

El cronotopos de la danza o la danza como texto

Victoria Alcalá
UNA- UCA (CABA)

Resumen:

La creciente importancia de los discursos sobre el cuerpo en la literatura actual y en las ciencias humanas en general tiene que ver con la revalorización de la subjetividad y de sus territorios íntimos (SCARANO: 2007). Al respecto se ha avanzado notablemente en los últimos diez años, ya que la problemática del cuerpo se asocia con un nuevo imaginario de las relaciones sociales, de lo individual y de la pertenencia social. Dentro del marco de la Literatura Comparada es frecuente encontrar publicaciones sobre transposición entre literatura y cine, literatura y psicoanálisis, literatura y filosofía, literatura y religión. Por otro lado, aparecen en actualidad suficiente afinidad entre danza y tecnología, danza y filosofía, etc. Sin embargo, el par literatura y danza propuesto casi no está formulado como temática posible ni como abordaje teórico factible de ser aplicado.

Frente a un terreno poco ollado y sumamente fértil, compartiremos hallazgos de una investigación interdisciplinaria emprendida entre literatura y danza desde 2012. Planteamos una investigación que articula herramientas con orígenes epistemológicos distintos para ser, luego, integradas en un “sistema complejo” (GARCÍA: 2006). Las relaciones entre teoría y práctica; las analogías de composición entre danza y literatura; y la experiencia estética como herramienta para la creación, nos permiten emprender esta ardua tarea. Ofrecemos los primeros resultados surgidos de la aplicación de dicha investigación, en el dictado de clases, talleres, y en el proceso de experimentación de obras en diversos formatos.

Volver a cruzar.

Para encarar un trabajo interdisciplinario es importante ubicar a las disciplinas en el plano de la igualdad. Desde un punto de vista metodológico, se trata de entender el diálogo entre la danza y la poesía como una “intersección de universos” en términos de Sergio Wolf (2001).

En parte, según Rolando García (2006), la iniciativa de hacer estudios más extensivos surge como reacción contra la excesiva especialización que prevalece en el desarrollo de la ciencia contemporánea. Planteamos una investigación desde un enfoque interdisciplinario, que articule herramientas con orígenes epistemológicos distintos para ser, luego, integradas en un “sistema complejo”.

Los discursos producidos por los sujetos artísticos, al que llamaremos en este caso sujeto creador o escritor subjetivado, forman parte de un entramado social, histórico y político o marco de producción

artística. Un determinado contexto artístico-cultural comprende para nuestra investigación el denominado “sistema complejo” (García, 2006). Cada una de las disciplinas define su filiación con el contexto a partir de su relación con las demás áreas del sistema o marco cultural-artístico mayor. Hablar de los lugares comunes y distintivos entre la literatura y la danza implicará democratizar los saberes¹⁴ y homologar las prácticas. Giani Vattimo plantea que “en una sociedad en la que el arte ya no existe como un fenómeno específico, en la que se da una estatización general de la existencia, las barreras entre las disciplinas artísticas parecieran borrarse” (Isse Moyano, 2013: 19).

En una primera instancia teórica, consideramos que la relación entre literatura y danza es posible gracias a –al menos- cinco elementos: el estudio de la subjetividad¹⁵, el uso estético del lenguaje, la necesaria presencia del cuerpo y sus representaciones, los organizadores compositivos del discurso y su pertenencia a la cultura.

En cuanto a lo que convoca específicamente a cada una de las disciplinas, resulta fundamental dejar asentado otro punto de partida teórico. Partimos de la premisa de que la palabra y el cuerpo son dos tipos textuales capaces de ser homologados. En primer lugar, sabemos que son “diferentes” porque se inscriben en distintos soportes. Desde el punto de vista de la semiótica, podemos identificar la danza a un lenguaje o conjunto de signos no verbales articulados en un tiempo y espacio determinados y que, según la preferencia del coreógrafo/director, dispone el cuerpo según su cosmovisión. Mientras que la poesía establece un sistema de códigos verbales organizado según recursos retórico-estilísticos y desvíos de la norma, que también definen una relación particular entre el contenido y la forma según el autor. En términos de María Marta Gigena (2004: 2), “esto implica, por una parte, que el estudio de los modos de otorgar significados (sentidos) solo puede ser concebido mediante el relevamiento que la lengua hace de ellos, sin que se entienda esto como una paráfrasis¹⁶”. Y agrega que

los artefactos culturales pueden tratarse como “lenguajes” es sugerir que pueden estudiarse provechosamente con términos proporcionados por la lingüística. Esta última particularidad se refiere a que los objetos que pueden ser estudiados, aún en su diversidad, se constituyen, según Culler, como “fenómenos con significado más allá de su materialidad (Gigena, 2004: 2).

14 La redistribución de los saberes supone también integrar las especificidades en la experiencia del sujeto cognoscente. Revisar los campos de poder y la legitimidad de una disciplina y la otra, supone repensar sus especificidades y alcances, sus lugares de pertenencia, etcétera.

15 El estudio de la subjetividad no excluye su relación con el contexto y su determinación social. Tal como afirma Stokoe “enfaticar el desarrollo de la individualidad creadora no se contraponen a la necesidad de atender los intereses colectivos y el bien común” (1994, 15).

16 McFee entiende la cuestión de la relación entre la danza y su explicación por medio del lenguaje como una búsqueda de sentido, implicando el lenguaje como “paráfrasis, cuando no se trata en realidad de hacer equivalencias, sino de articular sentidos en los términos en los que el lenguaje lo hace” (Gigena, 2004: 2).

Desde una perspectiva amplia podemos pensar ambos discursos como prácticas del lenguaje en uso. Pero ¿presentan soportes distintos? ¿No se trata de “hacer” un objeto artístico con el texto del cuerpo? ¿No es el enunciado performativo una puesta en acto del habla en el cuerpo? Resultaría reduccionista creer que el soporte único de la literatura es el papel y el medio exclusivo de la danza es el cuerpo. Por el contrario, ambas disciplinas suponen la presencia de un cuerpo que es materia, que es contenido y que también puede ser ausencia o una reduplicación virtual¹⁷. Es decir, del sujeto. Estas prácticas, que son dos lenguajes artísticos, se articulan y se reúnen en un principio estructural mayor: el discurso del sujeto o su voz. A este respecto, sostiene Denis Vasse (2001: 22-23) que “la voz remite tanto a la palabra que articula al sujeto al lenguaje, en la resonancia del discurso, como al cuerpo biológico cuyas articulaciones múltiples tienen por función la de emitirla o recibirla, hacerla resonar. Comprendida de ese modo, la voz se sitúa en el espacio intermedio [*entre-deux*] de lo orgánico y de la organización, en el intervalo del cuerpo de la lengua.” Es decir, el cuerpo es representado por el lenguaje subjetivo, ya sea en movimiento, ya sea verbal. El cuerpo en definitiva es objeto y sujeto a la vez en ambos casos.

Por su parte, Benedetto Croce afirma que el pensamiento no precede a la expresión. Para el estilista, el lenguaje no es un instrumento para la comunicación: nace espontáneamente con la representación expresada por él (Grupo M, 1987). Inseparable de lo expresado, la expresión es propiamente teórica y no práctica. En un pensamiento tan unificante como el de Croce donde filosofía del lenguaje y filosofía del arte son lo mismo, estética es expresión del lenguaje. Por otro lado, Greimas desde la semiótica coincide en afirmar que la estética es considerada no solo como dependiente de lo sensible sino también por la aparición de lo inteligible (1987). El presente enfoque interdisciplinario es teórico en los términos de Croce ya que busca reconocer las subjetividades y los recursos expresivos en los discursos artísticos tanto en su contenido como en su forma. En términos de Vattimo se intenta “la experiencia inmediata de un arte como hecho estético integral” (Isse Moyano, 2013: 19). Sobre el vínculo de la danza con el lenguaje, María Marta Gigena agrega que

No se está considerando a la danza simplemente como *mostrada* físicamente, sino como un artefacto simbólico en el que los rasgos que presenta se distinguen entre sí; y esta distinción les permite estar dotados de significado dentro del sistema simbólico al cual pertenecen. O bien, como rasgos que puede problematizar esa constitución de sentido. El tratamiento de la danza desde una matriz lingüística y sus derivaciones semiológicas no puede ser pensado de manera homogénea. Esos mismos campos de estudio son diversos, se han ido ampliando y no son un cuerpo de conocimientos estáticos (2004: 6).

17 El concepto de cuerpo *cyborg* por ejemplo, el cual prolifera en las producciones e investigaciones de nuevas tecnologías aplicadas a la danza.

La situación del arte actual nos permite entablar estos puentes con mayor laxitud. En una época donde los nombres se confunden, donde la Danza Posmoderna, la Performance y la Expresión Corporal sitúan al cuerpo en un lugar de intensidad y recurren a la improvisación, es necesario volver a cruzar. Revisar, actualizar, buscar otras formas de identificación entre el sujeto y su representación, entre el cuerpo y su discurso. Al respecto, Susan Foster afirma que

Aunque los cuerpos escribientes reclaman una afiliación propioceptiva entre cuerpos pasados y presentes, también exigen la interpretación de su función en la producción cultural de significado: sus capacidades de expresión, las relaciones entre cuerpo y subjetividad que pueden articular, la disciplina y la regimentación corporales de las que son capaces, las nociones de individualidad y sociabilidad que pueden suministrar (Foster, 2013: 18).

El interés por generar un aporte para dos áreas de “aparentemente” distintas se debe a la revaloración de la subjetividad y de sus territorios íntimos (Scarano, 2007). Rastrear las proximidades entre las poéticas del cuerpo y de la palabra, pretende comprobar que la literatura y la danza no están tan lejos, y que el sujeto y su cuerpo, tampoco.

Teoría y práctica.

Al respecto de los discursos sobre el cuerpo en la literatura actual y en las ciencias humanas en general, se ha avanzado notablemente en los últimos diez años, ya que la problemática del cuerpo se asocia con un nuevo imaginario de las relaciones sociales, de lo individual y de la pertenencia social (Scarano, 2007). Dentro de la Literatura Comparada es frecuente encontrar publicaciones sobre transposición entre literatura y cine, literatura y psicoanálisis, literatura y filosofía, literatura y religión. Por otro lado, aparecen en actualidad suficiente afinidad entre danza y tecnología, danza y teatro, danza y filosofía. Sin embargo, el par literatura y danza propuesto casi no está formulado como temática posible ni como abordaje teórico factible de ser aplicado. Además, en el caso de la danza se presenta una historicidad tardía. Al respecto Christine Greiner argumenta que “la danza es capaz de proponer nuevos contratos que son leídos y traducidos en textos teóricos a su vez, aún sabiendo que haciéndose públicos pueden sin quererlo actuar como las nuevas cláusulas de los nuevos contratos, esta vez contratos entre el poder de la teoría y el de la danza” (2013:7).

La necesidad de encontrar puntos de intersección entre las disciplinas y entre las metodologías, nos sitúa en un vaivén entre lo intuitivo y lo racional, entre la reflexión y la vivencia, entre lo universal y lo personal, entre el cuerpo y la palabra¹⁸. Con el fin de derribar todo tipo de binarismo heredado, resulta

18 Separo los elementos de los pares mencionados por una cuestión didáctica y de necesaria sistematización.

necesario entender la teoría y la práctica como un sistema de reciclaje que los alterna permanentemente. Encuentro entre lo espontáneo y lo reflexivo, un verdadero vínculo de co-operación. Deleuze afirma que ni objeto medido ni aplicación, la práctica constituye un conjunto de relevos de un punto teórico a otro, mientras que la teoría es un relevo de una práctica a otra “Ninguna teoría puede desarrollarse sin encontrar una especie de muro, y se precisa la práctica para agujerearlo”. (Deleuze, 2005: 78).

En este volver a cruzar, se sitúan los primeros resultados surgidos de la aplicación de dicha investigación. A partir de lo registrado en talleres dictados entre 2014 y 2015 en “Espacio Cultural Pata de ganso” y “Centro cultural Dinamo” (CABA), en el dictado de clases y experimentación en GEAM¹⁹ y en el proceso de escrituras colectivas en la revista “Giró Cartelera”²⁰, comparto algunos puntos de llegada.

La escritura como modo de composición para la danza.

En todos los casos empleamos un dispositivo específico que permite explorar, discernir e integrar el movimiento y la escritura, la acción y la escena. Abordamos el cuerpo como un medio de experimentación, posible de ser modificado, observado y cuestionado a través de diversas herramientas que entrenan la sensibilidad y la imaginación, las capacidades kinéticas, perceptivas y reflexivas. Implementamos herramientas prácticas, lúdicas y teóricas para explorar e implementar poéticas singulares y de libre expresión. El cuerpo como texto y la danza como lenguaje permiten conjugar tanto la imagen, como la palabra y el movimiento.

El punto de partida es comprender el cuerpo como texto. El Grupo “Cuerpo y textualidad” de la Universidad de Barcelona propone

la consideración del cuerpo como algo construido, cultural, mediado, transformable y con una repercusión psicológica y social ineludible. El cuerpo es un ámbito de re/escritura de los discursos culturales: los produce y reproduce. Los *textos artísticos* (literatura, pintura, cine, video, videoclip...) son un ámbito privilegiado en el que se han desplegado *formas de problematizar y reflexionar los modelos hegemónicos de género*, identidad, cuerpo; ofreciendo alternativas e invitando al consumidor-espectador-lector / a la consumidora-espectadora-lectora a revisar las directrices que tiene interiorizadas a propósito de su identidad y de sus roles sociales. Solamente una *aproximación interdisciplinar*, desde una *metodología comparatista* propia de los estudios culturales, puede dar cuenta de este fenómeno de una forma si no completa, al menos *global*. (Torri Francés, 2015: 1).

Esta preferencia por el cuerpo se debe a un intento de enlace en lo que confluyen ambas prácticas. La metodología consiste en comprender la escritura como un modo de composición o una práctica

19 Grupo de Experimentación de Artes del Movimiento del Departamento de Artes de Movimiento de la UNA, dirigido por Sandra Reggiani.

20 Dirigida por Valeria Martínez.

sensoperceptiva, tanto para el discurso de la danza como para el de la poesía. Ambas como soportes y prácticas textuales son derivaciones del universo personal de cada alumno. Se complementan a la vez que se diferencian. Los materiales son discursos abiertos, eclécticos y polisémicos. Son susceptibles a ser modificados y su estructura permite dar origen a obras singulares en distintos formatos. La composición remite a la acción de “juntar las partes para formar un todo que se expresa” (Alvarado, 2013: 34). Para la danza se efectúa a partir de las dinámicas de la materia, poner en conjunto las sensaciones que persigue el interior mismo de la experiencia del cuerpo. La composición para la poesía también supone un dominio sobre la materia verbal desde la experiencia del cuerpo. Maite Alvarado sostiene que “el que escribe lo hace en su cuerpo, con su cuerpo con su cuerpo muscular, carnal, el cuerpo del goce, el placer de la palabra no lo olvida fácilmente” (2013: 103).

A lo largo de las prácticas anteriormente mencionadas, he comprobado que los elementos que comparten el movimiento y la poesía son: el discurrir del lenguaje, la formalización de un sentido y la potencialidad de la imagen. El cuerpo como “territorio íntimo” (Scarano, 2007) es el gran componente común. Sin cuerpo no hay poesía ni movimiento. Como dice Robert Langbaum “el poema no se comunica como verdad sino como experiencia, el poema le sucede a danza” (Scarano, 2007: 9). Poesía y danza son sucesos, acontecimientos, un conjunto de sensaciones. En este caso, el cuerpo funciona como frontera, una geografía para el despliegue del Yo. El cuerpo interioriza al Yo para expresarse y crear un universo personal.

Durante un grupo de estudio autoconvocado durante 2014 recolecté los siguientes apuntes²¹:

La imagen se vuelve acción. La memoria construye al cuerpo que pone su materia en movimiento. Nos preguntamos por la experiencia de un cuerpo poroso, de un cuerpo sin fin creativo y sin finalidades poéticas. Un cuerpo que no fuerce poéticas. Un cuerpo en estado natural que sea capaz de conjugar su propia sintaxis enmarcado en una escena ya sea más real, ya sea más fantástica. Los esquemas de pensamiento son un dispositivo de acción. Nuestro pensamiento, nuestras emociones, nuestras imágenes generan un sistema operativo. Nuestras formas de conocer generan hábitos cognitivos determinados, el contenido se estructura según patrones de movimiento y de pensamiento. Podemos aplicar estas estructuras devenidas contenidos. Pero también podemos preguntarnos por estas estructuras para generar otras. Buscar contenidos internos que generen otros esquemas de aplicación sobre el movimiento (Alcala, 2015).

Con el empleo de prácticas sensoperceptivas que estimulen la creatividad y el desarrollo de la subjetividad, es posible transformar los dispositivos de acción. Se trata de potenciar las singularidades, eludir los mecanismos de reproducción compulsiva con el fin de multiplicar “la formación de sujetos

21 Estos apuntes fueron recopilados y finalmente publicados en la revista Giró de la cual formo parte.

subjetivamente autónomos, entrenados en la reflexión crítica y el despertar su sensibilidad, con libertad para ver, oír, sentir” (Stokoe, 1994: 15).

La danza como texto

Hablo de poner a la palabra al servicio de un acontecimiento y de situarla en un marco específico: la danza actual. La literatura es una herramienta para la danza en torno a tres ejes: como posibilidad de transposición, como escritura creativa o partitura escénica, como experiencia de lectura. Observo que los alumnos son capaces de realizar transposiciones complejas. Sus pasajes no son literales ni solmenes gracias a la libre asociación entre improvisación y escritura, al constante flujo entre experimentación y reflexión sobre los procedimientos y patrones de creación. En su mayoría manifiestan una gran satisfacción al poder bailar sus propias ideas y palabras. También aluden un impacto novedoso sobre lo subjetivo de la experiencia. Por ejemplo, Celeste escribió: “Romper las propias estructuras /escrituras / para crear un movimiento nuevo. / Cómo es que algunos movimientos/ generan desanudar emociones/ y construir otras nuevas.” Los textos de las alumnas presentan una gráfica espacial singular: forman una arquitectura que encadena una palabra con otra, donde el contenido y la forma se acumula y se confunde. Por ejemplo, Celeste habla del movimiento como un espiral a la vez que intenta un texto cuyos versos están dispuestos en una sinuosa silueta. Incluso propone otro texto con dos columnas que permiten una doble lectura sin perder continuidad: de arriba hacia abajo o de izquierda a derecha.

La danza como lenguaje supone analogías con los recursos del discurso verbal²²: extrañamiento, hiato, focalizador, relato, imagen poética, aspecto simbólico, paratexto, tema y rema, frase, ritmo, sintaxis, tono, metáfora, metonimia, paradoja, superposición, transfiguración, etc. Por su parte, Florencia Ordoqui escribe: “Rugosidad de mi piel plegada/ Rugosidad del suelo que toca mi piel, que tocan mis pies./ la piel escribe con sus curvas mi cuerpo/ Nuevas líneas/nuevas figuras / Desnombrar/ Escribir, escribir (te)/ Bailar, bailar (te)/ Escribir, escribir (me) / Bailar, bailar (me)/ (te-me) escribo con/ (mi-tu) cuerpo/ (te-me) escribo con/ (mi-tu) danza”.

²² Aplicadas en mi última obra “Pequeño solo donde rastrillar memorias” presentado en ciclo “Mirá!” del C.C.Sábato y en Centro Cultural Provincial de La Pampa.

Existe una composición poética una dramaturgia del cuerpo²³. La danza presenta, como la poesía, “una ilusión fuera del lenguaje” (Alcala, 2015). La poesía deja huellas en lo escrito²⁴. La poesía se escribe con el cuerpo (Valenzuela, 2002). El escritor subjetivado es como un bailarín. Cercano, inmediato, expresivo. La identidad se transforma en el texto, al igual que en la danza, en un espacio de ficción. Celeste afirma “Los receptores: ficciones”.

En todos los casos citados observamos la dimensión lúdica y el discurrir creativo de palabras que pesan. El discurso escrito entiende los recursos del discurso movido, la escritura debe moverse (Foster, 2013). El lenguaje es así una constante creación. Bailar no es sólo moverse, sino encauzar un acontecimiento. Visciarelli relata: “Escritura en cuerpo/ sobre cuerpo/ sobrevuelo el cuerpo/ y veo/ trazos/ de piel que soy/ soy y percibo que soy/ en la voz del cuerpo/ cuerpo yo/ cuerpo voz”. Luego, reconoce una necesidad expresiva: “El cuerpo/ poesía/ Cuerpo- carne- animal- sexo/ Lirica/ Expulsión de donde nace la palabra/ Hacia afuera-hacia adentro / así”. El cuerpo poético también es intenso y tiene asidero real en sus experiencias corporales, devenidas danza: “Percibo agujeros en la voz de la bestia”. Estos cuerpos no tienen equivalencia verbal pero sí tienen una palabra anclada en la experiencia personal.

La danza es un texto. La danza no es solo movimiento preverbal, la danza está repleta de palabras. La danza intenta encontrar un lugar donde decirse y desde donde ser leída. Aunque Doris Humphrey consideraba que las ideas de la danza son más fáciles de comunicar que por la palabra en su *El arte de crear danzas* dice que el remedio es “adaptar el poema” para quedarse con “las palabras fundamentales”. Y agrega: “no siento escrúpulos al cortar y adaptar un poema, puesto que lo hago con el concepto de síntesis teatral (...) Pido combinaciones muy sencillas, en general palabras sueltas o frases cortas (...). También advierto que la palabra debe tener una función, agregarle algo indispensable al sentido; de lo contrario, no se justifica” (1965: 138-139). Humphrey se preocupa por la comunicación del mensaje, utiliza términos como “frase”, “vocabulario”, “gramática” y “forma de la danza”. Los textos actuales en torno a la danza asumen la posibilidad de una lectura plurívoca. Aún así Christine Greiner ofrece una visión peculiar en torno al quehacer del creador. Considera que “la responsabilidad de quien hace público su discurso, sea escrito o bailado, puede ser esa, la responsabilidad, ante todo, de una lectura. Una lectura que es fruto de experiencias singulares e intransferibles” (Greiner, 2013: 7).

23 La escritura del cuerpo en los nuevos escenarios de la danza como performance establece una analogía con la dramaturgia ya anunciada por André Lepecki.

24 Según Galhos “la danza deja de centrarse sobre sí misma para desplazar sus formas identificables y reinventarse, y en ese sentido (solo en ese sentido) desenfoca la mirada del interior para girar hacia lo que le es exterior” (Buitrago, 2013: 171).

El lugar donde la danza se inscribe es además de verbal, poético y subjetivo. La inscripción (Dorra, 2005) es donde el objeto mueve al sujeto (cfr.4), la hoja o el espacio escénico se vuelven un espejo “cuerpo a cuerpo” para que esa voz como “marca de presencia” sea propia y reconocible (Dorra, 2005). El cuerpo del poema es encarnado y por eso da a la danza lugares de anclaje, así como la danza da a la escritura posibilidades de concreción. La danza encuentra partituras y ante el estímulo de las necesidades expresivas de los creadores, encuentra modos de composición singulares y subjetivos.

Lisa Nelson dice: “Llevo mucho tiempo hechizada por la danza. No solamente los amplios gestos, la pintura en el espacio o la música visualizada. Sino los detalles de una vida interior exteriorizada (2013: 186).” La danza y la literatura por su relación entre interior y exterior, o entre contenido y forma comparten: la subjetividad, el uso estético y sensible del lenguaje, la necesaria presencia del cuerpo y sus representaciones, los organizadores del discurso, su pertenencia a la cultura (cfr.2), las analogías entre el discurso del movimiento y del decir (cfr.11), posibilidad de transposición, como escritura creativa o partitura escénica y como experiencia de lectura (cfr.9). Todos estos elementos comunes funcionan como recursos expresivos y estrategias para la composición estética. De esta manera, expresar con la palabra o con el cuerpo implica un desasimiento exógeno. Reconocer el cuerpo íntimo para encontrar en el universo personal mecanismos de organización que manifiesten una creación²⁵. María Marta Gigena alude que “en definitiva, aquello que hemos venido mencionando como relacionado con la lingüística, la semiología y el estructuralismo, es una perspectiva acerca del sentido, y de las posibilidades de dar cuenta de algo emparentado con él en la danza (2004: 4).

Para concluir, quisiera tomar el concepto de “cronotopo”. En literatura, designa la conexión de las relaciones temporales y espaciales indisolubles y de carácter expresivo. Para Mijaíl Bajtín pueden coexistir distintos cronotopos que se articulan y relacionan en la trama textual de un mismo relato. Para Bajtín, las nociones de espacio y tiempo son generadas por la materialidad del mundo, y hasta pueden ser objetivables para su análisis (1989). En conclusión, el cronotopos de la danza es el cuerpo hecho texto, la manifestación sensible de la voz del sujeto, la reinención de la palabra, el “emergente metafórico” (Jitrik, 2008). La inscripción del cuerpo en el entramado del lenguaje que pone en relación lo que se dice con lo que transcurre, la puesta en acto de la expresión, el lenguaje encarnado en los cuerpos.

Bibliografía

Alcala, V. (2015). “Recolección de voces. El movimiento intertextual o la danza como texto”. *Giró cartelera de danza contemporánea*. Disponible en: <http://www.girocartelera.com/columnas/escrituras-colectivas/recoleccion-de-voces/>

Alvarado, M. (2013). *Escritura e invención en la escuela*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bardet, M. (2012). *Pensar con mover*. Buenos Aires: Editorial Cactus.

Calvo, M. y A.A.V.V. (2006). *Artes y escuela*. Buenos Aires: Paidós.

25 Expresar y crear no son sinónimos. El hecho de expresar puede ser manifestar, sacar afuera y en este caso, una verbosidad de movimiento o una repetición de palabras sin dirección de sentido. En cambio, el hacer creativo “surge de la posibilidad de recombinar los elementos de la realidad con estilo particular y propio.” (Stokoe, 1994). El desarrollo de la creatividad se basa primordialmente en la producción de imágenes del trabajo sensorio-perceptivo.

Bajtín, M. (1989). "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica". En: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Buitrago, Ana. (coord., 2009) *Arquitecturas de la mirada*. Centro Coreográfico Galego, Mercat de les flores, Universidad de Alcalá.

Deleuze, G. y Foucault, M. (2005). "Los intelectuales y el poder". En *La Isla Desierta y otros textos*, Valencia: Pre-textos, pp. 267-276.

Dorra, R. 2005. *La casa y el caracol: para una semiótica del cuerpo*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial.

Foster, S. (2013). "Coreografiar la historia". En: Naverán, Écija (edit). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea Editorial.

García, R. (2006). *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.

Gigena, M. (2004). "Danza, lenguaje y texto: algunas perspectivas". *Movimiento.org*. Disponible en: <http://www.movimiento.org/profiles/blogs/danza-lenguaje-y-texto-algunas>

Greimas, A.J. (1987). *De la Imperfección*. México: Fondo de Cultura Económica.

Greiner, C. (2013). "Investigar la danza en estado salvaje". En: Naverán, Écija (edit). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea Editorial.

Grupo M. (1987). *Retórica general*. Barcelona: Paidós.

Guido, R. (2006). *Cuerpo, arte y percepción*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.

Humphrey, D. (1965). *El arte de crear danzas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Isse Moyano, M. (2013). *La danza en el marco del arte moderno/ contemporáneo*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.

Jitrik, N. (2008). "Poesía, poema, poética". En: *Conocimiento, retórica, procesos*. Buenos Aires: Eudeba.

Lepecki, André. (2008). *Agotar la danza*. Centro Coreográfico Galego, Mercat de les flores, Universidad de Alcalá.

Nelson, L. (2013). "Delante de tus ojos. Semillas de una práctica de danza." En: Naverán, Écija (edit). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea Editorial.

Scarano, L. (2007). *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.

Stokoe, P. y Sirkin, A. (1994). *El proceso de creación en arte*. Buenos Aires: Almagesto.

Tambutti, S. (2015). "Hacia un proceso de hibridación fértil. La danza escénica en Argentina." *El apuntador*. Disponible en: <http://www.movimiento.org/profiles/blogs/danza-lenguaje-y-texto-algunas>

Torras Francés, M. y AVVV. (2015). "Cuerpo y textualidad". *Cos i textualitat*. Disponible en: http://cositextualitat.uab.cat/?page_id=117&lang=es

Valenzuela, L. (2002). "Escribir con el cuerpo". En: *Peligrosas palabras*. México: Oceánico.

Vasse, D. (2001). *El ombligo y la voz*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura -Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.