

¿Y si solo quedara la dramaturgia?

Observaciones sobre la dramaturgia de la danza en el campo de la creación escénica en danza contemporánea desde el Río de la Plata

Lucía NASER ROCHA

Facultad de Artes, Instituto de Artes Escénicas, Licenciatura en Danza Contemporánea, Universidad de la República de Uruguay

ORCID: 0000-0002-7795-9223

lnaser@enba.edu.uy

NOTA BIOGRÁFICA: Docente militante, artista investigadora. Doctora por la Universidad de Michigan (RLL), Magíster en Artes Escénicas por la UFBA, Licenciada en Sociología por la UDELAR. Profesora Adjunta en la Licenciatura en Danza, Facultad de Artes UDELAR.

Resumen

En este artículo intento analizar y describir los fundamentos de algunas prácticas dramáticas observadas en procesos de creación en danza contemporánea en los que he estado inmersa o próxima. Este ejercicio me ha llevado a pensar la dramaturgia como una *serie variable de principios u operaciones para el despliegue de proyectos coreográficos*. Adoptando una mirada transdisciplinar y situada, el objetivo es argumentar por qué si bien la reflexividad y práctica dramática no son imprescindibles en la creación artística en danza, sí lo es el lugar que ocupa en la red conceptual, las prácticas, los acuerdos, y las convenciones estéticas y procedimentales que hoy llamamos danza contemporánea. Abordo la dramaturgia en danza contemporánea como una serie de prácticas que configuran un modo de entender los procesos creativos y no a la inversa, como un abordaje teórico a partir del cual se derivan prácticas de creación. Argumento que este modo se caracteriza por promover procesos atentos del proceso en sí mismo, teniendo efectos sobre la división del trabajo en los procesos creativos cuyo objetivo es evitar una escisión entre la experimentación y la toma de decisiones. Este modo de organización plantea una resistencia a la autoría en términos convencionales y está permeada por el proyecto de emancipación de los¹ espectadores, que desplaza el foco de la producción de espectáculos hacia la creación de experiencias. Una hipótesis es que este modo o paradigma dramático está vinculado al aumento de la oferta de formación artística universitaria en danza y a mecanismos de competencia por recursos organizados desde el mercado cultural global con sus anclajes y correlatos en políticas estatales.

1. Este artículo ha sido redactado originalmente utilizando formas genéricas con terminación femenina y pluralizadas con las terminaciones -xs y -es en sustantivos, adjetivos y pronombres para evitar la especificación por géneros. Al tratarse de un artículo de tipo académico, la redacción de *Estudis Escènics* no lo ha contemplado, de acuerdo con el *Libro de estilo* de la Diputación de Barcelona.

Finalmente dejo planteado el desafío de repensar nuestras prácticas artísticas y dramatúrgicas en diálogo con una crítica decolonial del campo artístico sudamericano.

Palabras clave: prácticas dramatúrgicas, danza contemporánea, procesos de creación, colonialismo interno, campo artístico, campo universitario, Río de la Plata

Lucía NASER ROCHA

¿Y si solo quedara la dramaturgia?

Observaciones sobre la dramaturgia de la danza en el campo de la creación escénica en danza contemporánea desde el Río de la Plata

Este artículo es un intento de desentrañar algunas de las claves que a partir de la observación y participación en diversos procesos de creación percibo que aparecen configurando un abordaje de la danza contemporánea en torno a la dramaturgia en danza. Me interesa pensar dichas prácticas en tanto que constructoras de un abordaje teórico o paradigma dramático y no a la inversa. La invitación es a pensar la dramaturgia en danza contemporánea en tanto que *teoría de la y en acción*, y no como una teoría de la que se desprenden prácticas, tal como los abordajes tradicionales de esta temática asumen. Me aparto así de la premisa según la cual el texto o la teoría dramática vendrían *antes* que las prácticas para proponer lo inverso a partir de la observación y participación en procesos creativos de danza contemporánea. Simultáneamente me propongo tejer estas reflexiones con la pregunta abierta sobre cómo este entramado de prácticas y operaciones puede dialogar, influir o dejarse permear por otros campos y lenguajes, y, a la vez, cómo visualizamos otros modos de hacer en danza desde este conjunto de prácticas, ideas y orientaciones llamadas danza contemporánea.

No voy a presentar una historia del término *dramaturgia*, ni las dinámicas que han trazado relaciones entre diferentes conceptualizaciones y prácticas dramáticas en diferentes lenguajes de las artes escénicas tales como el teatro, la danza, el teatro posdramático o la performance. Este trabajo viene siendo hecho por numerosos autores y colectivos que desde los 2000 vienen editando libros y artículos que han encendido y alimentado esta línea de investigación en los últimos años.²

Sin embargo, que no dedique este texto a dicha labor no significa olvidar que la dramaturgia en danza contemporánea sea un momento en un devenir de constante transformación en la relación entre danza y movimiento,

2. Algunas referencias y antecedentes pueden encontrarse en Bellisco *et al.*, 2011; Corradini, 2013; Profeta, 2015; DeLahunta, 2000 o una multiplicidad de artículos disponibles en diversos sitios web. Entre estos se destaca la página web de SARMA, iniciada en el 2000 por la artista residente en Bruselas Myriam van Imschoot y Jeroen Peeters, que desde entonces viene incentivando, publicando y curando diversas actividades en torno a la temática de la dramaturgia en el campo de las artes vivas y específicamente, la danza.

escritura y coreografía a lo largo de la historia del arte y de la danza, y que por lo tanto necesita ser situada histórica, geográfica, económica y políticamente para poder pensarse.

A continuación, intentaré fundamentar por qué entiendo la dramaturgia en danza contemporánea como el núcleo organizador de una nueva epistemología para la danza construida desde este campo o lenguaje, epistemología que ha sido abrazada y alimentada por la generación y comunidad de artistas de la que formo parte (y también con la que disiento en algunos sentidos).

Dramaturgia en acción:

«todo sucede en el cuerpo, todo sucede en relación»³

Ante la imposibilidad de definir qué es *dramaturgia* por su polisemia y por las características del campo de la danza contemporánea —más interesado en desestabilizar y deconstruir conceptos que en cerrarlos, a menudo sosteniendo un relato sobre sí mismo como «a paradigmático»—, intentaré describir algunas prácticas dramáticas observadas en procesos de creación en danza en los que he estado inmersa y/o próxima. Los siguientes no pretenden ser postulados universales ni verdaderos en su totalidad, sino describir modos de operatividad y orientaciones estéticas que entablando diálogos entre enfoques teóricos y prácticas artísticas han ido construyendo un conjunto de ideas sobre la dramaturgia que identifico como paradigma vigente en el campo de la danza contemporánea. Se trata de mapear a partir de mi experiencia artística —en procesos propios o cercanos—, conexiones entre prácticas y teorías dramáticas en procesos de creación e investigación en danza contemporánea.

La dramaturgia no es ni un rol ni una función; es un modo de entender los procesos creativos.

Desde el pensamiento en creación en danza contemporánea que viene forjándose desde los sesenta, la dramaturgia no es solo una poética más (junto a la iluminación, la coreografía o el diseño). El debate en torno a la dramaturgia en danza que se ha sucedido en estas décadas ha forjado una serie de prácticas que han resituado y desplazado las «variaciones de importancia» (Despret, 2022) y los focos de atención de la creación dancística para poner la dramaturgia en el centro, llamándola o no de ese modo.

Al alejarse la danza contemporánea de la obligación del texto de partida y también del deseo de notación, el pensamiento dramático ha venido a desplazar nociones como *coreografía* o *movimiento* en tanto que claves de la singularidad del medio expresivo de la danza. Al igual que en algunos lenguajes escénicos, *coreografía* no es solo un elemento más de la danza sino toda una manera de comprenderla; la dramaturgia desempeña un rol similar

3. Estas son dos de las características que mapeábamos en «Un arte que se piensa en la acción», título de un artículo escrito junto a Tamara Cubas en 2008, del que en retrospectiva entiendo que algunos de los lineamientos presentados allí siguieron desarrollándose y afirmándose en el campo de prácticas artísticas contemporáneas locales, permeando las prácticas dramáticas de la comunidad rioplatense vinculada a dicha escena.

en la danza contemporánea. En este contexto, la dramaturgia es un concepto clave para abrir la puerta de toda una cosmovisión sobre la danza.

Desde esta perspectiva la dramaturgia no es imprescindible pero sí lo es el lugar que ocupa en la red conceptual que organiza todo un conjunto de prácticas basadas en una serie de acuerdos y convenciones —a veces explícitas, a veces implícitas, a veces en disputa, a veces hegemónicas— que hoy llamamos danza contemporánea. Ese lugar es ocupado por otros conceptos en otros momentos históricos y otros lenguajes de la danza. El asunto es que no se ha tratado simplemente de reemplazar un concepto por otro; estas transformaciones conceptuales dan cuenta de cambios y diferencias más profundas que las meramente terminológicas en y entre paradigmas estéticos, epistemológicos y expresivos subyacentes a diferentes cosmovisiones y prácticas de danza. La pregunta que emerge como significativa entonces es: ¿qué danza es la que coloca al concepto de dramaturgia en el centro del pensamiento sobre la creación y qué efectos tiene esa organización conceptual sobre las prácticas, las estéticas, las pedagogías en danza?

1.

En tanto que tecnología del pensamiento en danza, la dramaturgia sirve para promover procesos atentos al proceso en sí mismo.

Si consideramos —al menos provisionalmente y para la danza contemporánea— la dramaturgia no como una subpoética, ni como un oficio particular de las artes escénicas, ni tampoco como un rol definido dentro de un proceso creativo, y pasamos a considerarla como un enfoque u orientación para la creación en danza, esta se caracteriza ya no por el deseo de mejorar las técnicas de expresión, ya no por esa mirada que busca mirar «desde afuera» para ayudar a organizar, ya no por ser el hilo conductor o el tema del que trata la obra, ya no por la sustitución del autor por el azar, ya no por el abandono de la composición coreográfica en pro del estudio de la coreografía expandida, sino por la pregunta sobre los límites que impone sobre un proceso el deseo de control sobre el mismo. En otras palabras: ¿cómo se organizan los materiales de un proceso de creación cuando se desea valorizar al proceso por encima del control sobre el producto final del mismo? La influencia de los debates sobre artes e investigación se hacen presentes en este punto y permean las prácticas dramáticas de creación contemporánea.

En pleno proceso de revisión y disputa sobre los modos validados de investigación científica y con la pregunta abierta sobre las singularidades de la investigación artística, la danza contemporánea, en tanto que disciplina cada vez más inserta y cada vez más influenciada por el campo universitario, sostiene una mirada crítica respecto a la rigidez metodológica del método científico a la vez que diverge de la arbitrariedad de las modalidades tradicionales de creación artística y en danza, a menudo centradas en la originalidad, el genio, el ego o el capricho de los coreógrafos o directores.

Antagonizando con al menos esas dos perspectivas y en diálogo con revoluciones epistémicas en el campo artístico y otros campos de conocimiento, el pensamiento dramático invita a intensificar las relaciones entre creación e investigación, sosteniendo la necesidad de diseños metodológicos

situados. Esto implicaría dejar de aplicar un paquete prehecho de soluciones procedimentales, recetas o técnicas de creación, para transitar procesos atentos de las necesidades del proceso en sí mismo. De este modo la dramaturgia en danza contemporánea sitúa los procesos de creación muy cerca de prácticas de investigación, pero lejos de aceptar una sumisión a los paradigmas científicos consolidados, reivindica un experimentalismo metodológico que favorece la potencialidad de cada proceso. La dramaturgia enmarca la creación en danza como investigación, y en especial como investigación sobre la creación. Desde esta perspectiva la singularidad de cada pregunta o conjunto de materiales sería la guía para el despliegue de estrategias, herramientas y procesos en arreglos no pre-fabricados. Uno de los efectos de esta filosofía es que, en procesos de creación en danza contemporánea, la dramaturgia tiene el rol de generar una reflexividad tal que nos permita investigar cómo creamos, y también qué tipo de intervenciones siguen o se desvían de las necesidades del proceso (y cómo hacer para que la identificación de estas necesidades no acaben siendo igualmente arbitrarias). De este modo cada creación es una observación en sí misma sobre la manera de prestar escucha y dar relevancia a aquello que se investiga, más que a los deseos, hábitos, expectativas preconcebidas de los artistas antes de iniciar los procesos.

Dice Lepecki, uno de los teóricos de este movimiento:

... la dramaturgia como práctica propone el descubrimiento de que es la obra en sí misma la que contiene y posee su propia soberanía, sus deseos performativos, sus anhelos y sus demandas. Es la misma obra la dueña y señora de su fuerza creadora. En este sentido, el dramaturgo no trabaja para el coreógrafo ni para los bailarines ni para, o con, los colaboradores; trabaja para, y con, la pieza (Bellisco *et al.*, 2011: 171)

Dramaturgia desde esta perspectiva es el arte tomar decisiones sin imponer una forma o decisión sobre el proceso o los materiales que hacen a un proceso. La convicción subyacente es que de las metodologías o fórmulas prefabricadas no va a salir nada interesante y por eso tenemos que investigar en diálogo con la singularidad de cada proceso. En otras palabras, para dejar emerger lo nuevo hay que hacer un ejercicio de des-automatización. Esto implica un ejercicio de extrañamiento respecto a lo que *dramaturgia* pueda significar, un ejercicio que se deberá realizar una y otra vez.

2.

El pensamiento dramático en danza contemporánea produce una división del trabajo en el interior de los procesos creativos que parte del objetivo de que la dramaturgia no venga *antes* —como tradicionalmente ocurre en el teatro— ni tampoco venga *después* —mutilando y desoyendo las necesidades del proceso al llegar a la fase de las decisiones finales de la «puesta en escena»—.

En otras palabras, el proceso se orienta por el deseo de evitar una escisión entre la experimentación y la toma de decisiones. Según este modo de organización de los procesos, la dramaturgia se diferencia en tanto que lógica o

perspectiva de observación, ya veces llega a ser un rol definido y ocupado por alguien con el propósito de entrar en diálogo con otros estratos o capas del proceso y así contribuir a que otras cosas puedan ir juntas.

Al menos dos fundamentos filosóficos de la danza contemporánea aparecen imbricados en esta división del trabajo en el interior de los procesos creativos: el compromiso con el pensamiento del cuerpo, y las teorías sobre el acontecimiento, como principios organizadores de la acción que incitan procesos de des-organización de las relaciones entre cuerpos, objetos, sujetos humanos y no humanos.

En este punto se hace presente el aprendizaje histórico, así como la diferenciación estética y política de la danza contemporánea respecto a paradigmas dancísticos operativos en otros lenguajes coreográficos y sus modos de creación.

En primer lugar y nutridas por abordajes como el de Jean-Luc Nancy, Derrida, Jacques Rancière, Helena Katz, Christine Greine, André Lepecki, está presente la percepción de que el pensamiento del cuerpo puede ser bloqueado por una organización o conceptualización excesivamente racionalista del proceso creativo. Si todas las decisiones son tomadas fuera de la experimentación corporal, no queda resto para la emergencia de la singularidad cognitiva y filosófica de la *danza como* «pensamiento del cuerpo» (Katz, 1994), lo cual reproduce la subalternidad de que el pensamiento no verbal / no logocéntrico ha tenido en la historia de la danza y en general de la cultura humana. Las prácticas dramáticas en danza contemporánea tienen como uno de sus cometidos proteger la escucha de ese pensamiento del cuerpo que emerge o es punto de partida de las creaciones, así como también ser interlocutora del mismo sin intentar traducirlo. Esto último es particularmente relevante, pues la dramaturgia sitúa su práctica en este espacio fronterizo entre la conversación y aquello que no puede ser dicho, entre la reflexividad discursiva y el discurso que necesita organizarse a partir de lógicas somáticas, poéticas, coreográficas y no verbales. Esta hibridez es promisoria y singulariza todo un lenguaje coreográfico de la danza contemporánea conceptual, pero tiene a la vez el peligro de recrear dicotomías que la propia danza contemporánea ha intentado combatir, como las de naturaleza-cultura o cuerpo-lenguaje.

El desafío para esta dramaturgia contemporánea es sostener precisamente ese espacio fronterizo donde no se puede ni se quiere tener que decantarse por uno de los dos bandos: ni indecibilidad absoluta, ni traducibilidad absoluta. No es coincidencia la emergencia en el campo de prácticas escénicas de múltiples publicaciones que reflexionan sobre lo liminal, que tiene entre sus exponentes a investigadores como Antonio Prieto Stambaugh (2007), Ileana Diéguez (2009), José Sánchez (2011) o Marie Bardet (2012) y que permean el pensamiento sobre dramaturgia que se mueve entre las comunidades de creadores de las artes escénicas contemporáneas.

En segundo lugar y de la mano de ese abordaje del cuerpo, el pensamiento dramático de la danza contemporánea abraza el proyecto de desjerarquización de lo humano respecto a otras especies, materias y objetos, ya que para comprender los acontecimientos que nos rodean y afectan es necesaria

una retracción de la subjetividad humana como organizadora de las cosmovisiones políticas, poéticas y estéticas del mundo. Las críticas al antropocentrismo se alían en este punto con las críticas al logocentrismo imperante a la vez dentro de la cultura antropocéntrica. Si el lenguaje hace a los cuerpos humanos lo mismo que el humano hace a otras especies, es necesario y urgente desarmar las concepciones modernas del sujeto que se encuentran en la base de ambas ideologías. Para esto, la dramaturgia tendría el propósito de colaborar no tanto con los artistas o el director de la obra, sino con los materiales y los cuerpos (humanos y no humanos) que se encuentran y emergen durante el proceso investigativo. Filósofas como Sara Ahmed (2006) y su teoría sobre la desorientación y los objetos queer; o Donna Haraway (2013) con su caracterización del pensamiento situado y sus reflexiones posthumanistas sobre el lugar de los problemas en los procesos de creación de pensamiento, son referencias claves para aproximarnos al modo en que la dramaturgia de la danza contemporánea tendría el cometido ya no de organizar la acción escénica, sino de generar condiciones para que la acción suceda con la potencia en parte impredecible del acontecimiento.

Dejar suceder más que hacer sería la consigna encarnada en una dramaturgia que dialoga más que con los artistas, con los cuerpos, materiales, objetos y relaciones que participan de un proceso. Aunque la filosofía sobre el acontecimiento no es nueva ni única de este campo —existen hace décadas libros enteros dedicados a abordarlo—,⁴ su lectura desde las artes escénicas y del cuerpo abre una multiplicidad de efectos sobre la investigación dramática contemporánea. Lo que sucede y es del orden del acontecimiento no puede ser planificado ni abordado exhaustivamente por el lenguaje: por lo tanto, la creación en danza tendría como desafío habilitar las condiciones para que éste se produzca. Esto tiene efectos sobre otra práctica que está en el núcleo de la creación contemporánea; la composición. La pregunta que se abre y queda danzando es: ¿qué tipo de estrategias compositivas pueden entrar en diálogo con una dramaturgia del acontecimiento, de las sensaciones, de las intensidades, de las experiencias en/de relación?

3.

El pensamiento dramático en danza contemporánea resiste a la autoría entendida como tener el control del proceso por parte del director o coreógrafo.

Si el proceso de creación e investigación en sí mismo se valora hasta el punto de desjerarquizar la relación con la expresión subjetiva de los artistas, la práctica de la autoría se ve radicalmente dislocada. Ese movimiento implica que los autores ya no hacen materiales o sobre los materiales, sino que los cuerpos, danzas y subjetividades se dejan hacer. Desde esta orientación, la dramaturgia de la obra necesita organizarse en escucha de los materiales, los espacios y los cuerpos en relación para dar lugar a que estos se manifiesten. Lo que importa es qué pasa y cómo pasa, no qué significa (Sontag, 1996)

4. Blanchot, Badiou y Derrida entre otros vienen produciendo desde las últimas décadas del siglo xx una filosofía del acontecimiento que sin dudas ha revolucionado las prácticas y teorías vinculadas a las artes vivas y de la escena.

y en ese sentido pierde relevancia un abordaje desde los «temas» en tanto que puntos de partida o referencia para las decisiones que tomar antes, durante o después de la creación. Este reemplazo de un foco por otro puede ser visto en perspectiva histórica si comparamos la ideología actual de la dramaturgia en danza contemporánea, con manuales clásicos como *The Art of Making Dances* (1959), libro en el que Doris Humphrey atribuye una gran importancia a los temas que una creación abordará. En ese escrito, en el que aparecen condensadas una serie de principios que orientaron y orientan a buena parte de la creación coreográfica, la palabra *dramaturgia* no aparece y lo que importa son los temas que quiere abordar y transmitir cada danza. Si nos guiamos por dicha lógica, los coreógrafxs tendrían el cometido no solo de decidir un tema sino de tomar todas las decisiones correctas para su «buen tratamiento».

Por el contrario, textos como «Dejar de, dejar ser», de Paz Rojo, aportan un pensamiento que dialoga con muchas prácticas dramáticas en danza contemporánea y sus efectos sobre el lugar de la autoría para una danza contemporánea deseante de dispersar los procesos de toma de decisiones y dislocar la lógica basada en estructuras jerárquicas de roles en las modalidades tradicionales de los procesos creativos. Si la crítica a los paradigmas artísticos de creación que se basaban en la expresión de un sujeto especial fue el blanco de una serie de reflexiones y prácticas que derivaron en lo que hoy llamamos danza contemporánea, Rojo describe con precisión el modo en que el campo artístico en alianza con el capital logra recomponer la (re) capitalización del sujeto como una de las mercancías más rendidoras y dinámicas en circulación. En su texto Rojo observa:

Hoy, la producción de subjetividad —a través de la condensación de valor del «sujeto marca»— y su constante puesta en crisis, representa la principal producción capitalista. De este modo, auto-producirse —como forma valorizable por el capital y todas sus estrategias de evaluación, acumulación y especulación—, se ha convertido en un fin y la única garantía de existencia. Un régimen de visibilidad —cuanto menos virtuoso— que establece la sanción corporativa, y ciertamente democrática, de movernos en un entorno hiper-relacional en el que nuestras capacidades afectivas, cognitivas, sensibles y sociales, adoptan la mecánica de una totalización —que lejos de liberarnos— nos sitúa en una paradoja: mientras continuamos viviendo en un sistema de producción sofisticada que permite la producción de nuevas subjetividades, no encontramos otra alternativa sino el temor a ser excluidos del dominio de lo posible, por tanto, de un futuro, que en realidad, ya no nos necesita. En este escenario, ¿cómo nos movemos? y ¿para qué? son dos preguntas metodológicas que permiten diferenciar el movimiento que reproduce estas lógicas neoliberales, del movimiento capaz de desencadenarse a sí mismo y como tal. (Página 3)

Este movimiento «capaz de desencadenarse a sí mismo», y su propuesta de crear «coreografías sin ser», resultan interesantes para repensar y observar estrategias dramáticas orientadas a descentrar del sujeto al proceso de creación, no solo para des-concentrar el poder autoral de coreógrafo sino también para evadir la inercia por la cual la subjetividad postmoderna es

recapturada y remercantilizada en otros términos pero con similares efectos por la capitalización de la figura o status del artista de sí mismo (dinámica ya presente en el campo artístico y revitalizada por la aparición de las redes sociales). Si las prioridades vienen dadas por las necesidades de auto-venta y promoción, el movimiento, los materiales y el pensamiento en sí mismos quedan nuevamente subordinados o en un segundo lugar. ¿Sería la dramaturgia una posible estrategia para difuminar el protagonismo del sujeto mercantilizable hacia la creación de un movimiento que «no nos necesita»?

(...) «dejar de» y «dejar ser» son el reverso y el anverso de una misma acción. Un doble movimiento en el que coinciden al mismo tiempo «una negativa y una abertura». Por eso, «dejar de» conectarse a cualquier consistencia estructural conocida (coreografía), abre la posibilidad para «dejar ser» a una presencia que —en cuanto, ser en situación se incluye radicalmente por medio de sus inclinaciones, inclinaciones determinadas (movimiento). O, dicho de otro modo: «moverse» implica necesariamente, habitar la distancia que hay, entre lo que está siendo y sus predicados. «Movimiento coreográfico» no es «movimiento». El movimiento no nos necesita. (Página 7)

Atender a las necesidades del proceso más que a las del sujeto creador tiene efectos sobre las prácticas en torno a la autoría y por ende en torno de la organización de materiales dramáticos. También cabe decir que la propuesta está llena de paradojas y desafíos considerando que los profesionales del arte se encuentran en situaciones y modos de producción que generan crecientes niveles de precariedad y competencia. Si deseamos una dramaturgia no orientada por o hacia los sujetos, ¿qué lugar queda para los sujetos que ponen el cuerpo a la dramaturgia? En otras palabras, la contracara de esta crítica de la centralidad del sujeto humano es el riesgo de una des-subjetivación del proceso artístico en un contexto neoliberal en el que los procesos de automatización se aceleran y ciernen sobre los más diversos campos de producción.

4.

El proyecto de emancipación de los espectadores enunciado e impulsado desde la filosofía, el teatro posdramático y la danza contemporánea configura muchas de las prácticas dramáticas de las artes escénicas en el presente.

Todo abordaje dramático trae implícita alguna teoría sobre la relación entre obra, artistas y espectadores. Muchos de los abordajes más tradicionales sobre la dramaturgia entienden que esta relación debe ser funcional a una comunicación eficiente con el público teniendo a la obra como medio para dicho fin. Desde esa perspectiva una de las funciones de la dramaturgia es oficiar de interlocutora entre la mirada interna del proceso y la mirada externa del público para asegurarse de que las decisiones compositivas colaboren con la transmisión de historias, pensamientos o contenidos en diálogo con los objetivos de los artistas y sus «proyectos». En 2010 Jacques Rancière con su texto *El espectador emancipado* dio vuelta a la mesa donde se apoyaban

muchas de las convenciones sobre la relación obras-espectadores del campo artístico con consecuencias transformadoras sobre las prácticas y el rol de la dramaturgia.

En sus intervenciones Rancière recoge del arte contemporáneo y a la vez difunde y expande críticas ya planteadas en los sesenta por filósofos como Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967), Susan Sontag en *Contra la interpretación* (ed. original de 1969) o la propia Yvonne Rainer en su *Manifiesto del no* (1965).

Sus reflexiones tienen en común que apuntan sus críticas a los modelos hegemónicos de comunicación artística que estarían mediados por lógicas del espectáculo que embrutecerían al espectador, al intentar no solo darle los contenidos digeridos, sino también controlar y prever los significados, sentidos y experiencias que este tendría de diferentes obras y puestas en escena.

El pensamiento dramaturgico presente en buena parte de la creación en danza contemporánea abraza esta crítica y ensaya caminos de desvío de la lógica espectacular, resituando el lugar de la dramaturgia para estar en diálogo ya no con un espectador imaginario al que deseáramos que le pase tal o cual cosa, sino con un pensamiento artístico que necesita ser fiel a sí mismo y a sus procesos, y confiar en la capacidad de aprendizaje de las personas con las que la obra buscaría entablar una relación no jerárquica abandonando el intento de manipular (sus efectos sobre) el público receptor.

Una dramaturgia no embrutecedora sería entonces la que en diálogo con las necesidades internas de los procesos dejaría de estar al servicio de la demanda de inteligibilidad y gustos estéticos de determinada comunidad de espectadores o del mercado. Este movimiento, que es orientado fundamentalmente por motivaciones políticas y por una revolución en la comprensión de las relaciones entre estética y política —que se reconfigurarían como disputa por el reparto de lo sensible—, abre camino a la continuación de un proyecto que sin embargo no es novedoso: el del experimentalismo vanguardista que caracterizó a las dinámicas del campo artístico a lo largo del siglo xx. ¿En qué se diferencia el proyecto desembrutecedor abrazado por la dramaturgia de la danza contemporánea del desprecio por el gusto popular que caracteriza a buena parte de las vanguardias artísticas del siglo xx?

Entiendo que esta pregunta es un desafío para el proyecto de des-espectacularización del arte contemporáneo, proyecto que a su vez convive con la enorme fuerza expansiva de una cultura popular que viene siendo avasallada por un mercado global de consumos culturales de masas que formatea de modo cada vez más eficiente la distribución de lo sensible.

Si la dramaturgia no está al servicio de los espectadores, si a su vez resiste la demanda del mercado respecto a tomar decisiones que dialoguen con los hábitos de consumos culturales consolidados para lograr una «buena llegada» y éxitos de venta, si sus alternativas pasan por eludir los mercados masivos para proponer sensibilidades contra-hegemónicas, estamos ante un proyecto político estético fundado en un deseo de transformación social que resulta válido y consistente. Sin embargo, si dicho proyecto da lugar a estéticas y escenas que más que irrumpir transcurren de modo marginal (o minoritario) y paralelo a las sensibilidades que organizan formas de vida y

consumos cotidianos de múltiples comunidades, se hace presente el riesgo de elitismo o también de autotelismo del cual el arte contemporáneo viene simultáneamente intentando desligarse. ¿Qué dramaturgia sería capaz de emancipar a los espectadores sin perder antes de intentarlo la atención de los mismos? ¿Qué prácticas dramáticas comprometidas con una crítica a la espectacularización de la vida pueden hacerse oír en el barullo del bombardeo mediático dentro del cual el arte intenta hacerse o conservar espacio?

En otras palabras ¿cómo proteger la investigación dramática de la demanda del mercado y de la industria del espectáculo, por un lado, y de las demandas de innovación y novedad del campo artístico por el otro sin recurrir a argumentos vanguardistas o modernistas basados en la defensa de la autonomía del arte o la independencia del medio expresivo?

5. Si para buena parte de la danza contemporánea urge desplazar el foco del hacer artístico de la producción de espectáculos a la creación de experiencias, ¿qué tiene para hacer la dramaturgia?

Uno de los consensos operativos en el arte contemporáneo —mapeados por un lado y propuestos por otros por reflexiones como las de Arthur Danto (1995), André Lepecki (2009) y otros— consiste en el desplazamiento de la función expresiva del arte, cuya potencia pasaría a estar en los planos fenomenológico y filosófico. En consonancia con esta reterritorialización, la dramaturgia deja de ser un modo de organizar la *acción escénica* para tornarse un conjunto de herramientas para *componer experiencias*.

El boom de reflexiones sobre la dramaturgia en danza y la (re)emergencia de este concepto y del rol concomitante dentro de los procesos creativos, hace que la dramaturgia sea recuperada a través de un proceso de resignificaciones. Una de las posibilidades que habilita este movimiento es que los artistas —coreógrafos y performers— puedan mantenerse lo máximo posible en la experimentación sin tener que preocuparse por miradas estructurales. Si el arte es el arte de componer experiencias, identificar la dramaturgia como la encargada de mantener una proximidad distante o distancia próxima con los materiales, permite a quien no está en dicho rol intensificar estados de inmersión y experimentación profunda en los materiales sin preocupaciones «compositivas».

La dramaturgia sería desde este enfoque un dispositivo creado para mantener una «visión periférica» (Garcés, 2009) respecto a los materiales. Y la dramaturgia pasaría de ser una tecnología para organizar la acción escénica a ser el arte de componer experiencias. Podríamos aludir a este pensamiento dramático de la danza contemporánea como una dramaturgia de las experiencias. ¿En qué lugar queda la mirada de los espectadores y la de los dramaturgos ante esta crítica?

Si seguimos a Marina Garcés, deconstruir la centralidad de la mirada *no pasa por arrancarnos los ojos sino por dejar a los ojos caer en el cuerpo a partir de la noción de visión periférica*. Dice Garcés (2009) en el artículo «Visión periférica: ojos para un mundo común»:

Después de todo lo que hemos visto, está claro que no son sus ojos lo que encierra al espectador en la separación y la pasividad, sino las condiciones histórico-políticas que han conformado nuestra mirada sobre el mundo. (...) El espectador no necesita ser salvado, pero sí necesitamos conquistar juntos nuestros ojos para que éstos, en vez de ponernos el mundo enfrente aprendan a ver el mundo que hay entre nosotros. Necesitamos que, tanto desde las prácticas visuales y escénicas como desde las prácticas teóricas, encontremos modos de intervención que apunten a que nuestros ojos puedan escapar al foco que dirige y controla su mirada y aprendan a percibir todo aquello que cuestiona y escapa a las visibilidades consentidas. No se trata hoy de pensar cómo hacer participar (al espectador, al ciudadano, al niño...) sino de cómo implicarnos. La mirada involucrada ni es distante, ni está aislada en el consumo de su pasividad. ¿Cómo pensarla?

Si el rol de la dramaturgia es sostener una mirada singular sobre los materiales que se hacen y deshacen en un proceso, podríamos conectar muchas de las prácticas dramáticas con la conceptualización de Garcés sobre la visión periférica. Pero esta «no es una visión de conjunto. No es la visión panorámica. No sintetiza ni sobrevuela. Todo lo contrario: es la capacidad que tiene el ojo sensible para inscribir lo que ve en un campo de visión que excede el objetivo focalizado». (Garcés, 2009)

Si pensamos la dramaturgia como un ejercicio de visión periférica, esta deja de caracterizarse por ser aquella mirada total, global, estructural encargada de garantizar la coherencia y cohesión de cada proyecto artístico, sino que se practica como un hacer sensible y posiblemente errático, que se ubica en una frontera difusa en la que se desobedecen y caducan las divisiones tradicionales *entre* la distancia de una mirada analítica y la implicación de un acercamiento experiencial.

Pero si el trabajo del dramaturgo puede ser asociado a la práctica de observación, también tiene su ligación tradicional con el ejercicio de escritura (o escritura escénica). En el apartado «¿Escribir?», de su libro *Pensar con mover*, la filósofa de la danza francoargentina Marie Bardet cita a Laurence Louppe en su abordaje de la apertura de variaciones posibles que existen entre los conceptos de composición y de coreógrafo en la danza contemporánea. ¿Qué pasa si miramos las prácticas dramáticas a la luz de este modo de comprender las prácticas de composición o coreografía en la danza contemporánea? Dice Louppe, citada por Bardet:

De hecho, la composición en danza contemporánea se efectúa a partir del surgimiento de las dinámicas en la materia. Y no a partir de un molde dado desde el exterior. La terminología es siempre interesante en aquello que revela por debajo de las palabras (y de los actos) de un maestro de ballet que decía que él «arreglaba» una danza. El coreógrafo contemporáneo «compone», lo cual es diferente. No «arregla»: muy por el contrario: él actúa y altera las cosas y los cuerpos para descubrir una visibilidad desconocida (...). En todo caso, crea su material, lo ensambla, pero sobre todo lo dinamiza, trabaja un caos provisorio en la red secreta de las líneas de fuerza... (Louppe, 2012).

Si la dramaturgia deja de ser la que asiste al coreógrafo en los «arreglos» de la coreografía, pasa a estar más próxima al desarreglo y de la emergencia

de relaciones y alianzas improbables que a la búsqueda de coherencia y legibilidad. Dramaturgia desde esta perspectiva es la (i)lógica que hilvana el «caos provisorio en la red secreta de las líneas de fuerza» (*ibid*).

6.

El boom de la dramaturgia está vinculado a la emergencia en el campo artístico de un tipo de *profesional de la danza o artista profesional* que resulta de la inserción a nivel global de la danza en la universidad, así como de las mutuas contaminaciones e influencias entre prácticas artísticas, prácticas académicas y dinámicas de competencia por recursos para la creación.

Cuando vemos las trayectorias de formación de muchos de los referentes que han resignificado el oficio dramático en vínculo con prácticas de la escena contemporánea nos encontramos a menudo con académicos en interlocución con el campo artístico y con artistas formados académicamente. La multiplicación de estas trayectorias de formación y actuación profesional en danza da cuenta de una comunidad con abundante experiencia en el medio universitario, pero frecuentemente escasa vinculación con el campo artístico independiente al que se toma muchas veces como «objeto de estudio». Esta distancia ha sido problematizada de muchas maneras, ya que estudiar las prácticas artísticas desde la academia no es sinónimo necesariamente de introducir o dar espacio al pensamiento artístico dentro del marco universitario. Por su hibridez e indeterminación, las prácticas dramáticas son caminos de inserción profesional para los perfiles de artistas formados en la academia, lo cual habilita una serie de colaboraciones meta-escénicas que ponen en juego muchas de las herramientas transversalizables en procesos de investigación artística y académica.

Este proceso de emergencia de ese tipo de profesional de la danza —que es parte de la multiplicación de ofertas de formación universitaria en danza que se viene dando en algunas capitales globales donde los recursos culturales tienden a estar concentrados— contribuye a una mayor dilución de las fronteras entre artes escénicas y abordajes conceptuales y filosóficos, y a la densificación de la relación de la danza con la teoría, lo que a su vez funciona como estímulo para la academización. La academia a su vez abraza la complejización y especialización de la danza contemporánea «conceptual», que entra en competencia con otras formas de academización de la danza basadas en la formación técnica, la disciplina corporal y la rigurosidad compositiva, que proponen y promueven una profundización del trabajo conceptual de una danza que se auto concibe como «pensamiento del cuerpo» (Katz, 1994).

Junto a dicho proceso, es posible pensar que la relación entre danza y escritura, formulada y resignificada en tanto que pensamiento dramático por la danza contemporánea, ha sido dinamizada, al menos en el cono sur, por uno de los mecanismos de financiación más solventes entre los disponibles en el campo local de la producción en danza: Iberescena.

El Fondo de Ayudas para las Artes Escénicas Iberoamericanas (Iberescena) fue creado en noviembre de 2006 y reúne a países de Latinoamérica

con España y Portugal en una red única cuyo objetivo es el desarrollo de las artes escénicas de los países involucrados.

Planteo como hipótesis que organismos como Iberescena⁵ han intervenido en los modos de producción del campo de la danza, ya que solicitan en sus convocatorias para apoyos a creación la entrega como contrapartida de un guion de danza. Esto ha sido estímulo —no tanto creativo como financiero— para incorporar la escritura y el pensamiento teórico a los procesos, así como para reabrir la pregunta de qué tipo de «escritura» es la de una danza no basada en textos ni organizada en términos de partituras coreográficas, sino en estados, consignas o intensidades.

A veces se piensa que el devenir de un campo intelectual o estético depende de elecciones y decisiones estéticas o ideológicas, pero muchas más veces lo económico desempeña un rol fundamental. Considerando que Iberescena es una de las instituciones principales en aportar al desarrollo sostenido e internacional de la danza contemporánea, que muchos artistas cuentan con este fondo para sostener no solo procesos puntuales sino proyectos a largo plazo, como festivales, redes, etc., y que muchos de esos artistas escribieron un guion de danza por primera vez para Iberescena, las vinculaciones entre las características de los llamados de este organismo y otros —que en diálogo con tradiciones dramáticas europeas solicita el guion como requisito para la financiación—, y las transformaciones en las conceptualizaciones de qué se entiende por dramaturgia, parecen bastante evidentes.

Otra vía de reflexión podría abrirse si consideramos el rol que la escritura de proyectos viene cumpliendo en la transformación del campo.⁶ Al hacerse las financiaciones concursables cada vez más competitivas y al adoptar como requisito la postulación de un proyecto, se ha generado todo un proceso de profesionalización en este tipo de tarea. Este momento de generación del proyecto previo al inicio de los procesos creativos incide no solo en las condiciones de producción de la danza contemporánea sino también en los términos en los que se concibe un proyecto artístico y las temporalidades que organizan la producción de conocimiento en danza. Quizá la danza contemporánea se ha adaptado mejor que otros lenguajes al perfeccionamiento en la realización de proyectos, en parte por las aproximaciones a la academia, en parte porque resulta un lenguaje cuya población suele tener niveles socioeducativos y económicos más elevados que el de los artistas de otros campos. Esto resulta nuevamente problemático si ponemos atención a quiénes y a qué queda fuera de ese proceso de creciente profesionalización y competitividad que impacta fuertemente sobre el campo de las artes escénicas del Río de la Plata.

Entre los efectos de estas transformaciones encontramos la reiteración de las dinámicas colonialistas por las cuales una nueva tendencia o perfil profesional emana de los centros de formación e investigación, que sientan las bases de los criterios que orientan la formación, la creación, los debates y

5. <<http://www.iberescena.org/institucional/que-es-iberescena>>.

6. Una excelente crítica a esta modalidad proyectual y sus efectos sobre el pensamiento en danza es elaborada por Helena Katz en el artículo «Projeto-processo-produto: uma proposta evolucionista para rever o projeto artistico» (2011).

las reflexiones en el sur. ¿En qué otras cosas no estamos pensando mientras pensamos en dramaturgia, escribimos guiones o armamos «proyectos»? ¿Qué otros nombres o conceptos abrirían modalidades alternativas de pensamiento sobre la creación? ¿Qué roles, prácticas o prioridades podrían ocupar el lugar que hoy ocupa la dramaturgia en la creación contemporánea en danza de no haber sido la academia la encargada de comandar procesos de actualización en el seno de las artes escénicas? ¿Qué parámetros para las bases de financiaciones concursables podrían tomarse de las prácticas de creación y dramaturgia de las danzas latinoamericanas, las danzas sociales o las danzas comunitarias de diversas regiones de América Latina? ¿Qué incluye y qué deja fuera el requisito de escritura y qué pedagogías y disciplinas van orquestando estas modalidades de financiamiento y reconocimiento del campo artístico?

En este sentido, creo que más que preguntarnos «cómo se adapta la creación dramaturgica a las fases de despliegue de un proyecto coreográfico»,⁷ es preciso abordar la dramaturgia tal como se practica en danza contemporánea como una *serie variable de principios u operaciones para el despliegue de un proyecto coreográfico* que emerge de las *condiciones de formación y producción artística en el presente*, condiciones sobre las que inciden una multiplicidad de factores e instituciones.

7.

Entre lo que queda de la dramaturgia y que quede solo la dramaturgia: o reflexiones a modo de cierre

Me sorprendió recibir la invitación a escribir sobre dramaturgia en danza. Para mí siempre fue un tema sobre el que sin importar cuánto leyera o escuchara no lograba procesar o comprender de modo definitivo, incluso oficiando de «dramaturga» en algunos procesos. En perspectiva, leo esta incapacidad como un gesto de resistencia —consciente o no— ante un paradigma al que, si bien impregnaba mis propias prácticas, no quería rendirme por completo. Quizás esta invitación me confrontó con una tarea pendiente: pensar y poner en palabras el porqué de esa distancia o desacuerdo.

Soy artista e investigadora de la danza radicada en Uruguay tras unos ocho años de formación en el exterior. Esa itinerancia, junto a otros movimientos propios del y en el campo de la danza, me han hecho percibir y situar cada vez más mis prácticas artísticas, docentes, teóricas y militantes en diálogo con las danzas latinoamericanas, y sitúo mi pensamiento y quehacer en el contexto del sur, específicamente en el Río de la Plata. Pensar la danza desde y junto a las danzas, cuerpos y realidades de acá ha marcado mi trayectoria profesional y también mis inclinaciones estéticas y políticas. No comprendo la perspectiva latinoamericana desde un esencialismo de la identidad cultural del continente, pero sí ha sido un portal para la apertura de múltiples problemáticas vinculadas al colonialismo, al racismo, al clasismo y a otras relaciones de poder implícitas en las cosmovisiones europeas de la danza que, si antes me eran casi invisibles, en los últimos años han (re)configurado mi mirada sobre procesos, prácticas y teorías artísticas.

7. Tomado de: <<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2022/esp/ejes-de-debate?authuser=0>>.

Cuando empecé mi doctorado en Michigan allá por el 2011 recuerdo que leí en inglés uno de los primeros textos sobre dramaturgia en danza. Al correr de estos años el término dejó de ser una palabra para ser un modo colectivo —el de la danza contemporánea que circula en ciertos circuitos destacados del campo artístico— de pensar la creación escénica. Hoy me animo a escribir que el pensamiento dramaturgico es un término clave para referirnos a un enfoque conceptual de la creación en danza.

Volviendo a situarme, como académica sudaca, como materialista del pensamiento que no olvida que las influencias intelectuales son relaciones económicas y políticas, pienso que la dramaturgia en danza contemporánea comprende modos de hacer, pensar, sentir y crear que presuponen entendimientos comunes sobre la creación que a su vez implican prácticas de investigación y prácticas escénicas basadas en intensidades, sensaciones y relaciones que constituyen todo un paradigma o cosmovisión sobre la creación en danza. Sin negar sus potencialidades, considero que estas corren el riesgo de resultar etnocéntricas y totalitarias si se las universaliza en tanto que único modo posible de creación en danza; mucho más si acaban por considerar otras formas como atrasadas, precarias, «comerciales» o embrutecedoras en sus modos de hacer y ser.

Hoy y a través de una mirada autocrítica, comprendo el instalarse del debate sobre dramaturgia en el campo sudamericano como parte de nuestra educación sensible y artística en un campo permeado por una multiplicidad de gestos que propios de nuestro colonialismo interno, y del deseo de estar al día de las últimas tendencias para entrar en interlocución con teóricos que impulsan y regulan movimientos conceptuales enormemente norteadores y determinantes para los artistas de la danza en el sur. Sin embargo, en tanto que artista de la danza contemporánea, me encuentro dentro de este paradigma de pensamiento dramaturgico y es inmersa en ambigüedades, entre el reconocimiento de sus potencias y de sus problemas, que escribo estas páginas.

De lo que he intentado describir hasta aquí, podríamos deducir que la dramaturgia es el nuevo «arte de crear danzas» (Humphrey, 1950), la nueva *labanotation* (Laban) o lo que queda después de abrazar la coreografía expandida y comprender que el mundo está hecho de las performances de operaciones que son diseñadas y pueden ser transformadas dramaturgicamente. Responder si la dramaturgia ha reemplazado al concepto de coreografía o si es otra forma de abordarla no es mi objetivo. Creo que las prácticas se montan sobre conceptos, pero pueden también cambiar de vehículos para seguir sus tránsitos en una dinámica de permanente movimiento entre experiencias y lenguajes. Son precisamente los senderos que trazan estas itinerancias las que orientan mis intereses artísticos y académicos.

Ante los diagnósticos de «agotamiento de la danza» (Lepecki, 2009) y la exploración exhaustiva de las posibilidades abiertas por el concepto de coreografía expandida, nos queda la dramaturgia. Esto es visible en muchas obras que nos presentan más que movimiento virtuoso, más que espectáculos que buscan conmover, más que reflexiones kinésicas basadas en investigación somática, un estudio afinado y sutil de las operaciones propias de una escena, así como de las decisiones y relaciones que componen el modo

de conocimiento que producen las artes vivas. Desde este enfoque de la dramaturgia las *operaciones compositivas* son el núcleo del interés creativo y no solo un medio para un otro fin.

Ante este panorama, al menos en el campo de la danza contemporánea más hegemónica, quizá sea hora de cambiar la pregunta de si quedará algo de dramaturgia —en una danza cada vez más alejada de los parámetros clásicos que han definido a los elementos básicos de este lenguaje—, *por si quedará algo más que la dramaturgia*. Si los procesos se concentran cada vez más en estudiar sus operaciones y generar reflexividad sobre los propios procesos de toma de decisiones propios de la creación artística, podríamos decir que hoy la danza es más que nada dramaturgia.

El problema entonces deja de ser «si estamos o no preparados para el dramaturgo» (Lepecki, 2011), para ser en qué medida estamos ante la universalización de un modo particular de entender el rol y la función de la dramaturgia y del dramaturgo desde la danza contemporánea. Cada paradigma de creación escénica tiene su dramaturgia y su manera de pensar en función de qué y cómo se toman decisiones en procesos de creación e investigación. Las prácticas contemporáneas en dramaturgia insisten en abandonar el intento de recetas únicas o prefabricadas para dar lugar al acontecimiento en procesos de investigación creativa. Pero, ¿puede lo aparadigmático ser en sí mismo un paradigma?

Si la dramaturgia es algo casi indecible, tan impredecible y singular en cada proceso que no puede ser (d)escrito o enseñado, su potencia se vincula a la inmanencia de su práctica. Al mismo tiempo esa cualidad sienta las bases para un saber difícil de hacer circular y socializar, que puede acabar por ser elitista y restringido, mucho más si llamándose a sí mismo «contemporáneo» relega a temporalidades arcaicas aquellos abordajes que se desvían de ciertos consensos implícita y explícitamente construidos y exitosos actualmente en el campo artístico.

¿Podrían el pensamiento y las prácticas dramaturgias de la danza contemporánea ser traducidos y derramarse en o dejarse afectar por otros campos y lenguajes artísticos? ¿Qué principios u orientaciones ya en práctica serían compartibles para ser aplicados en otras escenas y lógicas creativas? ¿Cómo se dan los procesos creativos en términos dramaturgias desde otras concepciones, tradiciones, lenguajes, herramientas y escenarios de las artes vivas además de la danza contemporánea?

En esta tensión vibran, bailan, tropiezan, reintentan y se agotan las diferentes miradas y prácticas que van forjando protocolos para la toma de decisiones de investigación, relación y composición que desde la danza contemporánea venimos llamando *dramaturgia*. Si en las prácticas de creación de danza contemporánea solo nos quedara la dramaturgia, el desafío que avizoro como urgente de pensar es cómo no quedarnos solos con (nuestra idea de) la dramaturgia mientras el campo artístico y cultural sigue revolucionando sus modos de hacer, pensar y practicar danzas.



Referencias bibliográficas

- AHMED, Sara. *Queer Phenomenology*. Durham, NC: Duke University Press, 2006.
- BARDET, Marie. *Pensar con mover: Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus, 2012.
- BELLISCO, M.; CIFUENTES, M. J.; ÉCIJA, A. (Eds). *Repensar la dramaturgia*. España: Centro Párraga y Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC), 2011.
- CORRADINI, Sandra. *Dramaturgia na dança: uma perspectiva coevolutiva entre dança e teatro*. UFBA, 2013. <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/8077>> [Consulta: 19 septiembre 2023]
- CUBAS, T., Naser, L. «Un arte que se piensa en la acción». En: *Cuerpos y Objetos*. Impresión: CEBRA. Programa Laboratorio, Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay. Diciembre de 2008.
- DANTO, Arthur. «El final del arte». *El paseante*, 22-23. Madrid: Ediciones Siruela, 1995, p. 12-13.
- DEBORD, Guy. «La sociedad del espectáculo. 1967». Valencia: Pre-textos, 2003.
- DELAHUNTA, Scott. «Dance Dramaturgy: speculations and reflections». *Dance Theatre Journal*. (Londres: Laban Centre, 2000), n.º 16.1, p. 20-25.
- DESPRET, Vinciane. *Habitar como un pájaro: modos de hacer y pensar los territorios*. Traducción de Sebastián Puente. Buenos Aires: Cactus, 2022.
- DIÉGUEZ, Ileana. «Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas». Universidad de Castilla - La Mancha: Archivo virtual de Artes Escénicas, 2009.
- GARCÉS, Marina. «Visión periférica. Ojos para un mundo común». En: *Arquitectura de la mirada*. Ed. Ana Buitrago. Alcalá: Centro Coreográfico Galego: Mercat de les Flors: Universidad de Alcalá, 2009.
- HARAWAY, Donna J. *When species meet*. Vol. 3. Minnesota: University of Minnesota Press, 2013.
- HUMPHREY, Doris. *The Art of Making Dances*. Pennington, NJ: Dance Horizons, 1959.
- KATZ, Helena. *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*. Tesis doctoral. 1994.
- KATZ, Helena. «Projeto-processo-produto: uma proposta evolucionista para rever o projeto artístico». *Arte Agora: Pensamentos enraizados na experiência*. NEUPARTH, Sofia; GREINER, Christine (org.). São Paulo: Annablume, 2011, p. 63-85.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEPECKI, André. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Alcalá: Centro Coreográfico Galego: Mercat de les Flors: Universidad de Alcalá, 2009.
- LEPECKI, André. «No estamos listos para el dramaturgo. Algunas notas sobre la dramaturgia de la danza». *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Murcia: Centro Párraga, 2011, p. 161-179.
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Citado en: Bardet. *Pensar con mover*, Buenos Aires: Cactus, 2012, p. 119.
- PROFETA, Katherine. *Dramaturgy in Motion: At Work on Dance and Movement Performance*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2015.
- RAINER, Yvonne. *Manifiesto del no*, 1965. <<https://bit.ly/3G2PG4A>> [Consulta: 19 septiembre 2023]
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.

- SÁNCHEZ, José A. «Dramaturgia en el campo expandido». *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: CENDEAC-Centro Párraga, 2011, p. 19-38.
- SARMA. Laboratory for discursive practices and expanded publication. <<http://sarma.be/s/?t=dramaturgy>> [Consulta: 1 febrero 2023].
- SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Traducción de Horacio Vázquez Rial. 2.^a ed. Madrid: Alfaguara, 1969.
- STAMBAUGH, Antonio Prieto. «Performance y teatralidad liminal: hacia la representación». *Investigación Teatral*. Revista de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, n.º 12 (julio-diciembre 2007), p. 21-23.
- ROJO, Paz. «Dejar de, dejar ser». S/F.