



El cuerpo creativo y el método “Parra Landázuri”.

The creative body and the method “Parra Landázuri”.

Autores: Mónica Elizabeth García García¹ y Jorge Parra Landázuri²

¹Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí

²Instituto tecnológico de Artes del Ecuador ITAE; UEES (Ecuador)

Contacto: monicagarciag@hotmail.com

Enviado: 7/02/2012

Aceptado: 2/04/2012

Resumen

Se presenta, a través del relato, un método de entrenamiento físico flexible, que se adapta a cada contexto, que trabaja en función de la necesidad y permite desarrollarse en distintas dimensiones dependiendo de los objetivos planteados. Es el método utilizado por el maestro Parra Landázuri con el grupo de danza Prema de Manta (Manabí) que tiene en cuenta lo peculiar identitario de cada cuerpo, con la intención de que cada participante cree y desarrolle sus propios mecanismos de deconstrucción y construcción, desde la conciencia de la necesidad de mejorar, sin violencia, las condiciones físicas generales del propio cuerpo para encaminarlo hacia un rendimiento óptimo, capaz de asumir el reto creativo de cada proceso coreográfico.

Palabras clave: danza, cuerpo, creatividad, entrenamiento físico, Manabí, Parra Landázuri.

Abstract

Is presented, through a story, a method of physical training flexible; is adapting to each context, which works on the basis of need and allowed to develop in different sizes depending on the objectives. It is the method used by the teacher Parra Landázuri with the dance group Prema of Manta (Manabi) which takes into account the peculiar identity of each body, with the intention that each participant create and develop their own mechanisms of deconstruction and construction from the awareness of the need to improve, without violence, the general physical condition of the body to steer it in a performance, capable of taking on the creative challenge of each choreographic process.

Keywords: dance, body, creativity, physical training, Manabí, Parra Landázuri.

"...quienes iniciaron el movimiento contemporáneo en Ecuador, lo hicieron como respuesta a un momento social y a la necesidad de encontrar una manera distinta de hablar con el cuerpo [...] el único alimento no fue la técnica, hubo paralelamente un proceso de pensamiento y reflexión" [en ellos, encontramos un factor común...] "la necesidad de una formación integral para el bailarín" (El apuntador, 2008)

Tal vez sea osado o atrevido considerar, un modo de acercarnos a la danza contemporánea en nuestra localidad (Manta, Manabí), como método: una estructura elaborada de movimientos y sensaciones que, aunque parte de otros conceptos o saberes estudiados en el cuerpo se fueron desarrollando frente a nuestras necesidades y las del propio maestro Parra Landázuri. El maestro, con objetivos claros deseaba lograr que cuerpos de diversas cualidades y calidades pudieran estar en la escena con el mayor respeto escénico, aunque estos fueran tan diversos. Si ofendemos por ello, queremos disculparnos.

No existen muchos textos históricos sobre la disciplina de la danza en Latinoamérica, a pesar de su riqueza en tradiciones, costumbres y manifestaciones, transmitidas de generación en generación en muchos casos desde tiempos inmemoriales que revelan variados espacios de identidad (Mariño y Aguirre, 1994). Imitación, tragedia y rito se complementaban con el misterio y el hechizo de la máscara y la danza en Ecuador; festejos indígenas que se entremezclaron con la música y la danza de origen española (Granda, 2008).

El crítico Alberto Dallal, escribió sobre la danza en México (1989), Marcelo Isse Moyano, sobre la danza moderna argentina (2006) y en Ecuador, Susana Mariño -socióloga- y Mayra Aguirre-periodista-, "Danzahistoria. Notas sobre el ballet y la danza contemporánea en el Ecuador" (1994). En esta obra las autoras recopilan diarios de bailarines, coreógrafos y maestros. Son éstos, quienes con sus relatos, rescatan, en muchos casos, la memoria de la danza (Cifuentes, 2008).

Por tanto, presentar este método de entrenamiento -físico flexible, que se adapta a cada contexto, que trabaja en función de la necesidad y permite desarrollarse en distintas dimensiones dependiendo de los objetivos planteados-, por medio del relato de nuestra historia, no es una metodología novedosa, es una manera de entender y entendernos, habitual en la historiografía de la danza.

En concreto, la historia de la danza contemporánea, y centrándonos, en nuestra provincia de Manabí (Ecuador), nació ocho años antes de que el que llamamos método "Parra Landázuri" (método de entrenamiento físico aplicado en la formación de los bailarines), se desarrollara como tal. Comenzó con propuestas escénicas folclóricas y una forma de bailar, que diferenciándose de la clásica, por sus características, podíamos llamar contemporánea. De ésta, se podía destacar su espontaneidad, pero siguiendo la más pura

tradición, se caracterizaba por un férreo entrenamiento físico donde las pretensiones no siempre fueron buenas, pues la necesaria disciplina, sufría una tendencia al masoquismo, asumida, como necesaria en el propósito de ser “buenos bailarines”.

Los estudiantes de esta disciplina artística, por aquel entonces, eran jóvenes: algunos universitarios otros de colegios, pero en general sencillos y sensibles, capaces de dejarse afectar por su “dios maestro” y de asumir su palabra como ley. Sin una guía externa que te oriente a reconocerte como alguien con derecho a decidir lo que quieres, se copia el comportamiento adquirido en el círculo vicioso de entender “contemporáneo” como sinónimo de desorden de todo tipo. Desde ese momento se va dejando de ser ético y profesional con la danza en particular, pues se crean estereotipos sociales que agudizan las distancias para que este arte verdaderamente se pueda desarrollar con el apoyo de la sociedad, quedando distante, de y para privilegiados.

En este contexto, el entonces profesor de danza, que no era todavía Lándazuri, aun con buenas intenciones, quiso imprimir una fiel copia en el estilo de bailar del contexto de donde él venía, incluyendo una copia de su proceso de formación. Esto afectaba a los participantes recogiendo algunos como herencia, no solo una manera de bailar del maestro, sino además una forma de ver la vida, tal como seguramente lo aprendió el mismo profesor en esa idealización que se establece sin a veces darnos cuenta de aquel que nos enseña. Y estos procesos dejaron de ser formativos en la medida en que desenraizaba de los conceptos idiosincráticos propios de nuestra cultura.

Queda claro que los resultados aunque en la escena sean aceptados, los grupos se disuelven por este desorden. La credibilidad de la danza como arte que fortalece a una sociedad en la construcción de valores, como la misma creatividad, también se desvanece. La sensibilidad, considerada como el pensar también en los demás, se vuelve egocentrismo, por parte del que se considera estar en la modernidad o en la contemporaneidad y el resto no sabe ni donde está parado; pero es que en realidad solo tienen una información, solo una mirada de la misma y no hay alternativa que la de juzgar por lo que se tiene a la mano.

Fue entonces cuando nuestro maestro Jorge Parra¹ hace 16 años inicia un proceso de laboratorio con los seres participantes de los grupos de danza, que hasta la fecha no termina, pero en cada generación que transcurre se puede ya ver un resultado y se establece como método en la institución hace seis años, al formar un grupo propio de la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí (Ecuador) y empezar de cero con gente nueva, seres nuevos, pero con una constante: distintas cualidades y calidades.

El método utilizado por el maestro Parra Landázuri con el grupo de danza surgía de la conciencia de la necesidad de mejorar, sin violencia, las condiciones físicas generales del propio cuerpo para encaminarlo hacia un rendimiento óptimo, capaz de asumir el reto creativo de cada proceso coreográfico.

La propuesta de este sistema integrado de saberes para el entrenamiento físico del bailarín participante como método surge después de todas estas desavenencias, que en

¹ Puede consultarse la web: <http://jorge-parra.blogspot.com.es/>

definitiva también nos aportaron, pues desde ese momento asumimos el reto de buscar la manera de construir la danza con responsabilidad social en nuestra localidad.

Así nace el Grupo Universitario de Danza "PREMA"².

La única manera que encontraba el maestro para que estos alumnos pudieran tener un nivel aceptable, por lo menos frente a los grupos que ya estaban formados, era seguir un proceso de entrenamiento del cuerpo para la construcción de seres capaces de asumir los retos que nos imponía el momento. El método que utilizaba aplicaba herramientas y conocimientos provenientes de ciencias como la Anatomía, Fisiología y Bioquímica.

A esto se sumó la composición de obras que valoraban la identidad desde la danza contemporánea que de alguna forma fija lo general en lo particular identitario de cada cuerpo. En esa estructura diseñada por el maestro Parra, el participante crea y desarrolla sus propios mecanismos de deconstrucción y construcción pero ayudado por este sistema elaborado, de lo contrario, se hace disfuncional o muy largo el proceso.

El método de danza parte de tres puntales muy claros y definidos:

- Una exigente formación física y técnica de los intérpretes
- los recursos poéticos y
- los procesos de creación conjunta, punto de partida de la propuesta coreográfica.

La misión era partir del principio básico de la danza contemporánea como danza de creación. Cada movimiento que se descubre se convierte así en experimento, en materia de estudio y respuesta particular de cada cuerpo, de cada individualidad de cada grupo. (Parra, 2008, en El apuntador).

Después de leer la "Danza contra la muerte" de Alberto Dallal (1978) confirmamos que estamos en un camino que no acaba, que es verdad que la danza contemporánea como dice este autor, exige todo, haciendo referencia a la sensibilidad y a la aséptica singularidad del arte (Dallal, 1979, Pág. 24), pero también consideramos que se haría más efectivo si los saberes se integraran en la práctica y desde ella "teorizar sobre la práctica"³, para volver a un nuevo punto de partida en la construcción de ese cuerpo que es eminentemente creativo en la propia clase en la medida en que las premisas a seguir lo permitan en el caso particular de cada uno, de este método.

Esto nos impulsó a formarnos también desde la teoría. Leímos los artículos "El enigma del rostro" de David Bretón y "Como río invisible" de Shigenovi Nagatom en el número de la revista El Correo de la Unesco: "El cuerpo y el Espíritu" de abril de 1997. Estudiamos el libro "La resurrección del cuerpo" de Mathías Alexander (1986). Nos interesamos además por la técnica de Rodolf Laban (1993) para tenerlo como referencia y hacer reflexión de todo lo que hemos visto en el módulo de la especialidad de Danza, en las asignaturas: "El cuerpo creativo" dictado por la maestra María del Carmen Mena, "Análisis de la danza" por la Msc. Liliam Chacón, y "Kinesiología" por Lcd. Eduardo Molina. Todo este bagaje de información y

² Ver: <http://departamentos.uleam.edu.ec/departamento-de-cultura/grupos-del-departamento-de-cultura/danza/prema/>

³ Expresión verbal del compañero Ioshinobu Navarro Sanler.

conocimiento amplio y actualizado, nos ha impulsado a sentir más fuerza, para fundamentar lo que para los que estamos en la costa ecuatoriana específicamente provincia del Guayas y provincia de Manabí, es el método del maestro Parra Landázuri.

Aunque no esté aun avalado como tal este sistema de integración de saberes que parte de las particularidades generales de los participantes como la edad, distintos tonos musculares, en algunos afectaciones esqueléticas, personalidades diversas entre otras, se desarrolla informalmente si se quiere decir así pero con una formalidad tal que definitivamente exige por la disciplina que genera en si misma a la hora de abordarla con una conciencia clara por lo menos de mejorar las condiciones físicas generales y encaminarnos hacia un cuerpo con un rendimiento óptimo para lo que demande el proceso coreográfico.

Consideramos que este además tiene una particular mirada al ser como pensante actuante y que puede incluso desde sus propios enfoques mentales-introspectivos-corporales desarrollarse con una “solvencia corporal” que permita establecer un cuerpo pensado para la danza , para ser creativo con esas solvencias adquiridas en el entrenamiento y que no son los mismos movimientos de la clase.

De manera general y particular la individualidad física y mental del intérprete tenderá a reconocerse como las capacidades a desarrollar y limitaciones a investigar para vencer. Como de alguna forma lo deja asumir Shigenivi Nagatom (1997, pág. 15) cuando dice: “...el individuo no tiene un cuerpo, sino que es un cuerpo-y, sobre todo, es vivido por él...” haciendo referencia sobre la concepción del cuerpo que predomina en Asia Sudoriental.

Este sistema integrado de informaciones constituye una manera de plantear al cuerpo con neutralidad, pero con la capacidad suficiente a la vez, de asumir el reto creativo que le plantee el personaje, la obra, o el coreógrafo.

Es un método de entrenamiento físico flexible, porque se adapta a un contexto pues trabaja en función de la necesidad y permite desarrollarse en otras dimensiones dependiendo de los objetivos planteados.

Se puede decir que es “ecológico”⁴⁴ si plantearlo así se refiere a ser menos invasivos con el cuerpo, más conocido y manteniendo una constante comprensión pues toma en cuenta la naturaleza de ese ser que tiene que afrontar los retos de la danza y no hay porque agredirlo.

Sin descartar que aquí los logros también son personales, pues, dependerá de una actitud del conocimiento del ser, la que se vuelve intrínseca en el proceso, una actitud de logro, de búsqueda de construcción de ese ser, más que de copiar una forma para complacer al sistema mismo, la potencialidad que me permito desarrollar y la dificultad a vencer determinarían incluso variaciones en el sistema integrado de saberes del maestro Parra, tomando en cuenta que los principios kinesiológicos estén en dependencia con los resultados.

⁴⁴ Expresión de la maestra Msc. María del Carmen Mena al referirse a las formas de trabajar el cuerpo sin afectaciones nocivas a este.

Esa transformación de lo planteado implica una emocionalidad, ese enamorarse de la experiencia que pasa por la introspección aún en la acción y que tiene que ver con un sentido más del cuerpo que no es anatómico pero si fisiológico permitiendo que químicamente el cuerpo tenga esa disposición hacia el aprendizaje y al desarrollo de sus propias potencialidades.

Tiene que ver con las ganas de sacarle partido a todas las posibilidades mentales, físicas, espirituales y energéticas que podemos, pues, parte de un conocimiento estructural, anatómico, fisiológico, y bioquímico pero aún podemos considerar que va un poco más allá, pues rompe la barrera de la materia mediante el "enfoque" con el que nos proyectemos y mantenemos, a pesar de que lo que experimentemos sea extraño, identificando desde la percepción interna de esa microestructura que está participando en el proceso.

También tiene que ver con un despojo de estereotipos. Cuando nos ha tocado compartir la misma clase con compañeros de ballet, se suscitan muchas cosas, entre estas reacciones a la clase como por ejemplo: la lucha con un forma estilizada que se impone aunque ellos no quieran, es como si el cuerpo ya no fuera de ellos sino que el esquema de formación se apoderó del mismo y se ha bloqueado el sentido de pertenencia que tiene que estar para que los resultados sean de un cuerpo integrado con su mente no un cuerpo condicionado por un esquema curricular hermenéutico.

La frustración en algunos estudiantes de danza, al principio, se puede leer en el rostro; en otros, se vuelve un espacio para liberar el ego, dejando claro que todo lo precioso que trabajan -o esquemático para algunos-, tiene como principio asumir la forma por la forma, es decir, aprendida con el "cuerpo que tenemos más que con el cuerpo que comprendemos"⁵.

Es más difícil asumir esta conciencia cuando ya se estableció un paradigma, sin embargo después de cumplir con este proceso de entrenar el cuerpo desde la comprensión del mismo cambian sus rostros, sus potencialidades fueron descubiertas y con ego o sin ego la escuela vieja que traían se renueva y las potencialidades logradas por esta se ampliaron y entonces los del contemporáneo lo admiraron y quisieron tener esa información porque se dieron cuenta que todo es importante.

Después de esto me pregunto si ¿su ballet sería más fuerte, más saludable y hasta más expresivo si hubieran tenido como parte de su formación este entrenamiento que es un compendio de saberes integrados y sistematizado como herramienta para el aprendizaje de todo lo que seguramente tienen que aprender para ser bailarines clásicos?

Analizando los resultados me atrevo a decir que sí; solo colocarse en el centro, frente a la barra, si estás con la información que te proporciona el entrenamiento del método que tratamos, es más fácil situar el cuerpo, reconocerlo y trabajarlo con todas las variaciones que se indiquen, con el lenguaje apropiado, desechando incluso las manipulaciones verbales que hacen referencia del cuerpo como cola, panza, patas,... reconociendo un coxis, zona lumbar, dorsal, cervical y sacro coccígea, en cuanto a columna; una cabeza condilar el trocánter

⁵ Frase de reflexión en la asignatura "El Cuerpo Creativo". Dictada por la Msc María del Carmen Mena en el curso de maestría mención Danza, 2011/2012 (Instituto Superior de Arte, La Habana, Cuba)

mayor femoral, la cavidad cotiloidea del ilíaco, para entender la rotación mecánica hacia primera posición abierta en la zona articular que le corresponde.

A veces subestimamos a los menores pensando que será muy difícil para ellos entender y asumir el conocimiento que pretendemos aportarles, porque partimos de nosotros mismos; pero la realidad nos hace ver que ellos, en la medida en que se van familiarizando con la información, se desarrollan por si solos a su propio paso, rebasando nuestras expectativas. Ello implica una atención constante en lo que decimos y hacemos, cuidando que sea lo apropiado para la clase de entrenamiento corporal que pretendemos; entonces humanizamos al ser y deja de ser animal con la cola para delante o para atrás y con las patas chuecas....

En la ciudad hay un grupo llamado “Ceibadanza”⁶ que organiza el Festival internacional “Manta por la Danza” patrocinado por la ULEAM y el apoyo del Ministerio de Cultura de nuestro país (Ecuador). El mencionado grupo de danza contemporánea tuvo también al maestro Jorge Parra y abordó el proceso de laboratorio que permitió una percepción distinta de la danza contemporánea en la ciudad y a partir de ahí sus danzas tuvieron otra connotación en los cuerpos. Algunos buscaron complementar su formación con otros saberes en otros países como México D.F. como en el caso de Gabriela García (actualmente directora de la compañía) y Emily Shwars (coreógrafa) en EEUU. En las universidades de Ilegada fueron seleccionadas y aceptadas entre una gran número de aspirantes; ambas tuvieron que aprender ballet porque esto formaba parte del proceso de formación curricular; pero más tarde, retornando el conocimiento previo, esos cuerpos respondieron, a la hora de la creación como cuerpos solventes, sin que los cliché propios del ballet fueran evidentes, seguían siendo bailarinas contemporáneas. Era reconfortante comprobar que los principios con los que nos estábamos educando a través del método Parra Landázuri, fundamentales en nuestra formación, eran adecuados tanto para el proceso de formación en ballet como en danza contemporánea. Esto así se convierte en otro elemento importante para considerarlo como método en el proceso formativo y no solo para la neutralidad que asumimos para iniciar el proceso creativo o de composición.

Al contrario de una técnica específica se vuelve como un desentrenamiento para asumir un reto contemporáneo. Aunque no descarta trabajar desde la técnica misma, si la decisión del grupo es entrar en laboratorio para desarrollar un trabajo coreográfico. El proceso tiene que ver con un volver a nacer para esa técnica, borrando experiencias negativas anteriores al proceso que haya sido parte de la historia individual de cada bailarín. Así se desarrolló “Azulteraciones”, una obra dirigida por Gabriela García en Ceibadanza que se trabajó además desde la técnica Limón (José Limón, 1908-1972) y que se presentó en Quito en el Festival Mujeres por la danza dirigido por Susana Reyes.

⁶ Para más información se puede consultar su web: <http://ceibadanza.webs.com/quienessomosabout.htm>

Este método de entrenamiento considera el precalentamiento de manera personal 15, 20, 30, minutos antes de empezar a desarrollarse como clase para lograr un poco homogeneizar el estado de los cuerpos y evitar lesiones en el proceso.

Describir el proceso implica incluso tomar en cuenta a Laban (Rudolf Von Laban, 1879-1959) por los diferentes planos que se asumen, durante la clase y en posición supina o decúbito dorsal desde un plano axial empieza el proceso: en la calma desde lo natural en el piso acostado boca arriba reconociendo su peso, su respiración asume y combina recogiendo las piernas conocimientos del Pilates y del yoga Pilates en una etapa inicial y todas las variaciones o no que se hagan de este método están encaminadas a desarrollar características como flexibilidad, fuerza, resistencia, concentración, mirada introspectiva del cuerpo, conciencia energética, control.

Utiliza y analiza los principios físicos o kinesiológicos que participan sobre ello en el transcurso de las posturas y a la hora de señalar direcciones sin perder conciencia; trabaja la contracción y el realce de Graham, pero no se queda en el estereotipo trabajado para bailar de ese centro sino que se vuelve herramienta para reconocer los músculos abdominales que participan y para reconocer la estructura esquelética pélvica y vertebral. Es decir que la variaciones ya no son Graham pero sí esos principios que permiten tomar una conciencia de la zona que se trabaja para identificar los puntos articulares que debo evitar desgastar al asumir lo que me imponga la composición que combinado con el Pilates favorece la construcción de fajas musculares que fortalezcan la estructura esquelética sin volverla rígida. Se trata de identificar desde esa percepción los puntos articulares y en combinación con ciertas posiciones del ballet combinándonos al tiempo que se proyecta el cuerpo con las asanas del yoga para encontrar los puntos energéticos que permiten jugar con la respiración aeróbica y anaeróbica haciéndola consiente también en la medida en que mentalmente vuelvas a la calma y vayas por encima de ella.

Aprovechar la gravedad para dar espacio a la ingle en la posición del emperador en un plano sagital mientras los isquiones caen en la exhalación, controlar esta caída de manera consiente para no dejar desplazar hacia atrás la cadera, con los músculos abdominales como los rectos anteriores alto, medio y bajo al contraerlos para evitar que la zona lumbar se lastime ampliando los espacios intervertebrales, va al cambaré desde allí sin que este comprometa las cervicales desde el esternón aprovechando toda la ampliación que por conciencia se haya podido lograr en la espalda.

Para no extenderme tanto en esta descripción quiero hacer notar que en el camino que vamos haciendo de aprender y canalizar la información del cuerpo participante en este método se va creando una partitura para lograr un conocimiento potencializable con ciertos objetivos en esa individualidad que está implícita en el proceso y que trasciende cuando en la solvencia es efectivo.

Es decir no solo óptimo en lo físico sino además emotivo e investigativo lo que lo hace un cuerpo creativo o al servicio de la creación sin descartar que podría asumir un esquema de formación curricular eminentemente técnico, pero el mismo sería concebido con una conciencia distinta, que implicaría además, todo un proceso curricular flexible, con un enfoque de investigación acción es decir de creación pues ira desarrollando desde esos principios su propio mecanismo para la acción.

Considerando el texto de Schilder (1989) tomado del artículo “Análisis y escritura de los movimientos danzarios” (La médula danza, 2009), se establecen conexiones cuando se dice: “Nosotros deseamos, ante todo, la integridad y la totalidad de nuestro cuerpo, y tememos cualquier cambio que pueda privarnos de una parte de él (complejo de castración)”; se hace referencia a una manera de debilitar la imagen rígida del modelo postural, que desde nuestro punto de vista se establece también en la aplicación de una técnica cuando esta se desarrolla en un proceso de: Imitación, reconocimiento, producción, sin esa interiorización... como lo plantea el artículo “Movimiento rítmico y danza” de Lourdes Leal (2004).

Aunque este proceso se establezca de manera dinámica, es decir, sin que este sea el orden a seguir, considero que en la aplicación del método “Parra Landázuri” esencialmente hay un abandono de la imitación pues es el reconocimiento y la interiorización los que provocan la construcción o producen el ser, que pretende ser ilimitado en sus manifestaciones humanas. Desde ese control que va teniendo de la energía, participa en la producción.

Hay una manipulación de los principios existentes en las diferentes técnicas que permitirían al ser desarrollar sus propias habilidades, lo que establecería un nivel distinto en el devolver de los saberes paralelo a lo establecido en: “Clarificación y ubicación de niveles como demarcación necesaria para el estudio del folklore”, que se puede aplicar en la concepción del método desarrollado por el maestro Parra, asumiendo lo que dice la autora ...a su leal entender, la toma, retoma, recrea y utiliza.... Cuyo éxito o no dependen del talento individual... del trabajo de investigación “Pautas metodológicas para el análisis dancístico en el folklore”, de la maestra Msc. Barbara Balbuena (trabajo inédito).

En la concepción del método desarrollado por el maestro Parra, hay una manipulación de los principios existentes en las diferentes técnicas que permitirían al ser desarrollar sus propias habilidades, “...que toma, retoma, recrea y utiliza.... y cuyo éxito o no dependen del talento individual...” (palabras de la maestra Msc. Barbara Balbuena, 2011).

“Cualquier acto físico puede transmutarse en acto espiritual, ya que todo lo que se sitúa en el mundo material contiene un soplo divino” (Rifaat, 1997, pág. 23).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguirre, M. y Mariño, S. (1994) “Danzahistoria. Notas sobre el ballet y la danza contemporánea en el Ecuador”. Quito, Ecuador: Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación (MEC). Colección Arte y pensamiento latinoamericano.

Alexander, G. (1986) La resurrección del cuerpo. Buenos Aires: Estaciones

Balbuena, B. (2011) "Pautas metodológicas para el análisis danzario en el folklore: clarificación y ubicación de niveles como demarcación necesaria para el estudio del folklore". (Trabajo inédito).

Breton, D. (1997). "El Enigma del rostro". Revista El Correo de la Unesco, "El cuerpo y el espíritu", abril, 1997. Págs. 10-14. Recurso online disponible en la url: <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001059/105951so.pdf> [Consulta enero, 2012]

Chacom, L. "Análisis y escritura de los movimientos danzarios", y "Movimiento y danza"

Cifuentes, M.J. (2008) "Acercamientos y propuestas metodológicas para el estudio histórico y teórico de la danza". Aisthesis, 43. Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. Pp. 85-98. Recurso online disponible en la url: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/1632/163219835006.pdf> [Consulta enero, 2012]

Dallal, A. (1993) [1979]. "La danza contra la muerte". Universidad Nacional Autónoma de México.

Elnadi, B. (1997). "El cuerpo y el espíritu". Revista "El Correo de la Unesco"

Granda, C. (2008) "La danza como un medio alternativo publicitario para activaciones de marcas" Quito: Universidad tecnológica equinoccial. Tesis doctoral. Recurso online disponible en la url: http://repositorio.ute.edu.ec/bitstream/123456789/7887/1/35333_1.pdf [Consulta noviembre, 2011]

La Médula Danza (2009) La danza y los movimientos expresivos. Web. Recurso online disponible en la url: <http://lamedulacolombiana.blogspot.com.es/2009/08/la-danza-y-los-movimientos-expresivos.html> [Consulta noviembre, 2011]

Laban, R.V. (1993) Danza educativa moderna. Barcelona: Paidós.

Leal, L. (2004) "Movimiento rítmico y danza". Recurso online disponible en la url: http://www.doslourdes.net/movimiento_r%C3%ADtmico_y_danza.htm [Consulta noviembre, 2011]

Nagatom, S. (1997) "Como río invisible". Revista El Correo de la Unesco, "El cuerpo y el espíritu", abril, 1997. Págs. 15-20. Recurso online disponible en la url: <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001059/105951so.pdf> [Consulta enero, 2012]

El apuntador (2008) Inventariando la danza contemporánea. El apuntador, 33. Marzo 2008. Recurso online disponible en la url: <http://www.elapuntador.net/rev/info.php?Rev=35&Menu=6&Articulo1=6> [Consulta enero, 2012]

Rifaat, A. (1997). "La resurrección del cuerpo" Revista "El Correo de la Unesco"

Schilder, P. (1989) Imagen y apariencia del cuerpo humano. México: Paidós.

ⁱ Quisiera terminar agradeciendo a la maestra: Msc. María del Carmen Mena, porque no puedo negar que me ha hecho sentir muy motivada a escribir sobre lo que ha sido un proceso de formación que ha durado 16 años para muchos grupos en mi contexto y seis en concreto para el grupo de danza "Prema" en la Universidad Laica Eloy Alfaro de la provincia de Manabí, Ecuador; también a Msc. Barbarita Balbuena, MSc. Lilliam Chacón Benavides, y al Licenciado Ernesto Molina, cuyos materiales me han sido de gran ayuda para fundamentar este método "Parra Landázuri".