



La inversión de la memoria corporal en danza

Mónica Alarcón

Resumen

Bajo memoria se entiende la capacidad de los seres vivos de retener, ordenar y actualizar informaciones recibidas. Hoy en día se distingue entre memoria explícita y memoria implícita. La memoria explícita es un acto consciente en el que tanto hechos del pasado como informaciones aprendidas pueden ser recordadas. La memoria implícita también denominada memoria corporal es actualizada sin una decisión consciente. Esta última forma de memoria comprende habilidades que pueden ser puestas en marcha sin necesidad de pensar en ellas. Todos nuestros hábitos así como nuestras capacidades motrices, tales como caminar, nadar, bailar son expresiones de esta memoria (Cf. Casey 2000², 146-180). Especialmente la psicología psico-somática ha descubierto la importancia de la memoria corporal también denominada memoria traumática.¹ El objetivo de este texto es elucidar el concepto de memoria corporal desde una perspectiva fenomenológica y desde una teoría de la danza.

La *aporia* del concepto memoria corporal

¿Qué significa memoria corporal? Es la memoria del cuerpo la cicatriz en la frente, en el estómago o las rodillas? o ¿tal vez los dolores crónicos de los tendones de Aquiles? ¿El tono de los músculos? ¿La información hereditaria de los genes o el recorrido de las neuronas en el cerebro?

¿Qué quiere decir que el cuerpo tiene una memoria? La memoria ha sido relacionada con tiempo e interioridad, el cuerpo en cambio con materia y exterioridad. El concepto memoria corporal presenta las dificultades de un concepto híbrido que pretende designar no sólo un acto de conciencia, ni sólo materialidad, sino ambas cosas a la vez.

El análisis acerca del tiempo que San Agustín ofrece en el libro undécimo de su obra autobiográfica "Confesiones", establece una nueva trayectoria filosófica sobre este tema. El tiempo no es para San Agustín algo objetivo, sino subjetivo. San Agustín es el primero que establece una relación entre la naturaleza del tiempo y una acción del alma. El tiempo no es algo que sucede fuera, en el mundo exterior, sino que es el alma la que mide el transcurso del tiempo (XI, 36). El tiempo no para, está en continuo movimiento. El pasado ya no es, el futuro todavía no es. Lo único que es, es el presente. Pero éste en realidad tampoco es, pues apenas queremos asirlo, ya es pasado. A pesar de todo podemos diferenciar entre presente, pasado y futuro pero su ser no es real, sino ideal. Esta retención del momento presente que al estar siendo aprehendido

¹ El 6 de diciembre de 2008 se llevó a cabo un simposio sobre el tema memoria corporal en el aula de la Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Cf. <http://mBody.metaspaces.de>. El congreso fue organizado por el grupo "mBody. Investigación artística en medios, somática, danza y filosofía" en cooperación con el archivo de Husserl de la misma universidad, la clínica psicósomática y el teatro de Friburgo.

ya pertenece al pasado, es una función básica de la memoria.² Solamente en la conciencia están presentes estas tres formas temporales: la retención del pasado (memoria), la aprehensión del momento presente (*contuitus, attentio, intentio*) y la expectación del futuro (*exspectatio*). San Agustín denomina esta dilatación del alma en el tiempo *distentio animi* (XI, 33). Solamente gracias a la *distentio animi* se puede medir el tiempo y unificar una cosa con otra. La teoría agustiniana del tiempo ha ejercido una gran influencia tanto en el análisis fenomenológico del tiempo de Edmund Husserl así como en el análisis de la temporalidad del *Dasein* de Martin Heidegger (Cf. von Hermann 1992).

El cuerpo por lo contrario ha sido interpretado como una “cosa” meramente material, una *res extensa*. El cuerpo humano como todos los cuerpos vivos e inertes, obedece a las leyes físicas de causa y efecto. Su funcionamiento así como el de toda la naturaleza pueden ser explicados de forma exclusivamente mecánica (Cf. Kutschmann 1986, 206-255). Esta reducción del cuerpo a su extensión, y como consecuencia de ello, su distinción de toda forma de pensamiento fue formulada sistemáticamente por primera vez por el filósofo francés René Descartes (VI Med., AT VII 78). El pensamiento cartesiano proporciona una justificación filosófico-metafísica al método científico asegurando aparentemente el alcance de la verdad indubitable (Cf. Röd 1995³, 76-101). Los problemas teóricos y prácticos de esta filosofía han llevado a una revisión de sus premisas. Sobre todo la noción cartesiana del cuerpo y su consecuente exclusión del pensamiento han sido seriamente cuestionados. De hecho, durante el siglo XX se desarrollaron filosofías que dan una gran importancia a la corporeidad. Especialmente una rama de la fenomenología partiendo de las obras de Husserl se ha concentrado en este tema y con las obras de autores como Merleau-Ponty, Waldenfels, Schmitz y otros se ha ganado una posición dentro de la filosofía seria. El cuerpo no es interpretado por estos autores como *res extensa*, sino como un cuerpo vivo que pertenece al orden de lo pensante (Alarcón 2009, 1-5). Con las palabras de Gabriel Marcel se puede decir que no solamente tenemos un cuerpo, sino que *somos* nuestro cuerpo (Cf. Marcel 1954, 88). El cuerpo como una zona límite entre “ser” y “tener”, entre alma y materia ha sido interpretado de diversas formas. El idioma alemán dispone de un concepto propio para designar esta diferencia y denomina *Leib* al cuerpo vivo que puede ser “objeto” de una experiencia subjetiva (sentido, vivenciado) a diferencia de *Körper*, un cuerpo entre otros cuerpos. Es claro que la memoria corporal no puede referirse al cuerpo como *res extensa* sino como *Leib*, como cuerpo vivo.

El cuerpo como una *res extensa* peculiar

Una filosofía de la corporeidad pareciera ganar su *status quo* únicamente en oposición a una filosofía trascendental. Un ejemplo claro de esta tensión filosófica es la filosofía de Edmund Husserl (Cf. Luft 2005, 13-40r). Ciertamente, al tematizar el filósofo alemán la función del propio cuerpo en la constitución del espacio (Hua XVI), pareciera abandonar irremediabilmente la perspectiva trascendental. Pues, ¿de qué manera tiene que encontrarse el propio cuerpo en el espacio para que el espacio pueda ser objeto de una descripción fenomenológica? Si se concluye que el yo trascendental es necesariamente corporal (*verleiblichtes ich*), entonces éste pertenece a un orden que es trascendental en sí mismo y que no ha sido constituido por él sino del que forma parte: el mundo.

Esta aparente contradicción filosófica obtiene sin embargo una giro muy provocativo en el trabajo doctoral de Ulrich Claesges titulado: “*E. Husserls Theorie der*

² San Agustín dedica el libro X de las confesiones al tema de la memoria. Sobre el concepto de memoria en San Agustín (Cf. Söhnngen 1952).

Raumkonstitution“ (1964). En este trabajo Claesges elabora un programa filosófico coherente que considera tanto los trabajos publicados de Husserl al respecto del espacio, de las cosas y del cuerpo así como también los manuscritos D8, D10, D12 und D13 que en su mayoría aún no han sido publicados.³ Lo sorprendente de la tesis doctoral de Claesges es que en ésta el autor postula de forma convincente la conciliación entre una filosofía trascendental y una filosofía de la corporeidad. Pero ¿para qué tematizar después de Heidegger, los existencialistas o incluso los postmodernistas un asunto tan anticuado como la trascendentalidad? Porque trascendentalidad en esta línea de argumentación no es algo más allá, fuera del sujeto y su facticidad, sino más acá, más adentro, más cercano. Es más, es la condición para la existencia de su forma específica de facticidad. Se podría hablar en este caso más bien de una “trascendentalidad inmanente”. Partiendo de la consideración fenomenológica acerca de la constitución del espacio, concluye Claesges que para la constitución de éste son necesarias la constitución previa tanto de una *conciencia corporal* así como de una *conciencia cinestésica*. El cuerpo es un *apriori* para la constitución del espacio (Cf. Claesges 1964). A pesar de que esta teoría de la corporeidad ha encontrado muy poca resonancia en las discusiones actuales sobre una fenomenología del cuerpo, se merece a mi parecer más atención en las discusiones filosóficas al respecto.

Este no es el lugar apropiado para exponer en detalle la filosofía husserliana acerca de la constitución del espacio y el papel que el cuerpo juega en ésta (Alarcón 2009, 142-187). Sin embargo, es importante destacar los rasgos más importantes de ésta. En primer lugar, porque se trata de una crítica intrínseca que la filosofía trascendental se hace a sí misma: el yo trascendental se reconoce en el curso de sus argumentaciones y descripciones fenomenológicas necesariamente como siendo corpóreo. En segundo lugar, esta teoría se presta especialmente para una consideración fenomenológica sobre la danza debido a la importancia que Husserl le dedica al tema de la constitución háptica del cuerpo, al sistema cinestético y al reconocimiento de que el espacio se constituye a través del movimiento del cuerpo humano.

Husserl tiene interés de concebir el cuerpo (*Leibkörper*) como constituido. En efecto éste es constituido como una *res extensa*. Sin embargo es una *res extensa* diferente a todas las demás: En primer lugar, el cuerpo como órgano de percepción es la condición previa para la constitución de todo contenido sensible. En segundo lugar, el sistema cinestético⁴ constituye al propio cuerpo (*Leibkörper*) como una *res extensa* peculiar. El cuerpo como órgano de percepción y como un objeto corporal especial (*Leiblichkeit*) constituyen por otro lado el sistema cinestético. El cuerpo (*Leibkörper*) es por lo tanto la condición no constituida de constitución. Como tal pertenece el cuerpo al *ego-cogito*. Como una *res extensa* constituida pertenece el cuerpo al *cogitum*. Yo trascendental y yo corporal no constituyen una dicotomía indisoluble, sino que pueden

³ Cf. <http://www.hiw.kuleuven.ac.be/hiw/eng/husserl/index.php> (marzo 2009)

⁴ El concepto de cinestesia contiene dos momentos de nuestra percepción sensible: por un lado movimiento (*kinesis*) y por otro lado percepción (*aisthesis*). Cinestesia es por lo tanto la sensación o percepción de nuestro movimiento. El sistema cinestético en la filosofía husserliana significa la posibilidad de movimientos de que dispone el sujeto para poder percibir adecuadamente. No se trata simplemente de posiciones determinadas sino también de recorridos. Husserl denomina esta libertad cinestética ‘yo puedo’. El espacio no es un lugar vacío en el que las cosas se encuentran y se pueden mover de un punto del espacio a otro, sino que el espacio se genera a través del movimiento “[...] ein System möglicher subjektiver Bewegungen, das durch vielfältiges, sei es auch regelloses Durchlaufen verschmolzen ist zu einem vertrauten habituellen Bewegungssystem (jede mögliche Bewegung also eine bekannte und praktisch zu intendierende). Durch Übung ist Herrschaft über dieses System erwachsen, jede intendierte Bewegung „kann ich“ also, und darin liegt, sie ist jederzeit für mich ausführbar und als das in eins mit ihrer Vorstellung bewusst. E. Husserl, Ms. D 13 IV (1921), 4 (citado por: Claesges 1964, 76).

ser pensados como diferentes momentos de un yo individual (corpóreo) que es capaz de pensar trascendentalmente y que pertenece al mundo (Alarcón 2009, 193).

Mientras que Claesges despliega en su investigación argumentos concisos que ratifican al cuerpo como un *a priori* para la constitución del espacio, guarda silencio con respecto a su temporalidad. A más tardar en las consideraciones acerca del papel que juega el „sistema cinestético” en la constitución del espacio, habría que considerar si el cuerpo no solamente es una *res extensa*, sino también una *res temporalis* peculiar.

El cuerpo como una *res temporalis* peculiar

La danza es el arte del movimiento del cuerpo humano. Si se compara este arte con la música se puede decir que la relación que el bailarín tiene con su propio cuerpo es semejante a la de un instrumento musical que tiene la capacidad de tocarse a sí mismo. La danza es una forma de movimiento cuyo principio es el de „moverse a sí mismo”. Toda danza tiene que ver (como todo cuerpo) con los siguientes principios físicos del movimiento: la inercia, la gravitación y la aceleración. Nuestro cuerpo es atraído hacia el centro de la tierra, tiene la tendencia de seguir en movimiento o permanecer inmóvil así como también de disminuir o aumentar la velocidad de sus movimientos. El „comercio” entre el cuerpo del bailarín y estas fuerzas físicas, exige una actividad (muscular) propia de su parte que consiste en la aplicación de una fuerza que sigue la tendencia de estas fuerzas o se contrapone a ellas. Naturalmente esto no es solamente válido para la danza sino que constituye el principio básico de todos nuestros movimientos. La diferencia es que mientras en nuestra vida diaria nos movemos en vista a otras finalidades, la danza tematiza los principios de nuestros movimientos en cuanto tales.

El espacio y el tiempo están entrelazados en la danza, la danza es un arte espacio-temporal: siendo semejante a la música es un arte temporal, siendo semejante a la arquitectura es un arte espacial (Cf. Laban 1991 y Klein 2005, 187). Se podría pensar que el ritmo de la danza está determinado por el ritmo musical. En efecto, muchos estilos de baile se rigen por un ritmo musical determinado. Sin embargo, la danza posee un ritmo propio, independiente de la música. El bailarín puede bailar al ritmo musical, en contra de éste o simplemente sin música. La primera vez que se formuló la independencia de la danza de la música fue a comienzos del siglo XX en la danza expresionista alemana (*Ausdruckstanz*) también denominada por esta razón „danza absoluta” sus representantes más famosos son Rudolf von Laban y Mary Wigman. No solamente la danza expresionista alemana postula la independencia de la danza de la música, sino también varios estilos de danza modernos y postmodernos. La técnica de Merce Cunningham es en este sentido muy interesante pues él compone sus coreografías sin música, utiliza el azar tanto para buscar movimientos nuevos así como para determinar la secuencia de los diferentes pasos. Los bailarines escuchan la música por primera vez el día de la presentación. La relación entre la danza y la música es que ambas transcurren de forma paralela en el tiempo y es una tarea del espectador decidir cómo percibe el espectáculo (Alarcón, 2009, 103-104) En su trabajo coreográfico Cunningham no se interesa simplemente por la secuencia entre un paso y otro, sino también por el momento de transición entre éstos. Justamente el momento en que un paso está dejando de ser y se está iniciando el siguiente. El coreógrafo considera precisamente este momento de transición como una tarea primordial del bailarín. Mientras las formas, la secuencia y el tiempo (medido por cronómetro) están predeterminados, es una tarea del bailarín convertir estas formas diferentes y aisladas en un tiempo determinado en una danza: unirlas unas a otras en un ritmo determinado. A causa de su renuencia a „expresar” algún contenido diferente del movimiento mismo, el análisis de esta técnica ofrece la posibilidad de observar lo que constituye a la danza como dan-

za. Cunningham pareciera tematizar en su trabajo justamente una paradoja: la *espacialidad del tiempo* (Alarcón 2009, 108).

Cuando el bailarín se mueve, produce una forma transitoria en el espacio. Esta forma puede ser observada desde diferentes perspectivas por los espectadores o por los otros bailarines. El bailarín mismo puede mirar parte de sus movimientos y de su cuerpo pero de forma limitada por ejemplo sus brazos, sus manos y parte de sus piernas y pies, sin embargo no puede mirar ni su espalda ni su rostro. Durante su danza, el bailarín tiene una sensación tactual-cinestésica de sí mismo y de sus movimientos que por lo tanto los reconoce como suyos. Mientras realiza un movimiento, es éste ya pasado. El bailarín tiende durante este movimiento hacia el siguiente. Sin embargo no realiza diversos pasos independientes entre sí, sino un continuo de movimiento que posee un ritmo determinado. El vínculo entre un paso y otro es primordial. La danza es posible –de manera semejante a escuchar una melodía– gracias a la retención del pasado y la protención en el futuro, esta extensión del presente es lo que permite ver en los diferentes pasos una coreografía. El bailarín se mueve en el espacio, ejecuta una *acción*. El inicio del movimiento es el bailarín mismo, pues éste no es movido por una causa ajena, sino que él se mueve a sí mismo.

Melodías cinéticas y memoria cinestésica

La obra del científico ruso Alexander Lurija es conocida mundialmente y no necesita una presentación especial. Sin embargo en este artículo quiero referirme especialmente a un concepto poco conocido de su obra y éste es el de las *melodías cinéticas*. Una melodía cinética no se encuentra únicamente en un arte como la danza, sino que atañe la organización de todos nuestros movimientos. Todo movimiento habitualizado sobre el que disponemos así como caminar, escribir o tomar café, encarna una forma específica de melodía cinética. Cuando aprendemos a escribir por ejemplo necesitamos memorizar el signo gráfico de cada letra, una por una. Se trata en un inicio de impulsos motrices aislados que son responsables únicamente de una letra. Con el transcurrir del tiempo y con la práctica, se altera esta estructura radicalmente y de un conglomerado de elementos y movimientos aislados, se convierte el acto de escribir en una „melodía cinética”. Los movimientos son coordinados, fluidos y eficientes. Ya no es necesario recordar cada vez la forma de una letra ni ejecutar voluntariamente el movimiento correspondiente (Cf. Lurija 1973, 32).

In the initial stages of formation of any movement this chain must consist of a series of isolated impulses; with the development of motor skills the individual impulses are synthesized and combined into integral kinaesthetic structures or kinetic melodies when a single impulse is sufficient to activate a complete dynamic stereotype of automatically interchanging elements (1973, 176)

En la realización de todo movimiento voluntario actúan dos sistemas sensomotrices muy diferentes el sistema *alpha* y el sistema *gamma*. Mientras que *alpha* tiene que ver con nuestra percepción consciente y movimientos iniciados voluntariamente, actúa *gamma* a un nivel que normalmente no es consciente. La coordinación efectiva entre estos dos sistemas es la razón por la cual todo movimiento bien ejecutado puede ser entendido como una melodía cinética. Uno de los aportes más notables de Lurija, en sus consideraciones con respecto al movimiento voluntario, es su reconocimiento de éste no solamente como un fenómeno espacial sino también temporal. Todo movimiento genera sus propias cualidades espacio-temporal-energéticas (Cf. Sheets-Johnstone 2003, 73)

Esta melodía espacio-temporal consiste por lo tanto en la percepción–acción de una secuencia de movimientos que requieren un determinado ritmo, coordinación y aplicación de fuerza. La intención de ejecutar una acción determinada *recuerda* la sensación de una dinámica de movimiento. Sheets-Johnstone denomina de manera certera a este tipo de memoria, memoria cinestésica: *Kinesthetic memory is thus [...] a remembered spatio-temporal-energetic dynamics of self-movement*. (Sheets-Johnstone 2003, 89).

La memoria cinestésica no consiste por lo tanto en una repetición muscular automatizada, sino en el *recuerdo* de una dinámica corporal sentida. Es por esto que podemos escribir nuestros nombres en una chequera, en el pizarrón o en la arena. En todos estos casos trabajan músculos muy diferentes y sin embargo somos capaces de hacerlo sin ningún problema. Esta secuencia de movimientos es compleja pero una vez aprendida, disponemos de ella sin mayor esfuerzo y podemos aplicarla en diferentes situaciones. Husserl denomina en general a este sistema de posibilidades “sistema cinestético” y éste se expresa en la forma de “yo puedo” (Husserl Ms. D 13 IV (1921), cf Claesges 1964, 76). Memoria significa en este caso la *actualización*, la repetición de una secuencia de movimientos que nos permiten actuar en el mundo y que constituyen en gran parte la base de nuestros hábitos.

La memoria cinestésica tal como la desarrolla Sheets-Johnstone en su artículo “Kinesthetik Memory” es por lo tanto una forma de memoria corporal. Es memoria corporal porque se trata de una dinámica de movimiento *sentida* y que es a su vez implícita. Esta forma de memoria sustenta la mayoría de nuestros movimientos y hábitos gracias a los cuales actuamos y vivimos en el mundo.

Fazit

Si se considera que tanto en la danza como en el concepto de “melodía cinética” el tiempo y el espacio están unidos, se plantea nuevamente la pregunta de si el tiempo y el espacio más bien constituyen una unidad primordial cuya distinción es meramente posterior. De ser así, el cuerpo es el *a priori*, es la condición no constituida tanto para la constitución del espacio así como del tiempo. El tema del espacio en la filosofía de Husserl ya lo ha tratado Claesges detenidamente, por esta razón me restrinjo de forma sucinta al tema del tiempo. La sensación háptica-cinestésica que tenemos de nuestro propio cuerpo como nuestro y que acompaña todos nuestros movimientos, experiencias y vivencias no es simplemente un “ahora” (*Jetztpunkt*) que cambia continuamente, sino que tiene la extensión temporal de la duración (*Dauer*). La duración de esta temporalidad sentida es la duración de mi vida. La sensación de este *mi* cuerpo como mío, me acompaña durante todos mis cambios en el proceso de crecimiento, de maduración y de vejez.

Nuestros movimientos no sólo nos permiten actuar en el mundo, sino que en cada movimiento nos sentimos a nosotros mismos. Sensaciones y movimientos son una fuente continua de auto percepción. En este caso se puede hablar de una “conciencia corporal” (Alarcón 2009, 134-184). La constitución de un “yo” y la constitución de un “mundo” tienen la misma fuente de origen y se condicionan mutuamente. Tanto la experiencia del mundo así como la experiencia de sí mismo presuponen un “yo” encarnado. El reconocimiento del “yo” como encarnado no significa una pérdida del sujeto, sino una ganancia. En la reflexión filosófica acerca de la corporeidad, la danza puede ser una aliada muy valiosa, pues esto significa la posibilidad de desarrollar una teoría basada en el cuerpo sano, en un cuerpo que es capaz de bailar.

Bibliografía y abreviaturas

- AT *Oeuvres de Descartes*, ed. Ch. Adam et P. Tannery, 11 Bde. Paris 1897-1910. Ed. 1964-1967.
- Med. Descartes. Meditationen.
- KrV Kant. Kritik der reinen Vernunft.
- Hua Husserliana - Obras completas de Edmund Husserl. Publicada por el Husserl-Archiv (Leuven) en cooperación con Rudolf Boehm bajo la dirección de Samuel Ijsseling. Den Haag, 1950 ff. 2009: 39 tomos.
- Las citas de las confesiones de San Agustín siguen las indicaciones del *Augustinus Lexikon*. Se indican el libro y el párrafo, el capítulo no se menciona.
- Los manuscritos de Edmund Husserl que aún no ha sido publicados en Husserliana, son citados según (Claesges 1964). Centre for Phenomenological Research, <http://www.hiw.kuleuven.be/hiw/eng/husserl/index.php>. (August 2008).
- **Alarcón**, M. (2009): Die Ordnung des Leibes. Eine tanzphilosophische Betrachtung. Würzburg.
- **Augustinus**, A. (2000): Was ist die Zeit? (Confessiones XI / Bekenntniss 11 (ca. 400).
- Lat/Dt. Trad. N. Fischer. Hamburg.
- **Casey**, E. (2000²) Remembering. A Phenomenological Study. Bloomington and Indianapolis.
- **Claesges**, U. (1964): Edmund Husserls Theorie der Raumkonstitution. Den Haag
- **Descartes**, R. (1994): Meditationes de prima philosophia - Meditationen über die Grundlagen der Philosophie (1641). Lat.-deutsch. Hamburg. Philosophische Bibliothek 27.
- **Husserl**, E. (1973): Ding und Raum. Vorlesungen 1907. Ed. por Ulrich Claesges, Den Haag (Hua XVI)
- **Kant**, I. (1998): Kritik der reinen Vernunft (1781). Hamburg. Philosophische Bibliothek 503.
- **Klein**, G. (2005): Medienphilosophie des Tanzes. En: Sandbothe, M/ Nagl, L.: Systematische Medienphilosophie. Berlin, 181-198.
- **Kutschmann**, W. (1986): Der Naturwissenschaftler und sein Körper. Die Rolle der ‚inneren Natur‘ in der experimentellen Naturwissenschaft der frühen Neuzeit. Frankfurt a. M.
- **Luft**, S. (2005): Faktizität und Geschichtlichkeit als Konstituenten der Lebenswelt in Husserls Spätphilosophie. En: Phänomenologische Forschungen 2005. Hamburg, 13-40.
- **Marcel**, G. (1954): Sein und Haben. Paderborn. Trad. Ernst Behler.
- **Röd**, W. (1995³): Descartes. Die Genese des cartesianischen Rationalismus. München.
- **Sheets-Johnstone**, M. (2003): Kinestetik Memory. En: Theoria et Historia Scientiarum, Vol. VII, N. 1, 69-92. Torun.
- **Söhngen**, G. (1952): Der Aufbau der augustinischen Gedächtnislehre. In: Die Einheit in der Theologie. Gesammelte Abhandlungen, Aufsätze, Vorträge. München.
- **Von Laban**, R. (1991): Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes. Wilhelmshaven.
- **Lurija**, A. (1973): The Working Brain. New York.