INVESTIGACIÓN TEATRAL
Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 17, Núm. 29
abril-septiembre 2026
Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728
ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0 Internacional.

CC BY-NC

El arte sin certezas: improvisación y resistencia en la danza y la pintura

Sarahí Lay Trigo*
Ricardo Copado**

* Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Occidente, México.
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8568-6782
e-mail: slay@ciesas.edu.mx

** Artista independiente, México.
ORCID: https://orcid.org/0009-0007-6653-0740
e-mail: ricardocopado@outlook.com

Recibido: 21 de agosto de 2025
Aceptado: 29 de diciembre de 2025

Doi: 10.25009/it.v17i29.2833

El arte sin certezas: improvisación y resistencia en la danza y la pintura

Resumen

Este artículo emerge del diálogo entre dos creadores –una bailarina y un pintor– que encuentran en sus procesos artísticos una forma de resistencia frente al arte institucionalizado. La pintura sin boceto y la danza improvisada se proponen aquí como territorios de autenticidad, riesgo y libertad. Desde una autoetnografía reflexiva y un análisis filosófico del acto creador, se introducen los conceptos de *instante de creación/suspensión y epistemología del arte viviente*, entendidos como modos de conocimiento que surgen del ser y del gesto. Estas nociones revelan cómo el acto creativo articula tiempo, memoria y experiencia vital, desafiando la noción de perfección técnica. Así, pintura y danza se encuentran como prácticas convergentes de resistencia estética y de presencia radical: una forma de pensar y existir desde el movimiento y la huella.

Palabras clave: libertad; creación: epistemología; autoetnografía; México; Canadá.

Uncertain Art: Improvisation and Resistance in Dance and Painting

Abstract

This article stems from a dialogue between two creators –a dancer and a painter– who find in their artistic processes a form of resistance to institutionalized art. Improvised dance and painting are proposed here as territories of authenticity, risk, and freedom. Through a reflexive autoethnographic approach and a philosophical analysis of the creative act, the authors introduce the concepts of *moment of creation/suspension* and an *epistemology of living art*, understood as modes of knowledge that arise from gesture and states of being. These notions reveal how the creative act articulates time, memory, and lived experience, challenging the imperative of technical perfection. In this way, painting and dance converge as practices of aesthetic resistance and radical presence: a way of thinking and existing through movement and trace.

Keywords: liberty; creation; epistemology; autoethnography; Mexico; Canada.

El arte sin certezas: improvisación y resistencia en la danza y la pintura

Obertura: el arte sin certezas

En este texto, centrado en el arte sin certezas como práctica de improvisación, resulta pertinente abordar dos casos que permiten mostrar cómo, aun sin diseños previos de la obra, es posible sostener una trayectoria artística activa y participar en el campo del arte contemporáneo. Los creadores mexicanos Ricardo Copado[1] y Sarahí Lay Trigo representan dos itinerarios contrastantes. El primero ha alcanzado una proyección internacional mediante su obra pictórica, probablemente favorecido por los circuitos de circulación más consolidados de las artes visuales. La segunda, en cambio, ha decidido mantenerse de forma deliberada al margen de la institucionalidad artística, decisión que se configura también como un gesto de resistencia tanto política como estética.

Este enfoque parte de la necesidad de replantear las nociones de planificación, forma y control que históricamente han legitimado lo artístico dentro de los marcos académicos. Diversas prácticas contemporáneas, especialmente en América Latina, permiten abrir fisuras en esa estructura dominante. En las artes visuales, resulta especialmente relevante la noción de "autoconstrucción" desarrollada por Abraham Cruzvillegas (s.f.), en la que el empleo improvisado de materiales locales no sólo define una estética, sino que configura una ética marcada por la multiplicidad y la contingencia. Su propuesta sostiene que crear implica habitar lo inestable, responder al entorno con los recursos disponibles y convertir el despojo en posibilidad.

En esta misma línea, el pensamiento de Silvia Rivera Cusicanqui (2018) ofrece herramientas fundamentales para comprender la práctica artística como un gesto de desobediencia epistémica. Para Cusicanqui, cuestionar las lógicas coloniales del arte –su inclinación hacia la clasificación, la linealidad y la acumulación– es también recuperar la capacidad de imaginar y narrarse desde matrices no normativas; es decir, desde saberes históricamente silenciados pero persistentes en los seres, los territorios y las imágenes.

[1] El artista firma su obra con el nombre de Ricardo Copado, aunque su nombre completo es Ricardo González Copado. Para los fines de este artículo se utilizará su nombre artístico.

Desde esta perspectiva, tanto en la pintura de Copado como en la danza de Lay Trigo se advierte una fuerza común: la decisión de crear sin someterse a modelos preestablecidos ni a rutas previamente delineadas. El trazo que se desarrolla sin boceto y la acción danzada que surge sin coreografía fija pueden leerse como actos de insubordinación ante las expectativas institucionalizadas sobre lo que debe ser el arte. Se trata de prácticas que se construyen desde la inmediatez y desde un impulso creador que prioriza la emergencia del gesto sobre la planificación. Tanto la pintura como la danza de estos artistas brotan de la práctica de la improvisación, de la grieta que deja el dolor, de una herida abierta que no busca cerrarse ni cicatrizarse, sino transformarse en trazo, en color, en salto, en caída o en espiral. Esa herida, lejos de clausurarse, se convierte en una fuente de creación: un lugar desde el cual resistir el silencio, desafiar el vacío y narrar experiencias que no caben en las palabras ni se dejan apresar por el lenguaje ordinario. Así, el arte de Copado y de Lay funciona simultáneamente como testimonio y como rebelión: una práctica que se afirma en la improvisación y en la creación sin obediencia a estructuras normativas, sostenida por un impulso vital que se rehace continuamente.

Esta forma de habitar el arte sin obediencia previa –de construir desde la inmediatez y el gesto, de resistir sin un programa fijo– encuentra resonancias y desarrollos adicionales en el ámbito de la danza y la teoría del movimiento. Al retomar a André Lepecki (2013), cuya noción de *choreopolitics (*coreopolítica) permite repensar la improvisación como un acto político que desobedece las estructuras formales del movimiento, se sostiene aquí que tanto en la danza como en las artes visuales es posible crear desde la incertidumbre sin perder densidad estética ni potencia simbólica. Lepecki distingue entre *choreopolice*, entendida como la coreografía del control, y *choreopolitics*, concebida como la posibilidad de sustraerse a la obligación del movimiento disciplinado. Desde esta perspectiva, la improvisación no equivale a ausencia de forma, sino a una elección deliberada de libertad.

Ahora bien, esta elección de libertad no se produce en el vacío: exige un instante específico –a la vez puntual y dilatado– en el que la creación se suspende para dejarse afectar. En este punto, la noción de "instante" en Gaston Bachelard (1999) resulta fundamental: un momento indivisible en el que el tiempo parece detenerse y condensar la intensidad de lo vivido. Lay Trigo retoma y reconfigura esta idea en su obra teórica y escénica (Lay, 2020) mediante el concepto de *instante de creación/suspensión (*Lay, 2025b), el cual no neutraliza la potencia del presente, sino que la amplifica. Se trata de una suspensión que no implica pasividad, sino una apertura radical: un estar en el límite, en un espacio intersticial donde lo inesperado adquiere la posibilidad de irrumpir.

Esta formulación dialoga, aunque desde una perspectiva distinta, con la noción de autoexperiencia pánica propuesta por Sloterdijk (1998), entendida como una vivencia límite en la que se percibe la intensidad del mundo en la presencia misma. No obstante, en la propuesta de Lay Trigo (2025b), la suspensión no disminuye esa intensidad, sino que la

incrementa: constituye el umbral en el que el instante deviene creador y en el que el ser se entrega al acto poético de estar en el mundo *en, con, desde y para el arte.*

A esto se suma la contribución de Susan Leigh Foster (2011), quien en *Choreographing Empathy s*ostiene que la empatía kinestésica constituye una vía legítima de conocimiento corporal: un modo mediante el cual los cuerpos se vinculan afectiva y cognitivamente a través del movimiento. Esta perspectiva resulta productiva en la medida en que reconoce que la improvisación no equivale a una ausencia de método, sino que implica una escucha sensible capaz de generar relación con otros cuerpos y con el entorno. No obstante, desde la práctica y la elaboración teórica de Lay Trigo (2025a), es necesario marcar una distancia crítica respecto de ciertos supuestos que persisten en estas aproximaciones, particularmente la separación entre cuerpo y mente o entre percepción y pensamiento.

Lay Trigo no concibe su práctica de improvisación como una "escucha del cuerpo", sino como una apertura radical del ser. Desde su propuesta filosófica –articulada en el concepto *ser danza (*Lay 2018; 2025a)–, la creación se entiende como una *intelección sentiente* en sentido zubiriano (Zubir 1980; 1982; 1983): una forma de conocer que es simultáneamente sentir, un modo en que el ser se despliega sin fragmentar pensamiento, emoción y presencia. Esta postura no sólo tiene implicaciones metodológicas; también supone una toma de posición ontológica, epistémica y política. Desobedecer las teorías dominantes sobre corporeidad y subjetividad implica resistir las formas institucionalizadas del saber y afirmar una vía distinta, viva, emergente y libre.

Desde esta experiencia se configura lo que Lay Trigo denomina una *epistemología del arte viviente:*[2] un modo de conocer que emerge del propio ser –de la respiración, de la intuición, del gesto– y que no se superpone a la práctica, sino que brota desde ella. Aunque este enfoque puede dialogar con lo que algunos han descrito como epistemologías del sur,[3] no se circunscribe a un marco geopolítico específico ni a una localización periférica. La propuesta de Lay Trigo no constituye únicamente una toma de posición situada, sino, fundamentalmente, desde lo vivo, viviente: desde una escucha radical del presente y

[2] Se emplea el término *viviente* y no *vivo* para subrayar la idea de un ser en acto, de un estar siendo, más que un estado fijo o concluido. En su traducción al inglés, corresponde *living* y no *live*, para conservar ese matiz de devenir y presencia en desarrollo.

[3] Sobre la epistemología del sur se pueden citar obras fundamentales como *Conocer desde el sur: para una cultura política emancipatoria* de Boaventura de Sousa Santos (2008), donde se sientan las bases del concepto; *Epistemologías del sur: perspectivas* (De Sousa Santos y Meneses, 2014), así como *Construyendo las epistemologías del sur. Antología esencial* (De Sousa Santos et. al., 2018), que reúne los principales textos en dos volúmenes. Aunque no emplea el término, Walter D. Mignolo y Catherine E. Walsh (2018) dialogan con este enfoque en *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*.

una apuesta por sostener modos de creación que no se subordinan a moldes teóricos preestablecidos, sino que puedan desplegarse desde una interioridad indócil y resonante.

En diálogo con la imagen poética desarrollada por Peter Sloterdijk (2003; 2004; 2006) en su trilogía *Esferas*, donde la espuma representa un sistema vital compuesto por múltiples esferas frágiles coexistentes, esta epistemología palpitante y viviente puede pensarse también como una forma de pensar-espumar: no como un bloque sólido de saber, sino como un tejido poroso, una red de vínculos afectivos y conceptuales en estado de vibración. Se trata de una epistemología que no rehúye el desborde, que se sostiene en la co-fragilidad del arte compartido y que se deja afectar por la escena, el trazo, el temblor o la herida. Una epistemología que no se define únicamente en oposición al centro, sino a favor de una sensibilidad que siente, piensa y vive en-con-desde-y-para el mundo. En suma, constituye el modo en que la danza –y el arte– se atreven a pensar desde su propio lugar de existencia.

Desde esta misma co-fragilidad existencial y co-creadora, este escrito también decidió nacer "de a dos". No sólo porque nos proponemos reflexionar sobre nuestros procesos desde una autoetnografía acompañada, sino porque reconocemos la potencia de re-pensar y re-sentir lo vivido como un acto de comunicación horizontal entre pares, sin jerarquías ni distancias entre teoría y experiencia. Escribir juntos –Ricardo Copado desde la pintura y Sarahí Lay desde la danza– no es un recurso metodológico ni un gesto anecdótico, sino una elección ética y estética: una forma de sostener el pensamiento como un espacio común, como una espuma-reflexiva compartida en la que las preguntas no buscan clausuras, sino resonancias. Crear también implica conversar; pensar también implica confiar.

Para articular estas experiencias, el texto se organiza en dos partes principales: la primera dedicada al proceso creativo de Ricardo Copado, artista visual mexicano que radica entre dos mundos (México y Canadá), y la segunda a la creación escénica de Sarahí Lay Trigo, investigadora y artista mexicana de la danza experimental y del *flow flamenco*, en los términos en que ella misma lo ha definido. Cada una de estas partes se divide en tres subapartados: el primero presenta brevemente la trayectoria del creador o creadora, con el fin de mostrar cómo su modo de habitar el mundo marca y atraviesa su práctica artística; el segundo analiza una obra representativa –en el caso de Copado (2022), su pintura titulada *In Between: Yearning for Home*; en el de Lay Trigo, su pieza *Spiritual Battle Trilogy* realizada con su hermano Carlos Lay, músico, (Lay, 2020)– como espacio privilegiado para examinar la relación entre improvisación y resistencia; finalmente, el tercer subapartado reflexiona sobre el proceso creativo desde las perspectivas particulares de cada uno, en diálogo con los fundamentos teóricos que sustentan sus prácticas. El artículo concluye con una reflexión sobre el arte como resistencia a la institucionalización y plantea cómo los conceptos de epistemología del arte viviente y el de *instante de creación/suspensión* pueden servir como claves transferibles para analizar otras trayectorias y procesos creativos que desafían los márgenes normativos.

Aunque el texto se desarrolla en tercera persona, constituye simultáneamente un gesto de rescate autoetnográfico: una forma de visibilizar algo que no siempre recibe reconocimiento en el ámbito académico, a saber: la capacidad de los artistas para reflexionar críticamente sobre sus procesos creativos y sobre las tensiones que atraviesan sus trayectorias en un mundo del arte frecuentemente excluyente y normativo. En el caso de Lay Trigo, esta reflexión no surge sólo de la práctica, sino también de un pensamiento teórico vivo que interpela y desestabiliza las concepciones hegemónicas sobre la danza. Su doble condición de creadora e intelectual de la escena le permite proponer un pensamiento vivido, inseparable de la experiencia sensible. Desde esta posición, su propuesta de una *epistemología del arte viviente* no constituye una categoría conceptual abstracta, sino un modo de ser desde la investigación, de pensar desde el movimiento y de asumir el sentir como forma de conocimiento. Este texto se inscribe en esa pulsación: la de una teoría que nace de lo vivo –viviente–, de la incertidumbre y las heridas que provoca la vida, pero también de un punzante reflexionar sobre ella.

1. El proceso de creación de Ricardo Copado

1.1 Hogar flotante: la migración como trazo vital

La trayectoria de Ricardo Copado (Guadalajara, Jalisco) se configura entre México y Canadá,[4] dos geografías que han modelado su mirada y su modo de crear. Su vocación artística germinó desde la infancia, influida por la sensibilidad de su madre y una temprana fascinación por el color y la forma. Su formación en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara consolidó esa búsqueda, orientándola hacia la observación y la construcción de un lenguaje propio (ver Imagen 1).

[4] México y Canadá no deben entenderse aquí como polos identitarios fijos, ni como categorías determinantes de la creación artística, sino como geografías que modifican, pero no definen, el modo en que el ser habita y actúa en el mundo. El tránsito entre ambos territorios transforma al sujeto –lo desplaza, lo hiende, lo expone a otras atmósferas–, pero no agota la potencia creadora que lo anima. En la perspectiva trabajada en este texto, el ser creador no deriva su impulso artístico de la pertenencia geográfica, sino del instante *viviente* que lo atraviesa y que se actualiza en cada gesto. Así, lo espacial opera como condición que afecta, pero no determina; como un campo de fuerzas que incide, pero no clausura. La creación, en última instancia, emerge de esa tensión: de un ser que es afectado por los territorios, sin quedar nunca reducido a ellos.



Imagen 1. Self-portrait, autoretrato de Ricardo Copado. Fotografía del autor, 2025.

Tras años de trabajo y exploración en Guadalajara, con exposiciones individuales y colectivas que fueron delineando su trayectoria, Copado llegó a un punto en el que percibió un estrechamiento del horizonte creativo. Fue entonces cuando decidió migrar a Canadá, no como resultado de un plan previamente trazado, sino como una respuesta a la necesidad de ampliar su mirada y explorar otros paisajes, tanto interiores como exteriores. Su traslado a Alberta supuso una inflexión decisiva: la experiencia de reconstruirse en un territorio ajeno. Desde ese contexto, su pintura se configuró como un espacio simbólico donde dialogan las raíces mexicanas y las atmósferas del norte. A través de paisajes flotantes, casas móviles y naturalezas fragmentadas, su obra articula una poética del desplazamiento, marcada por la tensión constante entre pertenecer y partir.

Canadá ofreció a Ricardo Copado un contexto fértil para el desarrollo y consolidación de su obra. En ese país ha realizado proyectos de gran escala –murales, obra pública y piezas integradas al patrimonio estatal de Alberta– y su trabajo forma hoy parte de colecciones institucionales y privadas en México, Canadá, Estados Unidos y Francia. Paralelamente, su

trayectoria se amplió hacia otros ámbitos del campo artístico: se formó en museología y museografía, participó como jurado en exposiciones y se vinculó a programas culturales que fortalecieron su relación con el arte más allá de la práctica pictórica.

No obstante, es en la pintura donde su voz se ha vuelto plenamente reconocible. Su estilo no apareció de manera inmediata, sino como resultado de un proceso prolongado de búsqueda del cual emergió un trazo propio, cercano al surrealismo, al arte *folk* y al paisaje onírico, no como suma de influencias, sino como sedimentación de la experiencia vivida.

Así, la pintura de Copado puede entenderse como un espacio en movimiento: un mapa de migraciones interiores y exteriores en el que cada trazo ensaya una forma de anclaje. Su obra funciona como memoria del viaje y como testimonio de un proceso continuo de reconstrucción. Para comprender la singularidad de este lenguaje visual –forjado entre lo vivido, lo soñado y lo perdido–, resulta pertinente detenerse en una de sus piezas representativas, donde dicha poética se manifiesta con particular claridad.

1.2 Entre dos orillas: una obra como umbral de memoria y migración

Reflexionar junto a Ricardo Copado permitió adentrarse en los aspectos menos visibles del acto creador y en la dificultad de traducir en palabras aquello que el artista procesa en silencio. El análisis de una de sus piezas no responde únicamente a un interés estético, sino a la necesidad de reconocer el proceso creativo como un espacio de pensamiento, donde la duda, la intuición y la memoria sostienen un diálogo abierto. En este horizonte, la escritura no explica la obra: busca prolongar su respiración interna sin reducir su vitalidad.

La pieza seleccionada, *In Between: Yearning for Home* (Copado, 2022) –óleo sobre papel de algodón–, exhibida en 2023 tras ser elegida entre casi 200 trabajos en Alberta y presentada en una itinerancia que culminó en el Museo de Bellas Artes de esa provincia, marca un momento central en la trayectoria de Copado (ver Imagen 2). En ella se condensan los desplazamientos entre México y Canadá, las experiencias de desarraigo y la reconstrucción identitaria que atraviesan su vida. La obra articula memoria y tránsito, convirtiendo la nostalgia en materia pictórica. Como en la lógica de autoconstrucción propuesta por Cruzvillegas (s.f.) –aquí trasladada al plano emocional–, Copado compone desde lo que la experiencia le ofrece: vivencias, heridas, sueños y retornos. El resultado no busca representar, sino habitar la tensión entre pérdida y creación, lo que permite configurar un espacio donde el gesto pictórico opera como resistencia y afirmación del ser migrante.

La obra explora el conflicto interior que acompaña la decisión de partir: dejar el hogar sin haber llegado aún a otro lugar. El movimiento que se plasma no es sólo físico, sino emo-



Imagen 2. Fotografía de la obra *In Between: Yearning for Home*, realizada por el propio artista, Ricardo Copado (2022). La pieza forma parte de una colección privada.

cional, mental y espiritual. La figura central el trazo agitado y la atmósfera densa expresan la tormenta afectiva que irrumpe cuando se quiebra el vínculo con el origen.

En este trabajo, la migración aparece como fractura y posibilidad. No representa al migrante: es el hogar el que migra, flota y se desplaza. En esta lógica, la noción de *uterotopo* de Sloterdijk (2006) resulta pertinente para pensar la casa como un espacio simbólico que acoge y permite el movimiento, un punto de origen y tránsito que sostiene lo frágil en medio de la deriva. Las casas flotantes de Ricardo Copado funcionan como vientres-memoria que resguardan el hogar mientras avanzan entre la nostalgia y la búsqueda de un nuevo arraigo. No son simples viviendas, sino símbolos del desarraigo y del habitar entre mundos, sin cimientos ni certezas. Los colores densos y la atmósfera tormentosa intensifican esta sensación de tránsito suspendido.

Tras observar una obra representativa de Copado, resulta pertinente atender al modo en que nacen sus piezas. Su decisión de pintar sin trazo previo constituye un gesto esencial de su práctica: una forma de insumisión que dialoga con la *choreopolítica* planteada por Lepecki (2013), entendida como un movimiento que resiste la normatividad y convierte el acto creativo en un espacio de libertad y disidencia.

1.3. El trazo que respira: proceso creativo como resistencia y creación viva

El proceso creativo de Ricardo Copado se configura como un espacio de resistencia frente a las lógicas de planificación, control y previsibilidad del arte institucionalizado. Su práctica se distancia de los procedimientos académicos –bocetos, diseños previos o programaciones for-

males– para situarse en un territorio donde cada obra emerge del instante. Este acercamiento recuerda la noción de *pintura de acción* formulada por Rosenberg (1952), aunque en el caso de Copado el gesto no se define por una escuela estilística, sino por una ética de relación con el entorno y por su experiencia migrante. Su pintura se alimenta del diálogo con la naturaleza, el desarraigo y los paisajes que lo atraviesan, dando lugar a lo que aquí se denomina una *epistemología del arte viviente:* un modo de conocer inseparable del acto de crear.

Para el artista, este proceso se activa como un "limbo mental" que surge del contacto con el color, la textura y la memoria. En sus palabras, la pintura implica conversar con la obra, permitir que repose y aceptar ser conducido por ella. Este enfoque convierte al creador en un agente sensible, dispuesto a dejar que la energía del trabajo marque la dirección del gesto. En este punto resuena la afirmación de Leonora Carrington –"el arte es un mundo visual y no un mundo para intelectualizar" (Carrington como se cita en Moorhead, 2017, p. 128)–, que coincide con la manera en que Ricardo entiende la creación: como un flujo vital no sometido al cálculo, y cercano al "instante de creación/suspensión" propuesto por Lay Trigo (2025b, p. 99). Las imágenes emergen sin diseño previo, como si se impusieran desde una interioridad en movimiento. Este enfoque transforma al artista en una especie de médium sensible, dispuesto a dejarse guiar por la energía viva de la obra, como si el *duende*[5] (del arte del flamenco) fuera parte de él.

Desde la perspectiva de José Luis Brea (2010), podríamos afirmar que la pintura de Copado es inscripción material del instante donde el artista mismo deja una memoria en la materia, en la acción que se convierte en imagen. Pero ese residuo no es simplemente huella: es vibración, es respiración suspendida en la materia. Su práctica no busca lo nuevo ni lo espectacular como mandato de mercado. En lugar de responder a la lógica del *capitalismo cognitivo*[6] –ese imperativo de innovación constante que disfraza la fatiga como libertad

[5] El concepto de *duende*, formulado por Federico García Lorca (1933/2003) en su conferencia "Teoría y juego del duende", refiere a una fuerza intensa y oscura que emerge en el acto creativo cuando éste se origina en una implicación radical del ser. A diferencia de la musa –entendida como inspiración externa– o del ángel –asociado a la destreza técnica–, el *duende* sólo aparece cuando hay riesgo, presencia sensible y verdad, es decir, cuando la creación implica una exposición real del ser. En el caso de Copado, esta noción permite pensar la intensidad con la que se entrega a un proceso sin planificación previa, dejando que la obra lo afecte y lo transforme. Su pintura no se orienta a la representación, sino a la invocación: es en la relación directa con la materia donde el gesto pictórico se convierte en el lugar de manifestación del *duende*.

[6] El término *capitalismo cognitivo ha sido desarrollado por autores como* Yann Moulier-Boutang (2011), para referirse a una etapa del capitalismo donde el conocimiento, la creatividad y la innovación se convierten en principales fuentes de valor económico. En este régimen, incluso la subjetividad y los afectos son capturados por las lógicas de productividad. En el ámbito artístico, esto implica una presión constante por producir



Imagen 3. Retrato de Sarahí Lay Trigo, fotografía de Jorge Rangel, 2025.

creativa (Moulier-Boutang, 2011)–, Copado propone un arte que es refugio, respiración, lugar de resonancia. Se crea desde el ser, no desde la norma, y en esa fidelidad a lo que pulsa en lo más hondo se abre la posibilidad de tocar al otro, de con-moverlo, de invitarlo al instante irrepetible en que imagen y presencia se hacen una.

El concepto de *choreopolítica* propuesto por Lepecki (2013) permite comprender este proceso como una política del gesto que se sustrae a las lógicas del control formal. En la pintura de Copado, esta noción posibilita nombrar el trazo como una *coreopolítica del color* –o de la forma–: un movimiento que rechaza la previsibilidad y afirma la libertad del acto creativo. En sus obras no sólo se configura una imagen, sino una atmósfera que opera como espacio compartido, un ámbito de co-fragilidad –en términos de Sloterdijk– donde creador y observador se encuentran en lo aún no determinado.

novedades, visibilidad y rendimiento simbólico, lo que puede desvirtuar los procesos creativos profundos.

Desde este punto, la transición hacia la práctica sin coreografía de Sarahí Lay Trigo resulta natural: otro territorio donde la ausencia de plan previo no implica vacío metodológico, sino una forma radical de presencia y de relación con el instante (ver Imagen 3).

2. La improvisación en la danza experimental de Sarahí Lay

2.1 Nacer danzando: trayecto de una exiliada del estilo

Sarahí Lay Trigo nació en Guadalajara, Jalisco, y comenzó a bailar antes de adquirir el lenguaje verbal. Desde la primera infancia, el movimiento se constituyó como la forma primera en que su ser se expresaba. Su formación inicial en el flamenco la familiarizó tempranamente con la noción del *duende* como atmósfera sensible más que como categoría teórica. Posteriormente, su trayectoria incorporó el ballet clásico, la danza moderna, el folclor mexicano y el estudio formal de la música. Esta convergencia no derivó en una síntesis estilística, sino en una identidad indisciplinada que la situó fuera de los cánones dominantes, tanto del flamenco como de la danza académica.

A diferencia de otras trayectorias, Sarahí Lay eligió permanecer en su ciudad de origen. Aunque realizó estancias de investigación en Canadá, España y California para estudiar trayectorias profesionales de ballet y prácticas dancísticas en contextos migratorios, no emigró como bailarina en busca de carrera o consagración. Esta permanencia –fuera de una práctica que la convocara a seguir una norma o un estilo específico– situó su trabajo en una posición periférica respecto a la institucionalidad artística, pero fue precisamente ahí donde comenzó a gestarse una forma propia de bailar. La decisión implicó un costo simbólico, dado que los contextos locales tienden a reconocer con mayor facilidad a quienes validan su trayectoria a través de instancias externas. Sin embargo, esa misma distancia de los circuitos de legitimación dominantes permitió que su práctica se desarrollara desde una lógica autónoma, no orientada por el canon, sino por la escucha de una necesidad creativa singular.

Un quiebre decisivo fue una enfermedad que la mantuvo alejada del escenario durante siete años.[7] El regreso al movimiento se produjo desde una escucha íntima del ser, transformando la danza en refugio y proceso de sanación, más que en un ejercicio de virtuosismo. En este tránsito, la práctica se configuró menos como una danza regida por la nor-

[7] Para conocer más de este proceso de sanación a través del arte de la danza, ver Lay y Rothwell (2022).

matividad del cuerpo y más como un camino terapéutico del movimiento, en consonancia con planteamientos de la danza-terapia que conciben el movimiento como vía de expresión de lo no verbalizable y como articulación sensible de la experiencia (Sandel et al., 1993; Levy, 1992). Asimismo, esta perspectiva entiende la recuperación del movimiento como una forma de re-habitar el propio ser y restituir la experiencia de estar vivos (Caldwell, 1996; 2018). Desde esa intemperie, Sarahí Lay desarrolló una práctica sin técnica prescrita, sostenida en el diálogo íntimo con su padre,[8] único interlocutor no institucional. De este proceso emergieron su danza experimental y lo que posteriormente denominaría *flow flamenco*: una práctica de improvisación que desborda los límites del flamenco desde lo sensorial y lo atmosférico, en donde la improvisación es el eje de creación.

Durante la pandemia, en la suspensión de los escenarios institucionales, esta danza encontró su espacio de floración. Desde entonces, Lay Trigo articula creación, escritura y teoría desde una experiencia viva –viviente–, sin buscar encajar en categorías existentes, haciendo del *instante de supensión/creación* su territorio creativo. Y en ese gesto del instante, vuelve a nacer –cada vez– como una exiliada del estilo que encontró en la improvisación su lugar más fértil.

2.2. Mostrar-se sin temor: Spiritual Battle Trilogy y *el gesto que no pide permiso*

Para comprender el proceso creativo de Lay Trigo, es necesario detenerse en una sola obra: *Spiritual Battle Trilogy* (ver Imagen 4). Obra que, además, conjuga el arte musical de su hermano Carlos Lay, quien compuso la obra especialmente para ella. Hay que decir que esta pieza no sólo condensa su lenguaje dancístico, sino la potencia musical de su hermano y que marca un punto de inflexión vital, creativo y teórico en su trayectoria. Concebida, interpretada y filmada durante los meses más críticos del confinamiento pandémico, la trilogía no responde a un proyecto coreográfico previo. Surgió, más bien, de una condición de urgencia, atravesada por experiencias previas de enfermedad y por el contexto de aislamiento, discontinuidad temporal y suspensión de la vida cotidiana. Esta obra nació desde la necesidad de decir sin palabras.

De manera reveladora, *Spiritual Battle Trilogy* (Lay Trigo, 2020) fue ampliamente reconocida en festivales internacionales de cine experimental, donde obtuvo diversos

[8] Su padre, quien había sido bailarín de danza folclórica, se convirtió en el único otro con quien el movimiento era lenguaje común; en el único interlocutor que no representaba la institución, sino la empatía. En esa compañía íntima y sin público, la danza de Sarahí Lay encontró un refugio donde el gesto no era juzgado, sino acogido; donde el arte no era exigencia, sino vínculo vivo.



Imagen 4. Spiritual Battle Trilogy (poster).

premios, mientras que no recibió atención en los circuitos especializados de video-danza. Esta aparente contradicción revela, en realidad, un patrón más profundo y persistente en el mundo del arte: la exclusión estética de aquellas obras que no se pliegan a los cánones del estilo dominante. En el caso de Lay Trigo, la improvisación sin una estructura coreográfica previa se articula desde un modo de presencia que no se adecua a los estándares físicos, técnicos ni formales del ballet ni de la danza moderna institucionalizada. Su práctica no se inscribe en el virtuosismo académico, pero sostiene una presencia escénica que desborda las categorías normativas.

Esta recepción desigual evidencia la tensión entre dos lógicas del arte contemporáneo: por un lado, la técnica institucionalizada como criterio de legitimidad; por otro, la creciente revalorización de la improvisación como práctica de resistencia. Durante la pandemia, esta segunda vía adquirió especial relevancia, en tanto permitió sostener procesos creativos en condiciones de precariedad, aislamiento y vulnerabilidad corporal, generando aprendizajes significativos (Aguirre Lora y Alfonso, 2022). Estudios recientes en música y danza señalan que la improvisación opera como una estrategia de adaptación y resistencia frente a modelos hegemónicos de producción artística (Baldini, 2021; Ravn y Høffding, 2021; Rowlands, 2024). Sin embargo, incluso en momentos de crisis, los criterios técnicos tradicionales siguen dominando, lo que dificulta el reconocimiento de prácticas que, aunque no se ajustan a los estándares académicos de perfección, poseen un valor artístico propio.

Pese a ello, fue precisamente esta intensidad –expresada en el *instante de creación/suspensión*, que no atenúa la experiencia sino que la condensa– lo que captó la atención de los festivales de cine. *Spiritual Battle Trilogy* no fue reconocida por su pulcritud técnica en términos coreográficos, sino por la fuerza de una experiencia vivida que produce conocimiento en el acto mismo de la ejecución, en tiempo real. La obra conmueve porque asume la vulnerabilidad como condición de creación y no como carencia a corregir.

La trilogía fue filmada sin guion coreográfico, sin *storyboard* y sin ensayos previos. Cada uno de sus tres segmentos surgió de un doble acto de improvisación –la pieza fue interpretada en dos tomas consecutivas: una destinada al registro de planos generales y otra orientada a la captura de planos cerrados y de detalle–. La obra fue filmada en espacios naturales o domésticos, sostenida por una escucha atenta del instante y registrada con un dispositivo móvil. El gesto no fue planificado, sino que emergió en el propio devenir de la acción.

Desde esta perspectiva, la danza de Sarahí Lay no se inscribe ni en la tradición coreográfica ni en la video-danza académica, sino en lo que aquí se ha denominado una epistemología del arte viviente, en la que el sentido se produce en el momento mismo de la ejecución. El reconocimiento que *Spiritual Battle Trilogy* recibió en el ámbito cinematográfico puede vincularse con una mayor apertura a lo híbrido y a lo no clasificable; es decir, a formas expresivas que no se ajustan a géneros predefinidos.

Este caso abre una serie de interrogantes relevantes para la reflexión sobre la danza contemporánea: ¿qué se pierde cuando la creación se somete a formas cerradas?, ¿qué se sacrifica cuando la técnica deja de ser un medio y se convierte en un fin en sí mismo?, ¿qué lugar ocupa el ser en una práctica artística regulada por sistemas de evaluación formales y criterios estilísticos normativos? La experiencia de Lay Trigo –y de *Spiritual Battle Trilogy*– señala la posibilidad de otro modo de crear: uno que se funda en la escucha más que en la

obediencia, en la experiencia vivida más que en el perfeccionismo normativo. Improvisar desde la incertidumbre y desde la atención al instante no constituye un gesto romántico, sino una toma de posición estética y política. Supone elegir una práctica que no persigue la validación institucional, pero que, precisamente por ello, mantiene su capacidad de conmover, transformar y sostenerse en el tiempo.

2.3. Bailar desde la herida: el proceso creativo como resistencia viva

¿Qué pasa cuando, en lugar de bailar desde la norma, se baila desde la herida? La práctica creativa de Sarahí Lay puede entenderse como una respuesta situada a esta pregunta: una danza que no se orienta a cumplir con el canon ni a reproducir formas ideales, sino a trabajar en el espacio abierto por la experiencia de la ruptura. Al igual que Ricardo Copado, quien rechaza la imposición de un plan previo y encuentra en el trazo no prefigurado el núcleo de su proceso creativo, Lay Trigo desarrolla su práctica a partir de una lógica propia. Se trata de un plan que no se formula de antemano ni se fija por escrito, sino que se configura en el espacio-tiempo[9] del movimiento, en un instante de *creación/suspensión* irrepetible en el que el ser se involucra plenamente en el presente. Danzar desde la herida implica asumir el movimiento como un acto de verdad. No hay una coreografía previa que determine el desarrollo de la acción ni un cálculo que anticipe el gesto. La danza emerge como una necesidad de elaborar la experiencia del dolor, de la pérdida y de aquello que permanece activo en la memoria del ser.

Hablar del proceso creativo de Sarahí Lay implica atender a un modo de hacer danza que, más que centrarse en la coreografía del movimiento, se fundamenta en un conocimiento profundo de la música y en una escucha atenta que antecede al gesto. Este énfasis puede vincularse tanto con su formación como ejecutante musical como con la influencia temprana del flamenco, tradición en la que el compás, la pulsación y el ritmo –marcados por la interacción entre músicos y *bailaores*– resultan tan determinantes como la forma visible del movimiento.

En la práctica de esta artista escénica, el movimiento no surge como desplazamien-

[9] El espacio-tiempo se entiende aquí no como la yuxtaposición de dos dimensiones separadas, sino como una realidad indivisible en la que el ser acontece y se constituye. Desde esta perspectiva, la creación no se produce *en* el espacio ni *en* el tiempo como contenedores externos, sino en una experiencia espacio-temporal unificada que hace posible la emergencia del gesto, del pensamiento y de la acción creadora. El acto creativo acontece, así, en la medida en que el ser habita plenamente esta unidad espacio-temporal, donde percepción, memoria y presencia se articulan de forma inseparable.

to autónomo, sino como resultado de sostener el tiempo musical en acto. La creación se produce cuando la música, interiorizada en el ser, convoca al gesto preciso en el instante adecuado. Este modo de trabajo se manifestó con especial claridad en *Spiritual Battle Trilogy*. Durante el confinamiento, aislada en un espacio reducido y sin condiciones para un entrenamiento formal, la autora recurrió a una escucha más íntima: la de la música como matriz del movimiento. En este contexto, no fue la fisicalidad del ser la que ensayó la danza, sino un conjunto de capacidades vinculadas al sentir musical: el oído, la musicalidad, la cronocepción y la memocepción del movimiento.[10] La música se convirtió, así, en espacio y territorio de expansión, posibilitando un estado de suspensión fértil del que el gesto emergió posteriormente. Cuando la danza se activó, el movimiento apareció con la naturalidad de lo profundamente asimilado, como resultado de un diálogo entre memoria musical, afectividad y tiempo vivido.

Este proceso nos recuerda que el conocimiento no siempre surge de la repetición o el ensayo formal: como han señalado recientes estudios en neurociencia y aprendizaje, la mente también se forma y transforma en los espacios de aparente ocio o pausa, donde lo esencial se gesta en un nivel profundo antes de hacerse visible (De la Torre, 2025). En *Spiritual Battle Trilogy* y en cualquier otra obra dancística de Sarahí Lay, el movimiento no se planea, sino que se revela en esa comunión entre escucha, musicalidad, sentir y cronocepción, donde música, fuerzas interpretativas y danza emergen como una misma realidad en acto. Así, su creación se inscribe en su propia conceptualización de la *epistemología del arte viviente*: un saber que no antecede al acto, sino que lo acompaña y lo funda. Cada creación es un acto de improvisación viva, de escucha absoluta del instante, del entorno, de las fuerzas visibles e invisibles que la rodean, pero también de una escucha radical del propio ser, de sus heridas. Crear así es una forma de resistir, pero también, y sobre todo, una forma de existir: la danza como única vía para ser, para afirmarse plenamente, para decirse sin palabras, para dejar que la vida se exprese antes de que la forma la capture.

Entre lo elegido y lo que nos elige: el arte como resistencia viva

Tras recorrer dos formas de creación y dos modos de habitar el arte desde esferas distintas, pero profundamente afines –la danza y la pintura–, se abre la posibilidad de reflexionar sobre los vínculos que las articulan y sobre la manera en que ambas se configuran como prácticas de resistencia. Resulta fundamental subrayar que todo recorrido, tanto en el arte

[10] Por señalar sólo algunos sentidos humanos que en la danza entran en acción. Para una formulación ampliada de esta perspectiva, véase la propuesta de los *doce sentidos desarrollada por* Lay Trigo (2025a).

como en la vida, se traza a partir de decisiones: decidir migrar o permanecer; decidir crear o retirarse; decidir seguir la norma o atender al impulso creador que emerge del propio ser. En este sentido, Ricardo Copado y Sarahí Lay Trigo han asumido elecciones que los sitúan fuera de los trayectos previsibles. Al renunciar a la planificación del trazo, en el caso de Copado, y al entregarse al movimiento sin coreografía previa, en el caso de Lay Trigo, desplazan el arte del terreno de la obediencia hacia una práctica que asume la libertad, el riesgo y la apertura a lo incierto como condiciones constitutivas de la creación.

Un segundo aspecto fundamental es que la herida ocupa un lugar constitutivo en la práctica artística de ambos creadores. Se trata de aquello que Lay Trigo (2022, p.103) ha denominado "tatuajes sensibles" del ser que danza en su reflexión sobre la danza clásica: marcas persistentes que el ser incorpora y que se activan en cada gesto, en cada movimiento y en cada instante de creación. La herida y el dolor/sufrimiento no operan aquí como un obstáculo para el arte, sino como el territorio desde el cual éste se vuelve posible. Movimiento, trazo y ritmo emergen como respuestas y elaboraciones de esas marcas que la experiencia vital inscribe en el ser.

En este sentido, la trayectoria, la experiencia vivida y las fracturas personales dejan huellas –visibles o no– que inciden de manera decisiva en los procesos creativos. En los casos aquí expuestos, dichas huellas no constituyen un trasfondo accesorio, sino el núcleo mismo de su práctica artística, desde donde el arte se configura como un modo de resistencia y de relación con lo real. Copado crea desde la herida del desarraigo, marcada por el tránsito constante entre territorios (Canadá y México), lenguajes y paisajes afectivos que no terminan de fijarse en un único lugar. Lay Trigo, por su parte, danza desde la experiencia de haber sido desplazada hacia los márgenes de la danza institucional: primero, por no ajustarse a los cánones de pureza estilística; después, por la necesidad de re-aprender y re-construir su propio ser tras la enfermedad, resignificando cada gesto y reinventando su manera de ser danza. En ambos casos, la creación no funciona como un complemento de la vida, sino como una condición para sostenerla. El arte se presenta, así, como una forma de hacer visible la experiencia, de trazar un lugar posible en medio de la incertidumbre y de abrir un espacio en el que lo vivo pueda persistir y expresarse.

Con este recorrido por los procesos creativos de ambos artistas se traza un puente que permite comprender cómo, en sus obras, la creación artística se configura como una forma profunda de resistencia al mandato de lo previsible, a la exigencia de la forma perfecta y a los marcos normativos que buscan regular y domesticar el gesto, el trazo y el movimiento. En ambos casos, el acto creativo no opera como una estrategia calculada ni como una técnica orientada al mercado, sino como un desvío deliberado y un abrirse a aquello que insiste en emerger. Crear se presenta, así, como una respuesta necesaria al deseo de afirmar la vida desde una relación directa con lo vivo, desde lo que aquí se ha denominado una

epistemología del arte viviente.

En este sentido, la pintura sin planificación previa de Copado y la danza sin guion coreográfico de Lay Trigo no constituyen únicamente gestos singulares, sino modos de sostener el instante como un territorio activo de creación. Ambas prácticas afirman la improvisación como forma de presencia y evitan la fijación prematura de la forma, manteniendo abierto el devenir del acto creativo. Desde los conceptos de *epistemología del arte viviente e instante de creación/suspensión*, se abre un horizonte analítico que permite aproximarse a otras trayectorias y procesos artísticos no como reiteraciones de modelos establecidos, sino como configuraciones singulares en las que convergen memoria, gesto y deseo.

Hacer espacio a lo que queda fuera de la norma no es un gesto marginal, sino una condición necesaria para que el arte siga siendo un lugar de verdad. Allí donde la forma normativa intenta cerrar, clasificar y domesticar, emerge lo que desborda sus márgenes y exige ser expresado por el ser creador. Las claves aquí propuestas no se agotan en los casos analizados: funcionan como herramientas críticas para reconocer y acompañar prácticas creativas que se sitúan deliberadamente fuera de lo establecido. Desde esta perspectiva, el arte no se entiende como un producto concluido ni como una respuesta ajustada a expectativas externas, sino como una posibilidad abierta al devenir y al encuentro con otros. Un espacio donde lo aún no dicho encuentra condiciones para manifestarse, donde la creación no obedece a la norma, sino a la necesidad vital de decir, de mover, de trazar, de existir. Es en ese umbral –frágil y vibrante– donde el arte recupera su sentido más hondo: no clausurar el significado, sino abrirlo, permitir que lo aún innombrado encuentre forma y comience, por fin, a ser.

Fuentes consultadas

Aguirre Lora, María Esther y Alfonso, Malena. (2022). Arte y subjetividad. Los días en que hemos sido pandemia. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos, 25*, 6–20. https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.813

Bachelard, Gaston. (1999). *La intuición del instante* (Jorge Ferreiro, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

Baldini, Andrea. (2021). Street Art and the Politics of Improvisation. En Alessandro Bertinetto y Marcello Ruta (Eds.), *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts* (pp. 600-616). Routledge.

Brea, José Luis. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Akal.

Caldwell, Christine. (1996). *Getting our bodies back: Recovery, healing, and transformation through body-centered psychotherapy*. Shambhala Publications.

Caldwell, Christine. (2018). *Bodyfulness: Somatic practices for presence, empowerment, and waking up in this life*. Shambhala Publications.

Copado, Ricardo. (2022). *In Between: Yearning for home* [Pintura]. The Alberta Society of Artists Galleries.

Cruzvillegas, Abraham. (s.f.). *Abraham Cruzvillegas: autoconstrucción*. Fundación Jumex. https://www.fundacionjumex.org/es/exposiciones/17-abraham-cruzvillegas-autoconstruccion

De la Torre, Carolina. (2025, 27 de junio). Distraerse también es aprender: la neurociencia le da la razón al ocio. *Pijama surf*. https://pijamasurf.com/2025/06/distraerse_tambien_es_aprender_la_neurociencia_le_da_la_razon_al_ocio/

De Sousa Santos, Boaventura. (2008). *Conocer desde el Sur: Para una cultura política emancipatoria*. Desclée de Brouwer.

De Sousa Santos, Boaventura y Meneses, María Paula. (Eds.). (2014). *Epistemologías del Sur: perspectivas*. Akal.

De Sousa Santos, Boaventura, Meneses, María Paula, Arriscado-Nunes, João, Lema-Añón, Carlos, Aguiló-Bonet Antoni y Lino-Gomes, Nilma. (Eds.). (2018). *Construyendo las epistemologías del Sur. Antología esencial* (Vol. 1). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Foster, Susan Leigh. (2011). *Choreographing Empathy: Kinesthesia in performance*. Routledge.

García Lorca, Federico. (2003). *Juego y teoría del duende*. Biblioteca Virtual Universal. (Obra original publicada en 1993)

Lay Trigo, Sarahí. (2018). *Ser Danza. Trayectorias formativas en el arte del movimiento* [Disertación doctoral, Universidad de Guadalajara]. Repositorio Institucional de la Universidad de Guadalajara. https://riudg.udg.mx/handle/20.500.12104/83524

Lay Trigo, Sarahí. (Directora). (2020). *Spiritual Battle Trilogy (full version)* [Video-danza]. Lay Brothers. FilmFreeWay. https://filmfreeway.com/SPIRITUALBATTLE-TRILOGY

Lay Trigo, Sarahí. (2022). Tatuajes sensibles en la danza clásica. En Rocío del Consuelo Pérez-Solano (Coord.), *Productos artísticos y culturales desde un contexto académico* (pp. 103–124). Universidad de Guadalajara.

Lay Trigo, Sarahí. (2025a). *Ser Danza. Burbujas y esferas en la isla del ballet*. Editorial Universidad Peruana de Ciencias aplicadas; Editorial Universidad de Guadalajara.

Lay Trigo, Sarahí. (2025b). *Ser Danza. Huellas del devenir en la isla del ballet* [Manuscrito no publicado].

Lay Trigo, Sarahí y Rothwell, Kimberly. (2022). Dancing with my other-self: A self-portrait history of a healing process through dance. *American Journal of Dance Therapy,*

44(1), 45-72. https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC9045028/

Lepecki, André. (2013). *Singularities: Dance in the Age of Performance*. Routledge.

Levy, Fran. (1992). *Dance/movement Therapy: A Healing Art*. American Alliance for Health, Physical Education, Recreation, and Dance.

Mignolo, Walter y Walsh, Catherine. (2018). *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Duke University Press.

Moorhead, Joanna. (2017). *The surreal life of Leonora Carrington*. Virago.

Moulier-Boutang, Yann. (2011). *Cognitive capitalism*. Polity Press.

Ravn, Sussane y Høffding, Simon. (2021). Improvisation and thinking in movement: An enactivist analysis of agency in artistic practices. *Phenomenology and the Cognitive Sciences, 21*, 515-537. https://doi.org/10.1007/s11097-021-09756-9

Rivera Cusicanqui, Silvia. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón.

Rosenberg, Harold. (1952, diciembre). The American action painters. *Art News, 51*(8), 22-50.

Rowlands, Aslan. (2024). *Improvisational Inqueery: Inclusion, Intercorporeality, and the Classical Music Institution* [Disertación doctoral, Victoria University of Wellington].

Sandel, S.L., Chaiklin, S., y Lohn, A. (Eds.). (1993). *Foundations of dance/movement therapy: The life and work of Marian Chace*. American Dance Therapy Association.

Sloterdijk, Peter. (1998). *Extrañamiento del mundo*. Pre-Textos.

Sloterdijk, Peter. (2003). *Esferas I. Burbujas* (Isidoro Riguera, Trad.). Siruela.

Sloterdijk, Peter. (2004). *Esferas II. Globos* (Isidoro Riguera, Trad.). Siruela.

Sloterdijk, Peter. (2006). *Esferas III. Espumas* (Isidoro Riguera, Trad.). Siruela.

Zubiri, Xavier. (1980). *Inteligencia sentiente I. Inteligencia y realidad*. Alianza Editorial.

Zubiri, Xavier. (1982). *Inteligencia sentiente II. Inteligencia y logos*. Alianza Editorial.

Zubiri, Xavier. (1983). *Inteligencia sentiente III. Inteligencia y razón*. Alianza Editorial.