

Danza y dramaturgia: un gesto artístico *indisciplinar*

Mariana CAMARGO

Universidad de Ruan, Francia

ma.cmrg@gmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Mariana Camargo es doctora en estudios teatrales e imparte clases de Estética teatral y coreográfica en cursos de licenciatura y másteres en la Universidad de Ruan, en Normandía. Especialista en la poética del cuerpo danzante en el teatro, también investiga la convergencia entre el teatro y la danza en la dramaturgia. En 2021 realizó su doctorado en la Universidad Sorbonne Nouvelle con la tesis *Le geste dansé sur la scène théâtrale contemporaine : Robert Wilson, Romeo Castellucci, Tiago Rodrigues*, bajo la dirección de Joseph Danan. Es miembro del grupo de investigación sobre la poética de la escena contemporánea, afiliado al Instituto de Investigación en Estudios Teatrales de la Sorbonne Nouvelle, y del CÉRÉdl (Centro de Estudio e Investigación Editar/Interpretar) de la Universidad de Rouen.

Resumen

Una dramaturgia que emana de la danza nos parece algo inevitable. Joseph Danan señala que, en el arte, en cuanto haya una acción que cree movimiento, un escenario y un pensamiento, habrá dramaturgia. De hecho, sabemos que estos tres elementos están presentes en la danza y que en las últimas décadas sus dramaturgos y dramaturgas han intentado, con diferentes palabras y métodos, encontrar un *modus operandi* dramático específico para su disciplina. En este artículo presento una breve panorámica del ejercicio de la dramaturgia contemporánea en el teatro y en la danza. Analizo las definiciones de *dramaturgia* elaboradas por teóricos, así como las que emanan de los discursos de artistas contemporáneos para subrayar uno de los puntos que las unen. Tal como se observa en los ejemplos, las nociones de dramaturgia compartirían su estado *indisciplinar* y se encontrarían en una poética que se centra menos en el discurso y más en las sensaciones.

Palabras clave: dramaturgia, teatro y danza, gesto artístico, Joseph Danan

Mariana CAMARGO

Danza y dramaturgia: un gesto artístico *indisciplinar*

Este artículo comparte algunas ideas que conforman mi tesis doctoral, intitulada *El gesto bailado en la escena teatral contemporánea*, concluida y presentada en el Instituto de Estudios Teatrales de la Sorbonne Nouvelle. Mi objeto de estudio fueron obras teatrales que, de manera muy orgánica, escenifican la danza. En esta investigación no hablo de coreógrafos, sino de gente de teatro, pero que tiene un enfoque de escenario abierto a la interacción entre disciplinas. Tratándose de un tema híbrido entre danza y teatro, una de mis tareas fue la de comprender cómo se presentaba la dramaturgia en cada uno de estos dos universos.

En el presente artículo se plantearán, por un lado, preguntas sobre la forma en que artistas e investigadores relacionados con la danza entienden y trabajan la dramaturgia y, por otro lado, los debates en torno al propio concepto de dramaturgia que se abordan en la teoría teatral. Este ejercicio comparativo me permitirá cuestionar si la práctica de la dramaturgia en danza no tiende acaso hacia la que se presenta en los estudios teatrales hoy en día.

I.

En la danza es interesante recalcar que, durante los últimos años, la actividad de los dramaturgos ha sido objeto de una floreciente nomenclatura. En 2009 el artista belga Antoine Pickels menciona haber encontrado los siguientes nombres para indicar la función del dramaturgo en la danza: «creador de rompecabezas», «tutor botánico», «recogepelotas», «ametralladora» (Pickels, 2009: 11). Además, encontré estas otras tres formas de mencionar al dramaturgo en el libro titulado *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* (Boudier, 2014): «creador de turbulencias», «traductor», «transportador». Esta última, en francés *passeur*, describe a quien transporta personas o mercancías.

Las variadas concepciones sobre el dramaturgo y la pluralidad de metodologías empleadas hacen que los propios artistas y dramaturgos perciban su profesión de maneras, a veces, muy diferentes. Esto muestra que la obra del dramaturgo de la danza es muy experimental y que se adapta al

lenguaje, a las características de la obra y a las necesidades del grupo creador. Además, su carácter metafórico nos muestra hasta qué punto esta labor es versátil y está subordinada a la sensibilidad de cada dramaturgo. Analizar dichos términos, en su riqueza y variedad, podría ser el tema exclusivo de una investigación.

La dramaturga belga Marianne van Kerkhoven, explica que si «la idea de una dramaturgia en la danza probablemente ha existido siempre, (es) solo en los periodos más recientes de la Historia de la danza cuando se ha convertido en algo consciente»¹ (Van Kerkhoven, 1997: 20). Por un lado, en el proceso de la creación de la danza siempre se habían integrado aspectos de dramaturgia a través de la información proporcionada por el guion de los *ballets*, la notación coreográfica y los gestos de baile codificados. Pero la «práctica consciente» de la dramaturgia en la danza más reciente surgió por exigencias específicas de la danza moderna y contemporánea. Por ejemplo, Rudolf Laban, coreógrafo húngaro conocido por su sistema de notación coreográfica, declaraba a principios de la década de 1920, que había una «dramaturgia que hay que inventar para la danza» (Aslan, 2010: 19) de manera independiente del texto dramático, música o libreto. La dramaturgia que buscaba Laban debería partir de la dinámica propia de la danza, y, como veremos a continuación, lo logró gracias al esfuerzo histórico de la danza por emanciparse de las artes que le habían dado significado y contexto. Según escribe Estelle Jacoby (2003: 69):

[Hasta finales del siglo XIX] parecía que, en un sentido material, la danza no podía existir como práctica aislada, hacer frente por sí sola al desafío de la escena. En cierta manera, existía gracias a las otras artes, que le brindaban, precisamente, un *contexto*. Es decir, ofrecían a la danza el apoyo de una significación, un texto que acompañaba, un esclarecimiento de sentido. [...] Todos estos elementos fueron cayendo, uno detrás de otro, y la danza se dirigió hacia el desenlace —incluso abandonando la música— para afirmarse como relativamente independiente del resto de las artes. Pero, una vez que esa independencia quedó demostrada, los coreógrafos, posteriormente, han acudido de nuevo a las otras artes.²

La evolución de la danza entraña un cambio en los usos de la dramaturgia. Esta transformación se ve claramente en la siguiente reflexión de Mathilde Monnier (2018), coreógrafa francesa de danza contemporánea y directora del Centro Nacional de la Danza de París:³ en danzas codificadas como *ballet*, flamenco y kabuki, por ejemplo, la creatividad se desarrollaría dentro de un marco predefinido. Se trata de bailes «extremadamente contruidos donde la dramaturgia finalmente todos la conocen, incluido el público». En esta clase de danza, son las «convenciones» o «reglas» las que «se imponen a

1. Dramaturga belga, ha trabajado, entre otros, con Anne Teresa de Keersmaecker entre 1985 y 1990.

2. Traducción propia.

3. Grabación sonora de la mesa redonda de clausura con Maguy Marin et Mathilde Monnier, «La dramaturgie en danse» (2018). Las cuatro citas siguientes proceden de la misma grabación (la traducción es mía).

la creatividad dentro de un marco estable». Sin embargo, la danza contemporánea no sigue el mismo patrón. Citando de nuevo a Monnier:

La dificultad que subyace en danza contemporánea es que, simultáneamente, se debe acotar un marco y al mismo tiempo generar la variación. [...] La danza tiene ese aspecto de densidad porque el soporte dramático de narración y texto no están presentes, y por eso [la dramaturgia] se despliega en todas partes. Se habla de la dramaturgia de un cuerpo porque el punto de partida no existe a efectos de un actor de teatro con su texto, que va a estructurarlo a fondo o a abrir huecos en la dramaturgia. En el caso del *ballet*, el libreto o la música son materiales que puedes deconstruir, romper, cambiar, distorsionar...

Al no tener nada que distorsionar, romper o deconstruir, la danza contemporánea se encuentra con la abrumadora tarea —o la tarea liberadora— de construir su propia dramaturgia desde su medio básico —el cuerpo— y de convertirla en una práctica consciente. Para hacer un primer paralelo con el teatro, el cuerpo sería el «hecho escénico»⁴ (Dort, 1986: 9) del que debe partir el trabajo de escenografía y la dramaturgia para buscar el equilibrio entre los elementos de la obra. A partir del momento en que la danza se vio a sí misma como una disciplina autónoma pudo hacer nuevas conexiones. Es decir, después de demostrar que no necesitaba el apoyo de otra disciplina para existir plenamente, la danza pudo y quiso realizar intercambios con otras prácticas artísticas, especialmente durante los últimos años del siglo xx.⁵ Prueba de ello es la recuperación del *tanztheater* por parte de Pina Bausch. Después, otros coreógrafos como Maguy Marin, J-C Gallota, Keersmaecker o Jan Fabre sorprendieron a los espectadores en las décadas de 1990 y 2000 con un enfoque multidisciplinar. Son precisamente estas experiencias las que incitarán a reflexiones más «decoloniales» sobre la dramaturgia de la danza y las que nos podrán explicar, de manera más consciente, en qué consiste el ejercicio de la dramaturgia.

El hecho de que la danza recurra a la dramaturgia puede que suceda porque la propia dramaturgia también se ha transformado, tal como se aborda en la parte II del artículo. Me refiero a que la dramaturgia ha demostrado que puede actuar sobre formas no dramáticas dentro incluso del mismo teatro. Sobre ello trabaja Joseph Danan en su ensayo *Entre théâtre et performance : la question du texte*. El ejemplo del teatro no dramático —como el de Romeo Castellucci, por ejemplo, pero también de esto que vemos en el espectáculo *La posibilidad que desaparece frente al paisaje*, de la compañía

4. « Non partir du texte et arriver à la réalisation scénique, mais renverser les termes. Poser d'abord le fait scénique et de là remonter au texte. ».

5. En esta reflexión, me remito a la introducción de Phillippe Ivernel y Anne Longuet Marx, concretamente al primer volumen del dossier « Théâtre et danse » de la revista *Études théâtrales*, art. cit. p. 12. En este texto, se esboza un breve retrato de las tres grandes revoluciones que experimentó la danza en el siglo xx: la primera, marcada por la danza absoluta y el cuerpo nuevo (Wigman y Duncan), la segunda, por Cunningham y su lucha contra el psicologismo que conduce a la abstracción (Martha Graham, Trisha Brown), y la tercera y última, la revolución que ha provocado Pina Bausch con la reintroducción del «sujeto y el sentido en el movimiento», lo que ha supuesto un retorno a la teatralidad.

Pensamos en espectáculos como *May b*, de Maguy Marin, los espectáculos de danza, texto y música de J-C Gallota, las colaboraciones de Keersmaecker con TG Stan como, por ejemplo, *Quartett*, y por último todas las creaciones de Jan Fabre.

Conde de Torrefiel—, nos indica que la dramaturgia no viene solo del drama, sino que se refleja en otro lugar. Ante la posibilidad teatral de desplazar la dramaturgia hacia otros fenómenos escénicos (cuerpo, escenografía, sonorización, etc.), la danza puede inspirarse en este desplazamiento para generar su propia dramaturgia.⁶

II.

Resulta bastante difícil hablar de dramaturgia desde un prisma analítico y terminológico sin mencionar el teatro, disciplina originaria de la dramaturgia y así considerada según la *Poética* de Aristóteles. El término, que antiguamente evocaba «la técnica (o la poética) del arte dramático» donde se presuponía un «conjunto de reglas específicamente teatrales en las que el conocimiento es esencial para escribir una pieza y analizarla correctamente» (Pavis, 2013), empieza a sufrir cambios cuando aparece la *Dramaturgia de Hamburgo*, de Lessing, entre 1767 y 1768. La comprensión teatral del concepto se complejiza, pues Lessing entiende la dramaturgia como una *práctica* que se debe poner en funcionamiento, no como un conjunto de reglas que deben ser respetadas (Danan, 2010b). Y, así, la dramaturgia, considerada por sus *haceres* en la escritura y la crítica y, más tarde, en la escena, continúa su proceso de transformación a lo largo de los siglos XIX y XX en los estudios teatrales.

Lo que debemos retener, a partir del ensayo *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* (Danan, 2017), es que la dramaturgia, al igual que la danza, ha pasado por momentos de crisis y búsqueda de identidad frente, por ejemplo, al teatro no dramático y a los desafíos de la contemporaneidad. En resumen, la dramaturgia en el teatro es hoy en día una disciplina que se nutre de varias prácticas que pueden coexistir, de la composición textual (elemento 1) al pensamiento del paso del texto a la escena (elemento 2) pasando por una mezcla de los elementos 1 y 2, que casi confunde la práctica de la dramaturgia con la de la puesta en escena (Danan, 2018).

Ante las transformaciones más recientes, estimamos que es importante centrarse en dos definiciones del término. La primera, que Joseph Danan expone en el artículo «Tentative de cadrage (ou de décadage)» reza así:

[...] puede que la dramaturgia no sea más que el pensamiento del teatro en marcha, pensamiento siempre en proceso de hacerse. [...] creo que la dramaturgia se da cuando tres términos, o tres fuerzas, o tres polos convergen: la *acción* (sea cual sea el significado que damos a esta noción de acción, hasta que se transforme en movimiento, como he intentado exponer), el *teatro* (aunque, de otro modo, planteo que nos enfrentamos a un uso metafórico o derivado de la palabra) y el *pensamiento*. La dramaturgia resultaría de la energía que emana de estos tres polos.⁷ (Danan, 2010a)

6. « Hans-Thies Lehmann a regroupé l'ensemble de ces processus et quelques autres sous l'étendard du '*post-dramatique*', devenu depuis plus d'une décennie une étiquette trop commode masquant le fait qu'il pourrait s'agir, dans bien des cas, d'une dramaturgie qui s'élabore et opère autrement » (Joseph Danan, 2013: 29). Por eso Joseph Danan prefiere hablar de teatro no dramático para referirse a procesos creativos que no parten de la puesta en escena de una obra dramática preexistente.

7. Traducción propia.

Es decir, la acción que crea movimiento, teatro (visto como el lugar de la escena) y pensamiento: un triángulo formado por tres ingredientes que, al dialogar, ponen en marcha la dramaturgia. También sabemos que la escena, la acción y el pensamiento están presentes en la danza y que el ejercicio de su dramaturgia ha intentado e intenta, con diferentes palabras y diferentes métodos, encontrar el botón que activaría esta «circulación de energía» dramática.

Esta definición de dramaturgia que presenta Joseph Danan en 2010 también se la cuestiona él mismo años más tarde, en vistas de las transformaciones características de la época «posdramática». En relación con estas transformaciones, son la puesta en entredicho del lugar del texto y del drama los que provocan que Joseph Danan termine preguntándose si la dramaturgia iba a desaparecer. La respuesta, negativa, la podemos encontrar en el artículo «Fin de la dramaturgie ?»:

Retomando una conversación entre Jacques Derrida y Jean-Luc Nancy, [la dramaturgia] es la inscripción de una responsabilidad que nos apela, no relativa al sentido, que resulta imprevisto, sino a aquellas condiciones que posibilitan el acontecimiento y que toman la forma de un pensamiento siempre en proceso de hacerse. Una responsabilidad que acepta la pérdida de control, pero que asigna a la dramaturgia la tarea de crear palancas, trampolines al pensamiento. Estaciones, señales de tráfico o puntos de apoyo ante la confusión de lo que se mueve, puntos de referencia para orientar temporalmente el desorden de los flujos. (Danan, 2006: 51)⁸

Esta turbación del movimiento puede hacernos pensar en un cuerpo danzante que juega con sus puntos de apoyo (corpóreos o textuales...) y se entrega al espacio y al tiempo del escenario, un cuerpo que se deja llevar por un flujo de energía más o menos orientado por canalizaciones construidas *sobre y para* el escenario, que podríamos definir como «islas de sentido» (Danan, 2018) y que responden también a una responsabilidad en lo que respecta al pensamiento. La definición me parece ella misma bailar y la fuerza que mueve esta dramaturgia, así como los rasgos que produce en su evolución, se basan en condiciones materiales de creación escénica que pueden ocurrir tanto en la danza como en el teatro.

Así, mientras la danza intenta dar forma a su propia dramaturgia, los estudios teatrales, al mismo tiempo, parecen ir en dirección contraria, ya que su dramaturgia se va diluyendo aún más en todos los aspectos de la creación teatral. Podemos ver esta diseminación en dos ejemplos: el primero es la publicación del libro *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, que contempla 35 acepciones del «imaginario de la actividad dramática» (Boudier, 2014: 14). Esta publicación nos muestra tres cosas: 1) la imposibilidad de definir la dramaturgia con un término único, 2) su presencia en muchos aspectos del trabajo artístico y 3) su actuación en otras áreas diferentes a las del teatro, lo que significa que todas las acepciones se nutren de los estudios teatrales, de la danza, del circo, de la performance y de las marionetas.

8. Traducción propia.

Si la dramaturgia es un «movimiento de conjunto» (Tackels, 2009: 15), conforma la base de cualquier diálogo entre los elementos del teatro: la escenografía con obra de teatro, obra de teatro con vestuario, vestuario con texto, texto con puesta en escena, etc. Considerada como un movimiento del pensamiento, la dramaturgia estaría, por lo tanto, omnipresente en todas las artes escénicas.

Puede que esta «atomización» de la dramaturgia en el teatro se deba a que su práctica hoy se ha desvinculado de los límites de la disciplina para expandirse y convertirse en un gesto artístico. De ahí el neologismo *indisciplinario* para referirse a algo que trasciende la disciplina, pero que también evoca un acto indisciplinado, es decir, rebelde; en este caso, que no encaja en ninguna clasificación. Esto es lo que nos muestra Joseph Danan en su último artículo: la dramaturgia ha pasado de una etapa disciplinaria a una etapa inventiva. Más que un oficio de las artes escénicas que puede reunir los conocimientos de varias disciplinas, la dramaturgia se ha convertido en un movimiento que anima el escenario y que perdura en el público, incluso después de que el espectáculo haya terminado. Gracias a esta evolución de lo disciplinario a lo artístico, Joseph Danan puede afirmar que «la dramaturgia y la puesta en escena van aquí de la mano». Y añade: «Hoy más que nunca tiendo a insistir en su indisociabilidad» (Danan, 2018). Son gestos artísticos, manifestaciones en movimiento que van más allá de los breves intentos de definición y se confunden repetidamente.

Así, la dramaturgia persiste, incluso esparcida, porque toda obra tiene una responsabilidad hacia su público, hacia sus espectadores, aunque de alguna manera se haya transformado, desde la importante publicación del artículo de Bernard Dort, en un «estado del espíritu» y, en ciertos casos, haya corrido el riesgo de perder la coherencia y de desaparecer. Esa «responsabilidad en el sentido de lo que vaya a ocurrir» (Danan, 2018), como atestigua Joseph Danan, en alusión a Jean-Luc Nancy y Jacques Derrida, sería la de construir una coherencia en el sentido más amplio. Una vez más, hablamos de «islas de sentido» de las que el espectador podría apropiarse dándoles el sentido que desee. Quizás debido a esta responsabilidad, el lugar de la dramaturgia no corre el riesgo de desaparecer ante la ampliación de su espectro en la creación teatral. Si la dramaturgia es responsable de algo, en teatro y según la visión de Danan, lo sería del pensamiento. Es este punto nodal el que hace que la dramaturgia sea evocada en las discusiones que conciernen a la atribución de sentido, ya sea en el teatro, la danza o cualquier otra manifestación artística.

El sentido, identificado por tanto como una cuestión de arte, según el artista y/o el teórico, evocará más o menos el lugar de la sensación y de lo sensible. Es lo que podemos ver en el discurso de Antoine Pickels que hemos citado, así como en el trabajo y en la obra de la dramaturga serbia Bojana Cvejić, quien habla de la necesidad de una complicidad entre el dramaturgo y el coreógrafo para construir una metodología de trabajo, algo que vemos también en las palabras de Danan cuando habla de una «coherencia que procede de lo sensible» y «la intuición del dramaturgo» (Danan, 2018). Estas citas nos indican que la búsqueda de un equilibrio entre el querer decir y el

hacer sentir condensa los esfuerzos de la dramaturgia en ambas áreas, como finalmente confirma la cita siguiente: «[...] ciertamente, el trabajo dramático abarca distintos estados de sentido que pertenecen tanto a la *dirección* como a la *significación* y la *sensación*. De ahí que la dramaturgia pueda compararse con el sentido de la orientación: un sentido tan cercano al saber como al sentir» (Boudier *et al.*, 2014: 135).⁹

Podemos concluir que la dramaturgia actual abre el abanico de significados a otros estados de percepción que evocan tanto el pensamiento como la sensibilidad. Este estado de apertura dramática significa que cualquier obra de arte puede surgir de un proceso dramático en la medida en que sirve de apoyo para el pensamiento.¹⁰ Guy Cools lleva al extremo la condición multidisciplinar del ejercicio dramático al decir que «la dramaturgia puede aplicarse a todas las disciplinas» (Cools, 2005: 91). Las reflexiones que os propongo coinciden con el planteamiento de Danan cuando nos muestra que la dramaturgia actual no solo es el lugar por excelencia del cruce de disciplinas y transmisión de saberes, siguiendo un modelo postbrechtiano, sino que es una práctica artística verdaderamente *indisciplinar*. La dramaturgia, según la definición más reciente de Joseph Danan,

[...] se convierte en un acto de creación, un gesto artístico que combina al mismo tiempo o en la misma secuencia temporal, la elaboración intelectual, la escritura o reescritura y la invención en el escenario, borrando así, casi por completo, todas las fronteras entre áreas del saber, y entre estas y la creación escénica. La dramaturgia sería entonces una práctica artística por derecho propio, esencialmente *indisciplinario*. (Danan: 2018)¹¹

Para centrarnos en la danza, este tipo de dramaturgia se abre no solo a la recepción de la danza dentro de su acción en el tiempo y el espacio, sino también al acto danzante como medio de creación. La «dramaturgia que hay que inventar para la danza» (Aslan, 2010: 19), la que Laban buscaba a principios de los años veinte, puede encontrarse en este razonamiento. En primer lugar, en que la dramaturgia actúa sobre formas no dramáticas —como el sentido del movimiento—. En segundo lugar, en aquello que, en el límite del cuerpo, nos da qué pensar y sentir. Y si el cuerpo y la dramaturgia se encuentran, en nuestro caso, es porque hay un gesto que los une y los cruza. Este gesto más amplio es un gesto artístico esencialmente *indisciplinario*, abierto tanto al pensamiento como a la sensibilidad. Al ser *indisciplinario* en su movimiento creativo, este gesto pasa por la danza y el teatro sin hacer grandes distinciones.



9. Traducción propia.

10. Esta reflexión podría explicar la aparición de las numerosas nomenclaturas metafóricas del ejercicio del dramaturgo de la danza apuntadas al principio del artículo.

11. Traducción propia.

Referencias bibliográficas

- ASLAN, Odette. «Le théâtre, la danse. Interrogations». En: IVERNEL, Philippe; LONGUET MARX, Anne (eds.). *Études théâtrales*, vol. I. Lovaina la Nueva, 2010, p. 19.
- CVEJIĆ, Bojana. «Le dramaturge ignorant». *Agôn* [online], *Dramaturgie des arts de la scène* (ENS de Lyon), 2015. <<http://journals.openedition.org/agon/1751>>; DOI: <<https://doi.org/10.4000/agon.1751>> [Consulta: 15 julio 2022]
- BOUDIER, Marion; Carré, Alice; DIAZ, Sylvain y METAIS-CHASTANIER, Barbara. *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*. París: L'Harmattan, 2014.
- COOLS, Guy. «De la dramaturgie du corps en danse». *Jeu*, n.º 116. 2005, p. 89-95.
- DANAN, Joseph. «Fin de la dramaturgie ?». *Frictions*, n.º 10. 2006.
- DANAN, Joseph. «Tentative de cadrage (ou de décadrage)». *Registres, Dramaturgie au Présent*, n.º 14. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2010a.
- DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*. Arlés: Actes-sud Papier, 2010b.
- DANAN, Joseph. «Du feu croisé des disciplines au geste artistique indisciplinaire : un parcours». En: NEVEUX, Olivier; PELLOIS, Anne (eds.). *L'indiscipline dramaturgique. Territoires de la dramaturgie*, ENS. Lyon: 2018. (En imprenta)
- DORT, Bernard. «L'état d'esprit dramaturgique». *Théâtre/Public*. (Montreuil: Éditions Théâtrales), n.º 67 (enero 1986), p. 8-12.
- JACOBY, Estelle. « Limite et instabilité. Échos dans la danse ». *Effets de cadre. Delà limite en art*. Saint Denis: PUV, 2003, p. 69.
- KERKHOVEN, Marianne van. «Le processus dramaturgique». *Nouvelle de danse*, n.º 31. Bruselas: 1997, p. 20.
- MARIN, Maguy; MONNIER, Mathilde. «La dramaturgie en danse». Jornadas de estudio en el CND de Lyon, 2018.
- PAVIS, Patrice. «Dramaturgie». *Dictionnaire du théâtre*. París: Armand Colin, 2013, p. 106.
- PICKELS, Antoine. «La dramaturgie travaille à sa propre disparition». *Danse et dramaturgie : une danse en quête de sens ?*. Acta de la mesa redonda del Festival Uzès Danse. CDC de Uzège, 2009. p. 11.
- TACKELS, Bruno. «Introduction». *Danse et dramaturgie : une danse en quête de sens ?*. Acta de la mesa redonda del Festival Uzès Danse, CDC de Uzège, 2009, p. 15.