



AusArt

ISSN: 2340-9134

ISSN: 2340-8510

javier.diez@ehu.eus

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

Borges Carreras, Cintia

La deconstrucción del texto corporal: Reescrituras noveladas a través del lenguaje coreográfico

AusArt, vol. 10, núm. 1, 2022, pp. 143-155

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

DOI: <https://doi.org/10.1387/AusArt.23547>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=695874004010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

[redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

LA DECONSTRUCCIÓN DEL TEXTO CORPORAL: REESCRITURAS NOVELADAS A TRAVÉS DEL LENGUAJE COREOGRÁFICO

Cintia Borges Carreras*

Universidad Autónoma de Madrid / Universidad de Oviedo

Resumen

En el discurso narrativo de la danza, el cuerpo se convierte en una entidad rizomática desde la que se articulan los *sentidos* simbólicos del propio movimiento. La semántica literaria es un recurso utilizado para hacer del lenguaje coreográfico una mimesis de las palabras, reconfiguradas a un vocabulario que, aún siendo no verbal, se presenta análogo a la acción poética. Si la obra coreográfica toma el relato literario como referente desde el que ilustrar su propia dramaturgia, la escritura dinámica del movimiento, significativa y discursivo, se ocupa de una deconstrucción del texto más allá de transformar los mecanismos inherentes del *contar*. La conceptualización de este tipo de escritura coreográfica sobrepasa cuando el texto literario es la génesis del texto corporal. Por ello, hacia una epistemología de lo narrado a través del cuerpo, se indaga en el manejo de teorías y en la concreción de conceptos aplicables a la danza como cimientos indispensables para gestionar una hermenéutica del lenguaje coreográfico.

* Cintia Borges Carreras (Universidad Autónoma de Madrid) con referencia CA1/RSUE/2021-00872 es beneficiaria de la Ayuda Margarita Salas, financiada por el Ministerio de Universidades, el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia (Unión Europa-Next Generation) y la UAM.

Palabras clave: CUERPO; NARRACIÓN; ESCRITURA BAILADA; DECONSTRUCCIÓN

THE DECONSTRUCTION OF TEXT'S BODY: REWRITTEN NOVELS THROUGH THE CHOREOGRAPHIC LANGUAGE

Abstract

In the dance narrative discourse, the body becomes a rhizomatic entity from which the symbolic senses of self-movement are framed. Literary semantics is a resource used to make word's mimesis in choreographic language, reconfigured to a vocabulary that, still not verbal, is presented analogous to poetic action. If the choreographic work takes the literary account as a reference from which to illustrate its own dramaturgy, the dynamic writing of the movement, significant and discursive, deals with a deconstruction of the text beyond transforming the inherent mechanisms of telling. The conceptualization of this type of choreographic writing stands out when the literary text is the genesis of the text's body. Therefore, towards an epistemology of what is narrated through the body, it is inquired in the use of theories and in the concretion of concepts applicable to dance as indispensable foundations to hermeneutics handling of the choreographic language.

Keywords: BODY; NARRATION; DANCE WRITING; DECONSTRUCTION

Borges Carreras, Cintia. 2022. "La deconstrucción del texto corporal: Reescrituras noveladas a través del lenguaje coreográfico". *AusArt* 10 (1): pp 143-155. DOI: 10.1387/AusArt.23547

I.- LA ENCARNACIÓN DE UNA ESCRITURA BAILADA

La incorporación de un discurso de eminente presencia literaria dentro del campo de la danza supone adquirir en el análisis coreográfico de las fuentes, una disposición metodológica que se ocupe de valorar la dramaturgia de la obra desde una perspectiva narrativa. Que se detenga en el cuerpo, pero también en lo bailado; que mire hacia el discurso que se ha poetizado con otras palabras ya no verbales, sino kinésicas y que permita adentrarse en los *sentidos* mimetizados en forma de acción coreográfica. Es decir, que faculte una construcción teórica consolidada para analizar y conceptualizar la transferencia de *intertextos* entre las obras literarias y las coreográficas. Al priorizar la lectura argumental del desarrollo escénico, el cuerpo, en su dinámica bailada, es el primero en adaptar a su capacidad comunicante un lenguaje que supera el propio movimiento para hacerse concepto. Su acción en el espacio escénico se nutre de los otros elementos significantes, generadores en su conjunto axiomático de los *sentidos* narrados en las novelas, debido a la relación sintagmática de las palabras. Y aunque todos los parámetros configuran este tipo de escritura bailada, es el cuerpo quien la articula.

En este cuerpo se reconfiguran elementos de la identidad subjetiva, patrones socioculturales determinados por la historia e imaginarios creativos que sucumben a lo idiosincrático, a los roles de género y a la imagen estético-artística aprehendida. La entidad corporal se hace *texto* en la medida en la que el ser humano imprime una huella que ha de ser leída por sus congéneres, que ha de experimentarse en la pluralidad de lenguajes creativos disponibles y que ha de generar extrañamiento cuando se alcanza su propia deconstrucción.

La complejidad de la concepción corporal en la danza ha sido señalada por Pérez (2009) ante la construcción “psico-orgánica” de los procedimientos funcionales que intervienen en su puesta en acción en el mundo. Por otra parte, la afección negativa que identificó su concepto a lo largo de la historia ha dificultado el desarrollo de teorías específicas en torno a un pensamiento corporal de la danza, hasta bien entrado el siglo XX (Borges Carreras 2021). En este caso, teniendo en cuenta uno de los objetivos de la investigación: identificar y conceptualizar la presencia literaria en la danza como una forma de escritura coreográfica, capaz de ilustrar categorías poéticas propias en una dramaturgia narrativa, tratamos con una idea de cuerpo plural. Un cuerpo archivo (Lepecki 2010), un cuerpo sensitivo (Louppe 2004), un cuerpo suspendido en el relato (Fratini 2011), un cuerpo plástico (Lifar 1938), un cuerpo discursivo que puede tornarse performatividad. Un cuerpo no consciente que revela su propia totalidad al cederse al sacrificio de la santidad (Grotowsky [1968] 2004). Un cuerpo cognitivo en su emocionalidad (Borges Carreras 2021), cedido a la representación de lo escrito con palabras; capaz de encarnar el pensamiento mismo entre la fragmentación de la conciencia, la fluidez de la gestualidad y la verbalización corpórea de la

subjetividad, como hace William Forsythe en *Wolf phrase* (2000), atrapando el tiempo vivido de *Mrs. Dalloway* (1925) de Virginia Woolf, o como hace Merce Cunningham en *The hours* (1999), tomando la obra de la escritora en una refracción deformada por el caos.

Ecos de un flujo de escritura que quería ser a su vez el eco lingüístico de una experiencia interior y que, como todo eco físico, existía solamente en la distancia, en la redundancia, en la periodicidad y terminalidad de aquello que afirmaba (Fratini 2011, 287).

Este tipo de cuerpo admite en su subjetividad, una dualidad compartida entre una presencia ficcional literaria y la revivificación de la realidad de quien escribe, como hizo Wayne McGregor con *Wolf Works* al velar a Virginia entre los arquetipos de Mrs. Dalloway, Orlando o los personajes de *The waves* (Borges Carreras 2019). Un cuerpo texto, simbólico en la apariencia efímera de la danza, que puede reinterpretar el texto literario, como hace Cathy Marston con la Reina Gertrude en su ballet *Hamlet* (2017), al dar voz a una mujer que se debate entre las emociones más viscerales, la necesidad de ocultarlas como si se pudiese controlar ese tipo de amnesia y la presencia ausente de un rey al que se le ha arrebatado el derecho de su gobierno. Una figura corpórea que puede recuperar la memoria histórica, al indagar en un personaje que en su proyección artística se hace mito novelado, como es Frida Kahlo en *Broken wings* (2016) de Annabelle López Ochoa. Un cuerpo que toma atributos narrados, reescritos y reinterpretados en otras obras, reconfigurando paradigmas, reinventado arquetipos y reconstruyendo el contexto social en el que se forjaron. Angelin Preljocaj lo hace con su lectura de *Romeo et Juliette* (1990), otro ballet que toma el aura de William Shakespeare para contar a través de la dramaturgia coreográfica un totalitarismo gubernamental atemporal, sin geografías ni cronologías concretas, adaptables a modelos sociales represores. Un cuerpo que cuestiona identidades, como lo hace John Neumeier en *Death in Venice* (2003), incorporando en la narrativa de Thomas Mann una metáfora a la crisis de la creación coreográfica.

Un cuerpo que es el canal por el que conectar con lo propio y lo ajeno, con el movimiento y la pausa, con lo escrito y lo imaginado, con la presencia y con la ausencia. La acción de su corporalidad en el espacio simbólico-metafórico de la escena coreográfica lo vuelve fenómeno con la aplicación de las teorías de Merleau-Ponty (1945), debido a que los estados objetivados de su estructura proyectan estímulos existenciales percibidos en un tiempo presente. El dinamismo de la forma, a través de la que se suceden figuras desdibujadas a cada instante por el motor rítmico, convierte a aquello que se interpreta en el espacio escénico, a un tipo de materialidad no perecedera. Su relatar es entonces un tipo de experiencia sujeta a la percepción mutable en su propia inestabilidad, aún siendo estables sus principios biomecánicos. Por algo Nietzsche en *Así habló Zaratustra* utiliza la metáfora

de la danza para ilustrar cómo debe articularse el lenguaje del pensamiento: “sólo en el baile sé yo decir el símbolo de las cosas supremas” (Nietzsche [1896] 2003, 173), porque en la concreción de la palabra se restringen y limitan los sentidos, los significados se debaten con lo aprehendido y el concepto pierde su espontaneidad. “*A la tragedia griega le mataron las palabras, a la ópera la asfixiaron también las palabras; y muere la tragedia cuando ya no hay más danzas, cuando Eurípides deja de pensar en la música*” (Duarte 2015, 84). Qué mejor manera entonces la de escribir sin palabras, la de hacer bailar a la escritura.

Este panorama acarrea una problemática metodológica en cuanto a la manera de abordar la conceptualización de la danza como escritura del cuerpo. Es pertinente entonces como segundo objetivo, mostrar una aproximación a las teorías más operativas para un análisis coreográfico que se ocupa de descifrar la reencarnación de textos literarios al lenguaje de la danza. No se trata de abordar un análisis concreto en profundidad, aunque utilicemos la obra coreográfica individual como entidad que ilustre este ejercicio *poiético*. A través del repertorio se presenta, como hemos visto, una conceptualización de lo reescrito a través del lenguaje del cuerpo, que parte de una premisa dinámica, no limitante y heterogénea.

II.- LITERATURIZAR LO DANZADO

El escepticismo que puede aquejar al hacer confluir en una misma frase a la danza, a la literatura, al movimiento y a la escritura, se cuela entre los prejuicios que juzgan la teoría de lo bailado como una imposibilidad de hacerse poética. ¿No hay acaso un exceso de corporalidad? ¿No hay una carencia del concepto inseminado en el verbo? ¿No hay una privación de la lengua que obstruye la comunicación? La huida de la palabra como fundamento, no niega que en el mover vibrante de la escena coreográfica se manifieste un *pensar* equivalente al de quien escribe con su pluma. “*Bailar consistiría en hacer legible la red sensorial que el movimiento esparce a cada instante y contribuye a su propio retorno*” (Louppe [2004] 2011, 76). Hacer que el movimiento se haga lenguaje, que escriba en el espacio un significado extensible a la *psique* del espectador, y entonces, poder acceder a una interpretación de lo narrado. Foster (1986, 65) categoriza cuatro métodos de representación en la acción narrativa de la danza: “*resemblance, imitation, replication, and reflection*”. Todos presentes en el texto bailado, con diferente preeminencia según la obra e incorporadas en una propuesta de lectura coreográfica que se detiene en la figura que el cuerpo escribe, en los significados asociados a sus formas y en la estructura que el movimiento plantea según la tensión dramática. “*Whatever the subject matter of the dance –a landscape, a social gathering, or an individual character’s feelings– the formulas for signifying these events remain largely the same*” (ibid., 67).

En la misma línea, Alcalá (2015) propone que la equivalencia entre la literatura y la danza es operativa debido a que ambas comparten el ser voz de un sujeto creativo, el cual compone un discurso que, además, estará disponible para la recepción estética. En esta paridad hay una gran diferencia que afecta a la propia percepción de la danza. Por un parte, es el hecho de que su soporte material es un sujeto subjetivado, susceptible de alteraciones idiosincráticas, sociológicas y antropológicas, derivadas del contexto de interpretación, se trate de una obra 'adquirida' en directo o en diferido a través del registro audiovisual. Y, por otra parte, el ser un objeto que invita a consumirse en un espacio-tiempo concreto compartido con los intérpretes, no siempre creadores de la obra, y los espectadores. No por ello, lo narrado en el sujeto corporal se divorcia de lo narrado en la novela. Fratini (2011, 304) atribuye a este tiempo del *cuento* coreográfico la emergencia de un '*pseudo-tiempo*' sincrónico, dada la condición espacial de la narración coreográfica, reconocible en la novela de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido* (1913).

Por otra parte, al existir una transferencia entre códigos en la percepción de una danza novelada, —el de la lingüística y el coreográfico, los cuales están disponibles para su equivalencia o disidencia—, la teoría nos remite a prácticas hermenéuticas estudiadas por la semiótica o la semiología, por la literatura comparada y por la intertextualidad. En este caso, puesto que estamos trabajando *desde* el lenguaje de la danza, hacia la no estigmatización de conceptos y en proponer una lectura que devenga en el análisis coreográfico, la sinergia entre ambas artes es aquello que nos aproxima a ilustrar este tipo de escritura.

Literacy in dance begins with seeing, hearing, and feeling how the body moves. The reader of dances must learn to see and feel rhythm in movement, to comprehend the three-dimensionality of the body, to sense its anatomical capabilities and its relation to gravity, to identify the gestures and shapes made by the body, and even to re-identify them when they are performed by different dancers (Foster 1986, 58).

Si hay quien puede leer la danza, siguiendo a Foster, como un hermenauta coreográfico que mira la obra no sólo desde el lugar de la recepción, sino también del teórico, hay también quien la escribe. Y este escritor, etiquetado como coreógrafo en la danza, como compositor en la música y como dramaturgo en el teatro, utiliza una obra narrada con palabras deconstruyendo su lenguaje, y en ocasiones, incorporando otra interpretación en el proceso.

Esta es una escritura que está supeditada a un código únicamente delimitado en sus propios límites, cuando el creador utiliza una única disciplina academizada como tal. El caso de la danza clásica es más evidente, aunque ¿no vemos en los creadores de finales del siglo XX y principios del XXI una libertad absoluta para que el artista hibride su voz, fusione lenguajes y recomponga los estándares de la técnica que utiliza como referente? Cabrera

(2020) estudia el hito en el ámbito de la teatralización del baile flamenco, considerando la hibridación un fenómeno inherente a su génesis; presente también en la experimentación posterior llevada a cabo por artistas como Eva Yerbabuena, Rocío Molina o Israel Galván. Las fronteras disciplinares están lejos de demarcarse: Brozas (2013, 289) habla de una volatilidad en la catalogación artístico-estética de la danza, Sánchez Martínez (1999, 17) de la disolución de los límites que determinan la individualidad de cada arte y Burkert (2013, 3) de la inoperatividad a delimitar la materia técnica de cada una.

Al margen de la problemática para etiquetar las obras, la gramática coreográfica no responde a un criterio estándar como el de la lengua natural (Borges Carreras 2021). Entonces accedemos a otro tipo de lectura, por ser la caprichosa presencia de la musa quien fijará las leyes que distribuyen los patrones de movimiento utilizados en cada obra, no por la necesidad de ajustarse a una sintaxis lingüística. En este punto, se encuentran ballets como *Usher* (1955) de Léonide Massine, donde además de recuperar narrativas de Edgar Allan Poe, se traduce su poética al movimiento. Se trasladan estructuras y figuras literarias, según Jones (2013, 195), presentes en el estilo narrativo del escritor, hacia una clara aspiración de adaptar miméticamente el texto literario al texto coreográfico.

A expensas de todas las variables, complejas para abordarlas en profundidad en este contexto, en la dramaturgia corporal es posible ilustrar temáticas narrativas legendarias, como ocurre con la epopeya mítica tratada por James Joyce en su *Ulises* (1922) y reelaborada en los ballets: *Ullysse* (1981), *Ullysse, re-creation* (1993), *Les Variations d'Ullysse* (1995) y *Cher Ullysse* (2007). El artifice de estas obras danzadas siempre en tránsito, disponible para la reescritura de su propio creador, es Jean-Claude Gallotta. En su caso, la transferencia mítica de Homero viaja a través del tiempo, navegando como su héroe a través de los mares de la temporalidad. Gallotta, en la recreación constante de la obra de Ulises está, por una parte, reescribiendo el mito homérico, participando de lo que Midgelow (2007) conoce como *reworking* –reelaboración– y, por otra, compone lo que se percibe como una forma de *reenactment* –recreación–, utilizando el concepto que Franko (2017) propone como fenómeno histórico-experiencial.

El *reenactment* propuesto por Mark Franco (2017, 9), comprende este proceso huyendo del estereotipo de considerar la transferencia como una copia reproducida fielmente a partir de los precedentes. No es reconstrucción mimética de lo pasado. No se busca hacer de la danza un museo. Si no que, al aceptar la concepción del cuerpo como archivo, este se gesta a partir de una postura de extrañamiento ante el material anterior. El cuerpo es el mediador entre ambos espacios temporales, es objeto mutable en su propia diferencia, en su no estatismo y en su reactualización. Los paradigmas estéticos de la coreografía deben deconstruirse en la generación de estos nuevos textos. Su transformación, implica en parte una reconstrucción del pasado, pero esta se da desde la asimilación experiencial en el

tiempo presente, haciendo del testimonio, conocimiento. *"Reenactment's central narratives is thus one of conversion from ignorance to knowledge, individualism to sociability, resistance to compliance, and present to past"* (Agnew 2004, 330). En cambio, el *reworking* de Middelow (2007), implica una reinterpretación que transgrede el canon estético e ideológico anterior, incorporando en el proceso una obra que reclama su propio estatus respecto a la anterior. *"Se apela a una resonancia actualizada de los sentidos"* (Borges Carreras 2021, 486), aunque en su analogía se vuelvan equivalentes.

La inconsistencia de lo coreografiado, antes mencionada como *"inestabilidad"* y la fluctuación de los parámetros registrados en un contexto político-social dinámico, siempre sujeto al cambio, puede generar trasvases entre ambos, complicando la categorización.

En los ballets anteriores, esta preocupación por transcribir y reescribir lo ya coreografiado, se interpreta como una consecuencia tanto al interés particular de Gallotta por recuperar su arquetipo homérico, como con la tendencia recurrente en los medios artísticos de recuperar los materiales que otros han dibujado en pinturas, escrito en palabras y cantado en armonías.

Je pens   que c'est, une fois de plus, une oscillation. Et j'ai l'impression que nos discussions ne sont pas encore suffisantes par rapport au myst  re de cette oscillation [...] Je suis auteur. Comme personne ne remonte mes pièces, je le fais moi-m  me et je suis mon propre metteur en sc  ne (Gallotta et al. 2009, 7).

El querer dar otra visión est  tica, conceptual y simbólica de lo narrado a través de la recuperación de formas, procesos, medios e ideas, tiene que ver con la universalidad de las problemáticas que aquejaron a la humanidad desde tiempos inmemoriales. Al utilizar la danza como reducto por el que *contar* relatos que suelen novelarse, esta se aproxima más al lenguaje del subconsciente, liberada de los límites de la palabra; pero no ajena al estereotipo, a las presunciones del canon ni a permisividad del sentimiento politizado socialmente. El cuerpo escribe con otra lengua, para Duarte (2015), la única apropiada para representar en su mudez una figuración *"que se desenvuelven en innumerables ondas de significado, y armoniosamente reflejan las seducciones y los encantamientos de una vida divinamente ambigua"* (Duarte 2015, 84).

III.- CONCLUSIÓN: EN EL SUSPENSE DEL SALTO, LA CA  DA

La encarnación de lo literario a través del movimiento danzado implica la síntesis de parámetros escénicos, dispuestos para una dramaturgia que se configure desde la transferencia argumental y la efervescencia de una gramática traducida a la dinámicas técnicas, est  ticas y artísticas del cuerpo.

Las líneas que nos preceden han tratado de ilustrar la escritura del cuerpo desde una concepción cercana a la ontología de lo bailado. En la percepción de su esqueleto se ha tratado con la pluralidad de sentidos y la heterogeneidad de estructuras como caminos por los que la teoría se equipare en peso a la *praxis*.

El simbolismo de la entidad corporal como axioma del que surgen los significados no ha clausurado su lenguaje inmanente. Su materialidad se transgrede para evitar una reducción de su objeto, situando el foco en la reflexividad de su semántica, en los márgenes que conectan espacios de *sentido* sin líneas divisorias que bloqueen el intercambio existente entre las artes. El cuerpo es el régimen performativo en el que reside lo literario. La escritura coreográfica depende de él. La narración que compone en la grafía de su movimiento puede percibirse como reescritura, reelaboración o recreación, todas categorías identificadoras del proceso de creación coreográfica. Este tipo de metodología de análisis proclama la existencia de la escritura de un texto danzado que ha de someterse a la deconstrucción de parámetros, estereotipos, cánones, estéticas o técnicas, subvirtiendo el propio lenguaje.

El conocimiento de los mecanismos internos de cada obra catalizará la experiencia de la recepción poético-coreográfica, equilibrando su propia *poiesis*. También, porque los prismas heterogéneos devienen en planos de *sentido* plurales que favorecen la categorización de estructuras participantes en los procesos del *contar* coreográfico.

Al ejercer nuestra danza en un ámbito transdisciplinar, la metáfora de la escritura trasciende su propia alegoría en la percepción de un *texto* bailado en la dinámica de lo corporal. Un cuerpo que puede manifestarse en la ausencia, sujeto a la temporalidad de su propia historia, no desvanecido ni en su anulación y sometido a la grafía espacial de un *mover* perseverante. Escrituras que atrapan la parálisis, que diversifican la oscilación y que desplazan la huella de la palabra.

Referencias bibliográficas

- Agnew, Vanessa. 2004. "Introduction: What is reenactment?". *Criticism* 46(3): 327-339. <http://digitalcommons.wayne.edu/criticism/vol46/iss3/2>
- Alcalá, Victoria. 2018. "El cronotopos de la danza o La danza como texto". En *Actas del IV Encuentro Platense de Investigadores sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas*, comp., Lucía Belén Merlos & Mariana Lucía Sáez, 98-108. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/69296>
- Alvarez Puente, Inmaculada. 1994. "El cuerpo en el espacio: Cuestiones sobre el análisis del movimiento en la teoría de la danza". Tesis Univ. Autónoma de Madrid. <https://doi.org/10.13140/2.1.3334.5603>
- Bobes Naves, María del Carmen. 1987. *Estudios de semiología del teatro*. Valladolid: Aceña
- Borges Carreras, Cintia. 2019. "El fluir narrativo de una Virginia Woolf danzada: El ballet Woolf Works". *AusArt* 7 (1): 47-56. <https://doi.org/10.1387/AusArt.20666>
- Borges Carreras, Cintia. 2021. "Narraciones danzadas de un contar mítico: Los textos de Medea en Martha Graham y en Angelin Preljocaj". Tesis Univ. Autónoma de Madrid. <http://hdl.handle.net/10486/696599>
- Brozas Polo, María Paz. 2013. "El cuerpo en la evolución de la escritura de la danza contemporánea". *Movimiento* 19 (3): 275-294. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4600466>
- Burkert, Walter. (1972) 2013. *Homo necans: Interpretaciones de ritos sacrificiales y mitos de la antigua Grecia*. Traducción del alemán de Marc Jiménez Buzzi. Barcelona: Acontilado
- Cabrera Fructuoso, María. 2020. "Baile flamenco: Hibridación hasta la actualidad; Mercado, enseñanza y nuevas necesidades expresivas". Tesis Univ. Rey Juan Carlos I. <http://hdl.handle.net/10115/17511>
- Castillo Gallusser, Sabrina. 2009. "El 'cuerpo' presente de la danza". Monográfico "Cuerpo, arte y contexto", *Abrapalabra* 42
- Contreras Lorenzini, María José. 2008. "Práctica performativa e intercorporeidad: Sobre el contagio de los cuerpos en acción". *Apuntes* 130: 148-162. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/4623>
- Duarte, Nelly. 2015. *Crónicas en danza: Movimiento, ritmo, energía*. Buenos Aires: Dunken
- Foster, Susan. 1986. *Reading dancing: Bodies and subject in contemporary American dance*. Bekerley CA: University of California

- Franko, Mark, ed. 2017. *The Oxford handbook of dance and reenactment*. New York: Oxford University
- Fratini, Roberto. 2011. *A contracuento: La danza y las derivas del narrar*. Barcelona: Diputació de Barcelona
- Gallotta, Jean-Claude, Claude Henri-Buffard, Aude Thuries & Marion Boudier. 2009. "Le chorégraphe et son dramaturge. Extraits d'une rencontre avec Jean Claude Gallotta et Claude Henri-Buffard". *Agôn*, 28 ago. <http://journals.openedition.org/agon/5374>
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México. Grijalbo
- Grotowsky, Jerzy. (1968) 2004. *Hacia un teatro pobre*. Traducción de Margo Glantz. Buenos Aires: Siglo XXI
- <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:masterFilosofiaFilosofiaPractica-Opocostales>
- Lansdale, Janet, ed. 2008. *Decentring dancing text: The Challenge of interpreting dances*. London: Palgrave Macmillan
- Lepecki, André. 2010. "The body is archive: Will to re-enact and the afterlives of dances". *Dance Research Journal* 42(2): 28-48. <https://www.jstor.org/stable/23266897>
- Lifar, Serge. (1938) 1973. *La danza*. Traducción de Ignacio F. de la Reguera; prólogo de Sebastián Gasch. Barcelona: Labor
- Loupe, Laurence. (2004) 2011. *Poética de la danza contemporánea*. Traducción de Antonio Fernández Lera. Salamanca: Universidad de Salamanca
- Mateos de Manuel, Victoria. 2015. "Hacia una fenomenología de la danza: 'Intencionalidad co-encerrada' en ideas II". *Eikasia* 67: 369-378. <https://www.revistadefilosofia.org/67-17.pdf>
- McCulloch, Lynsey & Brandom Shaw, eds. 2019. *The Oxford handbook of Shakespeare and dance*. Oxford: Oxford University
- Merleau-Ponty, Maurice. (1945) 1993. *Fenomenología de la percepción*. Traducido por Jem Cabanes. Barcelona: Planeta de Agostini
- Midgelow, Vida. 2007. *Reworking the ballet: Counter-narratives and alternative bodies*. London: Routledge
- Ness, Sally. 2004. "Being a body in a cultural way: Understanding the cultural in the embodiment of dance". In *Cultural bodies: Ethnography and theory*, edited by Helen Thomas and Jamilah Ahmed, 121-144. Malden MA: Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9780470775837.ch5>

- Nietzsche, Friedrich. (1896) 2003. *Así habló Zaratustra*. Traducido por Andrés Sánchez. Madrid: Alianza
- Nugent Rincón, Mercedes. 2012. "El cuerpo de la danza". En *Actas del III Encuentro Platense de Investigadores sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas*, 214-228. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/52037>
- Pavis, Patrice. 1998. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Armand Colin
- Pérez García, María Matilde. 2009. "El instrumento del intérprete en la danza: el cuerpo como medio de expresión y comunicación escénica". *Danzararte* 6: 48-55. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3127760>
- Pocostales Merce, Oriol. 2016. "El cuerpo, el movimiento y las palabras: Los límites del discurso de la danza", Trabajo fin de máster, UNED.
- Polo Pujadas, Magda. 2015. "Pensar la danza, pensar el cuerpo". En *Filosofía de la danza*, 13-36. Barcelona: Universidad de Barcelona
- Sánchez Martínez, José Antonio. 1999. *La escena moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal
- Smith, A. William. 1993. "Flickers: A fifty-year-old flicker of the Weidman tradition". En *Dance reconstructed: A conference on modern dance art; Past, present, future, October 16 and 17, 1992, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey*, Barbara Palfy, Claudia Gitelman & Patricia Mayer, eds. New Brunswick NJ: Mason Gross School of the Arts
- Steingress, Gerhard. 1999. "Hibridación como concepto sociocultura". En *Actas del IV Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología: Granada 9 al 12 de julio de 1998*, edición a cargo de Carlos Sánchez Equiza, 271-296. Sabadell: Sociedad Ibérica de Etnomusicología
- Steingress, Gerhard. 2004. "La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco: Aspectos historiosociológicos, analíticos y comparativos". *Trans* 8: 1-33. <http://hdl.handle.net/11441/17046>

Notas

1. Entre los estudios que se ocupan de lo corporal como entidad dentro de la teoría de la danza, hay que destacar por su multiplicidad de lecturas los siguientes: *El cuerpo en el espacio. Cuestiones sobre el análisis del movimiento en la teoría de la danza* (1994) de Inmaculada Álvarez, *Being a body in a cultural way: Understanding the cultural in the embodiment of dance* (2004) de Sally Ness, *Práctica performativa e intercorporeidad: Sobre el contagio de los cuerpos en acción* (2008) de M^a José Contreras, *Decentring dancing text* (2008) de Janet Lansdale, *El 'cuerpo' presente de la danza* (2009) de Sabrina Castillo, *El cuerpo de la danza* (2012) de Mercedes Nugent, *Pensar la danza, pensar el cuerpo* (2015) de Magda Polo, *Hacia una fenomenología de la danza* (2015) Victoria Mateos o *El cuerpo, el movimiento y las palabras: Los límites del discurso de la danza* (2016) de Oriol Pocostales.
2. Mark Franko (2017, 7) va a hacer una crítica al tópico que atribuye a la danza una existencia perecedera estereotipada en su esencia 'efímera': "*Reenactment in dance testifies to the overturning of a long-standing trope of dance history and theory: dance has been much vaunted, but also subtly maligned, as the quintessential art form of the immediate, transient, and vanishing present*" (Franko 2017, 7). El teórico reivindica la memoria del recuerdo, como un requisito que los artistas utilizan al recuperar aquello que pertenece a otro tiempo. En este espacio en el que nace cierta atemporalidad, el fenómeno del reenactment, al interconectar historias, estéticas y cuerpos, es responsable de la desaparición de esta concepción, que además está implícita en la manera en la que las artes se relacionan entre sí y con los textos que las preceden.
3. El interés por coreografiar la obra de Shakespeare en su conjunto se analiza en profundidad en *The Oxford handbook of Shakespeare and dance* (2019) editada por Lynsey McCulloch y Brandom Shaw. En concreto, el texto de Hamlet ha sido revisitado en otras ocasiones, encontrando reescrituras y reinterpretaciones coreográficas diversas, en artistas como John Neumeier (1998), David Nixon (2008) o Jesús Herrera (2019).
4. La temporalidad de la representación escénica ha sido tratada por Patrice Pavis (1998) y por M^a del Carmen Bobes Naves (1987) como un elemento caprichoso en el tratamiento de lo fabulado en la obra coreográfica. La correspondencia entre los diferentes 'tiempos': los propios de la representación, los fabulados en los referentes literarios o los que aparecen en el ritmo de la dramaturgia del ballet, está sujeta a una fluctuación de la propia teoría y a la manera en la que esta es tratada.
5. Para profundizar en el concepto de hibridación citar: *Hibridación como concepto sociocultura* (1999) y "La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco: Aspectos historiosociológicos, ana-

líticos y comparativos" (2004) de Gerhard Steingress, y *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), de Néstor García Canclini.

6. En el término de reenactment podría surgir cierta polémica si se compara con el de 'reconstrucción', un concepto con un bagaje teórico más asentado en el ámbito coreográfico: "*reenactment has fundamentally reformulated how to stage reconstructive results*" (Franko 2017, 8). Mark Franko aclara en *The Oxford handbook of dance and reenactment* (2017) las tensiones que pueden existir entre ambos, resolviendo las incógnitas que pudieran surgir. Por otra parte, su traducción al castellano como 'recreación' lo sitúa en un lugar problemático porque se solapa con el término 'recreation', tratado por William A. Smith en *Flickers: A fifty-year-old flicker of the Weidman tradition* (1933). Ambos, 'recreation' and 'reenactment', se equiparan en el Cambridge Dictionary, con un significado equivalente: "*This may take the form of the re-creation or re-enactment of past events, as part of the creative process*", de ahí los posibles problemas de traducción. Además, al presentar en su raíz semántica 'act', el ser o estar en acción, se complica el proceso de categorizar los conceptos.
7. Esta universalidad de la experiencia humana justifica la supremacía de los mitos como relatos legendarios siempre presentes en la creación (Borges Carreras 2021).

(Artículo recibido: 27-03-22; aceptado: 12-05-22)