

Cuentos a través del cuerpo: del discurso narrativo al discurso dancístico en *Romeo y Julieta*

Stories through the body: from the narrative discourse to the dance discourse in Romeo and Juliet

Kathya Berenice Andrade Martínez

Seminario de Estudios sobre Danza, Universidad Iberoamericana

Ciudad de México, México

kat_b_andrade_mtz@outlook.com

ORCID: 0009-0008-6378-526X

Original recibido: 23/06/2023

Dictamen enviado: 19/08/2023

Aceptado: 14/09/2023

Resumen

La literatura es un arte que ha trascendido a otras disciplinas como la danza, más específicamente al ballet. Pero, ¿cómo es que aun careciendo de un lenguaje verbal logra “hablarle” a su público y contar la misma historia que se encuentra plasmada en papel? En la presente investigación se examina, a partir de la célebre escena del balcón de la tragedia shakesperiana *Romeo y Julieta*, el proceso de transformación del discurso narrativo al discurso dancístico. Dicha transición se lleva a cabo por medio del cambio de signos y por el establecimiento de una red de sensaciones interconectadas en la exploración del mundo que se abre desde el escenario.

Palabras clave: ballet, literatura, lenguaje, Shakespeare, MacMillan

Abstract

Literature is an art form that has found its way onto other disciplines such as dance, and in particular, ballet. But, how has it managed to “speak” to their audience and convey the same story depicted on paper, even without relying on verbal communication? In this research, from the renowned Balcony Scene of the Shakespearean tragedy Romeo and Juliet, we examine the process of transformation from a narrative discourse to a dance discourse. This transition is carried out through a shift of signs and an established network of

interconnected sensations in the exploration of the world that opens from the stage.

Keywords: *ballet, literature, language, Shakespeare, MacMillan*

*Nuestras intenciones encuentran en
los movimientos su vestimenta natural
Maurice Merleau-Ponty*

Introducción

La literatura es un arte que nos ha acompañado desde la antigüedad, no obstante, su trascendencia no se ha limitado al papel, sino que ha transmutado a otros tipos de arte. La danza, y más específicamente el ballet, es un ejemplo de ello, ya que a lo largo de los años ha representado historias que previamente fueron contadas por medio de la voz y la escritura. Un ejemplo de esto es el ballet *Romeo y Julieta*, basado en la tragedia homónima de William Shakespeare. ¿Cómo se hace esto posible? La pregunta implica una serie de relaciones que permiten formar una unidad narrativa que no requiere de un lenguaje verbal. Dichas conexiones son la danza-narrativa y la danza-música.

La relación danza-narrativa implica la posibilidad de comunicar un mensaje y/o contar una historia por medio del movimiento corporal. Autores como Juan Ignacio Vallejos y Alessio Franko (2013), así como Alejandra Toro Calonje e Isidro López-Aparicio Pérez (2018) plantean que la danza tiene sus propios códigos simbólicos que requieren del cuerpo como medio de expresión. Gracias al uso de símbolos gestuales y rítmicos, tales como las expresiones faciales, así como los motivos musicales (*leitmotiv*) y las señas hechas con el cuerpo, es posible llevar a cabo esta operación. Por otro lado, la relación danza-música implica una unión obligatoria de estas dos disciplinas, ya que el movimiento corresponde a la frase musical¹ y cada paso corresponde a una nota, tal y como observan Dafne Muntanyola y Simone Belli (2016), así como Isabel Cecilia Martínez y Juliette Epele (2008). De igual forma, en los textos de estas autoras se remarca la importancia del *performance* –entendido como la capacidad artística de representar un papel ante un público–, debido a que este es el que marca una diferencia cualitativa entre los bailarines.

El presente trabajo tiene la intención de mostrar que la transición del discurso narrativo al discurso dancístico implica un cambio de lenguaje

¹ Una frase musical se puede considerar como equivalente a una oración en cualquier idioma.

y, por ende, de signos, lo cual permite que se pueda contar una historia sin la necesidad del uso de la palabra. Para ello, el análisis se enfocará exclusivamente en la célebre escena del balcón de la mundialmente conocida obra *Romeo y Julieta*, ya que en dicho fragmento se encuentran dos tópicos, el imaginario luz-oscuridad y la idealización de la amada, que no solo sirven para desarrollar la relación entre ambos amantes, sino que también se trasladan de forma eficaz a la versión dancística. Asimismo, este análisis parte de la puesta en escena del 21 de diciembre de 2016, en el Teatro alla Scala por la Compañía de Ballet del Teatro alla Scala en Milán, con coreografía de Kenneth MacMillan, debido a que se considera como una de las versiones que más énfasis pone en el ámbito emocional de la historia. Así pues, para lograr dicho propósito primero se abordará el manejo del lenguaje en el libreto escrito por William Shakespeare y los tópicos mencionados, para posteriormente pasar a su revisión en la versión dancística de MacMillan. Dichas exploraciones se realizarán a partir de la teoría semiótica de Umberto Eco, para quien esta disciplina se encarga de todo aquello que se pueda considerar un signo, el cual define como cualquier cosa que pueda señalar o sustituir el significado de otra (Eco, 2000). Esta base teórica se complementará con el planteamiento semiológico de Roland Barthes (1999), el cual consiste en un estudio de las ideas como formas. De acuerdo con el crítico francés, las estructuras culturales están conformadas por tres términos: el signo, el significante y el significado, siendo estas últimas partes formales del primero. Al ser la palabra (*significante*) un elemento hueco, puede ser vaciado del significado previamente asignado y hacerle significar muchas cosas². Sin embargo, el proceso no se detiene ahí, ya que el siguiente paso es la creación de lo que llama mito. Para que esto suceda, el signo resultante se convierte en significante y se une a otro significado, dando como resultado un nuevo signo, un mito que hace uso del lenguaje previamente establecido para crearse –y explicarse– a sí mismo (Barthes, 1999). Finalmente, se profundizará en el análisis dancístico a partir de la semiótica del cuerpo de Jacques Fontanille (2017), la cual se explicará más adelante en su correspondiente apartado.

² Los significados asignados a los significantes dependen del contexto y de la experiencia de quien los interprete. Esto da lugar a un efecto polisémico que puede generar que no todos los receptores entiendan lo mismo. Sin embargo, en el ballet se ha generado cierto lenguaje, tanto hablado como gestual, que permite que el público pueda comprender los significados sin importar el lugar o el tiempo en el que se vea.

I. Antecedentes

Romeo y Julieta es una tragedia shakespeariana de 1597³ que cuenta la historia de dos jóvenes enamorados que, a pesar de la rivalidad entre sus familias, encuentran la manera de casarse. No obstante, la negativa familiar orilla a ambos a elegir el suicidio antes que estar separados. Este referente del amor trágico trascendió de tal manera que, en 1935, el músico Sergei Prokofiev escribió la música del ballet con ayuda del dramaturgo Sergei Radlov, quien re-imaginó la tragedia como “una lucha por el derecho a amar realizada por gente joven, fuerte y progresista en contra de las tradiciones y perspectivas feudales sobre el matrimonio y la familia” (Sergey Prokofiev’s *Romeo & Juliet* on motifs of Shakespeare, 2014)⁴. Sin embargo, Prokofiev fue obligado a cambiar el final, por lo que eliminó el cuarto acto, reemplazándolo por un epílogo. Igualmente, tuvo que insertar solos que rompían el flujo dramático propuesto. Así pues, su premier debutó en el Teatro del Estado de Brno en Checoslovaquia, el 30 de diciembre de 1938. No obstante, se presentó una versión abreviada de un solo acto de lo compuesto por Prokofiev (Boston Symphony Orchestra, 2018). No sería hasta 1940 que el ballet, como lo conocemos hoy en día, tendría su estreno en el Ballet Kirov de Leningrado con la coreografía de Lavrovsky.

La escena del balcón tiene lugar en la escena II del acto II de la tragedia, mientras que en el ballet cierra el primer acto. Prokofiev compuso esta parte en tres piezas musicales: “*Balcony Scene*”, que es un *largo* (46 negras por minuto)⁵; “*Romeo’s Variation*”, la cual corresponde a un *allegretto amoroso* (144 negras por minuto); y “*Love Dance*”, la cual es un *andante* (aproximadamente 55-65 negras por minuto)⁶. Ambas versiones narran esencialmente lo mismo, aunque existen ciertos cambios y omisiones que se dan con respecto a la obra base, por ejemplo, en el ballet no existe la intervención de la nana en ningún momento de la escena, sino que esta se enfoca completamente en Romeo y Julieta. Esto se debe a que la literatura no determina la forma del ballet, ya que se trata de una obra de arte completa en sí misma, la cual consta de un lenguaje propio (Haskell, 1958). Por lo tanto, al igual que cualquier idioma, posee una estructura, una sintaxis y un significado particular (Haskell, 1958). Sin embargo, al ser el ballet *Romeo*

³ Su fecha de composición no es certera, pues esta oscila entre 1591 y 1596. No obstante, se considera al año 1597 como su “fecha oficial” dado que en ese año se publicó el primer cuarto (Q1), es decir una impresión de ocho páginas (Evans, 2003).

⁴ “*A struggle for the right to love by young, strong, and progressive people battling against feudal traditions and feudal outlooks on marriage and family*” (Traducido por mí al español)

⁵ Es importante mencionar que el *largo* es ligeramente más lento que un *adagio*, el cual es de aproximadamente 52-54 negras por minuto.

⁶ Esta medida no es dada por la partitura, sino que es una medida estándar, la cual puede variar dependiendo de la necesidad del músico.

y *Julieta* una adaptación de la tragedia homónima de Shakespeare, es necesario que exista una concordancia entre ambas obras, pues no se debe prescindir de los aspectos literarios esenciales que caracterizan a la obra, así como tampoco se debe sacrificar el elemento dancístico y todo lo que este implica al representar un texto literario.

II. Los labios de quien reza, los labios de quien ama

En *Romeo y Julieta*, tanto los espectadores-lectores como los personajes mismos –ambos entendidos como receptores del mensaje–, se encuentran con un manejo del lenguaje, literario y teatral, altamente cargado de significados. Es importante recordar que la palabra (*significante*) por sí sola resulta ser un elemento hueco al que el sujeto puede hacerle significar muchas cosas. De ahí que únicamente se convierta en signo una vez que este significante adquiere un significado y el mismo sea compartido en una comunidad (Barthes, 1999). Por ejemplo, el lenguaje verbal que emplea Shakespeare en su tragedia tiene la facultad de evocar imágenes claras y altamente cargadas de emoción y sentimientos desbordados. Lo anterior se debe a que a lo largo de la tragedia se emplean diversas figuras retóricas, así como ciertas composiciones que ayudan a la construcción de la escena y a la creación de un lenguaje multifacético, ya que este puede ser ambiguo y sutil, al mismo tiempo que puede ser melancólico, amenazante y sexualmente sugestivo (Evans, 2003) dependiendo de lo que se requiera, como ser verá a continuación.

La composición más notoria e importante de la obra es el soneto⁷, especialmente el que toma lugar en el primer encuentro de Romeo y Julieta (acto I escena V), ya que se trata de una coautoría entre ambos amantes. Gracias a que se intercalan las intervenciones de Romeo con las de Julieta, se crea una narrativa de complementación y sintonía con respecto a un mismo sentimiento, en este caso el amoroso, por lo que parece indicar que estos jóvenes están destinados a estar juntos. Además, en esta misma composición se encuentran varios oxímoron tales como “*This holy shrine, the gentle sin is this*” (“Este templo sagrado, este es el pecado gentil”), “*To smooth that rough touch with a tender kiss*” (“Para suavizar ese toque áspero con un tierno beso”) y “*O trespass sweetly urged*” (“Oh, transgresión dulcemente urgida”) (Shakespeare, 2003, p. 99-100)⁸. A través de estas

⁷ Los sonetos están conformados por catorce versos de arte mayor (suelen ser endecasílabos), rima consonante y distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. Este tipo de composición permite desarrollar una idea profundamente, puesto que presenta una introducción, un desarrollo y una conclusión.

⁸ Las traducciones presentadas en este párrafo son propias y fueron realizadas de forma literal debido a que las traducciones de obras en verso suelen adaptarse a la métrica y las rimas del idioma al que son traducidas, por lo que en varias ocasiones hay palabras, figuras y fragmentos que cambian.

contraposiciones se genera un tercer sentido que permite a los personajes de Shakespeare expresar la pasión –tanto a nivel romántico como sexual– que hay entre ambos personajes.

Por su parte, la escena del balcón tiene lugar en la escena II del acto II de la tragedia, durante la cual se nos presenta la primera declaración de amor entre los dos jóvenes sabiendo quiénes son. En el curso del diálogo nos encontramos con que las imágenes creadas por el dramaturgo inglés son las del imaginario luz-oscuridad y la de la idealización de la amada –característica primordial del amor cortés–. Con respecto al primero, se trata del sentido que le hemos atribuido a ambos elementos: la luz (el día y todo lo que habita en ella) es asociada con el bien, la vida y la seguridad; mientras que la oscuridad (la noche y sus criaturas) con el mal, la muerte y el peligro. Por su parte, la idealización de la amada es el enaltecimiento de esta por el amante, quien le otorga un carácter casi divino a la fuente de sus pasiones.

Ambos aspectos se pueden apreciar cuando Romeo habla sobre Julieta a partir de diversas referencias a la luz:

ROMEO

He jests at scars that never felt a wound.

But soft, what light through yonder window breaks?

It is the east, and Juliet is the sun.

Arise, fair sun, and kill the envious moon,

[...]

I am too bold, 'tis not to me she speaks:

Two of the fairest stars in all the heaven,

Having some business, do entreat her eyes

To twinkle in their spheres till they return.

What if her eyes were there, they in her head?

The brightness of her cheek would shame those stars,

As daylight doth a lamp; her eyes in heaven

Would through the airy region stream so bright

That birds would sing and think it were not night.

(Shakespeare, 2003).

ROMEO

[Burla de las heridas el no herido–

Pero ¿qué luz asoma a esa ventana?

¡Es el Oriente! ¡El sol de mi Julieta!

Sal, pues, y mata á la envidiosa luna,

[...]

**Audacia fuera de mi, que no es conmigo,
 A sus ojos dos astros vagarosos
 Han suplicado que en su ausencia brillen.
 Si mudasen sus ojos y esos astros
 De lugar, ¿qué ocurriera? Su semblante
 Con su esplendor quizás los eclipsara
 Cual eclipsa á una lámpara la aurora.
 Sus ojos desde el cielo brillarían
 Con tanta luz en la región etérea,
 Que las aves, negando que era noche,
 Con su cantar los aires alegraran]**
 (Shakespeare, 2008)⁹.

En este fragmento podemos notar cómo es que Julieta se convierte, para Romeo y el espectador-lector, en un signo nuevo. En este caso podemos considerar a Julieta como un significante al que, después de vaciarle su significado previo –una doncella dulce, por ejemplo–, se le asignó la luz como nuevo significado, lo que da como resultado a una *Julieta-iluminadora*. Frases como “*Juliet is the sun*” y “*The brightness of her cheek would shame those stars*”, hacen de Julieta el centro iluminador (o la fuente de iluminación) de un espacio (o cosmos) hundido en la oscuridad, al mismo tiempo que la caracteriza con una belleza que ni los astros pueden emular.

Por otra parte, Romeo no recibe este mismo trato *divinizador*, sino que se coloca y es colocado en una posición más bien trágica. En ese mismo encuentro, Julieta expresa su mayor preocupación con respecto a una posible relación: el nombre que lleva su enamorado. Para Julieta, quien creció portando el nombre Capuleto, el nombre Montesco trae consigo una connotación negativa dado la enemistad histórica entre ambas familias. El peso que este hecho posee es suficiente para que sea un impedimento para la relación, por lo que ella le pide que reniegue de su nombre, pues este es el “verdadero enemigo”. Romeo por sí mismo no es, de acuerdo con la percepción de Julieta, un ser ruin como su nombre lo indica; él es la excepción. Es en este momento en el que se expresa la frase: “La rosa no dejaría de ser rosa, y de esparcir su aroma, aunque se llamase de otro modo” (Shakespeare, 2014)¹⁰. De acuerdo con el punto de vista de Julieta, es el nombre el que da un sentido negativo a la existencia de Romeo y a la suya, por lo que, si este signo de pertenencia es retirado, ellos se verán liberados de sus

⁹ La presente traducción fue recuperada de la versión de Guillermo MacPherson realizada en 1882.

¹⁰ “What’s in a name? That which we call a rose / By any other world would smell as sweet” (Shakespeare, 2003, p. 107)

implicaciones y podrán estar juntos y responder al sentido creado previamente en el soneto.

Ahora bien, es importante resaltar que esta escena, al igual que muchos de los encuentros –si no es que todos– entre Romeo y Julieta, se desarrollan de noche. Por lo tanto, la oscuridad aparece como aliada del amor, pues como indica Evans: “La noche y la oscuridad, usualmente asociadas con el mal y la muerte, adquieren las cualidades de la luz y la vida, mientras que el día, relacionado comúnmente con la luz y la vida, asume las características de la oscuridad y la muerte” (2003, p. 21)¹¹. En otras palabras, el espacio nocturno, una vez vaciado de su significado previo, adquiere la cualidad de *locus amoenus*, un espacio idealizado, tranquilo y seguro, donde los jóvenes amantes pueden llevar a cabo sus encuentros románticos e incluso eróticos sin el peligro que representan el orden social y el antagonismo que hay entre ambas familias. La libertad que trae consigo el espacio nocturno permite que Romeo y Julieta sean capaces de expresar sus sentimientos sin obstáculos. Las palabras poseen una carga emocional que va de la esperanza a la desesperanza, de la inocencia al sacrificio, de lo mundano a lo divino. Shakespeare crea un universo lingüístico que permite al lector adentrarse en la esfera emocional que predomina en la escena. Sin embargo, al tratarse de un texto escrito para ser representado, las palabras no son suficientes. Se necesita de un cuerpo performático, capaz de dar vida al texto escrito. Un cuerpo cuyo fin último sea desbordar en pasiones. Un cuerpo, en este caso, danzante.

III. El nombre cambia, no su esencia

Como se mencionó anteriormente, la escena del balcón tiene lugar al final del primer acto del ballet, cerrando en uno de los momentos sentimentales más altos de la puesta en escena. Si bien esta carece de la palabra hablada, el público es capaz de comprender la pasión y el sentimentalismo que los amantes trágicos por excelencia profesan el uno por el otro. Entre los elementos que se adaptan de forma exitosa a la representación dancística están aquellos que fueron discutidos en el apartado anterior: el imaginario luz-oscuridad y la idealización de la amada. Con respecto al primero, este es representado al inicio de la escena, pues mientras Julieta está en el balcón, el único reflector, el cual emula a la luna, apunta hacia ella, dejando el resto del escenario en penumbras, aunque todavía queda visible para el espectador. De esta manera, la iluminación aprovecha que la escena se desarrolla de noche para colocar como punto focal a la joven y hacer que el público centre su atención en ella desde un inicio.

¹¹ “*Night and darkness, usually associated with evil and death, take on the qualities of light and life, while day, usually identified with light and life, assumes the aspect of darkness and death*” (la traducción es mía).

Una vez que este enfoque se ha hecho, Romeo entra a la escena, mismo momento en el que el tópico de la idealización de la amada entra en juego. En el instante en que el joven aparece se crean dos niveles visuales para el público: Julieta se encuentra en el balcón y Romeo está abajo, contemplándola (ver Figura 1). Esta distribución en el espacio teatral establece una jerarquía visual, donde Julieta está físicamente más arriba que Romeo, quien a su vez tiene que alzar la mirada para poder verla. Esta interacción se trata de un ejercicio de poder de Julieta con Romeo (*signo*), ya que la división del espacio en dos mitades (*significante*) en sentido vertical suele indicar que quien se encuentre más arriba es quien posee más poder (*significado*).



Figura 1. Kenneth MacMillan's *Romeo and Juliet*, Brescia y Amisano (2016).
Recuperado de: <https://musicaest.com/2023/02/27/romeo-e-giulietta-roberto-bolle-e-misty-copeland-su-rai5-la-produzione-del-teatro-alla-scala/>

El tópico se ve reforzado gracias a un movimiento dancístico que se repite en varias ocasiones, es decir, las cargadas. En el mundo del ballet clásico es común que la bailarina sea cargada por el bailarín, ya que esta suele ser, tradicionalmente, el centro de atención. Sin embargo, a diferencia del inicio de la escena, ambos bailarines se encuentran visualmente al mismo nivel, puesto que ella ha abandonado su posición enaltecida para estar con él. Así pues, en los diversos momentos en los que Romeo carga a Julieta, visualmente la bailarina toma nuevamente una posición elevada con respecto al bailarín, quien, en esta ocasión, la coloca directamente ahí (ver Figura 2).



Figura 2. Kenneth MacMillan's *Romeo and Juliet*, Brescia y Amisano (2016). Recuperado de <https://www.danzaeffebi.com/applausi-interminabili-alla-scala-per-romeo-e-giulietta-di-kenneth-macmillan-con-roberto-bolle-e-misty-copeland/misty-copeland-e-roberto-bolle-ph-brescia-e-amisano-teatro-alla-scala-k61a7875-x/>

Ambos componentes son de suma importancia para el desarrollo de la relación entre ambos personajes. En un inicio, cuando Romeo y Julieta se conocen durante la fiesta de los Capuleto, ambos se encuentran en condiciones iguales: la iluminación no favorece a nadie en particular y los dos están al nivel del piso. No existe un arriba ni un abajo. Romeo carga a Julieta un par de veces, pero son mínimas y prácticamente al final de la pieza. Son solo dos jóvenes que se encuentran en la misma posición emocional. En cambio, en la escena del balcón estos elementos indican un cambio en el estado sentimental de ambos. Entra en juego la idealización y el enaltecimiento del ser amado. Dejan de estar rodeados por una comunidad que los vigila y que en ninguna circunstancia los dejaría estar juntos. Son solo ellos dos, anhelándose el uno al otro.

Ahora bien, el ballet como disciplina tiene una serie de movimientos que tienen un significado fijo (*signos*), es decir, la pantomima. No obstante, la coreografía diseñada por MacMillan no se enfoca en un virtuosismo técnico, sino en el elemento humano, así como en qué es lo que el ballet debería expresar (Crisp, s.f.). La composición musical de la escena cuenta con tres piezas ("*Balcony Scene*", "*Romeo's Variation*" y "*Love Dance*"), las cuales van *in crescendo*. La escena del balcón inicia con notas largas que crean una atmósfera de sentimentalismo, la cual incrementa sus rangos de sonido



Figura 3. Kenneth MacMillan's *Romeo and Juliet*, Brescia y Amisano (2016). Recuperado de: <https://www.gramilano.com/2017/01/misty-eyed-for-misty-copeland-at-la-scala/>

La escena del balcón se encuentra configurada de tal manera que todo en ella evoca felicidad, pasión, amor y goce (*signo*). Los saltos, las *pirouettes* y las cargadas se desarrollan en un ambiente romántico en el que los jóvenes amantes están aceptando y confesando sus sentimientos. El conjunto *in crescendo* de las tres piezas que componen la escena permiten a la audiencia, por medio de una experiencia casi proustiana, entender el carácter emocional del acontecimiento que se está llevando a cabo en el escenario. Pero eso no es todo, pues para lograr de forma efectiva resaltar el elemento humano y sentimental propio de la tragedia de Shakespeare es necesario que haya un trabajo performático por parte de los bailarines.

De acuerdo con Jacques Fontanille (2017), cuyo planteamiento parte de Merleau-Ponty (1953), el movimiento es la manera que tiene el ser humano para proyectarse hacia el mundo y materializar sus intenciones. Estas son, de acuerdo con el semiólogo, parte clave de la semiótica del cuerpo, junto con la semiosis y la figuratividad.¹² Asimismo, identifica dos modos semióticos principales: la *envoltura* y el *movimiento*. La primera se refiere a “una red de sensaciones comunicadas y conectadas entre sí en todos los sentidos”, es decir, un cuerpo “que todo lo percibe” (Fontanille, 2017, p. 499). Por otro lado, el movimiento es “la figura del cuerpo ‘explorador’, que se sumerge en el mundo a la vez que se abre a él, y cuya constitución kinestésica da testimonio de la existencia dinámica de las figuras que encuentra en su recorrido” (Fontanille, 2017, p. 499). En otras palabras, se trata del conjunto de sensaciones que resultan de la interacción del cuerpo con el mundo.

¹² Para más información consultar *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo* (2017).

Tomando esto en cuenta, podemos decir que los bailarines le transmiten al público el amor de dos jóvenes que por primera vez están viviendo la experiencia de estar enamorados, un efecto que se manifiesta de forma gradual por medio de la mirada y el contacto físico. Al inicio de la escena se les ve tímidos y casi no hay contacto de ningún tipo. Esto va cambiando conforme la escena avanza, puesto que empieza a haber cada vez más contacto, desde el inicio de "Love dance", hasta el momento del beso con el que cierra el primer acto. Así pues, la intención de comunicar el amor que sienten estos personajes se ve materializada a través de un movimiento corporal que reacciona e interactúa con el movimiento generado por el otro. Las intenciones, entonces, se convierten en el significado que acompaña al movimiento (*significante*) y lo convierte en un signo capaz de comunicar el amor que sienten el uno por el otro.

Conclusiones

Como se demostró en el presente trabajo, la posibilidad de contar la historia de Romeo y Julieta sin la necesidad de la palabra hablada o escrita es posible gracias a que la transición del discurso narrativo al discurso dancístico y musical implica un cambio de signos, tales como el ritmo, la armonía, la melodía y los pasos propios de la danza clásica. No obstante, estos signos adquieren su cualidad como tal a partir de que los intérpretes y la audiencia dota de significado –amor, goce– al significante –ritmo, armonía, melodía, pasos– a partir de su propio entender y de su propia experiencia.

En primera instancia, la escena del balcón en la tragedia de Shakespeare presenta un elemento del amor cortés, es decir, la idealización de la amada, a través de la figura de Julieta como un signo de luz por medio de las diversas referencias que el dramaturgo pone en boca de Romeo. De igual forma, se nos presenta el imaginario luz-oscuridad, no solo como un complemento de lo anterior, sino en la inversión de significados que se le ha dado culturalmente al día y a la noche. Esto lo logra al colocar al espacio nocturno como el *locus amoenus* de los jóvenes, ya que, de esta forma, le retira la connotación de maldad y muerte para dotarlo de un significado positivo: vida y seguridad.

Finalmente, en el ámbito dancístico pudimos identificar que el imaginario luz-oscuridad y la idealización de la amada se mantienen gracias al trabajo de iluminación y a la distribución de los bailarines en el espacio escénico, pues Julieta suele ser visualmente resaltada a diferencia de Romeo. Asimismo, el trabajo performático de los bailarines, en conjunto con el de los músicos, denota cómo es que las intenciones se convierten en

el significado que acompaña al movimiento (*significante*) y lo convierte en un signo capaz de comunicar el amor que sienten el uno por el otro. Nos encontramos, entonces, ante un arte donde distintos tipos de lenguaje parecen dialogar y converger en una sucesión de imágenes.

Así pues, a pesar de la ausencia de las palabras, es posible reconocer en el ballet *Romeo y Julieta* la historia de amor, tragedia, inocencia y muerte que escribió Shakespeare hace poco más de cuatrocientos años. En el corazón del ballet, una práctica *significante*, reside el elemento humano, que parece contagiar al público. En este sentido, todo espectador de este arte escénico puede participar en la red de sensaciones interconectadas en todos los sentidos y en la exploración del mundo que se abre desde el escenario. Así, el dinamismo de la danza implica el dinamismo de la conciencia y de la experiencia, tanto de los actores en escena como de quienes interpretan esa actuación.

Referencias

- Barthes, R. (1999). *Mitologías* (Schmucler, H., trad.). México: Siglo XXI.
- Boston Symphony Orchestra. (9 de octubre de 2018). *Behind the Music: Prokofiev's Romeo & Juliet* [video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=gLsO1a1149o&t>
- Crisp, C. (s.f.). *Maker of dancers*. Kenneth MacMillan. Repuerado de <https://www.kennethmacmillan.com/maker-of-dancer>
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general* (Manzano, C., trad.). Barcelona: Lumen.
- Evans, G. B. (2003). "Introduction". En W. Shakespeare, *Romeo and Juliet* (pp. 1-62). Cambridge: Cambridge University Press. Recuperado de: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.842.4639&rep=rep1&type=pdf>
- Fontanille, J. (2017). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo* (Blanco, D., trad.). Lima: Universidad de Lima.
- Haskell, A. (1958). *Anatomía del ballet: una guía sobre el Ballet clásico y moderno al alcance de todos* (Taracena, B., trad.). Ciudad de México: Editorial Novarro.
- Martínez, I. C. y Epele, J. (2008). "Música y Corporalidad: Relaciones de coherencia entre danza y música en coreografías de ballet y de movimiento libre". *VII Reunion Anual de SACCoM*, pp. 339-346. Recuperado de: <https://www.aacademica.org/martinez.isabel.cecilia/109>
- Merleau-Ponty, M. (1953). *La estructura del comportamiento* (Alonso, E., trad.). Buenos Aires: Librería Hachette.
- Muntanyola, D. y Belli, S. (2016). "El valor narrativo de la comunicación en la danza contemporánea: habitus, musicalidad y emoción". *Revista de Antropología Social*, 25 (1), pp. 133-151. Recuperado de https://doi.org/10.5209/rev_RASO.2016.v25.n1.52628
- Sánchez, S.; Cañabate, D.; Calbó, M. y Viscarro, I. (2014). "Música, movimiento y danza: un enfoque integrador para la formación inicial del profesorado". *Educatio Siglo XXI*, 32 (3), pp. 145-158. Recuperado de <https://doi.org/10.6018/j/211021>
- Sergey Prokofiev's Romeo & Juliet on motifs of Shakespeare. (24 de junio de 2014). *Tragedy to transcendence*. Sergey Prokofiev's Romeo & Juliet on motifs of Shakespeare. Recuerdo de: <https://web.archive.org/web/20140624033316/http://lovelives.net/discovery/>
- Shakespeare, W. (2003). *Romeo and Juliet*. Cambridge: Cambridge University Press. Originalmente publicado en 1597. Recuperado de: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.842.4639&rep=rep1&type=pdf>

- _____. (2008). *Romeo y Julieta*, (MacPherson, G., trad.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Originalmente publicado en 1882. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmconv9h6>
- _____. (2014). *Hamlet. Penas por amor perdidas. Los dos hidalgos de Verona. Sueño de una noche de verano. Romeo y Julieta*. Ciudad de México: Editorial Porrúa.
- Toro Calonje, A. y López-Aparicio Pérez, I. (2018). "Narrativas corporales: la danza como creación de sentido". *Viviat Academia: Revista de Comunicación*, (143), pp. 61-84. Recuperado de <https://doi.org/10.15178/va.2018.143.61-84>
- Vallejos, J. I. y Franko, A. (2013). "Reviewed Works: *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage* by Edward Nye; *Lettres sur la Danse, sur les Ballets et les Arts* (1803), Facsimilie edition by Jean-Georges Noverre, Flavia Pappacena". *Dance Research Journal*, 45 (3), pp. 138-142.