



ESCENA. Revista de las artes
ISSN: 2215-4906
escena.iiarte@ucr.ac.cr
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Gómez de la Hoz, Iker
Aproximación a la dramaturgia coreográfica de la danza escénica
ESCENA. Revista de las artes, vol. 84, núm. 2, 2025, Enero-Junio, pp. 146-171
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561180390007>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

**Aproximación a la dramaturgia coreográfica de la
danza escénica**

Approach to the Dramaturgy of Scenic Dance

Iker Gómez de la Hoz

DOI 10.15517/es.v84i2.58550



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Aproximación a la dramaturgia coreográfica de la danza escénica

Approach to the Dramaturgy of Scenic Dance

Iker Gómez de la Hoz¹
Universidad Rey Juan Carlos
Manzanares el Real, Madrid, España

Recibido: 27 de enero de 2024

Aprobado: 17 de diciembre de 2024

Resumen

Introducción: Este artículo examina la dramaturgia en la danza escénica, un término cuyo significado suele diluirse entre la composición coreográfica y la dirección escénica. **Objetivo:** Específicamente, se pretende contextualizar la terminología de la dramaturgia coreográfica en la danza escénica para la precisión de su función. **Métodos:** La investigación se fundamenta en un análisis crítico mediante revisión bibliográfica sobre dramaturgia, contrastado con la observación de obras de los distintos territorios de la danza. **Resultados:** La dramaturgia coreográfica se presenta como entidad funcional que articula significados en la escritura coreográfica, facilita la intención artística y considera la atención del espectador. Se sustentan dos enfoques para su estudio: los postulados de la ciencia de la complejidad y la propuesta de bases complementarias a los métodos de análisis coreográficos existentes. **Conclusiones:** La dramaturgia coreográfica se concibe como un proceso flexible que permite la interacción simbólica y poética, de modo que enriquece el análisis y la creación de estructuras significativas en la danza.

Palabras clave: análisis; artes escénicas; coreografía; poética escénica; teatro

Abstract

Introduction: This paper examines dramaturgy in stage dance, a term whose meaning is often diluted between choreographic composition and stage direction. **Objective:**

¹ Coreógrafo. Máster en Artes Escénicas por la Universidad Rey Juan Carlos, España. ORCID: 0009-0008-9343-3716. Correo electrónico: i.gomezd.2016@alumnos.urjc.es

Specifically, it aims to contextualize the terminology of choreographic dramaturgy in stage dance for the precision of its function. **Methods:** The research is based on a critical analysis through a bibliographical review of dramaturgy, contrasted with the observation of works from different dance territories. **Results:** Choreographic dramaturgy is presented as a functional entity that articulates meanings in choreographic writing, facilitates artistic intention, and considers the spectator's engagement. Two approaches to its study are supported: the postulates of the science of complexity and the proposal of complementary bases to existing methods of choreographic analysis. **Conclusions:** The results of this work allow an approach to the interactions between contemplation and ritual in a contemporary artistic practice, presenting both as a way of knowledge capable of transforming the spectator.

Keywords: analysis; performing arts; choreography; stage poetics; theatre

Introducción

Todo acontecimiento teatral requiere de una intencionalidad artística, lo que permite su abordaje desde la dramaturgia teatral. De este criterio se desprende la posibilidad de tratar la danza escénica bajo los mismos términos. Pero, ¿existe una dramaturgia específica para la danza? ¿O la danza debe ser abordada desde la dramaturgia del teatro? Estas interrogantes se han planteado ampliamente en el ámbito académico y profesional, y muestras concretas de estas reflexiones se pueden encontrar en los trabajos de diversas autoras y autores, quienes, de formas muy distintas, abordan la relación entre la danza y la dramaturgia.

En “[Danza y dramaturgia. Sin dramaturgia nada se sostiene](#)”, Ávila (2013) afirma:

Cuando acudo a los teatros nacionales e internacionales como crítica de danza, muy frecuentemente llego a pensar que los responsables de llenar los teatros (los artistas: coreógrafos y bailarines), desconocen las reglas básicas de la composición coreográfica. Parece que en muchas ocasiones no se cuestionan por qué su obra necesita estar en tal o cual espacio, o por qué tal o cual personaje debe desarrollarse de uno u otro modo. Es decir, la fragilidad de la dramaturgia sobre la que se debe sostener la creación se hace evidente. (p. 76)

Al respecto, se apunta que existe una desconexión entre los creadores y las normas que podrían estructurar una obra de danza, lo cual refleja una falta de tratamiento dramático. Esta crítica lleva a una reflexión sobre si la dramaturgia es una necesidad inherente en la creación de danza o si, por el contrario, la danza puede existir sin una estructura dramática. En este sentido, el teórico y dramaturgo [Fratini \(2009\)](#), reflexionando sobre el papel del dramaturgo, sostiene:

No es función del dramaturgo convertirse en lacayo del coreógrafo, pero tampoco en su intérprete. Diálogo entre dos lenguajes que se asedian con curiosidad, la labor del dramaturgo no es la de ser fontanero del significado. No le toca reparar nada. (p. 19)

En función de lo expuesto, se señala la importancia del diálogo entre el dramaturgo y el coreógrafo, aunque también advierte sobre los límites de la intervención del dramaturgo en la obra. Este punto de vista refuerza la idea de que la dramaturgia en la danza no puede ser abordada de manera unívoca, sino que depende de la relación entre diversos agentes en el proceso creativo.

De la misma manera que en el teatro, en un sentido más convencional, ha existido y pervive la figura del dramaturgo diferenciado de la figura del director escénico. ¿Se podría señalar la falta de la figura del dramaturgo en la danza escénica? ¿O la falta de capacidad de coreógrafos y bailarines para trabajar desde la dramaturgia? Por otro lado, se podría cuestionar: ¿la composición coreográfica y la dramaturgia son lo mismo, confluyen o conforman zonas diferenciadas? ¿La dramaturgia es responsabilidad del dramaturgo, del coreógrafo, del bailarín, del espectador, o está distribuida? Y de estar distribuida, ¿esa distribución debe ser intencionada o puede ser aleatoria? ¿Existen reglas básicas de la composición o de la dramaturgia de la danza?

El campo de interrogantes que emergen al abordar el concepto de dramaturgia dentro de la danza escénica es amplio y cada una de estas preguntas abre nuevas aristas para la reflexión y el análisis. En lugar de intentar ofrecer respuestas definitivas a estas cuestiones, en este artículo se busca destacar la complejidad inherente a la relación entre la composición coreográfica y la dramaturgia, un campo que aún no ha sido suficientemente explorado en detalle dentro del ámbito de la danza. Este enfoque subraya la importancia de clarificar los términos y conceptos clave, en vista de que solo mediante un análisis riguroso será posible abordar adecuadamente la dramaturgia de la danza en la práctica artística.

Bajo este ámbito, la razón de investigar el concepto de “dramaturgia coreográfica” radica en la necesidad de mejorar los procesos creativos dentro de la danza escénica. Entender la dramaturgia como una herramienta crítica no solo optimiza el proceso artístico, sino también la forma en que se estudian y se analizan las obras coreográficas. Con este estudio, se intenta proporcionar un marco más claro para los y las profesionales de la danza, al mejorar tanto la comprensión académica como la aplicación práctica en la escena.

La investigación se basa en un análisis crítico que integra una revisión bibliográfica exhaustiva sobre el término ‘dramaturgia’, contrastada con la observación directa de obras de los diferentes territorios de la danza. Esto permitió el desarrollo del objetivo principal del artículo: contextualizar el concepto de dramaturgia dentro del ámbito de la danza escénica. A raíz de lo anterior y abordando las complejidades del objeto de estudio, es pertinente desarrollar teorías, definiciones y refutaciones sobre el concepto de dramaturgia dentro de la danza. En los siguientes apartados, se procede a examinar las principales teorías y enfoques que han abordado la dramaturgia dentro del contexto artístico, lo que servirá de base para construir una conceptualización más precisa dentro del campo de la danza escénica.

Aproximación al término dramaturgia

El concepto de dramaturgia, al igual que el de arte, ha atravesado numerosas transformaciones a lo largo del tiempo, resistiéndose a ser delimitado por una definición rígida. Este debate, que comenzó en el siglo XIX, persiste hoy en día, especialmente cuando se cuestiona si la dramaturgia debe considerarse solo teatro o también literatura. Tradicionalmente, durante este período, el teatro estaba profundamente vinculado al texto literario, de modo que la representación teatral no era más que un medio para reproducir y promover dicho texto.

En [Repensar la dramaturgia: errancia y transformación](#), Sánchez y colaboradores (2011) aseveran que, desde finales del siglo XVIII hasta principios del XX, “la historia del teatro occidental se escribió ligada a la historia de la literatura dramática, incluso quedó en muchos casos oculta bajo la historia de ésta” (p. 20). Este enfoque textual prevaleció hasta principios del siglo XX, cuando el teatro comenzó a desligarse del texto escrito, adoptando una perspectiva más autónoma y performativa.

Con la irrupción de nuevas tendencias artísticas en la primera parte del siglo XX, el teatro, al igual que la pintura y la música, comenzó a ser considerado como un arte autónomo, independiente del drama literario. Este cambio propició una transformación fundamental en el concepto de dramaturgia, debido a que no se limitaba a la escritura de un texto, sino que comenzaba a integrar todos los elementos de la puesta en escena. A medida que la dramaturgia se liberaba del texto literario, se empezó a considerar un campo más amplio en el que se incluyen la semiología y la creación de signos en la *performance*. Este paso significó un cambio de paradigma, orientado hacia una cultura más “performativa”, que no solo se nutre del texto, sino que también da cabida a las relaciones simbólicas y visuales que se dan en el escenario.

Tras este recorrido histórico, donde la dramaturgia se entendía principalmente desde un enfoque textual y literario, es posible ampliar la noción del término hacia sus desarrollos más contemporáneos. En este sentido, el teórico Pavis (1998), en su [Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología](#), ofrece una visión más matizada y diversificada de lo que puede ser la dramaturgia, abordándola desde tres enfoques clave. Estos reflejan la evolución de la dramaturgia desde su función más clásica hacia las prácticas más actuales, ampliando su significado y su aplicabilidad en el ámbito teatral y escénico.

Pavis comienza identificando la dramaturgia en su sentido más clásico, vinculada al drama lírico, en el que el texto adquiere una relevancia primordial. Desde esta perspectiva, la dramaturgia se configura como el arte de organizar y estructurar el texto dramático, siguiendo reglas específicas que guían su construcción y análisis. Destaca la relación entre el texto y la obra, resaltando al autor como el principal agente estructural de esta.

El segundo enfoque se centra en las teorías del teatro épico de Bertolt Brecht. Desde esta perspectiva, la dramaturgia no se limita únicamente a la organización del texto, sino que abarca cómo los elementos escénicos, como la actuación y la puesta en escena, contribuyen a la narración del acontecimiento, integrando un distanciamiento crítico para reflexionar sobre la realidad social. Esta expansión del concepto subraya la importancia de la escenificación en la constitución de la dramaturgia.

Por último, el tercer enfoque lleva la dramaturgia a un terreno más contemporáneo y flexible, donde se concibe como la organización y selección de materiales textuales y escénicos para ofrecer una interpretación particular, unificando texto y puesta en escena en un conjunto coherente. Esta visión ampliada refleja la naturaleza cambiante de la dramaturgia, permitiendo que abarque no solo el texto literario, sino también el espacio, los movimientos y los elementos visuales, de manera que dota al trabajo escénico de una nueva dimensión.

Este giro hacia una dramaturgia más expansiva lleva a explorar el concepto de *poiesis*, propuesto en *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad* por Dubatti (2007). Según el autor, la *poiesis* es el acto creativo-simbólico mediante el cual algo transita del no-ser al ser. En este proceso, la acción *poiética* teatral no solo genera una obra, sino que también da lugar a un ente que previamente no existía, por lo que convierte la creación escénica en un acontecimiento que sucede en el tiempo y el espacio. Este enfoque amplía el horizonte de la dramaturgia, trascendiendo la creación literaria o los procesos épico-narrativos, y abriendo el campo de lo teatral hacia dimensiones que no necesariamente deben ser ficcionales. Recalca que las acciones *poiéticas*, ya sean físicas o físico-verbales, pueden ir más allá de la narrativa convencional y alinearse con enfoques contemporáneos como el *Teatro posdramático* de Lehmann (2013), *Dramaturgias de la imagen* de Sánchez (2002), o *Estética de lo performativo* de Fischer-Lichte (2011).

Con la ampliación del campo de las expresiones artísticas del hecho teatral, surge la posibilidad de una dramaturgia que trascienda lo puramente literario, épico-narrativo o ficcional. Esto expande la noción de dramaturgia como generadora de estrategias

para ordenar y estructurar, manteniendo un equilibrio coherente entre lo escrito y la puesta en escena. Este enfoque ha sido, y sigue siendo, de gran utilidad para muchos territorios del hecho teatral.

En este orden, aparece el término “narraturgia”, acuñado por el dramaturgo y director teatral José Sanchis. El dramaturgo cuestiona la relación entre innovación, experimentación y el dominio de los lenguajes no verbales en el teatro contemporáneo. [Sanchis \(2012\)](#) defiende la continuidad de la literatura dramática como un espacio válido de innovación, en contraposición a la propuesta de aquellos que, bajo el paradigma de la muerte del texto, buscan redefinir el teatro en términos exclusivamente físicos y performativos. Sanchis no niega la importancia de la puesta en escena ni proclama que estos no pertenezcan a la esencia del hecho teatral, sino que se opone a que la asimilación de estos elementos conlleve el deterioro o el detrimento de la literatura dramática, dado que considera el texto como un componente fundamental y no anacrónico. Propone una reflexión sobre cómo se puede trazar una frontera entre lo narrativo y lo dramático, que permita una expansión de las posibilidades teatrales sin perder de vista la potencia del texto. Esta acepción conlleva el pensamiento de un teatro que no se limite a una estructura narrativa lineal, sino que retoque las convenciones al ofrecer un nuevo modo de contar, haciendo al espectador un creador que desautomatiza su relación con la obra.

Los estudios sobre la dramaturgia de la danza, o al menos aquellos estudios que intenten agrupar el amplio espectro de la danza escénica desde una posible dramaturgia, son menos numerosos, especialmente si se atiende a los realizados antes de la década de los setenta. A pesar de esta situación, observando la historia de la danza, se puede señalar cómo este desplazamiento de la dramaturgia del texto a la puesta en escena también ocurrió en la danza a principios del siglo XX. Aunque en las obras de *ballet* académico no se utilizaba el texto en escena, es evidente la presencia del argumento, la narrativa lineal y los personajes literarios. Lo que cambiaba era la forma en que se semantizaban las palabras, pero la representación de la obra se realizaba fuertemente a través de un sentido literario. Por ello, el *ballet* clásico podía ser trabajado desde bases epistemológicas de la dramaturgia literaria y clásica que señala [Pavis \(1998\)](#).

Las corrientes artísticas que se distanciaron del *ballet* clásico iniciadas por el modernismo, en su búsqueda de una autonomía como arte, no solamente iniciaron un desprendimiento de la música, sino también del relato literario. A excepción de la corriente expresionista que tomó un rumbo diferente, hasta la llegada del posmodernismo, muchos

autores siguieron y siguen defendiendo la idea de expresarse mediante un discurso coreográfico basado en historias y la ficción, especialmente las obras de carácter expresivista. Se pueden señalar ejemplos en los que el discurso coreográfico mantiene un claro argumento dramático mediante personajes, presentación, nudo y desenlace, o mediante escenas, secciones y cuadros escénicos, en obras como *The Green Table* (1932) de Kurt Jooss ([wocomoMUSIC, 2021](#)), *The Emperor Jones* (1956) de José Limón ([LimonDanceCompany, 2012](#)), *Dark Matters* (2011) de Crystal Pite ([kiddpivot, 2011](#)) o *John* (2014) de Lloyd Newson ([DV8 Physical Theatre, 2014](#)). Salvando las enormes distancias que se pueden apreciar entre estas obras, todas podrían ser analizadas desde una perspectiva narratológica, acorde con el enfoque de dramaturgia épica que propone Pavis, según el cual, mediante la fábula o la historia, mantienen un equilibrio entre el texto escrito y la puesta en escena, entre el relato y los signos, entre la realidad y la mimesis, entre la palabra y la acción.

Atender como referencia este tipo de obras de la danza escénica se estaría inclinando hacia un tipo de dramaturgia que se mantendría entre la dramaturgia del relato y la dramaturgia de la puesta en escena. No obstante, resultaría un concepto sobre la dramaturgia que no podría englobar a un posible término de la dramaturgia específica para la danza, ya que sería de escasa utilidad en aquellas obras coreográficas donde existen pocos elementos escénicos, carecen de un relato, no presentan de una manera directa una mimesis o metáfora de la realidad e irradian un fuerte carácter subjetivo, y que, a pesar de que el creador tiene una clara intención artística, invita a la percepción-sensación del espectador a concluir el sentido de la obra.

Desde esta perspectiva, se ubican obras como *Dance* (1979) de Lucinda Childs ([Walker Art Center, 2011](#)), *Fase* (1982) de Anne Teresa De Keersmaeker ([Rosas VZW, 2012](#)), *8* (2015) de Tao Ye ([TAO Dance Theater, 2022](#)) o *Half Life* (2018) de Sharon Eyal ([kultur24 TV, 2018](#)). Difícilmente se podrían definir estas coreografías desde un punto de vista descriptivo de una historia que acontece y, a través de ella, dilucidar la existencia de una dramaturgia. Realizando un análisis descriptivo escueto, se podría decir que las cuatro obras presentan claros rasgos minimalistas.

En las obras de Childs y De Keersmaeker, suceden en la escena personas bailando y desplazándose por un espacio definido. En la de Tao, se observan cuerpos que evaden la representación del cuerpo, moviéndose sin desplazarse en un espacio indefinido; mientras que Eyal, mediante una marcada exposición frontal, en la que a través de la repetición de pequeñas unidades coreográficas construidas desde un desnudo-emulado

y un cuerpo-sensible, consigue cargar la escena de un fuerte pulso erótico. Estas obras carecen prácticamente de signos escénicos, o no los suficientes como para poder ser abordados en un sentido completo de la obra desde la semiología y, mucho menos aún, desde las características de la narratividad. ¿Entonces son obras sin dramaturgia? Sin duda, serían obras sin dramaturgia si se atendiese al término dramaturgia del texto o dramaturgia de la puesta en escena.

Realizando el análisis de estas obras para, de esta manera, intentar clarificar la existencia de una posible dramaturgia específica en este tipo de obras de danza, se podría mencionar la cuadrícula en el suelo de la de Childs sobre la que se desplazan los bailarines, las sombras que se proyectan en la pared en la pieza de De Keersmaeker, o el tipo y el uso de las músicas de estas piezas, pero, en otros muchos aspectos, se pueden enfrentar ante un aparente vacío discursivo. Aun así, a pesar de contar con elementos mínimos, de no tratar de realizar una mimesis, representación o metáfora de la realidad, y de carecer de rasgos narratológicos, es apreciable un carácter orgánico de la teatralidad, de cohesión y coherencia, lo que legitima la mención de una dramaturgia de lo que acontece en escena. En definitiva, se trata de señalar que el cuerpo, el movimiento, el ritmo y el espacio, son de por sí elementos que, a pesar de poder ser utilizados como instrumentos o entidades con un carácter minimalista, indefinido y abierto, pueden significar y, en última instancia, generar un sentido. Sobre esto, en su libro, *El análisis de los espectáculos*, Pavis (2000) menciona:

¿Cómo registrar estos signos apenas materializados, sí [sic] no es por intuición y mediante “cuerpo a cuerpo” con el espectáculo gracias al que el espectador se entrega a una percepción sensitivo motora del juego escénico? El término poco científico y poco semiológico de “energía” resulta muy útil a la hora de delimitar el fenómeno no representable del que tratamos: con su presencia, su movimiento y su fraseo, el actor o el bailarín desprenden una energía que alcanza de lleno al espectador. Intuimos correctamente que esta calidad es la que establece la diferencia y la que participa tanto en la experiencia estética completa como en la elaboración del sentido. Lo no representable, es decir, lo invisible (esencialmente pero no exclusivamente), intentamos localizarlo –en respuesta a la hegemonía de una cultura visual de la evidencia– en la audición, el ritmo y las percepciones kinestésicas, y, por lo tanto, más allá de los signos visuales demasiado evidentes y más allá de las unidades ampliamente visibles. Se trata de leer el cuerpo como leemos el cuerpo de los bailarines. (p. 39)

En *Dramaturgia del bailarín. El cazador de mariposas*, Cardona (2000) hace referencia a un seminario sobre teoría teatral, donde se introduce la dramaturgia como un “instrumento para esculpir el espíritu” (p. 15), una herramienta que conecta la mente con la naturaleza a través de la organización de energías invisibles pero perceptibles, de modo que facilita el proceso creativo y la justificación de las acciones del personaje, mientras se exploran los mecanismos de la vida. Estas reflexiones sugieren que la dramaturgia de la danza posee características únicas, diferentes de la dramaturgia narrativa y escénica convencional. Sobre esto, la dramaturgia en danza contribuye a leer los cuerpos que habitan la escena, la energía que emiten y sus posibilidades de evocación subjetiva.

En *Reading Dancing*, Foster (1986) explora esta dimensión desde la perspectiva del espectador, quien debe aprender a ver, oír y sentir cómo se mueve el cuerpo en escena. Según esta autora, el lector de danza debe captar el ritmo en el movimiento, la tridimensionalidad del cuerpo, su relación con la gravedad, así como las cualidades dinámicas y el esfuerzo implicado en cada gesto. Esta aproximación permite profundizar en el amplio campo de la danza escénica al centrarse en aspectos inherentes al movimiento, de modo que ofrece una vía de acceso a la comprensión de la dramaturgia en danza.

Este tipo de reflexión en torno al cuerpo y su potencial para construir una identidad en escena se observa también en la danza expresionista de Mary Wigman y en la energía corporal en el trabajo de Jerzy Grotowski y Eugenio Barba. La perspectiva de Foster permite abordar la danza escénica desde un enfoque que subraya la dinámica, el ritmo y la energía como elementos centrales. Sin embargo, es posible que este enfoque no represente completamente obras como *Manual Focus* de Mette Ingvartsen (2016), *Self Unfinished* (2000) de Xavier Le Roy (Sadler's Wells, 2009), *Primal Matter* de Dimitris Papaioannou (2016) o *Yama* (2015) de Damien Jalet (Traverse Theatre, 2015).

En estos trabajos, el cuerpo se aleja de la noción de “cuerpo-sensible” para aproximarse a una concepción del “cuerpo-aséptico” (Gómez de la Hoz, 2024, p. 232), según la cual este se presenta como una entidad neutral, despojada de subjetividad y sin referencias al mundo interno del intérprete. Este cuerpo-aséptico es, en cierto sentido, una abstracción máxima en la danza, que evade la representación de personajes o sujetos en movimiento para explorar una presencia que elimina toda conexión con la sensibilidad o el carácter individual del bailarín. Esta perspectiva no busca que el cuerpo sea un vehículo expresivo, sino que se convierta en un signo independiente y universal, un elemento en sí mismo que no “presenta” ni “representa” una identidad. En estas obras, la dramaturgia de la danza se

redefine, pues el cuerpo trasciende su función como portador de emociones o historias, adoptando un papel conceptual en el cual se manifiestan nuevas posibilidades para entender la relación entre cuerpo, escena y significado.

A diferencia de los estudios sobre dramaturgia en danza que se han centrado principalmente en la energía y el movimiento del cuerpo, Lin Durán amplía el concepto de dramaturgia de la danza al incluir no solo los aspectos coreográficos vinculados al movimiento, sino también el desarrollo temático. En *Manual del coreógrafo*, Durán (1993) investiga y define múltiples conceptos esenciales para la creación coreográfica, estructurando en una sección, a modo de diccionario, un glosario de términos relacionados con la coreografía. Entre estos, dedica una entrada a la “dramaturgia de la danza”, definiéndola como “el tema y su desarrollo con lenguaje coreográfico. Conflictos que generan acción y contrarios que se atraen o se repelen” (p. 100). Durán explica que, en esta forma de dramaturgia, el núcleo de la estructura está en el tema y es a través de los elementos estructurales y el lenguaje coreográfico que el coreógrafo expresa su “decir” (p. 100). Resalta que una dramaturgia bien fundamentada debe reflejar la perspectiva del creador sobre su material, ya que la ausencia de esta visión puede llevar a que la obra se perciba desarticulada o sin cohesión. Además, destaca la capacidad de esta dramaturgia para narrar situaciones que se transforman a lo largo de la obra, de modo que permite una evolución de ideas y emociones en escena. De esta manera, Durán subraya la importancia de una estructura interna en la danza que no solo organiza el movimiento, sino que también comunica una experiencia dramática completa, reflejando la intención y el punto de vista del creador.

En su obra *Escrituras del silencio. Figuras, secretos, conspiraciones y diseminaciones de una dramaturgia de la danza*, Fratini (2018) ofrece una visión innovadora de la dramaturgia al proponer que esta no se limita a organizar elementos, sino que se ocupa de cohesionar los signos escénicos. La dramaturgia no es un proceso rígido o cerrado, sino una escritura de signos que puede incluir imágenes, cuerpos, objetos, situaciones y tiempos. En esta concepción, la palabra no es el centro absoluto, sino uno de los múltiples hijos posibles de esta escritura más amplia, que busca crear significados a través de una red de signos que dialogan entre sí. El autor introduce un juego conceptual clave entre la textualidad (lo que puede ser replicado o transcrito, como una partitura escrita) y la textilidad (que representa un tejido vivo de signos que se despliega en escena).

La textilidad simboliza un entramado que no se articula mediante normas fijas, sino que se cohesionan, entrelaza y resiste a ser ordenado. Esta metáfora textil refuerza la idea de que la dramaturgia es un proceso adaptable, resiliente y en constante reconfiguración, semejante a un ecosistema de sentido. El concepto de ecosistema señala que el sentido emerge en el balance y la relación de sus elementos vivos, que no son simples piezas de una estructura ordenada, sino partes interdependientes que pueden modificar el conjunto con cualquier cambio en sus relaciones.

De esta manera, el enfoque de Fratini resalta la diferencia fundamental entre ordenar y cohesionar: mientras que una estructura jerárquica impone un orden fijo, la dramaturgia que él propone busca crear un tejido dinámico que mantiene un equilibrio poético, adaptándose constantemente a través de las interacciones de sus elementos. En esta línea, los ecosistemas de sentido que plantea evidencian que el significado escénico no es un constructo estático, sino un proceso vivo que emerge y se transforma continuamente. Así, la dramaturgia opera como un espacio poético en el que cada signo contribuye al sentido global de la obra, lo cual facilita una experiencia en la que el espectador participa de manera activa en su interpretación y percepción.

El planteamiento de Fratini sobre los ecosistemas de sentido encuentra resonancia en la teoría de Cantú (2009), quien aborda la dramaturgia desde el marco de la complejidad. Cantú propone que esta no debe ser vista exclusivamente como literatura dramática, sino como un procedimiento dinámico para la composición escénica, que integra la poética de la acción corporal y la teatralidad. Basándose en Edgar Morin y Jorge Dubatti, en este contexto, describe un enfoque que emplea principios como la auto-eco-organización y la recursividad para estructurar la teatralidad. Para Cantú, la dramaturgia es un “mecanismo dialéctico-analógico mediante el cual se estructura el sistema simbólico-poético de la teatralidad” (Cantú, 2009, p. 121). Esto significa que la dramaturgia se construye a través de relaciones dinámicas, abiertas y cambiantes, que operan bajo un principio de equilibrio entre significados unívocos y equívocos, generando analogías abiertas.

En la necesidad de develar a fondo su visión, Cantú explora el vínculo entre los conceptos de remisión y proyección mediante el ejemplo de un clavo, un martillo, una pared y un cuadro. Aunque estos objetos no necesariamente están conectados físicamente o no se empleen en conjunto, existe una relación latente entre ellos basada en sus posibilidades de uso. Así, un clavo remite al martillo, el martillo a la pared y la pared al cuadro que podría colgarse, lo cual

establece una cadena de conexiones que proyectan un propósito potencial. La proyección, en este sentido, va más allá de la realización material: se sustenta en la idea de un proyecto o un estado de posibilidad que permanece incluso si nunca llega a realizarse.

En las artes escénicas, este principio de remisión y proyección adquiere una dimensión especial debido al carácter poético del lenguaje escénico. Aquí, las imágenes y los elementos que remiten a otros no solo establecen una secuencia lógica o funcional, sino que son poetizados, de modo que se resignifica su relación original. Este proceso da lugar a lo que denomina neo-remisión, en la que los vínculos entre los elementos escénicos no operan según la lógica común, sino que transforman sus significados en un contexto poético. De forma similar, la re-proyección implica que el resultado final de estas asociaciones no es una simple proyección de sentido, sino una resignificación que enriquece la experiencia y crea nuevas capas de significado en la escena, de manera que invita al espectador a explorar un universo simbólico y transformador.

Ejes conceptuales de la dramaturgia

El análisis de los estudios presentados revela que las concepciones sobre la dramaturgia son tan amplias como diversas. Algunas presentan rasgos comunes y convergencias, mientras que otras difieren profundamente en sus enfoques y objetivos. Pese a esta diversidad, se han identificado cuatro ejes principales que estructuran las distintas aproximaciones a la dramaturgia. Estos se han clasificado como la dramaturgia narrativa, la dramaturgia expandida, la dramaturgia del movimiento y la dramaturgia analógica.

El establecimiento de esta categorización puede ser útil para ofrecer una perspectiva clara y ordenada sobre los diferentes enfoques que atraviesan la creación escénica, puesto que permiten identificar con precisión cómo cada uno de ellos dialoga con los múltiples territorios de la danza. Al mismo tiempo, esta agrupación facilita una reflexión profunda y contextualizada que puede servir de base para una propuesta integradora y específica de dramaturgia coreográfica.

Dramaturgia narrativa

Este eje abarca diversas aproximaciones que comparten la característica de estructurar el sentido escénico a partir de una base narrativa, aunque con matices específicos. La primera aproximación, alineada con la dramaturgia literaria tradicional, se centra en la representación de historias construidas a través de elementos como la presentación,

el nudo, el desenlace, personajes, situaciones y un marco espaciotemporal determinado. En el ámbito de la danza, esta estructura narrativa se observa en *ballets* clásicos como *Giselle* (1841) de Jules Perrot ([Centro Provincial de las Artes Teatro Argentino, 2023](#)) o *El lago de los cisnes* (1895) de Marius Petipa ([St Petersburg Ballet Theatre, 2018](#)), que utilizan libretos literarios como base para construir una narrativa bailada.

Por otro lado, la narraturgia propuesta por Sanchís introduce nuevas fórmulas para estructurar las narrativas. Aunque estas historias no siempre siguen un esquema lineal, el verbo y el texto permanecen como elementos centrales. Muestras de este enfoque en la danza incluyen obras como *Can We Talk About This?* (2011) de Lloyd Newson ([DV8 Physical Theatre, 2015](#)), donde el lenguaje verbal actúa como eje dramático. También es posible mencionar las propuestas de la agrupación Needcompany, en las que el texto se integra con la acción escénica, como en su obra *All the Good* (2019) de Jan Lauwers ([ImPulsTanz, 2022](#)).

La aproximación de Durán amplía el concepto de dramaturgia narrativa al incluir situaciones y desarrollos que pueden o no contener texto, pero que conservan un sentido narrativo a partir de la estructuración de conflictos y su evolución en escena. Ejemplos de este enfoque incluyen *Kontakthof* (1978) de Pina Bausch ([Opéra national de Paris, 2022](#)), *Moeder* (2016) de Gabriela Carrizo ([Peeping Tom Dance Cie, 2016](#)), o la pieza *Vorònia* (2015) de Marcos Morau ([Mercat de les Flors, 2015](#)). Estas obras no necesariamente siguen una estructura lineal, pero articulan situaciones y conflictos que permiten al espectador acceder a un relato profundo.

Con este eje se agrupa y pone de relieve aquellas nociones de dramaturgia que estructuran el sentido escénico a partir de un enfoque narrativo, ya sea a través de formas clásicas de presentación, nudo y desenlace, o mediante propuestas contemporáneas que reconfiguran el relato.

Dramaturgia expandida

Este eje aborda una visión de la dramaturgia que trasciende los límites tradicionales del teatro basado en el texto, explorando territorios performáticos y escénicos más amplios. En contraste con la dramaturgia narrativa, que tiende a centrar su sentido en el texto o en la narración de situaciones, la dramaturgia expandida se enfoca en el acontecimiento escénico como un espacio dinámico donde la acción, la corporeidad y los elementos visuales juegan un papel central en la creación de significado. En esta perspectiva se incluyen las propuestas de [Sánchez \(2002\)](#), [Fischer-Lichte \(2011\)](#) y [Lehmann \(2013\)](#), mencionados

anteriormente, quienes han defendido una aproximación que integra diversas formas escénicas, incluyendo las artes visuales y la *performance*. La inclusión de múltiples lenguajes y la ruptura con la dependencia del texto hacen que esta dramaturgia sea más inclusiva con la danza que las formas dramáticas centradas en el verbo.

Mientras que la dramaturgia narrativa, en sus diferentes manifestaciones, excluye aquellas piezas de danza que no se estructuran a partir de un hilo narrativo o una lógica de narración, la dramaturgia expandida abre el espacio a obras que operan a través de dinámicas, movimientos y la interacción de elementos escénicos sin necesidad de un relato lineal. No obstante, es importante señalar que, si bien la dramaturgia expandida abarca un espectro amplio de la danza, sus principios no siempre profundizan en el binomio cuerpo-movimiento, que es intrínseco a la esencia dancística. Dentro de esta perspectiva, es más apropiado destacar obras de corte performático como *Monte Olympus* (2015) de Jan Fabre ([Jan Fabre Performing Arts - Troubleyn, 2016](#)) o *Llámame mariachi* (2009) de La Ribot ([Teatro Jovellanos, 2011](#)). Aunque se sitúan dentro del territorio de la danza, su carácter performativo refleja un distanciamiento de la danza estrictamente “bailada”. En este contexto, el cuerpo no necesariamente se centra en el movimiento coreográfico *per se*, sino que se convierte en un agente performático que interactúa con el espacio, los objetos y el espectador.

Dramaturgia del movimiento

En este eje se incluyen las propuestas de autoras como [Foster \(1986\)](#) y [Cardona \(2000\)](#), quienes destacan cómo la danza no solo se construye a partir de la acción física, sino también de la energía que el cuerpo desprende, sugiriendo que el cuerpo es un vehículo de significados que emergen del dinamismo del movimiento. Este tipo de dramaturgia está alineado y es fácilmente identificable en obras de carácter dancístico que se centran primordialmente en el movimiento como fuente de significado. Este enfoque incluye piezas como *In the Middle, Somewhat Elevated* (1987) de William Forsythe ([Semperoper Ballett, 2016](#)), *Political Mother* (2010) de Hofesh Shechter ([hofeshshechterco, 2011](#)) o *Watermotor* (1978) de Trisha Brown ([The Poise Project, 2017](#)), donde el movimiento se convierte en el eje articulador de la obra, proyectando una energía que conecta al espectador con la experiencia escénica.

Sin embargo, esta dramaturgia también presenta límites para abarcar el espectro expansivo de la danza, ya que no siempre incluye aquellas prácticas más conceptuales que se alejan del movimiento dinámico y buscan explorar otras dimensiones de la corporalidad, por ejemplo, los trabajos de coreógrafos mencionados anteriormente como Ingvartsen,

Le Roy, Papaioannou o Jalet. Este cuestionamiento del movimiento como centro de la danza es abordado en *Agotar la danza: performance y política del movimiento* por Lepecki (2006), quien argumenta que la danza no necesita depender del movimiento dinámico para ser una expresión artística efectiva. Lepecki plantea que el desgaste, la quietud y la presencia del cuerpo pueden redefinir lo que se entiende por danza y cómo es percibida en escena. Así, se amplía el horizonte de la dramaturgia del movimiento, desafiando las convenciones y abriendo paso a nuevas formas de lectura corporal que no necesariamente dependen del movimiento físico como único medio de expresión.

Dramaturgia analógica

Este eje pone el énfasis en la creación de sentido a través de la analogía, la poética y las relaciones simbólicas que emergen en el espacio escénico. Se centra en el potencial de los materiales sensibles y en la interacción entre elementos que trascienden las estructuras narrativas o las dinámicas tradicionales del binomio cuerpo-movimiento. Las propuestas de Fratini y Cantú son representativas de esta aproximación, al explorar cómo la dramaturgia puede operar como un sistema poético en constante cambio y reconfiguración. En este sentido, la dramaturgia analógica privilegia la poética y la resonancia de los materiales, creando un espacio en el que la experiencia escénica se define por su capacidad de generar sentidos abiertos y significados emergentes.

Si bien estos cuatro ejes aportan enfoques diversos y complementarios, cada uno de ellos, de manera independiente, no alcanza a cubrir toda la extensión y complejidad que abarca la danza en sus múltiples territorios. La riqueza del lenguaje coreográfico, que incluye desde narrativas lineales hasta propuestas conceptuales y abstractas, así como obras centradas en la energía del movimiento o en el cuerpo como signo, exige un abordaje que combine y amplifique los aspectos más relevantes de cada uno de estos enfoques. Por tal razón, resulta necesario plantear una propuesta integradora que recoja elementos de cada eje y permita su aplicación específica al ámbito de la danza, abarcando todo su espectro. Seguidamente, se presenta esta propuesta bajo el nombre de dramaturgia coreográfica.

La dramaturgia coreográfica

Esta propuesta busca articular las diversas perspectivas que atraviesan el ámbito de la danza, creando un marco que no solo contemple el sentido narrativo, el movimiento y la poética de los materiales, sino que también permita aplicar estos enfoques al amplio

espectro de prácticas coreográficas. La dramaturgia coreográfica se diferencia de otras formas de dramaturgia al operar desde un proceso creativo que no se limita a la estructuración previa de elementos, sino que se desarrolla en paralelo y en constante diálogo con el proceso de creación coreográfica.

Si bien queda establecido que la dramaturgia coreográfica forma parte integral del proceso creativo, es necesario señalar que no debe ser entendida como un proceso productivo en términos tradicionales. A diferencia de la creatividad productora, que transforma ideas en objetos tangibles, como el pintor que plasma una idea en un lienzo, la dramaturgia coreográfica se manifiesta como un proceso creativo no productivo. Esto implica que su función no radica en generar o establecer los pasos, gestos o secuencias que componen la obra, ni en producir un discurso coreográfico cerrado o un sentido final. La dramaturgia coreográfica actúa como un espacio de articulación de ideas y conceptos que influye en la producción coreográfica, pero sin materializarse de manera visible o tangible.

Al entenderse como un proceso creativo no productivo, la dramaturgia coreográfica desempeña un rol esencial en la creación de sentido, generando conexiones, resonancias y articulaciones poéticas que no siempre pueden ser percibidas directamente por el espectador. Su carácter invisible no le resta importancia; al contrario, su capacidad para influir en la resolución final de la obra radica en la forma en que articula elementos sensibles, cuerpos y movimientos, posibilitando la emergencia de significados y experiencias que trascienden la materialidad de la escena. En este sentido, la dramaturgia coreográfica se aleja de un ordenamiento rígido para articular unidades vivas en constante transformación, generando un entorno escénico en el que cada elemento cobra vida a través de su interacción con el todo.

La propuesta de la dramaturgia coreográfica invita, así, a un proceso de creación que opera desde el potencial creativo de la poética, integrando las múltiples dimensiones del lenguaje dancístico. Se convierte en el espacio donde se cohesiona el sentido, sin necesidad de imponer estructuras rígidas, y donde se posibilita que la obra emerja con una lógica propia, coherente y viva, en constante relación con los movimientos, significados y contextos que la atraviesan.

Este planteamiento y aproximación a la dramaturgia coreográfica puede, incluso dentro del ámbito artístico, suscitar cierto grado de ambigüedad o volatilidad que podría llevar a considerar que la dramaturgia coreográfica se sustenta sobre una base demasiado indefinida para ser formalizada en un marco de estudio concreto. La propiedad de invisibilidad de esta dramaturgia puede percibirse como un rasgo que fomenta la imprecisión, su función como acto creativo no productivo puede ser vista como un ámbito de teorías no

demostrables, y el hecho de que la dramaturgia coreográfica deba presentarse siempre como un sistema diferente y desconocido para cada obra puede resultar enigmático y complejo. Este posible planteamiento crítico es, por tanto, plausible.

No obstante, en la búsqueda de refutar estas percepciones, es necesario establecer que una comprensión y aproximación a la dramaturgia coreográfica, así como a sus características inherentes, y por ende al hecho coreográfico, debe estar interrelacionada con las propias características de la coreografía en sí misma. De esta manera, sin despojar a la dramaturgia de su carácter no material y de su dimensión poética y abierta, su estudio puede pasar de ser percibido como difuso o indeterminado a ser entendido como un proceso complejo que merece un abordaje en profundidad.

En consecuencia, para realizar una aproximación rigurosa al término dramaturgia coreográfica, es necesario proponer formas de estudio adecuadas. En este artículo se presentan dos planteamientos como propuestas para este fin:

1. El primer planteamiento aborda los postulados básicos de la ciencia de la complejidad que Cantú retoma de los trabajos de Morin.
2. El segundo enfoque sugiere bases complementarias a los métodos de análisis coreográficos existentes, con el fin de integrar la comprensión de la dramaturgia en el proceso creativo coreográfico.

Propuestas para el estudio de la dramaturgia

La complejidad en la dramaturgia coreográfica

Los principios básicos de la teoría de la complejidad, según Morin, pueden ser herramientas valiosas para abordar la dramaturgia coreográfica desde una perspectiva integral. Estos principios se organizan en torno a tres conceptos interrelacionados: el principio dialógico, el principio de recursividad y el principio hologramático. A continuación, se propone su aplicación en el contexto de la dramaturgia coreográfica:

1. *Principio dialógico*: establece la coexistencia y la interacción de ideas que son a la vez complementarias y opuestas, de manera que generan un equilibrio dinámico entre elementos. En el contexto de la dramaturgia coreográfica, este principio invita a comprender las tensiones y dualidades presentes en la creación escénica, tales como orden-desorden, estructura-descomposición o acción-inacción. La dramaturgia coreográfica debe reconocer estas polaridades y articularlas en un entramado

de relaciones complejas, sin buscar una resolución simplista, sino explorando su potencial poético y simbólico. Las neo-remisiones y re-proyecciones que emergen de elementos sensibles pueden ser organizadas a través de ajustes y contradicciones inherentes a cada obra, las cuales generan un mundo escénico único.

2. *Principio de recursividad*: en lugar de un enfoque lineal de causa y efecto, este principio plantea una relación cíclica y de retroalimentación entre los elementos de la dramaturgia. En la creación coreográfica, una secuencia de movimientos puede generar una situación o un significado específico que, a su vez, influye en la ejecución y percepción de los movimientos originales. La dramaturgia coreográfica debe atender a esta relación recursiva, identificando cómo las neo-remisiones influyen y se transforman en un ciclo de retroalimentación constante dentro de la obra.
3. *Principio hologramático*: según este principio, cada parte de un todo contiene, de alguna manera, la totalidad. En la dramaturgia coreográfica, cada detalle de un movimiento, cada transición y cada interacción puede reflejar el sentido global de la obra. La dramaturgia no solo se manifiesta en la estructura general, sino además en los pequeños gestos y detalles, dotando de coherencia al conjunto. Las neo-remisiones y re-proyecciones pueden aparecer en distintas escalas, desde lo micro (un solo gesto) hasta lo macro (la totalidad de la obra), de modo que configuran un entramado coherente y resonante.

Esta aplicación de la teoría de la complejidad permite entender la dramaturgia coreográfica no como un esquema rígido, sino como un proceso de articulación dinámica y en constante transformación, que se adapta a las particularidades de cada obra. La dramaturgia coreográfica se convierte, así, en un proceso complejo, abierto y sujeto a las conexiones emergentes y las contradicciones del acto creativo.

Bases para un modelo complementario de análisis coreográfico

Existen diversos métodos para el análisis coreográfico que abordan la obra desde distintos enfoques. En primer lugar, se encuentran los modelos que provienen de disciplinas externas a la danza, como la Filosofía, la Estética del Arte o la Sociología. Estos enfoques ofrecen perspectivas teóricas enriquecedoras, aunque tienden a observar la danza desde un marco conceptual amplio, sin atender siempre las particularidades inherentes al arte coreográfico. En segundo lugar, existen métodos específicos de la danza que, si bien pueden incorporar influencias externas, abordan la obra desde un enfoque disciplinar más riguroso. Entre estos, destacan las propuestas en la bibliografía, como el trabajo de [Adshead \(1999\)](#),

quien analiza la danza descomponiéndola en componentes clave como la acción, el espacio, la dinámica y las relaciones; [Preston-Dunlop y Sánchez-Colberg \(2002\)](#), quienes examinan el movimiento en relación con la construcción del significado; y [Franco y Nordera \(2007\)](#), quienes aportan una perspectiva crítica al abordar cuestiones de identidad y construcción social del cuerpo en escena. Por su parte, [Louppe \(2012\)](#) se enfoca en una poética del movimiento; asimismo, ofrece valiosas contribuciones al estudio de la dramaturgia coreográfica.

En este sentido, se propone un modelo complementario que aborda la dramaturgia coreográfica desde el potencial poético de los materiales sensibles (movimientos, cuerpos, música, iluminación, etc.). La dramaturgia no opera directamente sobre estos elementos, sino sobre las relaciones y significados que emergen de su interacción. Por tanto, un análisis exhaustivo de estos materiales es fundamental para comprender cómo se articula la dramaturgia coreográfica. Cuanto más detallado y preciso sea el análisis de las relaciones y funciones de los elementos coreográficos en escena, mejor se esclarecerá la construcción dramática que subyace en su interacción.

En función de todo lo planteado, se proponen cuatro áreas de análisis fundamentales de la obra coreográfica:

1. La escritura coreográfica: examina las relaciones entre el cuerpo y el movimiento.
2. El discurso coreográfico: analiza las relaciones entre el significado y el sentido de la obra.
3. La articulación coreográfica: relaciones o hibridaciones de la danza con otras disciplinas.
4. Los contenedores de la danza: clasifica las tipologías de relación entre la obra y el espectador.

Este enfoque pretende ofrecer un marco inicial para el desarrollo de herramientas analíticas que puedan aplicarse desde la práctica artística y la observación crítica de las obras de danza, con el fin de enriquecer la comprensión y el estudio de la dramaturgia coreográfica.

Conclusiones

A manera de conclusión, la dramaturgia coreográfica debe entenderse como una creación artística práctica, y no productiva, que opera en constante diálogo con el proceso creativo. Aunque puede ser teorizada, su verdadero valor radica en su capacidad de articularse con el acto creativo mediante una metodología relacional y abierta. Esto tiene implicaciones significativas en la forma en que se desarrollan y analizan las prácticas escénicas

contemporáneas. De este modo, contribuye a la conformación de un espacio de alteridad simbólica o metafórica que no siempre surge de una ficción de la realidad, sino que se construye a través de neo-remisiones y re-proyecciones que se retroalimentan cíclicamente en diferentes unidades y escalas dentro de la obra.

Aunque depende de materiales sensibles, la dramaturgia coreográfica trabaja sobre las propiedades poéticas que estos generan, articulando significados a partir de las neo-remisiones que emergen de su interacción. Su carácter recursivo permite la reescritura y reestructuración del material coreográfico, de modo que influye en la experiencia escénica. Es de esta manera que la dramaturgia coreográfica ocurre durante el proceso creativo, por lo que enriquece la obra al operar en múltiples niveles, desde la energía y movimientos iniciales hasta la creación de situaciones y experiencias para el espectador.

Cabe resaltar, además, que la dramaturgia coreográfica no se limita a ordenar materiales, sino que articula unidades vivas con un potencial poético intrínseco, de manera que genera un entorno escénico integrado y resonante. Su objetivo final es producir una experiencia poética que no se detenga en la simple disposición de elementos, sino que permita la creación de un espacio escénico capaz de articular significados complejos de manera cohesionada y coherente.

Finalmente, se puede concebir la dramaturgia coreográfica como una entidad que, aunque no exista físicamente en la escena, sí presenta su funcionalidad al articular, sistematizar y construir una matriz de equilibrios de significados integrales, cohesionados y coherentes. Esto ocurre mediante un acto creativo no productivo que integra todos los diferentes elementos de la escritura coreográfica, el discurso coreográfico, las articulaciones coreográficas y los contenedores coreográficos, con la finalidad de facilitar la intención artística y tener en cuenta la curva de atención del espectador. Al articular estos aspectos, la dramaturgia coreográfica se convierte en una herramienta tanto para la creación como para el análisis de la obra escénica, dado que marca un camino hacia un entendimiento más profundo y relacional de la danza.

Referencias

- Adshead, J. (1999). *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana Teatres de la Generalitat Valenciana.
- Ávila, M. (2013). Danza y Dramaturgia. Sin dramaturgia nada se sostiene. *ESCENA. Revista de las artes*, 72(1), 75-82. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/14459>
- Cantú, M. (2009). Dramaturgia de la dramaturgia. *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 14, 105-127.
- Cardona, P. (2000). *Dramaturgia del bailarín: Cazador de mariposas: un estudio sobre la naturaleza de la comunicación escénica y la percepción del espectador*. Instituto Nacional de Bellas Artes; Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Centro Provincial de las Artes Teatro Argentino. (2023, 19 de diciembre). *Ballet «GISELLE» | 8 de septiembre de 2023* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=oHUzXFofPGM>
- Dimitris Papaioannou. (2016, 3 de noviembre). *Primal Matter (2012) by Dimitris Papaioannou / the entire work in seventeen minutes* [video]. Vimeo. <https://vimeo.com/190056876>
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.
- Durán, L. (1993). *Manual del coreógrafo*. Instituto Nacional de Bellas Artes; Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- DV8 Physical Theatre. (2014, 31 de julio). *DV8 Physical Theatre | JOHN* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=j5CZG8-23Fc>
- DV8 Physical Theatre. (2015, 18 de septiembre). *DV8 Physical Theatre | Can we talk about this?: Roy Brown* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ESDkAlpTMQg>
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada.
- Foster, S. L. (1986). *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. University of California Press.

- Franco, S., & Nordera, M. (Eds.). (2007). *Dance Discourses: Keywords in Dance Research*. Routledge.
- Fratini, R. (2009). Por una dramaturgia silenciosa. La desconfianza en los movimientos del texto. *Reflexiones en torno a la danza: Caligrafías del cuerpo*, 3, 19-23. <https://issuu.com/mercatflors/docs/revista0809cast>
- Fratini, R. (2018). *Escrituras del silencio. Figuras, secretos, conspiraciones y diseminaciones de una dramaturgia de la danza*. Paso de Gato; Universidad de Guadalajara.
- Gómez de la Hoz, I. (2024). Los cuerpos de la danza escénica: La dualidad entre el “cuerpo-sensible” y el “cuerpo- aséptico” como herramienta de análisis. *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*, 20(37), 223-237. <https://doi.org/10.14483/21450706.21752>
- hofeshshechterco. (2011, 6 de mayo). *Hofesh Shechter political mother* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yv4TBdmeZs8>
- ImPulsTanz. (2022, 9 de mayo). *Jan Lauwers / Needcompany «All the good»* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8GwORet05IM>
- Jan Fabre Performing Arts - Troubleyn. (2016, 9 de marzo). *2015 Mount Olympus, to glorify the cult of tragedy (a 24 hour performance) ENDTWERK* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=amsZyJMq09w>
- kiddpivot. (2011, 6 de enero). *Dark Matters - Kidd Pivot | Crystal Pite* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=VNyLjFiKrfY>
- kultur24 TV. (2018, 10 de diciembre). *HALF LIFE - Sharon Eyal - Staatsballett Berlin* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ddyIj0x3ZiE>
- Lehmann, H. T. (2013). *Teatro posdramático*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Lepecki, A. (2006). *Agotar la danza: Performance y política del movimiento*. Centro Coreográfico Galego.
- LimonDanceCompany. (2012, 16 de junio). *The Emperor Jones* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xEMV3gDM1KI>
- Loupe, L. (2012). *Poética de la danza contemporánea*. Ediciones Universidad de Salamanca.

- Mercat de les Flors. (2015, 1 de septiembre). *LA VERONAL - Vorònia* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cLPIICQjfU>
- Mette Ingvarstsen. (2016, 24 de marzo). *Manual Focus* [video]. Vimeo. <https://vimeo.com/160208093>
- Opéra National de Paris. (2022, 7 de diciembre). *[EXTRAIT] KONTAKTHOF, a piece by Pina Bausch* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=UiCEJ6gY8M4>
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. Grupo Planeta.
- Peeping Tom Dance Cie. (2016, 5 de octubre). *PeepingTom - moeder* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bLsum2sxUjc>
- Preston-Dunlop, V., & Sánchez-Colberg, A. (2002). *Dance and the Performative: A Choreological Perspective: Laban and Beyond*. Verve.
- Rosas VZW. (2012, 18 de diciembre). *Fase / trailer* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HpPmH4Wc5AM>
- Sadler's Wells. (2009, 12 de enero). *Xavier Le Roy - Self Unfinished (1998)* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=G3rv1TeVEPM>
- Sánchez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Universidad de Castilla La Mancha.
- Sánchez, J. A., Lepecki, A., Araujo, A., Ballatin, M., Cornago, O., Domínguez, J., Heathfield, A., Lehmann, H.-T., Liddell, A., Marranca, B., & Pujol, Q. (2011). *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Sanchis, J. (2012). *Narraturgia: Dramaturgia de textos narrativos*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- Semperoper Ballett. (2016, 25 de enero). *In the Middle, somewhat Elevated - Sylvie & Laurent Pas de Deux* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HqS4Gh1IMGA>

St Petersburg Ballet Theatre. (2018, 17 de diciembre). *St Petersburg Ballet Theatre - Swan Lake ft Irina Kolesnikova* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OOH-zp-mo9I4>

TAO Dance Theater. (2022, 22 de mayo). *TAO Dance Theater 8* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=66h_HK6E9E4

Teatro Jovellanos. (2011, 2 de marzo). *La Ribot - Llámame mariachi* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5imKM-Z3U3Q>

The Poise Project. (2017, 26 de julio). *Trisha Brown in Watermotor, by Babette Mangolte 1978* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=2-5o8dLagJ8>

Traverse Theatre. (2015, 14 de enero). *YAMA by Damien Jalet at the Traverse Theatre* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jWxOB1Unkps>

Walker Art Center. (2011, 8 de junio). *A Look at Lucinda Childs/Philip Glass/Sol LeWitt's Dance* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CByoefokGrA>

wocomoMUSIC. (2021, 26 de agosto). *Kurt Jooss' The Green Table: horrors and fear (the Joffrey Ballet of Chicago)* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=un5kYC8jpUk>