Memoria Académica
compartimos lo que sabemos
UNLP-FaHCE

Izaguirre Ruíz, Juan Crisóstomo

La técnica como fundamento ontológico: de posibles reduccionismos en el currículo de las artes en el nivel superior

IV Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales

27 al 29 de agosto de 2014

Izaguirre Ruíz, J. (2014). La técnica como fundamento ontológico: de posibles reduccionismos en el currículo de las artes en el nivel superior. IV Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales, 27 al 29 de agosto de 2014, Heredia, Costa Rica. La investigación social ante desafíos transnacionales: procesos globales, problemáticas emergentes y perspectivas de integración regional. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8279/ev.8279.pdf

Información adicional en **www.memoria.fahce.unlp.edu.ar**

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.5 Argentina https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/

FAHCE
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad Nacional de La Plata

IV Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales
Heredia, Costa Rica. 27, 28 y 29 de agosto de 2014

LA TÉCNICA COMO FUNDAMENTO ONTOLÓGICO: DE POSIBLES REDUCCIONISMOS EN LA ENSEÑANZA PROFESIONAL DEL ARTE

MESA 10: INVESTIGACIÓN EN ARTES Y HUMANIDAES

Juan Izaguirre
Universidad de Sonora/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Arte, Modernidad, Racionalidad

El arte como ámbito de acción es parte del desarrollo histórico. Pero, si bien es cierto que desde Grecia y Roma se presentaron antecedentes importantes, no ha sido sino a partir del Renacimiento cuando el desarrollo en sentido formal de este campo tuvo lugar. Visto así el arte es producto de la Modernidad; por tanto hay dos grandes rasgos que lo definen: ser el reconocimiento racionalizado de la sensibilidad en el sujeto y llevar a la técnica en su naturaleza. ¿Qué consecuencias o implicaciones han tenido ambos rasgos para el arte del siglo XXI, en México?

El arte como reconocimiento racional de la sensibilidad

El arte ha sido, si se quiere, el reconocimiento racionalizado de la sensibilidad, lo cual parece razonable pero no deja de ser paradójico por algunas cuestiones que más adelante serán tratadas. El surgimiento de la estética, queriendo ser un marco científico para el tratamiento de la sensibilidad y de las cuestiones relacionadas con el arte, ha resultado problemático debido al modelo metodológico adoptado y a la estructura epistemológica que adquirió. En términos de Oyarzún (2003), pretender encasillar el comportamiento sensible de los sujetos en una taxonomía de actitudes llamadas “categorías estéticas”, ha sido una de las mayores dificultades y debilidades de la estética tradicional. Por tanto a la estética y su objeto de interés, hay que entenderlos en el contexto imperativo de la razón que caracteriza a los tiempos fundamentalmente de la Ilustración. Esta caracterización de la estética ya plantea una concepción problemática para el arte de la Modernidad, por varias razones. La primera de ellas es la constitución misma de un campo racional para el estudio de un objeto sensible, como supuestamente

lo es el arte o la belleza. El gusto desinteresado trascendental, enfocado a la belleza como concepto occidental por ejemplo, ha significado una de los falsos soportes teóricos por su pretensión de universalidad, mayormente a la luz del reconocimiento del arte popular, las artesanías, el arte de masas o los recursos multimedia, como fuentes de experiencias sensibles perturbadoras de la subjetividad (Martín-Barbero, 2003). Así que a la obra kantiana hay que entenderla y valorarla en su dimensión histórica, lo cual no significa que en los tiempos del filósofo alemán no existieran expresiones que hoy llamamos "arte popular", sino simplemente que el imperativo racional indicaba como "bellas" y "estéticas" un conjunto en particular de "artes"

Por otra parte la relación de la estética tradicional específicamente con el arte de su tiempo, ha sido por lo menos incierta en tanto que el arte como objeto no ha tenido una estructura definida. La Historia del Arte, con su atención restringida a las ahora llamadas artes visuales, sigue siendo evidencia de un problema epistemológico y ontológico inabordado, a pesar de que la realidad confronta persistentemente con un desbordamiento empírico sobre los objetos que la teoría dice atender. Autores como Gadamer (2001) no han dejado de señalar este problema

> Es la ocularidad griega y el uso que Platón hace de los conceptos de *eidos* y *mímesis* lo que domina todo el pensamiento estético. Ahora bien, el lenguaje no es un material en el mismo sentido que el mármol y el bronce, o un dibujo y el color, a partir de los cuales se construye el mundo figurativo del arte. (…) Pero el "material" óptico puede convertirse perfectamente en material para la composición plástica. En la pintura y en la escultura, el modelo previamente formado puede disolverse completamente mediante su vinculación a los contenidos de la tradición plástica o, al menos, disiparse por completo, hasta el cuadro-firma de la Modernidad, que ha llegado a ser un capricho arbitrario. En cambio, para el lenguaje, no parece posible liberarse análogamente de sus referencias semánticas a los objetos" (p. 101). (cursivas y comillas en el original).

El problema del arte como objeto fragmentario producto de una mirada teórica tradicional, y por lo visto metodológicamente inasible, ahora ya es reconocido dentro de la estética, pero este hecho no atiende la esencia racionalista ni tampoco cuestiona el dualismo que se legitima entre conocimiento inteligible y conocimiento sensible. Constituidos éstos dos últimos aspectos quizás en el verdadero problema teórico de la estética. Si la estética es producto de la razón ilustrada, que se sustenta en del principio

de separación entre conocimiento racional y otras clases de conocimiento, entonces es congruente con una ontología dualista característica de la época, en que de no ser por la generosidad de la Razón no habría posibilidades de reconocer una necesidad sensible en el desarrollo del ser. Este dualismo no solo muestra un sujeto escindido sino que de entre las dos partes separadas que lo integran hay una: la Razón, que tiene supremacía sobre la otra; la sensibilidad. Por eso nociones de la teoría estética muy arraigadas, como una supuesta autonomía del arte y emancipación del artista resultan pírricas frente a un Estado administrador de la naturaleza y márgenes de acción de sus componentes dentro de sus estructuras.

La técnica en la naturaleza del arte

Arte y artista pueden ser entendidos, respectivamente, como un campo y un hacer que llevan a la técnica en su naturaleza. Ya la *techné* griega y la *ars* romana son evidencias reconocidas aún en el siglo XXI, por el impulso que cada una dio a lo artístico de la época correspondiente. Pero la constitución tanto del arte, como ámbito de acción, y del artista, como agente social y político, han tenido su desarrollo formal sólo posteriormente. Ahora bien, por arte ha de entenderse típicamente una clase específica de expresiones que no corresponden con la complejidad actualizada del denominativo "artes"; mientras que por artista debe entenderse al maestro – es decir, al sujeto que posee la maestría - en el diseño y ejecución de tareas especializadas como pintura, escultura y arquitectura, principalmente. Es este ámbito es el de las llamadas artes plásticas, el que durante largo tiempo dio sentido al campo del arte. El taller es el espacio en el cual el artista despliega su maestría para satisfacción del Papa o el Rey, y lo hace también como estrategia didáctica ante los ayudantes quienes, con solemnidad, aprenden lo más pronto posible y de la mejor manera la técnica del maestro. Del taller, y bajo la aprobación del que posee la maestría, van a surgir los reproductores oficiosos de las artes. Luego la Corona y la Iglesia otorgan legitimidad y legalidad al nuevo artista mediante la asignación y valoración sucesivas de proyectos particulares.

Un procedimiento semejante experimentan el compositor y el dramaturgo que no necesariamente son "artistas", como los pintores, escultores o arquitectos. La corte francesa es quizás uno de los casos emblemáticos sobre la forma en que se generan ámbitos de acción para el servicio oficial, al mismo tiempo que se asimilan a las estructuras de poder. Las Academias de Música y Danza francesas, fundadas en el siglo XVII, son reflejo de los mecanismos que el Estado moderno despliega para tales fines.

La estética fue entonces el soporte científico filosófico que sobre todo por vía de Kant acabó de institucionalizar un campo y a un agente de la sensibilidad bajo el dominio de la razón. Llegado el siglo XIX la obra previa de Buamgarten acabó de cerrar un ciclo evolutivo en las bellas artes del romanticismo. De esta manera un triángulo entre belleza, estética y arte logró articularse como un instrumento producto de la racionalidad, que requería justificar su necesidad sensible por medio de la ciencia. La estética tuvo como finalidad, además, integrar un conjunto de expresiones diferenciadas entre sí, pero semejantes en su función social, que era la de exaltar el espíritu más allá de lo ordinario.

Arte como oficio y arte como profesión

Del arte como producto de la racionalidad y de la técnica integrada en su naturaleza, se desprenden motivos para la reflexión sobre el lugar que este objeto ocupa en la estructura social, así como de la forma en que la sociedad incorpora al arte y al artista.

Pensar el arte como oficio o pensarlo como profesión es una disyuntiva que tiene correlatos prácticos y funcionales en muchos planos de la vida contemporánea. Muchos de ellos están directamente relacionados con la génesis y el desarrollo de lo artístico y muchos otros han surgido en el plano sincrónico. En ambos casos dichos correlatos alternan entre valoraciones positivas y peyorativas. Entre los correlatos del arte como oficio se encuentra el significado etimológico mismo del cual no es posible separarlo. En la medida en que arte es técnica el artista es un reconocido practicante conocedor del oficio, incluso bordeando lo artesanal dado el delicado proceso minucioso y hábil de la producción artística, llegando a ser considerado un maestro. Pero esta correlación del arte como oficio no siempre tiene esta valoración socialmente positiva. Hay algunas otras de carácter social y laboral que dan como resultado conflictos diversos. Es frecuente que a un artista se le considere por su habilidad técnica un experto en su materia pero que en términos laborales se le quiera dar un trato correspondiente al de un “técnico” en vez de un profesionista. Estos casos en México siguen siendo parte de la realidad para amplios sectores incorporados en las estructuras burocráticas del Estado sobre todo de enseñanza artística (El subsistema de bachillerato CEDART, del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura es un buen ejemplo).

En el extremo se encuentran los artistas-profesionistas que conviven laboralmente con artistas-técnicos y que para efectos de percepción salarial o reconocimiento social no tienen diferencias. Estos contrastes valorativos entre el arte como oficio o el arte como profesión podrían tener origen en el accidentado desarrollo evolutivo del arte con consecuencias en el estatus cultural del arte y del artista.

¿Qué espera de la sociedad un recién egresado de una licenciatura en artes, en México? Una respuesta a la pregunta anterior no puede responderse haciendo consideración solamente del contexto socio-laboral, pues el caso no es exclusivo de los licenciados en arte. Si este fenómeno se quiere comprender de forma amplia lo primero sería dejar de verlo como una eventualidad política que no prevé las relaciones adecuadas entre oferta académica y demanda laboral. Sin descartar este razonamiento aquí se propone que la problemática es más compleja.

La identidad profesional del artista en México

Ser artista en Europa o en Estados Unidos no es lo mismo que serlo en México, como tampoco equivalía ser artista en el siglo XIX que serlo en las primeras décadas del XXI. No obstante los parámetros profesionales para definir qué significa ser artista aquí a allá, ahora o ayer, suelen trazarse con base en aquellos estándares. Exponer en el extranjero y como consecuencia empezar a vender obra; interpretar una ópera en los grandes foros europeos o bailar en el Royal Ballet, son ideales que en algunos casos excepcionales logran hacerse realidad. Ciertamente hay artistas más modestos cuyos proyectos no contemplan la internacionalización como un requisito en sí mismo, aunque acceder a ella siempre es visto como signo de reconocimiento. En todos los casos se contempla como proyecto contar con las condiciones mínimas para llevar a cabo una labor creativa permanente y la adecuada distribución de la misma. Los mecanismos para generar dichas condiciones mínimas son variados. Algunas veces se opera por la vía de los recursos propios o bien mediante asociaciones entre inversores financieros y artistas; otras veces se apela a opciones de autofinanciamiento y en muchas ocasiones se acude al Estado apelando a la obligación política y jurídica que éste tiene de garantizar un desarrollo social pleno. En todos los casos el dominio técnico de la disciplina es una condición necesaria. Pero este dominio de la técnica que convierte a los artistas en maestros de su oficio no puede ser una habilidad mecanizada ni tampoco reflejo de un

dualismo asimétrico entre razón y sensibilidad. Del mismo modo estos artistas no han alcanzado su estatus por un procedimiento lineal que partiendo del aprendizaje tecnicista aspire luego a un nivel de expresión magistral, como tendencialmente se pretende en planes de estudio de licenciaturas en artes de diversas universidades del país. ¿Cuál es la estrategia que se sigue para superar la asimetría entre conocimiento inteligible y conocimiento sensible heredado de la Modernidad, o bien para no estancarse en la técnica como teleología de lo artístico?

Por mucho que la globalización flexibilice fronteras geopolíticas o simbólicas, los procesos identitarios no parecen haber ido al mismo ritmo. Ser artista en México no sólo significa contar con talento individual excepcional y saber ubicarse en las coordenadas espacio temporales más adecuadas, si bien ésta es quizás la forma más segura de conseguirlo. Ser artista en México implica atravesar y ser envuelto por la propia historia de lo nacional arrebolada de episodios étnico-culturales, antropo-genéticos y estético-políticos, muchos de los cuales son conflictivos por su significado y en esa medida velados por una resistencia socio-cognitiva, como lo ha mostrado con agudeza Bartra (2014). El componente de la diversidad étnico-lingüística, representado por los aproximadamente 53 pueblos indígenas con sus respectivas lenguas, con sus historias particulares en tensión permanente con la vida nacional, es uno de dichos episodios irresueltos en términos de la identidad. Si a esta conflictiva cultural le agregamos el principio occidental dualista que escinde al sujeto en una razón hegemónica y una sensibilidad subordinada, muy asimilado dados los procesos de colonización, entonces estamos frente a una tarea de dimensiones enormes en términos de desarrollo cultural que debe traducirse en un proyecto educativo coherente con la realidad. Dentro de dicho proyecto educativo debe visualizarse la formación profesional de los artistas.

El caso de las licenciaturas de danza en México

El argumento de este apartado plantea un conflicto silenciado entre técnica y cuerpo, en relación con la formación profesional de bailarines. A partir de una reflexión ontológica vemos cómo la danza escénica se separa de otras funciones sociales que ha tenido durante la historia y, bajo una perspectiva racionalista, levanta el mito del cuerpo como instrumento escindiendo al sujeto en su estructura. Esta fragmentación del sujeto de

danza, muy en sintonía con los principios de la Modernidad Ilustrada, ha sido objeto de controversia por lo menos desde el siglo XVIII, pero no ha logrado ser colocada en el debate en toda su dimensión por lo menos para el caso de la danza. Una de las consecuencias de esta fragmentación deviene una paradoja entre la belleza del cuerpo y el dolor infringido mediante la técnica, que se supone un recurso de liberación.

Cuando se plantean cuestiones teóricas y profesionales de la danza, casi siempre se tiene el cuidado de hacer la debida separación entre danza como ritual mágico-religioso, práctica recreativa o expresión artística (León Tello, 2003; Salazar, 1985). Éste es sin duda un acierto en el tratamiento de la danza como expresión humana, que en su evolución ha desembocado como forma de arte. Y es en este plano en el que recibe mayor atención por parte de la teoría estética. El surgimiento y desarrollo del ballet en Europa durante la Modernidad parece la justificación más clara de por qué la estética dedica mayor atención a este género de danza. En este panorama, el cuerpo y la técnica tienen un papel central, ya como entidades autónomas o como partes de un mismo proceso: el embellecimiento del cuerpo para el ejercicio profesional de la danza.

Los defensores del ballet y la tradición occidental de la danza escénica argumentan que el papel de la técnica no consiste en embellecer el cuerpo, sino en dotarlo de cualidades como fuerza, resistencia y flexibilidad, necesarias para desarrollar expresividad en la ejecución dancística. El embellecimiento es sólo una consecuencia. En efecto, si alguien se asoma a un estudio de danza podrá observar con facilidad que las indicaciones del maestro o maestra por lo regular van orientadas al desarrollo de habilidades físicas y en segundo término al logro de la expresividad. Bajo este razonamiento podemos entender la belleza del cuerpo en la danza como un efecto y no como una finalidad en sí misma. Algo por lo cual no habría motivo para comprender problemas psicopatológicos como el temor ante el exceso de peso, depresión anímica, lesiones físicas incuantificables, sentimiento de fracaso tras un rol escénico no conseguido. Este panorama nos coloca de lleno en el debate de la formación de bailarines profesionales. Específicamente obliga a preguntar por la relación que se establece entre técnica, cuerpo y plano psico-emocional. ¿Por qué los bailadores en un ritual mágico-religioso – digamos la Danza del Venado entre los yaquis del noroeste mexicano- o los participantes en una celebración social donde se baila no suelen presentar estos rasgos si se trata de la misma expresión humana? “El sentido profesional” es la diferencia, se apurarán a responder los defensores del principio

dualista técnica-cuerpo. Como si ejecutar la Danza del Venado o bailar “quebradita” en una fiesta de quince años no implicara un dominio técnico del cuerpo.

El filme “El cisne negro” (2010), de Darren Aronofsky, es un buen documento que exhibe de forma cruda un aspecto del conflicto técnica-cuerpo en la danza, si bien no es ése su propósito. Se trata de un problema que atañe directamente a la enseñanza profesional de la danza porque involucra percepción, sensibilidad y expresividad, aparentemente concentradas en el cuerpo pero no limitadas a él, sino distribuidas en la estructura completa del sujeto. ¿Por qué los planes de estudio de danza en México siguen concentrados en la técnica negando las consecuencias desfavorables que esto ha tenido? ¿Qué efectos ha traído para los bailarines profesionales el dogma del cuerpo como instrumento, entrenado por una técnica o un conjunto de ellas? La irreverente Isadora Duncan cuestionó en su época la técnica del ballet, argumentando que los patrones kinésicos exigidos por este modelo eran opuestos a toda expresividad natural y espontánea. Uno de los resultados ha sido primero la efímera *modern dance* y luego la danza contemporánea, ambas en el siglo XX. Un siglo antes de Isadora, el viejo Noverre había alzado la voz contra el uso obsesivamente geométrico y mecanizado de los cuerpos de baile en la corte de los luises.

En los tiempos contemporáneos las experiencias de cuerpos fortalecidos por la técnica, erguidos en la aristocracia nostálgica que les dio origen, pero físicamente lastimados y con frecuencia incapacitados parcialmente, son una realidad de la que no se habla en público. Margarita Tortajada (2004) ha tratado de ir a contracorriente y ha desarrollado un proyecto de investigación que ha titulado Danza y Dolor. Los resultados de dicho proyecto están literalmente archivados en el Centro de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón”. Negar el dolor o naturalizarlo ha sido una opción “metodológica” en la danza escénica, no solo en el ballet. Parece que por los cuerpos bellos debe infringirse sufrimiento, como condición para aspirar al arte expresivo de la danza.

La *modern dance* de las primeras décadas del siglo XX surgida en Estados Unidos y en Alemania, luego la danza contemporánea de la segunda mitad del siglo, habían tratado de ser respuestas al conflicto del uso instrumental del cuerpo en el ballet. Los pies descalzos de Isadora, el uso del suelo por Martha Graham, el arco entre dos

muertes de Doris Humphrey, el sentido musical en el cuerpo por Mary Wigman, integraban un conjunto de nuevos principios que pretendían revalorar al sujeto como entidad perceptual íntegra. La técnica fue motivo más que nunca objeto de controversia por su contra-naturaleza y efectos paradójicos en relación con el cuerpo y la expresión. Parecía que se abría un panorama de transformación. Entonces vino una eclosión y las llamadas técnicas posmodernas de los años 60, el neo-expresionismo mal entendido de Pina Bausch, las técnicas de *contact*, de barra al piso, pilates, la danza Butoh, etc., etc. generaron lo que eufemísticamente suele llamarse "riqueza expresiva" en la danza.

Para muchos pedagogos de la danza parece pasar de largo que el ballet no sólo es una técnica de danza, sino que es un modelo social que responde a motivaciones históricas, políticas, ideológicas y culturales específicas. El éxito del ballet en Europa y Estados Unidos, fundamentalmente, y su débil o nula presencia en regiones del mundo en vías de desarrollo, debería ser motivo de estudio también para la estética porque mediante el ballet la percepción y la sensibilidad se educan de ciertas maneras, muy distintas a otras formas de bailar.

En el caso de México la danza escénica ha extendido su campo mediante programas de licenciatura en aproximadamente 30 instituciones de educación superior (IES) en el país (CIDCEA, 2012). Y el modelo de enseñanza sigue fuertemente soportado en la técnica de ballet, la técnica Graham y técnicas contemporáneas, en ese orden de preferencia. Ninguna de estas opciones responde a patrones antropomórficos cercanos, y omiten que cada una, sobre todo el ballet, son producto de la reflexión paciente y disciplinada en cada una de las culturas donde han surgido y se han desarrollado. Más aún, el gremio dancístico mexicano parece ignorar la crítica que este panorama suscita entre observadores externos:

> En 1963, el Ballet Mexicano del Instituto Nacional de Bellas Artes cedió el lugar al Ballet clásico de México. (…) El carácter de la compañía se definió al celebrarse un convenio con Cuba en 1975. Como base, fue adoptado el plan de estudios de la escuela cubana, el cual introduce a la técnica clásica elementos de la danza moderna y los movimientos plásticos isleños de origen afroamericano. Desde 1977 la compañía ha tenido su actual nombre: Compañía Nacional de Danza. (…) Sin embargo, la compañía, cuya existencia estaba destinada a mantener el prestigio capitalino, nunca ocupó un lugar importante en la cultura dancística del país.

> A pesar de la ayuda cubana, su nivel no es alto y el repertorio es escaso. (…) La calidad de la interpretación no es superior a la de algunos conjuntos provinciales estadounidenses. Actualmente, la compañía carece de política artística clara, no tiene personalidad y tampoco intenta crear un repertorio original de carácter nacional o algún otro (Illarionov, 2009: p. 57-58).

Con todo, considero que la danza escénica en México se haya en un momento coyuntural para reconsiderar los modelos de desarrollo integral en los que ha transitado durante el siglo XX. La estética a su vez, puede fortalecer un campo de reflexión teórico-filosófica recuperando los procesos de producción, recepción y consumo que se desarrollan en torno de esta expresión.

Conclusión

Una noción del arte como reflejo de la racionalidad concesiva sobre una sensibilidad subordinada, ligada a la técnica de modo inherente y teleológicamente son dos rasgos que siguen presentes en la enseñanza y la práctica profesional. En el caso de México, a estos dos rasgos se suma el problema histórico y político de la identidad cultural que se vuelve inquietante en la medida en que el tema no forma parte central de los debates académicos o educativos, menos aún logra ser incorporado en los planes de estudio. De ahí la relevancia de preguntarse qué significa ser artista en México.

En el caso concreto de la danza escénica la reflexión se ha acotado por lo pronto al problema del cuerpo en relación con la técnica y su enseñanza. Lo anterior se debe a que, sin reconocerse como un problema, persiste la creencia de que el ejercicio profesional de esta expresión puede reducirse al entrenamiento físico del cuerpo. Más aún, el principio de la formación profesional en la danza basado en lo que en otro trabajo (Izaguirre, 2010) he llamado la tecnicidad expresiva ha llevado a un doble reduccionismo que autores como Bárcena (2008: 256-9) definen como “el cuerpo sin sujeto”. Este panorama disciplinar, caracterizado por la relación moralmente asimétrica entre una razón concesiva y una sensibilidad subordinada, un modelo de formación centrado en la técnica corporal y un sustrato identitario negado, da cuenta de la definición de sujeto que subyace en el ejercicio profesional de la danza y su enseñanza. El panorama descrito ofrece para la investigación, en su vertiente epistemológica y

educativa, una oportunidad histórica. Asumirla representaría la oportunidad para comprender, entre otras cosas, por qué la población en general se resiste a apreciar el trabajo de coreógrafos y bailarines y por qué, estos últimos, creen que deben atravesar por un episodio de dolor como parte de su profesionalización.

Referencias

Bárcena, F. (2008). “Cuerpo, acontecimiento y educación” en Hoyos Vázquez, G. (editor). *Filosofía de la educación*. Madrid. Trotta.

Bartra, Roger (2014), *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Penguin Random House, Tercera edición.

Gadamer, Hans-Georg (2001), *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos.

Illarionov, Boris (2009), *Gloria Contreras. Las raíces rusas en el ballet mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Izaguirre, Juan (2010), “Estética, semiótica: convergencias en crítica de danza”, Ponencia presentada en III Jornadas Internacionales Pierceanas: Arte e Interdisciplina. Mexicali, Baja California, 26 al 30 de abril de 2010.

León Tello, Francisco José, (2003) "Estética de la música y la danza" en Xirau, Ramón y David Sobrevilla (eds.), *Estética*, Madrid, Trotta. Pp. 225-259

Martín-Babero, Jesús (2003), “Estética de los medios audiovisuales” en Xirau, Ramón y David Sobrevilla (eds.), *Estética*. Editorial Trotta. Madrid. Pp. 314-325

Salazar, Adolfo (1985), *Historia de la danza y el ballet*, México, Fondo de Cultura Económica.

Tortajada, Margarita (2005) “Danza y dolor”, Ponencia presentada en Coloquio “Miradas y Saberes”, organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México, D. F.

Oyarzún R., Pablo (2003) “Categorías estéticas” en Xirau, Ramón y David Sobrevilla (eds.), *Estética*, Madrid, Trotta. Pp. 67-100.