



JULIANA ATUESTA
ANA MILENA NAVARRO
MONICA GONTOVNIK
ZOITSA NORIEGA

NUESTRAS CONSTRUCCIONES

ESTOY AQUÍ, PRESENTE. VIVO EN COLOMBIA. YO CRECÍ ENTRE UNA MANADA QUE VIVE EN ESTE PAÍS. EN LA MANADA SOMOS BAILARINES, ANTROPÓLOGOS, ARTISTAS, SOCIÓLOGOS, BIÓLOGOS, LITERATOS Y AMATEURS DE ACTIVIDADES DIVERSAS. NOS GUSTA ENTRAR EN ESTADO DE RESONANCIA. **ZOITSA NORIEGA**

**NUESTRAS
CONSTRUCCIONES**



Lanzamiento, Festival
Impulsos 2009.
(Foto: Zoad Humar)

¿HACER HISTORIA DE LA DANZA EN COLOMBIA?

JULIANA ATUESTA

Yo, en cambio, escribo nuestras voces para aquellos que no nos conocen, para visitantes que buscan nuestro respeto... Contrabando sueños con arijunas cercanos.

Vito Apūshana

La historia siempre ha sobrepasado los límites de mi raciocinio y, más aún cuando se trata de historiar la danza, y muchísimo más cuando se trata de la danza en Colombia. Esta es, si no la única, sí la más íntima motivación que me ha llevado a formularle tantas preguntas a la historia en relación con sus llamados “objetos de estudio”.

“Huellas y tejidos” es el nombre del grupo de investigación sobre historia de la danza contemporánea en Colombia, al cual pertenezco y dentro del que he encontrado un lugar propicio para aventurarme en la indagación de las respuestas a estas preguntas¹. En un principio, nos propusimos comenzar a construir esta historia desde los preceptos tradicionales de su ejercicio: ubicar el “objeto” de estudio, delimitar un marco espacio-temporal, formular una pregunta y ubicar las fuentes necesarias para dicha pregunta. Frente a estos preceptos, de entrada, percibimos que el “objeto” de estudio –la danza– era más bien “sujeto”, que delimitar el espacio y el tiempo era atentar contra la diversidad y la trayectoria propia de los procesos de la danza en el país, que la pregunta no podía ser una y que había una notable insuficiencia de fuentes. Así, nos dimos cuenta de que esta historia no se podía “descubrir” sino que, más bien, debía ser construida.

¹ “Huellas y tejidos” es un grupo constituido por Margarita Roa, Bibiana Carvajal, Andrés Lagos y Juliana Atuesta, ganador de la beca Cuerpo y memoria con su proyecto “Historias de la danza contemporánea en Colombia” otorgada por el Ministerio de Cultura en el 2011. Este texto es fruto de las reflexiones llevadas a cabo por dicha investigación que será publicada entre mayo y julio del 2012.

NUESTRAS CONSTRUCCIONES

Ante la escasez de fuentes, entonces, nos aventuramos a construirlas; entrevistamos a 30 figuras representativas de la danza contemporánea en Colombia² de diferentes generaciones a las que les hicimos, no una, sino una serie de preguntas que iban desde sus vidas privadas hasta sus relaciones con la formación, creación y pedagogía de la danza. Con esto, el propósito de historiar la danza contemporánea en Colombia, dentro del esquema tradicional de la historia se nos salió de las manos y, frente a este maravilloso reguero de construcciones, me di cuenta que, para nuestros propósitos, debíamos comenzar a pensar en realizar una historia que correspondiera a la naturaleza de su "sujeto" de estudio, una historia viva que diera cabida a la importancia del silencio, del vacío y de lo fugaz.

La permanencia de lo efímero

La danza sucede. Es la presencia singular de lo que toma lugar y que posteriormente desaparece; lo que a muchos nos guía hacia la urgencia de contrarrestar su fugacidad y preguntarnos si todos los intentos de conservarla son fútiles o estamos tratando de capturar algo en el mismo momento en el que se nos escabulle.

Hacer historia de la danza se convierte entonces en un reto que yace sobre la utopía de conservar la presencia de algo que ha dejado de ser; de escudriñar los rastros que quedan en los escombros de la memoria y, con ellos, volver a traer la danza con una nueva máscara: la máscara que carga la nostalgia de la historia por la imposibilidad de permanecer en el tiempo. Por eso, frente a la pregunta por la historia de la danza, me interrogo de antemano por el tipo de historia que ésta necesita; cuestión que me ha incitado a reconsiderar las herramientas que nos brinda la Historia para abordar la danza desde una perspectiva investigativa que, más allá de enriquecer su ámbito intelectual, enriquezca la práctica y los saberes de la danza en el contexto social en el que se manifiesta; esto es, empoderarla hacia un ejercicio de reflexión y análisis que fomente y nutra su desarrollo como práctica artística.

² La mayoría de estas entrevistas fueron realizadas por participantes del CEC (Centro de Experimentación Coreográfica) de la Fundación Danza Común entre el 2007 y el 2010.



Danza Común. Obra: Los albinos. Dirección: Sofía Mejía. (Foto: Zoad Humar)

Para hacer historia de la pintura, tenemos la posibilidad de recurrir directamente a la obra; de la literatura, al texto, de la escultura al objeto y del teatro al guión. En el caso de la danza, no tenemos registro directo que dé fe de su existencia.

La danza tiene una relación paradójica y casi contradictoria con el ejercicio de la historia, y es la complejidad de esta relación lo que la hace particularmente interesante. La literatura, las artes plásticas, la escultura e incluso el teatro, son prácticas que dejan registro directo y material de su existencia. Para hacer historia de la pintura, tenemos la posibilidad de recurrir directamente a la obra; de la literatura, al texto, de la escultura al objeto y del teatro al guión. En el caso de la danza, no tenemos registro directo que dé fe de su existencia, no podemos volver a la kinestesia de los cuerpos de lo bailado y tampoco vivir su eventualidad de nuevo. Pero, no por ello, podemos invalidar ni anular las posibilidades de recuperar su memoria.

En el mundo se han realizado innumerables esfuerzos para rescatar la danza del olvido; se han desarrollado centros de documentación especializados en la materia, se han recuperado archivos fotográficos y se ha consolidado un contexto intelectual en el que la danza se aborda desde su investigación y análisis. En Colombia, sin embargo, se ha hecho un escueto ejercicio de documentación y archivística. Hay pequeños archivos independientes, casi todos, pertenecientes a los mismos artistas que han decidido, desde su propia iniciativa, documentar su trabajo o coleccionar documentos del trabajo de otros y, con el tiempo, han logrado consolidar archivos inéditos a los que muy pocos tenemos acceso³.

No obstante, y gracias a dios, el documento no es el único dispositivo para recuperar la memoria de la danza. Además de rescatar estos archivos de los contornos de su privacidad para hacerlos accesibles a la sociedad, también es necesario recurrir a otro tipo de rastros como son las voces de los que bailan, de los que bailaron y de los que, por décadas, se han dedicado a pensar la danza en voz alta.

Desde hace algunos años, en Colombia, tanto las instituciones culturales como los mismos artistas, hemos comenzado a pensar y a preguntarnos por la importancia de la recuperación de la memoria de la danza⁴ y, paralelamente a esto, por las herramientas para la teorización, investigación y reflexión de un arte tan efímero y escasamente documentado en este país. Desde entonces, se han afianzado nuevos espacios que han fomentado, no solo la investigación y recuperación de la memoria de la danza, sino la incubación de un encadenamiento de discursos alrededor de su práctica y su proyección social.

Desde finales de los años noventa hasta hoy, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, hoy Instituto Distrital de Artes (IDARTES) y el Ministerio de Cultura han promovido el desarrollo e implementación de políticas para la investigación y disseminación del conocimiento alrededor de la danza como *La danza se lee* (2005-2009); fomentando también la escritura y publicación de diversos textos que han convocado a la reflexión y a la memoria de la danza en Colombia como *Pensar la danza* (2003-2006), *Danza, tradición y contemporaneidad* (2008), *Programa de Mano* (2012), entre otros. El Plan Nacional de Danza a partir de su entrada en vigencia en el 2010, ha permitido, sobre todo, la visibilización de estos procesos dentro de los cuales han participado artistas, gestores y cultores que albergan en sus objetivos el fomento, desarrollo y difusión de la investigación de la danza en todo el territorio nacional con programas de estímulos como las *Becas de Investigación sobre Cuerpo y Memoria* y el proyecto pedagógico *Formación de Formadores*, por solo nombrar algunos. Desde el lado independiente, con apoyo del Estado, también han surgido algunas revistas impresas como *CuerpoEspín* y virtuales como *Danzapura* que, desde el año 2007, vienen publicando textos de autores, en su mayoría colombianos, que responden a las cuestiones previamente mencionadas.

³ Es el caso de Mónica Gontovnik que tiene un maravilloso archivo personal de toda la trayectoria de Kore Danza desde 1982.

⁴ Esta es la pregunta a través de la cual el grupo de investigación "Huellas y tejidos" ha desarrollado su estudio.



L'Explose. Obra: En otra parte.
Dirección: Tino Fernández.
Dramaturgia: Juliana Reyes.
(Foto: Zoad Humar)

Validar estos procesos implica valorar no solo la construcción de un entorno discursivo en el que recordamos, analizamos y reflexionamos la danza, sino también la forma como la practicamos y la involucramos en nuestro devenir cultural. Es entonces como podemos comenzar a visualizarla, no como objeto histórico, pero sí como una práctica efímera que puede trascender en el tiempo y permanecer en el espacio al articularse discursivamente en su contexto. Así lo expresa la dramaturga colombiana Juliana Reyes al finalizar la introducción de su libro *Concierto polifónico sobre la dramaturgia de la danza*:

Sabemos que no podemos perpetuar el instante mágico de la representación y que de esa materia orgánica es de la que está hecho el arte escénico; pero quizá hablar, contar y reflexionar sobre su gestación permita dar una larga vida a lo efímero (2010).

Hablar, contar y reflexionar son formas de matizar esta compleja relación de la danza con el ejercicio de la historia ya que, a partir de su enunciación, la danza pasa a permanecer presente a través de rastros inmateriales: el evento no perdura, pero las voces que la enuncian sí. De manera que las voces de los que “hablan, cuentan y reflexionan”, así como los que plasman sus palabras en textos publicados, son valiosísimos afluentes para la recuperación de su memoria. No solo son un exponente de las varias posturas que se pueden tener frente a la pregunta por su quehacer, sino que también son las voces que construyen y constituyen un entorno lingüístico fundamental para su desarrollo. Por eso, en el momento de pensar esta relación entre danza e historia, la danza sobrelleva su carácter efímero y entra a participar de un circuito de signos y significaciones donde el cuerpo accede a la memoria de manera particular: re-significando su escenario, coleccionando motivos, introduciendo la oralidad y convirtiendo el relato, la narración y la escritura, en el discurso teórico de su propio proceso histórico.

Una vez sucede, la danza puede hacerse voz y, cuando su experiencia se transmuta al ámbito del habla, esta viene a hacer parte de la “sabiduría entrelazada en los materiales de la vida vivida” (Benjamin, 1936). De manera que nos damos cuenta que, para pensar esta historia, tanto “lo bailado” como sus rastros, no necesitan asumirse dentro de los dominios de la materialidad, del documento o del archivo; por el contrario, el acceso a su memoria puede encontrarse perfectamente desde las resonancias que producen las voces que la nombran en los distintos ámbitos de nuestra contemporaneidad.

Memoria y oralidad

El historiador francés Pierre Nora en su libro *Los lugares de la memoria* (1984), hace una reflexión sobre las particularidades que definen la memoria en relación con la historia. Concibe la historia como una producción secular e intelectual que pertenece al ámbito de la inscripción. Dice que ésta pertenece a todos y a nadie, pues reclama autoridad universal. La memoria, por su parte, se manifiesta en calidad de flujo que permanece en constante evolución y sobrevive la dialéctica del recordar-olvidar (Nora, 1989). Pierre Nora habla de la memoria como un fenómeno perpetuo de la actualidad que se inmiscuye afectivamente y que, en vez de inscribirse como lo hace la historia, participa como proceso de incorporación, es decir, se hace cuerpo y se hace voz desde el cuerpo. Así pues, para Nora la memoria no es estática ni definitiva, sino que permanece en un flujo constante a través del cual siempre es traída a la vida: “La memoria es una carrera de la continuidad personal, es la cualidad desde la que se percibe el pasado y la calidad de hacerlo presente” (Whitehead, 2009).



Universidad Jorge Tadeo Lozano.
Dirección: Ana Milena Navarro.
(Foto: Zoad Humar)

La voz, como materia prima de la oralidad, es un motor que permite la activación y el ejercicio permanente de la memoria en el que el cuerpo está siempre presente. El cuerpo no solo es el cuerpo que bailó, sino es también el cuerpo que relata y enuncia sus experiencias con la danza. La oralidad permite que la danza vuelva a aparecer en la experiencia de la memoria en el estado de la presencia del cuerpo que recuerda. En este sentido, el cuerpo es el lugar desde donde se produce y desde donde se escribe la memoria. Desde esta perspectiva, la memoria se manifiesta entonces en compenetración sensorial con nuestro presente en tanto “pulso”: una declaración física que es a la vez abrupta y fútil, salvaje y dócil, fugitiva y permisiva... son los gestos vivos de la memoria con los que el pasado es revelado en el curso de la praxis del cuerpo que lo revela.

La memoria comparte el *estar aquí* con el *estar allá*, y lo comparte hasta el punto que los hace indivisibles, siendo imposible situar el punto en el que el pasado deja de ser pasado para volverse presente, y así mismo, contagiada de sentidos que evocan realidades creativas, difuminando el momento en que una imagen del pasado se articula con una imagen de la imaginación.

“La memoria es espermática”, dijo alguna vez Ludwig Klages. Esta metáfora me ha llevado a pensarla también como una carrera de células reproductivas que hacen de ésta una experiencia generadora de vida. De ahí la distancia que considero debemos tomar frente a paradigmas históricos que imploran la existencia de un pasado unívoco, objetivo e inamovible. Reitero la necesidad de entablar una relación conveniente para pensar la historia de la danza como una historia que se realiza desde el rescate de su memoria, en la que ésta hace caso a la amplitud de la vibración creativa de las voces que la construyen, que regeneran la vida y que no permiten que la danza se agote. En este orden de ideas, las voces de la danza se instalan en los albores del pasado presentando un desafío contundente a su forma de ser efímera, como dice el docente e investigador en danza Raúl Parra: “La compilación sobre danza donde se describe en detalle es el resultado de interpretaciones que culminan en la puesta en papel de voces que recuerdan un evento artístico (...) es la recuperación del evento fugaz” (2008).

El relato y la narración de los que nos cuentan sus historias con la danza siempre estarán en condiciones de continuar su cauce. Afirma Walter Benjamin: “narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas” (1936).

El tiempo de la danza

Alguna vez leí que el tiempo de la danza es como el tiempo de la risa, lo señaló el bailarín y escritor colombiano Rodrigo Estrada:

(...) el cuerpo no puede vivir otros momentos que los que pisa (...) la risa desmiente la vana esperanza de que la felicidad se encuentre en un futuro prometido por las doctrinas (2003).

Desde entonces pienso que a la práctica de la danza, en todas sus manifestaciones, corresponde la concepción de un tiempo que germina continuamente en función de generar nuevas presencias, así lo mencionó Gastón Bachelard: “el tiempo ya no corre sino brota” (citado en Estrada, 2003). De modo que el tiempo de la danza, además de involucrar el *allá* en el *acá*, también integra las intuiciones únicas de múltiples momentos de duración. El tiempo se construye en la medida en que la danza aparece y desaparece. Por eso podría decir que, aunque la danza se suspenda en los instantes de su presencia, estos permanecen en constante transformación a razón de encarnar continuamente la vida de la presencia de sus cuerpos.

El tiempo de la danza, además de involucrar el *allá* en el *acá*, también integra las intuiciones únicas de múltiples momentos de duración. El tiempo se construye en la medida en que la danza aparece y desaparece.

Periferic. Obra: Autorretrato con máscara. Dirección y coreografía: Martha Hincapié. (Foto: Zoad Humar)

En otras palabras, el tiempo de la danza no se cuenta ni se suma, sino que se percibe; resiste a versiones lineales y cronológicas que prometen consecuencias lógicas después de cada causa, que promulgan esos términos tan anclados en nuestra mentalidad progresista como: "futuro", "evolución", "felicidad", "recompensa". Por eso, los relatos de la danza y las voces de la danza, más allá de ser consensualistas de este tipo de historia progresista, son relatos que existen hoy, que se entretajan como un complejo de historias plurivalentes y suceden en una compilación de tiempos diversos, de percepciones y de preguntas que surgen ante la necesidad de vivenciar el complejo contexto de la danza del cual participamos. Así es como la historia de la danza, a la vez que no se consume en un irrevocable pasado, tampoco se paraliza en un presente estacionario. Es una historia que constantemente reorienta los cauces del tiempo, en donde el objetivo del diálogo entre el tiempo del pasado y el del presente no radica en comprender su lógica sino su complejidad. Por eso, no se trata de contar "la historia" sino de seguir contando historias.

Para cerrar y darle un matiz literario a esta aproximación al tiempo volátil y polivalente de la danza en su devenir, pienso que vale la pena citar a Germán Espinoza en su reconocida novela *La tejedora de coronas*:

(...) el tiempo se me había convertido en una cosa elástica, melcochuda (...) el tiempo no era absoluto sino relativo, y los instantes separados de las cosas no eran nada, el tiempo ahora se me estiraba o se me encogía, o se hacía inasible entre mis dedos como una gota de luz, como en los sueños en donde la traslación en el espacio no guarda proporción con la distancia ni con nuestra factible velocidad (...) (1982).

...huellas

La *fente*, como materia prima de la historia, debe ser repensada desde los preceptos que la memoria trae consigo. Las *fuentes* generalmente remiten a la construcción de la historia que depende del documento que existe de antemano, pues este da fe material del pasado y del acontecimiento o acontecimientos que sucedieron. La huella, por su parte, es el rastro involuntario, y en ocasiones, inmaterial. La huella puede quedar impresa en el espacio pero también en nuestros sentidos, puede marcar territorios, cuerpos, pensamientos y experiencias.

Homenaje a Jaime Díaz.
Dirección: Julián Alvarado.
(Foto: Zoad Humar)

Propongo abordar la historia de la danza desde la expansión significativa de sus conceptos, explorando un campo de estudio en el que revaluamos y consideremos un lenguaje propio para la danza que concilie el lenguaje cualitativo con la narración histórica.



La memoria de lo que Raúl Parra denominaba el “evento fugaz” de la danza, las voces que recuerdan la danza y las experiencias que se ponen de manifiesto, constituyen huellas que, si bien existen hoy, quizá mañana pasarán a ser sustituidas por otras voces, por otras experiencias, otras memorias o por otros silencios; y, tal vez y ¿por qué no? ¡hasta por las mismas voces!, cuando replantean lo que ya se ha dicho, cuando lo renuevan, cuando lo actualizan y le otorgan una nueva validez.

...tejidos

L'Explose. Obra: La razón de las Ofelias.
Dirección: Tino Fernández. Dramaturgia: Juliana Reyes.
(Foto: Zoad Humar)

Los tejidos son los conductos necesarios a través de los cuales las huellas entran en diálogo. El tejido deviene en la urdimbre que relaciona temporalidades no lineales y que entreteje las múltiples voces con los silencios y los vacíos que articulan el flujo de la memoria. El tejido remite a la poética de lo relacional –por poética entiendo el producto súbito (precipitado e imprevisto)–, de la asociación destituida de toda pretensión de objetividad. En palabras de José Lezama Lima:

(...) es una gravitación, una urdimbre y una resonancia desplegadas por la imaginación y la memoria en una dimensión meta-racional donde el gesto, el guion, el intersticio y la conjunción triunfan en las modulaciones (1993).

En efecto, los procesos de configuración de la memoria de la danza en Colombia incitan la construcción de una historia en la que sus huellas (rastros) confluyen en distintos entramados de tejidos (relaciones), y por eso no se trata de contar “la historia” sino El ejercicio que propongo impera por danza. usurgen ante a y que no permite que se agote. e nuevo la danza con una nueva mde seguir contando historias, como un modo de resistir las alegorías producidas en un sistema hegemónico y así poder mantener el curso de la memoria en movimiento. Siempre ha existido la necesidad de contar historias y, como dice José A. Sánchez, “hoy esa necesidad parece imponerse con más urgencia” y agrega:

La construcción de los relatos no se ve animada por una voluntad mimética, ni mucho menos mítica. Pero sí por una intencionalidad identitaria, que se añade a la pura actividad performativa de quien se pone delante de otros a contar una historia o cien historias entrelazadas (2010).

Con estas reflexiones, propongo abordar la historia de la danza desde la expansión significativa de sus conceptos, explorando un campo de estudio en el que revaluamos y consideremos un lenguaje propio para la danza que concilie el lenguaje cualitativo con la narración histórica. De ahí mi interés por indagar sobre los procesos de la memoria que se dan desde la danza y, con ello, hacerle un llamado a la presencia y al sonido de sus voces; quienes son las productoras de las huellas y recursos que, frente a los ojos de la historia tradicional, enfrentan el riesgo de no existir.

Invito a pensar esta historia como ese lugar desde el cual se percibe la danza, siendo este un lugar en el que coexisten pasado y futuro; principios y consumaciones, pies y cabezas, articulaciones y desarticulaciones. Esta historia es un compendio no lineal que traba y transforma imaginarios sin aspirar a llegar a otros lugares más que a sí misma, donde no hay una conclusión o un punto de llegada sino un carrusel de partidas y en donde, cada una de ellas, emerge por la recreación de la danza, como una exposición poética y un producto necesario de la imaginación: “todo tendrá que ser reconstruido y los viejos mitos al reaparecer de nuevo nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido” (Lezama, 1993).



Este desafío, en lugar de despojar la danza de su efímera presencia, la reafirma. La voz es el cuerpo en movimiento, sigue siendo efímera y fugaz; las palabras siguen modulando y moldeando la memoria. Por lo tanto, la voz es una huella de la memoria de la danza y como tal desaparecerá y dará paso a la configuración de otras: la voz se pronuncia y se escucha desde donde se habla, se transforma desde donde se escucha y se vuelve a transformar desde donde se lee sin permitir la realización unívoca del lenguaje. Frente a esto la bailarina y filósofa colombiana Natalia Orozco dice: "(...) es un mundo más a la manera de un *decir* que de un *hablar*," (2003) lo que permite que los flujos de las voces, los choques y sus tensiones apunten hacia la conjunción de un ámbito efervescente.

Pienso en una historia abierta, subjetiva, móvil, anacrónica e indefinida; como diría Lezama Lima, un "banquete histórico" (1993) en el que el objetivo del diálogo con el tiempo radica en vivenciar su atemporalidad, valga la contradicción. Es también la historia de los múltiples mundos que, en palabras de Natalia Orozco, "se entretajan y se desentajan permanentemente en el devenir de este, nuestro presente" (2003). El flujo de tejidos nos permite aproximarnos desde lo que somos y hacernos preguntas sin recibir respuestas, más bien, recibiendo silencios que sugieren una miscelánea de lecturas en permanente transformación.

En conclusión, esta es una historia dentro de la cual participamos y ante la que no tomamos distancia. No tomamos distancia con su pasado sino que, a la vez que somos exploradores de ese pasado, también somos objeto de exploración, observamos y somos observados, somos sus autores y sus protagonistas, somos huellas y somos los pasos que ellas dejan detrás.

L'Explose. Obra: La mirada del avestruz.
Dirección: Tino Fernández.
Dramaturgia: Juliana Reyes. (Foto: Zoad Humar)

El flujo de tejidos nos permite aproximarnos desde lo que somos y hacernos preguntas sin recibir respuestas, más bien, recibiendo silencios que sugieren una miscelánea de lecturas en permanente transformación.





L'Explose. Obra: La razón de las Ofelias. Dirección: Tino Fernández. Dramaturgia: Juliana Reyes. (Foto: Zoad Humar)

JULIANA ATUESTA

Es bailarina, historiadora y maestra en coreografía. Su trabajo ha sido presentado en diferentes ciudades de Colombia, Alemania, Austria y Holanda. Como dramaturga ha participado con compañías como Zweite Liga, uniT (Austria) y Theater Arbeit Duisburg (Alemania). Actualmente trabaja en colaboración con Zweite Liga, se desempeña como curadora del Festival Universitario de Danza Contemporánea, como directora artística del proyecto de educación artística Danza Con-texto (Colombia), como maestra de danza y hace parte del grupo de investigación "Huellas y tejidos", grupo ganador de la beca *Cuerpo y Memoria* otorgada por el Ministerio de Cultura.

Bibliografía

Benjamin, Walter. *El narrador*. Roberto Blatt (Traductor). Madrid: Taurus. (1936)

Espinoza, Germán. *La tejedora de coronas*. Madrid: Alfaguara. (1982)

Estrada, Rodrigo. "Momento de movimiento, o sobre la felicidad" en *Pensar la danza*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo. (2003)

Lezama Lima, José. *La expresión americana*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica. (1993)

Nora, Pierre. "Between memory and history" en *Representations*, No. 26. Special Issue: Memory and counter-memory. California: University of California Press. (1989)

Orozco, Natalia. "El estilo y el evento compositivo en la danza contemporánea" en *Pensar la danza*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo. (2003)

Parra, Raúl. "Algunas reflexiones sobre la danza tradicional" en *Danza, tradición y contemporaneidad*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia. (2008)

Reyes, Juliana. *Concierto polifónico sobre la dramaturgia de la danza*. Bogotá: Orquesta Filarmónica de Bogotá, Secretaría de Cultura Recreación y Deporte. (2010)

Sánchez, José A. *Repensar la dramaturgia*. Murcia: Centro Párraga. (2010)

Whitehead, Anne. *Memory: the new critical idiom*. London: Taylor and Francis. (2009)