
DEL TRAZO A LA DERIVA: COREO(GRAFÍAS) CRÍTICAS DEL ESPACIO URBANO

José Ignacio Lorente Bilbao

Investigador independiente

Resumen: Este trabajo aborda el dibujo como una práctica performativa e intermedial que, más allá del paradigma representacional, introduce cuestiones relevantes acerca de lo visible como umbral en el que se articulan la estética y la política. Pese a que el dibujo ha sido considerado tradicionalmente como una disciplina esencialmente manual, entendiendo la mano como el operador diestro de una intencionalidad, se observan nuevas direcciones de pensamiento y práctica del dibujo en las que las interrelaciones que se establecen entre la mano y el cuerpo como interfaces sensibles, analíticas y críticas frente a la cultura visual contemporánea, conducen la investigación artística e interdisciplinar del dibujo y la danza hacia el cuestionamiento del movimiento y la intervención performativa en el espacio urbano y ciudadano.

Palabras clave: DIBUJO; COREOGRAFÍA; CULTURA VISUAL; INTERFACE; PERFORMANCE

FROM THE STROKE TO THE DRIFT: CRITICAL CHOREOGRAPHIES OF URBAN SPACE

Abstract: This work approaches drawing as a performative and intermedial practice which, moving beyond the representational paradigm, raises pertinent questions about the visible as a threshold where aesthetics and politics intersect. Although drawing has traditionally been regarded as an essentially manual discipline, with the hand understood as the skilful agent of an intentionality, new directions in the thinking and practice of drawing are emerging, in which the interrelationships established between the hand and the body –as sensitive, analytical and critical interfaces with contemporary visual culture– are driving artistic and interdisciplinary research into drawing and dance towards a questioning of movement and performative intervention in urban and civic space.

Keywords: DRAWING; CHOREOGRAPHY; VISUAL CULTURE; INTERFACE; PERFORMANCE

TRAZUTIK JITORA: HIRI-ESPAZIOKO KOREO(GRAFIA) KRITIKOAK

Laburpena: Lan honek jardunbide performatibo eta intermedial gisa hel-tzen dio marrazketari, eta jardunbide horrek, irudikapen-paradigmatik harago, ikusgaitasunarekin lotutako gai garrantzitsuak ukitzen ditu, hura estetika eta politika artikulatzen diren atalase gisa hartuta. Marrazketa, tra-dizioz, batez ere eskuz gauzatzen den diziplinatzat hartu izan da, eskua asmo baten eragile trebetzat ulertuta. Hala ere, norabide berriak ikusten dira marrazketa ulertzeko eta gauzatzeko moduan, zeinetan eskuaren eta gor-putzaren artean ezartzen diren harremanek –kultura garaikide bisualarekiko interfaze sentikor, analitiko eta kritiko gisa hartuak– mugimendua zalantzan jartzera eta hiri-eremuan modu performatiboan esku hartzera bideratzen baitute marrazketaren eta dantzaren ikerketa artistikoa eta diziplinartekoa.

Gako-hitzak: MARRAZKETA; KOREOGRAFIA; KULTURA BISUALA; INTERFA-ZEA; PERFORMANCE

Lorente Bilbao, José Ignacio. 2025. «Del trazo a la deriva: Coreo(grafías) críticas del espacio urbano». *AusArt* 14 (2): 49-61. <https://doi.org/10.1387/ausart.28470>

Dibujo, borrosidad y síntoma

Al interrogarse acerca de la naturaleza del dibujo, John Berger pone el énfasis en el acto mismo de mirar, pero evita vincularlo con la capacidad de registro y representación del mundo visible para dirigir la atención hacia la relación que se establece entre la percepción visual y los procesos de interpretación, reconstrucción y memoria que median entre la apreciación sensible del mundo y su representación gráfica. Consecuentemente con su idea de que dibujar es descubrir, para Berger no se trata tanto de representar lo que se ha visto, como de cuestionar aquello que lleva a seguir viendo:

El acto mismo de dibujar fuerza al artista a mirar el objeto que tiene delante, a diseccionarlo y volverlo a componer en su imaginación, o si dibuja de memoria, le fuerza a ahondar en ella ([1972] 2011, 3).

Para el autor, el dibujo deriva de la necesidad humana de búsqueda para situar las cosas y situarse uno mismo ante ellas. De este modo, dibujar consistiría en un ejercicio de orientación comparable a otros procesos de orientación en la naturaleza física y humana, llegando a afirmar que cuando dibuja se siente «un poco más cerca de cómo se orientan los pájaros durante el vuelo» ([1972] 2011, 159).

Para ilustrar esta idea y con motivo de una colaboración con la compañía española de danza Mal Pelo, Berger advierte que, gracias al conocimiento profundo de sus cuerpos, los bailarines presentan una suerte de dualidad debido a su capacidad para situarse alternativamente «dentro de ellos, o delante de ellos, o más allá (en torno) a ellos» ([2011] 2016, 21). El propósito de la colaboración con la compañía consistía en intervenir, mediante el dibujo, como una suerte de registro narrativo del proceso de creación coreográfica, lo que le comprometía a trabajar sobre esa dualidad del cuerpo del bailarín en la que constantemente interactúan las figuras corporales que el bailarín compone con la plasticidad de su movimiento desplazándose en el espacio entre otros cuerpos, y la relación de todo ello con el dibujante. Con todo, durante el desarrollo de este proyecto gráfico, Berger no trata de situarse en una posición de mero observador de la coreografía, sino que intenta adentrarse y orientarse en el movimiento de los bailarines, «como un pájaro durante el vuelo», con el fin de llevar el dibujo más allá de lo que percibe el ojo, allí donde de forma inextricable lo visual se confunde con lo visible, comprometiendo en el mismo acto de ver el peso de una educación visual y observacional no reflexionada.

A lo largo de este proceso, tras los apuntes iniciales en la sala de ensayo, Berger se enfrenta a las correcciones posteriores y a la resistencia del dibujo para lograr plasmar en el papel la mencionada dualidad de la práctica de la danza. Observa entonces que la superficie del dibujo termina poniéndose gris debido a los sucesivos retoques, hasta tal punto que la borrosidad del dibujo comenzaba a parecerse a la plasticidad y borrosidad del movimiento

danzado, llegando a concluir que no solo dibujaba para hacer visible algo que había observado y que hasta ese momento permanecía insensible en el acto de ver, sino también «para acompañar a algo invisible hacia su destino insondable» ([2011] 2016, 22).

Esa invisibilidad a la que trataba de acompañar el dibujante no consistía sin embargo en la transformación de algo que no era accesible al sentido de la vista en algo evidente, sino en la forma de interpretar la borrosidad como el síntoma de una resistencia que tiene más que ver con la visualidad dominante en el espectáculo coreográfico y su resistencia para hacer visible el trabajo oculto de la danza (Lorente 2024), que con la expresividad de una representación verosímil del cuerpo en movimiento. Lo que forzaba a Berger a seguir mirando para orientarse a través del dibujo en el proceso de la creación coreográfica, era el intento de comprensión e interpretación de lo que estaba viendo abriéndose camino en la memoria de lo ya visto, tomando cuerpo como una borrosidad que la mano traslada al papel para hacerla visible. Y es precisamente en ese gesto donde la gestualidad del cuerpo del bailarín se confunde con el gesto de la mano del dibujante, como si entre ambos movimientos se estableciera un *pas de deux*, un paso de danza sincronizado cuyo trazo no responde ya a una representación gráfica de la danza, sino a la inscripción en el papel de una coreo-grafía en el proceso mismo de su desenvolvimiento. Así, de la misma forma que lo visual no se confunde con lo visible, sino que incorpora a la percepción una situación histórica, cultural y social que educa y orienta, al mismo tiempo que restringe, la percepción del dibujante, la borrosidad a la que alude Berger se refiere más al desbordamiento de los márgenes del régimen de visibilidad del espectáculo de la danza que a la plasmación, por muy pregnante y expresiva que se pretenda, de un momento del movimiento de los cuerpos en el que el propio dibujante participa.

Esta es precisamente la cuestión con la que el filósofo Jacques Rancière interroga el sentido de la estética más allá de una teoría del arte o de los efectos sobre la sensibilidad, para orientar la búsqueda hacia lo que denomina «un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes: un modo de articulación entre las formas de hacer, las formas de visibilidad de esas formas de hacer y de los modos de pensar sus relaciones» ([2000] 2014, 15). Para el filósofo, no se trata de una mera cuestión artística, sino de un reparto de lo sensible sobre el que se articulan las relaciones entre estética y política:

un sistema de evidencias sensibles que permite percibir al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen los lugares y partes exclusivas de quienes forman parte de ese común en función de lo que hacen, del espacio y del tiempo en que ejercen su actividad, y de ser o no visible en ese espacio, revelando una base estética en la política como forma de experiencia (Rancière [2000] 2014, 20).

La borrosidad del dibujo, al operar en los márgenes de lo visible, interviene activamente en ese reparto ampliando los límites de la experiencia estética y abriendo una dimensión política de la percepción, algo que se hace especialmente evidente en la relación con la danza, donde el dibujo se enfrenta a la dificultad de captar la fugacidad del movimiento y donde la borrosidad resultante no es el resultado de un defecto o una incapacidad, sino el síntoma de una tensión entre lo visible y lo invisible, entre la dualidad del gesto danzado y la inscripción y enunciación de aquello que escapa a la percepción inmediata para el observador situado en los márgenes de lo visible.

Performances de la mano y del cuerpo

Inversamente, desde una perspectiva interdisciplinar, continuando con la metáfora del vuelo de los pájaros, desde la danza se producen posicionamientos similares que no solo afectan al régimen de las artes, sino también a otras disciplinas y al propio campo científico.

En 2013, la bailarina y coreógrafa belga Anne Teresa de Keersmaecker presentaba «*Vortex temporum*», una pieza en la que ensayaba una aproximación al movimiento colectivo utilizando como sustrato creativo de la coreografía el vuelo sincronizado de las bandadas de estorninos con el que componen figuras complejas y cambiantes en el aire, conocidas con el expresivo nombre de *murmuraciones*. Estas murmuraciones habían sido objeto de estudio por parte del físico Giorgio Parisi en su intento por descifrar la lógica de las interacciones en los sistemas complejos, desde las estructuras atómicas al sistema planetario, incluido el movimiento colectivo de los seres vivos, por lo que recibirá el Premio Nobel de física en 2021. Para Keersmaecker, como para Parisi, las murmuraciones son un motivo de interpretación del sentido coreográfico de la vida en común:

tienen reglas de comportamiento muy simples, pero en conjunto dan lugar a un comportamiento colectivo mucho más complejo [...] que podría traducirse en una mejor comprensión de los fenómenos económicos y sociales en el ámbito de las ciencias humanas (Parisi [2021] 2023,12).

Keersmaecker traslada este concepto de complejidad a la creación coreográfica, utilizando movimientos sincronizados que imitan los rápidos cambios de dirección, fluidez y comportamiento colectivo de las bandadas de estorninos. Pero, lo que tanto Berger, como Keersmaecker y Parisi indagan en el vuelo sincronizado de los pájaros no es una imagen poética, ni el espectáculo visible de la complejidad coreográfica de las murmuraciones, sino su proyección en la vida en común a través de la forma estética del movimiento que respectivamente exploran mediante un entramado interdisciplinar de

cuestiones que afectan tanto a la práctica del dibujo, como de la danza o de la física, todo ello con el fin de comprender las dinámicas que estructuran la vida en común. La etimología del término coreografía alude precisamente a la representación gráfica de la /chorea/, del movimiento en común, una forma de *écriture*¹ que Keersmaecker asocia al acto mismo de notación del movimiento (Shim 2018).

La cita hace referencia a un trabajo anterior de composición coreográfica denominado «*Fase, four movements to the music of Steve Reich*» (1982), donde en uno de los movimientos titulado '*violin phase*' (fig. 3), inspirado en los algoritmos musicales del compositor, la bailarina evoluciona sobre una superficie arenosa en la que va inscribiendo un dibujo del movimiento en el suelo, de tal modo que sus pies y su cuerpo entero actúan como interfaz visible de la música, volviendo de este modo visible y perceptible, como si de una partitura conceptual se tratara, lo que antes era inaccesible para la vista y el sentido.

En esta pieza, bailar significa literalmente incorporar y transcribir, a través del propio cuerpo, una impresión sensible y abstracta en un trazo legible, susceptible de pensamiento y de múltiples reescrituras críticas con la cultura visual contemporánea. El resultado de los trazos inscritos en el suelo consistía en una suerte de '*mandala*', con el que la bailarina trasladaba a la escena de lo visible un cuestionamiento de la danza en el régimen escópico de la verticalidad, inaccesible para la mirada del observador convencional, desapercibido de que el esfuerzo del cuerpo que danza sufre la carga de una tradición cuyo consumo visual esconde. Al bailar, la bailarina traza en el suelo la partitura compartida entre la música y el movimiento del cuerpo mediante un diálogo silencioso e inédito entre la música minimalista y la filigrana que los pies dibujan en la arena. Pero, para poder apreciar el proceso de dibujo el público debe adoptar un punto de vista cenital, alejado de la convención escénica que determina la visión del observador en relación con el eje vertical y con la expectativa de elevación con la que la danza clásica ha educado la mirada del espectador. Keersmaecker confronta esa convención mediante la repetición de secuencias de pequeños desplazamientos cuya recursividad conduce la mirada hacia las inscripciones trazadas en el suelo. La configuración mandálica de esa inscripción, ejecutada en un entorno natural alejado de la escena convencional, evoca el arquetipo junguiano del eterno retorno de los ciclos naturales arraigado en el inconsciente colectivo (Jung 1934) con el que la coreografía de Keersmaecker confronta las narrativas lineales y progresivas del imaginario moderno, así como las convenciones del espectáculo escénico para poner a la vista el trabajo oculto de la danza y sus coerciones tanto sobre el cuerpo de la bailarina, como sobre la mirada del espectador.

En este sentido, la técnica de *desfasaje* utilizada habitualmente por Reich en la composición musical, del mismo modo que las borrosidades del dibujo de Berger, proporcionan una forma expresiva al movimiento repetitivo del cuerpo de la bailarina cuyo agotamiento comienza a producir

pequeños desfasajes o borrosidades en los trazos dibujados en el suelo, los cuales hasta ese momento pasaban desapercibidos para la mirada del espectador. Cuando la coreografía precede a la danza el cuerpo se esfuerza en reconstruir ese movimiento previamente pautado en una partitura, en tanto que cuando la danza escritura su propio movimiento coreográfico deja huella de las imperfecciones, del agotamiento y del trabajo oculto de la danza, «performando un acto crítico con un profundo impacto ontológico» (Lepecki 2009, 14) en la identificación que se establece con la modernidad entre el cuerpo, la danza y el movimiento continuo de las máquinas.

Una coreografía intermedial

La coreografía ha guardado una estrecha relación con el trazo, el dibujo y la representación gráfica, en un intento por registrar en el papel no solo una representación del cuerpo en movimiento, sino la traslación de un concepto abstracto y complejo, relativo a la fugacidad y cualidad del movimiento en el espacio físico, al espacio sociocultural en el que la danza entra en contacto con otras disciplinas y prácticas artísticas.

En este sentido, si bien el pensamiento coreográfico clásico observó la necesidad de transcribir el movimiento mediante diferentes sistemas de inscripción gráfica (fig. 1), la coreografía moderna aplicó nuevos códigos de notación fundados en la investigación del potencial cinético del cuerpo humano, como las «*Labanotaciones*» de Rudolf Laban (1928) pintor, arquitecto y bailarín que desarrolló un procedimiento para el estudio sistemático del movimiento aplicable a diferentes disciplinas tanto artísticas, como analíticas y productivas (fig. 2). Posteriormente, el coreógrafo y bailarín Merce Cunningham, precursor de la danza moderna, utilizará el sistema digital Dance forms CRWDSPCR, como base de su trabajo de investigación y composición coreográfica.

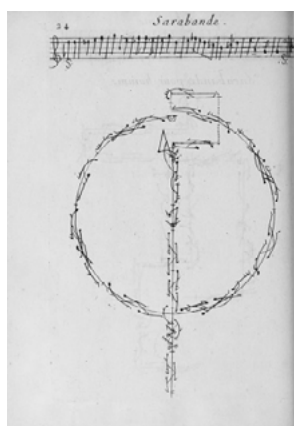


Figura 1

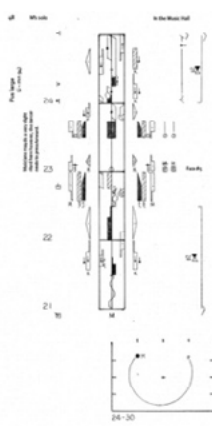


Figura 2



Figura 3

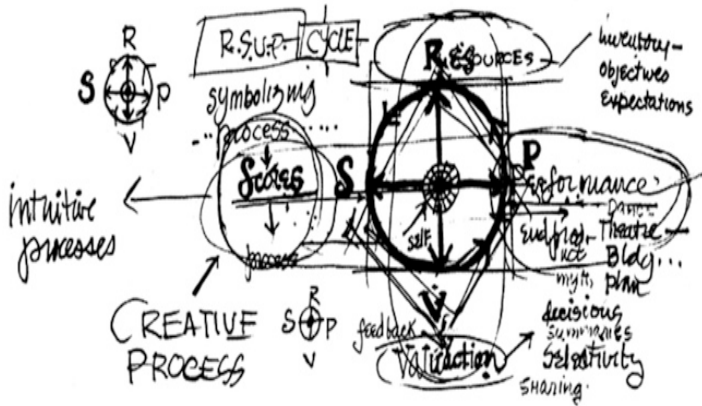


Figura 4

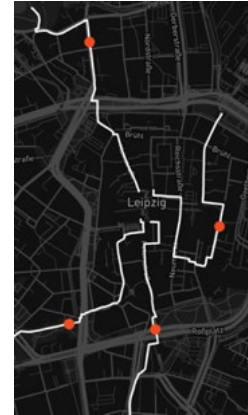


Figura 5

Fig.1 Notación de sarabande en «Choreographie» (Beauchamp y Feuillet, 1700)

Fig.2 «Labanotación» de S. Aberkals, 2011 para «Septet» (Merce Cunningham, 1953).
Merce Cunningham Trust & Dance Notation Bureau.

Fig.3 Anne Teresa de Keersmaecker en «Violin fase», 1967

Fig.4 «RSVP cycles», Anna & Lawrence Halprin.

Fig.5 Mapa del «Slow walk» de Leipzig, 2025

Pero, estos sistemas de registro intermedia (Higgins 1965), compartidos por la escritura, el dibujo, la coreografía y la danza, pronto dieron lugar a otras formas de notación del movimiento en las que será el propio cuerpo el interfaz sensible que inscribirá en el suelo nuevos cuestionamientos críticos del dispositivo escénico, conduciendo la danza al espacio urbano y ciudadano. Estos desplazamientos de las intervenciones danzadas hacia el espacio público se desarrollan desde la proximidad conceptual con las 'derivas' situacionistas (Debord 1956) que interpelaban la forma de habitar y transitar las ciudades en términos de un consumo visual desapercibido de las condiciones y determinaciones que la arquitectura y el diseño urbano introducen en el movimiento y el tejido ciudadano.

La deriva situacionista planteaba itinerarios improvisados pero atentos a la manera en que la forma urbana generaba partituras del movimiento individual y colectivo a modo de programas de acción (Lorente 2020, 96) que los participantes se proponían revelar y hacer visibles mediante deambulaciones que abordaban el espacio urbano como un objeto de experimentación y pensamiento colectivo. Estas deambulaciones urbanas improvisadas trataban de redibujar la malla urbana mediante 'psicografías', cartografías sensibles de la ciudad, guiadas por la intuición y la atención a las impresiones y emociones suscitadas por el entorno como experiencia sensible más allá del trazo con el que el diseño urbano funcionalista ha pensado y construido la ciudad desde el punto de vista de sus usos y

funciones. Las psicografías daban cuenta de situaciones de reapropiación crítica y creativa de la ciudad y funcionaban como operadores artísticos de las impresiones generadas por el entorno urbano en el cuerpo ciudadano.

En semejante contexto conceptual, Anna Halprin bailarina y coreógrafa precursora de la danza contemporánea, desarrolló junto con el paisajista urbano Lawrence Halprin un método de investigación y creación coreográfica denominado «RSVP cycles» (fig.4), acrónimo de un proceso artístico en el que junto con la observación de los recursos disponibles y condiciones de cada situación (*resources*) y la creación de partituras coreográficas (*scores*), analizaban, evaluaban y ensayaban (*eValuaction*) las posibilidades de intervención (*performance*) en diferentes lugares e itinerarios urbanos. Este método de trabajo prestaba especial atención a los procesos, incluso antes que a los resultados, siempre cambiantes, en función del desarrollo del propio proceso itinerante. Los ciclos RSVP fueron utilizados tanto para el análisis y composición del movimiento coreográfico, como para el estudio de las interacciones que se producían entre los viandantes en el espacio urbano («*City dance*», 1977²), dando lugar a espacios de encuentro y socialización allí donde los procesos de regeneración urbana producían desgarros y espacios de segregación y exclusión en el tejido urbano y ciudadano.

Las partituras resultantes de esta metodología exploratoria del espacio urbano trazaban nuevas cartografías de la ciudad dando lugar a representaciones del entramado ciudadano en cada lugar, especialmente en aquellos en los que las tensiones y conflictos derivados de la reconfiguración urbana constituían el síntoma de los intereses económicos, sociales y políticos que se proyectaban sobre el espacio urbano (Lefebvre 1974). Pero dichas partituras no eran ya el resultado de un diseño coreográfico previamente establecido, sino la transcripción de performances desarrolladas sobre el terreno y abiertas a la participación ciudadana, en las que los propios participantes, residentes y transeúntes de un determinado enclave urbano redibujaban el proyecto urbano en interacción con la vida cotidiana del lugar. En esta misma línea de intervenciones coreográficas en el espacio urbano «*My walk is my dancing/Slow walk*» (fig. 5), una iniciativa de Anne Teresa de Keersmaecker desarrollada en diversas ciudades europeas, plantea itinerarios realizados mediante movimientos extremadamente lentos, con desplazamientos de apenas cinco metros por minuto, con el objetivo de percibir y experimentar el tejido urbano y ciudadano desde una nueva perspectiva sensorial crítica con la forma de pensar y construir las ciudades contemporáneas. Estos 'paseos lentos' buscan alterar la percepción del ritmo cotidiano de la ciudad para transformar los momentos ordinarios en situaciones únicas e intencionales que permitan reconfigurar la experiencia urbana mediante una sensibilidad deshabituada y posibilitar así nuevos escenarios de pensamiento y práctica artística.

Conclusiones

Dibujar no consiste únicamente en reproducir lo visible, sino en una forma de intervención entre lo visual y lo visible, precisamente allí donde el proyecto gráfico hace emerger posicionamientos históricos, culturales y sociales que permanecían ocultos. Y en tanto que el dibujo se ha considerado tradicionalmente una disciplina fundamentalmente manual, nuevas aproximaciones intermediales, como la coreografía y la danza, sitúan el cuerpo como un interfaz sensible cuya performatividad produce desbordamientos en el reparto de lo sensible como forma de intervención estética y política. Estas ideas se proyectan en el campo de la danza y el espacio público, donde el cuerpo actúa como interfaz activo de inscripción de nuevas cartografías sensibles de la ciudad, transformando la percepción del entorno urbano y el pensamiento crítico acerca del modo en que se han configurado las ciudades contemporáneas. En este contexto, diversas prácticas potencialmente artísticas, dibujar, bailar o simplemente caminar se configuran como estrategias que no solo representan el mundo, sino que lo reconfiguran, haciendo visibles sus estructuras ocultas y abriendo posibilidades para su reinterpretación crítica y colectiva.

Bibliografía

- Berger, John. (1972) 2011. *Sobre el dibujo*. Edición a cargo de Jim Savage; traducción de Pilar Vázquez Barcelona: Gustavo Gili
- Berger, John. (2011) 2016. *El cuaderno de Bento*. Traducción de Pilar Vázquez. Barcelona: Alfaguara
- Debord, Guy. 1956. «Théorie de la dérive». *Les Lèvres Nues* 8: 19-23. <http://debordiana.chez.com/francais/levres9.htm>
- Higgins, Dick & Hannah (1965) 2001. «Synesthesia and Intersenses: Inter-media». *Leonardo* 34(1). <https://doi.org/10.1162/002409401300052514>
- Jung, Carl C. (1934) 1970. *Los arquetipos y el inconsciente colectivo*. Traducción de Miguel Murmis. Barcelona: Paidós
- Lefebvre, Henri. (1974) 2013. *La producción del espacio*. Prólogo de Ion Martínez Lorea; introducción y traducción de Emilio Martínez Gutiérrez. Madrid: Capitán Swing
- Lepecki, André. 2009. *Agotar la danza: Performance y política del movimiento*. Traducción de Antonio Fernández Lera. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares
- Lorente Bilbao, José Ignacio. 2020. «Coreografiar la experiencia urbana: 'RSVP Cycles' de Anna & Lawrence Halprin». *AusArt* 8(2): 89-99. <https://doi.org/10.1387/ausart.22042>
- Lorente Bilbao, José Ignacio. 2023. «Cuerpo, huella y performance: Coreografías de la mirada». *AusArt* 11(1): 105-113. <https://doi.org/10.1387/ausart.24240>
- Lorente Bilbao, José Ignacio. 2024. «Movilizaciones de la mirada: Cine y danza». *AusArt* 12(1): 111-119. <https://doi.org/10.1387/ausart.25824>
- Pallasmaa, Juhani. (2009) 2012. *La mano que piensa: Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Traducción de Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili
- Pallasmaa, Juhani. (2011) 2021. *La imagen corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Traducción de Carles Muro. Barcelona: Gustavo Gili
- Parisi, Giorgio. (2021) 2023. *En un vuelo de estorninos: Las maravillas de los sistemas complejo*. Traducción de Francisco J. Ramos Mena. Barcelona: Paidós
- Rancière, Jacques. (2000) 2014. *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Cuidado de la edición Magalí C. Álvarez Howlin. Buenos Aires: Prometeo
- Searle, John R. (1969) 1986. *Actos de habla: Ensayo de filosofía del lenguaje*. Traducción, Luis M. Valdés Villanueva. Madrid: Cátedra
- Shim, Woo-hyun. 2018. «Anne Teresa's 'Violin phase', act of writing movements». *The Korean Herald*, 3 abril. <https://n9.cl/gbsbf>

Notas

- 1 'Écriture' es una palabra francesa entre cuyas acepciones se encuentran tanto la escritura y el acto mismo de escribir, como la caligrafía y otros sistemas de representación gráfica. En los ámbitos de la música y la danza, el término se refiere al proceso de composición, estructuración y notación de una pieza artística.
- 2 «*City dance*» (Anna Halprin, 1977). Anna Halprin Digital Archive. <https://annahalprindigitalarchive.omeka.net>

(Artículo recibido: 29/03/2026; aceptado: 22/05/2026)

