



ALTERIDADES

Alteridades

ISSN: 0188-7017

alte@xanum.uam.mx

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

México

GUZMÁN, ADRIANA

Danza: creación de tiempos

Alteridades, vol. 24, núm. 48, 2014, pp. 35-45

Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74738787004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Danza: creación de tiempos*

ADRIANA GUZMÁN**

Abstract

DANCE: CREATION OF TIMES. *An emphasis on the anthropology of performance and experience implies the search for the way in which events enter our consciousness, a process in which the strength of experience resides in the experience as a whole. Experience is a constant flow of the "perception of being in the world"; in this evolution-realm of sensible qualities that constitute the world with the perceiving being-; a forceful experience is one in which time is not, it is created; it is not an object of knowledge but a dimension of being. As an example, dance will be observed as an experience largely constituted by the creation of three times that, linked together, constitute the source of vital aesthetic experience.*

Key words: time, experience, dance, performance

Resumen

Una insistencia de la antropología del performance y de la experiencia es la búsqueda de la manera en la que los eventos son recibidos en la consciencia, proceso en el que la fuerza de la vivencia está en toda experiencia. La vivencia es un fluir constante de "la percepción al estar en el mundo"; en este devenir –reinado de las cualidades sensibles que hacen mundo con el ser percibiente–, una vivencia contundente es la del tiempo que no es, se crea, no es un objeto del saber sino una dimensión del ser. Como ejemplo, aquí se observará que, desde la experiencia, la danza se constituye en gran medida por la creación de tres tiempos que, encabalgados, son incluso fuente vital de la experiencia estética.

Palabras clave: tiempo, experiencia, danza, performance

El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo.

Jorge Luis Borges

Del tiempo

Hay muchas formas en las que el tiempo ha sido temporizado. Cada cultura, y hasta cierto punto cada individuo, se inventa el mundo de acuerdo con sus propios conocimientos, máxime en lo que respecta a determinantes ineludibles como tiempo y espacio, que ubican a un individuo en un cronotopos específico: "el primer referente de mi realidad es que yo estoy en un aquí y en un ahora". Sobre ello, o a partir de ello, se teje un infinito entramado de relaciones y conceptualizaciones.

* Artículo recibido el 05/12/13 y aceptado el 30/09/14.

** Bailarina; profesora-investigadora de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Periférico Sur y calle Zapote, col. Isidro Fabela, delegación Tlalpan, 14030, México, D. F. <ariatnamun@hotmail.com>.

Tiempo y espacio son una deliciosa complejidad y cuantitativa su relación, pero, precisamente por ello y si bien es imposible que se den por separado, en esta oportunidad la atención se concentrará principalmente¹ en tan sólo uno de ellos: el tiempo, que causa fascinación a no pocos pensadores; la lista es larga y los lugares –disciplinas– desde donde se le aborda, exquisitamente diversos; en especial aquel constante y (¿evidente, extraño, angustioso?) peculiar vínculo (¿pertenencia, dependencia?) con la eternidad que sacude paraderos cercanos y lejanos, según lo comenta Coomaraswamy² y cimbra creaciones como en Borges.³

Motivo de permanente reflexión, pero cuya comprensión actual y por estos linderos encuentra pautas fundantes en San Agustín, quien no nada más incide en su misterio,⁴ sino que la contundencia de su interrogación ha sido germen de lo que sobre el tiempo se ha pensado,⁵ de lo cual, Norbert Elias ofrece una invaluable síntesis:

En el centro de la larga discusión filosófica sobre la naturaleza del tiempo estuvieron –y quizás persisten aún– dos posturas enfrentadas. Por un lado, se encuentra uno con la opinión según la cual el tiempo es un hecho objetivo de la creación natural. Por su modo de existir, el tiempo, según los defensores de esta visión no se diferencia de otros objetos naturales más que por su cualidad de no ser perceptible. Newton fue quizás el más eminente adalid de esta corriente que en la Edad Moderna empezó a declinar. En el campo contrario dominaba la visión del tiempo como una manera de contemplar los eventos que se basa en la peculiaridad de la consciencia humana (según los casos espíritus o razón) y que, en consecuencia, subyace como condición de toda experiencia humana. Ya Descartes se inclinaba a esta opinión, que no encontró su formulación más definitiva hasta Kant, para quien el tiempo y el espacio representaban una síntesis *a priori*. En forma poco sistematizada, esta concepción superó, al parecer, ampliamente a su contraria. Afirma en

lenguaje sencillo que el tiempo es simplemente una especie de forma innata de experiencia, esto es, un dato inalterable de la naturaleza humana.

Como se ve. Ambas teorías sobre el tiempo, aunque contrarias, participan de unos supuestos fundamentales comunes. En ambos casos, el tiempo se presenta como un dato natural, aunque en uno de ellos, se lo considera “objetivo”, existente con independencia del hombre, y en otro, como una simple representación “subjetiva” anclada en la naturaleza humana. En esta confrontación de teorías sobre el tiempo –objetivista y subjetivista– se refleja una de las propiedades esenciales de la gnoseología filosófica tradicional. Se supone como algo obvio, la existencia de un punto de partida universal que se repite de modo permanente, una especie de inicio del conocer. Al parecer, un individuo solitario se enfrenta al mundo, sujeto ante objetos, y comienza a conocer. Entonces se plantea la cuestión de si al formarse las ideas humanas y al colocarse los sucesos en la corriente del tiempo, tiene preeminencia la naturaleza del sujeto o la de los objetos [2000: 14-15].

Pero, aunque es posible conceptualizar el tiempo de distintas maneras según las condicionantes de cada saber, lo que resulta decisivo es que:

El concepto de tiempo no es una “reproducción” conceptual de un río objetivamente dado, ni una forma de experiencia humana anterior a toda vivencia concreta. Entre las dificultades con las que se enfrenta la reflexión sobre el tiempo, no es la menor que a éste no se le puede incluir limpiamente en un cajón conceptual que incluso hoy en día sigue utilizándose con turbada simplicidad, como instrumento para clasificar esta clase de objetos. Con frecuencia el tiempo parece problema de físicos y metafísicos, con la consiguiente pérdida de base real por parte de la reflexión sobre el tiempo. El fechar –“determinar el tiempo”– no puede entenderse, si se parte de la idea básica de un mundo escindido, aunque sólo sea en sujeto

¹ Principal, aunque no únicamente, ya que en varios momentos se plantearán en relación; mas es el tiempo lo que se pretende observar con detalle en este trabajo.

² En su estudio sobre *El tiempo y la eternidad*, donde examina los contextos védico, budista, griego, cristiano e islámico.

³ En quien, como se acostumbra comentar, el tiempo ha sido piedra de toque de su obra y él mismo lo hace valer como en su texto, fascinante como suele ser, *Historia de la eternidad*.

⁴ “¿Hay por ventura algo más familiar y conocido entre las cosas que solemos mencionar? Entendemos a qué nos referimos cuando hablamos de él y también comprendemos cuando lo oímos de labios de otro. ¿Qué es entonces el tiempo? Si nadie me lo pregunta lo sé... Si deseo explicarlo a alguien, no lo sé. No obstante, me atrevo a decir que si nada pasara, no existiría el pasado; y si nada adviniera, no existiría un tiempo por venir y que si nada fuera, el presente no sería” (San Agustín, s. f., libro XI, t. 14: 261).

⁵ “La fuerza de su interrogación no sólo se ha preservado, sino que ha constituido el germen de la reflexión fundamental sobre el tiempo. Si bien no es posible inaugurar la reflexión contemporánea del tiempo con San Agustín, tampoco es posible ignorarla. Hace patente que la reflexión sobre el tiempo, edificada desde el filo del presente, exige construir la imaginación sobre el tiempo sobre la extrañeza y la fuerza de la memoria, y asimismo sobre las tensiones y desasosiegos de lo por venir” (Mier, 2010: 18-19).

y objeto. Presupone por un lado procesos físicos, intervenga o no el hombre para moldearlos; y por otro, individuos capaces de hacer una síntesis reflexiva, de ver en conjunto lo que no es simultáneo sino sucesivo. Una idea básica es necesaria para entender el tiempo: no se trata del “hombre” y la “naturaleza”, sino del “hombre en la naturaleza” [Elias, 2000: 18].

En este sentido, que insiste en que los sujetos son seres integrales en los que las determinantes del cuerpo son irrevocables, o dicho en común jerga antropológica: el hombre es natural y cultural a la vez y ello por fuerza quiere decir que “el saber que tenemos un cuerpo lleva implícito el saber que, por él, somos de un cierto modo; porque, en efecto, no somos lo que somos, es decir, no tenemos cada uno de nosotros nuestro modo peculiar de ser fuera de nuestro cuerpo, o aparte de él, sino en él y con él” (Nicol, 1975: 40). Así, “somos cuerpo”, y el conocimiento es experiencia y la experiencia es siempre actual y concreta, la de un sujeto determinado aquí y ahora.

Con esta reflexión queda establecida la perspectiva aquí asumida, y según ésta:

Experience and meaning [are] in the present; the past [is] a memory, a reproduction; and the future [is] always open, linked by expectation and potentiality. However, present experience always takes account of the past and anticipates the future. What holds the present and the past together is a unitary meaning, yet that “meaning does not lie in some focal point outside our experience but is contained in them (in experience) and constitutes the connections between them”. [This] processual perspective emerged clearly when [Dilthey] wrote that “the moment the future becomes the present it is already sinking into the past” [Turner y Bruner, 1986: 8].⁶

Así, amén de lo fascinante de las conceptualizaciones sobre el tiempo, aquí interesa observarlo en su

modo de estar de forma directa en la experiencia, es decir, a partir de la percepción y a sabiendas de que la realidad que aparece ante mí no es confusión y desorden, porque el modo de aprehenderla consiste en ordenarla. Este ordenamiento, que es un proceso de la inteligencia, se da de manera inmediata en la percepción misma, ya que el conocimiento que por lo general es llamado sensible o de la percepción es pensamiento,⁷ de tal suerte que, para la experiencia, el tiempo y el espacio se perciben, se crean y lo hacen de forma simultánea, pues se proyecta el tiempo en el espacio y se expresa la duración en extensión. Cuando se habla de un orden de sucesión en la duración, no se alude a la sucesión pura, sino ya espacializada y toda referencia al tiempo estará implicada en un espacio.

Del tiempo en la experiencia

Mas, hablar de experiencia demanda también reconocer su complejidad,⁸ ya que ella misma es un híbrido acontecer o, tal vez, para como se ha construido en la actualidad, una

... paradoja. Es decir, necesitamos percatarnos de las formas en que la “experiencia” es tanto un concepto lingüístico colectivo, un significante que unifica una clase de significados heterogéneos situados en un campo de fuerza diacrítico, cuanto un recordatorio de que tales conceptos dejan siempre un residuo que escapa a su dominio homogeneizante. La “experiencia”, cabría decir, se halla en el punto nodal de la intersección entre lenguaje público y la subjetividad privada, entre los rasgos comunes expresables y el carácter inefable de la interioridad individual [Jay, 2009: 20].

Experiencia implica, entonces, bagaje cultural y vivencia significativa y, con más exactitud,

⁶ “Experiencia y significado [son] en el presente; el pasado [es] un recuerdo, una reproducción; y el futuro [está] siempre abierto, vinculado por expectativa y potencialidad. Invariablemente, la experiencia del presente toma en cuenta al pasado y anticipa el futuro. Lo que mantiene al presente y al pasado juntos es un significado unitario; ‘no hay significado fuera de algún centro de coordinación de nuestra experiencia pues está contenida en ellos y (la experiencia) constituye la conexión entre ellos’. [Esta] perspectiva procesual surgió claramente cuando [Dilthey] escribió que ‘el momento del futuro se convierte en presente y ya se está hundiendo en el pasado’”.

⁷ Tal y como lo establece Rudolf Arheim en *El pensamiento visual*, al señalar que la percepción es ordenamiento, síntesis, selección, abstracción, completamiento... Lo que habría que distinguir es que se trata de un tipo de pensamiento que genera un conocimiento diferente de lo que normalmente se reconoce como tal, pues no pasa por un proceso reflexivo, racional, sino que compete a los saberes del cuerpo: reconocer y desplazarse en el espacio, utilizar la fuerza necesaria para caminar o levantar objetos, manejar cuando se ha adquirido el hábito de hacerlo, ejecutar un triple mortal o bailar...

⁸ La magnitud de la complejidad de la experiencia, así como las formas en las que ha sido vivida, pensada y conceptualizada, para bien y para mal, ha sido asimismo motivo de amplias discusiones. Varios autores se han concentrado en el tema, pero un extraordinario ejemplo se encuentra en *Cantos de experiencia* (Jay, 2009), donde se da cuenta de sus polémicos vericuetos (desde la epistemología, lo religioso, la estética, la política, la historia), así como de diversos autores y disciplinas que la han vilipendiado o enaltecido.

how events are received by consciousness. By experience we mean not just sense data, cognition or [...] “the diluted juice of reason”, but also feelings and expectations [...] experience comes to us not just verbally but also in images and impressions [is] thought and desire [...] word and image [Turner y Bruner, 1986: 4-5].⁹

Habrà entonces que reconocer¹⁰ que la experiencia es tanto un proceso cognitivo –cultural–, como una experiencia vital en la que lo cognitivo, afectivo, volitivo y la memoria están presentes y que de manera ocasional es extática, transformadora y liberadora; como en los dramas sociales, liminales.

Así, antes de establecer las conceptualizaciones que puedan tenerse del tiempo –ni siquiera como es dado al total de la experiencia–, es menester primero considerar que en realidad éste nace de mi relación con las cosas: “No digamos ya que el tiempo es un ‘dato de la consciencia’, digamos, más precisamente, que la consciencia despliega o constituye el tiempo” (Merleau-Ponty, 2000: 422). O, como diría Visnú: “Desde el tiempo fluyen todos los seres, desde el tiempo avanzan a su crecimiento pleno y en el tiempo, nuevamente, vuelven a casa. El tiempo es lo formado y lo sin-forma, ambos” (Coomaraswamy, s. f.: 14). El tiempo “no es un objeto de nuestro saber, sino una dimensión de nuestro ser [debido a que] el tiempo no es una línea, sino una red de intencionalidades [y] las intencionalidades que me anclan a un contexto son retenciones y protensiones” (Merleau-Ponty, 2000: 423-425).

El tiempo constituido, la serie de las relaciones posibles según el antes y el después, no es el tiempo, es su registro final, es el resultado de su paso, que el pensamiento objetivo siempre presupone y no consigue captar. Es espacio, puesto que sus momentos coexisten ante el pensamiento, es presente, porque la consciencia es contemporánea de todos los tiempos.¹¹ Es un medio distinto de mí e inmóvil en donde nada ocurre ni se escurre. Tiene que haber otro tiempo, el verdadero, en donde yo aprenda qué es el paso o el tránsito [...] Cuando evoco un pasado lejano, vuelvo a abrir el tiempo, me sitúo en un momento en el que comportaba aún un horizonte de futuro hoy

cerrado, un horizonte de pasado próximo hoy lejano. Todo me remite, pues, al campo de presencia como a la experiencia originaria en la que el tiempo y sus dimensiones aparecen *en persona*, sin distancia interpuesta y en una evidencia última. Ahí vemos un futuro deslizándose en el presente y en el pasado [...] Por delante de cuanto veo y percibo, nada hay, sin duda, de visible, pero mi mundo se continúa gracias a unas líneas intencionales que trazan de antemano cuando menos el estilo de lo que va a venir [Merleau-Ponty, 2000: 423-424].

De tal suerte que el tiempo –y el espacio– no es dado a la experiencia, sino que la constituye, pues, en el tiempo, ser y pasar son sinónimos, es algo que acontece pero resulta imposible dar cuenta de ello tal y como se da. Por ende, para la experiencia, el tiempo nunca es en abstracto, por el contrario, siempre y necesariamente adjetivado en correspondencia con el yo. Son vivencias inmediatas para la experiencia, pero están plagadas de contenidos culturales y personales; cada individuo experimentará sus propios “aquí” y “ahoras” de acuerdo con los contextos interno y externo en los que se encuentre, a la vez que concatenará, de modo inevitable, estas vivencias con otras –allá, antes, después, etcétera– con las que enlazará contenidos diversos y complejos.

De esta forma, “previa a toda concatenación intelectual, existen el antes y el después como datos inmediatos de la experiencia” (Nicol, 1975: 52), a partir de los cuales se relacionan, por ejemplo, las horas y la forma lineal de contar el tiempo, como formas socializadas de ubicación cronotrópica. Y se ha dicho ya que “somos cuerpo”. La experiencia es en el cuerpo que es movimiento; entonces, el cuerpo, desde su percepción, fluye en el tiempo¹² a partir de la acción –ya que percepción es acción–. Aun cuando hoy en día se vive el tiempo a partir de las horas –o quizá algunos más versados podrían decir que lo viven como “la imagen móvil de la eternidad” (Platón)–, y sin duda muchas veces el reloj determina la acción –así como evocar la eternidad puede determinar las creencias y decisiones al respecto–,¹³ el tiempo experimentado no es el de las manecillas, sino el que se ocupa y cómo

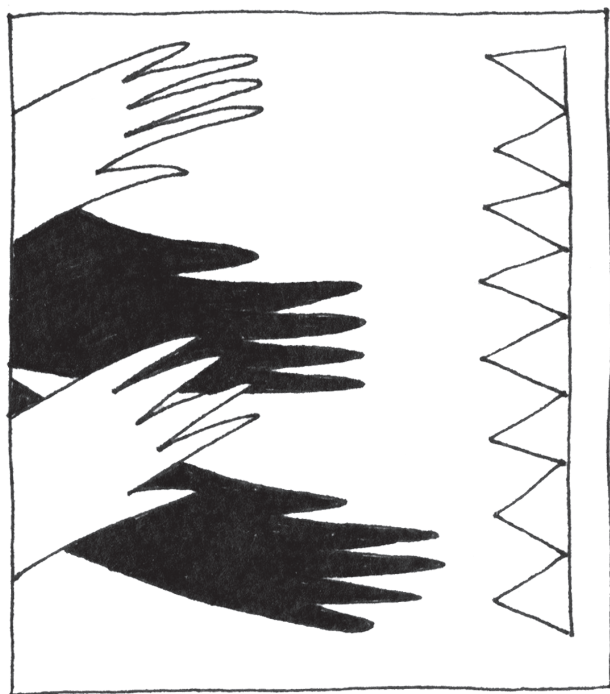
⁹ “cómo los eventos son recibidos por la consciencia. Por experiencia queremos decir no sólo datos sensibles, cognición o [...] ‘el diluido jugo de la razón’, sino también sentimientos y expectativas [...] la experiencia viene a nosotros no sólo verbalmente sino también en imágenes e impresiones [es] pensamiento y deseo [...] palabra e imagen”.

¹⁰ Según se desprende de lo que Turner desarrolla en *El proceso ritual* (1988a) y en *The Anthropology of Experience* (Turner y Bruner, 1986).

¹¹ O en palabras “próximamente lejanas”: “La totalidad del mundo pasa por una mutación en cada momento; de manera que todas las cualidades externas del mundo son relativas a este momento presente” (Coomaraswamy, s. f.: 15).

¹² Noción que no debe confundirse con la idea común de que el tiempo fluye, pues esto implicaría que debería existir un “hipertempo” a partir del cual el tiempo fluyera. Esto es lo que Williams (1951) ha denominado “el mito del fluir del tiempo”.

¹³ “¡Como si pudiéramos matar el tiempo sin lastimar la eternidad!”, Henry D. Thoreau, *Caminar*, 1861 <http://www.teosofiaencolombia.com/images/Henry_Thoreau_-_Caminar.pdf>.



se ocupa al desarrollar las actividades –cualesquiera que éstas sean, incluso el reflexionar acerca del tiempo–, es decir, la forma en la que se fluye como parte del devenir pues el cuerpo, o sea el yo, siempre está en un ahora: el devenir no pasa al lado de mí, pasa en mí, yo devengo en cada ahora e invariablemente es lo que en ese momento estoy experimentando. Soy cuerpo y

... ese cuerpo también es el presente, aún más, es el centro organizador del tiempo y del espacio [...] mi cuerpo está erguido, erguido aquí y ahora, organizando el espacio (aquí-allá, arriba-abajo, adelante-atrás, a izquierda-a derecha) tanto como el tiempo: lo que deviene, lo que adviene, lo que sobreviene si se trata del tiempo como sucesividad como transcurrir; o la memoria –un *ahora-aquí* donde el recuerdo se reúne con la atención y con la espera– si se trata del tiempo como duración [...] ¹⁴ De tal

manera, la organización del espacio y del tiempo es un resultado del *aquí-ahora* de mi cuerpo parado y alineado desde el centro de la tierra [Dorra, 2005: 29-31].

Y es el cuerpo en movimiento el que experimenta todo aquí y ahora. Si no se estuviera en movimiento no se reconocería el aquí prolongado en múltiples “ahoras” con características dadas en el medio en el que se habita: “somos movimiento” y

... medir un movimiento equivale a comprobar la simultaneidad de un cambio con uno de nuestros estados psíquicos, en el principio del movimiento; y a comprobar otra simultaneidad igual, cuando el movimiento termina. Lo que habremos medido será el espacio recorrido por el móvil, que es lo único mesurable. Y es que la duración y el movimiento no son cosas, sino síntesis (experienciales) [...] y es aquí donde vuelvo a saber que en mi experiencia, todo, absolutamente todo lo que soy es una mezcla de los múltiples procesos que confluyen en mí: psíquicos, biológicos y culturales [Nicol, 1975: 45].

Y todavía más, pues todo movimiento –e incluso la posibilidad de percatarse del movimiento, de los constantes cambios de aquí y ahora– lleva consigo un ritmo, o es el ritmo de los cambios en el cuerpo y en el mundo lo que hace posible constatar el movimiento. Tiempo es, forzosamente, movimiento, movimiento medido o intervalos de tiempo o ritmo vivido; movimiento es cambios en el espacio y todo ello acompañado de fuentes rítmicas, de cambios regulares, repeticiones armónicas –respiratorias, viscerales, del día y la noche, del clima–. La repetición da ritmo, marca el tiempo. Percatarse del tiempo es encontrar ritmos. El tiempo y el espacio son incomprensibles sin el ritmo y el movimiento, así como el ritmo hace posibles los modos de ser del hombre ¹⁵ y sus expresiones. El ritmo es vital para la experiencia, construye al movimiento y a la apreciación del movimiento del mundo; el ritmo es repetición ¹⁶ y constatación de las regularidades en los cambios del cuerpo y del entorno; la repetición

¹⁴ “El devenir es una transformación vista en su aspecto terminativo cuando lo que se transforma *viene hacia mí* y en su aspecto durativo cuando la transformación es un *ir desde mí* [...] En cuanto al advenir [...], indica el movimiento de *llegada hacia mí*, lo cual supone que enfatiza el aspecto durativo [...] Por su parte el sobrevenir es un ‘venir’ sorpresivo, un llegar a mí desde arriba que irrumpe y quiebra la continuidad del devenir [...] En cuanto al tiempo pensado como duración, si siguiendo a San Agustín acordamos que todo *está* en la memoria, el recuerdo podría ser imaginado como una línea que va y viene entre el *aquí* y el objeto recordado, mientras la atención es un punto de concentración y la expectación otra vez una línea pero que va y viene entre el *aquí* y el objeto de la espera. Tendríamos, pues, un referente puntual, intensivo, que es el *aquí* de donde parten, y a donde retornan, dos líneas que se mueven desde-hacia atrás y desde-hacia delante” (Dorra, 2005: 30-31).

¹⁵ Con la contundencia con la que lo han hecho notar, por ejemplo, Jousse (1974) o Lefebvre (2007).

¹⁶ Repetición que no es, jamás, igualdad y monotonía, sino potencia; creación; apertura a lo posible; creación de lo por venir. “En la repetición reside, pues, al mismo tiempo, todo el juego místico de la pérdida y de la salvación, todo el juego teatral de la muerte y de la vida, todo el juego positivo de la enfermedad y la salud” (Deleuze, 2009: 28).

da ritmo y marca al tiempo; intervalos de tiempo son ritmos vividos. El ritmo, ese modo privilegiado de ser del tiempo.

La experiencia del tiempo y del espacio se inicia con la ubicación en un aquí y ahora, y es a partir del movimiento y el ritmo –que entonces se entiende como un modo profundo de conocimiento– como se perciben y se enlazan con los demás referentes, siempre llenos de contenidos culturales, que construyen el ser en el mundo, donde el cuerpo, que los percibe, se sitúa en el nodo de las referencias del significado de estar vivo. Rítmico movimiento del cuerpo en el tiempo y el espacio son, invariablemente, referentes fundamentales de toda construcción humana. Máxime cuando se habla de construcciones que devienen en experiencias liminales, como las que se dan en momentos rituales, o bien –sin que sean excluyentes– estéticas.

La experiencia estética es un fascinante universo de suyo complejo que demanda detallada reflexión; por el momento baste decir que, en principio, acontece gracias a la percepción y por el encuentro de dos totalidades nunca acabadas –la del cuerpo y la de la obra–, que están siempre en proceso, en las que en el acto perceptivo lo contingente aparece como necesario;¹⁷ el todo se anticipa a las partes, la conclusión se antedata a las premisas y los datos del problema no son anteriores a su solución;¹⁸ es precisamente ese acto que crea de una vez, junto con la constelación de los datos, el sentido que los vincula; no sólo descubre el sentido que éstos tienen, hace, en cambio, que tengan un sentido. Las obras de arte sacrifican cualidades sensibles en aras de la adquisición de cualidades inteligibles;¹⁹ diluyen cosas del tiempo, cosas del espacio; el cuerpo discrimina y minimiza la magnitud de su umbral perceptivo y en esos devaneos, en los que la percepción misma está informada culturalmente, la inteligibilidad se cuele y se materializa en sentidos, a veces significaciones; de cuando en cuando significados plenos.

Unión de lo sensible con lo inteligible que es también una dialéctica entre el fluir y la reflexividad.²⁰ Fluir que es una percepción sensorial total en la que se fusiona la acción y la consciencia y que transita de acción en acción de forma continua instalándose, de ese modo, en un constante presente en el que se fusionan lo pasado y lo futuro. Reflexividad que es la articulación de significaciones que implica la auto-consciencia y la memoria.

Así, el sentido estético es lo expresado, en el que lo más importante es “como se dice” y no “lo que se dice”; no es una significación intelectual sino una significación encarnada, que emana del objeto, que hay que percibir. Y la experiencia estética es performativa y liminal. Performativa²¹ en razón de que es el agenciamiento²² tanto de los individuos como de los objetos mismos, lo que la hace posible y liminal, debido a que una de sus características vitales es lo sorpresivo –¿explosivo?– de su acontecer: irrumpe en la percepción cotidiana, en el tiempo ordinario; avienta al ser a otro devenir. Parte fundamental de la experiencia estética, condición para que acontezca, es, entonces, la creación de tiempo –y espacio– diferente, nuevo o novedoso, en principio, extraordinario, liminal.

La consideración de que la experiencia estética juega con el tiempo no es en absoluto nueva;²³ de hecho, se ha planteado que uno de los impulsos centrales de este tipo de manifestaciones –parte importante que las hace ser lo que son– es la supresión del tiempo para la creación de tiempos, “suprimir el tiempo en el tiempo”, lo que da la posibilidad de –dirán algunos– la experiencia de lo sublime propia de lo estético. Y más aún, se fusionan, imbrican o trastocan los tiempos, pues en los actos performativos el futuro puede determinar al pasado.²⁴ Los “marcos temporales subjetivos maduran volviéndose sistemas de tiempo [...] donde el recuerdo, la percepción y el deseo; es decir pasado, presente y futuro se entrelazan e interactúan sin que los separen fronteras, como un todo sobre el

¹⁷ Pues pudieron haber sido de cualquier otra forma, meras contingencias, pero al ser como son, lo que hubo sido contingente se vuelve necesario.

¹⁸ Suya es entonces la cualidad de presentar el todo y las partes al mismo tiempo, y con ello descubrir, también, lo que no son.

¹⁹ Como lo propone Lévi-Strauss en “La ciencia de lo concreto”, en *El pensamiento salvaje* (1964).

²⁰ Así lo plantea Turner en *From Ritual to Theatre* (1982).

²¹ Según se desprende de los trabajos de Turner sobre antropología de la experiencia (Turner y Bruner, 1986) y de la performance (Turner, 1988b), del de Schechner (2003) sobre teoría de la performance, y del de Díaz Cruz (1997 y 2008) sobre los mismos temas.

²² Como lo entiende, por ejemplo, Gell (1998).

²³ Entre los ejemplos conocidos en los que se da cuenta del juego con el tiempo en la experiencia estética están el de Schiller –cuando piensa la experiencia estética como artística–, que observa dicho juego en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, de 1795. Igual ocurre cuando ha sido concebida como acto lúdico, en cuya perspectiva la observan, por supuesto, el afamado Huizinga en su *Homo ludens*, de 1938, o Roger Caillois en *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*, de 1958.

²⁴ Según se infiere del trabajo de Schechner sobre la conducta restaurada (1985).

cual se recorta la consciencia del tiempo” (Lasky Markovich, 2002: 183); y donde, valga la sutileza, Borges (2011) dice “El estilo del deseo es la eternidad”.

De la danza

Un acto performativo paradigmático del cuerpo en movimiento, que bien puede ser lúdico, artístico o ritual –o todo a la vez–, es sin duda la danza, la cual se caracteriza –no nada más, pero sí de manera importante– por la creación de tres cronotopos particulares, y cuya vinculación es parte esencial de lo que la define como es y como totalidad. Estos espacios-tiempos propios de la danza son los:²⁵

- a) Creados por el lugar en el que se realiza
- b) Creados por la duración y las cualidades de la obra coreográfica
- c) Creados por el o los bailarines

Para dar cuenta del primer espacio-tiempo, deberá tomarse en consideración el contexto general en el que la danza se lleva a cabo, esto es, todo aquello que está presente y que incluso podría decirse que condiciona la realización de una danza; todo lo que la cultura construye y que, por supuesto, también la hace posible: saberes, lugares, características, momentos, circunstancias, etcétera.

Como parte de lo anterior habría que acentuar cierto tipo de información del tipo de danza de que se trate: el momento en el que se ejecuta, el contexto específico dentro del que un evento dancístico se ubica, qué técnicas y/o estilos emplea, cuál es su “filosofía” y, por lo tanto, qué se busca –explícita o implícitamente– al utilizarla, y cuáles son los principios o modelos de los que se echa mano para crear una danza. En fin, una serie de datos –o vivencias– que acarreen distintas formas de ver, percibir y sentir un evento dancístico y que son determinantes, por ejemplo, en los casos de danzas tradicionales o que parecen “extrañas”, como muchas de las correspondientes a la danza contemporánea.

Además, la danza tiene la peculiaridad de construir su propio contexto, como se ha dicho, al ser una totalidad. Dondequiera que una danza se realice, lo primero en suceder es la delimitación de un espacio que involucra todas las partes en las que ésta se desarrolla, incluido el lugar donde se encuentran quienes no ejecutan propiamente la danza, puesto que, de manera indirecta, también forman parte de ella. Se acotan el espacio y el tiempo, desde el ingreso al ámbito en donde la danza se desarrollará, hasta salir de él. Ésta es una primera construcción del tiempo-espacio que, simultáneamente, va acompañada de una serie de comportamientos y actitudes asumidos por todos los involucrados. Es decir, se crea un espacio-tiempo específico donde reina una forma de ser igualmente específica.²⁶ Se ingresa a un mundo que es en sí mismo otro mundo y donde se crearán, a su vez, otros mundos.

Esta primera construcción espaciotemporal resulta fundamental; se reconoce su contundencia en las danzas tradicionales o en eventos dancísticos como parte de un ritual mayor; de hecho, en estos casos es el propio ritual el que acota el espacio y delimita el tiempo. Ya se podrá saber cuán trascendente resulta cuando el espacio en el que se realiza la danza –justo en el momento en el que ésta se lleva a cabo– es el cosmos o una parte de él, como sucede en muchas danzas tradicionales. Pero en el caso de las danzas escénicas también es importante, pues el hecho de ingresar a un foro lleva consigo una serie de implícitos –estar en silencio, aplaudir en su momento, no comer, etcétera– que regulan los actos, las acciones y la conducta. Esta primera construcción del espacio-tiempo induce a quienes formen parte de un evento dancístico a entrar en disposición de crear o recibir una danza independientemente de lo que por ella, con ella o a través de ella puedan experimentar: placer, rechazo, incompreensión, aburrimiento, fascinación...

Esa construcción es la primera transformación a la que le sigue aquella que es creada por la propia danza. Todo montaje dancístico, una coreografía, crea su propio tiempo, no sólo en términos de duración,

²⁵ La comprensión de que la danza se construye en la realización de tres dimensiones espaciotemporales proviene de la práctica como bailarina y de la prolongada observación de danzas tradicionales, escénicas y bailes; en particular de tres tipos de danzas: una ritual: los mitotes de los coras de La Mesa del Nayar, Nayarit; otra cuyos inicios son tradicionales, pero que ha transitado a lo escénico: el flamenco, y una propiamente escénica: la danza contemporánea. Por cuestiones de espacio, en esta ocasión sólo se harán anotaciones breves de la primera y la tercera, con objeto de señalar que esta triple construcción espaciotemporal se mantiene sin importar la procedencia cultural de la danza (cf. Guzmán, 2002 y 2014).

²⁶ Como sucede en los mitotes coras, que son rituales que se llevan a cabo cinco veces al año y están relacionados con la fertilidad, los ciclos de vida de los individuos y los de la comunidad. El lugar donde se hacen los mitotes es el universo y en el momento en el que se realizan se está creando el mundo (cf. Guzmán, 2002). Algo semejante acontece en las danzas escénicas, ya que los teatros son espacios que impelen a asumir determinadas actitudes.

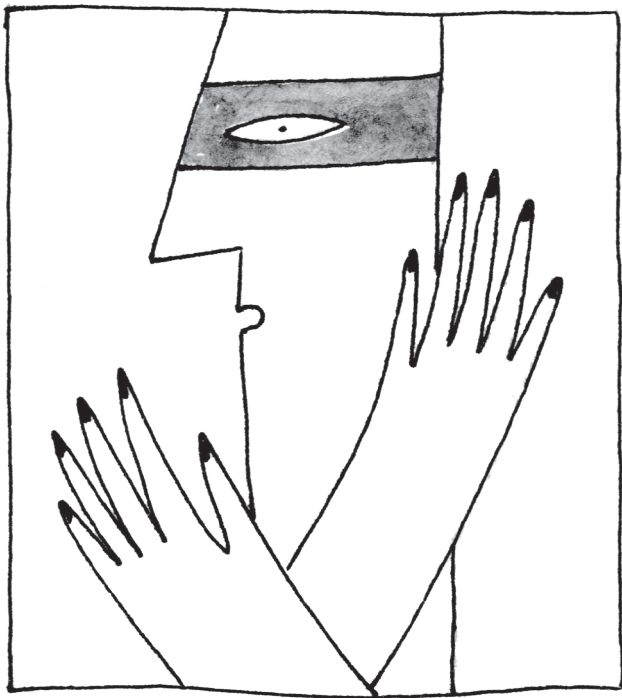
sino en cuanto a las cualidades que le otorga al mismo –como puede ser en una danza ritual el tiempo de la creación del universo, que sería un tiempo sagrado con todo lo que ello implica; o bien en un montaje de ballet, la época en la que la temática se instale, etcétera–. Pero, además, es un tiempo definido en el cual no existe ni antes ni después, esto es, el modo de ser de la danza es ser cuando es; una coreografía construye su propio tiempo, acotado por definición. Igual ocurre con el espacio, porque, además del “escenario” –de cualquier tipo: ritual o escénico–, la coreografía diseña su espacio, al que también dota de cualidades específicas.²⁷

Mas existe todavía otra creación de espacio-tiempo, la cual es fragmentaria e individual debido a que cada bailarín la construye en la medida en que se desplaza en el espacio escénico en un tiempo definido. Es decir, como la danza es creación *in situ*, la danza y el baila-

rín que la realiza son lo mismo, la misma cosa; cada vez que un bailarín crea movimientos está construyendo su propio tiempo-espacio dotado de cualidades diversas; en la medida en que transforma, desplaza, agranda o constriñe su movimiento, el tiempo-espacio vive transformaciones.²⁸ Sin embargo, aunque éstos son fragmentarios, lo que se percibe de ellos es su unidad y, a su vez, crea su continuidad.

Esta tercera dimensión espaciotemporal de la danza es construida por el ritmo,²⁹ que está en la base de la *cadencia*, los *diseños* y la *dinámica* del movimiento de los bailarines. El movimiento, se ha dicho ya, es configuraciones de ritmos, y al revés. En la danza, las repeticiones son fundamentales y toda repetición genera ritmo que compromete la memoria del cuerpo. Todo movimiento lleva consigo un ritmo; el movimiento es el modo de ser del cuerpo, del ser; la danza es el modo privilegiado del ser en movimiento: el ritmo es el modo de ser de la danza.

Y en la danza, los ritmos aparecen porque son: a) creados por los bailarines, a lo que también se le llama cadencia y dinámica, y por lo b) sonoro.³⁰ Los ritmos propios de la *cadencia* son contruidos a partir de cuatro fuentes de organización rítmica: a) el aparato respiratorio, origen del fraseo y de la frase misma; b) aquellos, prácticamente inconscientes, de las funciones orgánicas, como los latidos del corazón, la perístole, la contracción y dilatación de los músculos, las ondas de percepción y sensación de las terminaciones nerviosas; c) el mecanismo propulsor, sobre todo las piernas, y d) el ritmo emocional, que involucra el surgimiento y la declinación de una emoción o sentimiento –pues el ser humano no es capaz de conservar una emoción o sentimiento con una intensidad y ritmo constantes–, cuyos acentos ofrecen pautas rítmicas que determinan la vivencia y la percepción de sus devaneos emotivos. El ritmo emocional es fundamental para el ritmo en su totalidad, pues influye de manera directa en los otros ritmos. Todo ello construye la cadencia del movimiento del bailarín, cuya base es el ritmo.



²⁷ El patio del mitote, ya señalado, es un sitio específico al que sólo se va cuando ha de realizarse el ritual y desde que se llega a él se está en un momento de transición, pues “hay y todavía no hay mundo”, ya que habrá de crearse durante el ritual.

²⁸ En los mitotes, con la danza se crea la tierra –“el lugar donde viven los hombres”– cuando los danzantes bailan, es decir, con su propio movimiento van creando el espacio; cada lugar en el que se pone el pie, comienza a existir.

²⁹ Aunque, por supuesto, también hay un ritmo o *tempo* de la obra en su conjunto (lo propio de la segunda dimensión espaciotemporal creada por la danza) y, sin duda, los ritmos sociales (de los que ha hablado Lefebvre) son fundamentales en la primera construcción espaciotemporal de la danza.

³⁰ Los ritmos sonoros por lo general se asocian a “la música, ese modo particular del tiempo” (Borges, 1974); pero ello no quiere decir que la danza dependa de la música; de hecho, por supuesto que puede existir sin ella o bien es posible que los ritmos sonoros no sean musicales. No existe relación de dependencia, aunque siempre será del todo impactante que suelen aparecer juntas y que incluso haya ciertas danzas que sea imposible concebir sin la música, como el caso de la gran mayoría de las danzas tradicionales e incluso aquellas que se han vuelto escénicas como el flamenco.

“De todos los ingredientes del arte de la danza, el ritmo es el más persuasivo y potente [...] el diseño impresiona, el ritmo es incitante y la dinámica es un colorido sutil” (Humphrey, 1981: 119). Así, el ritmo en la danza no es sólo el compás sonoro –musical– que pueda haber, sino que, al desarrollarse tanto en el tiempo como en el espacio, la danza ha adquirido una dimensión rítmica peculiar.

También hay ritmos en la creación de los *diseños* que van apareciendo al bailar y éstos siempre serán ejecutados, vistos y entendidos en el tiempo y en el espacio. Los principios del diseño se basan en juegos de simetría y asimetría por sucesión o por oposición; las múltiples combinatorias que de ello surgen son el diseño. Ahora bien, en términos del movimiento corporal, lo primero a percibir es el diseño espacial; sin embargo, tales combinatorias son posibles debido a su continuidad en el tiempo.

Un dato que es imprescindible señalar es que dichas combinaciones quedan como huellas en la memoria –tanto del bailarín como del espectador–, y lo hacen como una sucesión de “fotos” de las posiciones que fueron realizando los bailarines, al tiempo que se plasma la totalidad del trazo coreográfico, el cual forma parte básica del sentido total de la obra. Sólo ocasionalmente es posible percatarse de manera consciente de lo antedicho; no obstante, para la percepción esto resulta cardinal.

Además, dentro de la creación, ejecución y percepción de la danza habrá que poner particular atención al impulso del movimiento –pues esto es lo que hace que un cuerpo empiece a bailar: cuando hay decisión de hacerlo– que finalmente creará la dinámica de éste. La calidad o textura del movimiento, la dinámica, remite al flujo de energía que inicia, conduce y controla el movimiento; de hecho, más que ninguna otra cosa, es el uso de la energía el motivo por el cual una acción pasa de ser ordinaria a convertirse en un movimiento dancístico. Es un impulso el que hace que el gesto sea diferente a cualquier otro realizado de modo cotidiano, aun cuando el movimiento sea igual; a la vez, le dará cualidad –en dos sentidos, por un lado dirá de cuál gesto se trata, pues podrá ser un mismo movimiento, aunque efectuado con distinta inten-

ción, lo que se observa en el impulso y su dinámica y, por el otro, le dará la calidad de la ejecución, por ejemplo, si logra o no proyectar lo que pretende–; en suma, es lo que hace la diferencia entre una ejecución técnica, virtuosa si se quiere, y una interpretación, entre un ejecutante y un bailarín.

El “espejismo” de la danza se asienta en la dinámica del movimiento ya que, si bien es cierto que la técnica corporal es esencial, si no hubiera dinámica la danza se quedaría a la mitad de su proyecto, esto es, habría gimnasia corporal, formas cuyo contenido sería la fuerza, la destreza y/o la elasticidad muscular.³¹ Pero para ser expresiva debe dotar a la gimnasia corporal de dinámica: cualidades en el movimiento que serán percibidas más allá del puro movimiento.

Los términos apropiados para describir la dinámica son *tensión*, *linealidad*, *área* y *proyección*; la dinámica del movimiento sintetiza estas cualidades y hace que estén mutuamente influenciadas; de hecho, la transformación en una de ellas afecta a las demás. La cualidad *tensional* existe únicamente proyectada y a través del movimiento; está vinculada de manera directa con la intención que se le busca dar al movimiento. La *linealidad* es la actitud direccional que el cuerpo proyecta cuando se mueve. Un aspecto significativo de la linealidad es el relacionado con el foco, pues éste crea una línea imaginaria desde los ojos (o el cuerpo) con un punto de contacto (donde se posa la mirada); aspecto sumamente peculiar pues no existe ningún movimiento que establezca tal dirección. El *área* son los diseños y patrones creados por el movimiento del bailarín, los cuales no deben confundirse con los diseños de la danza en su totalidad. *Proyección* es la forma en la que la fuerza es proyectada.

Así, ya no es sorpresa decir que la danza es creada para la percepción y sólo en ella existe. La danza es una creación de ilusión de fuerzas espacialmente unificada y temporalmente continua –en la segunda creación de espacio-tiempo indicada, la propia de la coreografía–; la ilusión es creada y sostenida por un *haciendo forma*³² permanente –de ahí su cualidad performativa, pues es algo que se hace constantemente–,³³ que también es espacialmente unificada y temporalmente continua –en la tercera creación de

³¹ Habrá que distinguir, pues, el impulso, la intención y la dinámica del movimiento del movimiento en sí; una cosa es ver un cuerpo levantando los brazos y otra considerar si el levantamiento de brazos ha sido fuerte, suave, sinuoso...

³² Noción que conserva toda la vitalidad y fuerza de las formas según la revelan autores como Focillon (2010), Wagensberg (2007) o Bodei (2008).

³³ De aquí que sea necesaria una perspectiva que sintetice y conjugue la visión tanto de quien hace la danza como de quien la recibe, pues es a partir de los sentidos como se llega a ella y los sentidos no proporcionan un conocimiento pasivo de cualidades sensibles, ya que su funcionamiento expresa determinada conducta, la cual viaja del bailarín al observador y viceversa, construyéndose en ambos mutuamente.

espacio-tiempo, la creada por los bailarines y por ello llamada haciendo forma, pues es en su hacer permanente que ésta se crea—. El haciendo forma se presenta a través del movimiento y aparece como una revelación de fuerza, pues la fuerza necesaria para movilizar al cuerpo no es nada más lo que se percibe sino lo que con ella se crea. Puede ser utilizada de distintas maneras, pues por medio de sensaciones físicas es posible transmitir sensaciones emotivas, y al revés. Se utilizan las “formas” para mostrar un sentimiento o sensación específicos produciendo movimientos expresivos. Así, la danza son gestos que dan sentido a la percepción; éstos son la forma y el medio de la danza. Cuando se conjugan estas experiencias en la percepción, resulta que la danza o tiene sentido o es significativa o resulta simbólica; cualquiera de estas modalidades pueden presentarse en conjunto o por separado.

La danza es, entonces, ritmo, una totalidad construida por tres dimensiones espaciotemporales que irrumpen en el día a día; expresan un mundo; que es posible por el haciendo forma de los bailarines: una primera que irrumpe y abstrae de lo cotidiano, una segunda que construye la atmósfera en la que los bailarines crearán, por el movimiento, el ritmo, la cadencia y la dinámica, una tercera. Y, con todo, habrá unidad espacial y continuidad temporal; de hecho, estas tres dimensiones espaciotemporales se imbrican y se fusionan en el instante, acto performativo que cuando inicia no tiene pasado, cuando concluye no tiene futuro: es cuando es;³⁴ o, dicho de otro modo, es sublimación del presente, que es también retenciones y protensiones, que existen dentro del fenómeno total de la danza misma y gracias al movimiento del que, en realidad, no se observa su sucesión, sino la construcción por la totalidad de los espacios-tiempos y los rítmicos movimientos, percibidos gracias a y de acuerdo con su organización interna.

Así, la experiencia es del cuerpo que es, “escurre”³⁵ tiempo y la danza, ese peculiar devenir del cuerpo, es sólo posible por suprimir y crear tiempos del tiempo, ritmos del ritmo. La danza: exquisita creación de tiempos.

Bibliografía

- ARHEIM, RUDOLF
1998 *El pensamiento visual*, Paidós, Barcelona.
- BERTRAND, DENIS
2004 “Maintenant”, en *Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, 11 de abril, pp. 1-21 <http://www.ec-aiss.it/includes/tng/pub/tNG_download4.php?KT_download1=c90efbe8bbce0e2e356baa53790e825>.
- BLANCK DE CEREJIDO, FANNY
1985 *Del tiempo. Cronos, Freud, Einstein y los genes*, Folios Ediciones, México.
- BODEI, REMO
2008 *La forma de lo bello*, Antonio Machado Libros, Madrid.
- BORGES, JORGE LUIS
1974 *Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires.
2011 *Historia de la eternidad*, Debolsillo, Barcelona.
2012 *Ficciones*, Debolsillo, Barcelona.
- COOMARASWAMY, ANANDA KENTISH
s. f. *El tiempo y la eternidad* <<https://es.scribd.com/doc/57858890/El-tiempo-y-la-eternidad-Ananda-Kentish-Coomaraswamy>>.
- DELEUZE, GILLES
2009 *Diferencia y repetición*, Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- DÍAZ CRUZ, RODRIGO
1997 “La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia”, en *Alteridades*, año 7, núm. 13, pp. 5-15.
2008 “La celebración de la contingencia y de la forma. Sobre la antropología de la performance”, en *Nueva Antropología, Revista de Ciencias Sociales*, vol. XXI, núm. 69, julio-diciembre, pp. 33-59.
- DORRA, RAÚL
2005 *La casa y el caracol*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Plaza y Valdés, México.
- ELIAS, NORBERT
2000 *Sobre el tiempo*, Fondo de Cultura Económica (FCE), México.
- FOCILLON, HENRI
2010 *La vida de las formas seguida de Elogio de la mano*, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México.
- GELL, ALFRED
1998 *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford University Press, Nueva York.
- GUZMÁN, ADRIANA
2002 *Mitote y universo cora*, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)/Universidad de Guadalajara, México.
2014 *Revelación del cuerpo. La elocuencia del gesto*, INAH/Plaza y Valdés, México.

³⁴ Lo cual tiene fuertes resonancias con la voz de Merleau-Ponty (2000: 428): “En una palabra, como en el tiempo ser y pasar son sinónimos, al devenir pasado, el acontecimiento no cesa de ser. El origen del tiempo objetivo con sus ubicaciones fijas bajo nuestra mirada no debe buscarse en una síntesis eterna, sino en el acuerdo y el recobramiento del pasado y del futuro a través del presente, en el paso mismo del tiempo. El tiempo mantiene aquello a lo que hace ser, en el mismo momento en que lo expulsa del ser, porque el nuevo ser estaba ya anunciado en el precedente como teniendo que ser y que, para éste, era lo mismo devenir presente y estar destinado a pasar”.

³⁵ Como lo dice Merleau-Ponty (2000).

- HEIDEGGER, MARTIN
s. f. *El concepto de tiempo* <<http://literatura.itematika.com/bajando.php?path=descargas/libros&name=el-concepto-de-tiempo.pdf>>.
- HUMPHREY, DORIS
1981 *La composición en la danza*, UNAM, México.
- HUSSERL, EDMUND
2002 *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, Trotta, Madrid.
- JAY, MARTIN
2009 *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*, Paidós, Buenos Aires.
- JOUSSE, MARCEL
1974 *L'anthropologie du geste*, Gallimard, París.
- LAQUES, ELLIOT
1984 *La forma del tiempo*, Paidós, Buenos Aires.
- LASKY MARKOVICH, LINDA
2002 "Sobre el tiempo", en Rafael Pérez-Taylor (comp.), *Antropología y complejidad*, Gedisa, Barcelona, pp. 169-189.
- LEFEBVRE, HENRI
2007 *Elementos de ritmo-análisis. Espacio, tiempo y vida cotidiana*, Continuum, Londres.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE
1964 *El pensamiento salvaje*, FCE, México.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE
2000 *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona.
- MIER, RAYMUNDO
2007 "La experiencia estética como recreación de lo político", en *Versión*, núm. 20, diciembre, pp. 101-121.
2010 "Umbral y ámbitos de la experiencia del tiempo: sujeto e interacción", en *Tramas*, núm. 33, pp. 11-41.
- NICOL, EDUARDO
1975 *Psicología de las situaciones vitales*, FCE, México.
- SAN AGUSTÍN
s. f. *Confesiones* <http://www.iesdi.org/universidadvirtual/Biblioteca_Virtual/Confesiones%20de%20San%20Agustin.pdf>.
- SCHECHNER, RICHARD
1985 *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia.
2003 *Performance Theory*, Routledge Classics, Londres/Nueva York.
- TAYLOR, DIANA
Y MARCELA FUENTES
2011 *Estudios avanzados de performance*, FCE, México.
- TURNER, VICTOR
1980 *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*, Siglo XXI, Madrid.
1982 *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal (PAJ) Publications, Nueva York.
1985 *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*, Edith L. B. Turner (ed.), The University of Arizona Press, Tucson.
1988a *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Taurus, Madrid.
1988b *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, Nueva York.
- TURNER, VICTOR
Y EDWARD BRUNER (EDS.)
1986 *The Anthropology of Experience*, University of Illinois Press, Urbana.
- WAGENSBERG, JORGE
2007 *La rebelión de las formas. O cómo preservar cuando la incertidumbre aprieta*, Tusquets, Barcelona.
- WILLIAMS, DONALD C.
1951 "The Myth of Passage", en *The Journal of Philosophy*, vol. 48, núm. 15, pp. 457-472.