

**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

**Escuela de literatura**

Proyecto interdisciplinario

**Muñeca de porcelana: traspaso del texto literario a la danza**

Previo a la obtención del Título de:

**Licenciada en Literatura**

Autora:

Alina Lucrecia Manotoa Cruz

GUAYAQUIL-ECUADOR

Año: 2022

**Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación**

Yo, Alina Lucrecia Manotoa Cruz, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Literatura. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro

Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

**Miembros del tribunal de defensa**

Ángela Arboleda

Tutora del proyecto de creación artística

Carolina Pepper

Miembro del comité de defensa

Amaranta Pico

Miembro del comité de defensa

**Agradecimiento**

Agradezco a mis padres por sus cuidados durante estos años de formación y a mi hermano, por siempre estar pendiente de su familia.

A Dios por acompañarme y a María, que también fue mujer y en quien me refugio al pensar que vivió las mismas luchas que todas hemos atravesado.

A los amigos íntimos que formé a lo largo de esta carrera y entre quienes nos sostuvimos para salir de ella en una pieza: Karen, Gisell, Ariana y Gabriel. También agradezco a mis mejores amigos Nelson y Nicole, que han estado para mí no tan solo en esta etapa, sino en toda mi vida.

A todas las personas que me ayudaron a llevar a cabo este proyecto: a mi tutora Ángela, que le dio piola a mis ideas creativas y al grupo de bailarines que dio vida a mis palabras: Shayla, Camila, Damy, Bryan, Aarón, Gabriela y especialmente a Allison por sus maravillosas ideas. Gracias infinitas porque éste también fue un trabajo colectivo que logré llevar a cabo con su apoyo.

Y a Luis Andres, mi músico y la persona que más atenta estuvo a mi proceso de titulación.

**Dedicatoria**

A las mujeres, porque en todas reconozco luchas personales que debemos atravesar por haber tenido el infortunio de nacer en un mundo que no está diseñado para nosotras.

Le dedico este trabajo a las mujeres de mi vida: a mis amigas, a Aidita. Especialmente a mi mamá y a mi abuelita Norma, las mujeres que más he amado, quienes tuvieron que enfrentar luchas aún más fuertes que las mías, debido a las generaciones en las que nacieron. A ellas les obsequio mi relato *Muñeca de porcelana* para que, al menos dentro de él, puedan ser mujeres liberarlas.

Por último, dedico este proyecto a la versión de mí que lo llevó a cabo. Espero dentro de unos años, recordar esta etapa y sentirme orgullosa por la Alina que pudo concluirla a pesar de

**Resumen**

*Muñeca de porcelana* es un proyecto interdisciplinario que consiste en la adaptación de un cuento del mismo nombre el cual es de autoría propia. Este relato se trata de una representación de la idea de lo que debe ser una mujer según las normas sociales que le son impuestas, el cual se lleva a cabo al hacer una alegoría de la mujer a través de la figura de una muñeca. El trabajo tiene un fuerte componente interdisciplinario debido a que se desarrolla alrededor de la relación danza-literatura mediante la realización de un proceso de traducción intersemiótica de un lenguaje a otro. Por lo tanto, se trata de la descripción de los ejercicios y procesos de experimentación que se llevaron a cabo para hacer esta traducción de la palabra a movimiento.

**Palabras clave:** danza, literatura, intersemiótica, muñeca, mujer.

**Abstract**

*Porcelain doll* is an interdisciplinary project that consists of the adaptation of a story of the same name, which it was written by the same author. This story is about a representation of the idea of what a woman should be according to the social norms that are imposed on her, which is carried out by making an allegory of the woman through the figure of a doll. The work has a strong interdisciplinary component, because it is developed around the dance-literature relationship by carrying out an intersemiotic translation process from one language to another. Therefore, it is the description of the exercises and experimentation processes that were carried out to make this translation of the word into movement.

**Keywords:** dance, literature, intersemiotic, doll, woman.

**Índice**

**Resumen**5

**Introducción**9

**Antecedentes**10

Antecedentes teóricos10

Antecedentes artísticos11

**Marco teórico**13

Objetivo general13

Objetivos específicos13

Descripción del proyecto13

**Marco conceptual**14

Traducción intersemiótica14

Transducción literaria15

El eterno femenino15

**Metodología**16

Traducción intersemiótica de literatura a danza16

**Reflexión de la obra**16

Escena 1: Compra de la muñeca18

Escena 2: Vida familiar20

Escena 3: Muñecas de vitrina24

Escena 4: Presentación de todas las muñecas28

Escena 5: Presentación de los soldados30

Escena 6: Muñecas rotas49

Escena 7: Encierro de la muñeca de porcelana52

Escena 8: Caída de la muñeca de porcelana55

**Conclusiones**59

**Referencias bibliográficas**61

**Anexos**62

**Índice de imágenes**

**Imagen 1:** Muñecas a la venta simbolizando el valor de objeto asociado a la mujer26

**Imagen 2:** Padres representando el gesto de peinar35

**Imagen 3:** “The imaginary cube and its points of reference”39

**Imagen 4:** Trisha Brown. “Neutral bit of writing”40

**Imagen 5:** Ejercicio de escritura creado en base el cubo de Trisha Brown41

**Imagen 6:** Interpretación de saxofón como signo de gritos y regaño48

**Imagen 7:** Movimiento de brazos imitando manecillas del reloj51

**Introducción**

El presente proyecto se trata de la adaptación de un texto literario narrativo a danza contemporánea. Esta propuesta se realiza con el objetivo de analizar la relación entre distintas manifestaciones artísticas y llevar a cabo una traducción intersemiótica que en este caso pueda traducir un lenguaje artístico a otro.

Dada su naturaleza, este es un proyecto interdisciplinario, puesto que busca generar un producto a través del uso de dos disciplinas artísticas distintas. Por lo tanto, la investigación realizada para este proyecto es una investigación en artes que se realizó a través de una propuesta creativa y no solo a través de un análisis teórico, pues al materializar la traducción y llevarla a cabo, se podrá notar de forma más precisa cómo funciona el proceso de traducción y qué implica el mismo.

El cuento que se adaptó para este proyecto es de mi autoría. El motivo de crear un cuento original y no utilizar uno escrito por otro autor es poder analizar de primera mano cómo funciona el proceso creativo tanto de un producto literario como de un producto coreográfico y comprender, en base a la experiencia, cuáles son las diferencias entre ambos procesos.

En cuanto al argumento del producto creativo, este gira en torno a una historia que busca reflejar las normas sociales y morales impuestas a las mujeres a través de la alegoría entre una mujer y una muñeca. El relato contará la historia de una muñeca – que sería la representación de una mujer – y cómo su valor recae sobre todo en su apariencia, la conservación de su estado y la percepción que tengan los demás sobre ella.

Para realizar este proyecto fue necesario entender que el recurso de la interdisciplinariedad surge debido a la necesidad de explorar nuevas formas de generar arte. Es decir que, tomando como ejemplo este caso, aunque se puede crear una propuesta de danza sin necesidad de que la misma esté basada en algún otro producto, el hecho de vincular dos disciplinas, para que a través de su inter conexión se cree una obra genera un enriquecimiento en los procesos de creación.

Entendiendo la existencia de diversos vínculos entre formatos artísticos, se busca trabajar en base al vínculo particular que existe entre las obras de danza y la narrativa literaria. Este se puede percibir en la forma en la que múltiples obras de danza buscan contar una historia a través de composiciones coreográficas, de la misma manera que, por ejemplo, un cuento o una novela buscaría contar una historia a través de la palabra.

La narrativa, por lo tanto, estaría presente en ambas manifestaciones artísticas, pero se utilizarían distintos medios y lenguajes para representarla. Por consiguiente, a pesar de que la literatura y la danza son dos tipos de artes totalmente opuestos, en ambos se pueden presentar propuestas mediante las cuáles se narre una historia. De esta manera, este trabajo se convierte en una herramienta para estudiar la narrativa desde la perspectiva de las artes escénicas y no de la escritura.

**Antecedentes**

**Antecedentes teóricos**

En primer lugar, como parte del sustento teórico de este proyecto se tomaron en cuenta estudios académicos anteriores que también abordan el tema del vínculo entre literatura y danza (aunque desde géneros y obras específicos), y cómo se ha llevado a cabo la traducción de un lenguaje artístico a otro.

Laura Velásquez para su trabajo de grado redacta *De la literatura al ballet: del ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha al ballet Don Quijote*, dentro del cual estudia el vínculo entre el Ballet y la literatura. Esto lo logra a través de un recuento de diversas obras de ballet romántico que fueron adaptadas de textos literarios, centrándose de manera especial en el análisis del ballet *Don Quijote* de Marius Petipa. Para su estudio, Velásquez propone que la relación ballet-literatura:

Se puede dividir en dos tipos: directa, cuando hay adaptación de una obra literaria al ballet […]; indirecta, cuando el ballet se crea a partir de un libreto, añadiendo una mediación adicional”[[1]](#footnote-1)

En base a esta idea, la autora clasifica bajo qué tipo de adaptación se han realizado las traducciones intersemióticas de literatura a ballet que ella incluyó en su estudio, por lo cual, esta delimitación también sirve como base para entender qué tan literal es la traducción que se ha efectuado.

*De la obra literaria a la escena en la danza española “El Sombrero de Tres Picos” y “Medea”* es otro trabajo académico que estudia este vínculo; se trata de la tesis doctoral de Inés Hellín Rubio, quien estudia la adaptación de dos obras literarias a la danza española. Hellín determina que cualquier adaptación de un texto literario a otro tipo de arte se trata de una traducción intersemiótica, por lo que, el estudio de una adaptación dancística es realmente un estudio semiótico.

A raíz de esta reflexión, Hellín propone un modelo de análisis semiótico-coreográfico, bajo el cual estudiar las obras de danza adaptadas de la literatura; en este modelo de análisis la autora hace un especial énfasis en distinguir cuáles son los signos o símbolos que se toman en cuenta para una adaptación, puesto que reconoce que los lenguajes son sistemas de signo y, por lo tanto, la semiótica es un estudio de estos sistemas. Ese modelo de análisis será tomado en cuenta dentro del presente proyecto para precisar cómo se realizó la adaptación del trabajo creativo.

En esa misma línea, João Queiroz y Daniella Aguiar, bailarines y teóricos, también se propusieron estudiar las composiciones de danza desde la semiótica dentro de sus ensayos *A semiotic of dance* y *Transcreación, traducción intersemiótica y danza*. Estos artistas declaran que la falta de estudios sobre danza bajo una visión semiótica es una problemática, por lo que llaman a la comunidad teórica y dancística a realizar investigaciones sobre este tema.

Los autores enuncian que, según la teoría de Roman Jakobson, al adaptar la literatura a la danza se está realizando una traducción intersemiótica, que «puede ser definida como transmutación de signos, de un sistema semiótico para otro sistema, de diferente naturaleza»[[2]](#footnote-2); consiguiendo delimitar aún más entorno a qué girarían los estudios sobre este tema.

En cuanto a textos que proponen una descripción de formas de tan literales de traducir la danza a la literatura, se encuentra el estudio «A Graphical Representation of Choreography by Adapting Shape Grammar» realizado por Aram Min y Ji-Hyun Lee, el cual analiza las similitudes entre el proceso de diseño coreográfico y la gramática de las formas, esto basándose en el proceso que siguió la coreógrafa Trisha Brown para componer su pieza *Locus*.

También es importante reconocer el aporte que significan los textos que, a pesar de no estudiar directamente el vínculo entre danza y literatura, si estudian de manera minuciosa el arte de la danza, y dado que, el trabajo final de este proyecto se trata de una composición coreográfica, es importante conocer nociones sobre este tema.

*Leer la danza: Cuerpos y temas en la Danza Contemporánea Norteamericana* por Susan Leigh se trata de una lectura sobre la teoría del significado coreográfico, en la que se detalla que puede representar cada detalle de una composición dancística. Es importante tener en cuenta qué significa cada elemento de una composición coreográfica, para así comprender cómo se realizó la traducción de los elementos del texto literario al lenguaje dancístico. En este texto también se le ofrecen al lector herramientas para interpretar correctamente una representación coreográfica.

Por último, con respecto al argumento del producto creativo de este proyecto, se puede decir que el ensayo *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, fue una lectura que me otorgó conocimientos sobre teoría feminista y, que, por lo tanto, terminó por influir en el estado final de dicho producto.

**Antecedentes artísticos**

Múltiples creaciones de danza han utilizado la figura de la muñeca como parte de sus composiciones, sea ésta utilizada como un símbolo para representar alguna característica de la mujer o simplemente como un elemento más para el desarrollo de la composición, sin esconder realmente una simbología tras de sí.

Desde el ámbito clásico se pueden mencionar dos composiciones de ballet que utilizan el elemento de la muñeca: *Coppelia* de Arthur Saint-Léon y *Petrushka* de Michel Fokine. Ambos son ballets clásicos que cuentan la historia de muñecas que cobran vida; estas obras no comparten una trama similar a la del cuento base de este proyecto, pero sus coreografías buscan recrear un estilo de movimiento característico asociado a las muñecas, lo cual se utilizó como una referencia al momento de concebir el montaje de este proyecto.

Desde una perspectiva más contemporánea, *Las Poupées -coreografía para florecitas con trastornos cianóticos-* de Carolina Pepper, es una creación coreográfica en la cual las intérpretes también caracterizan a unas muñecas, pero cuya representación, al igual que la del proyecto, también cuestiona las normas sociales impuestas a la mujer. En esta coreografía las muñecas experimentan una transición, puesto que:

Las Poupées, como indica su nombre, se comportan como unas muñequitas... pero no siempre lo son […] pasan de los modales y el cinismo del suspiro que les aprieta el alma y las mamas, al descuido que les afloja el corsé[[3]](#footnote-3).

El recurso de cambiar de un estado a otro será utilizado en esta propuesta, puesto que se indica cómo las muñecas de porcelana pasan a ser muñecas rotas y cómo ese cambio también está sujeto a la pérdida de ciertos modales o normas impuestas a su feminidad.

En cuanto a ejercicios dancísticos experimentales de traducción intersemiótica de literatura a danza, se puede mencionar «[diez episodios sobre la prosa topo visual de gertrude stein]» de **João** Queiroz y Daniella Aguiar, quienes, en su búsqueda por estudiar una semiótica de la danza, propusieron su propio ejercicio de traducción intersemiótica en el cual tradujeron la obra de Gertrude Stein. Esta autora experimentó la relación *type-token* (estructuras-instataciones particulares) y los bailarines tradujeron esta relación «en una morfología motora, a través de la elaboración de pequeños “vocablos” de movimientos de amplitud y duración reducidos y de simple ejecución»[[4]](#footnote-4). Es decir, los bailarines asignaron unos movimientos para representar el *type* y su ejecución improvisada correspondió a los *tokens*.

La composición *Corpus* de la coreógrafa Catherine Diverrès, realiza también un trabajo experimental, puesto nace de la lectura que esta bailarina realizó del libro *Corpus* del autor Jean Luc Nancy, quien en su texto buscaba recoger su percepción y entendimiento personal sobre qué es el cuerpo. A partir de este texto literario Diverrès «pidió previamente a los bailarines que realizaran una investigación antropológica individual»[[5]](#footnote-5), en la cual ellos investigaron movimientos del cuerpo que les resultaban particularmente interesantes y en base a ellos crearon propuestas de movimiento que terminaron por aplicar a la coreografía. De esta manera «*Corpus*, la obra, se caracteriza en primer lugar por tratar situaciones sociales e íntimas soportadas por los cuerpos»[[6]](#footnote-6).

Estos últimos ejercicios coreográficos mencionados dan evidencia de formas de traducir literatura a danza que no buscan necesariamente recrear la historia narrada en un texto literario, sino que proponen traducir los símbolos e iconos de una manera mucho más subjetiva y menos literal.

Por otro lado, el argumento del producto artístico creado para este proyecto encontrará sus antecedentes en diversas obras que giran en torno a la subordinación ante la cual se puede ver expuesta la figura de la mujer debido a normas sociales o a la violencia que estas normas puedan ocasionar dentro de sus relaciones afectivas e inter personales.

Uno de los textos que ha influenciado ampliamente en mi proceso de escritura es *El eterno femenino* por Rosario Castellanos, obra de teatro en la que una mujer sufre una serie de alucinaciones en las que visualiza la vida de diversas mujeres y evidencia cómo, a pesar de que estos personajes habitan distintos contextos socio-culturales, todas terminan siendo vulneradas por «los problemas de ser una mujer en un mundo condicionado por varones»[[7]](#footnote-7).

Esta obra tuvo un gran impacto en mí, puesto que su lectura fue uno de mis primeros acercamientos a consumir *historias de mujeres* escritas por *mujeres* que a través del relato de vivencias simples o cotidianas, las autoras denunciaban su inconformidad con respecto a un mundo que las condiciona en su manera de ser.

*La mujer rota* de Simone de Beauvoir fue también un referente literario para la realización del producto creativo de este proyecto. Se trata de un libro compuesto por tres relatos en los que se exponen historias de mujeres que giran en torno a sus vidas personales y vínculos afectivos, a través de las que se demuestra cómo las mujeres se pueden ver expuestas a «la anulación de la personalidad mediante relaciones amorosas absorbentes que acaban por convertirse en una trampa de la que será muy difícil escapar»[[8]](#footnote-8).

Los relatos de Beauvoir fueron útiles para comprender cómo los vínculos afectivos también pueden ser un espacio para ejercer violencia hacia la mujer, dado que, incluso si no existen ataques directos a la persona, muchas veces estas relaciones sirven como un medio que permite la perpetuación de factores sociales dentro de los que la mujer se encuentra en una situación de desventaja.

De esta misma manera, en «Muñeca de porcelana», el ambiente familiar es un espacio en el que se comparte afecto, pero a su vez, también se continúa transmitiendo enseñanzas sexistas que afectan a la percepción que las mujeres puedan tener de sí mismas.

**Marco teórico**

**Objetivo general:**

Investigar y analizar a través de una propuesta creativa cómo se puede realizar el traslado de un texto literario a danza y cuáles son los vínculos que existen entre las artes escénicas y la literatura.

**Objetivos específicos:**

1. Redactar un relato breve cuya finalidad sea poder trasladarlo al formato escénico de la danza.
2. Estudiar cómo la estructura narrativa es aplicada a las artes escénicas y analizar qué elementos del texto son útiles o pueden servir, para realizar la adaptación.
3. Llevar a cabo el traslado y la adaptación del texto literario a la danza definiendo a través de qué técnica se va realizar dicha adaptación.

**Descripción del proyecto**

La propuesta artística recibe el nombre de «Muñeca de porcelana», el cual es tanto el título del producto inicial (cuento), como del producto final (ejercicio coreográfico). Para la realización de este proyecto inicialmente se escribió un cuento cuya finalidad fue servir de pre-texto para crear una propuesta coreográfica.

El cuento tiene como protagonista a una muñeca, la cual es un recurso para representar a la figura de la mujer. La historia de este relato inicia en el momento en que una pareja adquiere una muñeca – haciendo así una alegoría al nacimiento de una niña dentro de un hogar – y continúa al describir la vida de esta muñeca a través de los años: el cuidado que le proporcionan sus adquisidores y la educación que recibe de parte de ellos hasta el momento en el que la misma decide abandonar el hogar.

A partir del primer producto creativo, se creó un montaje de danza, que busca representar la misma idea del cuento, pero a través del movimiento y de los lenguajes contemporáneos de la danza. El objetivo es poder transmutar y trasladar los elementos, signos y símbolos de un producto a otro, logrando una traducción intersemiótica y que de esta manera ambos puedan ser entendidos quizás no como una misma obra (ya que esto será imposible debido a que se tratan de distintos lenguajes), pero sí como propuestas que siguen la misma línea y pretendan contar la misma historia.

De esta manera, el propósito del cuento y del montaje coreográfico creado a partir de este es abordar las problemáticas entorno a la enseñanza y crianza que suelen recibir las mujeres. Esto se refleja en el relato a través de imágenes como: el hecho de que una pareja adquiere una muñeca, lo cual denota el sentido de pertenencia que tienen los padres sobre sus hijos; la importancia que se le da al estado físico de la muñeca, que representa la relevancia que se le da a la castidad de una mujer; el especial interés de enseñar un “sentido de integridad” y una serie de normas de comportamiento a esta muñeca, esto basado en la idea de que una mujer debe darse a respetar y comportarse correctamente.

Esta serie de imágenes o elementos cruciales de la historia se pueden entender como los posibles signos a transmutar dentro de la adaptación de un producto a otro, ya que en ambos casos estas imágenes son formas de representar una problemática social profunda y latente. Representar dichas imágenes, ya sea de forma escrita o visual, terminará por emitir el mismo mensaje, encontrando inicialmente una línea en común a seguir para la adaptación a danza.

**Marco conceptual**

**Traducción intersemiótica**

Roman Jakobson define la traducción intersemiótica como “una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal”[[9]](#footnote-9), e inclusive propone como ejemplo de este tipo de traducción el traspaso «del arte de la palabra a la música, la danza, el cine o la pintura»[[10]](#footnote-10).

Por lo tanto, Jakobson puede considerarse como un precursor en el entendimiento de las artes como un tipo de lenguaje y no tan solo como una forma de manifestación estética ejecutada por el ser humano. Siendo así, como a través de este concepto de traducción se puede realizar un estudio semiótico de la danza, puesto que este también es un lenguaje que cuenta con sus propios signos y, por lo tanto, estos signos podrán ser transmutados a otros sistemas de signos.

**Transducción literaria**

La transducción literaria se trata de un tipo de traducción intersemiótica; es una forma de clasificación de las posibles variantes que se pueden dar de este tipo de traducción que define la traducción de un texto literario a cualquier otro tipo de lenguaje.

El término transducción fue acuñado por Bobes Naves, quien afirmaba que:

El proceso de transducción es, por tanto, el más amplio de todos los procesos semiósicos (…) ya que además de exigir, como los otros cinco, la presencia de signos y de dos sujetos, inicia un nuevo proceso tras la interpretación mediante formas sémicas nuevas, que modifican necesariamente, y de acuerdo con su competencia textual interpretativa, el significado del primer texto; en una segunda fase, y convertido en emisor de un nuevo texto, el sujeto receptor del primer proceso mostrará su competencia comunicativa dirigida a unos nuevos receptores.[[11]](#footnote-11)

El término transducción literaria, al ser mucho más puntual y específico, consigue reunir los dos códigos que se trabajaron a lo largo de este proyecto en el que se trabajó en base a la literatura y las transmutaciones que ésta puede provocar en lenguajes ajenos a la palabra.

**El eterno femenino**

Se trata de un arquetipo que define la forma de ser de la mujer y que se basa en la idea de que las mujeres tienen condiciones y características específicas que las diferencian del hombre.

Simone de Beauvoir considera este concepto como un mito patriarcal que se aleja del verdadero carácter de la mujer, dado que, no existe un único tipo de carácter común y universal, sino que, como cada persona, cada mujer tiene su propia forma de ser definida en base a sus experiencias. A pesar de ello, la autora reconoce que las mujeres que se alejan de este mito son socialmente percibidas no como personas con carácter propio, sino como mujeres que no saben serlo, puesto que:

Si la definición que se da de él se contradice con las conductas de las mujeres de carne y hueso, estas últimas están equivocadas: se declara, no que la Feminidad es una entidad, sino que las mujeres no son femeninas”[[12]](#footnote-12).

**Metodología**

**Traducción intersemiótica de literatura a danza**

La adaptación de la literatura a la danza de *Muñeca de porcelana* se hará mediante un proceso de traducción intersemiótica. De manera más específica, en un ejercicio de transducción literaria, pues en este caso se parte de la literatura, ya que se pretende transformar un texto literario.

Pero, para poder hablar de cualquier tipo de traducción se tienen que tener claros conceptos básicos sobre ella. En primer lugar, se debe tener claro qué es un signo, esto debido a que en una traducción siempre se transformará un elemento de un lenguaje a otro, y, los lenguajes no son más que diferentes sistemas de signos, cada uno con sus propios códigos.

Pierce define a un signo como «algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter»[[13]](#footnote-13). Esta definición a primera vista puede parecer muy ambigua, pero en otras palabras lo que quiere decir Pierce, es que un signo es cualquier elemento que un emisor pueda emitir y que un receptor llegue a comprender. Un signo puede ser realmente cualquier cosa, por ejemplo, la palabra “silencio” es un signo de la misma manera que lo es el gesto de colocar un dedo sobre los labios, puesto que de ambas formas esto significará para el receptor que no debe hacer ruido.

Por su parte, la semiótica puede ser definida como el estudio de cualquier tipo de lenguaje. El considerar que una ejecución de danza puede estar compuesta por signos que contienen un significado nos lleva a entender la danza como un lenguaje. Sobre esta forma de entender la danza Queiroz y Aguiar afirman que:

Para una semiótica de la danza, el principal objeto de estudio sería la danza como signo, como una compleja red de signos; sus creadores y bailarines serían sus diseñadores de signos y sus espectadores los lectores de signos.[[14]](#footnote-14)

Por lo tanto, retomando el concepto de traducción intersemiótica, si se plantea realizar una traslación de texto a danza es porque se reconoce que ambos son tipos de lenguaje y que, una palabra, frase o idea escrita se puede representar a través del movimiento corporal de tal forma que ambos signifiquen lo mismo.

**Reflexión de la obra**

La adaptación coreográfica de «Muñeca de porcelana» selecciona elementos cruciales del texto literario para ser llevados a la puesta en escena. Velásquez denomina a éstos como elementos fijos y los conceptualiza como «elementos y aspectos en común, que pertenecen a la obra literaria base y que se mantienen con fidelidad en la coreografía»[[15]](#footnote-15). Estos elementos pueden ser: momentos del cuento, personajes, objetos, lugares, mensajes interpretativos, etc.; y pueden ser entendidos realmente como signos y símbolos que se transmutaron del texto literario a la representación escénica.

La razón de seleccionar solo ciertos elementos del texto literario es que resulta imposible traducir todos y cada uno para una adaptación escénica. Por otro lado, de ser así, la duración de la propuesta coreográfica sería muy extensa. Además, existirán elementos que de ninguna manera sería posible traducir de un lenguaje a otro debido a que, en este caso la naturaleza de ambos lenguajes difiere ampliamente ya que funcionan bajo códigos distintos como lo son el de la palabra y el del movimiento corporal.

El criterio de selección de elementos se basó en dos condiciones: su capacidad de ser adaptados a la escena y su importancia dentro del argumento de la historia. Esta selección de elementos en base a su importancia o relevancia dentro del argumento opera según las necesidades de la traducción. Queiroz y Aguiar describen esto al afirmar:

Una traducción opera en diferentes “niveles de descripción”, seleccionando propiedades o aspectos que podemos llamar de “relevantes” del signo traducido[[16]](#footnote-16).

Al enunciar esto, los autores reconocen que el signo traducido contiene elementos importantes dentro de su sistema de lenguaje que deberán ser tomados en cuenta y mantenerse al momento de una traducción. Estos teóricos también propusieron un ejercicio de traducción intersemiótica de literatura a danza y en su estudio reconocieron los elementos literarios que a ellos les resultaban relevantes y cómo realizaron la transmutación de los mismos haciendo uso de elementos de las artes escénicas. Esto lo enunciaron de la siguiente manera:

Ciertos niveles – por ejemplo, cuando literarios: rítmicos, sintácticos, semánticos, estructura narrativa, ambientación psicológica, histórica, etc. – tienen sus propiedades relevantes seleccionadas, siendo traducidos en material nuevo - por ejemplo, en calidad y dinámica de movimiento, organización espacial, iluminación, vestuario, escenografía, sonido, etc.[[17]](#footnote-17)

En el caso de este proyecto, para ejemplificar la selección de elementos relevantes se puede mencionar a las muñecas de vitrina. Se seleccionó este elemento del relato original para la adaptación a la danza debido a que es un elemento importante del texto, ya que la presencia de estas muñecas representa el adoctrinamiento al que es sometida una mujer a través de su crianza. Además, estos son personajes que son capaces de ser adaptados a la escena, ya que es posible pensar en múltiples maneras de representar a una muñeca de vitrina: ya sea ubicándola realmente dentro de una vitrina o representando la personalidad delicada de este personaje.

Teniendo en cuenta la selección de signos realizada para la conformación de los momentos y ejercicios coreográficos de la adaptación, se puede proceder a explicar cuáles son los momentos de la representación escénica.

La adaptación narra, aunque de una forma distinta, la misma historia del relato original: una muñeca/hija que ha vivido toda su vida bajo las condiciones y reglas que han puesto sus adquisidores/padres sobre su persona. La representación coreográfica se compone de ocho escenas, cada una de ellas cuenta un momento de la historia, de modo que, al presentar la suma y secuencia de todas las escenas se compone la representación escénica del cuento mencionado anteriormente.

Las escenas a representar son las siguientes:

* Escena 1: Compra de la muñeca de porcelana.
* Escena 2: Vida familiar.
* Escena 3: Muñecas de vitrina.
* Escena 4: Presentación de todas las muñecas.
* Escena 5: Presentación de los soldados.
* Escena 6: Muñecas rotas.
* Escena 7: Encierro de la muñeca de porcelana.
* Escena 8: Caída de la muñeca de porcelana.

Habiendo enunciado cada una de las escenas, se procede a presentarlas brevemente y explicar la metodología que se utilizó para crear el ejercicio coreográfico .

**Escena 1: Compra de la muñeca**

Esta primera escena define el tema de la obra, y, al ser una adaptación de otro producto artístico, su objetivo es representar la temática de este primer producto. En ella se retrata la obtención de una muñeca por parte de una pareja, lo cual es una referencia a la decisión de tener hijos (en este caso una hija).

Esta traducción, como cualquier otra, se realiza en base a la recreación de signos de un sistema de lenguaje a otro. En este caso, se considera que los personajes son un signo, un elemento relevante del texto literario, que se puede tomar y recrear a través de la representación de los bailarines, entendiendo así al cuerpo como una herramienta a través de la cual realizar una traducción intersemiótica. Respecto a este uso del cuerpo para la traducción la coreógrafa Susan Leigh menciona:

Un análisis semiológico de la danza necesariamente coloca el cuerpo como centro de prácticas significantes; y lo desprende de su estatuto de objeto físico, impregnándolo de una capacidad pasional e intelectual.[[18]](#footnote-18)

Esta escena busca traducir a la danza un fragmento del inicio del cuento, en el que se menciona:

Ambos se dispusieron a obtener el nuevo juguete que complementaría su hogar y en aquel sorteo determinado meramente por la suerte, la pareja logró convertirse en propietaria de una muñeca de porcelana.[[19]](#footnote-19)

La explicación de lo representado dentro de esta escena es muy sencilla: se inicia el montaje con tres bailarinas colocadas detrás de unas vitrinas de vidrio. Estas bailarinas representan a unas muñecas que se encuentran en unas vitrinas de exhibición siendo ofertadas como productos a la venta. Las bailarinas cambian ligeramente de posición detrás de la vitrina, pero siempre imitando la postura de una muñeca.



**Imagen 1:** **Muñecas a la venta simbolizando el valor de objeto asociado a la mujer**

Es entonces cuando entran un hombre y una mujer, personificando el rol de una pareja; ambos se pasean en frente de las tres vitrinas contemplando la posibilidad de adquirir un nuevo producto. Finalmente deciden ir detrás de las vitrinas para poder probar cada uno de los productos y elegir el que más sea de su agrado.

El hombre y la mujer acomodan a las muñecas jugando y acomodándolas, las dos primeras muñecas que revisan siempre vuelven a su posición inicial después de manipularlas, lo que ninguna es del agrado de la pareja. Es así como terminan por escoger a la tercera muñeca, la cual no se resiste a tomar las posiciones en las que la pareja la acomoda.

La pareja toma la decisión acompañada por el público, ya que ambos le consultan directamente al espectador mediante gestos a cuál deberían comprar; en este momento es de especial importancia notar que el hombre se dirige exclusivamente a otros hombres para realizar la consulta. Tomada ya la decisión el hombre carga a la muñeca y se lleva en sus brazos finalizando la compra, mientras la mujer camina detrás de él siguiéndolo.

Tanto el cuento como su adaptación coreográfica buscarán representar esta misma idea, pero lo harán de formas distintas. En el cuento, se relata la existencia de una pareja que decide tener una muñeca de porcelana como forma de complementar sus vidas, haciendo más obvio que estos personajes se tratan realmente de un padre y una madre que buscan tener una hija.

Por su parte que la adaptación coreográfica es menos evidente que el cuento original, ya que para esta escena se muestra a una pareja que se dirige a observar una exhibición de muñecas y termina por adquirir la que les resulta más de su agrado, por lo que en este nuevo producto creativo las muñecas tendrán una calidad de objeto mucho más potente que la que otorga el cuento, puesto que se retrata a la muñeca como un producto de compra y venta.

Un aspecto más que se busca hacer evidente a través de la representación visual es la percepción desigual que tiene el padre con respecto a las mujeres y que se mantendrá a lo largo de toda la adaptación coreográfica, tal como se mantuvo en el cuento. Esto se denota en pequeñas acciones como el dirigirse exclusivamente a los hombres para realizar la consulta sobre qué muñeca adquirir.

La percepción que tiene el padre sobre sí mismo busca representar como social y culturalmente existe una jerárquica en la que los hombres están por encima de la mujer. «Él es el Sujeto, es el Absoluto: ella es la Alteridad» [[20]](#footnote-20) dice Simone de Beauvoir, quien propone también el concepto del Uno y el Otro, siendo el Uno aquel subjeto absoluto que socialmente tiene una posición superior y el Otro aquel que se encuentra a la intemperie de este. Estos conceptos son aplicables a cualquier posición social en la que un sujeto se encuentre en desventaja con respecto a otro y se menciona que «cuando no se opera esta inversión de Otro en Uno, será porque existe un sometimiento a este punto de vista ajeno»[[21]](#footnote-21). Es decir, la posición y la percepción que tengan los sujetos de sí mismos ha sido definida por un factor social externo a ellos.

La adaptación coreográfica juega también con la idea de un universo conformado por muñecas y soldados y no tanto por personas reales, puesto que estos son los personajes que se muestran. El hecho de que estos personajes puedan componer una familia se trata más de una interpretación en la que «el observador llega a entender no sólo lo que esa danza significa sino cómo crea su significado»[[22]](#footnote-22), puesto que, se busca que el espectador perciba que la creación de este nuevo universo tiene una función de alegoría en la cual significar a los seres humanos a través de juguetes.

Por lo tanto, en el caso de este ejercicio, la traducción intersemiótica se realizó en base a la selección de signos del producto a traducir y se apostó a la interpretación del observador o espectador para que sea él quien decodifique el producto traducido y haga la función de lector de danzas.

**Escena 2: Vida familiar**

La segunda escena cambia de escenario e instala a los personajes en unas sillas frente a una mesa. Este escenario imita el comedor de una casa, el cual es considerado un espacio de reunión familiar, puesto que, al menos en la cultura ecuatoriana, se tiene la costumbre de comer en familia como una forma de convivencia. En el cuento original no existe ninguna escena efectuada en una mesa o en un comedor, por lo que este es un elemento que se utilizó directamente para la adaptación coreográfica.

La idea de la mesa surgió dentro de la fase de exploración inicial entre la creadora y los bailarines, en la que, siguiendo una línea de creación entorno a los personajes del cuento se realizó un ejercicio de improvisación en el que las bailarinas respondían a la pregunta: *¿cómo evoluciona una muñeca de estante a una muñeca rota?*

Dentro de este ejercicio todas las bailarinas se colocaron en un espacio dentro del salón y tomaron una postura corporal que asociaban a la de una muñeca de vitrina, siendo el objetivo final llegar a otra postura corporal que asociaran a la de una muñeca rota; todas tenían que hacer la transición de una posición a otra bailando.

En este ejercicio de improvisación una de las bailarinas inició sentada y lo terminó parada; cuando se le cuestionó acerca de por qué tomo esa decisión respondió que al inicio imaginó que estaba sentada frente una mesa, lugar donde siempre se reúnen la familia y que tiene una serie de normas de comportamiento a seguir, y que poco a poco se fue levantando de esa mesa, emancipándose así de su familia y las restricciones puestas por ella.

En la idea de la mesa se encontró una representación potente sobre las normas familiares, por lo que, se consideró un elemento preciso a utilizar en la escena. Propuesta esta idea, se dio paso a un ejercicio de transcreación, debido a que, como en el texto original no existe una escena que ocurra la mesa, se consideró apropiado crear un nuevo texto que incluya una escena en dicho lugar para así hacer una traducción de literatura a danza.

Para entender la base de este ejercicio de reescritura es importante tener claro en concepto de transcreación, el cual Miguel Lell denomina como una «forma de traducción creadora»[[23]](#footnote-23), es decir, que teniendo en base el elemento original, este se reinventa, conservando algo de él, pero no recreándolo fielmente, sino creando una nueva versión de este elemento. Queiroz y Aguiar afirman que el recrear es algo que sucede de forma habitual en los procesos de traducción y que otros teóricos ya se han referido anteriormente a ello, esto lo explican al mencionar:

Usar el término “recreación” […] es de hecho lo que algunos traductores-ensayistas prefieren. Haroldo de Campos, por ejemplo, hizo uso de diferentes expresiones para designar una práctica creativa de traducción [que], atenta a la “materialidad” del signo traducido: transcreación (Campos, 1972: 109; 1986: 7), transposición creativa (Campos, 1972: 110) y reimaginación (Campos, 1972: 121), son algunas de ellas [[24]](#footnote-24)

Teniendo en cuenta este concepto, se hizo un ejercicio de transcreación colectiva a través de la reescritura de una nueva escena familiar que ocurriera ahora en la mesa. Se dice que fue un ejercicio colectivo debido a que en él participaron los bailarines que conformaron esta escena, es decir, aquellos que realizaban el personaje del padre, de la madre y de la muñeca de porcelana o hija.

Los bailarines internalizaron a su personaje y concibieron lo que cada uno de ellos diría durante un momento compartido en el comedor familiar, siendo en este proceso creativo que se cayó en cuenta de que este también puede ser un espacio propicio para las peleas, por lo que se creó un diálogo de conflicto familiar en el que solo participaban el padre y la madre, dado que, es común que durante las discusiones familiares los hijos sean meros espectadores.

Esta escena tomó como referencia la coreografía *The Statement* de Crystal Pite en la que «cuatro bailarines comparten una acalorada conversación alrededor de una mesa de conferencias, simbolizando un ambiente corporativo»[[25]](#footnote-25). Esta coreografía tiene un tono distinto ya que la conversación que se lleva a cabo en ella aborda otros temas y el uso que se le da al diálogo es distinto; a pesar de ello sirvió como referente de como componer una coreografía haciendo uso de la mesa como parte de la utilería.

Para la reescritura de esta escena se partió de uno de los diálogos que tienen el padre y la madre durante el relato:

– Podrá ser una figura digna de aparador, dulce y delicada, sería un orgullo presumirla en nuestro estante – decía la mujer.

– Son siempre más lindas que un soldado de plomo y son más fáciles de querer respondía el hombre – Además, con el tiempo también podremos conseguir uno de esos.[[26]](#footnote-26)

Teniendo en cuenta esta escena como precursora, se creó un diálogo en base a una posible problemática que podría surgir en base a las ideas que habían compartido anteriormente los personajes:

Padre: Te dije que sería mejor opción un soldado que una muñeca.

Madre: Pero yo quería una muñeca.

Padre: ¿Pero por qué una muñeca?

Madre: Porque necesito a alguien que me acompañe cuando tú no estás en casa, que me de alegría y delicadeza en el hogar.

Padre: ¿Por qué delicadeza si los soldados de plomo tienen más fuerza y se ven más rudos?

Madre: Pero esa sería tu conveniencia.

Padre: No, pero necesitamos es un soldado, no algo delicado en casa.

Madre: Pero yo quería una muñeca.

Padre: No, te digo que necesitamos un soldado, es porque necesitamos un soldado.

Madre: Pero esa sería tu conveniencia.

Padre: Sí… no me discutas, por favor, te estoy diciendo que solo es una muñeca.

Madre: Pero para tu conveniencia.

En la escritura, al realizar un proceso de transcreación surge «un nuevo texto que no es literal, ni pasivo»[[27]](#footnote-27), lo que significa que el texto no responde a la forma original del primer texto, sino que tiene ya su propia autonomía, tal como sucedió en la creación de este nuevo diálogo.

Este ejercicio fue enriquecedor para todos los miembros que participaron en él puesto que los bailarines se adentraron en un proceso de escritura, lo que es ajeno a su disciplina, mientras que la escritora fue capaz de imaginar las posibilidades de representar una discusión sin utilizar palabras, surgiendo así un proceso de retroalimentación de ambas partes. Otros autores han reconocido en sus estudios esta retribución entre danza y literatura, entre ellos están Laura Velásquez quien en su estudio sobre adaptaciones de ballet romántico afirma que:

La relación literatura – ballet [funciona] como un nexo en el que hay retroalimentación, interacción entre dos campos de códigos distintos que contribuyen a una experiencia sensorial e intelectual enriquecedora.[[28]](#footnote-28)

En el caso de este proyecto, la participación de los bailarines en la composición del diálogo propició además el uso de expresiones coloquiales del habla como el “no me discutas” que menciona el padre. Todo esto permitió a los bailarines interiorizar aún más sus personajes debido a que podían reconocerse en ellos, pues utilizaron sus propias palabras para definir sus diálogos.

Finalmente, la escena familiar terminó por conformarse de esta manera: la madre se encuentra haciendo esfuerzo por educar a la muñeca e indicarle las conductas femeninas que debe seguir, pero ella se resiste. Ambas se dirigen hacia la mesa, donde la madre intenta enseñarle más reglas y en ese momento el padre entra, la madre corre a abrazarlo y ambos bailarines efectúan un dúo, esto como una forma de representar su relación de pareja.

Luego, la madre dirige al padre hacia la mesa donde se conforma un espacio de convivencia familiar. En la mesa, la muñeca permanece quieta en un gesto de obediencia. mientras los padres interactúan. En un momento la muñeca empieza a comportarse de forma desobediente y el padre la regaña. Posterior a ello, el padre toma a la madre y la vuelve a llevar frente a la mesa, donde realizan otro dúo que representa nuevamente la relación de pareja, con la diferencia de que este evidenciaría los conflictos que la misma atraviesa.

En medio de este nuevo dúo la muñeca empezará a realizar una serie de travesuras detrás de los padres al hacer cosas como caminar sobre las sillas, levantar la falda de su vestido o acostarse sobre la mesa. La madre tratará de evitar que el padre volteé la mirada y descubra lo que está haciendo su hija, lo cual genera un momento de tensión entre ellos. Pero finalmente, esta tensión se disipa y todos vuelven a sentarse en la mesa, volviendo a una aparente normalidad.

Los sucesos que ocurren en esta escena tienen el fin de denotar aspectos sociales como: los conflictos familiares, la figura del padre como cabeza del hogar, el peso mayoritario de la crianza que recae sobre la madre, la idea que si el hijo falla se debe al error de la madre y no de ambos padres y la transmisión del correcto comportamiento de la mujer generación a generación. Este último aspecto fue evidenciado por Beauvoir, quien en su ensayo *El segundo sexo* se refirió a él expresando:

La actitud de la madre ante su hija mayor es muy ambivalente: en su hijo, busca un dios; en su hija encuentra un doble. El “doble” es un personaje ambiguo: asesina a aquel a quien emana, como en los cuentos de Poe, en El cuadro de Dorian Gray, en la historia que relata Marcel Schwob. La hija, al hacerse mujer, condena a su madre a muerte; y no obstante le permite sobrevivirse. Las conductas de las madres son muy diferentes en función de que vea en el desarrollo de su hija una promesa de ruina o de resurrección.[[29]](#footnote-29)

En otras palabras, Beauvoir explica que las madres ven en sus hijas una perpetuación de sí mismas como mujeres, por lo que tratarán de enseñarles la manera correcta de serlo y, comúnmente, su relación con ellas dependerá de la medida en la que se sientan que han cumplido con esta misión.

Por otro lado, es interesante fijarse en la interacción de los padres. Se puede poner como ejemplo para el análisis de esta interacción el momento que ambos comparten en la mesa, en la cual parecen comunicarse a través de una serie de gestos. Estos gestos se tratan de representaciones de su vínculo con la muñeca, por ejemplo, se recrearon los gestos de abrazar y peinar.



**Imagen 2: Padres representando el gesto de peinar**

El uso de estos gestos se puede clasificar como uno de los cuatro modos de representación definidos por Susan Leigh, que son: semejanza, imitación, réplica y reflexión. En este caso los gestos se tratarían de una semejanza, puesto que este método se ejecuta eligiendo un elemento para representar y «centrándose en alguno de sus atributos y repitiendo esta cualidad en el movimiento de la danza»[[30]](#footnote-30), que es lo que hacen los bailarines en la forma de convivir con la muñeca y recreando un movimiento que represente ese momento.

Por último, es importante tener en cuenta que la elección de crear una nueva escena para retratar la vida familiar se debe a la búsqueda por impactar visualmente al espectador de la misma manera que lo pudieron impactar las reflexiones del narrador del cuento. Es decir, si la coreografía desea poder ser asociada al texto literario en el que se basa, deberá buscar la manera de representar los elementos de este a través de otros medios debido a la falta del recurso de la palabra. Velásquez menciona que, en el caso del ballet, este logra cumplir con esa representación de la siguiente forma:

El ballet al prescindir del lenguaje hablado y del lenguaje escrito se centra en la representación danzaria de las acciones claves que dan desarrollo a la trama, así como la representación de los rasgos característicos de cada personaje.[[31]](#footnote-31)

Por lo tanto, dentro de esta adaptación es necesario el uso de elementos visuales claros si lo que se desea es que se entienda la trama del relato original. Es por ello que se buscó la creación de un momento que el espectador asocie de forma evidente la convivencia familiar.

**Escena 3: Muñecas de vitrina**

Esta escena se creó con la finalidad de representar la existencia del personaje de la muñeca de vitrina y exponer la diferencia entre este personaje y el de las muñecas rotas. Las muñecas de vitrina son una alegoría de lo que sería una mujer correcta y decente y las muñecas rotas terminan por ser todo tipo de mujer que no encaja dentro de estas normas sociales.

La caracterización de personajes es un elemento comúnmente utilizado en las adaptaciones de literatura a danza, dado que, como no se puede hacer largas explicaciones de sus características debido a la ausencia de la palabra, se busca retratar este personaje visualmente. Laura Velásquez propone como ejemplo de esta caracterización el pas de deux El baile de los gatos, que se basa en el cuento El gato con botas, dome más que representar la trama del cuento se representa las características de los personajes.

El pequeño baile con el cual Petipa recrea el cuento de Perrault, se basa más que en la historia como tal, en la gracia felina, es decir, características y referentes claros de un gato, aparte del vestuario cargado de colas, bigotes, guante. La danza más que exigencia técnica, es rica en movimientos y mímicas que imitan que comportamiento de un gato.[[32]](#footnote-32)

En este caso, la coreografía de esta escena cuenta con la participación de dos bailarinas quienes interpretan al personaje de la muñeca de vitrina y la escena se trata de una corta secuencia en la que las bailarinas se encuentran dentro de una caja de madera, siendo este el espacio en el cual se ejecuta una danza que consiste en un conjunto de movimientos asociados a lo femenino.

La escena inicia con las bailarinas asumiendo una posición estática que imita a una muñeca. Ambas tienen los ojos cerrados, pero al escuchar la música los abren y comienzan un juego de miradas. Luego de ello comienzan una coreografía que ocurre en un solo punto, dentro de la caja. Las muñecas inicialmente realizan una serie de movimientos delicados, pero poco a poco la música se distorsiona y los movimientos de la muñeca también lo hacen, pero manteniendo siempre un estilo de movimiento femenino. Finalmente, las muñecas terminan la secuencia coreográfica regresado a su postura inicial.

La ubicación de las bailarinas dentro de cajas busca retratar a una muñeca que se encuentra todavía dentro de su caja. Mientras que la música de esta composición imita a la de una caja de música (teniendo en cuenta que algunas también tienen una muñeca en su interior). Estas referencias se deben a que se decidió jugar con el elemento de la caja, aunque principalmente dentro de la creación esta hace referencia al encierro.

La descomposición de la música y los movimientos de las bailarinas buscan transmitir una sensación de angustia, mientras que el hecho de que a pesar de esta angustia se esfuercen en conservar una imagen delicada es una muestra del compromiso social que impone a las mujeres de mantener su belleza y femenina la cual termina siendo. Beauvoir nos dice que: «si la mujer no es pérfida, fútil, débil, indolente, pierde su seducción»[[33]](#footnote-33), es por ello que las muñecas a pesar de su angustia, deben permanecer delicadas, siendo en este caso la delicadeza, característica que se puede asociar a la debilidad.

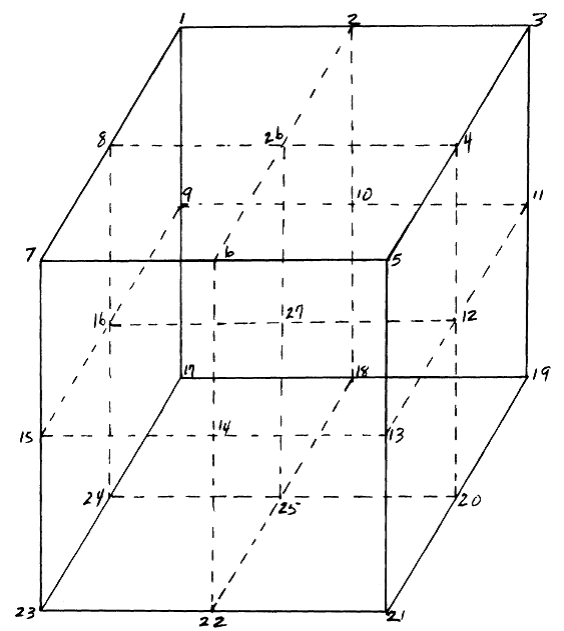
La selección de la caja como la utilería para esta escena, se debe a un momento específico del cuento en el cual se relata cómo dentro del universo de esta historia, a todas las muñecas se presume sobre un estante o dentro de una vitrina. De este modo, se representa la crianza estricta entorno a la cual se educa a las mujeres a diferencia de los hombres, siendo las muñecas de la vitrina una alegoría de aquellas mujeres que reciben una crianza sumamente estricta, mientras que aquellas que solo están sobre un estante reciben una crianza más libre y permisiva. Aunque, finalmente, ambos tipos de muñecas entran dentro de la categoría de un objeto, del que se puede presumir y denotar propiedad. Sobre esto, el relato menciona:

Desde su estante, la muñeca veía también a las otras muñecas de porcelana colocadas en sus respectivos estantes, incluso se sorprendía al notar que muchas de ellas se encontraban encerradas atrás de vitrinas cerradas con llave. Al verlas así, ahogadas atrás de aquellos vidrios, la muñeca agradecía que su padre, al menos le permitiera estar en un estante abierto y que inclusive en ocasiones la dejará bajar y hacer pequeños recorridos.[[34]](#footnote-34)

Esta composición coreográfica busca representar visualmente las características que se asocian a una buena mujer, quien «por esencia es virtuosa, abnegada, fiel, pura, feliz, piensa en lo que hay que pensar»[[35]](#footnote-35).

Aprovechando la presencia de una caja, la creación de esta escena se basó en el trabajo *Locus* de Trisha Brown. Esta coreógrafa ideó una fórmula de movimiento en base a la experiencia personal que atravesó al vivir en un pequeño departamento, el cual sentía como un cubo, por lo que empezó a crear danza pensando en el cubo dentro del que vivía.

A Trisha Brown «se le ocurrió la idea de numerar las esquinas y los puntos medios del cubo y hacerlos coincidir con el alfabeto»[[36]](#footnote-36).



**Imagen 3****: “The imaginary cube and its points of reference” (Sulzman, 1978)**[[37]](#footnote-37)

Posterior a ello empezó a realizar una serie de ejercicios de escritura con el objetivo de luego trasladar estas palabras al cubo, siguiendo los puntos que había definido en su numeración. Es así como en *Locus* «los bailarines interactúan con cada uno de los puntos correspondientes del espacio cubico»[[38]](#footnote-38) escribiendo con sus cuerpos alguna palabra o frase. Brown creó así un código sobre el cual generar movimiento y poder componer una coreografía.



**Imagen 4:** **Trisha Brown. “Neutral bit of writing” (Sulzman, 1978)[[39]](#footnote-39) (Ejemplo de ejercicio de escritura de Trisha Brown)**

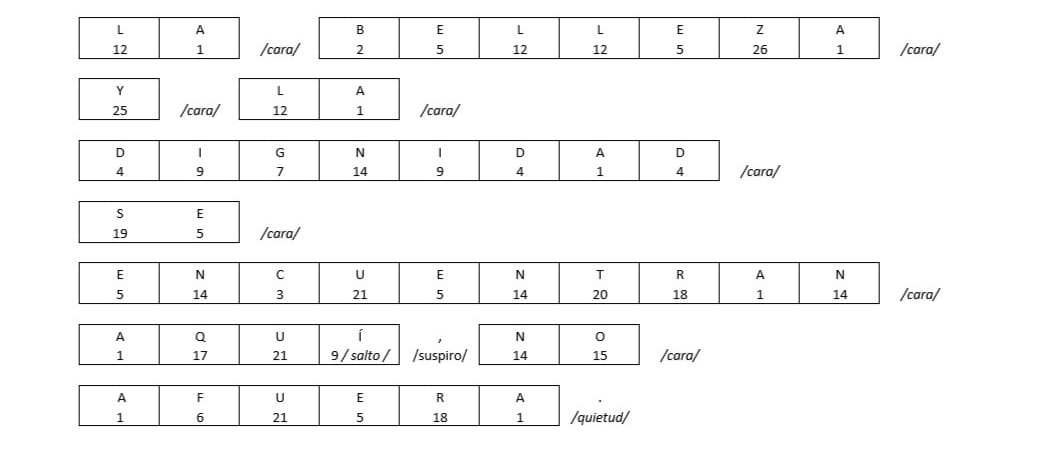
Para la escena de las muñecas de vitrina se siguió la misma fórmula de movimiento establecida por Trisha Brown. En este caso el cubo no es uno imaginario, sino que las bailarinas cuentan con un cubo real, que es la caja de madera. A esta caja se le asignaron los puntos establecidos por Brown y se buscó una frase del relato original en el que se representará a estas muñecas.

La búsqueda de esta frase se efectuó entre la escritora y las bailarinas de esta escena, quienes sintieron que ninguna frase conceptualizaba del todo a estos personajes. Debido a ello, se planteó un ejercicio de escritura en el que todas propusieron palabras o ideas que asociaran a la muñeca y en base a estas se creará una nueva frase.

Las ideas seleccionadas fueron: aquí, no afuera, cuidar la belleza y dignidad. Y a partir de ellas se concibió la frase: “la belleza y la dignidad se encuentran aquí, no afuera”; ya que se consideró que en esa oración se veía representada la figura de las muñecas de vitrina.

En *Locus*, Brown también define reglas de transición para definir como dirigir el movimiento hacia los espacios acordados, puesto que «para la gramática coreográfica se requiere una regla de transición que se ocupe de los movimientos continuos de las formas del cuerpo»[[40]](#footnote-40). Teniendo en cuenta las reglas de transición de *Locus* se decidió crear otras reglas para puesta en escena de este proyecto, de esta forma se toma como referencia a Brown, pero se crea una metodología propia más acorde para las necesidades de esta coreografía.

En este caso las reglas consisten en que: los espacios entre una palabra y otra se representan con una expresión facial, las comas se representan con un suspiro, los puntos finales con quietud corporal y las tildes en las vocales con un salto dirigido al punto donde se encuentra la vocal.



**Imagen 5: Ejercicio de escritura creado en base el cubo de Trisha Brown**

Finalmente, y con todas estas herramientas fue como las bailarinas crearon una coreografía dirigiendo sus movimientos a los espacios que le correspondían a cada letra y de esta manera escribieron la frase con sus cuerpos. Al realizar esta reescritura con el cuerpo se logró realizar una traducción intersemiótica del texto literario y la danza, puesto que, a pesar de que ambos lenguajes se manejan con códigos distintos, se establece un método de conexión y entre ambos, en el que se le asignó a cada letra y movimiento un significado dentro del espacio de la coreografía.

**Escena 4: Presentación de todas las muñecas**

Esta escena tiene la finalidad de suplir las descripciones que hace el narrador en el cuento original sobre los diferentes tipos de muñecas que existen y las características que definen a cada una de ellas a través de la representación y caracterización de cada uno de estos personajes. Laura Velásquez anteriormente ya había notado está problemática, llegando a la conclusión de que para representar ciertos elementos se tendría que recurrir a elementos visuales claros y muy específicos. La autora enunció:

[Una adaptación de literatura a danza] por sí misma logra de una manera clara e inmediata, gracias a su lenguaje corporal, transmitir a su público el argumento y/o trama que representa, [pero] no puede por sí sola dar a entender elementos como los nombres de los personajes, aspecto que se suple con la visualización clara y minuciosa de las características literarias de cada uno.[[41]](#footnote-41)

En el caso de esta adaptación coreográfica, para este punto ya se le ha dicho al espectador que en este mundo todas las mujeres son muñecas (en el cuento se hace mención a que son muñecas de porcelana), y se le ha presentado una categoría de éstas: las muñecas de vitrina. Pero dentro del relato original también se hace mención a otro tipo de muñecas: las muñecas de estante y las muñecas rotas.

Las muñecas de estante son similares a las muñecas de vitrina, ambas se tratan de un tipo de muñecas que ha conservado un estado intacto y cuya porcelana no se ha quebrado. Por otro lado, se encuentran las muñecas rotas, que son muñecas cuyo estado se ha corrompido y por lo tanto se han quebrado. Estas muñecas tienen una escena independiente, por lo que, por ahora solo se hace una presentación de la misma, introduciéndola al personaje.

Esta escena no corresponde a ningún pasaje particular del texto literario y tiene un carácter de transición, pues su función es introducir a los personajes que están fuera de escena para que estos puedan luego participar de los siguientes ejercicios coreográficos.

Por lo tanto, esta parte no hizo una traducción intersemiótica, ya que no recrea de ninguna parte del cuento original, ni tomó como punto de partida alguna de las líneas del mismo, sino que directamente creó y aportó una nueva escena nueva al montaje; aun así, dentro de ella se encuentran signos que evidentemente han sido traducidos del relato original, los cuales serán analizados a continuación mediante la explicación de las escenas, teniendo como referencia el modelo de análisis semiótico para la danza propuesto por Inés Hellín en su tesis doctoral. El siguiente párrafo ejemplifica este modelo de análisis:

Cuando vayamos a analizar una posición realizada por un bailarín, que señala un referente como por ejemplo los cuernos, diremos que mediante un icono (signo que se refiere a un objeto, en este caso los cuernos) se ha transmitido un significado que en este caso puede ser el concepto de infidelidad, pero también la imagen del diablo.[[42]](#footnote-42)

Lo ocurre en ella es lo siguiente: las muñecas de vitrina se han quedado estáticas después de la coreografía que ejecutaron en la escena anterior y se mantienen una aparente calma. Es entonces cuando entran dos muñecas más, cada una escoltada por un hombre; una de estas muñecas es aquella que fue comprada en la primera escena – a la que de ahora en adelante llamaremos muñeca de porcelana en referencia al título de la obra y como una forma de diferenciarla de las demás –. Ella es escoltada por su padre, por lo que se puede suponer que el vínculo de la otra pareja también se trata de una relación padre-hija.

Ambos padres guían a las muñecas a hacer una señal de reverencia como forma de saludo, pero una de la muñeca de porcelana desobedece y se resiste, por lo que su padre la empuja para que haga la reverencia. Después de ello cada padre coloca a su muñeca sobre unos cajones que se encuentran a cada lado del escenario: estos cajones representan los estantes, por lo tanto, quedan en escena dos muñecas de estante y dos muñecas de vitrina. Después de ello ambos padres se vuelven a acercar, se saludan y salen de escena. Durante todo este período ambos hicieron ostentación de grandes muestras de orgullo hacia su hija, pero esto más que un orgulloso hacia las muñecas se trata de un orgullo por poseerlas.

Las muñecas han quedado solas dentro de la escena y permanecen quietas, pero en ese momento comienza a sonar una nueva música con un sonido disruptivo, este sonido parece despertar a una de las muñecas de vitrina de su ensoñamiento y poco a poco empieza a moverse entorno al sonido que está escuchando. La calidad de movimiento de la bailarina es fragmentada y evidentemente distinta a la de su intervención anterior.

Retomando los modos de representación definidos por Susan Leigh se puede decir que la bailarina busca replicar a una muñeca a la que al quebrarse se le han separan las partes sus partes. «La identidad exacta de la réplica con su referente puede no ser clara»[[43]](#footnote-43) debido a que un solo movimiento podría representar la réplica de distintos elementos, a pesar de ello la bailarina se esfuerza en definir sus articulaciones a través de sus movimientos como una forma de separar una parte de su cuerpo de otro.

La muñeca sale de su caja y se dirige una a una a las otras muñecas, mostrando delante de todas este nuevo tipo de movimiento que les resulta ajeno. Las muñecas de estante se distraen ligeramente cuando esta muñeca se les acerca, incluso la muñeca de porcelana la imita ligeramente, mientras que la muñeca de vitrina la ignora. Finalmente, la muñeca se aleja y sale de escena. Mediante esta frase coreográfica la muñeca de vitrina se ha convertido en una muñeca rota, por lo que, con esta última intervención se ha presentado ya cada uno de los tipos de muñeca existentes dentro de este universo.

**Escena 5: Presentación de los soldados**

Esta nueva escena ocurre inmediatamente después de la anterior, sin existir una pausa significativa entre ambas, esto como una forma de buscar que la secuencia de escenas y ejercicios coreográficos le otorgue a la composición un sentido narrativo. La composición tiene como finalidad presentar al espectador el personaje de los soldados de plomo, que en esta adaptación coreográfica pasaron a ser soldados militares.

A diferencia de la adaptación coreográfica, en el texto literario estos personajes son introducidos casi desde su comienzo, pues cuando los padres deciden tener una muñeca de porcelana, se hace mención de que también pudieron haber tenido a un soldado de plomo:

Tener una muñeca de porcelana siempre resultaba un poco menos deseado que hacerse propietario de un soldado de plomo, al fin y al cabo, los soldados no acabarían siendo solo un adorno adorable que complementará el retrato de un buen hogar. Los soldados crecerían y podrían salir a enfrentar sus propias batallas con el rifle que el mundo les había otorgado, mientras que las muñecas de porcelana, aunque tenían la posibilidad de enfrentarse al mundo, lo harían siempre bajo el riesgo consciente de estropearse en el camino, de quebrarse y terminar devastando lo único que realmente tenían: una apariencia digna de admirar.[[44]](#footnote-44)

Este último fragmento busca representar el deseo común de las familias de preferir un hijo varón antes que tener a una hija mujer, siendo esta es una realidad social. Beauvoir se refiere a este hecho enunciando que «aceptar a un niño de sexo femenino es un acto de libre generosidad del padre; [ya que] la mujer sólo entra en estas sociedades por una especie de gracia que se le concede, y no legítimamente, como el varón»[[45]](#footnote-45).

Esta predilección por los hijos ante las hijas se debe sobre todo a la creencia de que la presencia de un hombre en el hogar es más útil, quizás el más relevante de ellos, a lo que el cuento hace alusión al mencionar que la única cualidad de las muñecas es tener una apariencia digna de admirar.

Teniendo en cuenta esto se creó una escena que representa las distinciones entre estos personajes. Dos soldados entran a escena acompañados por una música solemne mientras las muñecas permanecen estáticas.

Ambos bailarines ejecutan una secuencia coreográfica en la que hacen una ostentación de su fuerza dominando totalmente el espacio, demostrando así que ellos tienen el derecho de hacer lo que deseen sin tener consecuencias. La seguridad que muestran los soldados en su coreografía significa, por lo tanto, la libertad que tienen los hombres al poder vivir sin ser juzgados por sus decisiones, mientras que las muñecas deben permanecer estáticas, aguardando, en el lugar que se les ha asignado. En el cuento se hace referencia al momento cuando la madre le dice a la hija:

Es distinto con ellos, ellos no pueden romperse y poco o nada importa lo que la gente se entere de ellos. Pero no espero que lo entiendas. No es lo mismo, ellos son hombres.[[46]](#footnote-46)

Esta escena emula los cuentos clásicos en donde el hombre sale en búsqueda de aventuras y en medio de esta travesía se encuentra con la princesa, quien hasta ese momento ha permanecido paciente en el lugar donde ha sido confinad a esperar. Velásquez nos explica

Es decir, que mientras la figura del hombre, generalmente representada por un príncipe, sale en busca de aventuras, de tesoros, etc., la mujer (la princesa), aguarda a ser rescatada, a ser desposada. En palabras de Muñoz: en los cuentos de hadas la mujer espera mientras que el hombre actúa. Es decir, que en estos discursos, el hombre es quien le otorga la capacidad de existir a la mujer, siendo esta un tesoro más, un estatus que el hombre ha conquistado, ha logrado en su búsqueda de aventuras.[[47]](#footnote-47)

Ambos continúan bailando y las muñecas empiezan a fijarse en su presencia, una de ellas adquiere un movimiento nervioso en sus manos por la preocupación que le provoca la presencia de los soldados, mientras que la muñeca de porcelana toma una actitud descomplicada y se sienta sobre su estante para observar mejor a los soldados, esto simbolizando que esta muñeca se caracteriza por tener una actitud independiente y no desear amoldarse a las normas de otros.

Al finalizar su secuencia los soldados se esconden detrás de las cajas y empiezan a fijarse en las muñecas, por lo que se asoman y empiezan a compartir un juego de miradas con las muñecas de estante. Finalmente, los soldados se acercan a ellas.

Uno de los ellos se dirige hacia la muñeca que se encuentra parada y la empieza a acomodar. Por su parte, la muñeca de porcelana toma la iniciativa de empezar la interacción con el otro soldado al arrojar un objeto que tenía a la mano. La muñeca y el soldado se tiran entre sí este el objeto, hasta que ella decide salir de su estante para poder seguirlo; la otra muñeca también sale de su estante, pero en este caso es el soldado quien la saca de él.

Los cuatro inician una secuencia de baile que representa un juego y entre todos se divierten, hasta que de repente se empieza a escuchar una especie de pitido. El pitido es un signo que significa alerta, pues en este caso imita a la campana del recreo, que determina el fin de los juegos. La muñeca de porcelana se percata del sonido y se dirige hacia su pedestal, pero cuando la otra intenta hacerlo el soldado la detiene pues piensa que siguen jugando y la hace caer. El soldado realiza esta acción de forma inocente pues él no entiende que esto pueda tener consecuencias para ella, ya que para él nunca ha sido así.

El pitido se repite en dos ocasiones más y finalmente se revela de donde viene el sonido pues en ese momento entra en escena el padre de la muñeca de estante tocando un saxofón. Se aprovecha que el intérprete sepa hacer uso de este instrumento, pues se lo utiliza para representar gritos y regaños, los cuales están dirigidos hacia la muñeca.



**Imagen 6: Interpretación de saxofón como signo de gritos y regaño**

Ella huye del sonido hasta colocarse en la mitad del escenario, donde el padre se acerca a ella, levanta su cabeza y le dirige un gesto de desaprobación. Por último, el padre camina hacia el estante y lo patea, dándole a entender que ya no puede colocarse en él; esto significa que como la muñeca ha sido descubierta en algo aparentemente malo, ya no puede seguir en su estante, ya que, debido a sus acciones, se ha roto.

Esta escena se compuso a través de diversos ejercicios de creación de personaje: uno de ellos era improvisar respondiendo a la pregunta *cómo camina un soldado*; siendo así como se creó la caminata que realizan los soldados al entrar. También es una escena en la que abunda el uso de signos: por ejemplo, el estante es un signo que representa un estatus y una condición, las muñecas que están sobre él son muñecas buenas y no muñecas rotas.

**Escena 6: Muñecas rotas**

En el relato original las muñecas rotas, así como cualquier tipo de muñeca, son una representación de la mujer, pero, a su vez son lo opuesto, pues a diferencia de ellas no lograron preservarse inquebrantables. En el cuento son descritas en el siguiente pasaje:

La madre le explicó a la muñeca que las muñecas podían romperse y que una vez rotas, no había vuelta atrás, que incluso aunque desearan ocultar las grietas que llevaban por dentro, estas podrían aparecer en su piel y así todo el mundo se enteraría que alguien las había roto y, estando rotas, ya ningún príncipe querría venir por ellas.[[48]](#footnote-48)

Las muñecas rotas son, por lo tanto, una alegoría de cualquier mujer que no encaje dentro de los conceptos de feminidad o que no cumplen con las conductas sociales impuestas a las mujeres. Además, la existencia de este tipo de muñecas permite que automáticamente el otro tipo de muñecas ascienda a una posición moral superior.

Esta diferenciación entre buenas y malas mujeres siempre ha existido en la historia; sobre esto Beauvoir dice que «la existencia de una casta de “mujeres perdidas” permite tratar a la “mujer honrada” con el respeto más caballeresco»[[49]](#footnote-49); es decir, es necesario sacrificar a un porcentaje de mujeres para que el otro pueda ser respetado.

Muchas mujeres, en diversas culturas y períodos, han sido clasificadas en esta categoría negativa debido a su sexualidad. En este caso particular, ni en el cuento ni en su adaptación coreográfica se declara directamente que las muñecas rotas deban su estado a su condición sexual.

Aunque, al ser este un personaje que enmarca a cualquier mujer que se aleje de las conductas sociales asociadas a su género se puede suponer que esta característica también puede entrar dentro de esta clasificación dado que socialmente no «se considera a la moral como ajena a la sexualidad»[[50]](#footnote-50), por lo que, esta también sería una forma de ser una mujer inmoral y por lo tanto una muñeca rota. De hecho, el cuento sí hace una sutil referencia a ello en el siguiente fragmento: «La muñeca pensaba que esto solo podía ser un mito, pues nunca había visto una muñeca rota y desde su estante ella ciertamente alcanzaba a verlo todo»[[51]](#footnote-51).

En este fragmento se sugiere que las muñecas rotas pueden ser más bien un mito, lo cual hace referencia al mito de la virginidad.

Teniendo claro qué significa ser una muñeca rota podemos comprender aún mejor por qué la muñeca de la escena anterior pasó a estar en esta clasificación: ella fue descubierta desobedeciendo una norma que le había sido impuesta y además se la encontró interactuando con un hombre, lo cual podría abrir lugar a sospechas.

La escena de las muñecas rotas sucede inmediatamente después de la anterior y en ella ocurre lo siguiente: el castigo y regaño hacia la muñeca ha sido representado a través del uso del saxofón, por lo que, al salir el intérprete de escena, todo queda en silencio, el cual será interrumpido por el mismo sonido disonante que llevó a la muñeca de la escena cuatro a romperse.

La muñeca reacciona instantáneamente a este sonido imitando un movimiento de fragmentación que ejecuta exclusivamente con sus manos y sus brazos. La elección de este tipo de movimiento surgió del ejercicio de improvisación anteriormente mencionado que respondía a la pregunta *¿cómo evoluciona una muñeca de estante a una muñeca rota?* Dentro de él la bailarina que caracteriza a este personaje realizó su evolución de un personaje a otro haciendo uso de sus brazos para ejecutar el movimiento, cuando se le cuestionó porque había tomado esta decisión respondió que ella acostumbrara mucho a trabajar con esta parte del cuerpo. Teniendo en cuenta el uso de esta parte del cuerpo se le propuso a la bailarina asemejar sus brazos a las manecillas de un reloj, implementando esto a su interpretación.



**Imagen 7:** **Movimiento de brazos imitando manecillas del reloj**

En algún punto de esta escena la música se descompone mientras la muñeca deja su brazo guindando, imitando un juguete roto. Es en ese momento entra en escena la muñeca que se había roto anteriormente y ejecuta una secuencia coreográfica dirigiéndose hacia la bailarina que quedado en escena con el brazo colgando. Esta acción representa una forma de invitación a acompañarla, definiendo así la existencia de un nuevo grupo compuesto por muñecas rotas.

Finalmente, las muñecas se unen y bailan en conjunto. La calidad de movimiento de esta escena también se compuso a través de ejercicios de improvisación en los que las bailarinas tenían que responder una pregunta y luego tratar de representar esta respuesta con su cuerpo. En este caso las preguntas y respuestas fueron: *¿con qué animal relacionas a una muñeca rota?* Con una lagartija, la cual puede perder su cola y por lo tanto está “rota”, pero a pesar de ello no deja de moverse; y, *¿cómo se sienta una muñeca rota?* No se sienta.

Es en base a estas respuestas que se definen ciertos movimientos; por ejemplo, se ejecuta una secuencia en la que primero se mueven las extremidades, luego el torso y finalmente la cabeza, separando o “rompiendo” las partes del cuerpo como una lagartija. De la misma manera, al dirigirse hacia el piso las bailarinas ejecutan movimientos de equilibrio-inestabilidad para mantenerse siempre en movimiento y nunca sentarse, porque las muñecas rotas no se sientan. En ambos ejemplos fue la palabra (código propio de la literatura) clave para definir los pasos a crear, cumpliendo así un proceso de traducción intersemiótica de palabra a movimiento.

Finalmente, una muñeca guía a la otra para salir de escena y cuando ambas ya han desaparecido, esta misma muñeca regresa para rescatar a la muñeca de vitrina dejando tan solo a la muñeca de porcelana en el lugar.

**Escena 7: Encierro de la muñeca de porcelana**

Esta escena retrata cómo la muñeca de porcelana ha empezado a mostrar señales de rebeldía e independencia y que, ante esto, la preocupación del padre hacia ella se acrecienta a tal grado que la encierra con la finalidad de protegerla. Este no es un caso de preocupación positiva, puesto que al padre más que angustiarle que su hija pueda salir lastimada, le angustia que esta no preserve su estado de muñeca inquebrantable.

Es decir, no le importa tanto cómo su hija se sienta, le importa lo que su hija representa y lo que esta representación dice de él, ya que, si su hija no es una mujer respetable, significa que él ha fallado. Por lo tanto, su postura se trata más de una preocupación personal que una preocupación paternal.

«Nadie es más arrogante, agresivo y desdeñoso con las mujeres que un hombre preocupado por su virilidad»[[52]](#footnote-52) dice Beauvoir. En este caso, el padre buscaba confirmar su hombría adoctrinando a su hija y al no lograrlo, siente que no ha cumplido con su propósito.

Siendo esta una descripción que se puede asociar al padre de la muñeca de porcelana, dado que él toma esta reacción agresiva hacia su hija debido a que siente que su control sobre ella se está escapando de sus manos. Si la hija se convierte en una mujer mundana significa que él padre la educó incorrectamente, lo cual habla más de él y sus errores como hombre, que de ella.

Tanto en el cuento como en la adaptación coreográfica existen sucesos que llevan al padre a reconocer una actitud de emancipación en su hija. En el cuento este momento se describe de la siguiente manera:

Fue en esa pequeña bocanada de independencia que la muñeca logró resolver varias de sus dudas, hallar respuestas y empezar a entender como quería vivir su vida, alejada de aquel estante y siendo algo más que una bella figura a la cual admirar.[[53]](#footnote-53)

En la adaptación coreográfica no se pueden materializar los pensamientos de la muñeca, por lo que, en su defecto, se muestra una escena puntual que provoque preocupación en el padre, que en este caso se trata de la escena predecesora en la que la muñeca interactuó con los soldados.

Este hecho puede ocurrir de maneras distintas en ambos productos, pero ambos buscan representar a través de signos la misma sensación: insatisfacción. En el cuento se describirá la insatisfacción a través del lenguaje escrito mientras que en la adaptación coreográfica esta se representará a través de signos tan simples como los suspiros de resignación de la muñeca.

Aun así, estos sucesos y preocupación terminan en el mismo resultado, el encierro de la muñeca, el cual se describe en el cuento mencionando que:

Obligaron a la muñeca a subir a su estante y cuando estuvo instalada en él, el padre corrió a buscar un vidrio tras el cual encerrar a su hija para que no pudiera escapar, mientras que la madre trataba de explicarle por qué aquello era lo mejor para ella.[[54]](#footnote-54)

El encierro dentro de la caja se trata de un signo que representa la falta de libertad siendo este particularmente importante para esta historia, tanto como para estar presente en ambos productos. Aunque con sus ligeras diferencias, en el texto ocurre de la siguiente manera:

Al finalizar la escena anterior el padre acude a revisar cómo se encuentra su hija encontrándola en el lugar donde la dejó. Después de comprobar que ella está bien, la deja colocada en su postura de muñeca, realizando una serie de gestos en los que interactúa consigo mismo al mostrar como revisa su reloj o busca desesperado algo entre su ropa. Esta interacción consigo mismo es la representación de un monólogo interno; dado que esta adaptación coreográfica no hace uso de palabras el personaje no puede hablar para denotar que está reflexionando entorno a algo, por lo que busca una serie de movimientos que lo denoten.

La muñeca mientras tanto abandona la postura que le fue asignada y comienza a revisar también sus vestimentas, imitando al padre, quien, al notar esto la reprende y la vuelve a colocar como la había dejado. Esta acción-reacción entre ambos se repite unas dos veces más hasta que después de acomodarla una última vez, el padre comienza a correr desesperado alrededor del espacio. Mientras que en el cuento se describe la preocupación del padre a través de la palabra, en la adaptación este signo se representará a través del correr.

La muñeca entonces comienza a bailar libremente pues su padre no la está viendo, pero de repente él la nota, la toma en brazos y la lleva dentro de la única caja que queda en el escenario, encerrándola dentro de ella al colocar una lámina de plástico en la parte frontal de la caja.

A diferencia del relato, en la adaptación el encierro se concreta, esto como una herramienta que busca dar más potencia a la escena de la caída y conversión a una muñeca rota, pues al hacerlo no solo se resistirá a un encierro, sino que escapará de **Escena 8: Caída de la muñeca de porcelana**

Al inicio de esta escena la muñeca se encuentra sola y triste, encerrada dentro de una caja y privada totalmente de su autonomía. Fuera de este espacio comienzan a aparecer varios de los personajes de esta historia, todos llevan en sus manos una pequeña muñeca de porcelana.

Estos personajes son: un soldado, una antigua muñeca de estante y una antigua muñeca de vitrina, pues ahora ambas son muñecas rotas; cada uno tiene la función de representar las cualidades de sus personajes, pero ahora bajo una perspectiva diferente.

Cada uno hace una entrada caracterizando al personaje que representan mediante su forma de caminar; todos recorren el espacio y finalmente depositan las muñecas en la esquina contraria de la que salieron. Luego de dejar a la muñeca los personajes se acercan y realizan una secuencia coreográfica basada en un ejercicio de traducción intersemiótica de palabra a danza a través de imágenes.

Para esta escena cada miembro del equipo de este proyecto propuso una imagen o idea que asociara con la libertad, algunas de ellas fueron: naturaleza, blanco, ave, no, música, saltar y fluir. Algunas de las representaciones de estas imágenes fueron: imitar el aleteo de un ave abriendo y cerrando los brazos; trasladarse por el piso utilizando brazos y piernas, tal como lo haría un animal en la naturaleza; representar el no reteniendo a una de las bailarinas cada vez que intentaba alejarse. Todas las imágenes que vinieron a la mente al pensar en libertad pueden ser representadas a través de la palabra, por lo que se podría decir que los bailarines interpretaban palabras realizando así una traducción intersemiótica de literatura a danza.

«Las posibilidades de lucimiento de los bailarines son los que motiven esta viñeta»[[55]](#footnote-55) afirma Velásquez para justificar que las escenas de los ballets que analiza se centren sobre la caracterización de los personajes antes que en una búsqueda por contar su historia. Algo similar sucede en esta escena, donde lo realmente importante es que los bailarines describan a través del cuerpo qué significa libertad para ellos y no seguir contando una parte específica del texto literario.

Finalmente, cuando todos terminan de hacer esta reflexión del cuerpo es cuando recuerdan a la muñeca de porcelana, quien todo ese tiempo los observó atentamente desde su caja. Es entonces cuando el grupo de bailarines comienza a interactuar con ella a través de una serie de acciones en las que hacen uso de la caja. Uno de los bailarines se acerca a la caja y le da un golpe, el siguiente bailarín subirá el número de golpes y así sucesivamente. Luego de ello todos empiezan a manipular la caja, levantándola y moviéndola de su espacio. Después de interactuar con la muñeca, todos se alejan y toman una posición de juguetes.

La muñeca de porcelana, impulsada por lo que acaba de ver, empieza también a mover su caja desesperadamente, hasta que finalmente rompe con la lámina que la encerraba y sale de ella. Al salir la muñeca emite un largo suspiro, que en esta ocasión en vez de representar insatisfacción representa alivio.

Es entonces cuando la muñeca rota, que había adquirido una postura de juguete, sale de ella y acompaña a la muñeca de porcelana, ejecutando ambas la secuencia de la muñeca rota. Los esfuerzos por demostrar que la materialidad del personaje ha cambiado y que este cambio representa una ruptura con respecto a su anterior estado de muñeca inquebrantable, trata de representar el pasaje del cuento en el que ella menciona:

– No quiero ser más una muñeca de porcelana – era la primera vez que ella hablaba.

Después de pronunciar sus primeras palabras, la muñequita de porcelana se dio la vuelta, caminó hasta el borde del estante y se lanzó desde su altura.[[56]](#footnote-56)

A diferencia del cuento, en escena no se puede realizar una caída, por lo que, se busca encontrar otro tipo de signos que representen emancipación. En este caso el signo que se utiliza es la repetición de la danza de las muñecas rotas. Después de ello, la otra muñeca se retira y la muñeca de porcelana queda sola en el escenario donde realiza evidentes gestos de felicidad. Es entonces cuando el padre entra e intenta llevarla con él.

Ambos ejecutan una secuencia de danza clásica como representación de la relación de escape y retención. Esta escena se eligió como una forma de parafrasear la escena del cuento “La bella durmiente” de Rosario Ferré, donde se describe cómo en una representación del ballet Coppelia, la bailarina que hace el rol de Swanhilda (mujer que recrea una muñeca, tal como nuestra protagonista) empieza a distorsionar los movimientos clásicos que está ejecutando y finalmente escapa del escenario después de una serie de giros «representando esa salida, su escape, de la sociedad opresora que la rodea»[[57]](#footnote-57). En este caso se buscó parafrasear un ballet de la misma manera que se parafrasea una cita al reescribirla. En el cuento original el suceso ocurre de la siguiente manera:

El momento cumbre del ballet fue el genial vals de esta muñeca. Poco a poco María de los Angeles fue doblando los brazos, girando los codos totalmente como si tuviese tornillos en las coyunturas. Luego las piernas envaradas subían y bajaban deteniéndose un segundo antes del próximo movimiento, acelerando sus gestos hasta llegar al desquicio de todas sus bisagras. Comenzó a girar vertiginosamente por la habitación, decapitando muñecos, reventando relojes, haciendo todo el tiempo un ruido espantoso con la boca, talmente como si en la espalda se le hubiese reventado un resorte poniéndola fuera de control. […] Finalmente hizo un jete monumental, que dejó sin respiración a los espectadores, salvando la distancia del foso de la orquesta para caer en la avenida central de la platea, y seguir bailando por la alfombra roja hasta llegar al final, donde luego de hacer una última pirueta, abrió las puertas de par en par y desapareció como un asterisco calle abajo.[[58]](#footnote-58)

De una forma similar, la muñeca de porcelana ejecuta una danza clásica en la que huye no después de una pirueta, pero sí a través de numerosos saltos, hasta que finalmente se acerca al extremo donde se depositaron anteriormente las muñecas de porcelana, toma una de ellas y la rompe en frente del padre. Esta acción hace referencia al momento del cuento que menciona: «La muñequita de porcelana se estrelló contra el suelo y se rompió en mil pedazos, por lo que sus piezas quedaron dentro de su lindo vestido»[[59]](#footnote-59).

En ambos casos, en el cuento y la adaptación escénica la ruptura de la muñeca de porcelana es un signo que representa a una mujer que rompe con los cánones sociales impuestos a ella en base a su género. Al igual que en el libro, esta conducta abruma al padre, quien ve cómo la bailarina toma otra serie de muñecas y las rompe frente a él. Finalmente, el padre se aleja y deja sola a la muñeca.

Esta escena final nos recuerda al enunciado de Beauvoir donde se menciona que «solo negando a la Mujer es posible ayudar a las mujeres a asumirse como seres humanos»[[60]](#footnote-60), pues, de la misma forma, tan solo rompiéndose y negando las cualidades que le han sido impuestas como mujer este personaje logra convertirse en un ser autónomo.

**Conclusiones**

Como se puede haber apreciado, en muchas ocasiones la coreografía no retrató momentos exactos del texto, sino que se buscó retratar a sus personajes y representar la misma personalidad que tenían en el cuento. Esta decisión se tomó debido a que el lenguaje de la danza es mucho más visual y a, diferencia de la literatura, en ella no se pueden hacer largas descripciones de los personajes ni representar cada acción que ellos realiza.

Se llega así a la conclusión de que en la adaptación de un lenguaje literario a un lenguaje dancístico se perderán varios elementos de la creación original, pero a la vez, la transcreación que se produzca estará cargada por una serie de aportaciones que enriquecerán el producto creativo.

Con respecto a los elementos que se pierden, es importante omitir que para esa adaptación se omitió el uso de cualquier lo diálogo del cuento original. Esto se realizó con el fin de representar el hecho de que la muñeca de porcelana nunca habla a lo largo del relato, esto como otra muestra más de la sumisión a la que se ve sometida y tan solo habla cuando decide liberarse de ella.

Inicialmente se planteó que las únicas palabras pronunciadas por un bailarín dentro de este montaje coreográfico fueran las palabras que menciona la muñeca cuando decide romperse, las cuales tendrían más peso al ser pronunciadas dentro de un espacio donde no solo ella nunca habla, sino que nadie lo hace. Finalmente, esta intervención fue descartada para ser remplaza con por la ruptura real de una muñeca.

También es válido concluir y definir qué tipo de adaptación de literatura a danza realiza esta propuesta, según la teoría de Laura Velásquez. Se concluye que en este caso existe una relación directa entre danza-literatura, pues se toma directamente la trama original y se crea en base a ella y no tan solo en base a un elemento de ella que servirá como catalizador para crear un nuevo mensaje y contenido.

Así mismo, se puede concluir que estos dos productos están unidos por un carácter de fábula, puesto que en ambos se presenta un universo propio de estos cuentos al hacer uso de personajes como las muñecas y los soldados. Además, los padres emiten una serie de lecciones morales que en este caso se desacatan, funcionando así la historia como un contracuento que cuestiona este tipo de relatos moralistas.

Finalmente se puede concluir que se ha llevado a cabo exitosamente una traducción intersemiótica a través de una serie de ejercicios experimentales, tomando en cuenta que «los bailarines hablamos un lenguaje físico y podemos conversar con ustedes mediante el cuerpo»[[61]](#footnote-61). La propuesta coreográfica nos habla a través del uso de los cuerpos y representaciones visuales, buscando así emitir el mismo mensaje a través de distintas formas.

**Referencias bibliográficas:**

Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros, 1997.

Castellanos, Rosario. *El Eterno Femenino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015.

De Beauvoir, Simone. *La mujer rota*. EpubLibre.

Ferré, Rosario. *Papeles de Pandora*. México: Editorial Joaquín Moritz, 1987.

Gervais-Ragu, Alice. «Corpus». En *Numeridanse*. <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/corpus>.

Jakobson, Roman. «En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción». En *On translation. Edición de* Reuben A. Brower, 232-239. Cambridge.: Harvard University Press, 1959.

Pepper, Carolina. «Las Poupées -coreografía para florecitas con trastornos cianóticos-». Ficha técnica.

Pierce, Charles. *Obra lógico-semiótica*. Barcelona: Taurus, 1987.

Queiroz, João y Daniella Aguiar. *Transcreación, traducción intersemiótica y danza*. Salvador: Universidad Federal de Bahía, 2020.

Velásquez, Laura. *De la literatura al ballet: del ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha al ballet Don Quijote.* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2008.

Villela, Edward. «*Del baile popular a la danza clásica*».Conferencia presentada en Programa de Conferencias del Centro Cultural del BID. Washington D.C., 1994.

**Anexos**

**Muñeca de porcelana (Cuento original)**

Cansados de los juegos y entretenimientos que la rutina les ofrecía, una joven pareja decidió tener una muñeca de porcelana. Una delicada figura con la cual pudieran distraerse, jugar y que les sirviera para llenar de ilusión su vida. Conseguirla no sería muy complicado, cuidarla quizás, pero mantenerla en el perfecto y pulcro estado en el que les sería entregada parecía ser el reto más difícil.

La pareja llevaba un tiempo prudente y adecuado compartiendo vida, gustos y juegos (además de una acomodada casita que llamaban hogar), por lo que, conseguir una muñeca de porcelana que complementará su vida parecía el paso natural. Así era como debía ser, o al menos eso decían todos, al menos ese era el pacto silencioso que las personas mantenían y en el que habían acordado que solo con un hijo entre sus brazos la vida estaba completa.

Desear una muñeca de porcelana siempre resultaba un poco menos deseado que hacerse propietario de un soldado de plomo, al fin y al cabo, los soldados no acabarían siendo solo un adorno adorable que complementará el retrato de un buen hogar. Los soldados crecerían y podrían salir a enfrentar sus propias batallas con el rifle que el mundo les había otorgado, mientras que las muñecas de porcelana, aunque tenían la posibilidad de enfrentarse al mundo, lo harían siempre bajo el riesgo consciente de estropearse en el camino, de quebrarse y terminar devastando lo único que realmente tenían: una apariencia digna de admirar.

Aun así, la joven pareja deseaba una muñeca de porcelana y no un soldado de plomo.

– Podrá ser una figura digna de aparador, dulce y delicada, sería un orgullo presumirla en nuestro estante – decía la mujer.

– Son siempre más lindas que un soldado de plomo y son más fáciles de querer – respondía el hombre – Además, con el tiempo también podremos conseguir uno de esos.

Fue así como ambos se dispusieron a obtener el nuevo juguete que complementaría su hogar y en aquel sorteo determinado meramente por la suerte, la pareja logró convertirse en propietaria de una muñeca de porcelana.

Durante el día, la mujer cargaba a la muñequita de porcelana y disfrutaba tan solo con mirarla. Era hermosa por su delicadeza y porque lucía inquebrantable, a pesar de su frágil piel de porcelana, que amenazaba con romperse ante el más mínimo contacto.

– Es de los dos está muñequita – le dijo en una ocasión la mujer a su pareja – Es tanto tuya como mía, podemos vestirla como queramos, jugar con ella todo el día y ponerla siempre muy bonita.

Fue quizás la hermosura innegable de la muñeca lo que despertó en el hombre una especie de sensación de pertenencia que se ponía un disfraz de amor y protección. Aquella muñeca era también suya, su mujer se lo había dicho y siendo así, era su deber mantener su piel de porcelana sin la más mínima grieta.

Así también era como debía ser, se lo habían repetido desde muy niño hasta el cansancio, que su deber era proteger y que las muñecas de porcelana deben permanecer sin grietas y deben procurar no quebrarse hasta que estén listas para salir del aparador, del cual solo él tendría la llave.

La muñeca pasaba los días entre los brazos de la mujer, a quien aprendió a llamar madre. Entre ambas se formó un delicado vínculo creado por los cuidados y las semejanzas, pues un buen día, la muñeca descubrió que la piel de su madre también estaba hecha de porcelana.

– La única diferencia es que yo he crecido y ahora más que ser una muñeca de porcelana, soy una mujer – dijo la madre.

La joven muñeca posó sus manos sobre la piel de la mujer y notó que, aunque endurecida la piel de su madre seguía siendo de porcelana. Se limitó a mirarla y no dijo nada, pues le habían enseñado que las muñecas lucían aún más hermosas si permanecían calladas.

En cambio, el hombre no parecía tener ninguna semejanza con ella, ni siquiera la naturaleza de su piel era la misma. También le enseñaron a llamarlo padre y aunque en ocasiones notaba en él cierta distancia, sus fuertes abrazos eran suficientes para entender que también existía un vínculo especial que los unía.

Un día, cuando la muñeca empezó a crecer y dejó de caber en sus diminutos vestidos, los padres decidieron que era hora de colocarla sobre el estante, para que todos pudieran admirar su delicadeza y ellos pudieran reconocer con orgullo que tenían bajo su custodia y su cuidado a una pertenencia tan hermosa como aquella.

Era así como la muñeca pasaba sus días acomodada en aquel estante, siempre en el nivel más alto para que cualquiera que pasará pudiera admirar su delicadeza. A pesar de crecer a una velocidad asombrosa la muñeca tenía que permanecer en su estante, el cual era intervenido con herramientas cada vez que ella dejaba de caber en él.

Desde lo alto de su estante la muñeca observaba el mundo y en ocasiones, se sorprendía de cómo funcionaba, de cómo había muchos que jamás cuestionaban las costumbres y la rutina, y de cómo había otros que parecían vivir con más libertad.

Desde su estante veía también a las otras muñecas de porcelana colocadas en sus respectivos estantes, incluso se sorprendía al notar que muchas de ellas se encontraban encerradas atrás de vitrinas cerradas con llave. Al verlas así, ahogadas atrás de aquellos vidrios, la muñeca agradecía que su padre, aunque sea le permitiera estar en un estante abierto y que inclusive en ocasiones la dejará bajar y hacer pequeños recorridos.

La muñeca también se preguntaba siempre porque los soldados de plomo podían caminar con tanta libertad por las calles, mientras que ella y muchas otras muñecas permanecían encerradas en aquel estante que las madres se empecinaban en fingir que no era otra cosa que la torre de una princesa.

– Solo un príncipe podría sacarte de aquí y llevarte con él – le había dicho en una ocasión su madre.

Pero eso no parecía hacerle mucho sentido, no entendía porque no podía bajar ella misma de aquel estante, porque debía llegar un príncipe y porque a las muñecas rotas nadie les decía que eran princesas.

Las muñecas rotas. El día que su madre le hablo de ellas lo único que consiguió fue un fuerte dolor de cabeza y muchas preguntas que nadie se atrevería a contestar y que, de alguna manera, ella sabía que no tenía permitido hacer.

La madre le explicó a la muñeca que las muñecas podían romperse y que una vez rotas, no habían vuelta atrás, que incluso aunque desearán ocultar las grietas que llevaban por dentro, estas podrían aparecer en su piel y así todo el mundo se enteraría que alguien las había roto y, estando rotas, ya ningún príncipe querría venir por ellas.

La muñeca pensaba que esto solo podía ser un mito, pues nunca había visto una muñeca rota y desde su estante ella ciertamente alcanzaba a verlo todo. De vez en cuando notaba tanto a muñecas como soldados de plomo sin alguna pieza o con alguna enorme grieta que los atravesaba, pero dudaba que su madre se estuviera refiriendo a eso.

La madre, que siempre adivinaba las preguntas de la muñeca antes de que esta se atreviera a hablar, le explicaba que esas se trataban de otras heridas, de otras formas de estar roto.

– Esas te las puede hacer la vida y nada tienen que ver con las grietas de las que yo te hablo – dijo la madre una vez – las marcas de muñecas rotas les crecen por dentro. Mi propia madre siempre me decía que luego pasan a la piel y todo el mundo puede verlas.

La muñeca permaneció estática ante tal explicación tan poco creíble y la madre interpretó su mirada y supo que no estaba creyendo sus palabras. Sabiendo lo peligroso que era que la muñeca no desarrollará miedo a romperse se apresuró a decir:

– La verdad es que jamás he visto a nadie con esas grietas, pero casi nunca es necesario, todos nos enteramos que las llevan por dentro antes de que atraviesen su piel.

La muñeca volvió a mirar a su madre y después, desde su alto estante desvío su mirada a un soldadito de plomo, para luego regresarla hacia los ojos de su madre esperando que ella entendiera de nuevo la pregunta que se encerraba en ellos.

– Los soldados de plomo jamás tendrán grietas en su piel. Es distinto con ellos, ellos no pueden romperse y poco o nada importa lo que la gente se entere de ellos. Pero no espero que lo entiendas. No es lo mismo, ellos son hombres.

Después de ello no hubo más explicaciones y las preguntas estaban prohibidas por lo peligrosas que parecían ser sus respuestas.

En ocasiones la muñeca podía bajar de su estante y al hacerlo casi siempre paseaba por las calles intentando encontrar respuestas, pero era difícil encontrarlas si nunca la dejaban caminar a solas.

Al crecer, fue inevitable pretender que la muñeca debía permanecer siempre acompañada. El mismo mundo y sus responsabilidades le exigían momentos a solas, lejos de la mirada de sus padres y fue en esa pequeña bocanada de independencia que la muñeca logro resolver varias de sus dudas, hallar respuestas y empezar a entender como quería vivir su vida, alejada de aquel estante y siendo algo más que una bella figura a la cual admirar.

Aterrados por cómo el mundo pudiera corromper a la muñeca, el padre decidió que no quedaba más alternativa que encerrarla bajo llave como a tantas otras muñecas. Ya habría de resolver él como seguir ocupándose de lo que ahora se había convertido en una mujer, pues dejarla caminar sola por el mundo, a riesgo de quebrarse y dañar su piel de porcelana no parecía ser una opción. Quizás podría conseguirle un príncipe que la bajará de su estante antes de que ella decidiera huir.

Obligaron a la muñeca a subir a su estante y cuando estuvo instalada en él, el padre corrió a buscar un vidrio tras el cual encerrar a su hija para que no pudiera escapar, mientras que la madre trataba de explicarle porque aquello era lo mejor para ella. Pero ante el terror de verse asfixiada como ella había visto a tantas otras, la muñeca tomó una decisión desesperada.

– No quiero ser más una muñeca de porcelana – era la primera vez que ella hablaba.

Después de pronunciar sus primeras palabras, la muñequita de porcelana se dio la vuelta, caminó hasta el borde del estante y se lanzó desde su altura. La madre soltó un grito de espanto, mientras sus ojos se llenaban de lágrimas y el padre fue incapaz de reaccionar, en su rostro no se descifraba nada. La muñequita de porcelana se estrelló contra el suelo y se rompió en mil pedazos, por lo que sus piezas quedaron dentro de su lindo vestido.

La madre se acercó a ella, intento acariciar su terso cabello y nada más consiguió herirse con las piezas rotas.

– ¿Qué has hecho? – preguntó consternada – ahora estás rota, ¡Eres una muñeca de porcelana rota!

Con su brazo roto y destrozado, la muñeca empezó a recoger las piezas que habían quedado de ella y las unió poco a poco, mientras la madre lloraba desconsolada y el padre seguía sin poder reaccionar.

– Yo quería que tu porcelana siempre permaneciera intacta, lisa y sin rasguños, pero ahora estás rota. Te has roto tú misma.

La muñeca seguía recogiendo sus piezas y reparándose mientras su madre se desvivía en un largo discurso sobre como todos ahora, al ver sus grietas, pensarían que ella estaba rota por dentro.

– Pues quizás si lo estoy – respondió la muñeca – quizás decidí romperme hace tiempo y nunca lo supiste. Aunque quizás realmente no estoy rota, pues antes de hoy ninguna grieta se dibujó en mi piel. Y quizás todo es un invento para asustarnos, para que no bajemos del estante y que todos crean que tan solo somos unas muñecas y no personas de verdad.

La mujer volteó a ver al hombre, percibiendo como después de un incidente tan grave como ese, tal vez ya no deberían tener el privilegio de llamarse padres. El hombre finalmente había reaccionado y por sus ojos se resbalaban unas lágrimas de decepción.

La muñeca se colocó con cuidado su última pieza y luego corrió a ver su reflejo en un espejo. Las grietas en su piel revelaban que estaba rota, pero supo que no se debía a aquella herida su madre decía que se les abrían por dentro a las mujeres rotas, pues de ser así, su piel se hubiera agrietado hace tiempo.

– Estas son otras heridas, son las que hace la vida – dijo la muñeca mirando a su madre – Me hablaste de ellas alguna vez.

Después de eso la muñeca se alejó del espejo y salió por la puerta sin decir nada, con la única certeza de que no se sentía rota, se sentía real y que, por primera vez en su vida, incluso se sentía completa.

1. Laura Velásquez, *De la literatura al ballet: del ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha al ballet Don Quijote* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2008), 4. [↑](#footnote-ref-1)
2. João Queiroz y Daniella Aguiar, *Transcreación, traducción intersemiótica y danza* (Salvador: Universidad Federal de Bahía, 2020), 1. [↑](#footnote-ref-2)
3. Carolina Pepper, *Las Poupées -coreografía para florecitas con trastornos cianóticos-* (ficha técnica), 1-2. [↑](#footnote-ref-3)
4. Queiroz y Aguiar, *Transcreación, traducción intersemiótica y danza*, 7. [↑](#footnote-ref-4)
5. Alice Gervais-Ragu, «Corpus», Numeridanse. <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/corpus>. [↑](#footnote-ref-5)
6. Gervais-Ragu, «Corpus». [↑](#footnote-ref-6)
7. Raúl Ortiz, *El Eterno Femenino* (México: Fondo de Cultura Económica, 1975), 9. [↑](#footnote-ref-7)
8. Simone de Beauvoir, *La mujer rota* (EpubLibre), 2. [↑](#footnote-ref-8)
9. Roman Jakobson, «En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción», en *On translation,* ed. Reuben A. Brower (Cambridge.: Harvard University Press, 1959), 233. [↑](#footnote-ref-9)
10. Jakobson, «En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción», 239. [↑](#footnote-ref-10)
11. María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática* (Madrid: Arco/Libros, 1997), 231. [↑](#footnote-ref-11)
12. Simone de Beauvoir, El segundo sexo (Madrid: Ediciones Cátedra, 2015), 351. [↑](#footnote-ref-12)
13. Charles S. Pierce, *Obra lógico-semiótica* (Barcelona: Taurus, 1987), 244. [↑](#footnote-ref-13)
14. **João** Queiroz y Daniella Aguiar, «A semiotic of dance», *Indaca*, <http://idanca.net/por-uma-semiotica-da-danca/>. [↑](#footnote-ref-14)
15. Velásquez, *De la literatura al ballet: del ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha al ballet Don Quijote*, 2. [↑](#footnote-ref-15)
16. Queiroz y Aguiar, *Transcreación, traducción intersemiótica y danza*, 4. [↑](#footnote-ref-16)
17. Queiroz y Aguiar, *Transcreación, traducción intersemiótica y danza*, 4. [↑](#footnote-ref-17)
18. Susan Leigh Foster, «Chapter two. Reading choreography: composing dances», en *Reading Dancing* (London: University of California Press, 1986). [↑](#footnote-ref-18)
19. Alina Manotoa, *Muñeca de porcelana: traspaso del texto literario a la danza* (Guayaquil: Universidad de las Artes, 2022). Véase en Anexos. [↑](#footnote-ref-19)
20. Beauvoir, *El segundo sexo*, 50. [↑](#footnote-ref-20)
21. Beauvoir, *El segundo sexo*, 52. [↑](#footnote-ref-21)
22. Leigh Foster, «Chapter two. Reading choreography: composing dances». [↑](#footnote-ref-22)
23. Miguel Lell, «La traducción intersemiótica como forma de apropiación creativa: el caso de Augusto de Campos», *Anuario De La Facultad De Ciencias Humanas*. Universidad Nacional de La Pampa, Volumen 17 (2020): 13. [↑](#footnote-ref-23)
24. Queiroz y Aguiar, *Transcreación, traducción intersemiótica y danza*, 3. [↑](#footnote-ref-24)
25. « The Statement (2016) Crystal Pite », KUMQUAT | performing arts, <https://www.kumquatperformingarts.com/ndt1-thestatement>. [↑](#footnote-ref-25)
26. Manotoa, *Muñeca de porcelana: traspaso del texto literario a la danza*. Véase en Anexos. [↑](#footnote-ref-26)
27. Lell, «La traducción intersemiótica como forma de apropiación creativa: el caso de Augusto de Campos», 13. [↑](#footnote-ref-27)
28. Velásquez, De la literatura al ballet: del ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha al ballet Don Quijote, 50. [↑](#footnote-ref-28)
29. Beauvoir, *El segundo sexo*, 748. [↑](#footnote-ref-29)
30. Leigh Foster, «Chapter two. Reading choreography: composing dances». [↑](#footnote-ref-30)
31. Velásquez, *De la literatura al ballet: del ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha al ballet Don Quijote*, 51. [↑](#footnote-ref-31)
32. Velásquez, *De la literatura al ballet: del ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha al ballet Don Quijote*, 18. [↑](#footnote-ref-32)
33. Beauvoir, *El segundo sexo*, 755. [↑](#footnote-ref-33)
34. Manotoa, *Muñeca de porcelana: traspaso del texto literario a la danza*. Véase en Anexos. [↑](#footnote-ref-34)
35. Beauvoir, *El segundo sexo*, 618. [↑](#footnote-ref-35)
36. Aram Min y Jin-Hyun Lee, «A Graphical Representation of Choreography by Adapting Shape Grammar» (conferencia presentada en “6th International Congress on International Association of Societies of Design Research (IASDR)”, Brisbane, Australia, 2-5 de noviembre del 2015). [↑](#footnote-ref-36)
37. Min y Lee, «A Graphical Representation of Choreography by Adapting Shape Grammar». [↑](#footnote-ref-37)
38. Min y Lee, «A Graphical Representation of Choreography by Adapting Shape Grammar». [↑](#footnote-ref-38)
39. Min y Lee, «A Graphical Representation of Choreography by Adapting Shape Grammar». [↑](#footnote-ref-39)
40. Min y Lee, «A Graphical Representation of Choreography by Adapting Shape Grammar». [↑](#footnote-ref-40)
41. Velásquez, *De la literatura al ballet: del ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha al ballet Don Quijote*, 50. [↑](#footnote-ref-41)
42. Inés Hellín, *De la obra literaria a la escena en la danza española. El Sombrero de Tres Picos y Medea*, (Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2015), 35. [↑](#footnote-ref-42)
43. Leigh Foster, «Chapter two. Reading choreography: composing dances». [↑](#footnote-ref-43)
44. Manotoa, *Muñeca de porcelana: traspaso del texto literario a la danza*. Véase en Anexos. [↑](#footnote-ref-44)
45. Beauvoir, *El segundo sexo*, 147. [↑](#footnote-ref-45)
46. Manotoa, *Muñeca de porcelana: traspaso del texto literario a la danza*. Véase en Anexos. [↑](#footnote-ref-46)
47. Velásquez, *De la literatura al ballet: del ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha al ballet Don Quijote*, 20. [↑](#footnote-ref-47)
48. Manotoa, *Muñeca de porcelana: traspaso del texto literario a la danza*. Véase en Anexos. [↑](#footnote-ref-48)
49. Beauvoir, *El segundo sexo*, 714. [↑](#footnote-ref-49)
50. Beauvoir, *El segundo sexo*, 108. [↑](#footnote-ref-50)
51. Manotoa, *Muñeca de porcelana: traspaso del texto literario a la danza*. Véase en Anexos. [↑](#footnote-ref-51)
52. Beauvoir, *El segundo sexo*, 59-60. [↑](#footnote-ref-52)
53. Manotoa, *Muñeca de porcelana: traspaso del texto literario a la danza*. Véase en Anexos. [↑](#footnote-ref-53)
54. Manotoa, *Muñeca de porcelana: traspaso del texto literario a la danza*. Véase en Anexos. [↑](#footnote-ref-54)
55. Velásquez, *De la literatura al ballet: del ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha al ballet Don Quijote*, 17. [↑](#footnote-ref-55)
56. Manotoa, *Muñeca de porcelana: traspaso del texto literario a la danza*. Véase en Anexos. [↑](#footnote-ref-56)
57. Velásquez, *De la literatura al ballet: del ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha al ballet Don Quijote*, 21. [↑](#footnote-ref-57)
58. Rosario Ferré, *Papeles de Pandora* (México: Editorial Joaquín Moritz, 1987): 148-149. [↑](#footnote-ref-58)
59. Manotoa, *Muñeca de porcelana: traspaso del texto literario a la danza*. Véase en Anexos. [↑](#footnote-ref-59)
60. Beauvoir, El segundo sexo, 294. [↑](#footnote-ref-60)
61. Edwarde Vilella, «Del baile popular a la danza clásica» (conferencia presentada en “Programa de Conferencias del Centro Cultural del BID”, Washington D.C., Estados Unidos, 25 de agosto de 1994). [↑](#footnote-ref-61)