

Danza, arquitectura del movimiento

Dance, the Architecture of Movement

JAVIER SAMPEDRO MOLINUEVO

Facultad de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte
Universidad Politécnica de Madrid

MARTA BOTANA MARTÍN-ABRIL

Universidad Europea de Madrid
Escuela Profesional de Danza de Castilla y León

Correspondencia con autor

Javier Sampedro Molinuevo
javier.sampedro@upm.es

Resumen

La danza, es la actividad física artística por excelencia y es además patrimonio cultural de toda civilización. Desde cualquier época y cultura, sus composiciones nos traen la abstracción de los ideales de una determinada cultura física. Un exhaustivo análisis coreográfico nos permite acercarnos al pensamiento que sobre el cuerpo y el espacio tienen los distintos coreógrafos. Algunos teóricos afirman que la evolución de la concepción espacial, supone el verdadero avance de cualquier arte (Yates, 2002, p. 19). ¿Cómo varía el diseño espacial en coreografía? ¿Existen estilos según épocas e ideales? En el espacio hemos encontrado un elemento clave de análisis coreográfico y para su completa observación se ha desarrollado una herramienta de análisis que se apoya en el análisis coreográfico y la praxiología motriz (Botana, 2007). En este artículo profundizamos en el espacio personal del bailarín, que ya nos aporta gran cantidad de información sobre las decisiones artísticas y estéticas de un compositor, de un arquitecto del movimiento: el coreógrafo.

Palabras clave: danza, análisis coreográfico, coreútica, estilos coreográficos

Abstract

Dance, the Architecture of Movement

Dance is the artistic physical activity par excellence and is also the cultural heritage of every civilization. In every age and culture, its compositions bring us the abstraction of the ideals of a particular physical culture. An exhaustive choreographic analysis allows us to examine the way choreographers think about the body and space. Some theorists affirm that the evolution of spatial concepts represents the true advance of any art (Yates, 2002, p. 19). How does spatial design vary in choreography? Are there styles determined by the epoch and ideals? In space we have found a key element of choreographic analysis, and to fully examine it we have developed an analytical tool based upon choreographic analysis and motor praxis (Botana, 2007). In this paper we go deeper into the dancer's personal space, which provides us with a great amount of information concerning the artistic and aesthetic decisions of a composer, of an architect of movement: the choreographer.

Keywords: dance choreographic analysis, choreutics, choreographic styles

Introducción

Uno de los elementos de conexión que existe entre las diferentes disciplinas artísticas es el espacio. A lo largo de la historia del arte, el espacio ha sido objeto de estudio de manera recurrente y a él nos dirigimos de nuevo para obtener de su análisis información sobre el estilo coreográfico. Otras artes como la arquitectura o la fotografía ya han otorgado al elemento espacial gran importancia. Veamos dos ejemplos. Bruno Zevi, arquitecto graduado en Harvard por Walter Gropius, concede la preponderancia al espacio sobre la forma que hoy otorgan casi todas las artes, afirmando que la definición más precisa de la arquitectura, debe tener en cuenta el espacio interior (Zevi, 1998, p. 26). Por otra parte Steve

Yates (fotógrafo, conservador del Museum of Fine Arts, New Mexico y profesor de la Universidad de New Mexico) va aún más allá, cuando afirma que “La historia nos demuestra que los grandes cambios en la historia del arte se producen cuando los artistas esenciales se preocupan por el espacio.” (Yates, 2002, p. 19). Para él, al igual que para nosotros, un cambio en la concepción espacial constituye un paso en la evolución de las ideas del hombre, con repercusión en todas las artes.

Sin embargo, el estudio de la composición espacial en coreografía tiene una diferencia con respecto al resto de las artes. La decisión del coreógrafo de colocar a los bailarines en una posición u otra del escenario, no depende de ninguna evolución técnica, como pudo ser el



▲
Figura 1

Ejemplo de distribución espacial clásica

descubrimiento de la perspectiva en la pintura (hasta entonces las pinturas carecían de profundidad, de la 3.^a dimensión), ni tampoco de alguna traba tecnológica, como puede ocurrir en algunos diseños arquitectónicos o ideas fotográficas imposibles de llevar a cabo. El diseño espacial en coreografía es simplemente producto de la decisión del coreógrafo y por tanto, de sus ideas estéticas. ¿Por qué entonces se produce la evolución del diseño espacial en coreografía? ¿Existe un diseño específico según épocas?

Para responder a estas dos preguntas seguimos el siguiente razonamiento: Podemos decir que la danza, a lo largo de la historia, ha ido cristalizando los ideales de la época correspondiente. “Mientras la cultura física puede verse como una cristalización –una personificación– del nivel más fundamental y profundamente enraizado de lo que significa ser miembro de una sociedad particular, la danza debe entenderse como la segunda fase de este proceso –el esquema, la abstracción o estilización de la cultura física–” (Polhemus, 1998, p. 174). Con este



▲
Figura 2

Ejemplo de distribución espacial contemporánea

sentido nace la *coreométrica* o *choreometrics*, definida por Lomax en 1968 como un campo de conocimiento propio de la danza que analiza la conexión existente entre los ideales de una cultura o una época determinada con lo representado en sus composiciones coreográficas (Botana, Sampedro, & Castro, 2008). Podemos afirmar por tanto que sí se produce un cambio en las decisiones coreográficas sobre el espacio a medida que cambian los tiempos y que este cambio se produce por la aparición de distintos ideales. (Fig. 1)

Así por ejemplo la danza clásica, propia del siglo XVIII, responde a un trato del cuerpo del bailarín que encaja con los ideales de cortesía, elegancia, y pudor que se valoraban en aquella época. En estas obras, el espacio es utilizado de una manera equilibrada, ordenada, simétrica y con cierta jerarquía espacial, llegando a ser ocupado el centro de la escena por el Rey Sol (Luis XIV), llamado así por una coreografía en la que todos los demás bailaban a su alrededor haciendo visible su poder a través de la metáfora espacial de la jerarquía. A partir del siglo XX una serie de revolucionarios empiezan a ver la danza como un lenguaje expresivo de otro tipo de ideas y el espacio se convierte en un elemento de composición que añade otros valores al orden, equilibrio y jerarquía propios de épocas anteriores. (Fig. 2)

En relación al deporte, hemos encontrado valiosísimas herramientas de análisis en los estudios de Parlebas y Sampedro, cuyos análisis de la actividad física completan la perspectiva del análisis coreográfico con nomenclatura propia, hasta ahora, del ámbito deportivo. Por ejemplo, el término *incertidumbre de medio* que en el ámbito deportivo se refiere a la variabilidad o estabilidad de las condiciones del espacio de juego (Sampedro, 1999) aplicado a la coreografía trataría las propiedades del espacio en el que actúa el bailarín, existiendo incertidumbre por

ejemplo, en los casos en los que una escenografía móvil condicione dicho espacio, como es el caso de la coreografía *Herrumbre* (Duato, 2004), o la interpretación se realice en espacios insólitos como una fachada en el caso de la danza aérea, donde el medio puede variar (al tener que sortear obstáculos de la propia fachada y tener que tomar decisiones) como son los espectáculos de la compañía madrileña *Bocas Danza*, de danza contemporánea. En las programaciones de danza se definen los espacios insólitos como aquellos que se realizan fuera de los espacios tradicionales es decir fuera del teatro o sala alternativa. Estos términos han ido completando un sistema de análisis del espacio coreográfico sin antecedentes similares. Una diferencia con respecto al deporte es que la danza no tiene un fin práctico como sucede en deportes como el baloncesto, por ejemplo en el que deben intentar avanzar hacia la canasta contraria, por lo que la utilización del espacio es más variada y cambiante.

En este artículo profundizamos en las características del espacio personal del bailarín por ser el más relacionado con la ejecución del movimiento. Es la parcela en la que se desarrolla no sólo su técnica, como veremos, sino también su capacidad de materializar el espacio imaginario, hacerlo visible para el espectador. Esta parcela del espacio escénico se denomina *Kinesfera*, y fue definida por Rudolf Laban como el espacio personal del bailarín. Es la esfera de espacio que rodea al bailarín, cuyos centros coinciden siempre, y cuyo límite en extensión es el alcanzado por los segmentos corporales (Laban, 1987).

A continuación vamos a definir las propiedades espaciales de la kinesfera, de cuyo estudio se ocupa la *coréutica*. Tras definir este espacio, hablaremos del tipo de diseño que caracterizan los estilos clásico y contemporáneo, refiriéndonos siempre a la danza escénica occidental. En la danza clásica efectivamente se suele basar la coreografía en la repetición de una serie de movimientos previamente fijados (algorítmicos). En danza contemporánea no siempre es así. Cada vez con mayor frecuencia se introducen en las coreografías fragmentos en los que los intérpretes tienen que improvisar en escena sobre ciertas pautas o realizar variaciones sobre el material estudiado. Dependiendo del coreógrafo y la pieza concreta los intérpretes tienen mayor o menor grado de libertad y su consecuente toma de decisiones.

La coréutica, es el campo teórico de la danza que estudia el espacio de un bailarín. Laban, pionero de este concepto, publicó su libro *Choreutics* en 1966.

El espacio es un vacío amorfo hasta que se le dan fronteras, se emplazan en él las personas y los objetos.



▲
Figura 3
Ejemplo de diseño corporal contemporáneo

Entonces comienza a tener propiedades, como anchura y profundidad, paredes y espacios abiertos, primer plano y fondo. El cuerpo en el espacio es el elemento escultural básico de la coreografía. Los cuerpos están en el espacio y se mueven a través de él, con unas dimensiones que transforman el vacío en un espacio concreto. Para que los cuerpos sean parte de una coreografía deben ser diseñados, deben tomar propiedades espaciales como horizontal y vertical, curva y recta, hueco y sólido, dirección y foco. Ésta es la materia de la coréutica (Preston-Dunlop, 1998, p 121). (Fig. 3)

Propiedades de la kinesfera

En este apartado recogemos la información que se ha ido recopilando acerca del espacio de la kinesfera. El contenido proviene en su mayoría de la bibliografía de Valerie Preston-Dunlop, académica anglosajona de la danza y alumna de Rudolf Laban (coreógrafo, arquitecto y teórico húngaro de los años 50, pilar de la investigación académica y fundador de la escuela que ha impartido la primera licenciatura de danza a partir de los años 70, el Laban Centre de Londres). Preston-Dunlop ha desarrollado sus teorías haciéndolas mucho más accesibles para

los estudiantes de danza actuales (Adshead, Briginshaw, Hodgson, & Huxley, 1999, p. 24;73).

Los bailarines dan vida al espacio, transformándolo en algo dotado de significado y expresión. El éxito de esta empresa depende del bailarín.

Hay una diferencia sustancial entre el bailarín que siente su cuerpo moverse sin más, y el que tiene la sensación de moverse en el espacio y con el espacio. Una vez que el bailarín domina su conciencia espacial surge a su alrededor un área de tensiones. Entonces, el espectador, incluso de manera inconsciente, percibe las líneas virtuales que aparecen alrededor del bailarín, producidas por su movimiento, y ve un movimiento limpio, definido.

Kinesfera es el concepto que maneja la kinesiología o ciencia del movimiento, y por tanto, tiene implicaciones motrices. En ella, podemos hablar de ejes, planos, volúmenes, espiral, etc. Cada kinesfera es un territorio aislado del espacio general, que acompaña al bailarín vaya donde vaya. Kinesfera y bailarín tienen un mismo centro, desde el que sale la energía a través del movimiento y el foco (lugar hacia el que se dirige la atención principal; generalmente se refiere a la dirección de la mirada). Empecemos a crear el mapa de la kinesfera:

En primer lugar, la coréutica habla de unas direcciones principales. La energía, el movimiento, puede ir en cualquier dirección pero existen unas vías prioritarias



▲
Figura 4
Ejemplo de diseño corporal clásico

que coinciden con los ejes anatómicos (primer mapa de la kinesfera):

- Vertical, del cual depende el equilibrio. Vectores arriba-abajo.
- Anteroposterior, del que depende la sensación de avance y retroceso, frente y espalda. Vectores delante-detrás.
- Transversal, del que depende la sensación de simetría y la lateralidad. Vectores izquierda-derecha.

Surgen así las seis direcciones primarias.

Uniendo por pares los ejes de movimiento, surgen los tres planos fundamentales:

- Sagital, que divide el cuerpo en mitad derecha e izquierda.
- Frontal, que divide el cuerpo en mitad anterior y posterior.
- Transversal, que divide el cuerpo en mitad superior y mitad inferior.

En segundo lugar, delimitaremos las direcciones diametrales. Cruzando los planos existentes entre los principales (a 45° de cada uno) obtenemos doce vectores nuevos, correspondientes en la kinesfera a las direcciones secundarias. Surgen cuatro direcciones nuevas inscritas en cada uno de los tres planos principales:

- Sagital: delante-arriba, delante-abajo, detrás-arriba, detrás-abajo.
- Frontal: derecha-arriba, derecha-abajo, izquierda-arriba, izquierda-abajo.
- Transversal: delante-derecha, delante-izquierda, detrás-derecha, detrás-izquierda.

Estas direcciones denominadas diametrales forman el segundo mapa de la kinesfera.

Direcciones diagonales. Existe un tercer mapa, formado por lo que en geometría se llaman las dobles diagonales, cuyos polos son las ocho esquinas de una habitación. El bailarín debe situar estas direcciones de referencia en el punto de la superficie de la kinesfera en que estas diagonales la cortan. Estas diagonales, ocho vectores más, llevan aún más hacia el desequilibrio.

Sumando los vectores, mas el centro del bailarín, obtenemos los 27 puntos del famoso cubo de Rudolf Laban.

Una vez conocidas las propiedades del espacio, su diseño es cuestión de elecciones. El ballet clásico,

utiliza las direcciones primarias para establecer sus posiciones, y, a partir de ahí, crear su movimiento, es por tanto bastante estable, simétrico y ordenado. (Fig. 4)

Los pioneros de la danza moderna a partir de principios del siglo xx, empiezan a explorar nuevas direcciones para ampliar las direcciones estables del ballet. Graham, Humphrey y Wigman son claros ejemplos de ello. Hoy la coréutica ha evolucionado, y podemos ver trabajos muy complejos, que aplican y desarrollan las teorías de Laban en la obra de William Forsythe. Este creador desarrolla, desdobra y multiplica las posibilidades de aplicación del trabajo de Laban. Se puede ver su trabajo en el CD interactivo *Improvisation technologies* (Forsythe, 2003). Martha Graham, hace una muestra clara de su trabajo espacial en *Diversion of Angels* (Graham, 1948). Tres solos femeninos, cada una en una personalidad diferente experimentando el amor, tienen asignado un material espacial como leitmotiv: *With the Girl*, usa las verticales y horizontales; *Red Girl*, las oblicuas, cerca del desequilibrio; *Yellow Girl*, las diagonales, fugazmente.

Cada forma coréutica, habla de la personalidad de cada una. La primera, correcta y calmada, la segunda, dinámica y apasionada y la tercera, que juega y flirtea. Con esto queremos decir, que el conocimiento del espacio, no sólo enriquece la calidad del movimiento, sino que tiene un potencial expresivo indiscutible (Preston-Dunlop, 1998, p. 126). (Fig. 5)

Además de estas vías de movimiento, existen otras propiedades en la kinesfera, que son las referentes al espacio imaginario, al dibujo que deja el movimiento del bailarín en el aire. La imaginación espacial es una habilidad difícil de alcanzar para algunas personas. Se trata de ver, no sólo una mano moviéndose, sino también la línea que ésta va dejando a su paso. En el caso del bailarín, es la capacidad de imaginar esa línea antes de que aparezca y crear esa imagen para el espectador. Además de estructurar el espacio a través del código labaniano, la coréutica establece unos modos de materializar el espacio. *Mm.* o modos de materializar el espacio, es la manera en que el bailarín traza el espacio y así lo hace visible para el espectador. Hay cuatro *Mm* (Preston-Dunlop, 1998, p. 133):

- **Diseño corporal.** Es la línea o curva en la que se coloca el propio cuerpo del bailarín. Es un brazo estirado, mostrando una recta, o redondeado, diseñando una curva.



▲ **Figura 5**

Ejemplo de diseño corporal contemporáneo: espiral

- **Tensión espacial.** Es la línea imaginaria que relaciona dos puntos. Estos puntos pueden ser: del mismo cuerpo, de dos cuerpos distintos, o un punto del cuerpo y uno del suelo.
- **Progresión espacial.** Son las líneas y curvas virtuales que el bailarín traza en el espacio al moverse. Es la intención del bailarín la que hace visibles dichas líneas de progresión para el espectador. La percepción de este modo de materializar el espacio, depende también de la intención coreográfica, lo que a su vez depende del estilo, por ejemplo: en clásico se dibuja con las piernas y los brazos, pero el trazo virtual está supeditado a la correcta colocación del cuerpo, por lo que la línea dependerá en gran medida de la amplitud articular del ejecutante. En contemporáneo se puede romper la colocación en favor de dibujar ese círculo en su máxima amplitud. Podemos afirmar por tanto, que en ocasiones para un coreógrafo contemporáneo tiene más importancia la progresión espacial que el diseño corporal, contrariamente a lo que ocurre en la técnica clásica en la que la colocación es primordial.
- **Proyección espacial.** Es la línea virtual que aparece a continuación de algún segmento corporal, cuando el bailarín consigue proyectar la energía más allá de su cuerpo. Aparece cuando la energía no para en la punta de los dedos, y prolonga la línea de los mismos.



▲
Figura 6
Ejemplo de desequilibrio

A modo de resumen de este apartado, citamos de nuevo a la mayor teórica actual en materia de coréutica, con la que estamos de acuerdo en lo siguiente: la dirección implica formalidad, pero es también una fuerte referencia sobre la que apoyarse para crear. “Como bailarín, el conocimiento de la coréutica te da la oportunidad de complementar espacialmente las intenciones rítmicas, dinámicas y dramáticas” (Preston-Dunlop, 1998, p. 127). Y añadimos que, en nuestra opinión, las estructuras espaciales facilitan la percepción del espectador que, dada la naturaleza efímera del movimiento, suele perderse parte del trabajo cuando éste no se soporta en ningún esquema espacial.

Diseño de la kinesfera. Estilos clásico y contemporáneo

Como hemos dicho antes, una vez conocidas las propiedades del espacio, su diseño es cuestión de elecciones. Las elecciones del coreógrafo en cuanto al diseño de la kinesfera, determinan en gran parte el estilo coreográfico de la pieza.

Hablaremos a continuación de las diferencias entre los estilos clásico y contemporáneo en las principales posibilidades espaciales que tienen dentro de la kinesfera (Botana, 2007).

Equilibrio y desequilibrio

El ballet clásico, utiliza las direcciones primarias para establecer sus posiciones, y a partir de ahí, crear su movimiento. El equilibrio depende de la sensación correcta de estos ejes principales.

Utiliza también los planos principales que crean estos ejes, para aislar un hemicuerpo del otro. Por ejemplo, el torso del tren inferior, generalmente se disocian para que el movimiento de uno no implique necesariamente el del otro. La conexión viene después por decisión coreográfica, no porque el impulso natural de uno provoque una reacción en el otro (esto sería más contemporáneo).

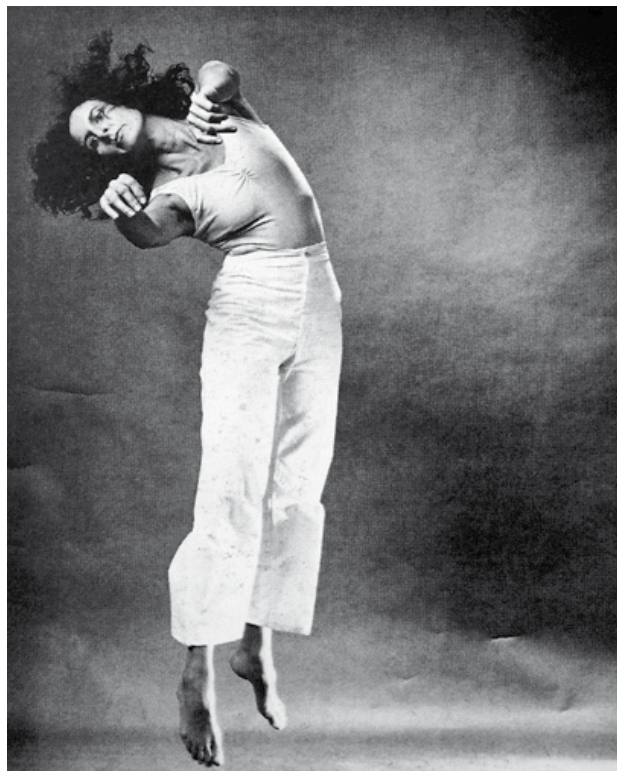
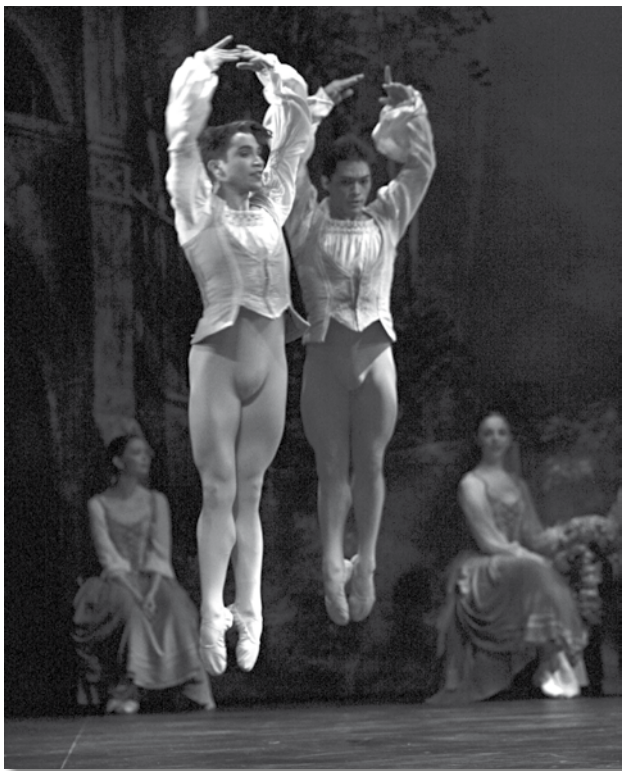
A comienzos del siglo xx, los pioneros de la danza moderna, Graham, Humphrey, Laban, Wigman, se apoyan en líneas y planos oblicuos, en espirales, diagonales, desequilibrios y redondos para ampliar las direcciones estables del ballet. En esta búsqueda, llegan incluso a conquistar la vertical invertida con posturas y transiciones en las que el centro de gravedad pasa por encima de la cabeza mediante el apoyo de manos, antebrazos, pecho, hombros, etc. La sensación general es de un mayor dinamismo provocado por el desequilibrio constante. (Fig. 6)

El salto

La sensación de salto también varía de un estilo a otro. Mientras el ballet tiende a la máxima elevación para mostrar potencia y virtuosismo técnico, el contemporáneo tiende a suspender o viajar (trasladar a ras de suelo), para acentuar la sensación de ingravidez. En este caso, el contemporáneo enfatiza en la calidad de la sensación y no en la cantidad de salto. Esto viene a ser de nuevo la utilización de un eje vertical o diagonal como dirección del impulso del salto. (Figs. 7 y 8)

Amplitud de la base

Otra característica espacial que diferencia el clásico del contemporáneo, es la amplitud de la base de apoyo. En el primer caso, se tiende a una mínima base de apoyo, cuya máxima expresión sería subirse a las puntas. Esto provoca una alineación en el cuerpo, necesaria para mantenerse en equilibrio, que tiende al eje vertical. La consecuencia es que el volumen que se puede ocupar con el movimiento es mínimo, dado que un mínimo desplazamiento de más, haría que la proyección del centro de gravedad se saliera de la base y la figura se caería. El contemporáneo, aumenta la base todo lo que necesita para moverse libremente, hasta el punto de utilizar el suelo con toda la superficie del cuerpo. Esto nos lleva al último punto de diferencia. (Fig. 9)



▲
Figuras 7 y 8
Sensación del salto clásico y contemporáneo



▲
Figura 9
Base amplia del contemporáneo



▲
Figura 10

Trabajo contemporáneo en el nivel bajo

Niveles del espacio

El ballet trabaja los niveles medio y alto, alcanzando su máximo con los *portés*. El contemporáneo trabaja el nivel bajo, el medio, el alto y todos los niveles que se pueden alcanzar con la utilización de escenografía a la que puedan trepar o en la que sumergirse. Es muy característico de las técnicas contemporáneas, el trabajo de suelo, utilización máxima del nivel bajo. (Fig. 10)

Modos de materializar el espacio

El diseño corporal es lo más importante en clásico, donde prima la postura, la colocación exacta del cuerpo en el diseño del coreógrafo. En contemporáneo se utiliza a veces, en una pausa determinada, pero es igual o más importante la transición de una postura a otra.

En cuanto a la tensión espacial, podemos decir que en ballet suele haber relaciones entre dos o tres puntos concretos. En contemporáneo se suelen establecer relaciones entre más puntos del cuerpo. Por ejemplo, la sensación de llevar una bola abrazada, que se utiliza mucho en las clases de contemporáneo del Conservatorio Profesional de Danza de Madrid, crea tensión espacial en toda la esfera que se crea entre los brazos, pecho, abdomen y cadera.

Por último, queremos citar una diferencia más, que se refiere al centro de atención que se crea en la kinesiología. Podemos decir que, en clásico, el gran interés se centra en el plexo solar del bailarín y los brazos acen-

túan esta sensación enmarcándolo con líneas redondas en torno a él. En contemporáneo a veces se mantiene el interés en el cuerpo del bailarín, pero generalmente se proyecta fuera del mismo e incluso fuera de la kinesiología.

El contenido de último apartado *Diseño de la kinesiología. Estilos clásico y contemporáneo*, es fruto de la reflexión de Marta Botana, licenciada en Ciencias de la Actividad Física y del Deporte y graduada en Danza Contemporánea por el Real Conservatorio Profesional de Danza de Madrid. Durante seis cursos recibió clases prácticas de ballet clásico y técnica contemporánea, taller de coreografía e improvisación, yoga y otros contenidos de la danza actual. Posteriormente, se introdujo con su doctorado, en el estudio teórico del tema para corregir algunas de estas apreciaciones y corroborar otras. En su trabajo de suficiencia investigadora *Análisis del espacio coreográfico* (Botana, 2007), dirigido por el Decano Javier Sampedro Molinuevo y la Doctora en Danza Inmaculada Álvarez Puente, la doctoranda presentó como idea original un estudio piloto que comparaba el diseño espacial de dos obras coreográficas de estilos muy distintos. Por un lado “El lago de los cisnes” el ballet clásico de referencia (Petipa & Ivanov, 1895), que obtuvo unos resultados de diseño espacial de kinesiología clásica con un porcentaje cercano al 100%, como era de esperar. Por otro analizamos la coreografía “169 One flat thing, reproduced” (Forsythe, 2000) de William Forsythe, coreógrafo actual también internacionalmente reconocido. Los resultados de este segundo caso salieron completamente opuestos

a los del caso clásico, existiendo una variabilidad constante en todos los parámetros estudiados, frente a la estabilidad de los datos del ejemplo clásico. Este estudio está en desarrollo y será presentado en la lectura de tesis de la citada doctoranda *Análisis del espacio en la Danza teatral*.

Conclusión

Todas estas características observables y objetivas, distinguen los estilos compositivos y coreográficos, y conllevan una serie de interpretaciones sociales e ideológicas que hacen de la danza un elemento pedagógico muy potente en la esfera educativa de la actividad física.

Nuestra herramienta de análisis, permite establecer un criterio de evaluación en cuanto a la riqueza de la composición espacial de una coreografía, e incluso distinguir entre estilos o tendencias más tradicionales o vanguardistas. Esto es observable, como hemos ido describiendo, desde el diseño espacial de la kinesfera, espacio por el que nos ha parecido conveniente comenzar, dada su posible aplicación a nivel educativo.

Agradecimientos

Los autores agradecen a Jesús Robisco la aportación de las fotografías y a Eduardo Castro por sus revisiones.

Referencias

- Adshead, J., Briginshaw, V., Hodgens, P., & Huxley, M. (1999). *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Valencia.
- Botana, M. (2007). *Análisis del espacio coreográfico*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- Botana, M., Sampedro, J., & Castro, E. (2008). *Acción social de la danza. Cuerpo, espacio y movimiento*. Ponencia presentada en el Congreso Internacional de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte, Madrid.
- Duato, N. (2004). *Herrumbre*. [Coreografía]. España.
- Forsythe, W. (2003). *Improvisation technologies. A tool for the analytical dance eye: Centre for art and media Karlsruhe*. Frankfurt Ballet.
- Forsythe, W. (2000). 169 One flat thing reproduced. [Coreografía]: Forsythe Company.
- Graham, M. (1948). *Diversion of angels*. [Coreografía]. New York.
- Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento* (J. B. Cuello, Trans.). Madrid.
- Petipa, M., & Ivanov, L. (1895). *El lago de los cisnes*. [Coreografía]. San Petersburgo.
- Polhemus, T. (1998). *Dance, gender and culture*. En A. Carter (Ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*. New York: Routledge.
- Preston-Dunlop, V. (1998). *Looking at dances. A choreological perspective on choreography*. Londres.
- Sampedro, J. (1999). *Fundamentos de táctica deportiva*. Madrid.
- Yates, S. (Ed.). (2002). *Poéticas del espacio*. Barcelona.
- Zevi, B. (1998). *Saber ver la arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe.