



Grau d'Estudis Literaris

Treball de Fi de Grau

Curs 2024-2025

Del paper a l'escenari:

Anna Karenina traduïda al moviment

Cristina Lussich Rossell

Tutora: Paula Juanpere Dunyó



Barcelona, 18 de juny del 2025



Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 18 de juny de 2025

Signatura:



RESUM:

Aquest treball parteix de l'adaptació coreogràfica d'*Anna Karenina*, realitzada per John Neumeier, amb l'objectiu d'analitzar el procés de migració de certs conceptes literaris cap a un altre camp expressiu: el ballet. Des d'una lectura crítica de la novel·la de Tolstoi, centrada en el realisme psicològic i social, l'herència de la figura d'heroi problemàtic proposada per Lukács, i la funció narrativa del detall, aquest estudi examina com el llenguatge literari pot ser transposat al llenguatge corporal, tot investigant les possibilitats i limitacions de cadascun. La hipòtesi central, doncs, planteja que la dansa no només pot traduir allò que la paraula suggereix, sinó que pot fer emergir significats propis a través del cos, la gestualitat, la música o l'espai. A partir de la teoria d'indeterminació que Iser recupera d'Ingarden, es defensa que aquesta adaptació coreogràfica actua com una lectura interpretativa, capaç de completar i reimaginar els silencis del text literari original. Per tant, el treball esdevé una proposta per pensar l'encreuament entre llenguatge literari i llenguatge corporal i, així, explorar com ambdós poden dialogar des de les seves diferències formals i expressives.

Paraules clau: *Anna Karenina*, artificialitat, dansa, moviment, cos, lectura, llenguatge.

ABSTRACT:

This work is based on the choreographic adaptation by *Anna Karenina* made by John Neumeier to analyze the migration process of certain literary concepts to another expressive field: ballet. From a critical reading of Tolstoy's novel, focused on psychological and social realism, the inheritance of the figure of problematic hero proposed by Lukács, and the narrative function of detail, this study examines how literary language can be transposed into body language, investigating the possibilities and limitations of each one. The central hypothesis, therefore, suggests that dance can not only translate what the word suggests, but can also make its own meanings emerge through the body, gestures, music or space. Based on the theory of indeterminacy that Iser recovers from Ingarden, it is argued that this choreographic adaptation acts as an interpretative reading, capable of completing and reimagining the silences of the original literary text. Therefore, the work becomes a proposal to think about the crossing between literary language and body language and, thus, explore how both can dialogue from their formal and expressive differences.

Key Words: *Anna Karenina*, artificiality, dance, movement, body, reading, language.

«Let us read, and let us dance - these two amusements will
never do any harm to the world»

Voltaire, *The Works of Voltaire: A contemporary version*

ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ.....	5
2. ANNA KARENINA COM A NOVEL·LA REALISTA.....	6
2.1. <i>Realisme social i psicològic dins la novel·la.....</i>	<i>6</i>
2.2. <i>L'herència de l'heroi problemàtic dins la novel·la.....</i>	<i>8</i>
2.3. <i>Els detalls com a eina narrativa.....</i>	<i>10</i>
2.4. <i>Moments clau de la novel·la.....</i>	<i>12</i>
3. JOHN NEUMEIER COM A LECTOR DE LA NOVEL·LA.....	15
3.1. <i>Els buits d'Anna Karenina traduïts al moviment.....</i>	<i>16</i>
4. ANNA KARENINA TRADUÏDA AL MOVIMENT.....	20
4.1. <i>La dansa com a llenguatge expressiu.....</i>	<i>20</i>
4.2. <i>Eines per configurar el cos dels ballarins com a portador de significat.....</i>	<i>22</i>
4.2.1. Gestualitat.....	23
4.2.2. Música.....	28
4.2.3. Escenografia.....	29
5. CONCLUSIONS.....	30
6. BIBLIOGRAFIA.....	33
7. ANNEXOS.....	35

1. INTRODUCCIÓ

L'any 1875, la revista *Russki Véstnik* [*El missatger rus*] va començar a publicar, en format de fulletó, els primers capítols d'una història que, amb el temps, acabaria sent reconeguda com una de les grans novel·les de la tradició literària universal: *Anna Karenina*, de Lev Tolstoi. Però no va ser fins al 1877, dos anys més tard, quan l'obra es va editar com a llibre, consolidant-se com un referent de la novel·la realista. Amb un estil ric en detalls i una gran capacitat per representar conflictes morals, emocionals i socials, Tolstoi va construir un univers narratiu capaç d'explorar la tensió entre l'individu i la societat que l'envoltava.

Més d'un segle després, aquest mateix relat va ser traduït a un llenguatge completament oposat al verbal: la dansa. El coreògraf John Neumeier va estrenar, l'any 2017, la seva versió d'*Anna Karenina* en forma de ballet, assumint el repte de traduir, a través del cos, el moviment i la música, una història que havia estat concebuda, en un principi, pel paper i la paraula. Així, aquesta transposició artística planteja preguntes com: fins a quin punt el llenguatge corporal pot fer-se càrrec d'un univers narratiu tan profundament lligat a la introspecció i al detall psicològic? Quines són les possibilitats i les limitacions de la dansa com a llenguatge expressiu, especialment quan es tracta d'adaptar una obra emblemàtica del realisme literari? I, alhora, quines dimensions expressives pot aportar la coreografia que escapen del domini de l'escriptura?

Aquest treball, doncs, parteix de la hipòtesi que el diàleg entre llenguatges, no només fa visibles les seves diferències formals, sinó que també permet posar en relleu la seva capacitat compartida de generar sentit. A través de l'anàlisi de l'adaptació coreogràfica de Neumeier, s'explorà com es produeix aquest encreuament entre paraula i cos, tot examinant les formes en què la gestualitat, l'espai i la música poden encarnar conceptes literaris com el detall, la mirada o la crisi moral. L'objectiu és entendre com, a partir de la migració d'una obra literària a un altre mitjà, es reconfigura el sentit original i emergeixen noves formes de representació que mantenen, qüestionen o transformen l'essència de la novel·la realista.

Per això, en una primera instància, el treball s'endinsa en la novel·la de Tolstoi a partir d'un eix temàtic que travessa tota la seva narrativa: la recerca de sentit en un món que es presenta com a profundament artificial, hipòcrita i buit. Aquesta lectura, construïda des del diàleg amb

pensadors com Thomas Pavel, George Steiner o György Lukács, permet entendre *Anna Karenina* com una obra que posa en tensió l'individu amb les convencions socials del món que habita, articulant així una èpica moderna de la interioritat i el fracàs de la vida humana. A partir d'aquí, el focus es trasllada a la lectura que en fa Neumeier a la seva adaptació: una proposta escènica que, lluny de limitar-se a il·lustrar el text, es pot llegir com una interpretació activa que omple els buits deixats per Tolstoi. Així, des de la teoria de la recepció de Wolfgang Iser, s'analitza com aquesta lectura es concreta a través del cos i el moviment. Finalment, el treball s'orienta cap a l'estudi de les eines amb les quals la dansa construeix un significat - la gestualitat, la música i l'escenografia - tot incorporant les reflexions de teòrics com Rudolf Laban, Paul Valéry o André Levinson, que ajuden a pensar el llenguatge corporal més enllà del gest pur. Amb tot això, es tracta d'entendre com aquest encreuament entre llenguatge literari i llenguatge corporal pot generar noves formes de sentit, i fins a quin punt el realisme de la novel·la és, o no, transportable al llenguatge del cos.

2. ANNA KARENINA COM A NOVEL·LA REALISTA

2.1. Realisme social i psicològic dins la novel·la

«Todas las familias felices se parecen; las desdichadas lo son cada una a su modo» (Tolstoi, 2010: 23). Amb aquesta memorable frase, Tolstoi inicia la novel·la d'*Anna Karenina*, on no només presenta l'eix temàtic de la infelicitat familiar, sinó que també introdueix la dimensió profunda de la novel·la com a retrat de les contradiccions de l'existència humana. Com assenyala Víctor Gallego Ballesteros a la seva introducció de l'edició en castellà d'Alba Editorial, l'obra transcendeix la història d'un adulteri, per convertir-se en una exploració de la recerca de la felicitat dins d'un món marcat pels alts i baixos de la vida, les condicions socials d'una determinada època, les jerarquies familiars i les múltiples formes d'amor dins d'aquesta (Tolstoi, 2010: 11-18). És, doncs, en aquest camí cap a la felicitat, on el matrimoni es presenta com un espai privilegiat on es posen a prova els límits entre el desig, el deure i la llibertat.

L'univers narratiu d'*Anna Karenina* es basa en una representació de la societat russa del segle XIX i de les tensions que sorgeixen entre els seus valors socials i les inquietuds dels personatges. De fet, al llarg de la novel·la, Tolstoi exposa, tal com assenyala Thomas Pavel a *Representar la Existencia* (2003), el buit d'una existència sotmesa a les regles de l'alta

societat, que imposen als individus unes formes de vida allunyades de qualsevol experiència autèntica (2003: 291). Però, com també remarca Pavel, ho fa a través d'una mirada crítica sobre aquest sistema, fomentant així la seva observació en una teoria de la vida social vinculada a una crítica de la modernització que, segons Pavel, parteix de la idea que la desgràcia de la societat russa deriva de l'escletxa cada vegada més gran entre el poble i les classes dominants. Aquestes, fascinades pels models culturals d'Occident, es mostren cada cop més desconnectades de la realitat local i de les tradicions pròpies de la cultura russa, generant no només un buit identitari a l'elit, sinó que també imposarà als individus una manera de viure fonamentada en l'aparença, el deure social i la repressió dels sentiments autèntics (2003: 293).

El personatge d'Alekséi Aleksándrovich Karenin, el marit d'Anna, és en aquest cas, la personificació d'aquesta elit burocràtica de la Rússia imperial que, tot i actuar moguda per valors com l'honor, el deure o la dignitat pública, ha quedat atrapada en una manera de viure totalment desconnectada de qualsevol experiència emocional autèntica. Pavel mateix identifica com el personatge de Karenin representa l'individu que, fidel als codis socials dominants, organitza la seva vida a partir d'un estricte sentit del deure, que s'imposa fins i tot per damunt del mateix patiment personal: «Karenin es un verdadero héroe cuya existencia, al servicio del bien público, no conoce más satisfacciones que las que le procura el deber cumplido» (Pavel, 2003: 294). Serà, doncs, aquesta fidelitat al sistema, el que portarà a Karenin, a posar per davant l'ordre públic i les aparences socials, fins i tot quan la seva vida privada s'ensorra. Amb la seva reacció davant la confessió d'Anna, veiem com prioritza el silenci i la discreció per evitar l'escàndol i preservar l'ordre establert:

- (...) Le escucho a usted, pero es en él en quien pienso. Le amo y soy su amante. A usted no puedo soportarlo, le tengo miedo, le odio (...).
- Bien - dijo con voz trémula -, pero te exijo que guardes las apariencias hasta que tome las medidas necesarias para salvaguardar mi honor. (Tolstoi, 2010: 274).

Al contrari que Karenin, personatges com Anna i Levin simbolitzen la voluntat de trencar amb aquestes normes per viure segons el que els dicta el cor. Ara bé, tal com posa en relleu Pavel (2003), el paper que aquests ocupen dins el món social no determina la seva personalitat de manera directa, sinó que els obliga a modificar-se a si mateixos per adaptar-se i transformar la seva manera de percebre i actuar davant el món que els envolta: «Los héroes

y heroínas de Tolstoi rechazan por completo las normas y luchan ingenua y torpemente tanto contra las exigencias, a menudo insoportables, como contra la confusión de sus propias intuiciones morales» (Pavel, 2003: 291). És a dir, els personatges d'*Anna Karenina* no encaixen còmodament dins els rols socials que la societat els ha imposat i, en intentar oposar-s'hi, evidencien les limitacions i la rigidesa d'aquestes convencions.

Un dels elements fonamentals que contribueix a desenvolupar aquest realisme és l'ús de la trama múltiple. Com assenyala George Steiner a *Tolstoi o Dostoievski* (2002), la varietat de trames dins les novel·les de Tolstoi no creen dispersió i desordre, sinó que formen una estructura que permet tractar aquests grans temes morals i socials des de diferents angles (Steiner, 2002: 106). De fet, en entrellaçar múltiples fils argumentals i personatges, Tolstoi afavoreix una representació més naturalista dels esdeveniments. Segons Steiner, en una novel·la tolstoiana les coincidències i els girs argumentals no semblen forçats o inventats, perquè formen part d'una trama tan interconnectada que els insereix com a versemblants (2002: 108).

2.2. L'herència de l'heroi problemàtic dins la novel·la

La tensió entre la veritat interior i l'artificialitat de les convencions socials, que travessa tota la novel·la, es pot llegir a través de la figura de l'heroi problemàtic formulada per György Lukács. Tal com assenyala Thomas Pavel, Tolstoi era un mestre a l'hora de retratar el canvi interior dels personatges (2003). Per això, la novel·la d'*Anna Karenina* ens convida a pensar en la figura de l'heroi modern, on els protagonistes lluiten per donar sentit a la seva existència en un món que els fa sentir estranys i aliens.

Durant l'Antiguitat, el món representat pels relats èpics es fonamentava a partir d'una idea d'unitat orgànica, és a dir, la vida humana es trobava plenament integrada dins d'un ordre natural, social i moral, on l'heroi no era concebut com un individu autònom, sinó com una figura inseparable del destí col·lectiu d'una comunitat. Així, era impossible que cap personatge esdevingués tan tancat i autosuficient com per descobrir la seva interioritat i desenvolupar una personalitat diferenciada (Lukács, 2010: 61). Amb l'arribada de la modernitat, però, aquest equilibri es trenca. Segons Lukács a *Teoria de la novela* (2010), la vida ja no es presenta com una totalitat donada i coherent, sinó com una realitat fragmentada i

trencada, on les connexions entre el subjecte i el món han desaparegut. Com afirma l'autor: «La novela es la epopeya de una época en que la totalidad extensiva de la vida ya no está directamente determinada, en la que la inmanencia del sentido de la vida se ha vuelto un problema, pero que aún busca la totalidad» (Lukács, 2010: 49). Així, desapareix el vell paral·lelisme entre la forma interior del subjecte i la forma externa del món, i amb ell, la possibilitat d'una harmonia entre l'individu i la seva realitat.

Aquesta pèrdua d'un sentit compartit va afectar també la forma artística. Si abans l'epopeia donava forma a una totalitat de l'existència ja completa, ara, els relats moderns ja no poden partir d'un ordre donat, sinó que han de construir-lo des del conflicte entre el subjecte i un món sense cap significat evident (Lukács, 2010: 54). Així neix, segons Lukács, l'heroi de la novel·la moderna: una figura solitària, sense guia ni valors col·lectius, marcada per l'estranyesa davant el món.: «(...) el individuo épico, el héroe de la novela, es producto de la extrañeza con el mundo exterior» (Lukács, 2010: 60). En una realitat on les diferències entre els éssers humans s'han tornat innumerables i la religió ja no proporciona un sentit compartit, la connexió entre el subjecte i el món s'ha trencat definitivament: «La novela es la epopeya del mundo abandonado por Dios» (Lukács, 2010: 84). Aquest “divorci”, tal com el defineix l'autor, entre la vida interior i la realitat externa, es converteix en el centre de la novel·la moderna.

És evident que aquesta figura proposada per Lukács ressona profundament amb els personatges d'*Anna Karenina*. Ambdós viuen atrapats en un conflicte existencial profund i, incapaços de trobar un sentit clar en el món que habiten, representen la crisi de sentit que defineix la novel·la moderna. Tot i que Tolstoi ens presenta un món aparentment ordenat i coherent, Steiner assenyala que la seva obra transita del domini tècnic cap al sentit profund de l'existència, combinant l'herència èpica d'Homer, Shakespeare o Dostoievski amb les inquietuds filosòfiques modernes (Steiner, 2002: 80). Per tant, Lukács considera que la seva obra revela una posició contradictòria: malgrat conservar formes narratives hereves del romanticisme europeu; en alguns moments clau de les seves novel·les, s'hi revela un nou món espiritual que ja no pot ser representat dins els límits tradicionals de la novel·la (2010: 151). Ara bé, aquests instants no arriben a configurar una nova realitat estable, sinó que es

manifesten de manera puntual i aïllada, en forma d'epifanies¹. Episodis com els de Levin segant amb els camperols, exemplifiquen aquestes il·luminacions, ja que representen instants d'extrema intensitat en què el personatge sembla arribar a una veritat profunda; però immediatament després, tot retorna a l'ordre convencional, i aquella revelació s'esvaeix sense deixar rastre: «La vida sigue su curso en el mundo de la convención, una vida sin fines, sin esencia. Los grandes momentos revelan caminos que pierden la dirección, la realidad, cuando el gran momento pasa» (Lukács, 2010: 149).

En aquest context, l'heroi tolstoià esdevé una figura problemàtica, atrapada entre dues realitats totalment contradictòries: la cultura, que rebutja, i la natura, que idealitza, però que no pot habitar de manera estable. Aquesta lluita entre el món extern i l'ànima interior, és la que Lukács relaciona amb una dimensió *daimònica*: «La psicología del héroe de la novela es el campo de acción de lo demoníaco» (Lukács, 2010: 86), ja que aquest nou heroi viu immers en un món abandonat per Déu, on el sentit no és donat, sinó que ha de ser cercat constantment a través de l'experiència. Aquesta cerca, però, sovint és condemnada al fracàs, mostrant-nos com els moments d'epifania són efímers i no permetran mai trobar un sentit permanent (2010: 86).

2.3. Els detalls com a eina narrativa

Com s'ha vist, el trencament entre l'ànima i el món exterior, que Lukács identifica com la característica central de la novel·la moderna (2010), obliga els personatges a trobar un sentit no en valors absoluts, sinó en l'experiència immediata. Per això, en l'estil narratiu de Tolstoi, els detalls concrets esdevenen fonamentals per aconseguir arribar als moments de revelació.

Tal com proposa Viktor Shklovski, a través de la tècnica de la *desfamiliarització*, Tolstoi aconsegueix que els objectes quotidians esdevinguin estranys, trencant així amb l'automatització perceptiva i obligant al lector a percebre'ls com si fos la primera vegada que els veu (Shklovski, 1917). Aquesta tècnica, però, no només afecta els lectors, sinó que també permet als personatges connectar, durant un breu instant, amb una comprensió més profunda

¹ En aquest treball, seguint Joyce, entenem el terme d'epifania com un moment de revelació intensa, en què un detall aparentment trivial adquireix una força de veritat que suspèn el temps i transforma la percepció del món (Albán, 2004).

de si mateixos o del món que els envolta. És, per exemple, el cas d'Anna Karènina, que, després de conèixer a Vronski per primera vegada, es retroba amb el seu marit i el veu diferent. Amb això, en comptes de descriure un canvi psicològic abstracte, Tolstoi recorre a un detall insignificant però carregat de sentit: les orelles de Karenin. Aquest detall, com explica en James Wood a *Los mecanismos de la ficción* (2016), es converteix en un moment de revelació interna: és la mirada d'Anna que ha canviat i, tot i estar centrat en un detall físic mínim, desfamilitza tot el seu univers afectiu, fent que el que abans li era familiar, ara esdevingui desconegut. Per això, el detall no és només un recurs estètic, sinó una porta d'entrada a una nova forma de veure i, de viure, la realitat.

(...) Anna Karenina, una mujer casada, se encuentra con Vronsky en el tren nocturno de Moscú a San Petersburgo. A la mañana siguiente, ha cambiado algo importante, pero ella no se ha dado cuenta del todo. Para evocarlos, Tolstoi hace que Ana vea a su marido, Karenin, bajo una nueva luz (Wood, 2016: 68).

Al contrari del que exposa Roland Barthes a *El efecto de la realidad* (2021), on explica com els detalls narratius no tenen un significat propi, sinó que es limiten a denotar el real, creant així el que ell anomena “efecte de realitat”, Wood (2016) defensa com Tolstoi supera aquest enfocament purament referencial de Barthes, aconseguint que els detalls adquireixin també una dimensió més profunda. En lloc de limitar-se a demostrar que una escena és real, el detall es converteix en un mecanisme narratiu que revela una transformació emocional en certs personatges. Així, quan Anna veu les orelles de Karenin i les troba alienes, és fàcil identificar com, a part de produir un efecte de realitat en el lector, s'està despertant un nou sentiment dins la protagonista: ha canviat la seva mirada, i amb ella, la seva relació amb el món.

Aquest ús del detall com a revelació interior es pot veure també a escenes com la del primer flirteig entre Anna i Vronski. Tal com apunta Steiner (2002), el narrador omniscient ens mostra l'escena des de diversos punts de vista: la humiliació de Kitty, la fascinació d'Anna i l'admiració de Vronski. Això permet que cada gest adquireixi un valor dramàtic i simbòlic dins la trama, com passa en el cas del ball: Anna mira a Kitty amb “les parpelles caigudes”, un gest aparentment insignificant, però que realment condensa, segons Steiner, tant la seguretat d'Anna com la seva possible crueltat (2002: 75). En aquest sentit, *Anna Karenina* porta a l'extrem aquesta ambivalència entre l'objectivitat referencial i la revelació interior, convertint els detalls aparentment insignificants en un recurs narratiu imprescindible per

representar la fractura entre la vida convencional i la veritat pròpia del personatge, dins la novel·la. Com dirà Nabokov: «Ese amor transforma cuanto la rodea; todo lo que mira lo ve desde entonces bajo una luz distinta» (2009: 274).

2.4. *Moments clau de la novel·la*

Per tal de comprendre quin és l'eix central d'*Anna Karenina* i identificar-ne la continuïtat en l'adaptació coreogràfica de John Neumeier, és imprescindible analitzar determinats moments dins de la novel·la que actuen com a nuclis narratius i que acabaran articulant el que, en aquest estudi, es considera el fil conductor de l'obra. Per això, abans de treballar l'adaptació de la novel·la al llenguatge de la dansa, es proposa la lectura d'algunes escenes fonamentals, amb la voluntat d'interpretar la seva funció dins la trama i de veure com contribueixen a configurar el sentit general de la novel·la. A més, aquestes escenes mostren l'evolució interna dels personatges i, al mateix temps, revelen com la tensió entre els desitjos personals i les pressions socials els afecta de manera directa a les seves vides.

L'escenari social d'*Anna Karenina* s'articula entre dues grans ciutats: Moscou i Sant Petersburg. Tal com recorda Nabokov, mentre que la primera representa una ciutat antiga, acollidora i patriarcal, la segona és una capital jove, freda i sofisticada, marcada per la rigidesa de les convencions socials (Nabokov, 2009: 277). En primer lloc, no és casualitat, doncs, que la novel·la ens submergeixi, com a la poesia clàssica, en un *in media res* a Moscou, a casa dels Oblonski (Steiner, 2002: 69). Tot i viure com una família aparentment tradicional i rutinària, la seva existència està profundament contaminada per la superficialitat d'una aristocràcia que ha perdut tot el sentit de responsabilitat moral, la qual cosa es fa evident a través de la infidelitat de Stiva i Dolly. Aquest punt de partida, però, no és arbitrari, ja que com assenyala Nabokov, «(...) el estado de ánimo del infiel Oblonski [es] una parodia del grotesco destino de su hermana» (2009: 342). Com diu Steiner, en retratar aquest adulteri insignificant, l'autor introdueix subtilment els temes que dominaran la novel·la: la manca de sentit i d'experiències reals i autèntiques en un món governat per convencions socials més aviat hipòcrites. Tolstoi construeix així una clara oposició, ja que mentre la infidelitat de Stiva, perdonada ràpidament per raons pràctiques i familiars, contrasta amb la passió d'Anna que, per fugir d'aquestes convencions, serà condemnada amb la seva pròpia destrucció. Aquesta oposició revela la lluita central de la novel·la: la veritat emocional, representada per

Anna, contra la hipocresia dels codis socials, personificada amb el comportament indiferent de Stiva. Com indica Steiner, hi ha una certa ironia commovedora en el fet que Anna arribi a Moscou per salvar el matrimoni del seu germà i acabi trencant el seu (2002: 69).

En segon lloc, tot i que amb els esdeveniments d'aquesta primera part Tolstoi ja prediguin el destí tràgic d'Anna, no serà fins aproximadament un any després quan ella i Vronski es convertiran en amants (Nabokov, 2009: 342). Tanmateix, la seva relació es manté oculta fins que arriba la cursa de cavalls, una simple competició aparentment entretinguda i esportiva, que s'acaba convertint en una metàfora carregada de simbolisme. Durant la carrera, Vronski cau juntament amb la seva euga Fru-Frú, que tot i semblar un incident menor, marca un punt d'inflexió en la vida d'Anna: és just després de la caiguda quan troba el valor per confessar la seva infidelitat a Karenin. A més, en aquesta escena Tolstoi crea un paral·lelisme simbòlic entre l'animal ferit i la protagonista, ja que, com assenyala Nabokov, el gest de Vronski amb la mandíbula tremolosa quan s'aixeca damunt l'euga moribunda, recorda a la seva actitud després d'haver consumat la seva relació amb l'Anna. Aquesta doble caiguda, física pel que fa a l'animal, i moral pel que fa a Anna, revela com la seva aventura passional mai no podrà encaixar dins els límits de la societat. És, per tant, en aquests capítols de la segona part, on Tolstoi exposa de manera clara tant l'artificialitat que denuncia Thomas Pavel (2003), encarnada per Karenin, com també el conflicte entre desig i norma que pateix l'heroi modern de Lukács (2010), posat en escena a través d'aquesta caiguda doble.

Un tercer moment fonamental arriba després de la cursa de cavalls, quan tot canvia. Amb la confessió d'Anna, Karenin intenta posar remei a l'aventura de la seva dona, però li és impossible; l'amor i la passió que sent Anna cap a Vronski és més forta que qualsevol convenció. Quan li diu: «No entiende que soy tu mujer y que él es un extraño para mí, una figura superflua...» (Tolstoi, 2010: 453), Anna no només trenca amb el seu matrimoni, sinó que desafia directament l'ordre social que aquest representa. Tot i això, Karenin, més preocupat per la seva imatge pública que pel patiment de la seva esposa, no és capaç d'assumir-ho, representant així allò que Pavel defineix com el pes opressor de les convencions socials sobre la veritat interior dels personatges (2003). Al llibre *Anna Karenina in our time* (2007), Gary Saul Morson afirma que la tragèdia de la protagonista prové de la impossibilitat de transcendir una cultura de mentida, una societat profundament hipòcrita, on fins i tot aquells que mantenen múltiples relacions, la condemnen no per ser adúltera, sinó per estimar de debò i atrevir-se a mostrar-ho (2007: 57). Quan finalment abandona a Karenin,

Anna es veu obligada a deixar enrere el seu fill, una decisió que la portarà a una soledat i culpabilitat extremes. De fet, Morson destaca l'escena en què ella s'amaga per visitar a Sherioza pel seu aniversari com una de les més commovedores de la novel·la: «A true tragic heroine, Anna has had to choose between two terrible alternatives, abandoning her lover or her son. Either choice would have been unendurable» (2007: 57). El fet que Vronski sigui incapaç d'entendre el turment interior que això suposa per Anna intensifica encara més la seva desesperació, portant-la cap a un desenllaç tràgic que Tolstoi ja havia predit des de la primera part de l'obra: el suïcidi.

Aquesta tendència cap a la destrucció ja s'intueix abans d'arribar al moment culminant, ja que Anna, des de ben aviat, sempre ha tingut pressentiments de mort vinculats, en gran part, al somni on apareix un mujik que remuga paraules en francès mentre remena un sac de ferro. Per això, en quart lloc, trobem una discussió amb Vronski on Anna li confessa: «Lo sé, estoy plenamente convencida. Voy a morir, y la verdad es que me alegro, pues así os libero a los dos» (Tolstoi, 2010: 454). Allò que en un principi pot semblar només una al·lucinació es va transformant, al llarg de la novel·la, en una mena de símbol de la seva pròpia angoixa inconscient. A més, el somni no només anticipa la mort, sinó també la desintegració d'un cos i d'una ànima destrossats per la culpa i el rebuig social. Com analitza Nabokov, aquest mujik esdevé una figura fantasmal que acompanyarà Anna fins al final, encarnant la por i la fatalitat que definiran el seu destí. Si ens remuntem a l'últim dia d'Anna Karèнина, narrat a través del monòleg interior en forma de flux de consciència, en paraules de Nabokov *stream of consciousness* (2009: 334), ens revela de manera fragmentària, però directa, com l'Anna es queda atrapada en un flux de pensaments caòtics que oscil·len entre la racionalitat i la desesperació. Així, l'amor de Vronski que havia de ser una via d'alliberament i felicitat extrema, s'acaba transformant en un turment ple de gelosia i incomunicació on Anna no és capaç de sentir-se satisfeta. El fracàs d'aquest amor, la separació amb el seu fill i la humiliació pública que ha patit, han acabat aïllant del món a Anna i fins i tot de si mateixa, de manera que ja no pot distingir el que és real del que no. El cinquè i últim moment clau d'Anna, doncs, és en aquest estat límit, quan el record de la mort del ferroviari a l'inici de la novel·la reapareix i esdevé clau pel seu desenllaç: «De pronto se acordó del hombre al que atropellaron el día de su primer encuentro con Vronski y comprendió lo que tenía que hacer» (Tolstoi, 2010: 941). Anna es llança al pas d'un tren, tancant aquell cicle tràgic prefigurat des del començament. Tal com suggereix Lukács (2010), la seva figura encarna la de l'heroi problemàtic modern, incapaç de reconciliar el seu món interior amb les estructures socials del

seu temps. El suïcidi no és només el final tràgic d'una història d'amor fallida, sinó la culminació inevitable d'un conflicte irresoluble entre la veritat emocional i la falsedat moral d'un món regit per la hipocresia.

Finalment, l'evolució de Levin, narrada en paral·lel a la història d'Anna, acaba de manera completament oposada. L'epifania espiritual que experimenta al final de la novel·la s'acaba convertint en un tancament més aviat positiu i reconciliador. Tal com va apuntar John Neumeier en el col·loqui posterior a la representació del seu ballet *Anna Karenina* (2022), alguns crítics han arribat a considerar que Levin té un pes narratiu i simbòlic tan rellevant que mereixeria una novel·la pròpia, titulada *Konstantin Levin*. Tot i ser inicialment rebutjat per Kitty, és gràcies a això que es troba en una crisi identitària que marca l'inici d'un procés de recerca interior que l'allunya de la societat aristocràtica conduint-lo cap al món rural, on, a través del treball al camp i el contacte amb la natura, intenta trobar un sentit a la seva vida. Aquest rebuig inicial, doncs, és imprescindible per l'evolució del personatge i la seva transformació, ja que amb l'experiència física de la sega, aconsegueix experimentar un sentiment d'abandonament del jo, on oblida la seva pròpia consciència aconseguint una felicitat profunda i inesperada: «Cada vez eran más frecuentes esos momentos de inconsciencia, en los que era posible no pensar en lo que estaba haciendo. (...) Eran momentos de felicidad» (Tolstoi, 2010: 323). Aquests instants exemplifiquen, precisament, allò que Lukács identifica com el ritme natural de la vida, oposat al món artificial i mecànic de la burgesia russa que Levin tant rebutja.

En conjunt, tots aquests moments permeten identificar la tensió insalvable que experimenten els dos protagonistes entre la veritat emocional que hi ha dins seu i l'ordre artificial que ha imposat la societat al llarg del temps. Tant el recorregut d'Anna com el de Levin expressen, des de perspectives oposades, la dificultat de trobar-se dins un món que els fa sentir aliens i estranys.

3. JOHN NEUMEIER COM A LECTOR DE LA NOVEL·LA

Parlar d'una adaptació com la que va realitzar John Neumeier de la novel·la d'*Anna Karenina* va molt més enllà d'analitzar com es trasllada una història narrativa d'un llenguatge a un altre. Carmen Peña-Ardid, a *Literatura y cine* (2009), explica com el pas d'un text literari al

cinema suposa una veritable transfiguració, no només dels continguts semàntics, sinó de les estructures temporals, les instàncies narratives i els codis estètics propis del mitjà d'origen (Peña-Ardid, 2009: 23). En aquest cas, el traspàs de la novel·la al ballet exigeix no només reduir i condensar el material original, sinó també reinventar-lo des de la seva pròpia materialitat expressiva, prescindint de la paraula per utilitzar únicament el cos, l'espai i els gestos com a instruments narratius. Tal com apunta Pere Gimferrer (1985), citat per Agustín Faro Forteza a *Películas de libros* (2006), el cinema i, per extensió, la dansa, no es fonamenta en el que es diu, sinó en l'efecte estètic que les imatges o els moviments produeixen sobre l'espectador (2006: 24).

Des d'aquesta perspectiva, l'adaptació coreogràfica no pot considerar-se una versió inferior, ni tan sols una versió fidel o no al text de Tolstoi. Cal entendre-la més aviat com una nova creació que dialoga amb l'obra original des d'un altre llenguatge expressiu. Tal com afirma André Bazin citat al llibre de Peña-Ardid, adaptar una novel·la no significa traïr el seu esperit, sinó buscar una equivalència integral amb el mitjà audiovisual, que permeti al cineasta, o, en aquest cas, al coreògraf, descobrir formes i estructures pròpies que acabin conduint al mateix fons emocional o conceptual de la novel·la original (2009: 24).

Aquest passat Nadal es va estrenar al Teatre Nacional de Catalunya una adaptació teatral d'*Anna Karenina*, dirigida per Carme Portaceli i adaptada per Anna Maria Ricart. L'obra se centrava en les tres relacions matrimonials principals i adoptava una posada en escena conceptual i minimalista. Ara bé, com va assenyalar el crític Santi Fondevila al Diari Ara el 22 de novembre de 2024, tot i el bon treball del repartiment, l'espai escènic, massa blanc i estèril, dificultava la transmissió del caos emocional de la protagonista. Aquest exemple, doncs, demostra que adaptar una novel·la tan complexa com *Anna Karenina* no consisteix només a traslladar-ne l'argument, sinó a reformular-ne la dimensió estètica i emocional en funció dels recursos del nou llenguatge.

3.1. *Els buits d'Anna Karenina traduïts al moviment*

Al col·loqui posterior a l'estrena del ballet d'*Anna Karenina* a l'Hamburg State Òpera, l'any 2022, John Neumeier va destacar la importància de posar en escena aquells aspectes del text

que, segons ell, quedaven implícits o poc desenvolupats dins la novel·la original. En paraules seves:

And I think that this Dolly-Stiva relationship is one of the most important themes in Tolstoy's novel. What is possible, what a man is allowed to and what is a woman allowed to do? I had to expose this aspect which is not clearly portrayed in the novel. I had to stage it, choreograph it, translate that conflict into choreography, because otherwise the emotional structure of the ballet would not be understandable (Neumeier, 2022).

Així doncs, per tal de comprendre de quina manera Neumeier ha farcit els buits de la novel·la de Tolstoi, podem remetre'ns a les nocions teòriques sobre la lectura de Wolfgang Iser, qui desenvolupa i amplia el concepte de Roman Ingarden d'espais d'indeterminació (*unbestimmtheitsstellen*), a les obres *Estética de la Recepción* (Iser, 1987: 215-243) i *The act of Reading: a theory of aesthetic response* (Iser, 1978). Segons Iser, qualsevol text literari no és un objecte complet ni tancat, sinó que es tracta d'una estructura esquemàtica i incompleta que només és possible completar mitjançant el procés de lectura. És a dir, el text escrit per l'autor constitueix només una part de l'obra, i la seva plenitud únicament es revela quan entra en contacte amb la consciència d'un lector que l'interpreta i el concreta (1978: 170). Aquest acte que Ingarden anomena concretització (*Konkretisation*), es produeix, segons Iser, a través de la interacció entre els dos pols literaris: el pol artístic, que fa referència al text creat per l'autor; i el pol estètic, corresponent a l'activitat que fa el lector quan el llegeix. Ara bé, aquesta concretització no és arbitrària ni lliure, sinó que el lector es mou dins d'uns límits marcats pel mateix text, que actuen com a guies d'interpretació (1987: 215). Així, es construeix una versió singular de l'obra, però sempre a partir dels materials oferts per l'autor, com si aquest i el lector participessin junts en un joc de la imaginació: «Un texto literario debe por tanto concebirse de tal modo que comprometa la imaginación del lector, pues la lectura únicamente se convierte en un placer cuando es activa y creativa» (1987: 216). Per això, segons Iser, l'existència estètica d'una obra no depèn exclusivament del text ni del lector, sinó de la interacció entre tots dos en el procés de concretització (1978: 171). Tal com assenyala Iser a *The Act of Reading*, el text genera una experiència estètica no pas oferint un significat únic i tancat, sinó deixant espais oberts perquè el lector els completi activament. D'aquesta manera, cada lectura donarà lloc a una versió diferent de l'obra, dins un ventall de possibilitats interpretatives més o menys vàlides.

A partir d'aquesta concepció interactiva de la lectura, Iser proposa que el text literari posa en marxa un procés dinàmic on els buits o implicacions no escrites arriben a ser tan fonamentals com allò que efectivament es diu. Tot i establir uns límits estructurals que orienten la interpretació, el text deixa espais suficients perquè la imaginació del lector hi intervingui activament. És precisament en aquest procés d'articulació entre estructura textual i projecció imaginativa, on les escenes que poden semblar aparentment trivials adquireixen una significació inesperadament profunda. Així, allò que en un primer moment semblava insignificant, pot acabar constituint una «forma perdurable de vida», és a dir, una nova forma de veure i transformar allò que no apareix mencionat ni explicat en el text, però que emergeix com a resultat final de la interacció entre text i lector (1987: 217-218).

A més, el fet que lectors completament diferents es vegin afectats també de maneres diverses per la realitat d'un mateix text literari, ja ens avança fins a quin punt els relats literaris són capaços de transformar la lectura en un procés completament actiu i creatiu, que va molt més enllà de la mera percepció del que s'ha escrit (1987: 221). Aquest procés, anomenat per l'autor com a «dimensió virtual» del text, no correspon al text en si mateix, ni tampoc a la imaginació del lector, sinó que es configura com una confluència entre ambdós: una realitat estètica que emergeix de la interacció entre l'escrit i les projeccions mentals del qui ho llegeix.

Així, en lloc de pensar el ballet de Neumeier com una simple adaptació fidel de la novel·la, cal entendre'l com una lectura creativa, una forma d'interpretació que, seguint la teoria de Wolfgang Iser, activa els buits del text literari per mitjà del cos. A partir de la seva pròpia lectura d'*Anna Karenina*, Neumeier projecta imaginativament allò que Tolstoi només suggereix, convertint el moviment en una eina de significació. El cos esdevé, així, el mitjà amb el qual el coreògraf completa els buits que la novel·la deixa oberts, activant la seva pròpia resposta estètica i oferint-ne una nova concretització escènica.

Un dels buits que Neumeier confessa haver trobat a la novel·la, com ja sabem, és la relació entre Dolly i Stiva. Neumeier insisteix que aquesta dimensió de la novel·la, sovint oblidada, representa una de les tensions més rellevants: què pot fer un home i que pot fer una dona dins la societat? Segons Neumeier, Tolstoi suggereix, però no desenvolupa emocionalment la tragèdia de Dolly, deixant un espai d'indeterminació que se sent obligat a omplir a través del moviment. El mateix passa amb la relació entre Anna i el seu fill Seryozha: mentre Tolstoi es

limita a insinuar-la, Neumeier decideix donar-li molt més pes al llarg del ballet. En una escena concreta, just després d'una discussió amb Vronski, Anna es retroba amb el seu fill en un moment molt tens, on la passió i la maternitat entren en conflicte. Així, el coreògraf fa visible, a través del gest, aquella fractura interna que la lectura suggereix però no completa. En paraules seves: «If she is condemned for abandoning this child, then did she love this child? (...) These are the elements you have to show physically, I think, in ballet, to not only understand, but to feel the story» (Neumeier, 2022).

A diferència de Neumeier, Boris Eifman, en la seva adaptació coreogràfica d'*Anna Karenina* (2005), ofereix una lectura completament oposada a la que s'estudia en aquest treball. Com explica el programa del ballet presentat al Gran Teatre del Liceu de Barcelona, Eifman opta per una dansa centrada únicament en el triangle amorós entre Anna, Vronski i Karenin, retallant així les múltiples narratives que configuren la novel·la original. La seva versió dramatitza intensament la passió, la culpa i la destrucció interior del personatge d'Anna, tot transformant-lo en una figura dominada pel desig i els instints (Gran Teatre del Liceu, 2017: 19). Aquesta tria, posa de manifest el que proposa Wolfgang Iser a la seva teoria: cada lectura d'una obra literària uneix els punts fixos d'un text de manera diferent, donant lloc a múltiples interpretacions que variaran segons el lector i el seu context (1987: 226). Mentre Neumeier aprofita els buits del text per donar veu a personatges sovint secundaris, com Dolly o Seryozha, Eifman simplifica l'estructura de l'obra per aprofundir en el conflicte que ell considera principal. Així, ambdós coreògrafs fan evident que la novel·la de Tolstoi és inesgotable, i que el ballet esdevé, en aquest cas, una forma de lectura activa que recorda a la dimensió virtual proposada per Iser, una dimensió on el significat no està tancat dins el text, sinó que es desplega a partir de la interacció entre la forma escrita i les projeccions de qui la interpreta:

(...) un texto es potencialmente susceptible de admitir diversas realizaciones diferentes, y ninguna lectura puede nunca agotar todo el potencial, pues cada lector concreto llenará los huecos a su modo, excluyendo por ello el resto de las posibilidades; a medida que vaya leyendo irá tomando su propia decisión en lo referente a cómo ha de llenarse el hueco (Iser, 1987: 223).

4. ANNA KARENINA TRADUÏDA AL MOVIMENT

4.1. La dansa com a llenguatge expressiu

«C'est que la Danse est un art déduit de la vie même, puisqu'elle n'est que l'action de l'ensemble du corps humain ; mais action transposée dans un monde, dans une sorte d'espace-temps qui n'est plus tout à fait le même que celui de la vie pratique» (Valéry, 2019: 8). Tot i no haver ballat mai, Paul Valéry va afirmar en una conferència a l'Université des Annales, el 5 de març de 1936, que la dansa podia ser concebuda com una forma de vida, és a dir, una acció corporal que habita un temps i un espai propis, completament aliens als de la vida real. Aquesta visió filosòfica mostra la dansa com un llenguatge autònom al mateix nivell que la literatura.

Com s'entén la dansa, aleshores? A diferència d'altres formes artístiques, la dansa és, per sobre de tot, una experiència física i corporal. Tal com explica Ana Abad al seu llibre *Historia del ballet y de la danza moderna* (2012), aquest art s'inicià alhora que l'ésser humà primitiu, tan bon punt aquest es va començar a moure per la terra. Al cap i a la fi, el moviment no és una invenció cultural, sinó una resposta natural al ritme que habita dins de les persones: el batec de cor, la respiració o el fet de caminar. Per tant, és fàcil adonar-se que allò que fonamenta la dansa ha estat sempre profundament lligat a la naturalesa humana (2012: 21).

De fet, Rudolf Laban, descrit per Ana Abad com un dels protagonistes del moviment de la dansa moderna a Alemanya, va iniciar la seva obra *El dominio del movimiento* (1987) amb una clara afirmació «El hombre se mueve para poder satisfacer una necesidad» (1987: 12). Això vol dir que, segons ell, el moviment no és mai insignificant, sinó que sempre respon a una necessitat interna. Quan el cos es mou, ho fa perquè alguna cosa l'impulsa, i aquesta pot ser tant una acció concreta, com la d'agafar un objecte o, fins i tot, una força emocional com ho són el desig o la por. És una doble dimensió que Laban il·lustra amb l'exemple d'Eva al paradís: quan agafa la poma, el seu gest no busca només satisfer la gana, sinó també assolir el coneixement. En aquest acte, doncs, conviuen dues motivacions: una de material i una d'espiritual, que acaben convertint el moviment en un símbol (Laban, 1987: 12). Així com la literatura explora el món interior dels personatges a través del monòleg, Laban defensa que la dansa ho fa mitjançant patrons de moviment que evoquen estats d'ànim, emocions i

conflictes, on el cos dels ballarins es converteix en un veritable portador de significat. En aquest sentit, un gest pot expressar dolor, desig o fins i tot por, sense la necessitat d'utilitzar paraules (Laban, 1987: 12).

¿Puede una actriz interpretar a Eva cuando coge la manzana del árbol, de tal forma que el espectador que no conozca la historia bíblica, sea capaz de captar sus dos objetivos, es decir el tangible y el intangible? Tal vez no pueda hacerlo de manera totalmente convincente, pero lo cierto es que la actriz que interprete a Eva puede coger la manzana de más de una forma, con movimientos de expresión variada (Laban, 1987: 12).

Parlar, doncs, de la dansa com a substituta de la paraula, no implica una traducció directa i fidel, sinó que es tracta d'un canvi de paradigma. Mentre que les arts escèniques, com el cinema o el teatre, sovint s'estableixen sobre una base de diàlegs i paraules, el ballet és capaç de crear una dramaturgia sencera només a través del moviment. Recuperant a Valéry, la seva filosofia observa com la dansa crea un món propi, allunyat de la vida quotidiana, amb un espai i un temps independents a aquesta, on el cos desplega una narrativa pròpia (2019: 17). Ell mateix diu: «C'est donc bien que la danseuse est dans un autre monde, qui n'est plus celui qui se peint de nos regards, mais celui qu'elle tisse de ses pas et construit de ses gestes» (Valéry, 2019: 17). Amb això, Valéry compara la dansa amb una mena de somnambulisme artificial, ja que quan diu que la ballarina es troba en un món teixit pels seus propis gestos i passos, suggereix que el moviment neix d'un impuls interior que s'organitza segons la seva pròpia duració, sense necessitat d'un objectiu concret ni una lògica externa (2019: 18). Aquesta dimensió, semblant a la d'un somni, fa que el moviment sigui, com la poesia, la qual només existeix en el moment de la seva recitació. Un acte que, com la dansa, crea un estat amb les seves pròpies lleis: «Commencer de dire des vers, c'est entrer dans une danse verbale» (Valéry, 2019: 21). Segons Valéry, doncs, la dansa serà una forma de vida interior construïda a partir de sensacions de duració i d'energia que es responen entre elles i es comuniquen amb l'espectador (Valéry, 2019: 20).

Mallarmé, en el seu assaig *Ballets* (1993), proposava entendre la dansa no com una narració o una representació, sinó com un art pur i autònom capaç de suggerir idees sense recórrer a les paraules. Per ell, la ballarina no és simplement una noia que balla, sinó un símbol corporal que dona lloc a formes essencials de la realitat a través del seu cos, escrivint així una mena de poema visual alliberat dels instruments del llenguatge escrit. De fet, Mallarmé es reafirma dient que el que la dansa és capaç d'evocar mitjançant moviment, requeriria pàgines de

descripció dramàtica per ser verbalitzat: «(...) with a corporal writing that would necessitate paragraphs of dramatic dialogue as well as prosaic description, to be expressed» (Mallarmé, 1993: 107).

Així doncs, l'oposició entre paraula i moviment no és un vertader obstacle, sinó més aviat s'ha de veure com una oportunitat creativa. Dolores Ponce, al seu llibre *Danza y literatura ¿Qué relación?* (2010), ja va dir que, tant la dansa com la literatura, són dos tipus de llenguatge, amb capacitat d'expressar i comunicar alguna cosa, però des de recursos completament contraris: la dansa s'expressa a través del cos i la literatura a través de la lletra. Tot i això, ambdues disciplines comparteixen propietats com la productivitat, la discreció o el desplaçament, de manera que tot i existir en dimensions diferents, tant l'una com l'altre tenen la capacitat de crear mons, emocions i idees. (Ponce, 2010: 18). A més, Ponce afirma que la dansa no existeix sense la literatura: «(...)el lenguaje verbal define todo lo humano, que toda creación es un texto, y en consecuencia, no, la danza no es pensable sin la escritura» (Ponce, 2010: 15).

4.2. *Eines per configurar el cos dels ballarins com a portador de significat*

Un cop endinsats en el món de la dansa com a llenguatge expressiu, cal reprendre les escenes clau que han vertebrat l'eix central de la novel·la, dins aquest estudi, per analitzar com John Neumeier les ha traduït al moviment. Aquest exercici no només permet entendre la capacitat del ballet per interpretar la literatura, sinó també observar com determinats conceptes de la teoria literària poden migrar cap a un altre domini artístic, aparentment aliè a les paraules, però igualment capaç de generar significat: el llenguatge coreogràfic.

Domenico de Piacenza, considerat per molts historiadors com el primer coreògraf de la història, durant el segle XV va establir, en el seu tractat *De arte saltandi et choreas ducendi*, que per construir una narrativa a través del ballet s'havien de tenir en compte cinc elements: el compàs de mesura (la musicalitat), la manera (el temperament del ballarí), la memòria (la capacitat del ballarí per recordar els passos), la divisió del terreny (la consciència espacial) i l'aire (la capacitat de saltar del ballarí) (Abad, 2012: 28). Aquests elements, encara presents en la pràctica contemporània, mostren com la dansa, tot i estar aparentment allunyada de la paraula, té la capacitat d'operar amb un llenguatge propi. Amb això, veiem com a l'*Anna*

Karenina de Neumeier passa el mateix, ja que, el coreògraf, per construir la història, fa servir una sèrie de recursos que ajuden a configurar el cos dels ballarins com a portadors de significat.

4.2.1. Gestualitat

Rudolf Laban afirmava que resulta pràcticament impossible posar en paraules el contingut d'una dansa, tot i que sempre se'n pot descriure el moviment (Laban, 1987: 16). André Levinson, un crític i teòric de dansa del segle XX, considerava que la bellesa de la dansa no només es troba en l'argument o el decorat, sinó més aviat en les formes del moviment mateix, és a dir, en la qualitat dels gestos, les actituds corporals i en la dinàmica dels salts (Levinson, 1991: 43). Tal com explica Levinson als seus assajos, la tècnica del ballet clàssic és en si mateixa una construcció antinatural: «There is nothing more unnatural than the fundamental position of the ballet technique, the feet turned directly outwards» (Levinson, 1991: 33); però aquest hàbit, assolit després d'anys d'entrenament rigorós, proporcionarà al ballarí una gestualitat molt superior al moviment natural quotidià (Levinson, 1991). Aquesta idea, doncs, ens du a considerar la gestualitat del ballet de Neumeier com un punt clau dins la seva anàlisi².

Des del primer moment, ja es pot entreveure com cada moviment ha estat prèviament pensat per convertir-se en un vehicle clau de significació. Just a l'inici del ballet, Neumeier situa Karenin, Anna i el seu fill en un *pas de trois*³, on Karenin condueix la coreografia imposant una gestualitat rígida, envoltat de figurants que reproduïxen els moviments. Aquesta imitació col·lectiva dels gestos de Karenin subratlla coreogràficament el poder jeràrquic i la teatralització de l'esfera pública, ja que es manifesta amb moviments rectes, secs i angulosos. Així, el seu tors es manté en tot moment alçat i distant, mentre els seus braços només es mouen amb una precisió gairebé mecànica, que transmet control i fredor. Amb Anna, en canvi, passa tot el contrari. El seu cos desplega una gestualitat fluida, amb desplaçaments més aviat circulars i expandits, buscant en el seu marit a través de passos endavant i endarrere una proximitat que no s'acaba de donar. Així, el cos d'ella sembla cercar el contacte a través de la

² Les conclusions interpretatives sobre la gestualitat que es desenvolupen en aquest apartat del treball s'han pensat a partir del col·loqui del coreògraf, on es comenten aspectes generals de la seva proposta coreogràfica i de la visualització del muntatge, ja que no s'han trobat fonts que indiquin explícitament la intencionalitat de cada moviment.

³ Fragment coreogràfic executat per tres ballarins (Termcat).

lleugeresa i l'obertura de braços, fent que la manca d'una resposta física per part de Karenin creï una forta tensió i distància espacial entre ambdós ballarins. Aquesta oposició gestual es fa encara més evident en la següent escena, quan, en la intimitat de casa seva, Anna gira al voltant del cos immòbil del seu marit, fent que els seus moviments busquin a l'altre. Fins i tot, l'Anna s'acaba enfilant damunt de Karenin, però ell la rebutja amb un únic gest sec i tallant, marcant una barrera que sembla no poder trencar-se.

A continuació, a l'escena on es recrea la crisi matrimonial entre Dolly i Stiva, la gestualitat es converteix en el principal vehicle d'expressió del seu conflicte, ja que Neumeier el tradueix escènicaament a partir d'una escena carregada de tensió física i emocional, que transforma el drama domèstic en una baralla corporal d'alta intensitat. Quan Dolly descobreix la infidelitat de Stiva amb la institutriu dels seus fills, el seu cos esclata en una dansa plena de ràbia i desesperació. Els seus moviments són energètics, violents i colèrics: salta principalment en *grand jetés*⁴, fa varies *pirouettes*⁵ sobre ella mateixa, les cames es troben en intensos *grand battements*⁶ i, en més d'una ocasió, es deixa caure a terra bruscament. Així, els seus moviments no busquen l'harmonia, sinó mostrar la seva ferida interna. Stiva, en contrast, es mou amb una aparent contenció, com si cada gest estigués prèviament meditat per no ferir més a la seva dona i, al mateix temps, intentar calmar la ràbia de Dolly: li agafa les mans i intenta apropiarse, però en cap moment mostra reciprocitat a la violència de la seva dona, com si fos incapaç de correspondre a la intensitat emocional que ella expressa. Aquesta asimetria gestual, semblant a la d'Anna i Karenin, reforça l'asimetria del seu vincle matrimonial. Ara bé, a mesura que la coreografia avança, la corporalitat de Dolly canvia, fent que el seu desgast emocional es traslladi al cos: els moviments es tornen més petits i encongits, on veiem una rendició en lloc de verbal, física. Aquesta evolució gestual es pot interpretar com el pas visual de la resistència a l'abnegació que, en certa manera, posa en escena el pes invisible però omnipresent de la renúncia femenina dins la institució familiar del context de la novel·la. Així, la gestualitat de Dolly esdevé un símbol de la seva condició que, no només expressa la seva tristesa, sinó també la seva posició estructural dins un ordre social que tolera la infidelitat masculina, però exigeix la fidelitat i la contenció femenines. Tal

⁴ Salt d'un peu a l'altre amb desplaçament que s'inicia amb el llançament consecutiu de les dues cames a gran altura en direccions oposades, en què s'intenta mantenir el màxim de temps possible el cos en l'aire abans del retorn a terra (Termcat).

⁵ Gir sobre una sola cama, que fa d'eix, en punta o mitja punta, mentre l'altra cama es troba en retiré (Termcat).

⁶ Battement en què la cama de treball, en posició estirada, s'aixeca amb força al davant, al costat o al darrere del cos fins a l'altura del maluc o per sobre, i torna a la posició de partida (Termcat).

com assenyala Neumeier: «She is the ideal Russian woman for many Russians because she sacrifices herself, so to speak, for her family, for her children.» (Neumeier, 2022).

Així, Neumeier construeix amb el cos d'Anna l'antítesi de Dolly, cosa que es fa especialment evident a través de la seva gestualitat a l'escena de la cursa de cavalls. Mentre Dolly canalitza el seu dolor a través d'una dansa de resistència que acaba en rendició, Anna s'atreveix a exposar el seu desig per Vronski i, conseqüentment, el seu adulteri, davant del món. Tot comença amb un gest carregat de significat: Anna agafa el braç de Vronski i el condueix fins a la seva panxa, revelant-li el seu l'embaràs sense haver de dir res. Aquest moviment íntim desencadena una desconexió emocional en Vronski, que es tradueix en una descoordinació de moviments dins el joc⁷. Mentre la resta de jugadors ballen de forma coordinada, amb salts agressius i moviments de braços acompanyats del pal de lacrosse, Vronski perd constantment el *tempo*⁸ de la coreografia, ballant en una direcció oposada i desencaixada del grup, com si el seu cos revelés una ment absent. Aquesta descoordinació acaba donant lloc a la seva caiguda, on el ballarí és envoltat pels contrincants del joc. Per mostrar la preocupació d'Anna davant l'accident que ha patit el seu amant, Neumeier canvia l'escena de l'obra original, on l'Anna reacciona des de la grada, i decideix que la ballarina surti corrents des del públic i es llenci al terreny de joc per abraçar a Vronski, fent visible davant tota la societat una passió que fins aleshores havia estat secreta. En aquest moment, Karenin agafa la mà d'Anna i l'arrossega per l'escenari allunyant-la de Vronski, en un intent de què ningú s'adoni del que està passant per mantenir la seva imatge. Tot i això, ella aconsegueix fugir per tornar amb el seu amant, revelant la indiferència d'Anna sobre el que pugui pensar la gent. El *pas de deux*⁹ que recuperen després de l'accident, amb moviments lents i torsos entrellaçats, evidencia la seva unió emocional, mentre, darrere seu, el cos del ball reproduceix gestos mecànics, interpretant a una societat espectadora que observa i jutja. Tal com afirma Neumeier: «(...) this accident obviously forces Anna to reveal her feelings to the whole society» (Neumeier, 2022). És a través del cos d'Anna, doncs, que el coreògraf fa visible la ruptura entre desig i convenció, materialitzant en el gest allò que Pavel defineix com la lluita de l'individu contra l'artifici social (Pavel, 2003).

⁷ Enlloc de representar la cursa de cavalls com al text original de Tolstoi, Neumeier opta pel lacrosse, un esport aristocràtic i caòtic que li permet traslladar a escena la intensitat, el moviment i el perill de la competició. Segons el coreògraf, la confusió visual del joc i la seva violència simbòlica reforcen l'impacte dramàtic del moment en què Vronski resulta ferit i Anna revela obertament el seu amor (Neumeier, 2022).

⁸ Velocitat mitjana o moviment d'execució d'una obra musical (Termcat).

⁹ Fragment coreogràfic executat per dos ballarins (Termcat).

Aquesta revelació pública marca també un punt d'inflexió gestual en l'evolució d'Anna, sobretot quan ja ha fugit a Itàlia amb Vronski. Així doncs, en trencar definitivament amb el seu món, on fins i tot ha abandonat al seu fill, Neumeier construeix un *pas de deux* íntim i harmònic entre els dos amants, basat en moviments fluids i entrellaçats, on les accions d'un alimenten les de l'altre, com si formessin una sola unitat amorosa. El contacte constant, els *portés* i els girs compartits, mostren una felicitat construïda sobre la dependència mútua. Ara bé, a mesura que avança la coreografia, el cos d'Anna sembla no estar complet: li falta el seu fill. Després del primer conflicte amb Vronski, Anna somia que veu a Seryozha, el qual es manifesta en un *pas de deux* juganer, delicat i repetitiu, com si el seu cos volgués reviure allò que ha perdut. Amb aquest duet matern, l'espectador se n'adona com tot i la presència de Vronski, la memòria gestual de la ballarina rau en el seu fill, revelant així una fractura interna. A mesura que avança el ballet, la coreografia entre Anna i Vronski es fa menys cooperativa, és a dir, ella es deixa moure, però ja no impulsa; és una mena de cos arrossegat i inhabitat. Així, la dansa esdevé una mena de memòria corporal que revela la fractura interna del personatge, mostrant com la maternitat trenca l'equilibri del relat romàntic i transforma el seu cos en un lloc de tensió entre la culpa i el desig. Tal com diu Neumeier:

Anna Karenina also has a child. In my opinion, it's very important to understand her relationship with him, also physically, like in the ballet. If she is condemned for abandoning this child, then did she love this child? Was he with a nanny all the time? Was she not interested in him? How was Anna Karenina's relationship with her child? These are the elements you have to show physically, I think, in ballet, to not only understand, but to feel the story (Neumeier, 2022).

Finalment, aquesta desvinculació emocional amb el món (amb el seu fill, amb Vronski i amb la societat), acaba culminant en una escena altament simbòlica, on Anna esdevé una espectadora invisible del seu propi entorn. L'escenari s'omple de ballarins, com si tota l'aristocràcia l'envoltés, però ningú la veu ni la toca. El seu cos, que abans era una via de connexió, queda completament buit de relacions. En aquest punt, el moviment deixa de seguir una lògica narrativa lineal per entrar en un pas més fragmentari, on Anna oscil·la entre gestos d'angoixa, repeticions compulsives i impulsos que semblen trencar-se a mig fer. És en aquest moment quan la coreografia esdevé una traducció física del flux de consciència amb el que Tolstoi narra l'últim dia d'Anna: un estat de desconexió extrema, on la protagonista queda atrapada en una successió de pensaments i emocions inconnexes. Així, Neumeier trasllada aquest estat al cos, que només troba sortida en un gest final: llençar-se al buit. Un gest extrem

que no només finalitza el recorregut emocional del personatge, sinó que posiciona la coreografia com una dramatització física del pensament fragmentat i la dissociació interior.

Paral·lelament, el personatge de Levin ofereix un contrapunt gestual molt important dins del ballet de Neumeier. A diferència d'Anna, qui es mou des del desig i el conflicte amb la norma, Levin representa la recerca d'un sentit vital i possible, a través d'una relació més honesta amb el seu entorn i amb ell mateix. El seu cos no es presenta com un espectacle ni com una provocació, sinó com un lloc de dubte i escolta constant. Des de la seva primera aparició a l'escenari, es veu com la seva gestualitat està construïda sobre l'asimetria i l'abstracció. Un cop a escena, el ballarí que interpreta a Levin sovint evita el centre i es mou amb una fisicitat que sembla incoherent: passos irregulars, canvis sobtats de direcció i braços que s'aixequen a mitges, com si volguessin obrir-se, però no s'atreïssin del tot. Una gestualitat fragmentària i poc espectacular que pot expressar la seva posició interior: un personatge que se sent incòmode davant les convencions socials i, per tant, és incapaç d'integrar-se dins l'aristocràcia que l'envolta. Neumeier mateix reconeix que aquest personatge és especialment difícil de portar al cos: «But the character as portrayed by Leo Tolstoy is actually very difficult to stage in a ballet, because he's a man who's constantly brooding, who thinks very rationally. And it's very difficult to translate this intellectuality into dance» (Neumeier, 2022). Tot i això, a mesura que avança el ballet, la seva relació amb Kitty esdevé clau per a la seva evolució física. En el primer *pas de deux* entre tots dos, mostra moviments tímids i plens de pauses, però després de la reconciliació, els seus cossos comencen a sincronitzar-se. És una dansa on no hi ha acrobàcies ni exhibició, sinó que ballen de manera pausada i harmoniosa, on els gestos es fan més amplis i més fluids. Així doncs, a través d'aquesta nova harmonia compartida, Levin troba un equilibri intern que no havia assolit abans. Aquest canvi es reflecteix perfectament a l'escena del prat, on Levin observa els pagesos segant i, fascinat pel ritme col·lectiu, intenta imitar-lo. Tal com explica Neumeier, «It only works when you are in it, when you just let yourself get into the movement» (Neumeier, 2022). Això es tradueix en escena com una coreografia hipnòtica, repetitiva i gairebé meditativa, on el cos de Levin abandona la seva rigidesa inicial i es fon amb el moviment comunitari, trobant sentit en la repetició i la connexió amb els altres. Neumeier coreografia aquí una epifania profundament tolstoiana: segant al costat dels camperols, Levin s'aliena del món, desconnecta del soroll intern i extern, i accedeix a un estat de lucidesa física i espiritual que no pot ser expressat amb paraules.

4.2.2. Música

La música del ballet *Anna Karenina* de John Neumeier constitueix un element fonamental per entendre l'enfocament dramàtic i simbòlic de l'obra. Neumeier construeix la partitura a través de tres músiques molt diferenciades: les obres clàssiques de P. I. Tchaikovsky, les composicions d'Alfred Schnittke i les cançons de Cat Stevens. Aquesta tria, però, no només respon a criteris estètics, sinó que esdevé una eina molt important per articular tant la història com els mons interiors dels personatges. De fet, segons explica un article de Ksenia Popova, la música de Tchaikovsky fa referència a la societat i el temps històric; la de Schnittke expressa la tensió emocional dels personatges; i la de Cat Stevens reflecteix el món interior de Levin (Popova, 2023: 78). Així doncs, seguint la teoria de Popova, aquest triple nivell musical es correspon amb la tripartició semàntica de l'obra: Tchaikovsky articula els espais socials i la convenció (la cort, les festes, la institució familiar); Schnittke actua com a contrapunt intern, inquietant i caòtic; i Cat Stevens obra un nou món espiritual, reservat a Levin, que marca un fort distanciament amb el món aristocràtic. De fet, Neumeier ho explica així:

The fact that he loves the countryside, but he's actually looking for God, made me choose Cat Stevens' music, because Cat Stevens was also searching for God. Later on, he converted to Islam, he changed his name to Yusuf Islam, and I find exactly those two things that I've always liked in music: a simplicity, a joy of living, and at the same time, in a way, a spirituality (Neumeier, 2022).

Aquestes tres capes musicals no es distribueixen arbitràriament al llarg del ballet, sinó que tenen una funció dramàtica específica. Si la música de Tchaikovsky reflecteix els moments socials, acompanya escenes com la trobada d'Anna i Vronski a Moscou, el naixement de la filla d'Anna o la festa de compromís de Kitty, ja que és una música que, segons Papova, emmarca els personatges dins la societat i la història, a través d'un caràcter cerimoniós i sentimental. D'altra banda, seguint el caos de la música de Schnittke, veiem com irromp en els moments de crisi subjectiva, com les visions d'Anna, el seu col·lapse o la passió destructiva que desprèn. Es tracta de fragments sonors trencats, tensos i carregats de dissonància. La música de Cat Stevens (com ara *Moonshadow*, *Sad Lisa*, *Morning Has Broken* o *One Day At A Time*), en canvi, constitueix la banda sonora del món interior de Levin. La seva primera aparició, amb *Moonshadow*, es presenta com un monòleg corporal ple de vacil·lacions i descobertes íntimes. Més endavant, la cançó *Morning Has Broken*

acompanya l'escena on Levin observa la sega dels camperols, una de les més espirituals i coreogràficament harmòniques del ballet. Tal com diu Neumeier, aquesta escena és un moment poètic, gairebé hipnòtic on Levin només pot connectar amb el món quan deixa de pensar i es deixa portar pel moviment (Neumeier, 2022).

4.2.3. Escenografia

L'espai escènic del ballet de Neumeier també té un rol fonamental. Segons el coreògraf, es fa ús del minimalisme per posar l'accent sobre el cos com a mitjà expressiu principal (Neumeier, 2022). Així, l'ús que fa Tolstoi del detall a la seva narrativa (petits gestos, objectes o situacions domèstiques carregades de profunditat emocional), es pot relacionar amb els objectes que incorpora Neumeier: cadires, maletes, joguines, pancartes polítiques, flaixos de càmera, taules o cigarrets; ja que, al cap i a la fi, actuen com a detalls performatius que, com en Tolstoi, revelen una tensió o una veritat emocional amagada.

Aquest ús dels objectes com a eines simbòliques es fa especialment visible en escenes com la de l'acte polític inicial, on Anna i Karenin són representats com a figures polítiques, perfectament disposades per la càmera. Neumeier explica que va voler mostrar una societat obsessionada amb la imatge, i per això recorre a l'escenografia d'un *mítting* polític. Tal com afirma el coreògraf: «Actually the scene radiates ambition, a crazy focus on winning at all costs... you see that Anna knows exactly how to pose for the photographers... it's a bit exhausting to always be in a performance» (Neumeier, 2022).

Un altre objecte destacable dins l'escenografia és l'ús del llarg taulell blanc durant l'estança de Vronski i Anna a Itàlia, el qual, segons Neumeier, no evoca una Rússia imperial, sinó més aviat una distància emocional: «This long table does not refer to Russia. It represents the idea that between the two, who were actually very close in the beginning, suddenly, at the moment that they think they're really good together, there's still a distance» (Neumeier, 2022). Aquesta materialització d'un conflicte emocional a través d'un objecte escènic es pot interpretar com una clara transposició coreogràfica del detall tolstoïà: el que és petit, concret i insignificant, esdevé revelador.

També és molt important la figura del cigarret, que funciona com un fil conductor simbòlic entre l'inici i el final de la relació amb Anna i Vronski. En la seva primera trobada pública,

Neumeier utilitza aquest objecte aparentment banal, per desplegar una metàfora visual: Vronski encén el cigarret d'Anna amb un encenedor, un gest que, tot i semblar sensual, està carregat d'implicacions: «(...) they play with fire, and not only because he's just there to light her cigarette if she needs it...» (Neumeier, 2022). Aquest “jugar amb foc”, doncs, no només és literal, sinó que marca l'inici de la temptació, el risc i del punt de no retorn en el qual s'endinsa el personatge d'Anna. Aquest detall retorna a l'escena final del ballet, però ara invertit: Vronski intenta encendre-li de nou el cigarret, però l'encenedor ja no funciona. Aquest petit gest fallit condensa de forma precisa l'esgotament del vincle que un dia va encendre la passió entre ells. Amb aquest simple gest, Neumeier tanca el cicle emocional dels personatges i converteix el cigarret en un detall significatiu que encapsula tota la tensió dramàtica del seu trajecte.

5. CONCLUSIONS

«Todas las familias felices se parecen; las desdichadas lo son cada una a su modo» (Tolstoi, 2010: 23). Recuperant la frase inaugural d'*Anna Karenina*, ens adonem com concentra, amb aparent senzillesa, una de les intuïcions fonamentals de Tolstoi, analitzada amb profunditat al llarg del treball: la complexitat emocional, social i moral que travessa la vida moderna. És des d'aquesta perspectiva que, com s'ha vist, John Neumeier, més d'un segle després, proposa una adaptació coreogràfica, no per fixar-la en el passat, sinó per projectar-la al present. La seva aposta per una posada en escena contemporània, per l'ús d'elements simbòlics i per una lectura emocional dels personatges, revela així un desplaçament de l'horitzó d'expectatives: allò que en el segle XIX quedava breument insinuat, avui esdevé un eix central de la lectura.

Si el realisme de Tolstoi partia de la voluntat de representar amb detall i complexitat la vida interior dels individus atrapats dins les estructures socials del seu temps, el repte de la seva transposició escènica no pot ser la simple reproducció d'aquests codis, sinó la seva problematització. Així doncs, la lectura que John Neumeier fa d'*Anna Karenina* no es limita a adaptar l'univers de la novel·la al llenguatge de la dansa, sinó que es proposa fer una relectura activa que, com assenyala Wolfgang Iser, empleni buits, reformuli expectatives i, sobretot, traslladi el conflicte interior dels personatges a una expressivitat corporal arrelada al context contemporani. El moviment ja no és només forma o bellesa, sinó que amb Neumeier

es converteix en una manera de pensar i encarnar les tensions morals i socials de l'obra des d'una nova sensibilitat. Per tant, la dansa, aquí, ja no serveix com a il·lustració, sinó com a mecanisme d'interpretació.

Aquest treball ha volgut demostrar, amb això, que la migració d'una obra literària com *Anna Karenina* al llenguatge del ballet no implica una pèrdua, sinó més aviat una reformulació del sentit. Les limitacions del cos respecte a la paraula no impedeixen la comunicació, sinó que en proposen una de diferent, més ambigua i oberta, però no per això menys intensa. El gest, el moviment, l'espai i la música, actuen dins l'obra de Neumeier com a nous portadors de significat, i és en la seva articulació on es desplega una nova lectura de la novel·la. Tal com assenyala Rudolf Laban a *El dominio del movimiento*, el moviment no és mai un acte neutre, sinó que pot estar connotat tant pel context, la situació o l'afecte que el mobilitza. Una mateixa emoció, diu Laban, pot adoptar formes diferents segons el lloc on s'expressa: els moviments d'una dona al paradís no són els mateixos que els d'una aristòcrata del segle XIX (1987: 14). El gest, en aquest sentit, és ja una lectura del món, una resposta concreta a un entorn simbòlic determinant. I és aquí on cal tornar a preguntar-se: on queda el realisme?

Neumeier, com s'ha vist al llarg del treball, desplaça l'horitzó de la lectura de la novel·la en altres punts que ell considera més significatius. El més notable, podria considerar-se el protagonisme que dona a la relació entre mare i fill (Anna i Seriozha). Si en Tolstoi aquesta relació apareix apuntada, però no desenvolupada, en el ballet emergeix, tal com explica el mateix coreògraf, com un dels focus principals de tensió emocional. Ara bé, aquest gest no és arbitrari, sinó que mostra fins a quin punt l'adaptació és alhora una actualització crítica, ja que en ser llegida des del segle XXI, *Anna Karenina* ja no només és una novel·la sobre l'adulteri o la hipocresia burgesa; sinó que ara també implica una reflexió sobre les estructures de gènere, la maternitat imposada, la culpa com a construcció social i les formes de violència simbòlica que travessen els cossos femenins. Per tant, es pot entreveure com Neumeier no inventa aquests temes, sinó que els intensifica, fent-los visibles i utilitzant-los per crear una dramaturgia única i pròpia.

En aquest context, el ballet esdevé un espai on emergeix una nova manera de fer realisme, és a dir, en lloc de crear efecte de realitat a través de la representació exhaustiva del món visible, Neumeier construeix un escenari on la crisi interior obre la porta a una nova realitat. Això queda especialment clar en la figura del mujik, una presència onírica que Neumeier recupera

com a metàfora de la crisi existencial, el trauma i la culpa, no només d'Anna, sinó de tot un ordre simbòlic de descomposició. El fet que aquest personatge, que a la novel·la apareix només en somnis i en imatges fragmentàries, tingui un paper actiu dins l'escena, demostra fins a quin punt la dansa pot fer emergir dimensions latents del text i oferir una lectura en clau contemporània de la seva densitat simbòlica. Així doncs, el diàleg entre llenguatge literari i llenguatge corporal no només permet estudiar les possibilitats expressives de cada codi, sinó que també revela com aquests poden interferir-se i multiplicar-se en el moment de la transposició. Allà on la paraula delimita, el cos suggereix; allà on la narració descriu, la dansa encarna. I serà en aquesta tensió entre llenguatges, entre la literalitat del text i l'ambigüitat del moviment, on es genera un nou espai de sentit. Un espai que, no només manté viu el llegat de Tolstoi, sinó que el resignifica des d'una mirada crítica i contemporània. Així, el realisme, entès en aquest treball com una recerca de la veritat interior enmig d'un món buit i artificial, pot trobar en el llenguatge de la dansa una continuació inesperada però igual d'expressiva.

Ara bé, també és cert que tota transposició escènica parteix, inevitablement, d'una lectura subjectiva. La versió de Neumeier és tant reveladora com situada, ja que selecciona, intensifica i omet segons la seva sensibilitat estètica i concepció del drama. Altres coreògrafs mencionats, com Boris Eifman, han llegit *Anna Karenina* des d'una perspectiva més expressionista, centrada en l'extrem emocional i la descomposició psicològica del personatge. Un contrast que evidencia com l'adaptació no és un simple acte fidel de traducció entre llenguatges, sinó una interpretació activa i contextual. La dansa, en aquest sentit, no es limita a seguir una pauta narrativa, sinó que projecta una visió del món, una lectura del conflicte humà i una ètica del moviment.

És per això que aquest estudi, tot i haver centrat l'anàlisi en la proposta de Neumeier, obre la porta a futures línies d'estudi que podrien ampliar el debat sobre la relació entre coreografia i literatura. Com afecta la ideologia del coreògraf a la manera com es representa gènere, classe o interioritat? Quin paper tenen les decisions musicals i escenogràfiques en la configuració del realisme escènic? I, sobretot, com es podria pensar una teoria de la dansa que no només analitzi formes i moviment, sinó que se centri en la seva capacitat narrativa, simbòlica i crítica? El diàleg entre cos i text, o entre gest o paraula, és, com s'ha vist, una font inegotable de sentit. I són precisament aquestes tensions i interseccions les que fan que *Anna Karenina* continuï sent una obra viva i capaç de reinventar-se, fins i tot a través de la dansa.

6. BIBLIOGRAFIA

Abad, A. (2012). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Alianza editorial.

Albán, F. (2004). Dublineses: el arte de la epifanía. *Revista Andina de Letras*, (18), 39-45.

Barthes, R. (1987). L'efecte de realitat. Dins R. Barthes, *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura* (C. Fernández Medrano, Trad. p. 210-218). Paidós.

Faro, A. (2006). *Película de libros*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Fondevila, S. (2024). Anna Karèнина': passió amorosa a baixa temperatura. *Diari Ara*.

Gran Teatre del Liceu (2017). *Anna Karenina* [Programa de mà del ballet de Boris Eifman amb música de Piotr Ílitx Txaikovski. Temporada 2017/18]. Barcelona.

Iser, W. (1978). *The act of reading: A theory of aesthetic response*. The Johns Hopkins University Press.

Iser, W. (1987). El proceso de lectura: Enfoque fenomenológico. Dins J. A. Mayoral (Ed.), *Estética de la recepción*. (p. 215-243). Arco/Libros.

Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento*. (J. Bosso, Trad.). Editorial Fundamentos.

Levinson, A. (1991). *André Levinson on Dance: Writings from Paris in the Twenties*. (J. Acocella i L. Garafola, Eds.). Wesleyan University Press.

Lukács, G. (2010). *Teoría de la novela: Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. (M. Ortelli, Trad.). Ediciones Godot.

Mallarmé, S. i Gould, E. (1993). Ballets. *PAJ: Performing Arts Journal*, Jan, Vol. 15 (1), p. 106-110.

Meylac, M. (2018). *Behind the scenes at the Ballets Russes: Stories from a Silver Age*. I.B. Taurus.

Morson, G. S. (2007). *Anna Karenina in Our Time: Seeing more wisely*. Yale University Press.

Nabokov, V. (2009). *Curso de literatura rusa*. (M. Luisa Balseiro, Trad.). Clásico Zeta.

Neumeier, J (2022). *Anna Karenina* [DVD, direcció de Myriam Hoyer]. Hamburg Ballet State Opera: Major.

Pavel, T. (2003). *Representar la existencia: El pensamiento de la novela*. (D. Roas, Trad.). Crítica.

Peña-Ardid, C. (2009). *Literatura y cine: Una aproximación comparativa*. Cátedra.

Ponce, D. (2010). *Danza y literatura, ¿Qué relación?*. Cenidi Danza.

Popova, K. (2023). Interrelation of literature and choreography in the works of John Neumeier. *Philosophy and Culture*, (7), 73-85.

Shklovski, V. (2012). El arte como artificio. Dins T. Todorov (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (A.M. Nethol, Trad. p. 55-70). Biblioteca Nueva.

Steiner, G. (2002). *Tolstói o Dostoievski*. (A. Bartra, Trad.). Siruela.

Tolstoi, L. (2010). *Anna Karenina*. (V. Gallego, Trad.). Alba Editorial.

TERMCAT, Centre de Terminologia. (s. d.). *Diccionari de dansa*.

Valéry, P. (2019) *La philosophie de la danse : ou l'invention esthétique*. Ink Book Édition.

Voltaire. (1901). *The works of Voltaire: A contemporary version* (Vol. 6, J. Morley, T. G. Smollett, W. F. Fleming & O. H. Gordon Leigh, Eds.). St. Hubert Guild.

Wood, J. (2016). *Los mecanismos de la ficción*. (A. Herrera, Trad.). Taurus.

7. ANNEXOS



Figura 1: Campanya electoral



Figura 2: Primera aparició Mujik



Figura 3: Infidelitat de Stiva



Figura 4: Jugant amb foc



Figura 5: Epifania al camp

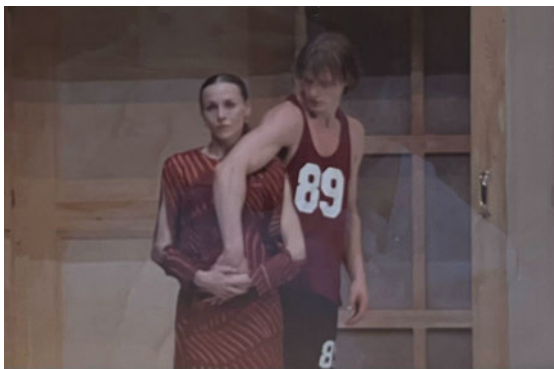


Figura 6: La notícia



Figura 7: Artificialitat de Karenin



Figura 8: Passió a Itàlia



Figura 9: Relació mare i fill



Figura 10: Flux de consciència