El pueblo es “rescatado” pero no conocido (García Canclini, 1999, p. 196). Con esto, Canclini refuerza la noción de olvido cultural, al comprender corporalmente con una interpretación pero no “conocer” el conocimiento para erigirse como tal debe ser transmitido para no ser olvidado.

Dallal lo analiza desde el siguiente punto de vista “acontecimientos efímeros que con la rapidez del rayo pasan a ser otra cosa, ‘pasan a otra cosa’, transitan a ser, cabalmente, imagen, cultura, historia, cada vez que alcanzan sus objetivos, sus fines, sus ciclos vitales” (Dallal, citado en Islas, 1995). Bourdieu (2005) habla de la herencia que se acumula y desaparece:

La herencia acumulada por la labor colectiva se presenta así a cada agente como un espacio de posibles, es decir, como un conjunto de imposiciones probables que son la condición y la contrapartida de un conjunto circunscrito de los usos posibles (p. 349).

Hilda Islas (1995) lo expresa así: “Ni sólida, ni líquida ni gaseosa; el estado físico de la danza parece ser la fugacidad. Cuántas palabras han intentado alcanzar este acontecer que se evapora sin poder atraparlo en vuelo” (pp. 45-38).

¿Está la danza condenada al silencio histórico?, ¿debe ser su conocimiento objeto del instante?, ¿tantos años, esfuerzos y horas de preparación deben morir en escena?

La respuesta es: ¡no! La autora está de acuerdo con Peter Brook cuando, en una entrevista

para el Festival Iberoamericano de Teatro de 2009, decía que, afortunadamente las artes escénicas eran efímeras y de este modo no se contribuía con tanta basura en museos y bibliotecas (Brook, 2010, p. 24). En efecto, se debe hacer un proceso de curaduría para evaluar cuáles son las mejores plataformas, medios, investigaciones y prácticas que ameritan ser transmitidas; pero esto ya lo pueden hacer disciplinas como la música, cuya producción teórica y práctica es alta; pero para la danza no se tiene ni siquiera el material suficiente para hacer una selección. Por ello, en la parte final se presentará el proceso vivido en el tango-danza a partir del ejercicio de escritura realizado por Rodolfo Dinzel.

EL CASO DEL TANGO-DANZA EN COLOMBIA

Un ejemplo de cómo puede contribuir el análisis escrito a la danza, es el acontecido con el tango-danza en los años noventa con la publicación del libro: *El tango: una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad*, escrito por Rodolfo Dinzel en un esfuerzo realizado durante muchos años de su experiencia como bailarín y maestro y publicado en 1994.

Este libro es resultado del esfuerzo de Rodolfo Dinzel y Gloria Dinzel por entender las estructuras, movimientos y espacios que se generaban entre los bailadores de tango (incluidos ellos). Las anotaciones y reflexiones de esta búsqueda eran transmitidas en clases que la estudiante Alba Ferretti fue grabando, lo cual permitió la posterior elaboración de los conceptos y teorías que le posibilitaron a un gran número de bailarines a nivel mundial (incluido Colombia) comprender y estructurar una técnica que no tenía (hasta ese momento) un lenguaje propio que le permitiera ser aprehendida y

aprendida; pues se quedaba en lo efímero de las milongas. El interés, expresado por Dinzel en sus páginas era de rescatar del anonimato la tradición de su pueblo, una tradición marcada por la búsqueda de la libertad y expresada en una corporeidad específica que él se dio a la tarea de explicar desde “sus estructuras físicas, los factores psíquicos, emocionales, culturales y estéticos” (Dinzel, 1994, p. 7), teniendo como fuente la investigación y su propia experiencia como bailarín. Así, revolucionariamente, logra nombrar toda la estructura del tango-danza y darle a los bailarines, bailadores y analistas una herramienta desde el lenguaje que les permitirá transmitir este conocimiento.

La investigación de Dinzel hace un análisis histórico de los orígenes del tango-danza entre los gauchos (paisanos del campo) e inmigrantes (cocoliches) y los símbolos corporales que sus grupos utilizaban para conservar su sentir en rituales al margen de los permitidos. Pasando por la clandestinidad del lunfardo, las luchas y competencias que se daban entre estos grupos; Dinzel realiza una analogía de este origen a la corporeidad del tango y cómo ese sentir y connotación histórica se conservan en el tango-danza. De este modo, plantea en su libro revolucionarios conceptos como: “el aparato expresivo, el aparato dramático y el tercer volumen” (1996), entre otros.

Hasta ese momento, el tango-danza se transmitía solo desde la experiencia inmediata, y para otros países (como Colombia) solo era posible comprender esta danza desde videos (con muy mala calidad) que llegaban por esfuerzos individuales y a los cuales muy pocas personas podían tener acceso.

Con el tiempo, el ejercicio realizado por Dinzel se fue conociendo como la técnica Dinzel y partiendo de ella empezaron a surgir otras variaciones de técnicas para el tango-danza. 1860-1890), pasa por el plano coreográfico (1890-1940), la época de oro (1940-1950), la proyección artística y la época del tango argentino. Gracias a los aportes de Dinzel y a su abstracción de las maneras, posturas, dinámicas y lenguaje de los cuerpos cuando bailan tango; los bailarines y demás artistas del tango-danza contaron con un lenguaje que potencializó, comunicó y posicionó a nivel mundial esta danza.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Ahondar en las diferencias del quehacer práctico y del teórico solo conlleva a una discusión sin salida que ya suficiente bibliografía tiene acumulada en librerías y bibliotecas. Pero la compresión del mundo y de la cultura de un pueblo que se da por medio del cuerpo (que es el primer medio de todos los seres humanos para conocer y comprender el mundo) es una experiencia que los intérpretes corporales están en el deber de transmitir. No toda interpretación es un ejercicio antropológico o histórico de comprensión del devenir histórico del “espíritu” de su época (como lo afirmó Hegel); pero el continuo y riguroso esfuerzo que realizan los bailarines (en muchas horas de entrenamiento) para comprenderse y comprender su mundo por medio del cuerpo, los hace portadores de una visión particular del ser humano que debe ser comunicada y heredada en formatos distintos a la puesta en escena. La reflexión analítica de lo acontecido en el cuerpo propio y el cuerpo del otro puede tomar, en efecto, otro esfuerzo, tiempo y espacio distinto al ya trabajado para la

creación corporal; pero para una disciplina que adolece de tan poca, casi inexistente, producción escrita o visual de su praxis; todos los esfuerzos que se realicen en este sentido son bienvenidos para construir, colectivamente, el mundo de los danzautores. El cuerpo conoce, experimenta y habla con sus movimientos del saber que resguarda en su trasegar por la historia del cuerpo, solo necesita una palabra que lo nombre.

REFERENCIAS

- Andrade, M. (2001). Reflexões acerca da pesquisa artística em dança. En Abrace. *Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas* (47-54). Salvador: Escolas de Teatro e Dança. Universidade Federal da Bahia.
- Bourdieu, P. (2005). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Cardona, P. (2005). *Creatividad: ¿academizar el arte o estetizar la academia?* Red Sudamericana de Danza. Recuperado de <http://www.movimiento.org>
- Dinzel, G. (1994). *El tango: una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad*. Buenos Aires: Corredor.
- Dorfles, G. (2004). *Las reglas del arte*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Durán, M. (2011). La escritura en las disciplinas artísticas. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6(2), 87-116.
- Espósito, R. (1996). *Confines de lo político*. Madrid: Trotta.
- Hernández, A. y López Carrascal, J. (2003). Cultura, artes y humanidades. Bogotá: Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior (Icfes).

- Hernández, C. A. (2006). Evaluación y formación. En *Memorias del Primer Seminario Internacional de Evaluación de la Educación*. Bogotá: Icfes. Recuperado de <http://w3.icfes.gov.co:8080/seminariointernacional/ktmllite/files/uploads/CARLOS%20AUGUSTO%20HERNANDEZ.pdf>
- Islas, H. (1995). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Kalmar, L. (2003). Patricia Stokoe y la expresión corporal. Expresión, creatividad y movimiento. *I Congreso Internacional de Expresión Corporal y Educación*. Salamanca: Amarú Ediciones.
- Kemmis, S. (1998). *Más allá de la teoría de la reproducción* (3^a ed.). Madrid: Morata.
- Ministerio de Cultura, Colombia (2006-2010). *Plan Nacional para las Artes. Diagnóstico de la formación artística*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Restrepo, A. (2007). *Potencial superior humano, integralidad, multidimensionalidad y lenguajes*. Bogotá: (s. d.).
- Roldán, A. (2001). *La danza como fuerza educativa*. Bogotá: Instituto Goethe.
- (s. d.). Definición de danza. En *Introducción a la enseñanza. Ritmo y danza*. Recuperado de <http://usuarios.lycos.es/tronio/ritmo-danza.htm>
- Santamaría-Delgado, C.; Chingaté, N.; González, J.; Castellanos, N.; Salazar, M. y Morales, S. (2011). La productividad de las artes en las universidades colombianas: desafíos a los mecanismos de medición del conocimiento. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6(2), 87-116.
- Sirkin, A. (1997). Mi yo creador: un enfoque holístico del proceso de creación. *Conferencia presentada en las Primeras Jornadas de Educación Artística del NOA*.
- Trigo, E. et ál. (1999). *Creatividad y motricidad*. Barcelona: INDE.