

Coreografías de la mirada. Un proyecto de investigación-creación en danza

Coreographies de la mirada. Un projecte de recerca-creació en dansa

Choreographies of the gaze. A research-creation project in dance

José Ignacio Lorente

Departamento de Comunicación Audiovisual. Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación
Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea¹

Sarriena Hauzoa, s/n, 48940 Leioa, España

<https://orcid.org/0000-0003-2857-7242>

eneko.lorente@ehu.eus

Recibido: 01/11/2024 | Aceptado: 19/12/2024 | Publicado: 01/2025

Resumen

La investigación-creación artística es un programa emergente de investigación en el ámbito académico, de interés para la producción de conocimiento, la generación de discurso, la educación, y la comunicación y disseminación de las prácticas escénicas contemporáneas.

En el ámbito de la danza, la investigación-creación adquiere especial relevancia a partir del momento en que su práctica desborda los estrechos marcos disciplinares y convenciones de la exhibición escénica para entrar en contacto con los contextos socio-históricos y culturales en que se desenvuelve.

Por otra parte, la investigación-creación atiende a los procesos y a las interrelaciones que se producen entre el sujeto y el objeto de la investigación, involucrando el cuerpo y los sistemas sensoriales, socio-afectivos e intersubjetivos de los participantes en el mismo.

La atención a los procesos frente a los productos de la creación no consiste solamente en una opción meramente metodológica o estética, sino que representa un pensamiento en acto cuya performatividad implica cuestiones políticas, éticas y discursivas, relativas a la forma de configurar y definir los objetivos y el interés de la investigación, los valores implicados y el posicionamiento del sujeto en relación con las tensiones y conflictos presentes en los contextos en que habita, y frente a los cuales se compromete y actúa.

Y es precisamente este posicionamiento el que hace de la investigación-creación un proyecto de conocimiento situado y de transformación del propio sujeto de la investigación y del entorno social en el que actúa, al hacer sensibles y pensables, además de ética y políticamente abordables, cuestiones que, por una u otra razón, han quedado relegadas y excluidas del espacio social y consecuentemente, de la posibilidad de disenso, educación y deliberación pública.

Palabras clave: Danza, Investigación, Creación, Performance, Cine.

Resum

La investigació-creació artística és un programa emergent de recerca en l'àmbit acadèmic, d'interès per a la producció de coneixement, la generació de discurs, l'educació i la comunicació, i la disseminació de les pràctiques escèniques

¹ Investigador asociado al Proyecto de Investigación Interdisciplinar PYPA *Au-delà des Pyrénées: Patrimoines d'encre transpyrénéens de l'Université de Pau* (ITEM EA 3002) y TISSAGE, Université de Rennes2.

contemporànies.

En l'àmbit de la dansa, la investigació-creació adquireix una rellevància especial a partir del moment en què la seva pràctica desborda els estrets mares disciplinars i convencions de l'exhibició escènica per entrar en contacte amb els contextos sociohistòrics i culturals en què es desenvolupa.

D'altra banda, la investigació-creació atén els processos i a les interrelacions que es produeixen entre el subjecte i l'objecte de la investigació, involucrant el cos i els sistemes sensorials, socioafectius i intersubjectius dels participants en aquesta.

L'atenció als processos davant dels productes de la creació no consisteix només en una opció merament metodològica o estètica, sinó que representa un pensament en acte la performativitat del qual implica qüestions polítiques, ètiques i discursives, relatives a la forma de configurar i definir els objectius i l'interès de la investigació, els valors implicats i el posicionament del subjecte en relació amb les tensions i els conflictes presents en els contextos en què habita, i davant dels quals es compromet i actua.

I és precisament aquest posicionament el que fa de la investigació-creació un projecte de coneixement i transformació social, i de coneixement i transformació del propi subjecte de la investigació, en fer sensibles i pensables, a més d'èticament i políticament abordables, qüestions que, per una o altra raó, han quedat relegades i excloses de l'espai social i conseqüentment, de la possibilitat de dissens, debat i deliberació pública.

Paraules clau: Dansa, Investigació, Creació, Performance, Cinema.

Abstract

Artistic research-creation is an emerging research program in the academic field, of interest for the production of knowledge, the generation of discourse, education and the communication, and the dissemination of contemporary performing arts practices.

In the field of dance, research-creation acquires special relevance from the moment in its practice goes beyond the narrow disciplinary frameworks and conventions of performing arts to come into contact with the socio-historical and cultural contexts in which it operates.

On the other hand, research-creation addresses the processes and interrelations that occur between the subject and the object of the research, involving the body and the sensorial, socio-affective, and intersubjective systems of the participants.

The focus on processes, as opposed to the products of creation, is not merely a technical, methodological, or aesthetic option, but represents a thought in action whose performativity involves political, ethical, and discursive questions. These questions relate to the way of configuring and defining the objectives and interests of the research, the values involved, and the positioning of the subject in relation to the tensions and conflicts present in the contexts in which it lives, and in relation to which it is committed and acts.

And it is precisely this positioning that makes research-creation a project of knowledge and social transformation, and of knowledge and transformation of the subject of the research itself, by making sensitive and thinkable, as well as ethically and politically approachable, questions that, for one reason or another, have been relegated and excluded from the social space and, consequently, from the possibility of dissent, debate, and public deliberation.

Keywords: Dance, Research, Creation, Performance, Cinema.

1. Investigación-creación y producción de discurso

La producción de discurso a través de la investigación-creación en danza adquiere especial relevancia para la diseminación de la experiencia artística, debido a que al mismo tiempo que pone en cuestión la performatividad del lenguaje y el logo-centrismo dominante en el paradigma científico, abre nuevas vías

de pensamiento y práctica para la educación, la formación y la comunicación de la experiencia artística.

Al poner el foco de atención en los valores involucrados en los procesos y en la definición de los objetos y objetivos de la investigación, la investigación artística se posiciona críticamente frente a los valores y procedimientos dominantes en los contextos socio-históricos y culturales en que se desarrolla, generando entornos más democráticos y participativos para la formación y la práctica artística.

Uno de estos contextos, ha venido determinado por la irrupción de nuevos media e interactividades en la creación y la diseminación de la danza, lo cual ha movilizado radicalmente las formas convencionales de pensamiento, la diversidad de prácticas, y la recepción y apreciación de los procesos de creación, más allá del espectáculo escénico y de la ejecución virtuosa de las escrituras coreográficas previas. El *inter-media* contemporáneo ha impulsado la performatividad implícita en las artes escénicas, transformando los ecosistemas mediáticos, la visualidad inherente al espectáculo escénico y la figura misma del espectador y su competencia, generando con todo ello nuevos objetos de investigación y de práctica artística.² Este cruce de caminos entre las artes en vivo y las tecnologías de la comunicación ha abierto también nuevas perspectivas críticas acerca de los paradigmas dominantes en la diseminación y educación de las artes escénicas.

2. Educación y transmisión. Una perspectiva crítica

En las relaciones de enseñanza-aprendizaje, el paradigma transmisor ha ocupado un lugar privilegiado en la teoría y la práctica educativa. La transmisión del conocimiento entre quien sabe y se le presupone la competencia para transmitir dicho saber, y quien adolece de dicho saber y de la competencia necesaria para adquirirlo de forma autónoma, ha fundamentado el pensamiento moderno acerca de la relación educativa y su institucionalización en los espacios dedicados a la transmisión y comunicación del conocimiento.

En el ámbito de la educación, dicha institucionalización se ha producido en un régimen especial de enseñanzas artísticas que, en buena medida, ha soslayado el debate acerca de los procesos de investigación e innovación educativa, así como las perspectivas críticas acerca las formas dominantes de transmisión y comunicación del conocimiento escénico.

En su libro *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, el filósofo Jacques Rancière observa que, en el presupuesto de una sociedad de iguales, la distancia que el paradigma educativo transmisor pretende reducir entre el saber del docente y la falta de conocimiento y competencia del discente es aquella que, por el contrario, se reproduce sin cesar, debido a que, si la igualdad es el fin y no el principio sobre el que se asienta la relación pedagógica, la igualdad se sitúa en un lugar inalcanzable. El modelo comunicativo transmisor parte de una desigualdad fundamental consistente en que, para que las condiciones de dicha transmisión se produzcan es necesario, por una parte, que la figura discente reconozca su falta de conocimiento y de la capacidad necesaria para adquirirlo de forma autónoma y creativa y, del otro lado, es preciso que esa misma figura discente reconozca que la figura docente dispone del conocimiento y de la competencia pedagógica necesaria para transmitirlo. En términos discursivos, el primer reconocimiento es el resultado de una violencia simbólica que asegura la humillación didáctica, aquella por la que el destinatario acepta su incapacidad y se perfila como figura incompetente en la relación pedagógica; en tanto que el segundo reconocimiento comporta la aceptación de un presupuesto de dominio por parte del destinador, que coarta y reproduce la desigualdad entre quien detenta el poder de la palabra y quien se somete a ese poder en nombre de una paradójica “desigualdad igualatoria” (Rancière, 2007).

Este es el campo de maniobras didácticas al que se refiere Paolo Fabbri a propósito del modo en que, sin llegar a ser explícita esta relación de desigualdad, es un ingrediente fundamental del discurso didáctico y

² Este trabajo cuenta con el apoyo a la investigación-creación del Departamento de Cultura y Política lingüística del Gobierno Vasco.

de la comunicació pretendidamente transmisora del conocimiento. Para Fabbri, al tratar de poner al alcance del discente un conocimiento que reduzca la distancia entre quien sabe y no sabe, esto es, entre diferentes, dicha distancia se reproduce y ensancha indefinidamente al colocar esta desigualdad fundamental como punto de partida de la relación didáctica (Fabbri, 1995). La pretensión de abolir la distancia entre el saber y la ignorancia es precisamente la que instaure dicha distancia, creando una distribución *a priori* de posiciones entre capacidades e incapacidades. Una atribución arbitraria de capacidades entre mirar (pasivo) y actuar (activo), donde lo que el espectador aquiescentemente debe ver y aprehender es el resultado de una estrategia comunicativa dispuesta por quien dirige la puesta en escena y actúa en la misma para hacerle-ver y apreciar una performance basada en los mismos presupuestos que la performance didáctica.

Frente a esta situación, Rancière plantea el presupuesto de una igualdad potencial entre ignorantes, docentes y discentes, que se reconocen mutuamente la capacidad de aprender entre semejantes (Rancière, 2007, p. 14). Este es también el punto de partida de la pedagogía crítica, aquella que renunciando a cualquier pretensión transmisora reclama una construcción del conocimiento entre participantes (Van Manem, 2003), que se reconocen en situación de igualdad para abordar una situación socio-cultural que consideran problemática y que de común acuerdo tratan de comprender y transformar. Semejante planteamiento, trasladado al ámbito de las prácticas artísticas y escénicas, observa que, “si la distancia no es el mal a abolir sino la condición sustancial de toda comunicación [...] dicha distancia es meramente factual, en la que cada acto intelectual es un camino trazado entre una situación de ignorancia y un saber, un camino que va aboliendo incesantemente, junto con sus fronteras disciplinares, toda jerarquía de posiciones” (Rancière, 2010).

La capacidad negada al espectador en el paradigma de la transmisión es la competencia para traducir a su manera lo que observa y percibe con el fin de componer su propia performance gracias a su singular experiencia intelectual, la cual vuelve semejantes tanto a creadores y espectadores, como a docentes y discentes, aunque dicha experiencia no se parezca a ninguna otra porque se produce precisamente a través de una distancia irreductible, mediante un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones. En este contexto, la emancipación consiste en ese desdibujamiento de las distinciones entre quienes actúan y miran con el fin de sumergir a todos los participantes, actores y espectadores, en una comunidad de intérpretes que intercambia a través de la performance escénica algo sustancial del mundo en el que habitan (Rancière, 2010, p. 28).

La teoría crítica de la educación artística y de la formación en artes escénicas parte de la idea de que el aprendizaje no es un fin sino una estrategia para incoar procesos de exploración e investigación a partir de la identificación de objetos problemáticos de conocimiento, cuyo abordaje responde a intereses y compromisos explícitos por parte de la comunidad de aprendizaje, los cuales no están sometidos necesariamente a los mismos marcos disciplinares con los que el campo educativo, como el artístico, han definido sus respectivos objetos de conocimiento (Lorente, 2015, p. 99), así como las teorías y redes conceptuales que mejor los definen, junto con las metodologías más productivas y los procedimientos más eficientes para la práctica y diseminación artística (Hernández, 2006).

De este modo, la interdisciplinaridad requerida para una práctica artística y educativa divergente del paradigma transmisor no consiste tanto en abordar un objeto -como por ejemplo, la puesta en escena o la interpretación- de tal modo que cada disciplina se apropie del mismo con sus propias teorías, herramientas metodológicas y procedimentales, sino que, por el contrario, insista en la producción de nuevos objetos de conocimiento de los que ninguna disciplina pueda apropiarse por separado (Barthes, 1984, p. 71), debido precisamente a que ese objeto ha surgido del enfoque interdisciplinar de una situación percibida como problemática y para cuyo abordaje ha requerido la colaboración de otras perspectivas, disciplinas y áreas de conocimiento.

En este mismo sentido, según observa Mieke Bal, “si queremos saber si estamos tratando con una disciplina o con una interdisciplina dependerá de cuál sea su objeto. Si el dominio de su objeto consiste en el conjunto

de materiales consensuadamente categorizados, alrededor de los cuales han cristalizado determinadas hipótesis o aproximaciones, estaríamos tratando con una disciplina. Pero, si el dominio del objeto no es obvio y éste debe de ser “creado”, quizás después de haberlo destruido primero, estaríamos dirigiéndonos hacia el establecimiento –provisional por definición– de un área de estudio interdisciplinar” (Bal, 2003, p.11). Como advierte la propia autora, “los conceptos son herramientas de la intersubjetividad que facilitan la conversación entre disciplinas [...] pero, no están fijos, sino que viajan entre disciplinas, entre periodos históricos y entre comunidades académicas diversas. Entre las disciplinas, el significado, alcance y valor operativo de los conceptos difiere. Y estos procesos de diferenciación, deben ser evaluados antes, durante y después de cada “viaje”” (Bal, 2009, p. 32). La interdisciplinaridad representa así una desjerarquización del modo en que los paradigmas disciplinares se han apropiado de las definiciones de conceptos y objetos del conocimiento, junto con una crítica de la forma en que las comunidades científicas y académicas determinan los marcos y las redes conceptuales mediante las cuales coartan el diálogo y el debate acerca de su adecuación para la definición de nuevos objetos de conocimiento (Borgdorff, 2009).

El análisis de una situación problemática, al perseguir el objetivo de llevar a cabo la búsqueda del conocimiento, pone estos conceptos en contacto con los objetos potenciales que deseamos llegar a conocer. Las disciplinas utilizan, aplican y movilizan los conceptos para interactuar con el objeto de la investigación y alcanzar un conocimiento especializado del mismo. Sin embargo, esto no implica necesariamente una división rígida por disciplinas o departamentos, ya que dicha división despoja a los participantes de una clave fundamental para la práctica del análisis relativo a la naturaleza provisional de los conceptos. Semejante sensibilidad indisciplinada es a la que alude nuevamente Rancière cuando afirma que las disciplinas actúan como auténticas distribuciones de lo sensible, divisiones y “repartos políticos de lo sensible” (Rancière, 2014) que no representan solamente aquello que en un determinado marco disciplinar puede ser percibido como una situación o fenómeno problemático, sino que plantea también una distribución política de lo sensible acerca de dicha situación, y de aquello sobre lo que una comunidad científica puede plantearse e interrogar como una cuestión propia y apropiada para su investigación y conocimiento. Los paradigmas científicos representan esos prejuicios disciplinares en la medida en que en su reparto político determinan lo que puede ser ontológicamente un problema a analizar y aquello que queda, por una u otra razón, fuera de la escena de lo legítimamente apreciable e interrogable como problema.

Para Mieke Bal, la puesta en escena como objeto interdisciplinar del análisis cultural constituye “un concepto sobre el que trabajar y un objeto que trabaja” (Bal, 2009, p. 130), cuya performatividad hace que “la obra de arte pueda no sólo ser, sino también *hacer* una obra” (Bal, 2009, p. 132). Mediante esta reflexión se trata de articular una práctica artística o actividad cultural, el objeto específico del análisis cultural, y una teoría cultural que posibilite a la vez una heurística, integrando en el proceso de puesta en escena una práctica de investigación-creación y al mismo tiempo una práctica artística. La escena contemporánea plantea así un trabajo que busca la creación de disensos, poniendo en relación lo que antes ni siquiera llegaba a ser percibido como problemático, generando aperturas en el tejido social y artístico de lo sensible. Así, retomando a Rancière, “arte y política se sostienen recíprocamente como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible (...), de redefinición de lo visible, de lo que se puede decir de ello y de los sujetos capaces de hacerlo” (Rancière, 2010, p. 67).

La investigación-creación en danza produce movimientos entre disciplinas con el objetivo de crear nuevos objetos y procesos para la creación y el conocimiento situado, en la medida en que dicho conocimiento se construye a partir de la situación en la que se posicionan el sujeto y la comunidad de participantes en la investigación, una perspectiva que responde a los intereses, valores y compromisos adquiridos en el proceso mismo de definición del objeto a investigar.

En este sentido, Lorraine Code observa la producción de conocimiento artístico como un proceso interminable, no como el prefacio necesario para la consecución de un producto, debido precisamente a que: “este conocimiento no se consigue de una sola vez, sino que se va desarrollando, está abierto a la interpretación a varios niveles, admite diferentes grados, cambia a lo largo del proceso de su construcción,

de tal modo que las posiciones respectivas del sujeto y del objeto se tornan reversibles, haciendo que a lo largo de todo ese proceso sea necesario contrastar y revisar los juicios” (Code, 1991, p. 38) de valor acerca de la pertinencia de los objetos de la investigación en tanto que “objetos inmersos en la vida social de las cosas” (Appadurai, 1991). Surgen así las auto-etnografías del proceso de investigación-creación escénica como práctica de un discurso de interés para la diseminación del conocimiento en artes, cuya estrategia textual no se orienta hacia una transmisión de los resultados de la investigación, sino hacia una comprensión del proceso seguido, de los itinerarios desarrollados y de los que han sido abandonados, así como de los acontecimientos a los que ha dado lugar a lo largo de un diálogo entre participantes iguales, involucrados en la transformación de una situación percibida como significativa para todos.

3. Un pensamiento en acto

Uno de los tópicos más persistentes en el ámbito de la transmisión del conocimiento en el arte consiste en la idea de que la teoría y la práctica constituyen dos formas o estrategias de conocimiento diferenciadas, cuando no irreconciliables. Sin embargo, en su libro *Pensamiento en acto*, los autores Brian Massumi y Erin Manning, advierten que, en relación con el saber específico en arte y su transmisión, “la práctica es un modo de pensamiento *creativamente* en acto”, y observan cómo la economía del conocimiento, cada vez más especulativa, impone unas ideas precisas de investigación-creación e innovación alineadas con la espectacularización, la mercantilización y la implantación de indicadores de calidad. Observan también que los efectos de esta economía del conocimiento pueden apreciarse en la institucionalización de ciertos programas de investigación donde la creación artística contribuye a estetizar los resultados de la investigación, mientras cada disciplina continua trabajando en sus respectivos nichos de investigación, junto con una “creciente tendencia a la acreditación de la calidad según estándares de mercado y apreciación pública, en vez de preguntarse por qué la investigación –en sí misma- es una modalidad de práctica creativa que pone en escena el pensamiento de forma innovadora” (Manning y Massumi, 2014, p. 24).

A diferencia de la perspectiva dominante en el paradigma científico, determinado por la pretensión de objetividad, universalidad, predicción y control de los fenómenos objetos de estudio, el enfoque de investigación-creación que los autores proponen observa la investigación como “un modo de actividad *sui generis*, que ocurre al nivel constitutivo, tanto de la práctica artística como de la investigación teórica, en un punto anterior a aquel en el cual la investigación y la creación divergen dentro de las estructuras institucionales”, precisamente allí donde el hacer sería ya pensar-en-acción, y la conceptualización sería una práctica con derecho propio” (Manning y Massumi, 2014, p. 35).

Ambos, hacer y teoría, se intersecarían así en la técnica, entendida aquí como un compromiso con las modalidades de expresión que una práctica inventa para sí misma, y no solo usa. Y para que dicho encuentro en la técnica fuera verdaderamente creativo, sería necesario que tuviera un final constitutivamente abierto, esto es, que apuntara hacia resultados que no estuvieran previamente programados y predeterminados, sino que serían experimentales, efectos emergentes de un proceso en curso, cuyos rasgos distintivos no pueden ser previstos con exactitud.

Además, este concepto de técnica incluye la idea de las *condiciones* a través de las cuales un trabajo o una práctica adquieren su expresión. La técnica procesual se reinventa a sí misma en el desarrollo de la práctica, y es inmanente debido a que sólo puede producirse por ella misma, siguiendo su propio proceso de desarrollo. En este sentido, lo decisivo del proceso consiste menos en que los fines o cualquier tipo de estructura intencional subjetiva esté perfectamente pre-concebida, que en la manera en que se disponen las condiciones iniciales de producción. El énfasis se desplaza así de la estructura programática en sí, a la forma en que se ha condicionado a lo largo del proceso la producción de un conocimiento, del mismo modo que un meta-análisis no compara solamente los resultados de ciertas investigaciones, sino los criterios, prácticas y técnicas que han orientado el proceso. En consecuencia, no se trata de *describir* la complejidad del funcionamiento de un trabajo, sino de *activar* sus condiciones y modalidades de pensamiento, sus

procesos, en una concertación interdisciplinar y creativa nueva. Desde esta perspectiva, las técnicas no son dispositivos de encuadre disciplinar, ni procedimientos de aplicación práctica, sino resortes que activan y dinamizan las prácticas artísticas desde el interior de las mismas.

En consecuencia, la investigación-creación entiende la técnica como una intersección entre teoría y práctica orientada hacia la incoación de procesos, la producción de acontecimientos y su comunicación participante, en la que los productos, si los hubiere, no pueden ser pre-programados debido a que son experimentales, efectos emergentes de un proceso en curso. “Esta idea de investigación-creación entendida como la incorporación de técnicas de emergencia, implica tomar en serio que un arte creativo o práctica artística genera conceptos en-el-hacer. Estos conceptos en-el-hacer son móviles al nivel de las técnicas que inventan continuamente, y este movimiento es a la vez especulativo, esto es, orientado al acontecimiento-futuro, y pragmático, en tanto que práctica basada-en-la-técnica” (Manning y Massumi, 2014, p. 39).

4. Coreografías de la mirada

Coreografías de la mirada es un proyecto interdisciplinar de investigación-creación que pone el foco de interés en los procesos de creación artística y en las formas de producción de discurso y diseminación de las prácticas en danza. Una de las líneas de trabajo del proyecto consiste en cuestionar los objetos de la cultura visual contemporánea con el objetivo de sensibilizar el modo en que lo visual media y determina la forma de relación del sujeto con el entorno físico y social en el que se halla inmerso. Para ello, Coreografías de la mirada se ha interesado, en primer lugar, por la relación entre el cine y la danza en tanto que escena expandida de prácticas coreográficas que cuestionan tanto los lenguajes audiovisuales, entendidos como estrategias coreográficas para movilizar la mirada y las sinestesias sensoriales del cuerpo del espectador a través del espacio filmico; así como por el potencial significativo del movimiento desde la perspectiva de una intersemiótica que afecta tanto al cuerpo de intérpretes y espectadores, como al cronotopo compartido por éstos.

4.1. Una danza deceptiva

La implicación educativa del proyecto se ha desarrollado en sendos seminarios realizados en el ámbito de la universidad francesa de Rennes², y en el espacio de creación escénica La Fundación de Bilbao, con el título de Evidentia/Agerikoa. El objeto de estos seminarios ha consistido en intersectar la teoría y la práctica mediante la danza deceptiva y la ceguera para compartir con los participantes una exploración crítica de la cultura visual. A diferencia de los programas de danza inclusiva y de accesibilidad a las prácticas escénicas para personas con algún tipo de limitación visual, el recurso a la danza deceptiva como técnica exploratoria ha propuesto un proceso *a contrario*, consistente en el cegamiento de las personas, tanto videntes como invidentes, participantes en el mismo. La ceguera representa así una restricción y un procedimiento igualador de todos los participantes para indagar colaborativamente a través de su propia experiencia y competencia, la forma en que la mirada media entre el sujeto que observa y lo observado, en el entorno físico, intersubjetivo y social. De este modo, se han podido apreciar algunos de los puntos ciegos de la cultura visual, como son los prejuicios, estereotipos y expectativas a través de los cuales se ha educado la percepción visual, incluido el propio espectáculo escénico y sus convenciones en lo relativo a la distancia infranqueable que media entre quien observa y es observado. La ceguera, tanto de intérpretes como de los espectadores, ha permitido interrogar estas convenciones escénicas, tomando como referentes de la escena contemporánea la bailarina cegada de Café Muller (1978), dirigida e interpretada por Pina Bausch; las performances de Saïd Gharbi en la compañía *Última vez*, de Wim Vandekeybus, así como las prácticas deceptivas de Eliane Van Ark, quien coreografía experiencias sensoriales para espectadores privados de la visión. En todos los casos, la decepción de la visión, ha supuesto una experiencia inmersiva multisensorial que ha puesto en cuestión no solo la forma de relación en el espectáculo escénico, sino una experiencia compartida que desborda los presupuestos de la puesta en escena para proyectarlos sobre la vivencia cotidiana del espectador en los diferentes espacios en los que habita y transita.

Así, por ejemplo, como ha señalado certeramente Gloria Godínez (2014), en el caso de Café Muller, la bailarina ciega performa espacializaciones, gestos y repeticiones que no solo apuntan hacia la experiencia del espacio por parte de un sujeto privado de la visión, sino más bien hacia la producción de un espacio inédito y singular que únicamente puede surgir de la vivencia sinestésica del lugar, una vivencia en la que afloran movimientos que, una vez percibidos como gestos hacen hablar al cuerpo de su experiencia de otros espacios, domésticos, públicos o privados de los que el cuerpo guarda memoria. Otro tanto ocurre con la repetición, que ya no es una reiteración de lo mismo, sino que actúan en ella el cansancio, el error y la variación, haciendo de la repetición la escena propicia para la aparición del otro, de su diferencia e irreproducible alteridad. En la repetición, cada gesto se mide con el que le precede y le sigue, respecto de los cuales introduce pequeñas diferencias que constituyen su materia significante. Esta gestualidad dinámica ya no es representativa de nada, se ha desasido de cualquier tipo de referente reconocible o representable, haciendo del acto de repetir y de la performance su propio proyecto de sentido. Otro tanto ocurre con el cuerpo de la bailarina ciega, el cual no trata de expresar o representar la ceguera, sino de hacerla presente y sensible, visible bajo otras condiciones de visibilidad que solo remiten al aquí-ahora a la carne del cuerpo, a la experiencia fenomenológica de un cuerpo que no pertenece a la bailarina, si no es bajo la condición de una envoltura visible y espectral de lo irrepresentable, de la memoria, de la ausencia y del trauma.

La deceptividad visual de la danza ha posibilitado movilizar cuestiones como la jerarquización de los sentidos y su supeditación al sentido de la vista, la experiencia háptica y sinestésica del entorno, o la escucha como posicionamiento en el espacio y en relación con los demás, lo que ha generado una segunda línea de indagación acerca del planteamiento coreográfico del programa urbano, tanto en lo referente al diseño de los espacios públicos, como a las arquitecturas y construcciones que lo conforman.

4.2. Danza, cine y espacio urbano

El cine, la danza y la ciudad moderna se constituyeron como otros tantos dispositivos del imaginario moderno. Los tres surgen en el contexto de una modernidad dinámica, sea bajo la idea de una máquina industrial en constante movimiento, sea bajo el proyecto de una armonización productiva de dicho movimiento mediante la racionalización normativa del mismo en el cronotopo urbano. Uno de los símbolos relevantes de esta armonización es la imagen del reloj de la estación ferroviaria en las películas de un género cinematográfico denominado *sinfonía urbana*, un proyecto filmico en el que se aúnan el cine, el movimiento urbano y la concepción coreográfica del mismo, como una *chorea* o movimiento en común cuya partitura trata de armonizar los ritmos, rutinas y actividades cotidianas, bajo la idea de un biorritmo que, a lo largo de una jornada en la vida de la ciudad, proporciona sentido a la complejidad de la experiencia urbana. Películas como *Berlín, sinfonía de la gran ciudad*, de Walter Ruttmann, *Metrópolis*, de Fritz Lang (1927) o *El hombre de la cámara*, del realizador soviético Dziga Vertov, dan cuenta de esta pretensión integradora de la polirítmia urbana que el cine, como si de una partitura de la vida de las ciudades se tratara, intenta pedagógicamente conciliar. Una pedagogía visual que se traslada al cuerpo social como una écfrasis encarnada, un procedimiento retórico mediante el cual el lenguaje cinematográfico trata de transferir al cuerpo del espectador las impresiones generadas por la diversidad de ritmos, la celeridad y complejidad del movimiento urbano, como ya había puesto de manifiesto tempranamente Georg Simmel, con la expresión “la intensificación de la vida nerviosa” de los ciudadanos en las grandes metrópolis occidentales (Simmel, 1903).

Posteriormente, el análisis de los ritmos urbanos y de los programas de acción a los que responden ha seguido los pasos del *Ritmoanálisis* emprendido por Henri Lefebvre (1992) para el estudio de la vida cotidiana en las ciudades, y de la bio-política esbozada por Michel Foucault (2009) como estrategia moderna caracterizadas por el despliegue de todo un conjunto de tecnologías, prácticas, estrategias y racionalidades políticas que tienen como objetivo el gobierno de la vida cotidiana de las personas. Esta intersección entre el cine, la coreografía y el espacio urbano contemporáneo ha activado procesos de investigación centrados en la propia vida de los participantes y en la experiencia de las ciudades que tanto el cine, como la danza, indagan como materia creativa para una revisión crítica del espectáculo visual en

el que se han asentado las últimas transformaciones urbanas, así como para la deconstrucción del espectáculo escénico en términos de participación y disolución de la distancia escénica en la que se fundamenta la figura del espectador.

Esta memoria visual de la vida de las ciudades y de la concepción coreográfica de la movilidad en las mismas hace del cine una arqueología de la mirada, un espacio de representación y de inscripción de los imaginarios de la modernidad en el cuerpo del espectador. El análisis de estas inscripciones ha dado lugar a una tercera línea de investigación consistente en el estudio de un repertorio de películas realizadas por coreógrafos en las que, además de explorar el espacio fílmico como una escena expandida para las artes en vivo, han plasmado sus presupuestos y estéticas coreográficas en ese nuevo territorio de relaciones entre la danza, el cine y el movimiento ciudadano.

La metodología de la experiencia educativa para la indagación de la concepción coreográfica del espacio urbano se ha basado en la propuesta de los ciclos RSVP, acrónimo de Resources, Scores, (e)Valuation and Performance, elaborada por la coreógrafa y bailarina contemporánea Anna Halprin y el paisajista urbano Lawrence Halprin (Lorente, 2020b). Esta metodología de trabajo parte de un minucioso análisis de los Recursos presentes en el entorno, desde la configuración de los espacios practicables hasta la forma de movimiento que estos espacios posibilitan y normalizan, para pasar posteriormente a la elaboración de partituras de movimiento (scores) con el fin de intervenir en los mismos y observar sus efectos en la espacialización del ciudadano y finalmente, proceder a la performance, poniendo en movimiento un nuevo ciclo RSVP. La recursividad de este procedimiento ha permitido poner en relación la forma de trabajo en cada ciclo, evaluando los cambios introducidos y los resultados alcanzados, pero sin que el proceso se detenga o pueda darse por concluido, de tal modo que la experiencia pueda progresar de un ciclo a otro, de una intervención a otra, sin solución de continuidad.

5. Intersecciones cine-danza

Como se ha mencionado anteriormente, la tercera línea de investigación ha venido desarrollándose en torno a las relaciones del cine y la danza, entendidos ambos no como meros ámbitos de representación, sino como la construcción de una escena expandida que transita de la escena en vivo a la escena fílmica y viceversa. Este tránsito alcanza la escena social a partir del momento en el que tanto el cine como la danza contemporánea se alejan de la convención escénica y establecen otra suerte de interlocución con el espectador, que ya no se realiza en el marco de las imágenes o de lo que estas pretenden significar, sino en el ámbito del imaginario y de las figuras que lo transitan.

A lo largo del pasado siglo, el ecosistema mediático se transformó radicalmente, afectando con ello a otras prácticas artísticas y sociales. Así, mientras el paradigma transmisor dominó la primera irrupción mediática de la mano de la radio y la televisión, las nuevas tecnologías de la información y la comunicación orientaron el dispositivo mediático hacia la interactividad, en tanto que la irrupción de las denominadas redes sociales y la inteligencia artificial apuntan hacia un nuevo paradigma de desmaterialización de los *media*, inmersos en una gran diversidad de prácticas artísticas, comunicativas y espectatoriales.

En este contexto de transformación mediática, se ha producido un amplio proceso de reconceptualización del cuerpo y de su relación con el movimiento, abriendo el repertorio coreográfico y de la creación en danza a nuevos escenarios de investigación, creación y producción de discurso, en un entorno crecientemente tecnológico e intermedial, hasta el punto de poner en crisis el concepto mismo de performance escénica.

La irrupción de la escenotecnia moderna, con Loïe Fuller, y de los *media* audio-visuales, especialmente el cine, con Maya Deren, y la televisión, en el caso de Martha Graham, o el video, con Merce Cunningham, y el intermedia digital, de la mano de Antonin de Bemels, transformó el proyecto coreográfico moderno, llevando la danza a una profunda reformulación de sus fundamentos artísticos, hasta el punto de volver

indiscernibles sus límites disciplinares de otras prácticas artísticas y sociales.

De este modo, mientras la danza moderna reconstruyó la noción de movimiento mediante técnicas cinéticas innovadoras, la danza contemporánea puso en cuestión el concepto mismo de cuerpo que, a partir de ese momento, queda vinculado con el pensamiento filosófico, social y tecnológico de la época, incluida la progresiva mediatización de la experiencia escénica y la generalización del espectáculo visual como forma de construcción del espacio simbólico y relacional con el espectador.

5.1. Coreografías filmicas y rarificaciones del cuerpo contemporáneo

En el nuevo ecosistema mediático, el cine, la televisión y los nuevos media adquirieron creciente atención por parte de la coreografía contemporánea como estrategia para la investigación y la creación de un espacio escénico expandido, con profundas consecuencias en el pensamiento y la práctica de la danza. La deconstrucción sistemática de los postulados heredados la tradición coreográfica por parte del grupo de artistas integrantes en la Judson Dance Theater (Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown), en colaboración con artistas procedentes de otras disciplinas (John Cage, Robert Rauschenberg, Andy Warhol); junto con los precursores de la danza deceptiva europea (Alain Buffard, Jerome Bel, Xabier LeRoy), sumergen el proyecto coreográfico en un denso entramado interdisciplinar que interroga el sentido de la danza, desde el concepto mismo de movimiento hasta su relación con la vida social, las bio-políticas del cuerpo y las tecnologías de la comunicación.

En este contexto, *Coreografías de la mirada* plantea un recorrido analítico de los imaginarios intermediales de la danza a partir de un conjunto de realizaciones e intervenciones coreo-cinematográficas en las que ha quedado inscrita una reflexión acerca de la relación del cuerpo, el movimiento y el espacio, más allá del espectáculo escénico en vivo. Obras pioneras como *A Study in Choreography for Camera* (Maya Deren, 1945), *Die Klage der Kaiserin* (Pina Bausch, 1990), o *Scrub 3 Soliloquy* (Antonin de Bemels, 2001), representan otros tantos ensayos cinematográficos realizados con el fin de indagar, a través de la práctica artística, el entramado conceptual y coreográfico de las relaciones entre el cine y la danza. Del mismo modo, surgen nuevos escenarios de experimentación y ensayo coreográfico en una escena intermedial expandida, como los *Scrubbing* de Antonin de Bemels, donde la desmaterialización de la imagen cinematográfica produce cuerpos extraños y rarificaciones que afectan a la materia misma de la representación filmica de la danza (Lorente, 2020a, p. 50).

Estas piezas coreo-mediáticas representan otras tantas tentativas de investigación artística y de análisis de los discursos dominantes acerca de las relaciones entre el cuerpo, el espacio escénico y las tecnologías visuales, en el contexto de un intenso diálogo intermedial y del surgimiento de nuevas tecnologías interactivas que transforman el ecosistema comunicativo y espectadorial de la danza. Estas piezas constituyen al mismo tiempo una arqueología visual de los imaginarios de la danza en el tejido cultural contemporáneo, y una coreografía de la mirada en la medida en que, desde sus orígenes, el cine ha interpelado y movilizado la mirada del espectador a través del espacio filmico con el fin de involucrarlo y hacerle participe activo en el desenvolvimiento del relato cinematográfico y de las performances que se desarrollan en el mismo.

5.2. Una prótesis cinestésica

No es por ello de extrañar que, en el umbral del siglo XX, los trabajos pioneros experimentales de Muybridge, primero, con su proyecto de un análisis del movimiento a través de la descomposición cronofotográfica del mismo, y posteriormente los creadores de los primeros cinematógrafos, como los hermanos Sklanadowsky en Alemania, los Lumière y Méliès en Francia, Edison y Dickson en EEUU repararan en una composición coreográfica que causaba admiración en aquel momento: la *Danse serpentine* de Loïe Fuller, una de las pioneras de la danza moderna, junto con Isadora Duncan. Pero, a diferencia de Duncan, que se inspiraba en las formas clásicas del arte greco-latino, Fuller tomaba como referente las innovaciones

tecnológicas modernas, como la iluminación eléctrica, la escenotecnia y los ingenios mecánicos. La *Danse Serpentine* opera precisamente en el umbral moderno de un arte y un cuerpo nuevos cuyo encuentro se produce en el ámbito del movimiento. Pero aquí no se trata tanto de la afirmación de un cuerpo en movimiento, como en el caso de Isadora Duncan, sino de su abstracción y reducción a un juego de líneas, tonos y texturas en constante transformación que se arremolinan en el espacio, en sintonía con el último gesto impresionista que anima el nacimiento del cinematógrafo y su interés por los fundamentos de la percepción, por lo efímero y cambiante en el mundo.

La *Danse Serpentine* tampoco propone una mera imitación o mimesis de ningún animal o serpiente, real o imaginada, ni de las ondulaciones de una danza oriental, ni siquiera la afirmación clásica de un cuerpo ligero, sino el potencial estético de una abstracción que lleva del movimiento de los velos a la nueva sensibilidad del tiempo gracias al simbolismo de una figura conocida, la espiral, en función de la cual valiéndose de un medio material, el movimiento incesante del velo, hace que éste se comporte como una prótesis cinestésica que produce la percepción sensible de una forma inmaterial. El velo de la *Danse Serpentine* funciona como un cronosigno (Deleuze, 2001, p. 361) que pone en escena una idea del tiempo a través del movimiento. Un tiempo que evoca el ritmo de las máquinas, el movimiento infinito de las hélices, de los rodamientos y engranajes, y un tiempo también de transformaciones inducidas por la producción industrial que se infiltra de forma insidiosa en todos los ámbitos de la vida cotidiana y del arte.

En este contexto, un grupo disperso de coreógrafos y cineastas inicia un proceso de exploración en el campo de indistinción entre las convenciones disciplinares y genéricas poniendo el foco de atención en el modo de hacer del cine respecto de la danza y de ésta respecto del cine. El gesto danzado es acogido por el lenguaje cinematográfico como una suerte de diálogo ejecutado en un espacio híbrido que no pertenece específicamente ni a la danza ni al cine, como ocurre en los trabajos precursores de Maya Deren, en especial *A Study in Choreography for the Camera* (1945).

Deren trabaja con procedimientos anagramáticos expuestos en *An Anagram of Ideas On Art, Form and Film* (1946), con los que trata de generar una triple aproximación a la práctica artística en la que se entrelazan una propuesta ética, una estética general y el proyecto de una mirada filmica como instrumento de descubrimiento y de creación artística. Para la autora, la estética no es simplemente una elección formal, sino también una opción ética y moral que se proyecta sobre el espectador: “la función del arte moderno es ritualística en la medida que implica una conciencia ética que se proyecta tanto sobre los instrumentos del arte como sobre la comunidad que comparte esa emoción” (Deren, 1946, p. 17).

5.3. El encuentro con lo real

Como observa el filósofo Jacques Rancière, en el régimen estético del arte el problema gira en torno a “lo irrepresentable, a lo intratable e irremediable” (Rancière, 2010, p. 37). A diferencia del régimen de la representación, en el régimen estético las prácticas artísticas trabajan con el propósito de crear un espacio y un tiempo inédito, una escena singular que reconfigura la relación con los objetos comunes, abierta a otras voces y miradas, y habitable por parte de sujetos reconocidos como iguales y capaces de designar esos objetos, y de deliberar desde la posibilidad de disenso para tomar acuerdos sobre los mismos. Y en este sentido, “el trabajo de creación de disensos constituye una estética política” (Rancière, 2014, p. 35).

En este sentido, la capacidad del arte y del cine para articular un espacio de encuentro con lo real no alude ya a la representación de una realidad ausente y desplazada, sino a la capacidad para articular y movilizar la mirada del espectador como una experiencia o una vivencia en contacto con la imprevisibilidad y la deriva de lo real, hasta tal punto que la imagen llega metafóricamente a *tocar* al espectador. En este caso, la cuestión difiere de la representación verosímil de la realidad para orientarse hacia la producción de encuentros con lo real que pasan por la afirmación del cuerpo (Sánchez, 2007, p. 309), tanto se trate de los teatros del trauma (Deleuze, 2011, p. 389), como de la imprevisibilidad y ambigüedad de lo real (Bazin, 2008, p. 23). Este cine reclama lecturas interpretativas que no se hallan prescritas por el texto filmico, ni por la teleología del drama y la representación, como ocurre en el caso de los cuerpos de las bailarinas que

transitan erráticamente la escena rarefactada (Deleuze, 2001) de *Die Klage Der Kaiserin*, de Pina Bausch.

La errancia de los cuerpos de las bailarinas en el límite de la danza actualiza el gesto que André Bazin advierte a propósito de la intimidad ontológica entre el film y la realidad desde el momento en que la cámara encuadra acontecimientos que previamente no han sido programados, guionizados o coreografiados, y los registra en su imprevisible complejidad para restituir la ambivalencia constitutiva de lo real al espectador. Desde esta misma perspectiva afirma Pina Bausch que “es preciso ver las cosas de este mundo tal cuales son [...], todo está allí a cada instante”.

5.4. Desmaterializaciones

Finalmente, en lo que he denominado las desmaterializaciones del cine y de la danza, el videoartista belga Antonin de Bemels experimenta con la imagen fija en los intersticios del material filmico, tanto en lo relativo a las relaciones entre fotogramas, *interframe*, como en el interior mismo del fotograma cinematográfico o *intraframe*. La serie *Scrub* (*Soloneliness*, *Dislocation* y *Soliloquy*), creada entre 1999 y 2001, opera apropiaciones del gesto danzado mediante recursos estrictamente cinematográficos. *Soliloquy* trabaja sobre la misma materia con la que trabajan la *Danse Serpentine* y *A Study in Choreography for the Camera*, sobre el velo y la veladura, pero no lo hace ni a través de prótesis alguna, ni a través del registro de un movimiento fugaz, sino mediante la producción de ese movimiento a partir de la manipulación de los materiales filmicos en el umbral mismo en el que esos materiales dejan de pertenecer tanto al movimiento coreografiado como a la formación de una imagen coherente de dicho movimiento. *Soliloquy produce* la veladura a partir los intervalos entre imágenes y de los intersticios de los materiales constitutivos de la imagen.

Scrub actúa como un catalizador en el proceso de desmaterialización de la danza y del cine en el proceso de descomposición del movimiento, el elemento común sobre el que se levantaba el proyecto de la modernidad de las escrituras coreográfica y cinematográfica. Si el cine venía a ser la tinta filmica con la que proceder al registro y reproducción del texto danzado, la coreografía constituía el trazo que guiaba el gesto de un cuerpo puesto al servicio de la representación del proyecto moderno. Este cuerpo en movimiento doblemente diseccionado por la secuenciación coreográfica y por la escansión filmica adquiere en *Scrub* una nueva materialidad que ya no pertenece ni al cine ni a la danza, sino a su elemento constitutivo fundamental, el tiempo.

6. Conclusiones

Las prácticas escénicas contemporáneas plantean intersecciones entre teoría y práctica, donde la práctica es ya un pensamiento en acto que refuta la pretensión igualadora del paradigma educativo de la transmisión del conocimiento al situar a los participantes de la relación educativa en igualdad de condiciones para identificar, definir e indagar los objetos de la investigación-creación y elaborar sus propias estrategias y técnicas de construcción de conocimiento, desde el interior mismo de los procesos creativos.

El proyecto de investigación-creación *Coreografías de la mirada* aborda las relaciones entre el cine y la danza desde una perspectiva interdisciplinar e intermedial con el fin de producir nuevos objetos de investigación, creación y comunicación en danza.

Desde un punto de vista estrictamente educativo, estos objetos representan intersecciones entre la teoría y la práctica filmica y coreográfica, desplazando cuestiones que tradicionalmente han constituido el foco de atención de las respectivas disciplinas artísticas, hacia espacios de pensamiento y práctica escénica, donde entran en contacto con una gran diversidad de reflexiones estéticas, sociales, éticas y políticas.

Las borrosidades, veladuras y desmaterializaciones presentes en las realizaciones de un nutrido grupo de coreógrafos que han ensayado nuevas formas de conceptualización y práctica escénica intermedial son los

síntomas de las transformaciones que se han producido en el pensamiento y la práctica de la danza contemporánea dando lugar a un nuevo espacio escénico, mediático y espectacular que, al mismo tiempo que pone en cuestión las asunciones y convenciones heredadas de una tradición no reflexionada, reconducen la performance escénica, la investigación, la educación y a sus participantes al lugar ético y político del que nunca debieran haber salido.

Referencias

- Appadurai, A. (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Grijalbo.
- Bal, M. (2003). El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales. *Revista de Estudios Visuales*, 2, 11-49.
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades*. CENDEAC.
- Barthes, R. (1984). *Le bruissement de la langue*. Éditions du Seuil.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Rialp.
- Borgdorff, H. (2009). *Artistic research within the fields of science*. Sensuous Knowledge 6 Knowledge, Bergen National Academy of the Arts.
- Code, L. (1991). *What can she know? Feminist theory and the construction of knowledge*. Cornell University Press.
- Deleuze, G. (2001). *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine 1*. Paidós.
- Deleuze, G. (2011). *Los signos del movimiento y el tiempo*. Cactus.
- Deren, M. (1946). *An anagram of ideas on art, form and film*. The Alicat Book Shop Press.
- Fabrizi, P. (1995). Campo de maniobras didácticas. En J. L. Rodríguez (Comp.), *Educación y comunicación*. Paidós.
- Godínez, G. L. (2014). *Cuerpo: efectos escénicos y literarios: Pina Bausch*. Tesis de Doctorado, Departamento de Filología española, clásica y árabe, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria <http://hdl.handle.net/10553/13024>
- Hernández, F. (2006). Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. En F. Hernández, M. C Gómez Muntané, y H. Pérez López (Coords.), *Bases para un debate sobre investigación científica* (pp. 9-49). Ministerio de Educación y Ciencia.
- Foucault, M. (2009). *Nacimiento de la biopolítica. Curso del Collège de France (1978-1979)*. Akal.
- Lorente, J. I. (2015). Investigación-acción y aprendizaje basado en proyectos en las enseñanzas de postgrado en artes escénicas. *RIDU. Revista d'Innovació Docent Universitària*, 7, 97-115. <https://doi.org/10.1344/RIDU2015.7.10>
- Lorente, J. I. (2020a). Coreografía de la mirada. El cine piensa la danza. En A. M^a. Díaz (Coord.), *Comunicar en danza* (pp. 37-58). Ed. Libargo.
- Lorente, J. I. (2020b). Coreografiar la experiencia urbana: RSVP cycles, de Anna y Lawrence Halprin. *AusArt*, 8(2), 89-99. <https://doi.org/10.1387/ausart.22042>
- Lefebvre, H. (1992). *Éléments de rythmanalyse*. Editions Syllepse.
- Manning, E., y Massumi, B. (2014). *Thought in the act. Passages in the ecology of experience*. University of Minnesota Press.

- Rancière, J. (2007). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Libros del Zorzal.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Prometeo Libros.
- Sánchez, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Visor Libros.
- Simmel, G. (1903). Las grandes urbes y la vida del espíritu. *Cuadernos Políticos*, 45, México D.F., ed. Era, enero-marzo de 1986, 5-10.
- Van Manem, M. (2003). *Investigación educativa y experiencia vivida*. Idea Books.