

# Textura en la Danza, una perspectiva posible

María Laura Farabello  
Escuela de Arte Acildes Biagetti de Carmen de Patagones.

## Resumen

La palabra textura proviene de un vocablo latino que significa literalmente tejido. El modo en que se tejen (mezclan, vinculan, combinan) los hilos de un tejido disponen de una superficie particular. La textura está vinculada al campo perceptivo de lo táctil, al tocar la superficie de un objeto nos genera una sensación táctil particular (suave, rugoso, áspero, viscoso, etc.).

Al relacionar la textura con los diversos campos perceptivos y prácticas artísticas particulares se establecen nuevas conexiones y el concepto adquiere diferentes significados.

El trabajo se centra en observar los alcances de la noción de textura en los ámbitos visuales y musicales, proponiendo una posible refuncionalización de su significación para aplicarla a la danza.

Hoy existen obras coreográficas que se presentan como una conjunción de elementos disímiles desde la perspectiva de los materiales utilizados, tanto desde su procedencia estética e histórica, como de la propia materialidad de los elementos: bailarines moviéndose, proyección de imágenes, video, luces, sombras, utilización de texto, la palabra, sonido, música, escenografía, etc.

La obra no es solo lo que acontece como movimiento/quietud de bailarines, si bien es un elemento importante, no es lo único que la organiza. Luces, objetos, escenografía, vestuario, proyecciones, etc., podrían y deberían ser considerados componentes generadores de textura en una obra de danza.

Desde esta perspectiva lo textural es un modo de ver, observar y relacionar los materiales que componen la obra coreográfica. Es un punto de visión que plantea una percepción integradora en donde los elementos, a pesar de su heterogeneidad constitutiva, pueden conformar configuraciones o unidades reconocibles dependiendo del tipo de vínculos que se establezcan entre ellos. Plantea un modo de organización sintáctica de la estructura de la obra: la manera en que se vinculan y relacionan las configuraciones o unidades texturales en la simultaneidad tiempo – espacial.

La textura en danza entendida de este modo incorpora herramientas conceptuales que pueden ser aplicadas al análisis coreográfico ofreciendo una visión totalizadora e integradora de la obra al mismo tiempo que habilita distintos niveles de reflexión desde lo morfológico, sintáctico y semántico.

Este trabajo se centra en observar los alcances de la noción de textura en los ámbitos visuales y musicales, proponiendo una posible refuncionalización de su significación para aplicarla a la danza.

Definir el concepto de textura en la obra coreográfica implica necesariamente observar los elementos que la componen. Hoy existen obras de danza que se presentan como una conjunción de elementos disímiles desde la perspectiva de los materiales utilizados, tanto desde su procedencia estética e histórica, como de la propia materialidad de los elementos: bailarines moviéndose, proyección de imágenes, video, luces, sombras, utilización de texto, la palabra, sonido, música, escenografía, etc. La obra no es solo lo que acontece como movimiento/quietud de bailarines, si bien es un elemento muy importante, no es lo único que la organiza. Luces, objetos, escenografía, vestuario, proyecciones, etc., podrían y deberían ser considerados componentes generadores de textura en una obra de danza.

El término textura es un concepto insuficientemente definido y falta de consenso en el mundo de la danza. Coreógrafos, docentes, alumnos, bailarines y críticos de danza desconocen el término o lo utilizan con significados diversos o no muy claros. Su comprensión y esclarecimiento permitiría adquirir herramientas conceptuales tanto para el análisis, la composición y la interpretación coreográfica, así como acceder a una visión totalizadora e integradora de la obra de arte. En otros ámbitos disciplinares (plástica, música) el concepto textura ha sido y/o está siendo estudiado y teorizado, es

posible refuncionalizar alguna de las conceptualizaciones desarrolladas en otros campos artísticos y aplicarlas a la danza.

### *Algunas consideraciones sobre la palabra textura*

La palabra *textura* proviene de un vocablo latino que significa literalmente tejido. El modo en que se tejen (mezclan, vinculan, combinan) los hilos de un tejido disponen de una superficie particular. La *textura* está vinculada al campo perceptivo de lo táctil, al tocar la superficie de un objeto nos genera una sensación táctil particular: suave, rugoso, áspero, viscoso, etc. Observamos entonces dos aspectos, por un lado la *textura* se presenta como característica particular de la superficie de un objeto (significante/continente), por otro como sensación u organización perceptiva del sujeto (significado/contenido).

Al relacionar la *textura* a otros campos perceptivos y prácticas artísticas particulares se establecen nuevas conexiones y el concepto adquiere diferentes significados.

Los objetos que vemos se presentan según tres modalidades perceptivas fundamentales: forma, color y *textura*. Al hablar de *textura* se hace referencia a la cualidad de la superficie textual de un objeto y a la sensación táctil que produce visualmente. Como fenómeno se fundamenta en la existencia de pequeños elementos que repetidos componen entidades. En términos analíticos es la *micro topografía* de una imagen, en ella intervienen dos parámetros: los elementos y la manera en que se disponen y repiten esos elementos.

Los elementos de la *textura* se caracterizan por su dimensión reducida, de modo que no puedan ser percibidos como formas aisladas. Implican una aprehensión global e integradora que exige una distancia tipo entre el espectáculo y el espectador, necesaria para que cese la percepción separada de los elementos. Por ejemplo, la *textura* de un sello de correos, vista con lupa, será determinada por elementos más pequeños que la *textura* de un mural, vista a una distancia mucho mayor y compuesta por elementos de mayor tamaño. Esta distancia o principio de distancia crítica es un "punto de visión" en el que el espectador puede percibir una *textura* como tal, como superficie, y otras como conjunto de formas individualizadas. De acuerdo al punto de visión elegido se obtendrá una percepción integradora, que permita percibir la *textura*, o una visión desintegrada, en provecho de la forma. La unidad textural no se percibe como forma sino como calidad de superficie en el interior de una forma. No obstante, la forma de cada pequeño elemento que compone la unidad textural integra, junto con otras propiedades, las cualidades de dichos elementos.

Las unidades texturales son recursos expresivos y son nombres de cualidad los que permiten designarlas. Una imagen puede proponer una *textura óptica*, percibida visualmente remite a una *textura háptica* que actúa en el sentido de la ilusión realista: el objeto visual se presenta al espectador como objeto manipulable. Estas sugerencias táctiles también pueden generar sugerencias motrices como por ejemplo: de flexibilidad, viscosidad, rigidez, erizamiento, etc.

Al trasladarnos al lenguaje musical observamos que el material con que se construye la música no es palpable ni visible, es audible: el sonido y su opuesto el silencio. El sonido posee cualidades constitutivas propias de su materialidad: altura, intensidad, duración y timbre. Al hablar de *textura* en música se puede hacer referencia a la *textura* de un sonido particular (timbre del sonido) o a la *textura* dentro de la estructura de una obra como modo de organización sintáctica musical.

El timbre, denominado también *textura* del sonido, refiere a las cualidades interiores de un sonido. Acústicamente se lo define como espectro armónico, pero también aglutina las otras cualidades, es una *síntesis* de todos los atributos del sonido. El timbre de un sonido puede variar de acuerdo al tipo de ataque, cantidad y combinación de armónicos, cuerpo, duración, tipo de extinción, características del instrumento y el

modo de combinación de todas estas particularidades. Hablamos de sonido liso, rugoso, seco, reverberante, etc., los distintos componentes del sonido se combinan: sonidos suaves con ataques fuertes, sonidos largos son ataques breves y muchas otras posibilidades.

La *textura* como modo de organización sintáctica dentro de la estructura de una obra refiere a las características de las configuraciones<sup>1</sup> texturales en el sentido de sus cualidades constitutivas y de las relaciones entre tales configuraciones en lo simultáneo. En música tanto forma como espacio son abstracciones. La *textura* constituye la representación de la *simultaneidad* musical. Es el eje vertical, lo que sucede en lo simultáneo, lo que constituye la organización espacial de la música.

Para comprender analíticamente la *textura* de una obra musical es necesario observar tres aspectos:

-Reconocer las configuraciones texturales existentes en la obra, cuantas configuraciones existen.

-Caracterizar a cada una de ellas, cuales son los factores de cohesión interna que permiten reconocer a cada configuración como unidad.

-Identificar las relaciones e interacciones entre las configuraciones (vinculación temporal, grado de identidad, grado de jerarquía, etc., que se establecen entre las diferentes configuraciones).

Desde una perspectiva histórica la utilización del término *textura* en el mundo musical occidental es relativamente nuevo (primera mitad del siglo XX). Este concepto, transferido desde otro campo disciplinar, surge a partir de la necesidad de comprender e interpretar los cambios producidos a nivel de los materiales y formas de organización musical que no podían ser explicadas teóricamente desde las categorías ya existentes. Esta transposición desde el mundo pictórico al musical no se da de forma lineal, es imposible ya que cada disciplina comprende elementos constitutivos propios que muchas veces no pueden ser comparados o igualados.

### *Textura en la Danza*

Actualmente la producción coreográfica está caracterizada por la utilización de materiales heterogéneos, la hibridación y combinación de lenguajes y técnicas, la utilización de recursos informáticos y digitales, la actuación conjunta de distintas manifestaciones artísticas: plásticas, visuales, musicales, arte dramático, etc.

Para poder realizar una aproximación a la noción de *textura* en la danza es necesario en primer lugar observar qué elementos componen una obra coreográfica. Janet Adshead en "*Teoría y Práctica del Análisis Coreográfico*" considera componentes observables en una coreografía a cuatro grandes categorías: el movimiento, los bailarines, el entorno visual y el entorno sonoro.<sup>2</sup>

Cada uno de estos elementos, al menos dos de ellos, el movimiento y el bailarín, en la práctica no pueden existir el uno sin el otro. Siempre habrá un entorno visual y posiblemente elementos de sonido. La incidencia simultánea de los diferentes elementos es denominada "*conjunción*"<sup>3</sup>. A partir de esta noción es que adquiere sentido el análisis de configuraciones o unidades texturales en la obra coreográfica.

En términos de Susanne K. Langer las artes no son conjuntos uniformes y hechos con los mismos materiales. Considera que en las diferentes prácticas artísticas existe una heterogeneidad de materiales y, por lo tanto, una heterogeneidad de categorías que se ponen en juego. Plantea un *principio de asimilación*: "cada arte está dotado, indiscutiblemente, de un material expresivo típico propio; si en cada obra se da que se

---

<sup>1</sup> Configuración: sonidos y silencios se vinculan de tal manera que constituyen una unidad reconocible, en música se habla de configuraciones texturales, rítmicas, melódicas, armónicas.

<sup>2</sup> Adshead Janet, *Teoría y Práctica del Análisis Coreográfico*, 1999, pp.45 – 58.

<sup>3</sup> Adshead Janet, *Teoría y Práctica del Análisis Coreográfico*, 1999, p. 58.

introduzcan materiales heterogéneos, sucederá que estos materiales serán asimilados al material típico.”<sup>4</sup>

La danza, como todo arte escénico, se desarrolla tanto en el tiempo como en el espacio<sup>5</sup>. En el proceso de composición el coreógrafo trabaja con los diferentes elementos y las numerosas relaciones que puedan surgir entre ellos. El desarrollo en el tiempo es consecuencia del modo en que se manipulan los elementos de movimiento con énfasis en el tratamiento dinámico, espacial, rítmico, etc. La danza tiene un diseño temporal, ya que se desarrolla en el tiempo, y un diseño espacial que se evidencia en su forma visual. Estas relaciones se manifiestan en la obra de un modo plástico, tridimensional. La comprensión de las diferentes relaciones que se establezcan en una obra permitirá valorar su estructura u organización morfológica, sintáctica y semántica.

Para analizar la *textura* en la danza se propone poner en consideración a todos los elementos que configuran la obra que, aunque de diferente naturaleza: movimiento, luces, objetos, proyecciones, sonido, etc., podrán constituir configuraciones o unidades reconocibles dependiendo del tipo de relaciones que se establezcan entre ellos.

La textura entendida de este modo puede ser vinculada al concepto de red o rizoma de Deleuze y Guattari<sup>6</sup>. En botánica un rizoma es un tallo subterráneo que se ramifica en todos los sentidos posibles hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos, puede tener formas muy diversas.

El sistema o método tipo rizoma es lo *múltiple*, rompe con el pensamiento lineal y jerárquico, con la estructura vertical de la raíz. Tampoco es un sistema dialéctico, horizontal, se convierte en una *red* acéfala y asimétrica. Este enfoque propone comprender la realidad de cualquier fenómeno como algo heterogéneo donde no hay que ir desde un centro a lo demás sino a manera de red, es una multiplicidad en nodos *desjerarquizados*.

Al considerar la obra coreográfica como fenómeno esencialmente heterogéneo la propuesta es poder establecer vínculos entre rasgos lingüísticos de cualquier naturaleza, poniendo en juego regímenes de signos y no signos diversos, planteados desde el movimiento, las imágenes, el sonido, los colores, la palabra, etc., que posibilitaran diferentes universos de significación.

Una perspectiva de tipo rizomática se caracteriza por la trans – multiplicidad, esto quiere decir que todo es viable de ser relacionado, no hay leyes ni límites para establecer conexiones. Esto posibilita reflexionar a partir de comparar y transponer categorías de cualquier orden, relacionando cuestiones sensibles, conceptuales, perceptivas, morfológicas, compositivas, estéticas, etc.

Se trata de producir el análisis basándose en el mundo peculiar de cada obra, es una cuestión de “performance” analítica. Esto significa que se construye el análisis basándose en la realidad particular de cada obra y no desde la imposición de un modelo analítico previo.

---

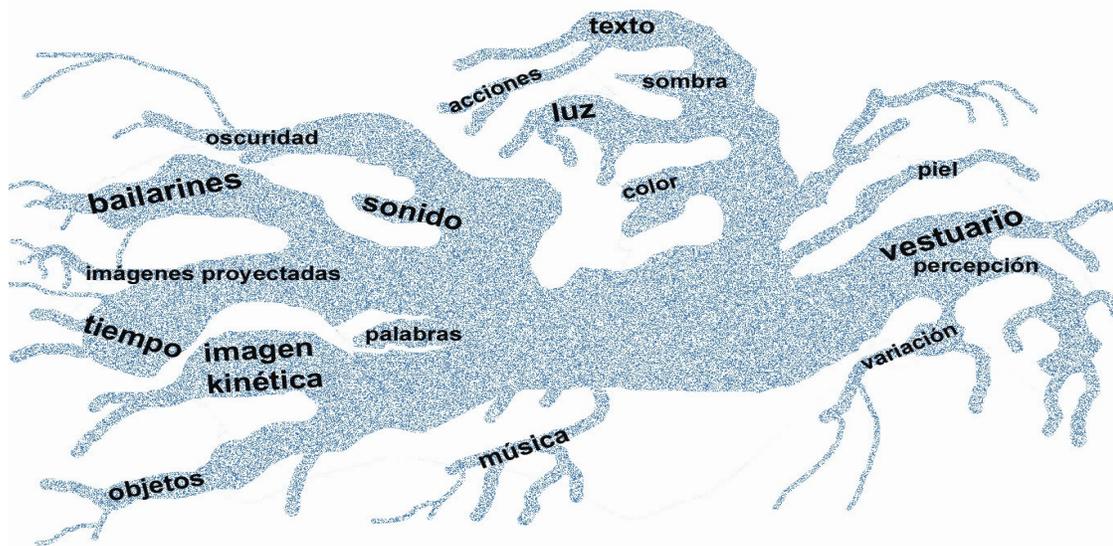
<sup>4</sup> Calabrese Omar, *El lenguaje del arte*, 1987, p.35.

<sup>5</sup> El espacio puede ser considerado como espacio escénico, espacio general y espacio personal. El espacio escénico es el lugar donde se desarrolla la obra, sea un escenario, al aire libre, etc.

El espacio propio se define por la “esfera de movimiento” que es la circunferencia que puede alcanzarse estirando los miembros del cuerpo. Fuera de esta esfera se extiende un espacio más amplio, el espacio general.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari. Rizoma (Introducción). Ediciones El Cagadero del Diablo. <http://bibliocdd.6te.net>

Dos nociones se aplican para el análisis textural de una coreografía: una es la idea de **configuración textural** entendida como unidad reconocible a partir de vincular los diversos elementos que constituyen la obra, la otra es la de **simultaneidad**, establecer las relaciones que existan en la simultaneidad temporo – espacial de dichas configuraciones.



Dos ejemplos texturales en una obra coreográfica.

Obra: “La Espesura”

Ficha técnica:

Creación coreográfica y dramaturgia: Juliana Alessandro y Fernanda Alessandro

Actriz – Bailarina: Juliana Alessandro

Video: Fernanda Dellepiane

Diseño y técnica lumínica: Leo Martínez

Musicalización: Dora Agüer

Dirección: Fernanda Alessandro

Web: <http://laespesura.blogspot.com>

Primer fragmento seleccionado desde 00':00” hasta 04':12”.

Esta primera parte plantea dos momentos claramente diferentes en cuanto a las características de las imágenes y las sensaciones que provocan.

Llamaremos “a” a la sección de la luz roja que se mueve en la oscuridad del escenario, y “b” a la sección en donde se puede ver a la bailarina.

Formalmente ambos momentos se alternan de la siguiente manera:

a) – El escenario oscuro, aparece una luz roja que comienza a moverse. No se entiende bien como se mueve ni dónde está esa luz. Se dejan ver apenas los pies, un brazo que se levanta, el otro, la pollera... Esto transcurre en absoluto silencio.

El modo de articulación con la siguiente sección es por separación: el escenario queda totalmente oscuro, desaparece la luz roja.

b) – Gradualmente se enciende la luz roja pero ahora en otro nivel espacial: abajo, en el piso. Del mismo modo comienza a iluminarse ese sector del escenario y la luz roja se desvanece. Se observa a la bailarina tendida en el piso vestida de rojo, dice un texto a la manera de una nena que aprende a leer. Toma una manzana, la muerde,

mastica, continúa con el texto (y así varias veces). El modo de articulación con la siguiente sección es por transición: la bailarina se ubica sobre un lateral de su cuerpo, volvemos a ver la luz roja, poco a poco la luz local que la ilumina desaparece.

a') – Nuevamente la luz roja, el escenario oscuro. Ahora se sabe como es que esa luz se mueve, donde está: entre las piernas de la bailarina, casi a la altura de las ingles por debajo del pubis. El recorrido de la luz es en el nivel bajo. Continúa con el texto. Poco a poco vuelve la luz general (transición a b').

b') – Nuevamente vemos a la bailarina acostada sobre un lateral de su cuerpo, pero en sentido contrario. Sigue comiendo la mandaza y diciendo el texto. Mueve los pies en el aire como si caminara (esta acción se repetirá y resignificará en escenas posteriores pudiéndose interpretar como el paso del tiempo). La luz que ilumina a la bailarina se disipa y retoma la luz roja (transición a "a").

a") – La luz roja se mueve, continúa el texto.

Apagón.

En cuanto a lo temporal no hay cambios significativos, todo transcurre a una velocidad moderada (o lenta): el movimiento de la luz, los movimientos de la bailarina, la velocidad en que dice el texto y come la manzana.

Respecto de lo textural, que es lo que aquí nos interesa destacar, ambos momentos plantean una única unidad textural pero de cualidades totalmente diferentes en cuanto a su materialidad y a las sensaciones que provocan.

La luz que se mueve es el elemento que organiza las micro - secciones "a". Si bien la bailarina moviéndose es estructuralmente necesaria (el objeto luz necesita ser movido por alguien) lo que se observa no es quién lo hace ni como, sino el movimiento de esa luz. Se puede decir que la textura esta conformada por una sola línea o configuración compuesta por esa luz móvil que realiza recorridos en el espacio. Lo que apenas puede observarse, pies, brazos, pollera, se integra a esta línea. Este ambiente, de esa luz que se esfuma, de no poder casi ver, sugiere una situación de inmaterialidad, de algo efímero, incorpóreo, lo intangible.

Lo que estructura las micro secciones "b" es el cuerpo de la bailarina y sus acciones, conformando también una única unidad textural. Aquí es el cuerpo visible, concreto, físico y tangible lo que adquiere relevancia, la materialidad.

Todo tiene su origen en el movimiento, en la danza; pero lo perceptible, lo percibido por el espectador no se limita a un cuerpo moviéndose en el espacio.

El texto literario y la manera de decirlo, como alguien que está aprendiendo a leer, introducen otro nivel de significación que potencian las imágenes y sensaciones descriptas.

*"Antes de florecer, el cáliz verde de la amapola es duro como la cáscara de una almendra. Un día esta cáscara se abre. Tres trozos verdes caen al suelo. No es un hacha lo que la abre, simplemente una bola retorcida de pétalos finos como membranas y arrugados como trapos.*

*A medida que se van desarrugando, el color de los trapos cambia del rosa al escarlata más chillón que se puede encontrar en los campos.*

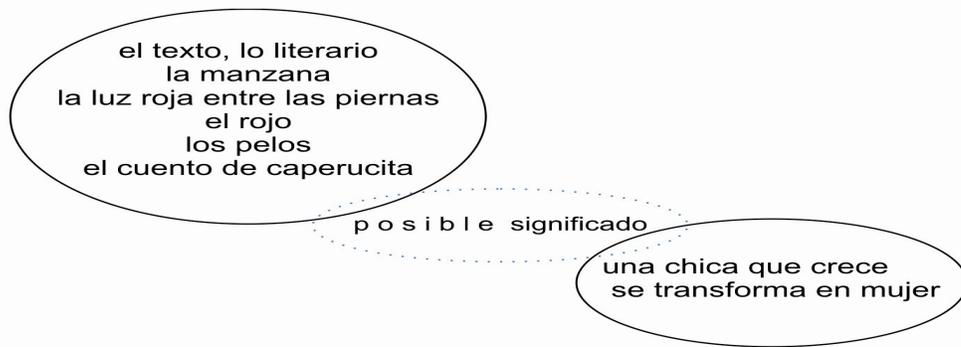
*Es como si la fuerza que abre el cáliz fuera la necesidad de este rojo de hacerse visible y de ser visto."*

*Una vez en Europa*

*Jonh Berger*

*Lo externo y lo interno*

*Lo tangible y lo intangible de los cambios.*



Segundo fragmento seleccionado. Tiempo: 14':18" hasta 22':30".

La parte "C" esta estructurada a partir de la relación entre dos bailarinas.

La particularidad de este dúo es que una bailarina es real, está efectivamente en el escenario, de carne y hueso. La otra, que es ella misma, es virtual la imagen de la bailarina moviéndose es proyectada en la parte posterior de la caja escénica.

Desde el punto de vista textural cada una de las bailarinas conforma una unidad o entidad textural en si misma pero con un alto grado de identidad entre ambas:

- físicamente son iguales, es la misma persona proyectada en otro espacio.
- las dos visten del mismo modo.
- realizan la misma secuencia de movimientos en simultaneidad y con mínimos desplazamientos temporales.

Nuestra percepción se dirige con el mismo nivel de atención a ambas bailarinas estableciendo una permanente comparación, observando sincronías y defasajes entre sus movimientos.

Una y otra se complementan, se amplifican. En los dos momentos en que se yuxtaponen imágenes realizando otras acciones o movimientos (una soplando un ramillete de panaderos, otra caminando envuelta en su pollera), pareciera que se desinflara o achicara, que perdiera "espesura" la bailarina real.

En la imagen proyectada se observa a la bailarina en un gran espacio verde, con árboles al fondo y burbujas que flotan en el aire. De esta manera se modifica la perspectiva espacial produciendo una mayor profundidad virtual. Un plano espacial esta constituido por la bailarina real, el más cercano al público. La imagen proyectada introduce otros planos:

- el de los árboles al fondo.
- el de la bailarina.
- el de las burbujas, el pasto, los panaderos.

Este último genera un espacio alterado desde el punto de vista de las dimensiones, las burbujas, el pasto, los panaderos aparecen a una escala mayor en cuanto al tamaño respecto de la bailarina "real".



“... el concepto de lugar se aparta claramente de su acepción clásica; ya no basta con que las realidades estén ahí, dispuestas a conectarse, es necesario que el lugar físico de la realidad se disuelva a favor de la información y la metáfora, para que se pueda realizar la conectividad, cambiando nuestra aprensión sensorio motriz y nuestra interacción espacial.”<sup>7</sup>

Las burbujas en el aire no solo proponen otro plano espacial sino otra temporalidad: introducen un tiempo diferente al propuesto por los movimientos de las bailarinas. Ver flotar esos globos transparentes sugiere liviandad, lo volátil, lo etéreo, lo intangible. Esto podría constituir otro plano textural. Se puede decir entonces que la textura de esta sección estaría conformada por dos entidades complementarias, el dúo real – virtual, y otra entidad o plano de menor relevancia.

Desde un punto de vista formal esta sección está compuesta por dos partes: a y a'. En a' se repite la misma secuencia de movimiento pero introduciendo la voz y el texto hablado, el que remite al cuento de caperucita. Esto hace que se resignifique lo visto antes en a, los mismos movimientos adquieren nuevos significados al vincularlos con el relato del texto. La bailarina “real” es quién genera los sonidos y dice el texto lo que realza o potencia su presencia escénica.

“**La espesura**” establece un proceso de hibridación y combinación de técnicas y lenguajes que amplían las posibilidades expresivas y de producción de significados. A partir de la multiplicidad y simultaneidad de signos planteados desde el movimiento, la imagen, el sonido y la palabra, se generan diversas posibilidades de sentido y sensaciones en el espectador.

La vinculación entre el cuerpo físico, real, concreto y las imágenes proyectadas es uno de los elementos estructurantes de la obra. La incorporación de dispositivos

---

<sup>7</sup> CERIANI ALEJANDRA, EL lugar de lo escénico en los entornos mixtos, Arte e Investigación, Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes, U.N.L.P., año 12 N° 6.

tecnológicos plantea nuevos conceptos. El espacio y el tiempo escénico se transforman, se expanden, estableciendo nuevas posibilidades perceptivas.

Esta obra puede situarse dentro de lo que se denominan *entornos mixtos*. La realidad mixta mezcla entornos virtuales con el mundo real, formando un continuo entre entornos reales, realidad aumentada, virtualidad aumentada y entornos virtuales.

Los entornos virtuales pueden ser definidos como maneras de ocupar el espacio en donde se establecen interacciones entre la ilusión virtual y el cuerpo real, añadiendo al mundo concreto una capa virtual de informaciones que configuran una nueva versión de esa realidad, ampliándola y enriqueciéndola. Estas dos instancias se fusionan conformando una única unidad con identidad propia.

#### *A modo de reflexión final*

Desde esta perspectiva la textura en danza es un modo de ver, observar y relacionar los materiales que componen la obra coreográfica. Es un punto de visión que plantea una percepción integradora en donde los elementos, a pesar de su heterogeneidad constitutiva, pueden conformar configuraciones o unidades reconocibles dependiendo del tipo de vínculos que se establezcan entre ellos. Plantea un modo de organización sintáctica de la estructura de la obra: la manera en que se vinculan y relacionan las configuraciones o unidades texturales en la simultaneidad tiempo – espacial.

La textura entendida de este modo incorpora herramientas conceptuales que pueden ser aplicadas al análisis coreográfico ofreciendo una visión totalizadora e integradora de la obra al mismo tiempo que habilita distintos niveles de reflexión desde lo morfológico, lo sintáctico y lo semántico.

Un camino posible para observar, comparar y hacer converger rasgos lingüísticos diversos así como categorías relacionadas a cuestiones conceptuales, sensibles, perceptivas, morfológicas, estéticas, compositivas, abriendo múltiples caminos y sentidos, como un rizoma, como una trama, como una textura en red.

#### Bibliografía

- ADSHEAD JANET, BRIGINSHAW VALERIE, HODGENS PAULINE, HUXLEY MICHAEL, *Teoría y Práctica del Análisis Coreográfico*, Valencia España, Federación de Profesionales de la Danza – Ministerio de Educación y Cultura – 1999.
- BELINCHE D. LARREGUE M. ELENA. *Apuntes sobre APRECIACIÓN MUSICAL*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, Edulp. La Plata – Bs. As. 2006.
- BOULEZ PIERRE, *Penser la musique aujourd'hui*, (1964) Lausanne, Gonthier, Traducción Miguel Baquedano, Cátedra Análisis Musical II, UNLP.
- BOURRIAUD NICOLAS, *POSTPRODUCCIÓN La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Adriana Hidalgo editora, S/D.
- BÜRGER PETER, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona España, Edit. Península – 1997.
- CALABRESE OMAR, *El lenguaje del arte*. Paidós.1987.
- CARRERA DIEGO, *Insumos para una vertebralidad para el análisis de Video Danza*, Estudios sobre danza en la Universidad, Comisión Sectorial de Educación Permanente, Montevideo, noviembre 2009.
- CERIANI ALEJANDRA, *EL lugar de lo escénico en los entornos mixtos*, Arte e Investigación, Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes, U.N.L.P, año 12 N° 6.

- CRESPI IRENE, FERRARI JORGE, *Léxico Técnico de las Artes Plásticas*, Buenos Aires Argentina, Editorial Universitaria de Bs. As. – 1977.
- DANTO ARTHUR, *Después del fin de arte: el arte contemporáneo y el linde con la historia*, Bs. As. Argentina, Edit. Paidós – 2003.
- DELEUZE GILLES y FÉLIX GUATTARI, *Rizoma* (Introducción). Ediciones El Cagadero del Diablo, <http://bibliocdd.6te.net>
- FALCOFF LAURA, apuntes del seminario “Composición y análisis en la composición coreográfica”, Especialización en Análisis de la Producción Coreográfica. Facultad de Bellas Artes – UNLP – 2008.
- FESSEL PABLO, *Hacia una caracterización formal de concepto de textura*, (1996) Revista del Instituto superior de Música, UNL – 1996.
- FESSEL PABLO, *La Doble Génesis del concepto de Textura Musical* – 2007. Revista electrónica de Musicología, volumen XI, UNL Argentina, extraído el 11 de abril de 2009.
- GRUPO μ, *Tratado del Signo Visual, por una retórica de la imagen*, Edit. Cátedra, Signo e Imagen – 1993.
- HUMPHREY DORIS, *El arte de crear danzas*. Eudeba, Buenos Aires.
- LABAN RUDOLF, *Danza Educativa Moderna* (1984) Barcelona, Edit. Paidós.
- LOISELEUX JACQUES, *La luz en el cine*. Paidós. 2005.
- MIRANDA FERNANDO, *Danza Contemporánea y Universidad. ¿Es posible lo Necesario?*, Estudios sobre danza en la Universidad, Comisión Sectorial de Educación Permanente, Montevideo, noviembre 2009.
- PAPA LAURA NOEMÍ, apuntes del seminario “Técnicas, procedimientos coreográficos y expresión en la danza escénica occidental”, Especialización en Análisis de la Producción Coreográfica. Facultad de Bellas Artes – UNLP – 2008.
- PRITZ SILVIA. Apuntes de cátedra “Técnicas de improvisación y composición” Escuela de Danzas Clásicas de La Plata, Tecnicatura en Danzas Contemporáneas – 2004.
- SHKLOVSKI V., *El arte como artificio*. S/D.
- SZUCHMACHER RUBÉN, *Archivo Itelman*, Textos de Ana Itelman. Edit. Buenos Aires: Libros del Rojas – Eudeba – 2002.