

Danzar hacia la muerte. Revisitando la poética de Martha Graham

Paulina María López Vega¹

*Le danzamos a la inmovilidad de la que rehuimos al danzar:
así es nuestra Totentanz.*
Roberto Fratini

Se tiene registro de tres fechas en las que Martha Graham estuvo en territorio mexicano: en 1933 cuando recibe la beca Guggenheim², en 1968 con su compañía en la cual todavía se presentaba como bailarina, y en 1981 como invitados del Noveno Festival Internacional Cervantino. Y aunque sobre todo su última visita causó gran impacto en la crítica y audiencia mexicanas, la introducción de su técnica en nuestro país se dio hacia 1939 a través de una de sus discípulas: Anna Sokolow, quien es considerada pilar antecedente del Movimiento Mexicano de Danza Moderna. Desde esta fecha, la técnica Graham fue tomando fuerza hasta instaurarse en el currículo básico de los diferentes centros de formación profesional de danza contemporánea, sin embargo, nos encontramos frente a un cambio de paradigma en los procesos de enseñanza-aprendizaje identificado por Rocío Luna como el paso de una pedagogía del adiestramiento a una pedagogía de la emergencia³. Esto plantea una serie de interrogantes en torno a la vigencia, utilidad y proyección del legado grahamiano en nuestro marco nacional, y lejos de tomar postura ante dicho estado de la cuestión, apelo a la reflexión

¹ Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana. Licenciada en Danza por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Investigación realizada con el apoyo del Programa Nacional de Posgrados de Calidad del CONACyT (2109-2021).

² Martha Graham relata en su autobiografía que antes de ir a Europa optó por impregnarse de los lenguajes propiamente americanos, razón por la que eligió México (Yucatán) como punto de arribo, donde dijo no haber encontrado danza pero sí “la gentileza, la suavidad del pueblo; y su primitivismo” (Dallal, *Martha Graham* 150).

³ Según la autora, la pedagogía del adiestramiento “considera al cuerpo como objeto de inscripción de un hacer predeterminado y ajeno a la persona (conductista, centrada en el conocimiento)” (Luna 10), mientras que la pedagogía de la emergencia reconoce “al cuerpo como poseedor de saberes que se potencializan en el desarrollo educativo” (*ibíd.*). Para sustentar esta pedagogía de la emergencia, Luna propone ocho principios: apropiación, actualización y transformación, autenticidad, potencialidad, pluralismo, emprendimiento, experimentación, incertidumbre y no-error, y permeabilidad y colaboración (*ibíd.* 98-110). De esta manera, se atribuye la máxima consideración al “respeto de la propia corporalidad” (*ibíd.* 110) manifestado en una formación que sustituye el lenguaje de las técnicas por el de las estrategias corporales (Olvera).

de una poética, que según los términos de Dubatti, ha excedido las relaciones textuales concretas (64) ocupando el lugar de una archipoética⁴ quizá todavía representativa de la danza contemporánea.

El presente artículo plantea visitar la poética de Martha Graham: su producción artística, su práctica pedagógica y la codificación de su lenguaje técnico. Para ello se hace uso de la teoría de las poéticas escénicas y actorales de Elka Fediuk, la cartografía teatral de Jorge Dubatti y las categorías de estilo de la danza de Carlos Pérez Soto.

Poética de interpretación/proyección y códigos modernos

Resulta que yo creo que hay un pecado capital y ése es la mediocridad.
Martha Graham

Elka Fediuk desarrolla una teoría compleja para la comprensión de las poéticas escénicas, que aunque focalizada al ámbito del teatro y lo actoral, bien resulta útil para los fines planteados. La categoría poética de interpretación/proyección sirve para ubicar y diferenciar el lenguaje artístico de Martha Graham: “El teatro de interpretación. . . pretende ser la representación de la ‘verdad sobre las cosas’” (Fediuk, *Teatro...* 158). Esta verdad manifestada en los códigos modernos que propone la misma autora, sienta sus bases en dos categorías conceptuales que aparecen enfáticamente subrayados en la base pedagógica de la técnica Graham: la disciplina y la perfección.

Martha fue formada bajo los principios de la razón científica, razón por la cual ella misma atribuía dicha categoría a su trabajo: “Una ciencia pura. Puedo explicar lo que significa la espalda. . . Puedo explicar de dónde sale el brazo. . . y de dónde surge toda la emoción en el cuerpo” (Graham 143). En su libro autobiográfico recuerda el día en que su padre, alienista de profesión, le insistió mientras le mostraba una gota de agua bajo el lente

⁴ Las archipoéticas “[m]uchas veces operan como un *a priori* que condiciona el conocimiento de las micropoéticas (trayecto de análisis deductivo); otras, su formulación surge *a posteriori* del diseño de unidades poéticas abstractas resultantes de los datos que arroja el estudio de lo particular histórico (archipoéticas históricas, trayecto de análisis inductivo). También pueden resultar de la formulación puramente abstracta, de las elucubraciones de laboratorio o escritorio (archipoéticas ahistóricas)” (Dubatti, *Cartografía teatral...* 81). Considerando lo anterior, la poética de Martha Graham podría inscribirse en un proceso dialéctico inductivo-deductivo a través del análisis de poéticas que podrían ser consideradas derivadas como la de José Limón o la de Merce Cunningham.

del microscopio: “Sí, está contaminada. Recuérдалo siempre, Martha, por favor. Hay que buscar la verdad” (15). Sin embargo, la conjunción que Fediuk hace a través del uso de la diagonal entre los términos de interpretación y proyección, permite definir también a esta poética por “el contenido emocional, espiritual, mental” (Fediuk, *op. cit.* 160), donde *la imagen* corporal es proyectada como expresión del inconsciente, elemento característico de las manifestaciones artísticas finales del siglo XVIII (*ibíd.*).

De lo anterior puedo desprender la problemática suscitada al tratar de ubicar la producción grahamiana como parte de la corriente de la danza moderna o de la danza contemporánea. Para esto resulta indispensable mencionar que Martha Graham gozó de una vida prolongada que abarcó casi todo el siglo XX, de manera que es razonable sostener que su poética no se limita a los márgenes de uno ni otro movimiento artístico. Si bien ella misma aseguró al final de sus días que nunca hizo danza moderna, son distintos los autores que la colocan como pionera de esta corriente contrastando su trabajo con el que hiciera su discípulo Merce Cunningham. Para ejemplo de ello tenemos la aportación que más adelante abordaremos del chileno Carlos Pérez Soto, o la del psicólogo estadounidense Howard Gardner, quien afirma que “[d]e las formas de arte, sólo la danza adoptó su aspecto moderno por primera vez en los Estados Unidos, en gran parte como reacción ante las formas de expresión corporal europeas, asiáticas y africanas” (274).

Por su parte, Jorge Dubatti habla de la relación entre poésis y polisistemas históricos para comprender por qué cada poética surge de una manera y no de otra (63), de modo que ambos aspectos se sostienen por alteración mutua⁵. Así, los contextos históricos, políticos, sociales, e incluso religiosos en los que Graham desarrolló su trabajo posibilitan la identificación de las raíces de su poética, y de forma inversa: identificar las cualidades poéticas de su trabajo permiten reconocer los intersticios del polisistema histórico en los que dejó huella. Es necesario resaltar entonces que, si bien el éxito de Graham pudo deberse “en parte, a causa de su incansable autopromoción” (Gardner 285), también parece haberse dado a razón de un fuerte movimiento de legitimación por parte de la crítica periodística que se agenciaba un potencial humano con el afán de edificar figuras de identidad nacional:

⁵ Fediuk utiliza en cambio la categoría conceptual de sistemas ambiente para reconocer el entramado contextual: “actividad poética ligada a sus sistemas ambiente. De esta manera se constituye no por periodización sino una suerte de vórtices que se desplazan en el tiempo sin desaparecer por completo” (*ibíd.* 144).

un pequeño grupo de observadores influyentes conformó un autodenominado ámbito para juzgar las nuevas formas. . .en 1927, con pocas semanas de diferencia, John Martin comenzó a escribir regularmente sobre danza para el New York Times y Mary Watkins asumió una función similar para el New York Herald Tribune. Estos periodistas emprendedores se daban cuenta de que en la danza norteamericana se estaba produciendo un avance trascendental. . . [Sobre *Primitive Mysteries* (1931)] Watkins declaraba en el Herald Tribune :‘La coreografía más importante que haya salido nunca de América [...] No es sólo una obra maestra de construcción, sino que consigue un estado de ánimo que realmente eleva a espectadores y bailarinas hasta las sutiles cumbres del éxtasis espiritual’. Martin dijo de ella: ‘Probablemente la mejor composición simple nunca producida en América’” (Gardner 283, 284, 289).

Coyuntura que Graham supo aprovechar al máximo pregonando siempre un sello norteamericano en cada una de sus producciones: “La bailarina americana tiene una deuda con el público americano. Debemos poner nuestras miras en América para crear un arte tan poderoso como el país mismo” (Graham en Gardner 293). Si ya en Europa Isadora Duncan había revolucionado la escena de la danza, e incluso en EUA la escuela que fundaron Ruth Saint Denis y Ted Shawn daba comienzo a una nueva etapa de formación profesional, el tesón y persistencia de Martha Graham por sostener su propio discurso artístico la ubicó históricamente en un lugar de vanguardia revolucionaria: “A mediados de la década de 1920, la danza era en gran medida espectáculo; la reputación de los bailarines estaba ligada a su belleza física, su facilidad técnica y, en casi igual grado, al exotismo y sentimentalismo de las obras en que actuaban” (Gardner 280).

Haciendo uso de la teoría de Fediuk, podríamos distinguir entonces ciertos vórtices para afirmar que el legado de Martha Graham no permaneció ajeno al gran movimiento de ruptura vanguardista del siglo XX. Por un lado tenemos las categorías anteriormente señaladas de la disciplina y la perfección que distinguirán toda la obra de Graham: “Al igual que con un niño, con un animalito que has de amaestrar, [en el entrenamiento dancístico] hay que imponer disciplina y ésta ha de ser coherente” (Graham 73). La disciplina desde esta mirada aparece ligada a dos elementos: la imposición y la repetición. Martha Graham, en una suerte de confesión vergonzosa, expone el hecho de que su familia participaba de la esclavitud: “Aunque nunca lo he dicho hasta ahora, teníamos esclavos. Nunca los vendieron y los trataron siempre como miembros de la familia. No me enorgullece. . .pero a mediados del siglo XIX las cosas eran así en el Sur” (Graham 25). ¿Qué implicaciones tiene en la vida concebir que eres dueña de las personas, que literalmente te pertenecen? En *Acrobats of God*

(1960) ella misma parece ostentar ese lugar del amo/divino; látigo en mano dirige los cuerpos-instrumento que se desviven por ejecutar sus mejores acrobacias en la barra elíptica de Noguchi⁶; expone con literalidad de imagen ese ‘más’ tan característico de su metodología pedagógica cuando hace levantar ‘otro poquito’ la pierna en arabesco de una de sus bailarinas⁷.

Sus danzas son ofrendas al rito de lo verdadero y en este sentido el carácter de la repetición roza con la poética que Fediuk define como repetición/representación, donde la ilusión adquiere la cualidad de veracidad y juega entre los límites de la mimesis como imitación (149). La repetición como medio para alcanzar la perfección: “Practicar significa realizar pese a todo tipo de obstáculos algún acto de visión, de fe, de deseo. La práctica es el medio de lograr la perfección deseada” (Graham 6). Pero la búsqueda de esta perfección no se presenta como meta final sino como el medio para “nacer al instante”⁸: “Lo que añoro algunos días en clase de danza no es la perfección, porque algunos bailarines nunca alcanzarán ese momento de habilidad técnica. . . Lo que añoro es el ansia de encontrar la vida, la curiosidad, el asombro que sientes cuando puedes moverte realmente” (Graham 12). Sin embargo, el disciplinamiento que identifica a la técnica Graham no aparece exento de la imposición coercitiva⁹, la cual ha sido la base de muchas de las críticas que abonan al estado actual de la cuestión en torno a los procesos de enseñanza-aprendizaje: “La vinculación con la compañía de Graham parecía más una cruzada que una profesión” (Gardner 309).

El modelo educativo basado en las técnicas en danza avala accionares específicos que apelan a las categorías de lo correcto e incorrecto, y en este sentido la técnica Graham no es muy distinta del ballet clásico:

Sería un desperdicio criminal no aprovechar trescientos años de desarrollo del ballet. Mi disputa nunca fue con el ballet en sí mismo sino con el hecho de que, tal y como se usaba en los ballets clásicos, no decía lo bastante a la pasión, especialmente cuando llegaba al drama intenso; fue esa carencia precisamente la que me llevó al tipo de trabajo que hago (Graham en Gardner 306).

⁶ Isamu Noguchi, diseñador y escultor con quien Martha Graham trabajó de 1935 a 1988 (Britt) y a quien se debe destacado reconocimiento por la estética visual de su obra.

⁷ Más adelante veremos cómo dentro de los fundamentos filosóficos de su técnica pregonaba un hacer evidente el esfuerzo, aspecto que no podría decirse consumado en sus puestas en escena.

⁸ Martha Graham se apropió como lema de su poética una frase que su amigo y poeta francés, Saint-John Perse, le dijera en alguna ocasión: “Hay muy poco tiempo para nacer al instante” (Graham 12).

⁹ Un estudio que aborda a profundidad las prácticas violentas institucionalizadas en la formación profesional dancística es el de *Danza desde el amar...* de la investigadora y bailarina Adriana Delgado, cuya referencia completa aparece al final de este documento.

Las técnicas no son distintas. En primer lugar, comparten el amor a la danza en cuanto emoción y poder. Tanto en el ballet como en la danza contemporánea utilizan ese poder. Mi técnica es elemental. Yo nunca la he llamado ‘técnica Martha Graham’. . .Es un empleo concreto del cuerpo. Es una libertad del cuerpo y un amor al cuerpo. Es amor al teatro como vehículo mediante el cual se expresa un bailarín. . .todas las danzas son universales y sólo las hay de dos tipos: buenas y malas (Graham 138-139)¹⁰.

Un segundo vórtice que podemos distinguir tiene que ver con lo que Fediuk identifica dentro de las poéticas de la hibridación. Más que la “recuperación del paraíso perdido” (Fediuk, *Occidente y oriente...*65) (característico del movimiento de la primera y segunda vanguardia), el objetivo de Martha giraba en torno a lo que finalmente alcanzó: construir un lenguaje propiamente americano, aunque para ello se haya servido notoriamente de las historias y personajes griegos que desde su infancia escuchaba por los relatos de su padre¹¹. Algunos ejemplos de esta producción son las coreografías¹²: “*Herodiada* (1944), *Cave of the Heart* (1946), *Night Journey* (1947), *Errand into the Maze* (1947), *Judith* (1950), *Clytemnestra* (1958) y *Alcestis* (1960)” (Juncos 30). Sin embargo, el referente griego sigue respondiendo a un tratamiento de interpretación/proyección donde el lenguaje de movimiento se establece a partir de otro de los principios corporales claves de su técnica y creación escénica: la respiración. Este último, como veremos a continuación, trasciende una poética de repetición/representación para colocar el discurso poético en el marco de los estilos modernos.

El tercer vórtice que señalaré se relaciona con la introducción de la fealdad y lo grotesco expuestos como consecuencia natural de los centros motores de movimiento y el carácter expresivo del mismo (diferenciando este último del discurso expresionista

¹⁰ Rossana Filomarino hace una reflexión muy importante respecto al falso precepto que imperaba en la década de los ‘80s cuando se afirmaba con dolencia y resignación que la corporalidad de los y las mexicanas no resultaba apta para ciertos lenguajes técnicos dancísticos: “esta afirmación corresponde al principio estético del ballet romántico. . .El cuerpo humano siempre es uno: cualquier técnica a la que se someta bajo una vigilancia pedagógica capacitada, hará de él un medio de expresión capaz de responder a las exigencias coreográficas correspondientes a la técnica aplicada” (32).

¹¹ “En este contexto [mediados del siglo xx] las culturas premodernas aparecen como refugio y posibilidad de un nuevo comienzo, sin máscaras, sin hipocresía, con el cuerpo desnudo, desollado, expuesto, sensible, un ser abierto a otro ser, a la fraternidad en una nueva mística que transgrede las convenciones y retoma el flujo energético de la vida ordenada por los gestos rituales, con la ilusión de llenar el vacío espiritual” (Fediuk, *Teatro...* 66).

¹² Cabe decir que Graham se refería a sus coreografías también como “ballets”, y solía emplear el término de “trabajo”: “nunca digo ‘estoy coreografiando’; digo simplemente que estoy ‘trabajando’” (Graham 136).

representado por la poética de Mary Wigman, el cual se estudiará también en el siguiente apartado). La madre de la creadora le solía decir: “Martha, no entiendo por qué tienes que representar mujeres tan espantosas en las danzas. Eres muchísimo más agradable cuando estás en casa” (Graham 69). En algunos documentos donde se analiza el legado de Graham se habla de la angulosidad de su técnica homologada a la morfología de su fisicalidad y rostro, comparándose su poética con la obra de Pablo Picasso¹³ por su trazo y elementos compositivos así como por su impacto en la conformación de micropoéticas¹⁴ (inscritas en sus ballets/coreografías y en la obra de sus sucesores). Pues bien, como se mencionó en el párrafo anterior, la esencia del movimiento y gesto grahamiano se encuentra en la respiración: “Observo lo que hace el cuerpo cuando respira. Cada inspiración es una expansión; cada espiración, una contracción. Inspiramos y espiramos, inspiramos y espiramos, dentro, fuera. Es el uso físico del cuerpo en acción” (Graham 31). El énfasis de este movimiento original dio lugar a la poética de Martha Graham que llegó para quedarse:

Graham ideó ejercicios para transmitir sus principios. Inventó una serie de caídas al suelo, en que la bailarina se hundía hacia atrás, sin nada que cortara su caída. Se hacía conscientes a los estudiantes del poder de la espalda, del papel originario de la pelvis y de la presión del suelo; se les enseñaba cómo los sentimientos pueden emerger a través de contracciones, relajaciones, estiramientos, tirones y espasmos de los músculos del torso, más que de gestos de las manos o los brazos primordialmente. Una parte importante del adiestramiento era el movimiento espiral al modo de las serpientes, en el que uno se enrollaba y desenrollaba en el suelo, dando fuerza y flexibilidad al torso. Graham usaba imágenes vivas para comunicar los movimientos deseados: la contracción era como ver los cielos; la relajación, como ver la tierra desde un acantilado (Gardner 306).

¹³ Es importante destacar que esta comparación se debe también en gran parte a la cantidad de piezas coreográficas que constituyen el repertorio de Martha Graham equiparable a la prolífica obra de Picasso: “Aquí está el repertorio más amplio, más imponente, único y variado que ha sido producido nunca por un coreógrafo, sólo comparable a Shakespeare en dramática y a Picasso en pintura” (Stodelle en Gardner 315). Al respecto, Gardner señala que la labor de Graham fue en “algunos aspectos. . . más difícil que la de Picasso, porque como intérprete —y, más tarde como líder de sus intérpretes— tenía que ser capaz de movilizarse a sí misma y a su grupo en un momento histórico concreto, y estar plenamente dispuesta de un modo que no le es necesario a los creadores en otros campos. Su esencia creativa no podía dissociarse de su presencia física en un momento dado. En este sentido. . .una intérprete artística como Graham parece más cercana a una personalidad política [como la] de Gandhi que a un artista ‘distantiado’ como Picasso, Stravinsky o Eliot, o a un científico en soledad como Einstein o Freud” (316-317).

¹⁴ “La micropoética es la poética de un ente poético particular, de un ‘individuo’ (Strawson, 1989) poético. Suelen ser espacios de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación, ya que en lo micro no suele reivindicarse la homogeneidad ni la ortodoxia (exigencia de los modelos abstractos) y se favorece el amplio margen de lo posible en la historicidad” (Dubatti, *Cartografía teatral...* 80).

Enfatizar el uso del torso como centro de acción y descarga de impulsos energéticos (*ibíd.* 280) en lugar de situar la mayor atención en las ejecuciones de las extremidades (como lo hiciera el ballet clásico), y el juego de acentuación y variación rítmica, permite que las y los bailarines grahamianos transiten del suelo a la vertical y al fuera de piso en fraseos de movimiento que no resultan precisamente agradables para quien está observando, y que por el contrario, provocan cierta inquietud, esa que proviene de la contención: “El público que venga a divertirse y entretenerse se marchará defraudado, pues los programas de la señorita Graham están rebosantes de pasión y protesta [...] Hace lo que es imperdonable que una bailarina haga... hace a uno pensar” (*ibíd.* 284). Esta concentración focal de toda la fuerza cinética y expresiva involucra a la vagina:

La censura me parece el colmo de la vanidad. . . Sé que mis danzas y mi técnica se consideran muy sexuales, pero me enorgullece poner en escena lo que la mayoría de la gente oculta en lo más profundo. . . Me desconcierta que hayan llamado a mi escuela en Nueva York ‘La casa de la verdad pélvica’, porque gran parte del movimiento surge de un impulso pélvico, o porque le digo a una alumna ‘simplemente no mueves la vagina’. Esto hizo que un miembro de mi compañía me dijera que cuando ensayé uno de mis ballets. . . salió pensando que la Compañía de Danza Martha Graham era la única compañía de danza de los Estados Unidos en la que los hombres padecían envidia de la vagina (Graham 119).

¿Cuál es la afectación en la percepción del espectador cuando se sabe que la raíz del movimiento observado proviene de la vagina? ¿De la sutil movilidad que producen nuestros pulmones? Esta forma de concebir su trabajo artístico propició que a Martha Graham se le vinculara con el movimiento feminista:

Me educaron de un modo muy extraño. He vivido siempre rodeada de hombres. . . Pero nunca tuve la sensación de ser inferior. Así que cuando empezó todo esto a finales de los años veinte aproximadamente, me sentí desconcertada. No tuve relación con el movimiento y siempre he conseguido de los hombres lo que quería sin pedirlo. . . Mi padre me educó para ser mujer (Graham 18-19).

Pero así como a pesar de su propia enunciación verbal se le ha dado un lugar en la historia de la danza moderna, sus obras han trascendido por los cuestionamientos en torno a la mujer: “Todas las cosas que hago están en todas las mujeres. . . Sé que la mujer, como la leona, siente el impulso de matar cuando no consigue lo que quiere. Y con mayor intensidad que el hombre. La mujer mata, quiere matar. Es más cruel que ningún hombre” (Graham 19). *El Penitente* (1940) sirve de ejemplo de lo anterior, donde el controversial objetivo de la coreógrafa fue “mostrar los tres aspectos de todas las mujeres. . . la capacidad de ser vírgenes,

de ser prostitutas tentadoras, de ser madres. Creo que estos tres aspectos más que ninguna otra cosa son la vida cotidiana de todas las mujeres. No la política” (*ibíd.*).

Sería necesario hacer un desarrollo más profundo respecto a los códigos de lo feo y lo grotesco, sin embargo, por el momento me limito a proponer que ambos corresponden a “[u]n estado. . . Grotesco la Idea, nunca el objeto” (López, *El cuerpo...*), es decir, la consideración de los gestos de la obra de Graham como abruptos y de expresiones prosaicas (los cuales contrastaban con el discurso de “ornamentos románticos” desarrollado por la Denishawn) (Gardner 283) significaron el triunfo de la poética de una mujer que para las primeras décadas del siglo XX era inusual e inaceptable tanto para la sociedad norteamericana como para muchas otras latitudes del mundo:

Uno sólo tiene que pensar en el hecho de que las mujeres norteamericanas obtuvieron el derecho al voto en 1920, cuando Graham tenía veintiséis años, para darse cuenta de lo privadas de derechos que habían estado. Sin duda, la danza era considerada la esfera de las mujeres, pero quienes se dedicaban a ella eran considerados como ‘meros’ entretenedores, más que como artistas. Dado que Graham era universalmente considerada la suma sacerdotisa de la danza moderna, se convirtió en blanco predilecto de parodias y burlas. Graham no perdió el tiempo intentando defenderse como mujer o como norteamericana. Simplemente, aceptó los aspectos marginales de su persona y siguió adelante con su empresa, creando una obra importante tras otra, soportando críticas y asumiendo riesgos continuamente (*ibíd.* 299).

Sin equivocación puede afirmarse que Graham desempeñó las cuatro facetas que se derivan de una práctica profesional ortodoxa: la ejecución, la docencia, la coreografía y la investigación. Estas últimas delinearon su discurso artístico, su base pedagógica y la codificación de su lenguaje técnico, aristas que conforman la unidad global de su poética. Sobrevivir a dos guerras mundiales se dice fácil, pero tales experiencias devienen en lo que Martha subrayó como detonador de su trabajo: la necesidad. “¿Necesidad de crear? No. Pero sí, de trascender, en cierta forma, de dominar el miedo, de encontrar el camino a seguir” (Graham 14). Ambición, necesidad y fortuna fueron elementos que se conjugaron para ello: “Yo sé que he sido afortunada. Toda la necesidad del mundo, la energía y el deseo, de nada hubieran servido en caso contrario” (Graham 152).

Aspirar a la perfección implica la satisfacción paradójica de reproducir modelos que muchas veces surgen de la propia forma de concebir la existencia. Martha Graham recuerda cómo en alguna ocasión la bailarina Margot Fonteyn en una función de *La Bayadera* “Hizo la representación y recibió estruendosos aplausos y ovaciones. Pero cuando cayó el telón al

final, se tiró al suelo hecha un mar de lágrimas porque creía que lo había hecho terriblemente mal. Por mucho que la aplaudieran, no había alcanzado su propio nivel de perfección” (Graham 140). La categoría de la perfección parece haber causado estragos tan dolorosos y traumáticos en el devenir histórico de las poéticas escénicas al punto de temer caer en su aplicación, aspiración y continuación. Según el ejemplo anterior, lo perfecto correspondería a la igualación del prototipo, es decir: la habilidad de ejecución para cierto movimiento, sin embargo, parece que el temperamento de Martha Graham dentro del marco polisistémico en que desarrolló su trabajo provocaron un establecimiento jerárquico y aspiracional respecto a lo que debiera o no ser la danza contemporánea y que todavía hoy en día aparece en disputa:

Muchos que ahora siguen prácticas similares lo hacen porque creen que éstas son intrínsecas a toda danza moderna, más que invenciones de una figura luminosa. . . Un cuerpo de danza moderna es una prolongación de su líder, y Graham proyectaba una sombra muy larga sobre su compañía. Planteaba a sus estudiantes enormes exigencias, aterrorizando a muchos de ellos, alejando a algunos, insultando y adulando cuando era necesario, pero estableciendo también con ellos lazos enormemente fuertes. La bailarina Elisa Monte recuerda: ‘Nada estaba nunca ‘simplemente muy bien’. No había nunca triunfos fáciles. Si podías resistirlo, podías triunfar. He visto a Martha cortar muchas cabezas’. Muchas de sus estudiantes se identificaban con ella hasta tal punto que incluso comenzaban a parecersele —una máscara primitiva, mejillas hundidas, pelo estirado hacia atrás, expresión helada de misterio— (Gardner 305 y 307).

El sacrificio que debía acompañar la base ideológica de las y los bailarines abarcaba el ámbito de las relaciones personales¹⁵, pero también correspondía a la marginalidad con que Gardner identifica ese contexto histórico en que Martha Graham desarrolló su trabajo en tanto mujer, el desdén social hacia la disciplina obligaba a un estilo de vida acético como “una necesidad práctica, porque bailar no aseguraba el futuro, la temporada de representaciones podía durar tan sólo una semana y Graham misma creía en ello y daba ejemplo con una vida de austeridad y sacrificio” (*ibíd.*) ¿Qué tanto han cambiado las condiciones en nuestro contexto mexicano de siglo XXI? Es aquí donde se insertan ambición y necesidad como una fuerza pulsional que surge “[s]obre todo de la emoción de vivir”

¹⁵ “La narcisista y egoísta Graham parece haber sellado el mismo tipo de pacto fáustico. . . descrito en otros creadores: si mantenía el privilegio de continuar su trabajo, sacrificaría en el altar de su danza todo placer mundano y toda esperanza de relaciones íntimas” (Gardner 309).

(Graham 9), la voluntad que como un deseo incontenible dirige más allá de las razones que pueda o no brindar el intelecto para entorpecer o propiciar su cauce¹⁶:

Pese a (o quizás en parte a causa de) la controversia que generó, Martha Graham mantuvo sus prácticas habituales durante setenta años. Bailaba, hacía coreografías y desarrollaba técnicas, elaborando estilos, teorías y filosofías, al tiempo que cumplía un programa anual de actuaciones con su compañía (Gardner 306).

Categorías de estilo y tendencias en el devenir histórico de la poética de Martha Graham

Para el desarrollo de este apartado recurro a la categorización de estilos que Pérez Soto distingue en la historicidad global de la producción dancística: el académico, el moderno y la vanguardia, y a dos ejes de análisis de la danza que se he retomado de Israel Chavira Leal¹⁷: los principios corporales, que atienden a los códigos, gérmenes y mecanismos de movimiento; y los fundamentos filosóficos, que dan razón de las concepciones teóricas y conceptuales, y permanecen íntimamente ligados a los polisistemas históricos enunciados por Dubatti¹⁸.

El origen del estilo académico se ubica en Italia y Francia en el siglo XVII y en la corte rusa hacia finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Los principios corporales de la elevación, ligereza y verticalidad corresponden al fundamento filosófico de los ideales de la belleza y el virtuosismo. El concepto en torno al cuerpo se construye a partir del control y la fragmentación de sus miembros; la respiración presenta un carácter funcional y la dimensión del esfuerzo se dirige al ocultamiento. El estilo de lo moderno se ubica, según Pérez Soto, en Alemania durante el período 1920-1935 y en Norteamérica hacia 1930-1950, sus fundamentos filosóficos se basan en el contenido cargado de subjetividad y en el trabajo interdisciplinario; aparecen los recursos feístas y las categorías de la organicidad y ductilidad. Aquí es donde el autor hace una distinción entre la danza expresiva y la danza expresionista:

¹⁶ Es de hacer notar la fuerte influencia filosófica en la base ideológica de la creadora: "Graham volvió una y otra vez a los escritos de Nietzsche y Schopenhauer sobre el poder de la voluntad humana" (Gardner 309).

¹⁷ Bailarín y coreógrafo de la ciudad de Morelia, Michoacán, director de la compañía *Ecléctico & Bailarines Invitados* y co-director del *Encuentro de Creación Coreográfica en Tiempo Real*.

¹⁸ Estos dos ejes formaron parte de los contenidos de la asignatura *Contemporáneo por coreógrafos II* del antiguo plan de estudios de la Licenciatura en Danza de la Universidad Michoacana durante el ciclo escolar 2009-2010, y lo que aquí presento es una reinterpretación y reapropiación de los mismos.

la primera alude a la idea estilizada de una emoción, donde los códigos técnicos del movimiento son el canal de comunicación; de forma distinta, la danza expresionista presentará la vivencia de emociones, principalmente, a través del recurso de la improvisación. Los principios corporales se definen por la ubicación de distintos centros de gravedad (en el caso de la técnica Graham: la pelvis y el plexo solar); la respiración muta hacia la organicidad y es congruente a los cambios de esfuerzo. Aquí considero necesario señalar que hacia finales de la segunda década del siglo XX la teoría de Rudolf Laban abonaba de forma relevante a las reflexiones hechas en torno al movimiento y las calidades del esfuerzo en su ejecución; si bien este reconocimiento del esfuerzo evidenciándolo en escena aparece como un manifiesto en la danza moderna, no es hasta la segunda vanguardia que finalmente el cuerpo escénico queda totalmente libre de categorías bonitistas con ejemplos como Steve Paxton o Trisha Brown, e incluso con Pina Bausch. Es interesante cómo la definición de esfuerzo dada por Laban se asemeja en mucho a los principios de la técnica Graham en cuanto a la contracción:

El estudio de las acciones humanas y de los esfuerzos que subyacen a ellas proviene del estudio de la relación entre el esfuerzo y la relajación, y del rol que estos dos importantes aspectos de la actividad desempeñan en la eficiencia, en la economía de energía y en el flujo de movimiento (Laban 59).

Graham niega en su relato autobiográfico haber recibido influencia de Mary Wigman (quien fuera discípula de Rudolf Laban), sin embargo algunos autores han insistido en que hubo tal, a saber, por la estética de tintes expresivos de su lenguaje; este argumento resulta insostenible siguiendo la diferenciación hecha por Pérez Soto, es decir, claramente correspondería la categoría expresionista para la bailarina alemana y el expresivo para la que nos ocupa en este momento. Pese a lo que se atribuya como fundamento filosófico a la producción grahamiana (Gardner sostendría que “[m]ás que un movimiento aparentemente sin esfuerzo, como en arabesques o entrechats de ballet, se supone que el esfuerzo debe ser manifiesto al espectador, revelando que el yo es un agente motivado, disciplinado, que se esfuerza” [306]), hacer evidente el esfuerzo en la poética de Martha Graham alude a una concientización cinética para la optimización del mismo que sigue aun sin aparecer en sus piezas.

Por último, el estilo de la vanguardia se ubica durante el período 1960-1976 específicamente en los Estados Unidos. Aquí parecen anularse los principios corporales para

dar paso a lo que Pérez Soto denomina *situación de movimiento*, una suerte de “pauta al azar momento a momento” (124) donde el fundamento filosófico reposa en: el carácter efímero de las obras, en la autorreferencialidad y en la valoración de corporalidades heterogéneas, encabezándose así el lema: “Todo movimiento humano es danza. . . Todos pueden hacer danza”¹⁹ (*ibíd.*114). Para sintetizar metafóricamente estos tres estilos comparto la siguiente cita de Pérez Soto:

Sally Banes ha escrito un comentario sobre las diferencias que hay entre bailar en zapatillas de ballet, de punta dura, tratando de eludir la gravedad, o bailar con los pies desnudos, tratando de conectarse con la tierra, o bailar con zapatillas comunes, de las que se usan para jugar baloncesto en las canchas asfaltadas de los barrios urbanos. Con esto ha resumido bellamente un mundo de diferencias conceptuales y de fundamento. . . Esto mismo puede decirse comparando una manera de bailar platónica, atravesada por la diferencia entre la maldición del cuerpo y la belleza del alma, o bailar de manera empirista, asumiendo una continuidad natural entre cuerpo y sujeto, o de manera historicista, haciéndose cargo de las relaciones sociales que atraviesan la corporalidad y el movimiento (116).

Sumado a lo anterior, el mismo autor indica que “las categorías de estilo. . . nunca son aplicables de manera completa y unívoca a un autor o a una obra” (125), de manera que las mismas pueden ser empleadas para el análisis de las poéticas como *tendencias*, así tendríamos: el academicismo, el modernismo y el vanguardismo. Si bien la poética de Martha Graham se ubica por historicidad en el estilo moderno, considero pertinente analizarla desde las tres tendencias señaladas. La instauración de su técnica alude a la tendencia academicista, donde encontramos las categorías de la destreza, la fuerza y los convencionalismos de códigos de movimiento en cuanto a la visualidad, la simetría y el equilibrio. En cuanto a la tendencia modernista se pueden encontrar (sobre todo en su producción coreográfica), las categorías de la originalidad, la creatividad y el contenido, caracterizadas por un tipo de producción interdisciplinaria. Y finalmente, me atrevo también a atribuir una tendencia de vanguardismo en tanto que rompe por un lado, aunque no radicalmente, con la homogeneidad de los cuerpos: su compañía ostenta el crédito de ser la primera de carácter profesional en trabajar con distintas corporalidades. Esto puede constatarse en algunos videos didácticos sobre su técnica (de los cuales dejo referencia al final del documento): hombres y mujeres de

¹⁹ Fediuk lo denomina en el marco de lo teatral como poéticas de autenticidad, donde “el arte ya no es el sacrificio supremo en pos de la perfección, sino una práctica desjerarquizada entre especialistas (actrices/actores y aficionadas/os)” (*op. cit.*).

diversas estaturas, compleciones²⁰ y tonalidades epidérmicas. Y por otro lado, por el carácter marcadamente abstracto de algunas de sus piezas, entendido este último como referencialidad del movimiento al, y desde, el mismo movimiento²¹.

“[E]l artista se limita a reflejar su tiempo. Él no se adelanta a su época; en general es el público quien tiene que ponerse al corriente” (Graham 119), y a casi cien años de las innovaciones de Graham, seguimos encontrando razones para reflexionar en la dimensión de su impacto.

Danzar hacia la muerte

[E]l movimiento de la vida –un ‘danzar hacia la muerte’– está hecho a la vez de la necesidad humana y de la vanidad sobrehumana de sus móviles particulares. . .el papel de la danza será, si acaso, apoyar, cantar y poetizar, exponiéndola como un móvil general, la vanidad de nuestro esfuerzo –humano, demasiado humano– por interrumpir el ciclo abusivo de la historia; que esta ‘relatividad incondicional’ de la danza halla precisamente en la Muerte su antagonista, su razón radical, su mentor formal y su aval definitivo.

Roberto Fratini²²

Considero obligado para las y los que nos dedicamos al arte del danzar repensar la poética de Martha Graham antes de ubicarla con indiferencia en el tambo de los desechos. No hay que olvidar que la archipoética que hoy se desdeña, surgió por una mujer que definió, defendió y difundió su poética personal²³ (o micropoética según los términos de Dubatti), cimentándola en la concepción del máximo esfuerzo y donde el sentido de la existencia se erige en una voluntad de hacer “de la que somos totalmente inconscientes: es la fuerza vital que nos utiliza como vehículo y tenemos que aceptar”²⁴ (Graham 73). Una poética, también,

²⁰ Habría que destacar como aspecto importante para futuras reflexiones lo referente a la obesidad, factor que desde principios de siglo xx ha permeado lastimosamente en los procesos de formación profesional de latitudes internacionales.

²¹ Recomiendo sobre manera revisar la reconstrucción de *Deep Song* (1937) a cargo de David Finley, y en la interpretación de Anne Souder (2017): https://www.youtube.com/watch?v=ecj_uttMtn4.

²² Enunciación que el autor hace para referir el trabajo de Kurt Joss en la *Mesa verde* (1932).

²³ La poética personal “se construye como una propuesta a nivel de artistas individuales o de pequeños colectivos. Existe una poética personal cuando el artista ha logrado elaborar, consciente o inconscientemente, un sistema de concepciones del mundo y del arte que se expresan coherentemente en los procesos de creación de su obra. Cuando este sistema se ha conformado, determina a la obra, al proceso de creación y, cuando el artista es realmente consecuente con su propia poética, determina todos los aspectos de su vida” (Olvera 27).

²⁴ Lo que en palabras de Schopenhauer podría ser: “La voluntad, como cosa en sí, constituye la esencia íntima, verdadera e indestructible del hombre, pero no consciente en sí misma. Pues la consciencia está condicionada

de marcos conceptuales tan estrechos que sofocaron esa voluntad y que hicieron poner la soga al cuello a su misma creadora; pregonando durante su larga trayectoria la brevedad del oficio del y la danzante (situación por demás contradictoria), Martha Graham vivió una vejez en angustia, donde el danzar inevitablemente muta en sus códigos expresivos, pero que para ella significaba la muerte: “el bailarín, más que ningún otro ser humano, muere dos veces: la primera, físicamente cuando el cuerpo vigorosamente entrenado ya no responde como [se] quisiera” (*ibíd.* 137). Y lo que pasa es que la voluntad de danzar llega a ser tan grande, que toda una vida no alcanza para saciarla.

El lenguaje corriente para la humanidad es el de la verbalización, razón por la cual el de la danza resulta ajeno a muchas personas. Se requiere activar nuestras disposiciones empáticas, atender enfáticamente desde las neuronas espejo para vivir la experiencia de ver danzar. Digo ver, porque algo con lo que parecen mostrarse indiferentes muchos hacedores de la danza es el aspecto de la estética visual sobre la que se erige la danza escénica. La danza entra por los ojos de los espectadores, aunque atienda potencialmente su espectro vibracional. Por eso Rossana Filomarino sostiene que no hay nada de espontaneidad²⁵ en nuestra práctica:

Citando a Martha Graham: ‘La danza es un momento de acción apasionada y completamente disciplinada, que comunica participación a los nervios, a la piel, a la estructura misma del espectador’, podemos afirmar que no hay nada más falso que la creencia de que bailar es un acto espontáneo. Es cierto que todo mundo baila y puede moverse pero la danza escénica es un acto totalmente artificial (30).

Y según Graham, algo fundamental de esta labor disciplinada tiene que ver con el rompimiento de la misma: “Te rebelas contra ello [porque] te divierten las barreras” (73), no en el sentido simple del juego de la obediencia y desobediencia, sino tiene que ver con la vivencia intensa de un estado de tensión entre lo posible y lo contenido, así como es su técnica: un cuásar²⁶ donde “[e]l cuerpo debe ser temperado por una técnica dura y clara —la ciencia del movimiento de danza— y la mente, enriquecida por la experiencia” (Graham en Gardner 307).

por el intelecto, y éste es un mero accidente de nuestra esencia, pues es una función del cerebro. . .la voluntad es metafísica; el intelecto físico; el intelecto es, como su objeto, mero fenómeno; la cosa en sí es sólo la voluntad” (223).

²⁵ Recomiendo revisar una disertación que hago en torno al sentido de baile (pp. 59-76) en *Danza Libre...* con referencia completa al final del documento.

²⁶ “El cuásar emite grandes cantidades de energía. Debido a esto, son visibles a millones de años luz de distancia. Muchos creen que la prodigiosa energía del cuásar es un enorme agujero negro que funciona como motor central alimentándose de gas, estrellas y polvo” (Viu).

Quedan demasiados aspectos para analizar en otro momento: las implicaciones del trabajo del *flex* en los pies y las manos, el movimiento a partir de fuerzas contrarias, el cantar las frases de movimiento, el uso de las rodillas como punto de apoyo y la paradójica anulación del apoyo de las manos para salir del piso; la inevitabilidad del retorno (como el vaivén del león [Graham 65]); la relación con el piso y la exploración del contacto entre las y los bailarines de la técnica Graham en oposición a los lenguajes posmodernos del *flying low*, o el *body contact*²⁷; las categorías conceptuales de la solemnidad (“En sus clases nadie reía, charlaba ni murmuraba. No había ni ‘buenos días’ ni ‘adiós’, sólo se escuchaba su voz dirigiendo indicaciones (sic)” [Deutsch]), la libertad, el amor, la mediocridad, lo salvaje, la fisicalidad (“especie de carisma o intensidad física, vigor que surge desde lo más íntimo que obliga a centrar la atención en ella” (David Wood al referirse a Graham en Dallal 152); la fatiga, que “llega a ser tan grande que el cuerpo llora” (Graham 6); el análisis en torno a la figura del genio y el ego del artista (“si usan mi nombre, que utilicen la técnica tan formalmente como la he concebido” (Graham 163); el uso de esculturas en la escena como “elementos que nos hacen combatirlos o amarlos o tratarlos como seres humanos” (*ibíd.* 58), o la trascendencia del atuendo; el introducir a los espectadores en el contexto de las piezas coreográficas (A. García) considerándolos como jueces y realidad única (Graham 151); la formación profesional dancística en la infancia, y el bailar la clase.

La *mujer monstruo* (mote utilizado por Alberto Dallal) optó por evitar el beso de la muerte prefiriendo disgustar a causar indiferencia (Graham 69-70), donde invocar la muerte en el danzar implicó vigorizar la práctica como el recordatorio de la vida misma:

Yo digo a mis alumnos. . . cuando hayas realizado el mismo movimiento una y otra vez, no te canses de ti, límitate a pensar que danzas hacia tu muerte. . . sabiendo que, aunque hay tan poco tiempo para nacer en el instante, trabajamos de nuevo entre el montón para poder nacer una vez más como uno. Ese es el mundo del bailarín (*ibíd.* 144 y 13).

Referencias:

²⁷ Si el tema interesa a la lectora/lector se sugiere revisar una breve reflexión comparativa que Roberto Fratini hace entre el flujo continuo de movimiento en el *Contact* y el flujo discontinuo que atribuye al *Tanztheater* (pp. 102-106).

- Britt, Aaron. «Pareja de baile. Martha Graham e Isamu Noguchi en su permanente colaboración artística.» s.f. HermanMiller. https://www.hermanmiller.com/es_mx/stories/why-magazine/dance-partners/. 5 de agosto de 2020.
- Company, Martha Graham Dance. «Adorations.» 25 de julio de 2018. planetbenjamin. <https://www.youtube.com/watch?v=OUpdAR4Hsuo>. 26 de junio de 2020.
- . «Martha Graham in Lamentation.» 28 de abril de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=I-lcFwPJUXQ>. 22 de junio de 2020.
- . «The Rite of Spring-Martha Graham Dance Company.» 29 de enero de 2018. Opéra national de Paris. <https://www.youtube.com/watch?v=NI0QnXSQM04>. 27 de junio de 2020.
- Company, Mrtha Graham. Dance. «World premiere: Immediate Tragedy- Martha Graham Dance Company and Wild Up.» 19 de junio de 2020. The Soraya Stage. https://www.youtube.com/watch?v=ecj_uttMtn4. 29 de junio de 2020.
- Dallal, Alberto. «I. Panorama de la danza en México.» *La danza en México*. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México, 1986. 5-232. pdf.
- . «Martha Graham.» *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 14 (56) (1986): 141-163. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1986.56.1301>.
- Delgado, Adriana. *Danza desde el amar. Acercamiento filosófico para la construcción de los principios en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la danza. Respeto al cuerpo∞ persona*. Morelia: Morevalladolid, S. de R.L. de C.V., 2018.
- Deutsch, Ana. «Martha Graham.» s.f. Bibliodanza. <https://www.ciudadlaldanza.com/bibliodanza/biografias/martha-graham-por-ana-deuts.html>. 22 de junio de 2020.
- Dubatti, Jorge. *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008. pdf.
- . *Introducción a los estudios teatrales*. México, D.F.: Libros de Godot, 2011. pdf.
- Durán, Lin, Patricia Cardona, Alberto Dallal, David Huerta y Pedro Serrano. *Danza Contemporánea en México*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993.
- Fediuk, Elka. «Occidente y oriente: Poéticas y políticas de la hibridación.» Domingo Adame (Coordinador). *Actualidad de las Artes Escénicas. Perspectiva Latinoamericana*. Xalapa: Universidad Veracruzana. Dirección General Editorial, 2009. 53-77. pdf.
- . «Teatro, conocimiento y comunicación.» *Revista Teatro/ CELCIT*. No. 37-38 (2010): 144-166. pdf.
- Filomarino, Rossana. «La técnica de Martha Graham.» *Universidad de México*, volumen XLI, número 426 (1986): 29-32. pdf.
- Flores, Guillermo. «Martha Graham: The Evolution of Her Dance Theory and Training. Reseña.» 12 de octubre de 2012. Dance A-Way. <https://danceaway4.wordpress.com/2012/10/23/martha-graham-the-evolution-of-her-dance-theory-and-training/>. 1 de julio de 2020.
- Fratini, Roberto. *Escrituras del silencio*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2018.
- García, Ana. «El legado de Martha Graham: la inventora de la danza moderna.» 6 de junio de 2017. rtve. <https://www.rtve.es/noticias/20170606/legado-martha-graham-inventora-danza-moderna/1561203.shtml>. 1 de julio de 2020.
- García, Pilar. «Martha Graham (1894-1991). La Picasso de la danza.» 28 de marzo de 2016. Moon Magazine. <https://www.moonmagazine.info/martha-graham-1894-1991-la-picasso-de-la-danza/>. 1 de julio de 2020.
- Gardner, Howard. *Mentes creativas*. Barcelona: Paidós, 1993. pdf.
- Graham, Martha. *Martha Graham. La memoria ancestral*. Barcelona: CIRCE, 1995. pdf.
- Houseman, John. «3 by Martha Graham (1969).» 23 de junio de 2014. Martha Graham. <https://www.youtube.com/watch?v=kLqng-yVMHk>. 26 de junio de 2020.

- INBAL. «Anna Sokolow, la bailarina y coreógrafa que revolucionó la danza moderna.» 9 de febrero de 2020. Prensa. Boletín No. 157. <https://inba.gob.mx/prensa/13778/anna-sokolow-la-bailarina-y-coreografa-que-revoluciono-la-danza-moderna>. 25 de junio de 2020.
- Juncos, Leonel. «Experiencias coreográficas de Martha Graham en "Night Journey".» Villa María: Univesidad Nacional de Villa María, 2018. pdf.
- Laban, Rudolf. *Danza educativa moderna*. Barcelona: Paidós. Técnicas y lenguajes corporales, 1993.
- López, Paulina. «Danza Libre. Propuesta metodológica de sensibilización y contacto humano aplicable a la sociedad en general.» Morelia: Tesis de Licenciatura en Danza de la Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2015. pdf.
- . «El cuerpo grotesco.» 8 de junio de 2020. Estenógrafo noticias. eNtrePierna, columna. <https://estenografo.com.mx/2020/06/08/entrepiera-el-cuerpo-grotesco/>. 30 de junio de 2020.
- Luna, Rocío. *Una pedagogía para la danza contemporánea desde la propia corporalidad*. Versión electrónica inédita, 2020. pdf.
- Lynd, Betty. *Martha Graham Technique 1938-1939*. 12 de mayo de 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=CpXOBHDFD8>. 27 de junio de 2020.
- Martha Graham Center of Contemporary Dance, Inc. «Martha Graham. The Rite of Spring.» s.f. Martha Graham Portafolio. <https://marthagraham.org/portfolio-items/the-rite-of-spring-1984/>. 25 de junio de 2020.
- Nowak, Amran. «The Martha Graham Technique (c) 1975.» 16 de abril de 2020. Martha Graham Dance Company. <https://www.youtube.com/watch?v=FuCbs25LGh0>. 1 de julio de 2020.
- Olvera, Alejandra y Rocío del Carmen Luna. «Rediseño curricular de la Licenciatura en Danza.» Morelia: Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2008. pdf.
- Pérez, Carlos. *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. Santiago: LOM, 2008.
- Reference, Oxford. «Acróbata de dios.» 2020. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095348744>. 27 de junio de 2020.
- «Ruth Saint-Denis.» s.f. naem. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. <http://www.danza.es/multimedia/biografias/ruth-saint-denis>. 6 de junio de 2020.
- tvmacay. Martha Graham- Técnica Graham/ Glosario. 1 de noviembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=DVc6riu26KE>. 27 de junio de 2020.
- Verdugo, Waldemar. «Histórica entrevista a Martha Graham en Vogue México (1987).» 3 de diciembre de 2012. dB Danza ballet. <https://www.danzaballet.com/historica-entrevista-a-martha-graham-en-vogue-mexico/>. 26 de junio de 2020.
- «Viu. Universidad Internacional de Valencia.» 21 de marzo de 2018. Cuásar, el astro más luminoso del Universo. <https://www.universidadviu.com/cuasar/>. 4 de agosto de 2020.