El habla en la danza: un discurso poético

RUBIN, María José / Universidad Nacional de las Artes - rubinmariajose@gmail.com

Eje: Interacciones entre lo visual, lo sonoro y la palabra

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: danza - habla - poesía*

› Resumen

La presencia del discurso hablado es una ocurrencia habitual en las obras de danza independientes o subsidiadas montadas en la Ciudad de Buenos Aires en los últimos veinte años. La crítica académica y periodística suele proponer una lectura de estas creaciones que las ubica en un territorio híbrido, de cruce de disciplinas, aceptado dentro del marco de las tendencias del posmodernismo y raramente puesto en cuestión. Así, toda obra de danza con discurso hablado se caracteriza como una experiencia escénica en la que se ven involucrados recursos de otras áreas, especialmente del teatro, sin profundizar en el análisis específico de la tradición de la danza y de los posibles usos de la palabra que esta hace en función de los límites que se propone cuestionar.

Sus textos se apartan de una función ordenadora y explicativa de lo que ocurre en escena, y tienden a repeler la construcción racional del significado. Más cerca de la poesía contemporánea que del texto dramático, regulan el acceso al sentido y se resisten, de este modo, a ser un canal transparente para la comunicación. Mediante una serie de recursos, este discurso hablado pone de manifiesto sus características materiales y logra funcionar en un plano equitativo respecto de los demás elementos de la obra de danza, sin dirigirlos ni guiar su sentido. El análisis de estos discursos desde el punto de vista de sus modos de vocalización en el marco de cada obra permite delinear un tipo de funcionamiento que da cuenta de un rasgo destacado de la producción artística reciente en el ámbito de las, así llamadas, disciplinas del movimiento.

› El discurso hablado en la danza local reciente: primeras aproximaciones

"[…] salas pequeñas, con pocas butacas […] cercanía con el espectador": son algunos de los rasgos que señalan Ana Durán y Sonia Jaroslavsky (2012: 114) para delinear un

perfil del teatro independiente o subsidiado de Buenos Aires. En la danza, esto también implica cuerpos de baile de número reducido, con bailarines claramente identificables, apartados del recurso de homogeneización de grandes masas de intérpretes que caracteriza, por ejemplo, al ballet o a otras propuestas modernas o posmodernas en teatros de gran porte con escenario a la italiana (es el caso, por ejemplo, de las obras de Mauricio Wainrot montadas para el Ballet de Danza Contemporánea del Teatro San Martín durante su período como director de la compañía). En este marco es que surge un rasgo que hoy puede considerarse habitual: la articulación de discurso hablado por parte de los bailarines.

La problemática del habla en la danza puede circunscribirse a un fenómeno más amplio: el de la voz. Planteada "como materia, como lugar a disposición del decir […]Voz y canto/voz y habla pueden ser tratados como dos polos de un *continuum* que iría *de la voz a la voz*, cuando la voz pasa de ser espesura y ya es un decir, un decir con la propia voz que crea una voz propia" (Rocha Alonso, s.f). En este marco, el presente estudio se ubica en el extremo en el que la voz es "un decir" y en los juegos de aproximación y alejamiento que genera a partir de ese parámetro: el del sentido lingüístico. Existen ejemplos de obras recientes que combinan el movimiento y la articulación de sonidos vocales —por ejemplo, *De cómo estar con otros* (Argüello Rena, 2015)— sin sugerir unidades de un sistema lingüístico. Estas se encontrarían en el extremo opuesto del continuum citado y, por lo tanto, no serán contempladas como parte de este corpus. El trabajo propuesto acota su estudio al discurso en tanto propone un análisis de cómo la forma y el sentido lingüístico se interrelacionan en su vocalización en el contexto de la obra escénica. Esto supone que, aun si las obras estudiadas presentan parcialmente sonidos que en absoluto articulan un sentido lingüístico, estos serán analizados en relación con todas las ocurrencias vocales desde la perspectiva del discurso y de su mayor o menor significación lingüística. Las obras que, como la citada anteriormente, hagan uso de la voz pero no de la palabra (es decir, que no remitan, de algún modo, a un código lingüístico), quedarían por tanto en los márgenes de esta investigación y podrían ser consideradas dentro de un estudio ampliado que involucre un mayor espectro del continuum voz-canto/voz-habla. Asimismo, se limitará el estudio al discurso hablado en vivo por los bailarines y se dejarán de lado, por el momento, los casos de voz en *off* o de fuentes grabadas o mecánicas (entre otros, es el caso de *Un poyo rojo* y *Artificial Vanilla Flavor*).

Un antecedente de la presencia de discurso hablado en la danza local se encuentra en la obra *Momentos*, con coreografía e interpretación de Estela Maris Siroli (c. 1972) y dirección de Ulises Paolini. En esta pieza, estrenada en el marco del Ciclo "Danza Confrontación", en el Teatro San Martín, la bailarina recitaba las sílabas de la palabra "palabra" de forma reiterada mientras ejecutaba su solo. Pese a que esta característica es considerada propia de la posmodernidad en las artes del movimiento, existen pocos

estudios que atiendan a los modos de inclusión de este medio expresivo en la danza. Marcelo Isse Moyano (2002: 22-24) considera los textos hablados como una "base sonora", análoga a la música y, en una de sus obras, (2013) describe brevemente unos pocos casos, atendiendo al significado del discurso, sin hacer mención de las características de la materia significante.

En otros casos, textos críticos, tanto periodísticos como académicos, consideran que el discurso hablado en escena es un elemento más que pone en cuestión el funcionamiento de las disciplinas y convierte la pieza en un objeto híbrido que desdibuja las líneas entre danza y teatro. Términos como "Danza Teatral Contemporánea" (Lázzaro, 2011: 25-39) o "teatro-danza" (Lábatte, 2006: 18-19) dan cuenta de esta apreciación en el campo de la investigación de artes escénicas. En una entrevista para *Cuadernos del Picadero* (Catena, 2004: 21), Susana Tambutti señala la existencia de "grupos en donde los límites entre las distintas artes escénicas son tan complejos que ya no tienen sentido las discusiones sobre cómo llamamos a ese espectáculo, si danza, teatro o instalación". El crítico especializado, John Rockwell (2006), también desestima la pregunta respecto de si un determinado espectáculo responde a la categoría de danza o de teatro en una nota para el New York Times.

Con el objetivo de desandar esta línea de pensamiento y recurrir a la tradición de la danza —antes que a una tendencia general de cruces interdisciplinarios que la posmodernidad lee como una decidida caída de las categorías— para estudiar este discurso hablado, interesa reflexionar sobre cuáles son sus usos y funcionamientos en las propias obras y cómo se relacionan con los criterios de creación de la danza contemporánea local.

Para ello, en primer lugar, se analizará el ritmo como criterio de composición u vocalización del discurso hablado. En segundo lugar, se atenderá a la inteligibilidad del texto y a las consecuencias de los desplazamientos sobre este eje en la construcción de sentido. La tercera variable del análisis será la forma de la declamación, es decir, las características de la vocalización de los textos. Finalmente, se estudiará el plano enunciativo con el objetivo de identificar los desplazamientos de la figura del locutor (Ducrot, 1988) en los discursos hablados.

Estos fenómenos serán analizados en una serie de obras de danza del circuito independiente o subsidiado de la Ciudad de Buenos Aires montadas en el período 2011-2016. Cuatro de ellas compondrán el corpus de la investigación: *Villa Argüello* (Argüello Rena, 2011), *Preciosura* (Rillo, 2016), *Lobo, te amo* (Clavín y Sánchez, 2016) y *Pulso* (Tessone, 2015). Se espera identificar, en este contexto, un perfil general de los usos y funcionamientos del discurso vocal, que reuniría características eminentemente poéticas en términos de Roman Jakobson (1981).

I. El ritmo: repetición y redundancia

En el ámbito de los estudios literarios, se considera ritmo al ordenamiento textual estructurado mediante la iteración de acentos o fonemas. En la poesía en verso, esta iteración exhibe regularidades y reiteraciones de elementos idénticos (en la rima) que la poesía en prosa o de verso libre no atiende, al igual que no lo hace la danza (con una posible excepción en el ballet de repertorio). Dennis Harding (1976: 6) amplía la noción de ritmo para abordar cualquier "secuencia de impresiones sensoriales que son captadas […] como una unidad y que al mismo tiempo son diferenciadas entre ellas". Esto le permite incluir no solo el sonido, sino también el movimiento muscular, aun aquellos imaginados, por ejemplo, "al ver el movimiento de un bailarín".

En el ámbito de la danza, Susanne Langer (1953: 121) asegura que "El ritmo es el establecimiento de nuevas tensiones al terminarse las anteriores. No necesitan en absoluto ser de igual duración; pero la situación que engendra la nueva crisis debe ser inherente al desenlace de la que la precede". Esto permite desplazar el foco de las iteraciones en sí mismas y trabajar con la organización que los textos (tanto lingüísticos como del movimiento, de forma independiente y en la relación entre ambos) establecen mediante la acentuación y la repetición como marcas de inicio y cierre de secuencias. Además de acentos y fonemas, se considerará la repetición de palabras o frases completas, de forma sucesiva por una o más voces y de forma simultánea por varias fuentes sonoras.

Desde los primeros minutos de *Villa Argüello* los bailarines reiteran de forma sucesiva frases a las que se les imprime la tradicional acentuación cordobesa. Evocando una situación de aprendizaje, en la cual la repetición tiene una función pedagógica, estructuran una primera escena en secuencias delimitadas por dos factores: la frase repetida y la ubicación física de los cuerpos en torno a una bailarina de referencia, portadora del acento cordobés al que se aproxima cada nueva iteración de una frase —tematizando, además, las características sonoras del discurso hablado—.

Así, la marca de cierre de una secuencia e inicio de la siguiente es la pronunciación de una frase diferente, emitida con mayor intensidad de voz y sonido que la anterior y el desplazamiento del eje (la bailarina con acento cordobés) hasta el cuerpo emisor. Estas secuencias componen una escena que culmina con la declamación simultánea de diversas frases por todos los bailarines, a excepción de la bailarina con acento cordobés, quien se aparta y da comienzo a una nueva escena. En ella el texto es declamado por la bailarina cordobesa con la acentuación regular de una enumeración. Cada nuevo ítem de la enumeración se corresponde con gestos enarbolados por uno o más bailarines.

Lobo, te amo establece en la primera escena con discurso hablado un paralelismo entre sus dos bailarines. Físicamente, ambos se sientan lado a lado, asumiendo una

posición equivalente, y declaman un texto al unísono. El discurso está compuesto por frases que se vocalizan rápidamente, marcando un ritmo claro mediante la acentuación producida por la entonación grave del final de cada frase y el silencio prolongado que le sigue. En el inicio de cada frase, además, se observa también el movimiento del pecho al llenarse de aire para la declamación.

El texto de esta escena se repite inmediatamente después, siguiendo otra lógica. Ambos bailarines se ponen de pie y uno de ellos se coloca de espaldas al público. Comienzan a declamar el texto, pero ahora quien está de espaldas "interrumpe" con un gesto a su compañera: es decir que coinciden el movimiento cortado de él con el silencio repentino de ella. El discurso hablado se retoma varias veces con nuevas modificaciones que involucran un número creciente de movimientos ejecutados con distintas partes del cuerpo que remiten a fragmentos de sentido del texto (por ejemplo, se esboza una sonrisa al decir "sonriente" o se colocan las manos a los lados de la cabeza al decir "asombro").

La primera secuencia de texto introducida en *Pulso* comparte con la segunda escena hablada de *Villa Argüello* el ritmo de la enumeración. En este caso se trata de palabras sueltas que, además, están organizadas en distintas series, cada una de las cuales reitera ciertos fonemas. También el mecanismo didáctico está presente aquí, ya que el texto hace alusión a los ejercicios de pronunciación que consisten en imitar la vocalización de un maestro o hablante nativo para mejorar la propia dicción. Asimismo, cada palabra está delimitada respecto de la anterior por la fuerte exhalación de aire de la bailarina, agitada luego de una extensa escena de movimiento continuado que precede a esta. Es posible oír, entonces, dos series de sonidos en paralelo: el aire que choca contra el micrófono y las palabras enumeradas.

II. La inteligibilidad o la gestión del acceso al sentido lingüístico

Las dos escenas con discurso hablado presentes en *Pulso* (esto es, la mencionada anteriormente y la escena que le sigue) tienen en común la lengua extranjera de los textos. En el primer caso, se trata de una enumeración de palabras en inglés y en el segundo, de un texto en prosa en francés. El idioma extranjero también está presente en *Lobo, te amo*, en una segunda escena con habla. Se trata en ese caso de un discurso en japonés. A diferencia de otros recursos que veremos a continuación, la vocalización de discursos en lenguas extrañas permite presentar un discurso lógico, pero sin que el sentido se haga evidente. El significado no está negado, ya que los textos en sí generan sentido para quien tenga conocimiento del código, sino que permanece velado por su (probable) desconocimiento.

El texto en francés de *Pulso*, además, es declamado mientras suena música a alto volumen y una de las intérpretes arroja maderas a un cúmulo de tablas y escaleras

construido previamente. Es decir que, al idioma extranjero, se suma el sonido de la música y el ruido de los golpes que transcurren en simultáneo. Estos (la lengua extranjera y el sonido o ruido que compiten con el discurso) son dos de los recursos presentes en el corpus estudiado en relación con la ininteligibilidad del texto hablado. El texto inaudible o de difícil audición también se observa en *Lobo…*, cuando el bailarín habla con poca intensidad de voz y el alto volumen de la música no permite llegar a reconstruir el sentido de sus dichos.

Un tercer recurso es el del texto desarticulado: esto puede tomar diversas formas. En *Villa Argüello*, un "monólogo" a cargo de uno de los bailarines simula emitir un discurso, pero el discurso es pronunciado de tal modo que no es posible identificarlas y reconstruir un sentido literal. Los sonidos no se organizan en sílabas y no presentan silencios que permitan identificar unidades de sentido, lo que resulta en una especie de balbuceo. En términos similares puede definirse buena parte del sonido vocal de *Preciosura*, que desde un principio consta de sonidos desarticulados entre los que comienzan a distinguirse palabras poco a poco.

En todos estos casos, asimismo, el modo de declamación (que analizaremos más adelante) y el accionar del cuerpo del bailarín permiten realizar una cierta clasificación del discurso aunque no sea posible comprender su sentido literal: en el caso de *Pulso*, la presencia de un libro y la entonación asociada a la lectura en voz alta evoca un texto en prosa; en *Lobo…*, la declamación con gran intensidad de voz y sonido, la pantomima del rostro y las manos, así como el movimiento de la bailarina que declama respecto de su compañero aluden a instrucciones impartidas por una persona en posición de poder; los mismos factores en *Villa Argüello* asemejan el accionar del bailarín (es decir, tanto sus movimiento como su habla) al de un conductor de televisión.

En su trabajo sobre poesía y modernidad, Alicia Genovese (2011: 15-17) parte del distanciamiento del lenguaje poético respecto de la "economía comunicacional" y el "facilismo de la decodificación" propio de los discursos que le son contemporáneos para sostener la hipótesis de la *inactualidad* de la poesía. Los textos hablados de la danza independiente o subsidiada responden en muchos casos a estas características. De distintas maneras, los recursos señalados más arriba (el uso de idiomas extranjeros, la desarticulación de las palabras, la dificultad de la audición) regulan el acceso al sentido, desplazándolo del código lingüístico a otros elementos significantes, los cuales pasan a un primer plano respecto de aquel: la pantomima, la disposición espacial de los cuerpos, los elementos que los rodean o con los cuales interactúan y los modos en que declaman los textos sumen a la lengua en una mudez relativa y *toman la palabra* para sí.

III. La declamación

En el teatro logocéntrico, tal y como lo describe Antonin Artaud (1978), los modos de vocalización del texto dramático revisten interés en función del propio sentido del discurso hablado. La manera de declamar importa en tanto medio de expresión de un eje fundamental del sentido de la pieza. Así, Cervera Borrás (2003: 26-27), entre otros, apunta "la necesidad de hacerse oír por todos íntegramente, la exigencia de que no se pierda una sílaba y de que se capten todos los matices de entonación, la superación de las distorsiones de los micrófonos, etc.".

En numerosos tratados sobre interpretación teatral se hace referencia a una correspondencia entre lo dicho y el modo en que se lo dice, tanto respecto de la declamación como de la gestualidad. Así, por ejemplo, el texto que declama un actor cuando el personaje que interpreta monta en cólera debe ser acompañado de una voz y una gestualidad que denoten enojo —si el objetivo es ajustarse al código mimético—, o bien una emoción diferente —si la intención es poner en cuestión dicho código o construir ironía—. En ambos casos, la declamación tiene un sentido respecto del texto, lo reafirma o lo contradice, pero siempre se basa en un código que permite identificar cuál es su posición relativa frente a él.

Los textos de la danza, en cambio, no establecen un código que permita aprehender una relación similar. No obstante, en el corpus analizado es posible identificar ciertas regularidades. La declamación de los textos en estas obras se caracteriza principalmente por dos rasgos que no guardan una relación evidente con lo enunciado: la escasez de expresividad o la sobreabundancia o artificiosidad declarada de ella. Tanto la primera escena hablada de *Lobo, te amo*, como las dos escenas de lectura de *Pulso* responden a la primera característica: los textos son entonados sin que los cuerpos de los bailarines develen un tipo de emoción al respecto. Parece, en cambio, que estuviesen declamando un texto ajeno, narrando una historia o comunicando una información que no surge de ellos, sino que procede de una fuente diferente.

Con el recurso opuesto, *Villa Argüello* logra un efecto similar. La declamación artificiosa denuncia el carácter extraño del texto para quien lo enuncia. El juego de repeticiones y el acento forzado con el que hablan los bailarines los distancia del lugar del locutor, según lo define Ducrot (1988), convirtiéndolos en meros reproductores de un discurso ajeno. De modo similar, en la cuarta escena hablada de *Lobo…* los bailarines declaman con un acento y una expresión de sorpresa exageradas, distanciándose una vez más del texto.

Preciosura, por su parte, expone una combinación de ambos registros: la declamación exagerada y la ausencia de una emotividad reconocible. El balbuceo y los

alaridos son, por momentos, solo sonidos intensos y, por momentos, se convierten en gritos de hastío. Esta variación, que puede ocurrir dentro de una misma secuencia (como en *Preciosura*) o en escenas diferenciadas (como ocurre en *Lobo…* y en *Villa Argüello*), hace que, finalmente, no haya una voz o una forma de habla asociada a un bailarín, lo cual tiene efectos en la enunciación de los textos que veremos a continuación.

IV. El locutor y su correspondencia con los cuerpos hablantes

En el marco de su teoría polifónica de la enunciación, Oswald Ducrot (1988: 17-18) define al locutor de un enunciado como aquel "personaje ficticio" al que se "atribuye la responsabilidad de la enunciación en el enunciado mismo" mediante marcas como la primera persona y el aquí y ahora. La cualidad ficticia del locutor le otorga autonomía respecto del autor del enunciado, pero también respecto de los cuerpos que lo vocalizan en escena. En las obras que son objeto de este estudio se observa un desplazamiento que desarticula la correspondencia en dos sentidos básicos: divide el locutor en varios hablantes o lo multiplica en uno solo. Mediante la declamación simultánea (en *Lobo*…) o sucesiva (en *Villa Argüello*) de un mismo enunciado con marcas de primera persona y aquí y ahora, más de un hablante encarnan a un mismo locutor. Las características de su declamación y sus niveles de inteligibilidad son similares.

En *Preciosura*, el caso es inverso: un mismo hablante exhibe sucesivamente dos estrategias declamativas diferentes y niveles muy distintos de inteligibilidad. Encarna, así, dos locutores: uno que emite un enunciado mayormente desarticulado y otro que lo interrumpe con palabras reconocibles, una intensidad de voz (tono) diferente y un motivo claro (la demanda de silencio).

Estas figuras del locutor dividido y el locutor multiplicado son recurrentes en las obras de danza independiente o subsidiada local y tienen el efecto de obstaculizar al enunciatario (es decir, al destinatario ideal del enunciado que está implícito en él) la posibilidad de construir un personaje ordenador del discurso. El discurso hablado que se ha estudiado hasta aquí elude, así, la constitución de personajes portadores de un mundo interior: si los hubiese, serán formales, determinados por las características físicas, el vestuario y el modo en que se mueven, y no podrán, con este discurso cuyo locutor no se identifica con ellos de manera biunívoca, entablar diálogos entre sí.

V. La función poética en el discurso hablado de la danza local

Según se ha visto hasta el momento, el discurso hablado en las obras del corpus estudiado responde, total o parcialmente, a algunas o todas las características siguientes: la importancia del ritmo como criterio en la construcción del texto o de su vocalización; la

inteligibilidad limitada o vedada; la declamación no determinada por el enunciado que distancia al enunciador del enunciado; y la función de un locutor dividido o multiplicado, no biunívoco respecto del cuerpo hablante. Los enunciados resultantes son textos que repelen la apropiación racional del discurso: no es posible buscar en ellos la clave del discurso que les da marco (la obra de danza), pues no guían una acción situada a la base del sentido de la obra.

Mediante la disposición rítmica del texto y el recurso a lenguas extranjeras, el principio de la equivalencia señalado por Jakobson (1981: 360) efectivamente es proyectado al eje de combinación, aunque en distinto grado para cada caso: cualquier palabra en japonés es equivalente a cualesquiera otras para quien no comprende el idioma; en menor medida, tal y como ocurre en muchos ejemplos poéticos que se citan en su obra, frases como "y me eché a reír, poniéndome una mano en el pecho; abrí el pecho y me eché a reír, poniéndome una mano en la boca", exhiben una estructura que se reitera, poniendo a sus elementos en relación de equivalencia, con la serie sintagmática tanto o más que con la paradigmática. Tal y como lo propone Genovese (2011: 15-17) para la poesía contemporánea, este discurso se pronuncia en contra de la "economía comunicacional": la reiteración de fragmentos genera una redundancia exacerbada; los cambios de tono, de posición, de dirección de la voz para un segmento de texto idéntico aportan nueva información sensible, pero no racional.

› *Conclusión*

Este discurso hablado de la danza, según se la ha descrito hasta aquí, funciona en escena con un peso equivalente a la de otros elementos: su función no es la de ordenar el sentido sino que propone un campo sensible, material, de igual importancia a la que propone un vestuario, una escenografía o el propio movimiento. Dado que el foco está puesto en su materialidad y no exclusivamente en su posibilidad de remitir a universos construidos sobre el sentido lingüístico del texto, es capaz de "chocar contra el cuerpo" (Weisz, 1994: 16), de desorganizar antes que de organizar el discurso, tal como lo imaginaba Artaud (1978) al oponerse al teatro logocéntrico.

Que este tipo de discurso se haya presentado en un ámbito de creación coreográfica, en el cual el sentido racional no suele ser el principio rector, seguramente no es casual. El uso de la voz humana como otro de los recursos disponibles de un cuerpo y no como el medio expresivo principal posiblemente haya beneficiado estos tipos de funcionamiento del texto hablado, más poéticos que referenciales. En un medio como la danza contemporánea, en la que los cuerpos se presentan antes por sí mismos que como

encarnación de un personaje construido en un texto narrativo, anterior y exterior a la obra (como sí ocurre en el ballet), con escenografías magras compuestas por pocos y sugerentes elementos que proponen —más de lo que disponen— un posible escenario para los eventos de la obra, el discurso toma la misma clave: su vocación es principalmente poética.

› *Referencias bibliográficas*

Artaud, A. (2001 [1978]). *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa.

Catena, A. (2004). "El siglo XX está marcado por un ataque al cuerpo", entrevista a Susana Tambutti. *Cuadernos del Picadero*, n°3. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Nacional del Teatro.

Cervera Borrás, J. (2003). "Recitación y declamación". *Teoría y técnica teatral*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Ducrot, O. (1988). "La polifonía en lingüística". *Polifonía y argumentación*. Cali, Universidad del Valle.

Durán, A. y Jaroslavsky, S. (2012). *Cómo formar jóvenes espectadores en la era digital*. Buenos Aires: Leviatán.

Genovese, A. (2011). "Poesía y modernidad. La poesía como discurso inactual". *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Harding, D. (1976). *Words Into Rhythm. English Speech Rhythm in Verse and Prose*. Cambridge: Cambridge University Press.

Isse Moyano, M. (2002). *Cuadernos de danza III*. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Isse Moyano, M. (2013). *La danza en el marco del arte moderno/contemporáneo: los nuevos modelos de producción*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.

Jakobson, R. (1981). "Lingüística y poética". *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.

Lábatte, B. (2006). "Danza-teatro - ¿teatro-danza?". *Cuadernos del Picadero*, nº 10. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Langer, S. (1953). *Form and Feeling: A Theory of Art*. New York: Scribner's. Citado en Barretta, C., Miramontes, L., y Zorrilla, A. (2013). *Ritmando danzas. Análisis rítmico de la danza*. Buenos Aires: Autores de Argentina.

Lázzaro, A. (2011). "Cuerpos imaginados: danza, transformación y autonomía". *European Review of Artistic Studies*, vol. 2, nº 4. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

Rockwell, J. (2006). “Is It Dance, Does It Matter?”. *New York Times*, 24-10-2006. En línea: <http://www.nytimes.com/2006/11/24/arts/dance/24bord.html?pagewanted=all> (Consulta: 16-06-2016).

Rocha Alonso, A. (s.f). “Entre la voz y la voz. La voz y el canto: materia y expresividad”.

Weisz, G. (1994). *Palacio chamánico. Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*. México: UNAM/Grupo Editorial Gaceta.