



AusArt

ISSN: 2340-9134

ISSN: 2340-8510

javier.diez@ehu.eus

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

Borges Carreras, Cintia
El fluir narrativo de una Virginia Woolf danzada: El ballet *Woolf works*
AusArt, vol. 7, núm. 1, 2019, pp. 47-56
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

DOI: <https://doi.org/10.1387/ausart.20666>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=695876180003>

- 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

EL FLUIR NARRATIVO DE UNA VIRGINIA WOOLF DANZADA: EL BALLET *WOOLF WORKS*

Cintia Borges Carreras

Investigadora independiente

Resumen

Un estudio *interartístico* entre la literatura y la danza, se fundamenta en la concepción de esta última como una expresión narrativa cercana a lo literario. Los movimientos transmiten una emoción que se torna relato en la intimidad del espectador, al ser el cuerpo el espacio en el que escribir un texto coreográfico. La complejidad narrativa de la literatura es asimilada por el cuerpo de la danza, símbolo poético por el que manifestar el entramado psicológico de Virginia Woolf. Wayne McGregor genera discurso al mimetizar la expresión narrada de las palabras a través de una semántica corporal orientada a *contar*, al menos, una triple narración. La de *Mrs Dalloway*, *Orlando* y *The Waves*; a través de las imágenes que emanan de los cuerpos de los bailarines, pero también una alegoría paralela. La del coreógrafo, que somete al intérprete a su límite físico, mental y emocional, y la de unos personajes que padecen las adversidades vitales, como marionetas abandonadas a su suerte.

Palabras clave: WOOLF, VIRGINIA (1882-1941); TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA; TEXTO COREOGRÁFICO; NARRATIVA CORPORAL; IDENTIDAD

THE NARRATIVE FLOW OF A DANCED VIRGINIA WOOLF: THE *WOOLF WORKS* BALLET

Abstract

An enriched study as a result of involving literature and dance, lays on the conception of the latter as a narrative expression related to the literary. The movements transmit an emotion that becomes a story in the privacy of the spectator, since the body is the space in which a choreographic text can be written. The narrative complexity of literature is assimilated by the body of dance, poetic symbol used to manifest the psychological fabric of Virginia Woolf. Wayne McGregor generates discourse by mimicking the narrated expression of words through a body semantics oriented to relate, at least, a triple narration. *Mrs Dalloway's*, *Orlando* and *The Waves*; through the images that emanate from the bodies of the dancers, but also the parallel allegory of the choreographer, who subjects the dancer to its physical, mental and emotional limits, and that of characters who suffer from life's adversities, like neglected puppets.

Keywords: WOOLF, VIRGINIA (1882-1941); INTERSEMIOTIC TRANSLATION; CHOREOGRAPHIC TEXT; BODY NARRATIVE; IDENTITY

.....
Borges Carreras, Cintia. 2019. "El fluir narrativo de una Virginia Woolf danzada: El ballet Woolf Works". *AusArt* 7 (1): 47-56. DOI: 10.1387/ausart.20666

I. ECOS LITERARIOS DE UNA DANZA QUE REVITALIZA A VIRGINIA WOOLF

El punto de inflexión que motiva a allanar el espacio que limita los surcos entre la danza, como manifestación estilizada de los movimientos del ser humano y la literatura, como el viaje escrito de todo narrar novelesco, parte de la necesidad de generar conocimiento sobre los procesos artísticos que cada creador lega al patrimonio cultural. Diluir fronteras entre las artes, romper con los moldes preestablecidos del estar inquieto del ser humano en el universo, que todo lo etiqueta según patrones racionales y constatar un encuentro que surge, por otro lado, por sí solo, es una tarea que compete al análisis coreográfico¹.

Los movimientos articulan emociones humanas y arquetipos de alma, y simbolizan razones de la existencia humana sólo con ayuda de un lenguaje ampliamente inteligible, que no puede 'ser' sino sólo 'significar' la identidad intrínseca. Aquí la diferencia se apoya en un concepto de cuerpo que convierte al cuerpo en un cuerpo que habla.

(Siegmund 2003, 55)

¿Qué queda de los autores en ese narrar danzado, en esos cuerpos que emanan imágenes distantes? ¿A quién pertenece la voz que habla en *Woolf Works*²? ¿Es la no verbalización de su baile la que nos transporta a un fluir de la conciencia múltiple? ¿Qué visión de la autora es accesible al espectador? ¿Se logra dibujar el sentir de sus personajes en unos cuerpos que alojan otro 'yo'? Son cuestiones sobre las que disertar en la presente investigación. Interpolaciones que levitan sobre las formas danzadas, que reaparecen en el espacio escénico, en otros contextos y con otras intenciones, pero que pueden resultar esclarecedoras de los interrogantes que el espectador podría objetar ante una mirada crítica del ballet.

El nombre de Virginia Woolf tiene asociados una cantidad de premisas asignadas por la interpretación de sus obras ficcionales y de sus cartas, que tan solo con pronunciar sus sílabas parece dibujarse su esencia en la “*potencia intelectual del alma*” –tal y como la RAE define el término ‘mente’–. Sus vivencias, serán el material creativo filtrado entre las palabras de sus textos: las experiencias infantiles, las restricciones familiares impuestas, las complejidades sociales o la relación de su carácter con las particularidades de personalidad de sus familiares, son cuestiones de interés (Chikiar 2015). La perspectiva narrativa no disocia al docto del iletrado –de aquel que vive la cotidianeidad

como ‘*persona común*’–, de hecho trata su lenguaje como un ‘*idioma literario*’ novedoso, al servicio de los requisitos de su mirar la vida. Innovadora en su propia cotidianeidad, se opone al realismo, reforma el canon literario en la literatura de habla inglesa y traza puentes entre la subjetividad interna y el mundo objetivo exterior (Calle 2010).

La novela de Virginia Woolf no era la ‘crítica de la vida’ sino una recreación de las complejidades de la experiencia. Así como la vida es la más sutil y complicada sucesión de experiencias, la novela debe ser infinitamente adaptable y flexible para poder alcanzar los tonos, la luz y la sombra de ellas.

(Bradbrook 1992, 5)

En todos sus textos reaparece la idea de la apariencia extrema de la vida, en un límite impreciso, por un *estar* que niega las emociones más internas y genera un conflicto en el manejo emocional. Se manifiesta en forma de opuestos que se conectan por su propia condición antagónica. Liliana Rampello menciona el cuerpo frente a la mente, lo animado y lo que carece de acción, lo inerte; también “*el yo y el sí mismo, el sí mismo y el otro de sí*” (Rampello 2009, 19). El enfoque de su escritura guía al lector entre los engranajes emocionales que padece su cuerpo, en tanto membrana que le separa del mundo. Woolf utiliza además el bosquejo corporal de sus personajes para relatar su pensar interno:

Su profundidad, su consciencia individualizada, no está determinada por insondables abismos del alma sino por el tiempo y por el cuerpo; todo pasa a través del cuerpo del personaje, toma cuerpo con ella o él y este cuerpo físicamente sensible se mueve, está, muere, roza, toca, huele, mira, encarna las formas y las emociones del estar aquí, se muestra sobre la proyección horizontal de la propia imagen al presente, y por sí mismo destierra toda explicación.

(Rampello 2009, 101)

Este interés por la escritura de lo corporal, nos muestra una Virginia Woolf que experimenta un contacto con el ámbito dancístico más cercano de lo que un primer momento se podría suponer. Espectadora de *Les Ballets Russes* de Diaghilev, su mirar no es ciego a las propuestas artísticas que se le presentan³.

The evidence of her familiarity with contemporary dance leads us to consider how dance operates in her work with particular force

as a metaphor for a wide range of human experience, with reference to social, private, ritual and performance activities.

(Jones 2013, 128)

La danza tiene en su escritura un estatus estético, más que ser una forma de inspiración sobre la que erigir un texto coreográfico, supone una herramienta para expresar la experiencia humana; para Jones (2005) una metáfora de la estructura social y del fluir del pensamiento. En *The Waves* las palabras llegan a evocar una danza intrínsecamente ligada al movimiento de la naturaleza, además de resultar un reflejo de la estructura que delimita la novela. En este sentido, Havelock Ellis advierte como el ondular rítmico del movimiento del mar, toma cuerpo en la literatura de Woolf: “*We have but to stand on the seashore and watch the waves that beat at our feet, to observe that... the waves are really dancing the measure of a tune*” (Jones 2005, 179).

De este modo, el ballet de Wayne McGregor, es más que el homenaje a una mujer de ideales artísticos y vitales, que ofrecen una perspectiva más amable para con la imagen del ser humano; sino que resulta la culminación de un respirar cercano a lo dancístico.

II. LA ESCRITURA DANZADA EN *WOOLF WORKS*

La literatura de Woolf traspasa las fronteras del texto para hacerse danza en sus palabras; del mismo modo, la coreografía de McGregor es la poética de un cuerpo múltiple, que cuenta relatos. Sus personajes aparecen retratados en otros cuerpos, han traspasado el papel para poder dibujarse a sí mismos a través del movimiento; superan la fábula de la escritura para representar identidades. Las propias de las ficciones de Virginia Woolf –aquellas que competen a su propia individualidad–, así como las del universo dancístico del coreógrafo. Su danzar recupera el complejo tejido relacional que explora la condición humana en sus distintos matices, concediendo a la mujer un lugar. No privilegiado, sino un lugar en el que *ser* y *estar*, también en los vínculos con el rol opuesto: “*Woolf considera a la mujer en su total autenticidad, en su alteridad y, en especial, tiene en cuenta su relación con el otro masculino*” (Calle 2010, 70).

Mrs Dalloway, *Orlando* y *The Waves* son los textos que aparecen dibujados en el ballet *Woolf Works*, fruto del traslado de las novelas a otro lenguaje: el escénico. En este proceso, existe una transformación clara de un objeto artístico al invadir otro tipo de expresión estética. La crítica literaria califica de ‘transducción’ a este tipo de reconfiguración a la que se somete la literatura, pero que también puede afectar a otras disciplinas (Martínez de Antón 2016). “El proceso de transducción, que compete al director, implica una lectura, que condiciona y limita una expresión espectacular artística, y también ambigua, que cada espectador leerá a su modo” (Bobes 2006, 50). En este contexto, el cuerpo de la danza es un signo integrado por los elementos que Saussure identifica como signifiante y significado –una calificación que será un precepto en posteriores estudios semiológicos⁴– (Barthes 1985). Al adoptar esos cuerpos un tejido conceptual procedente de un otro, foráneo al de los bailarines, surge una ‘semiotización de lo simbólico’ cercana a la encarnación –si reproducimos la terminología de Julia Kristeva– (Fischer-Lichte 1983). El sujeto bailarín, como cuerpo signifiante, interpreta las turbaciones y ensoñaciones de los personajes de cada novela, adquiere el código coreográfico del creador para trasladar un ‘texto’ que trasciende lo físico, desde el ámbito emocional, y ofrece una visión corporeizada de Virginia Woolf. Ese texto coreográfico, es el que McGregor escribe corporalmente al traducir esta ‘trinidad novelística’ que suponen las obras de Woolf. En la siguiente cita, el propio coreógrafo habla sobre sus intenciones creativas:

My idea was always to do something more abstract and to use Woolf as an engine, or as something to swim inside. Whatever kind of work I'm making, I find the richer the original resource, the richer the exploration will be inside the dance studio.

(McGregor, citado en Mackrell 2015)

“Hay que definir también a la representación como un texto, que tiene su particularidad en lo específico de estar constituido por varios sujetos partícipes en la construcción de su estructura” (Fischer-Lichte 1983, 541). Wayne McGregor interactúa con la visión dramática de Uzma Hameed para componer la estructura narrativa. Los patrones coreográficos no cuentan los sucesos argumentales de forma cronológica. El relato toma la voz de cada personaje para mostrar al espectador el imaginario de Woolf en cada novela, en forma de ‘lenguaje textual’. El propio coreógrafo, reconoce una sintaxis en los movimientos, porque es el cuerpo el que escribe en el espacio los párrafos de su narrar: “There's a sense in which one is actually trying to transmit an energy through another body and think with the body to make text, but the text happens to be the way that which physicality operates in a space” (McGregor et al. 2015).

En el espacio escénico irrumpe la memoria de *Mrs Dalloway*, duplicada en dos entes que hablan de un mismo ser: Clarissa Dalloway –la del presente, bailada por Alessandra Ferri y la del pasado, por Beatriz Stix-Brunell–; el ‘alma andrógina’ (Chikiar 2015) de *Orlando*, esquivada de la opresión patriarcal y retadora de los roles de género; y el ondular de unos cuerpos que encarnan la inocencia de la infancia de *The Waves*, frente a la presencia de un cuerpo que es pensamiento encarnado en Ferri –la intérprete que viaja entre saltos de ficción que tienden al desorden sin ser caóticos y vivifican a la escritora como reconocimiento de su propio ser–. Son tres los actos dedicados a cada novela –*I now, I then, Becomings* y *Tuesday*–, como tres son las novelas de Woolf y tres las identidades que se entrecruzan en el espectáculo: la de la escritora, la del coreógrafo y la de los personajes de su ficción.

Al igual que, como lectores de Virginia Woolf, tenemos “*que escuchar directamente el pensamiento fragmentado, confuso y balbuceante del personaje*” (Gutiérrez 2000, 2), como espectadores, nos vemos abocados a un peregrinaje entre la conciencia de la autora, que parece asomarse en la trama argumental y las acciones contadas corporalmente. El relato discurre por esa conciencia interior que reacciona a las sensaciones sensitivas que experimenta el personaje. El flujo de conciencia se extiende a la estructura coreográfica, de forma que no se percibe una orfandad en el tejido argumental de cada pieza, pues el planteamiento escénico logra captar las complejidades de significado con las que Woolf trabaja.

Si las imágenes escritas diluyen toda gramática estructural en los textos, las formas de la poesía danzada de McGregor fragmentan lo narrativo. Se prioriza el desarrollo de la estela emocional de esa Virginia Woolf que parece querer entablar conversación con su *alter ego* dispar.

La lectura de las obras de Woolf proporciona una experiencia clara de esto: se articulan imágenes, que aceleran, desaceleran, desvían la gramática de la lengua en el seno de sus formas expresivas y fuerzan el movimiento, el desplazamiento, la emoción concreta, física, de una lectura que, en última instancia, es recomposición de imágenes y articulación en la desviación [écart] de la lectura.

(Bardet 2012, 183)

Clarissa, Richard –interpretado por Gary Avis–, Peter Walsh –por Federico Bonelli– y Sally Seaton –por Francesca Hayward–; los múltiples ‘*Orlandos*’ que generan una danza heterogénea en la metamorfosis de lo masculino y

lo femenino; el ‘no estar’ de Susan, Louis, Bernard, Rhoda, Neville o Jinny, con sus caracteres explícitos sino como ese *yo* anónimo que domina el delirio coreográfico y termina ahogando el ser de Woolf, son el hilo conductor del ballet. Los cuerpos fluyen así en un tiempo coreográfico que tiene mucho que ver con la articulación del pensamiento. “A veces, resulta difícil saber con seguridad quién nos habla en las novelas de Woolf debido al uso del estilo indirecto libre” (García Nieto 2004, 77).

III. CONCLUSIONES: EL UMBRAL DE UN ‘TEXTO COREOGRÁFICO’ LITERARIO

Cuando hablamos de danza aplicando conceptos que proceden de la lingüística o de la teoría literaria, debemos tener presente un aspecto crucial, representativo del arte escénico: el sujeto no se filtra en un instrumento, como puede ser la lengua, el lienzo o el celuloide; en la danza el sujeto se manifiesta a sí mismo a través de su propio cuerpo. Un cuerpo, el del bailarín o el de la bailarina, que es intermediario entre el creador y la audiencia, que está asociado no sólo a lo que el coreógrafo quiera mostrar, sino también a su propia individualidad, como intérprete y como persona.

Wayne McGregor absorbe la vitalidad de una obra introspectiva, que interroga minuciosa sobre las vivencias de una autora que sufrió abusos sexuales en la infancia y padeció desequilibrios emocionales. La praxis dancística supera lo biomecánico al ser el cuerpo la herramienta que debe *contar* aquello que embriaga, atormenta, conforta o estimula al ser humano. Los cuerpos de los intérpretes, extranjeros en el contexto de la autora, ajenos al lenguaje literario que mimetiza una vida, que recrea una sociedad en sus distintas problemáticas y que encuentra en su escritura el lugar de realización, son cómplices de ese discurso narrativo. “Las frases de la obra literaria quedan suspendidas justo por encima del cuerpo danzante, abarcándolo sin poseerlo o desentrañando ni siquiera tocándolo” (Ponce 2010, 28).

Woolf Works representa una forma de hacer danza, que no refuta las posibilidades del narrar, desde un referente literario como es Virginia Woolf. Los aspectos argumentales relatados, son el pretexto para mostrar la condición humana y las formas subjetivas en las que puede verse representada. Ya que no es factible registrar aquí los movimientos de la coreografía, sirva de colofón

las palabras que se escuchan como obertura en el ballet, donde la voz de la autora toma cuerpo y se erige sobre la dinámica de cada cuerpo danzado:

Words, English words, are full of echoes, of memories, of associations – naturally. They have been out and about, on people’s lips, in their houses, in the streets, in the fields, for so many centuries. And that is one of the chief difficulties in writing them today – that they are so stored with other meanings, with other memories, that they have contracted so many famous marriages in the past. The splendid word ‘incarnadine’, for example– who can use it without remembering also ‘multitudinous seas’?.

(Woolf, citada en McGregor & Richter 2019)⁵

Referencias bibliográficas

- Bardet, Marie. 2012. *Pensar con mover: Un encuentro entre danza y filosofía*. Traducción Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus
- Barthes, Roland. (1985) 1990. *La aventura semiológica*. Traducción de Ramón Alcalde. Barcelona: Paidós
- Bobes Naves, María del Carmen. 2006. “El proceso de transducción escénica”. *Dialogía*1:35-53 <https://www.journals.uio.no/index.php/Dialogia/article/view/4039/3516>
- Bradbrook, Frank W. 1992. “Virginia Woolf: la teoría y la práctica de la literatura novelesca”. Traducción de Isabel Velasco. *Revista de la Universidad de México*:2(1):4-9. <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/historico/10561.pdf>
- Calle Orozco, Jhonny Alexander. 2015. “Cuestiones de género en la obra *Orlando*, de Virginia Woolf y su traducción al español por Jorge Luis Borges: ¿Un compromiso ético o ideológico?”. *Forma y Función*28(2):63-81 <http://dx.doi.org/10.15446/fyf.v28n2.53540>
- Chikier Bauer, Irene. 2015. *Virginia Woolf: La vida por escrito*. Barcelona: Taurus
- Fischer-Lichte, Erika. 1983. *Semiótica del teatro*. Traducción Elisa Briega Villarrubia. Madrid: Arco
- García Nieto, Rebeca. 2004. “Virginia Woolf: Caso Clínico”. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 92:69-87. http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0211-57352004000400005
- Gutiérrez López, María Asunción. 2000. “Virginia Woolf, el fluir de la conciencia”. *A Parte Rei*9:1-10 <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/asuncion.pdf>
- Jones, Susan. 2005. “Virginia Woolf and the dance”. *Dance Chronicle* 28(2):169-200 <https://www.jstor.org/stable/1568090>
- Jones, Susan. 2013. *Literature, modernism and dance*. Oxford: Oxford University

- Mackrell, Judith. 2015. "Who's afraid of Virginia Woolf? Not the Royal Ballet". *The Guardian*, 2 May. <https://www.theguardian.com/stage/2015/may/02/royal-ballet-virginia-woolf-works-wayne-mcgregor>
- Martínez de Antón, David. 2016. "Transducción: Tradición literaria y contraescritura". *Dialogía* 10: 137-79. <https://www.journals.uio.no/index.php/Dialogia/article/view/4016>
- McGregor, Wayne & Max Richter. 2019. *Woolf works (The Royal Ballet)*. DVD. London: Opus Arte
- McGregor, Wayne, Uzma Hameed, Alessandra Ferri & Federico Bonelli. 2015. "In Conversation: Woolf Works (The Royal Ballet)". Conversación con Bonnie Greer. Vídeo de Youtube, 19:59 min. <https://www.Youtube.com/watch?v=2UiGc3dJTLI>
- Ponce, Dolores. 2010. *Danza y literatura, ¿qué relación?*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
- Rampello, Liliana. 2009. *Virginia Woolf. La vida en la escritura*. Traducción de Sara Alcina Zayas. Madrid: Narcea
- Sánchez Martínez, José Antonio & Jaime Conde-Salazar. 2003. *Cuerpos sobre blancos*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha
- Siegmund, Gerald. 2003. "El problema de la identidad en la danza contemporánea: Del arte de la imitación al arte de la acción". En *Cuerpos sobre blancos*, José A. Sánchez & Jaime Conde-Salazar, eds., 51-62. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha

Notas

- ¹ Las referencias literarias son recurrentes en el repertorio a lo largo de la historia de la danza. Ya Noverre recurría a las tragedias griegas para nutrir el argumento de sus ballets d'action, como en el caso de *Jasón y Medea* o *Ifigenia en Tauride*. El ansia narrativa ha influido así en coreógrafos actuales como Mats Ek con su reinterpretación de *La casa de Bernarda Alba* (1978) de Lorca, Boris Eifman quien recrea la *Anna Karenina* (2005) de Tolstoy o Arthur Pita con *The Metamorphosis* basada en la novela de Kafka (2013).
- ² El ballet se estrena el 11 de mayo de 2015 en The Royal Opera House, Londres, bajo la dirección del coreógrafo residente Wayne McGregor y gracias al amparo de su actual director Kevin O'Hare. Una compañía que ostenta uno de los puestos más destacados en el panorama dancístico internacional; cuya labor supone un hito para el ballet inglés: por su trabajo de conservación de las grandes piezas del repertorio clásico, así como por proponer un espacio más orientado a la innovación artística. McGregor ha compuesto para el Royal Ballet un total de dieciséis obras, iniciando este bagaje con *Chroma* –un ballet que ha sido representado en compañías como el Dutch National Ballet, el Pennsylvania Ballet o el San Francisco Ballet–, y resultando *Yugen* –estrenada en conmemoración del compositor Leonard Bernstein–, uno de sus últimos trabajos incluidos en el repertorio de esta agrupación. Además del lenguaje de McGregor, tan ligado a la abstracción como a un estilo dramático que contempla la narración de relatos –es el caso de la revisión de las óperas *Dido and Aeneas* (2007) y *Acis y Galatea* (2009) o de la adaptación de la novela gráfica *Raven Girl* (2013)–, es crucial destacar el trabajo musical de Max Richter, la dramaturgia de Uzma Hameed, así como la escenografía de Cigüe, We Not I, el vestuario de Moritz Junge y la iluminación de Lucy Carter.

.....

³ La presencia de la danza en sus textos, más allá de cualquier aspecto anecdótico que se pueda advertir, supone una importante herramienta para representar el estatus social, trabajar sobre la condición 'identitaria' del individuo o mostrar las diferencias entre contextos culturales. En *The Years* (1937) cita a Nijinsky en su interpretación de *Le Spectre de la rose*; y en sus cartas, dirigidas a Katherine Cox o Lytton Strachey registran su asistencia a ballets como *Petrouchka*, *Shéhérazade*, *Les Sylphides*, *Le Carnaval*, *Le Pavillon d'Armide* o *Spectre de la rose*. La influencia de la danza en su trabajo, está referenciado en *Literature, modernism and dance* de Susan Jones, así como en los estudios de Evelyn Haller: *The multiple muses of Virginia Woolf*. Además de ser un instrumento de autoconocimiento, que le permitía reflexionar sobre las implicaciones corporales en el dominio de la expresión intelectual. Susan Jones (2014) muestra la importancia que tenía para la escritora el papel de la danza dentro de la comunidad, reconstructora de una identidad femenina, coartada por principios rígidos. En un ensayo perteneciente al texto *The Common Reader* (1925), titulado *On not knowing greek* y traducido como *Acerca de no conocer el griego*, dota al cuerpo de una preeminencia dentro de la expresión poética. El movimiento le sirve así de metáfora a través de la que expresar la ausencia de restricción expresiva; una forma de reconocimiento, exploración y expresión del ser humano.

⁴ En este intercambio de lenguajes entre la literatura y la danza se produce un reajuste semiótico. Es pertinente recurrir brevemente a Mukarovsky (1975) en cuanto a su consideración del arte como hecho semiológico. Su función comunicativa es lo que determina la asimilación de las obras como signos. En sus teorías no contempla a la danza, porque dice tener una función oculta que dificulta la transmisión del mensaje, pero otorgar a todo lenguaje esta capacidad, le presupone una intención y por tanto, la manifestación de algo susceptible de ser contado.

⁵ Sus palabras están extraídas de una grabación emitida el 29 de abril de 1937 por la BBC dentro del programa "Words fail me", que reproduce un fragmento del ensayo recopilado posteriormente en *La muerte de la polilla y otros ensayos*. Wayne McGregor toma el fragmento y lo introduce en la estructura de *Woolf Works*, con una voz en off que se ha transcrito tras el visionado del film.

.....

(Artículo recibido: 16-03-19; aceptado: 07-05-19)