



Natalia Ollora – Triana
Miguel Corbí

Facultad de Educación de la Universidad de Burgos

**“EL BAILARÍN Y SU
CONFIGURACIÓN
COMO CATEGORÍA EN UNA
OBRA DE DANZA”**

**THE DANCER AND HIS CONFIGURATION
AS A CATEGORY IN A DANCE PLAY**

RESUMEN

El presente artículo analiza las categorías que definen el bailarín como principal elemento de significación o signo para la construcción de la semiótica de la danza partiendo de la revisión documental. Dentro de un paradigma plural que integra el análisis cualitativo y la investigación basada en el arte, y desde la metodología observacional elaboramos un instrumento de análisis ad hoc con el objetivo de estudiar la relación entre movimiento y espacio y el carácter generador de significado dentro del proceso de comunicación. Entre los resultados más destacados resaltamos categorizar los signos que delimitan este elemento a modo descriptivo y de herramienta de análisis. Estos permiten concluir cómo, de manera principal pero no única, este elemento y la organización o conformación de sus signos, generan significado dentro del discurso de las obras de danza y son una aportación a su semiótica como un conjunto de elementos de creación con significado.

PALABRAS CLAVE

Danza, Comunicación, Bailarín, Semiótica, Significado

ABSTRACT

This article analyses the categories that define the dancer as the main element of significance for the construction of dance semiotics based on a documentary review. Within a plural paradigm that integrates qualitative analysis and art-based research, and from observational methodology, we developed an ad hoc analysis instrument headed to study the relationship between movement and space, and the features that generates meaning within the communication process. Among the most outstanding results we highlight categorizing the signs that delimit this element as a descriptive and analytical tool. These allow us to conclude how, in a main but not unique way, this element and the organization or conformation of its signs generate meaning within the discourse of dance plays and also being a contribution to its semiotics as a set of elements of creation with meaning.

KEYWORDS

Dance, Communication, Dancer, Semiotic, Meaning.

EL BAILARÍN Y SU CONFIGURACIÓN COMO CATEGORÍA EN UNA OBRA DE DANZA

Natalia Ollora–Triana
Miguel Corbí

Facultad de Educación de la Universidad de Burgos

INTRODUCCIÓN

Abordamos en este artículo la consideración de la danza escénica o teatral con fines artísticos, como una forma de comunicación que desarrolla una narrativa propia dentro de una semiología particular, dedicando los conocimientos de esta a la comprensión del arte de la danza como un sistema de signos con significado (Bobes, 1987; Bobes, 2004 & Illiescu, 2011; Kowzan, 1997; Popa, 2015). Estas narrativas se trazan por los elementos que forman parte de sus particularidades y formas de desarrollo en el momento de la creación y posterior representación (Toro Calonge & López-Aparicio Pérez, 2018).

Decimos que hay comunicación cuando una señal, signo o conjunto de signos o mensaje es enviada desde un emisor a un destinatario y exige una respuesta interpretativa de este destinatario. Esta respuesta interpretativa o comprensión del mensaje sólo puede darse cuando existe un código, por lo tanto, si queremos conformar la semiótica de la danza se debe postular la existencia de un lenguaje de la danza (Thibaud, C. citado por Del rosario Morales, 2011).

Por otro lado, se considera que el hecho de pertenecer al conjunto de artes escénicas le otorga una condición estética, concepto que se debe aceptar para el estudio de la comunicación. En función de un espacio y un tiempo histórico y cultural, la obra (contenido/mensaje) adquiere significado únicamente como símbolo exterior (significante, significant) según la terminología de Saussure (Mukarovsky, 1977), lingüista que en su estudio de los signos define una estructura dual constituida por significante, como unidad que puede ser tanto acústica como visual, y significado como la idea o concepto evocado en la mente, ambos están uni-

dos por un vínculo arbitrario y ha sido creado por el hombre (Zecchetto, 2002), por lo que corresponde a la conciencia colectiva. Una significación determinada y construida a partir de lo que se ve o percibe, de lo que Bourdieu (1997) denomina capital cultural, y de la comprensión individual del colectivo receptor, en este momento y lugar concreto. Estos elementos subjetivos equivalen a lo que Fechner resume como “factor asociativo” de la percepción estética (Cuesta, 2005). Algunos de estos elementos pueden ser objetivados como signos que se encuentran en el colectivo tanto del emisor como del receptor, aportándole un significado objetivo y una asociación subjetiva a la obra de arte.

Considerando pues que el arte es un lenguaje que integra una referencialidad subjetiva y una referencialidad objetiva y que estas se hallan en el colectivo que forma parte del hecho comunicativo concreto, emerge la necesidad de entender cómo se constituye este sistema de signos que aportan una parte de significado objetivo al mensaje enviado entre el creador e intérprete y el receptor.

Tras realizar una revisión documental, con el fin de conocer los diferentes signos que están presentes en las creaciones escénicas y así construir los significados de las obras, se consideraron pertinentes las aportaciones realizadas por Fistcher-Litche (1983) y Pavis (2000) a partir del análisis de los espectáculos teatrales, además de los estudios de Kowzan (1986), Dallal (1988; 2007) y Adshead et al. (1999), acerca de sus análisis sobre los elementos que forman la danza escénica.

A lo largo de toda la historia y las creaciones, la danza se halla sustentada en el movimiento como elemento caracterizador (Radoslav, 2008). Este movimiento se relaciona con otros

elementos como signos en una interacción entre niveles semióticos (Ata & Queiroz, 2019; Bobes, 2004; Mangieri, 2010; Muntanyola & Belli, 2016; Popa, 2015; Vieites, 2016). Por lo tanto, dentro del movimiento como elemento, está todo lo que implica al ser humano motriz, cognitiva, expresiva y socialmente (Batalha, 1983). El bailarín es esencial como materia prima (Dallal, 1988) y el movimiento con todas sus dimensiones será una de las características fundamentales (Carlóni, 2018).

Considerando la semiología de la danza como un sistema de signos portadores de significado y delimitadores de un estilo o paradigma, nuestro artículo asume que el cuerpo y su movimiento es el principal elemento discursivo con significación como signo de dicha semiología, y tratamos de responder a los siguientes objetivos e hipótesis:

- Analizar la expresión danzada del bailarín, como elemento de significación, portador de significado, con el fin de realizar una configuración concreta para la creación y la recepción.
- Conocer los signos que configuran el elemento corporal y el movimiento del bailarín como generador y portador de significado en el proceso de comunicación entre el creador e intérprete y el público como parte de la semiología de la danza.

Esto lleva al planteamiento como hipótesis del artículo: definir los signos que conforman el elemento de la expresión danzada del bailarín de una forma concreta por el creador, favorecerá el proceso de comunicación, tanto la emisión como la recepción, además de categorizar las obras dentro de un estilo o paradigma concreto de creación.

Como segunda hipótesis: los signos del bailarín y su expresión danzada constituye un elemento portador de significado y delimitador de los diferentes estilos de danza.

SEMIÓTICA DE LA DANZA: EL CUERPO Y EL MOVIMIENTO COMO SIGNO

A través de un análisis coreográfico histórico se pueden llegar a definir cuáles son estos elementos como signos semiológicos. En danza,

además del cambio en el uso del libreto y de la narración, también se producen cambios substantivos en el uso de los elementos de significación para proponer una nueva forma de "danzalidad" como un lugar de experimentación fundamentado en la nueva noción de teatralidad (lugar de experimentación teatral) que involucra una escena revolucionaria dentro del "giro corporal" (Grumann Sölter, 2008), esta nueva danzalidad tendrá implicaciones tanto en el proceso de creación como en el de comunicación. Estos elementos configuran la acción como mensaje a transmitir, tienen una referencia interna en la propia obra y unos referentes externos, y es el espectador el que ha de partir de lo que ve para crear el significado.

Como espectáculo escénico sucede una comunicación entre emisor, intérpretes y creadores, y receptor o público, por lo tanto y según Sonesson (2009), la danza es un asunto de significados, pero más allá del hecho de tratarse solo de signos, la semiótica contemporánea busca descubrir una estructura más profunda del sentido para que suceda la comunicación. El signo es una manera posible de significar, pero existen otras formas de significar, por tanto, la semiótica de la danza debe tener la misión de aclarar cómo las "cosas" que suceden en la interpretación significan, cómo se crean los significados y cómo se hacen accesibles a los demás (Sonesson, 2009).

Para el estudio de la danza desde la semiología, se deben considerar las obras como universos esencialmente heterogéneos y establecer vínculos entre rasgos de cualquier naturaleza, poniendo en juego regímenes de signos y no signos variados planteados, desde el movimiento, las imágenes, el sonido los colores, la palabra, etc, que posibilitan diversos universos de significación que influirán en la comprensión (Farabello, 2012).

Para definir los signos que podemos llamar de significación, y siguiendo el modelo de sistematización de Kowzan (1986) desarrollado dentro del teatro, consideraremos los siguientes elementos como aquellos que van a configurar un modelo de análisis de la danzalidad de las obras, y además de construir el sistema semiótico, delimitarán los paradigmas de creación o estilos. Vamos a realizar el análisis del cuerpo del bailarín y su movimiento como materia propia de la danza, en un espacio y un tiempo en relación a la obra. Para referirnos al término cuerpo se consideran los plan-

Tabla 1

El signo en la danza a partir de Kowzan (1986)

SIGNO	FORMA QUE ADQUIERE	DE QUIEN DEPENDE LA EMISIÓN	MARCO	TIPO DE SIGNO
Libreto	Texto de la dramaturgia	Músico coreógrafo dramaturgo	Mundo dramático	<i>Signos múltiples: coreógrafo, bailarín músico, escenógrafo...</i>
Maquillaje Peinado Indumentaria	Aparencia externa del bailarín	Externos al bailarín	Espacio y tiempo	
Mímica Gesto Movimiento Baile / danza Kinesfera	Expresión danzada	Propios del bailarín	Espacio y tiempo	Signos visuales
Accesorios Decorado Iluminación	Características del espacio escénico	Externos al bailarín	Espacio y tiempo	Signos visuales
Música Espacio sonoro	Efectos sonoros		Tiempo	Signos auditivos

teamientos de Guzmán (2008) basados en los estudios de Sartre (1972), para la autora las construcciones del cuerpo, que denomina técnicas corporales o gestualidad, son visibles en la dimensión de cuerpo interpretado (Sartre, 1972) que apela a la condición intrínseca del humano de significar, y que depende de la interpretación que el otro hace sobre cada cuerpo, además de condicionar la propia interpretación de sí como del cuerpo ajeno (González, 2016). Guzmán reconoce al lugar del registro simbólico como el ámbito característico de la construcción del cuerpo interpretado. Las estructuras corpóreas son fundamentales para la creación del significado, por lo que este signo resulta requerir de una elaboración compleja que involucra todo lo mencionado y la gestualidad (Guzmán, 2008).

Expresión danzada – propia del bailarín: Análisis del parámetro “Signos del bailarín” como elemento portador de significación

Signos del bailarín: Espacio de actuación: Interpersonal, Kinesfera y Diseño de grupo

En la danza, el movimiento es el material expresivo típico y propio sobre el que se realiza un principio de asimilación (Farabello, 2012), y todos los elementos son asimilados a este material. Este movimiento surge de un cuerpo humano y tiene un diseño temporal, ya que se desarrolla en un tiempo, y un diseño espacial que se evidencia en su forma visual (Farabello, 2012). Estas relaciones suceden en la obra de un modo tridimensional y van a supeditar a la relación de estos aspectos en el análisis del parámetro.

Comenzamos este análisis por el espacio en el que se lleva a cabo la interpretación, la obra. Este espacio de actuación relacionaría distintos componentes espaciales y conceptos entre ellos, esta parcela que existe con el bailarín es definida por Laban como el espacio personal

de este, a lo que denomina Kinesfera (Laban, 1987), de su estudio se encarga la Coreútica y a partir de su análisis profundo se definen distintos mapas de movimiento. Kinesfera es el concepto manejado por la Kinesiología o ciencias del movimiento, en ella se puede hablar de una serie de conceptos (planos, ejes, volúmenes, etc.) propios del cuerpo en el espacio y del movimiento (Laban, 1966).

Si se realiza un análisis espacial desde la Coreútica, se pueden delimitar y clasificar los diferentes paradigmas por su forma de utilización del espacio. Ya se ha definido la Coreométrica o Choreometrics (Lomax, 1968, citado en Sampedro & Botana, 2010), como un campo de conocimiento propio de danza que analiza la conexión existente entre los ideales de una cultura o una época determinada con lo representado en sus composiciones coreográficas en cuanto a configuración. De esta forma y por paradigmas, la danza clásica, propia del siglo XVIII, responde a un trato del cuerpo del bailarín que encaja en los ideales de cortesía, elegancia y pudor que se valoraban en aquella época (Abad, 2004; Megías, 2009).

El ballet clásico utiliza las direcciones primarias definidas por la Coreútica: sagital o izquierda-derecha, frontal o anterior-posterior y transversal o superior-inferior. A partir de ellas establece sus posiciones y crea sus movimientos, es por tanto simétrico, estable y ordenado (Scialom, 2017; Petrella, 2006). La danza moderna y postmoderna-contemporánea explora nuevas direcciones diferentes a las desarrolladas por Laban y multiplican las posibilidades de aplicación (Sampedro & Botana, 2010).

Las principales posibilidades y elementos de significación para la creación coreográfica dentro de la Kinesfera son (Botana, 2010):

- Verticalidad estática-Equilibrio y No verticalidad-desequilibrio: basar el equilibrio en la utilización de unos ejes o planos concretos de la kinesfera. La danza clásica utiliza las direcciones primarias para establecer sus posiciones y a partir de ahí crear sus movimientos. El equilibrio depende de la acción y técnica correcta dentro de los ejes principales. Utiliza también los planos primarios que crean estos ejes para aislar un hemicentro de otro. (Quijano, 2011). La conexión entre movimientos viene dada por decisión coreográfica, no porque el impulso natural

de uno provoque la reacción de otro. La danza moderna y más contemporánea se apoyan en líneas y planos oblicuos, espirales y diagonales, desequilibrios para transición de movimientos, ampliando las direcciones espaciales del clásico (Botana, 2010).

- Verticalidad en el salto y No verticalidad (suspensión): la utilización del plano superior e inferior varía en cada paradigma, el clásico tiende a la máxima elevación para mostrar potencia y virtuosismo técnico, además de corresponder a un deseo de ligereza (Genevieve & Prudhommeau, 1974). En moderno y postmoderno-contemporáneo se tiende a viajar, incluso a recepciones al ras del suelo enfatizando en la calidad de la sensación y no en la cantidad del salto (De la Rosa, 2017). Además, no solo utilizan el eje vertical en las direcciones como en clásico, sino diagonales en los impulsos.
- Amplitud de la base (reducida o amplia): la ocupación en el espacio de la base de apoyo para crear o ejecutar movimientos. En clásico se tiende a la mínima base de apoyo cuya máxima expresión está subiéndose a las puntas, esto provoca la alineación del cuerpo necesaria para mantener el equilibrio en el eje vertical. El moderno y postmoderno-contemporáneo utiliza la base que necesita, sin cuestionar la amplitud, con el fin de moverse libremente, hasta el punto de utilizar el suelo con toda la superficie del cuerpo (De la Rosa, 2017).
- Niveles del espacio: entendido como alturas, baja media y alta. El clásico trabaja los niveles medio y alto alcanzando su altura máxima con los portés, sin embargo, el moderno y contemporáneo trabaja todos los niveles, incluyendo el bajo, incluso todos los niveles que se puedan alcanzar con la utilización de material para trepar (Botana, 2010; De la Rosa, 2017).
- Prima el diseño espacial (diseño de grupo en el espacio): los elencos de las compañías de repertorio clásico están compuestas por bailarines con estructuras corporales similares, lo que influye en la simetría, orden y equilibrio en el diseño espacial (Abad, 2004; Botana, 2010).

Por lo tanto, proponemos para el análisis del elemento movimiento del bailarín y sus signos de configuración dentro del espacio de actuación las siguientes tablas:

Tabla 2

Signos del bailarín: espacio de actuación; kinesfera e interpersonal

SIGNOS DEL BAILARÍN	
Espacio de actuación	
INTERPERSONAL	KINESFERA
Invasión mínima entre bailarines	Verticalidad equilibrada
Invasión máxima entre bailarines	No verticalidad (desequilibrio)
Empatía mínima entre bailarines	Verticalidad en saltos
Empatía máxima entre bailarines	No verticalidad en saltos
Tensión espacial con o sin invasión	Nivel bajo (espacial)
Rol entre bailarines definido	Nivel medio (espacial)
Rol entre bailarines intercambiable	Nivel bajo (espacial)
	Base amplia
	Base reducida
	Importancia diseño corporal espacial

Tabla 3

Signos del bailarín: espacio de actuación; Diseño de grupo

SIGNOS DEL BAILARÍN
Espacio de actuación
DISEÑO DE GRUPO
Simetría
Asimetría
Igualdad formal
Desigualdad formal
Formación espacial equilibrada visualmente
Disposición espacial jerarquizada
Rol entre bailarines intercambiable

En segundo lugar, como podemos ver en la tabla 2, dentro del parámetro de los signos del bailarín, se define el espacio interpersonal, espacio de relación que se establece entre dos o más bailarines y sus kinesferas, dentro de este lo importante es la posición entre ellos.

La puesta en escena proporciona unas relaciones espaciales y de comunicación motriz o no verbal entre los intérpretes. Según Guillén (1994) las ciencias que estudian los sistemas de comunicación que están ligados al movimiento corporal y a las conexiones psicológicas y, por tanto, a la carga significativa del movimiento en la escena son el paralenguaje, la kinésica y la proxémica.

La comunicación no verbal y su dimensión pragmática hace referencia a toda interacción o producción de movimiento interindividual portadora de información, y en el modo en el que esta afecta (Watzlawick, Beavin, & Jackson, 1981). Como interacción motriz esencial existe la comunicación práxica (Parlebás, 2008) que comprende la directa: comunicación (entre compañeros) y contracomunicación motriz (entre adversarios), y la indirecta: constituida por gestemas (posturas, gestos, mímica...) y praxemas (acciones significativas). Este mismo autor propone un campo de estudio al que denomina Semiotricidad (Ameri, 2013; Parlebás, 2001), dedicado al estudio de las situaciones motrices a partir de sistemas de signos, en este campo los gestemas y praxemas son fundamentales, puesto que sin ser tan evidentes integran, preparan y facilitan la comunicación directa. Dentro de la danza, este concepto de comunicación práxica incluye todos los signos motrices que se emiten entre los elementos que integran el acto de la comunicación, donde el público puede emitir signos de contracomunicación motriz.

Dentro de esta comunicación uno de los campos que se refieren directamente al espacio es la proxémica. "La forma en que se utiliza el espacio comunica, también un mensaje. A la forma en que, en este sentido, se utiliza el espacio, se llama Proxemia". (Hall, 1991, p. 87), este autor afirma que el uso del espacio tiene efectos importantes en la comunicación. Dice así: "los cambios de espacio dan tono a la comunicación, la acentúan, y a veces superan a la palabra hablada" (Hall, 1991, p. 87). La proxémica es entonces el estudio de la percepción y el uso del espacio por el hombre. Está ampliamente relacionada con el comple-

jo de las actividades comportamentales y sus extensiones.

De esta forma, el espacio propio del bailarín como kinesfera, y la forma de percibir y utilizar este espacio en cada momento, como Proxémica nos permiten tener información acerca del espacio y el movimiento y establecer ciertas relaciones entre las conductas de los participantes. En danza, en la comunicación no verbal que se establece entre bailarines, la comunicación de uno influye de algún modo en la del otro. Como espacio entre bailarines existe el "espacio sociomotor" (Parlebás, 2001, pp. 208-209) como aquél en el que la comunicación se da y actúa, sería por tanto aquel espacio que se defina en el escenario y entre dos bailarines. En este espacio cada uno define su dominio, su territorio, y dentro de este territorio se definen unas distancias: distancia íntima, personal, social y pública (Botana, 2010, p. 174) que en cualquier relación humana son utilizadas inconscientemente. Las relaciones que suceden dentro de estas distancias espaciales y territoriales otorgan al elemento espacio una gran carga psicológica que al hacerse visible se convierte en significado dramático.

Otro concepto dentro de este elemento como parte de la comunicación no verbal es el de rol sociomotor (Parlebás, 2001, p. 401) y se refiere al papel que se le otorga a cada bailarín de los que colaboran en dicha comunicación.

El siguiente concepto es el de tensión espacial, y sucede dentro del espacio interpersonal, definida por Botana (2010) como la línea imaginaria que crea el bailarín al relacionar dos puntos en el espacio, este concepto también planteado por Radoslav (2008) permite comprender el simbolismo espacial y tienen que ver con el tipo de línea que parece tratar virtualmente los cuerpos en el movimiento (Radoslav, 2008). Estos puntos pueden ser de la propia kinesfera o interrelacionados con otros bailarines y utilizando todos los puntos corporales con material o incluso el propio suelo.

Siguiendo a Parlebás (2001) y su análisis de la comunicación motriz, existe en danza otro proceso cognitivo entre los bailarines y que está dentro del elemento espacio interpersonal, empatía sociomotriz como el "proceso por el cual un individuo en interacción intenta captar el punto de vista de otro co-participante y lo tiene en cuenta durante sus propias conductas motrices" (Botana, 2010, p. 188). Hablamos

de un proceso cognitivo que requiere de una inteligencia emocional y una capacidad de observación refinada.

La empatía sociomotriz entonces, marcará dentro del espacio y su significado una forma, en lo cognitivo-afectivo más que la técnica, y en la percepción emocional más que en la meramente visual. En definitiva, el elemento espacio interpersonal y todos los conceptos que lo integra definen la interrelación entre los territorios individuales y personales.

Por último, dentro del espacio de actuación encontramos el elemento portador de significado como diseño de grupo. Este concepto hace referencia a las decisiones coreográficas que afectan a más de dos bailarines en cuanto a la posición que ocupan en la representación. Dentro de los diferentes paradigmas existen varias tendencias: la de crear en el escenario una sensación de orden y equilibrio entre los componentes buscando ideas de equilibrio, igualdad formal y jerarquía desde los movimientos individuales hasta los grupales, o de

lo contrario, crear la desigualdad y asimetría, esta comienza ya desde las diferencias corporales y estéticas. Este aspecto a su vez genera diferencias de libertad en cuanto a las creaciones de ocupación espacial y de movimientos en el espacio. Lo que modifica en gran medida el significado de lo que se está visualizando.

Signos del bailarín: Signos cinéticos: Proxémicos y gestémicos/mímica

Dentro del elemento “signos del bailarín”, además del movimiento del intérprete en relación a su kinesfera y al espacio interpersonal, es necesario analizar el elemento cinético, que hace referencia al propio movimiento en sí. Este elemento también mantiene una relación con lo psíquico, siendo objetivo de estudio de la kinesia, hace referencia a la propia creación bailada, y sus signos forman parte de la expresión y capacidad de movimiento del intérprete, tanto propia como impuesta como parte de la interpretación (Pérez, 2009a).

Tabla 4

Signos del bailarín: signos cinéticos: proxémicos y gestémicos/mímica

SIGNOS DEL BAILARÍN	
SIGNOS CINÉTICOS	
PROXÉMICOS	GESTÉMICOS/MÍMICA
Posiciones codificadas de danza clásica	Con pantomima
Movimientos codificados de danza clásica	Gestualidad significativa
Combinación de movimientos codificados de danza clásica	Con gestualidad propia (expresividad propia del intérprete)
Posiciones codificadas de danza moderna	
Movimientos codificados de danza moderna	
Combinación de movimientos codificados de danza moderna	

Este parámetro, dentro del cuadro desarrollado a partir de Kowzan (Tabla 1), hace referencia al baile/danza, son signos que forman parte de la expresión danzada del bailarín, son visuales y se refiere a todos los movimientos corporales, los movimientos técnicos que forman parte de la composición coreográfica (Pérez, 2009b), los mímicos y los de expresividad concreta creados para el personaje si lo hubiera.

Dentro del parámetro cinético está la expresión de la cara o elementos gestémicos/mímicos, todos los aspectos gestuales y de expresividad van a aportar significación al personaje que se está interpretando. Dentro del paradigma clásico el objetivo buscado no es el de sensibilizar ni expresar ningún mensaje al público, sino el de contar una historia a nivel gestual con una narrativa ya conocida y, principalmente, el de ejecutar una técnica de forma prodigiosa (Abad, 2004). La expresividad queda relegada por el logro de una técnica limpia y de correcta ejecución. Este aspecto cambia de manera muy significativa si se comparan obras de repertorio clásico con las mismas recreadas en un paradigma moderno o contemporáneo en las que toda la gestualidad, utilizada, como elemento de significación, alcanza las máximas posibilidades al liberarse de los cánones de “estética de lo bello” (Pérez, 2008), de la danza clásica.

Dentro de la danza moderna se ha ido redescubriendo la gestualidad expresiva, ya no ligada al supuesto de la palabra, de la narración y del argumento como sucede en la danza clásica, sino más creativa y con una libre expresión, que en muchas ocasiones dependerá del propio intérprete, y no tanto de la narración de la obra (De la Rosa, 2017; Pérez, 2009a). Esta forma de movimiento ejecutado se denomina Metakinesia (Copelan & Cohen, 1983, p. 23) y su característica es que reflejan la personalidad, la experiencia y el temperamento del bailarín. Implican matices emocionales personales y dejan de ser meros ejecutores de la técnica compleja y el virtuosismo.

Como elementos de significación cinéticos además de la mímica existe la gestualidad, entendiendo el gesto en cualquiera de los siete tipos (Guzmán, 2008) y son realizados por el bailarín sin cambio de posición espacial, sin desplazamiento. Intensifica la expresividad y acompañan a los elementos técnicos y frases coreográficas.

Estos movimientos técnicos corporales que implican cambio de posición o trasladar el cuerpo de un punto a otro se denominan elementos proxémicos. Dentro de estos elementos proxémicos, estarían englobadas todas las técnicas registradas dentro del código dancístico, (Guillot & Prudhommeau, 1974; Lifar, 1971; Vaganova, 1969, entre otros). Se entiende como código a un ya creado y reconocido vocabulario, estructurado dentro de la disciplina. Hasta finales del siglo XIX la idea de código en danza coincide, sin excepciones, con la técnica académica de la danza clásica. Durante el siglo XX va sucediendo una transformación a partir de otras manifestaciones artísticas para dar lugar a la danza clásica contemporánea a finales del mismo siglo y principios del siglo XXI (De la Rosa, 2017). Los nuevos autores y creadores establecen y desarrollan nuevos códigos (Laban, 1987; Macías Osorno, 2010; Ossona, 1981; Winearls, 1975) Es un cambio “idiomático” y en la aceptación de estas recopilaciones reconocidas y estructuradas dentro de este arte se reconoce el lenguaje de la danza. Por tanto, existen códigos de danza clásica y de danza moderna, y la posibilidad de que vayan ampliándose a lo largo del tiempo. Además de estos, todos los movimientos corporales no reconocidos dentro de un código de danza codificado, y que suceden en la creación coreográfica, son elementos proxémicos.

Por tanto, dentro del signo proxémico, encontraremos algunas subdivisiones que nos ayudarán al análisis:

Los movimientos codificados clásicos: estos son los que están dentro del código de danza clásica definidos ya en 1934 por Agrippina Vaganova (1879-1951), maestra del ballet ruso que desarrolló su propio método (Vaganova, 1969) y actualizados por diferentes maestros de ballet (Pasi & Alfio, 1987). En las creaciones de cualquier momento histórico existen muchos de los movimientos codificados dentro de la danza clásica, por ser el primer código creado, más antiguo y base de la danza escénica, a partir de este comenzó la evolución y el cambio.

Los movimientos codificados modernos han sido definidos dentro de diferentes tratados que algunos creadores o autores registran, este código está sometido a una continua evolución y ampliación, por tratarse de un estilo contemporáneo en el tiempo, (Laban, 1987; Ossona & Márquez: 1981; Winearls, 1982).

Estos elementos técnicos han quedado registrados en medios diferentes, publicaciones escritas y audiovisuales de las escuelas donde sus fundadores y actuales alumnos desarrollan el trabajo investigado y lo dan a conocer de forma mundial.

De esta forma y en referencia a ambos códigos, clásico y moderno, dentro de lo que se denominarían posiciones codificadas nos referimos a posiciones básicas sistematizadas que se ejecutan mantenidas y casi estáticas. Y como movimientos codificados serán todos los que están registrados y reconocidos en un código, no tienen significantes ni son “descodificables”, únicamente tienen un nombre para reconocerlos.

Como parte de los signos cinéticos y dentro de estos existen algunos movimientos que adquieren un carácter intencional. Dentro de los signos cinéticos como movimientos corporales se tiene en cuenta la distinción hecha por Merleau Ponty y encontramos movimientos abstractos y movimientos concretos (Merleau Ponty, 1953) movimientos codificados o registrados y, por último, teniendo en cuenta a Le Boulch y el carácter transitivo de las acciones motrices destinadas a la eficacia y dominio del medio físico (Le Boulch, 1992), encontramos los movimientos transitivos.

Finalmente, y a modo aclarativo, a estos movimientos que analizamos como signos cinéticos se les conoce como “pasos” o técnicas, pero dentro de estos grandes bloques existen los pequeños grupos con mayor o menor codificación. Se pueden reconocer entre ellos: saltos, equilibrios, giros, portes, caídas y reequilibrios, desplazamientos por el suelo, desplazamientos de pie y elevaciones. Todos estos grupos completos se pueden realizar en diversas posiciones más o menos codificadas y combinar unos con otros.

METODOLOGÍA

La investigación se realiza dentro de la óptica de un paradigma plural que integra el cualitativo o interpretativo y la investigación basada en el arte (Arts Based Research), ya que, por un lado, intenta comprender el proceso mediante el cual se genera un significativo denominado espectáculo y cómo se construye el elemento que hace referencia al movimiento del bailarín y sus signos; y por el otro, se basa en recursos visuales, no lingüísticos y con cualidades

estéticas asociados a las actividades artísticas. Desde este paradigma plural y a partir de la metodología observacional, examinamos lo visual y describimos, a partir de lo individual, distintivo y considerando la existencia de las diferentes realidades en la escena, buscando qué signos conforman el elemento y cómo generan significación. Se realiza a través de un análisis inductivo, mediante la observación y el estudio de las especificidades que suceden a lo largo de obras ya creadas y seleccionadas por considerarse representativas dentro de diferentes estilos.

El estudio se desarrolla desde una perspectiva holística estudiando el elemento dentro de un fenómeno complejo de comunicación como un todo, pero con unos signos propios. Se tiene en cuenta que el sistema estudiado es dinámico y los signos varían en su carácter y tratamiento, sin olvidar el hecho de que el dinamismo del sistema escénico permite que varios estilos puedan convivir al mismo tiempo.

El artículo se desarrolla en cinco pasos:

- Como primer paso, se lleva a cabo un estudio fundamentado en la revisión documental, realizada tanto en investigaciones que han sido desarrolladas en otras artes escénicas, en concreto el teatro, que por cercanía pueden compartir algunos aspectos teóricos, como estudios llevados a cabo dentro de la danza como actividad artística. Igualmente se tienen en cuenta las aportaciones de las ciencias sociales en cuanto a los aspectos a tener en cuenta dentro de los procesos de la comunicación.
- Una vez definido el elemento de significación del bailarín y sus signos como categorizador y portador de significado de forma fundamental, desde la metodología observacional y a partir de la realidad observada en diversas creaciones de danza escénica y basándonos en la documentación, se ha construido un instrumento *ad hoc* no estándar de observación de este elemento.
- El siguiente paso es la selección de las obras ya creadas en danza como muestras a observar para el análisis, y dentro de estas obras los fragmentos específicos que se van a utilizar para el estudio. Para la selección se tendrán en cuenta la con-

sideración de los paradigmas artísticos siguiendo las propuestas de Markessiinis (1995), Preckler (2003), Abad (2004), Sánchez (2006), Pérez (2008), Pérez Soto (2008), Vilar (2011), Muñoz y Pérez (2011), y De la Rosa (2017) hasta llegar a cinco grandes categorías que resumen lo que ha sido el desarrollo y evolución de la danza en toda su heterogeneidad

desde el siglo XIX hasta la actualidad: Clásico, Neoclásico, Moderno, Postmoderno-Contemporáneo y Danza-Teatro. Para cada estilo de los mencionados se han escogido fragmentos significativos de tres obras diferentes las cuales han sido seleccionadas por un grupo de expertos, llegando a ser analizadas las siguientes:

Tabla 4

Signos del bailarín: signos cinéticos: proxémicos y gestémicos/mímica

OBRA	COREÓGRAFO	COMPAÑÍA/ INTÉRPRETES REPRESENTACIÓN	AÑO GRABACIÓN
PARADIGMA CLÁSICO			
<i>Giselle</i>	Jean Coralli y Jules Perrot	Ballet Ópera de París	1979
<i>El lago de los cisnes</i>	Marius Petipa y Lev Ivanov	Ballet Bolshoi The Royal Ballet	¿?
<i>Romeo y Julieta</i>	Kenneth Macmillan	Alessandra Ferri y Julio Bocca	¿?
PARADIGMA MODERNO			
<i>Le sacre du Printemps</i>	Vaslav Nijinsky	Millicent Hudson Marie-Calude Pietragallo	1987
<i>The green table</i>	Kurt Jooss	The joffrey Ballet	¿?
<i>Errand into maze</i>	Martha Graham	Terese capucilli Young-Ha Yoo	1990
PARADIGMA NEOCLÁSICO			
<i>El lago de los cisnes</i>	Mats Ek	Cullberg Ballet	1987
<i>Petite mort</i>	Jiri Kyliam	Nederland dans Theater	1991
<i>In the middle of somewhat elevated</i>	William Forsythe	Marta Romagna, Roberto Bolle, Zenaida Yanovsky	2013
PARADIGMA POSMODERNO			
<i>Korper</i>	Sasha Waltz	Sasha Waltz and Guest	2009
<i>Pygmalion</i>	Trisha Brown	Trisha Brown dance Company	2010
<i>Out of context-for Pina</i>	Alain PLatel	Les ballets C de la B	2009
PARADIGMA TEATRO-DANZA			
<i>Le sacre du Printemps</i>	Pina Bausch	Tanztheaterf Wuppertal	1975
<i>To be straight with you</i>	Lloyd Newson y los intérpretes	DV8	2008
<i>En el desierto</i>	Chevi Muraday	Losdedae	2013

- La observación ha sido realizada, además de por el grupo de expertos, por siete alumnos que cursan el itinerario de Interpretación dentro de la especialidad de danza contemporánea en el Conservatorio Profesional de Danza de la ciudad de Burgos. Para llevarla a cabo se establecen unos pasos a realizar en una única sesión:
 - Se realiza una explicación profunda de cómo se deben examinar los signos que configuran el elemento del bailarín y se responden todas las cuestiones que surgen. La tabla de observación debe cumplimentarse teniendo en cuenta la aparición o no aparición de los signos (SI/NO).
 - Se efectúa el visionado de todos los fragmentos de las obras escogidas, el grupo de expertos realiza el visionado una vez, y los alumnos del conservatorio dos veces. Después se les da un tiempo estimado no cerrado para cumplimentar la tabla antes de pasar a la siguiente obra.
- Por último, se asignaron valores a las respuestas (0 para el “No” y 1 para el “Sí”) de modo que se facilitase el análisis del grado de cumplimiento de los puntos observables, siendo los valores mayores más cercanos al modelo ideal.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

A través del análisis observacional y la revisión documental hemos podido observar que la danza, utiliza signos gestuales, rítmicos, sonoros, vocales, plásticos, etc. (Toro Calonge & López-Aparicio Pérez, 2018), y en la suma de estos y su estudio como estructura semiológica de signos existe un lenguaje propio de construcción discursiva, lo que reafirma las aportaciones de Adshead, Briginshaw, Hodgnes, & Huxley, 1999, y DePavis, 2000 y Botana, 2010, y las confirmaciones de los estudios realizados desde la escena teatral (Fischer-Lichte, 1983; Vieites, 2016).

Coincidimos con el carácter semiológico que sostiene las aportaciones de Farabello (2012) quien considera las obras coreográficas, como una conjunción de elementos disímiles desde la perspectiva de la procedencia estética o material de los elementos, refiriéndose a to-

dos los planteados como elementos de significación por Kowzan (1976), y proponiendo el concepto de textura al modo en que se tejen o mezclan los elementos diferentes que aparecen en la escena, como materialidad diferente entre estos. Apoyamos la percepción de lo textural utilizada por Farabello (2012) como una forma de observar, relacionar y recibir los diferentes materiales que componen una obra coreográfica, siendo esta una visión integradora donde todos los elementos heterogéneos pueden conformar configuraciones o unidades reconocibles al crear vínculos entre ellos.

Concordamos con el planteamiento de organizar la obra vinculando y relacionando las configuraciones o unidades texturales en la simultaneidad de tiempo y espacio, lo que concuerda con los estudios de elementos interrelacionados de Kowzan (1997) y Botana (2010), y todo el análisis del espacio como elemento configurador del estilo de las obras. Además, Farabello (2012) desarrolla la diferencia dentro del concepto de textura, como el modo de tejer estos elementos o tejidos, en dos aspectos: la textura como característica particular de la superficie (significante/continente), lo que relacionamos con el aspecto estético inherente a una obra artística confirmado también por Pérez (2008); y la textura como sensación u organización perceptiva del sujeto (significado/contenido), lo que reafirmamos en relación con el concepto de percepción estética de Mukarovsky (1977). Y dentro de esta configuración de texturas, reafirmamos lo aportado por Ivelick (2008) al considerar la dinámica corporal, como elemento con un sentido estético.

Reforzamos esta diferencia entre continente como superficie y contenido como percepción al considerar que la danza posee una condición estética como arte, sometida a los momentos históricos y culturales que atañen a dicha percepción y que va a generar una significación determinada que se construye a través de todos los elementos, y es el receptor quien construye este significado (González, 2016; Mukarovsky, 1977).

Dentro del hecho comunicativo que implica la construcción de significado, coincidimos con la consideración de Watzlawick, Beavin y Jackson (1981) de existir dos niveles para la recepción, el primero el aspecto referencial de un mensaje o información que trasmite (contenido) y por otra parte el aspecto conativo o el tipo de

mensaje que tiene en cuenta su contexto (relaciones) con el resto de elementos, consideramos que esto va a influir en la recepción.

El estudio confirma el concepto de que el cuerpo del bailarín y su movimiento danzado, dentro de un espacio, es la materia principal pero no la única que genera significado en el proceso de comunicación, esta afirmación ya ha sido planteada por Adshead, Briginshaw, Hodgnes y Huxley (1999), Dallal (2007), Radoslav (2008) y Carloni (2018).

Confirmamos la definición de la gestualidad y el movimiento corporal como un sistema codificado para la comunicación planteado por Guzmán (2008) y construido por cada cultura, a esta afirmación añadimos la función del receptor en esta construcción del significado, y cómo la acción de coreografiar puede tener en cuenta este elemento y el análisis de sus signos, para crear un mensaje concreto.

De acuerdo con Genevieve y Prudhommeau (1974), Ivelick (2008), Botana (2010), De la Rosa (2017), y Brozas-Polo y Vicente-Pedraz (2017), al observar las creaciones a lo largo de la historia encontramos diferencias en la configuración del elemento del bailarín y sus signos, principalmente el definido como signo cinético y el espacio y su utilización, y se reafirma que su configuración concreta tiene implicaciones en la creación y en la recepción.

Coincidimos con Sánchez (2013) y Botana (2010) en cuanto a la existencia de diferencias significativas entre los elementos de creación a lo largo de la historia, refiriéndose tanto a los movimientos del bailarín, como a estos movimientos en el espacio, discrepando con el hecho de que defina todos los estilos, puesto que solo se ha encontrado la única definición de más o menos clásico o más o menos contemporáneo, incluso propuestas de un estilo denominado danza clásica contemporánea (De la Rosa, 2017) para este siglo XXI. Por lo tanto, cabría pensar que no están incluidos todos los estilos de la danza en esta definición.

La definición del estilo clásico en cuanto a los elementos de la creación se encuentra más o menos perfilada, por otra parte, el estilo neoclásico queda claramente definido en otras artes. En danza lo encontramos como definición a medio camino entre el clásico y el contemporáneo (Poudru, 2003). Encontramos que la

danza contemporánea, o “no clásica” por delimitación de elementos, abarca tantas tendencias y asume tantos cambios desde sus inicios hasta la actualidad por su inherente contemporaneidad, que nos resulta difícil encerrarla en unos elementos definitorios.

Esto nos lleva a aceptar el elemento de análisis bailarín como signo de definición y significación, ya que se ha observado que, en muchas de las creaciones de danza más contemporánea, o menos clásica, los signos cinéticos presentan ciertos parecidos y se diferencia en los signos interpersonales y de kinesfera, lo que nos hace considerar que la danza contemporánea surge del clásico y se va diferenciando a lo largo de su desarrollo, pero que no tiene unos elementos diferenciados como estilo. Dentro de este elemento se muestra la improvisación del bailarín o bailarines como un signo importante a integrar para el análisis y la categorización, ya afirmado por Longás (2012) y Mitra (2018) y con un importante campo de estudio por desarrollar.

CONCLUSIÓN

La danza como obra artística que debe ser construida, además de como generadora de emociones y placer, como un arte comunicador de intenciones o mensajes, a partir de unos signos y teniendo en cuenta a todos los agentes implicados en la comunicación como signos con significado y como elementos a decodificar.

Queda definido el bailarín y su movimiento e interpretación en relación con unas categorías espaciales de forma clara, como un elemento generador de significado dentro del mensaje creado como obra. Este significado no solo depende del aspecto subjetivo de quienes serán los receptores, sino que es construido con una referencialidad objetiva concreta, definida por los signos que lo conforman y su construcción durante la creación.

La observación y análisis de las obras desde la visión de la semiología, conociendo y delimitando los elementos como signos de las creaciones, generan conocimientos y futuras reflexiones para elaborar una Semiótica de la Danza que permita desarrollar una Teoría de la danza, en cuanto a la construcción de las obras y su significado. Estos conocimientos teóricos van a contribuir a la pedagogía de la

danza, tanto de la interpretación y creación, como de la formación.

Se abre, como futura línea de investigación, crear patrones para el análisis como estructuras regulares y temporales de conductas del bailarín. Su formulación podría generar una categorización y delimitación de estilos más definida, siempre teniendo en cuenta que se trata de un sistema de signos dinámico, lo que dificulta la creación de un instrumento de análisis estándar, con categorías cerradas, pero sí permite su modificación y ampliación como instrumento no estandarizado ya creado.

De igual forma, se considera importante generar conocimientos desde las Teorías de la Recepción, que no solo tengan que ver con la estética como la "apreciación de la belleza", sino poniendo el énfasis en el papel del espectador como constructor de sentido, como participante en el hecho simbólico y no como mero observador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abad, A. (2004). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza editorial.

Adshead, J., Briginshaw, V., Hodgnes, P., & Huxley, M. (1999). *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. (F. d. danza, Ed.) Valencia: Ministerio de Educación y cultura.

Ameri, G. S. (9 a 13 de septiembre de 2013). Praxiología motriz y ballet clásico. *10mo Congreso Argentino de Educación Física y Ciencias*. La Plata, Argentina: Memoria académica. Obtenido de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3316/ev.3316.pdf

Ata, P. &. (2019). Emergent sing action classical Ballets as a self-organized and temporally Distributed semiotic process. *European journal of pragmatism an american Philosophy*, 11. <https://doi.org/10.4000/ejppap.1652>

Batalha, A. P. (1983). *Elementos de estudo para o movimento daçado en dança na educação*. (U. ISEF, Ed.) Lisboa: Gabinete de Dança.

Bobes, M. C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Michigan: Taurus.

Bobes, M. C. (2004). Teatro y semiología. *Arbor*. <https://doi.org/10.3989/arbor.2004.i699/700.591>

Botana, M. (2010). *Análisis del espacio en la danza teatral*. tesis doctoral, Facultad de ciencias de la actividad física y del deporte, deportes, Madrid.

Bourdieu, P. (1967). Systems of education and Systems of Thought. *Internacional social Science Journal*, 19(3), 367-388.

Bourdieu, P. (1997). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Madrid: Siglo XXI.

Brozas-Polo, M. P., & Vicente-Pedraz, M. (2017). La diversidad corporal en al danza contemporánea: una mirada retrospectiva al siglo XX. *Arte, Individuo y sociedad*, 29(1), 71-87. <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.51727>

Carloni, K. (2018). *Dance and national identity in the carioca press of the beginning of the Twentieth century: cultural dialogues and ethnic and gender relations*. Estudios Iberoamericanos.

Cuesta, J. M. (2005). *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*. Madrid: Akal.

Dalla, A. (1988). *Como acercarse a la danza*. México: Plaza y Valdés.

Dallal, A. (1988). *Cómo acercarse a la danza*. México: Plaza y Valdés editores. Obtido en 2017

Dallal, A. (2007). *Los elementos de la danza*. México: Editorial uNiversidad Autónoma de México.

De la Rosa, C. I. (2017). ¿La danza clásica contemporánea, un estilo coreográfico del siglo XXI? *Escena, revista de las artes*, 77(1), 63-90. Obtido en enero de 2020, de ISSN 1409-2522. <https://doi.org/10.15517/es.v77i1.30032>

Del rosario Morales, Y. (2011). El lenguaje de la danza y la comunicación. Un primer acercamiento. Em A. A. cultural, *Tránsitos de la investigación en danza: encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la creación, la tradición y la memoria* (pp. 88-94). Instituto distrital de las artes.

- Farabello, M. L. (2012). Textura en la danza, una perspectiva posible. Em F. d. artes (Ed.), *VI Jornadas de investigación en Disciplinas artísticas y proyectuales*. La Plata. Obtenido en 2020, de ISSN: 1850-6011
- Fischer-Lichte, E. (1983). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco libros, S.L.
- Foster, H., Bois, Y., Buchloh, B. H., & Krauss, R. (2006). *Arte desde 1900 (Vol. 19)*. Akal.
- Foster, S. L. (1986). *Reading dancing*. Berkeley: University of California Press.
- Genevieve, G., & Prudhommeau, G. (1974). *Gramática de la danza clásica*. Argentina: Hachette.
- Gómez, A. (marzo de 2002). Las unidades motrices comunicativas: Un modelo de análisis para los juegos deportivos colectivos de espacio común y participación simultánea. *Efdeportes.com*(46). Obtenido de ISSN 1514-3465
- Gómez, R. H. (2012). *Del movimiento a la acción motriz: elementos para una genealogía de la motricidad*. (D. d. educación, Ed.) *Educación física y ciencia*, 49-60.
- González, L. F. (2016). *Construcción de sentido y danza. comunicación gestual y movimiento del cuerpo en la práctica del ballet*. Tesina, Universidad del Salvador, Facultad de Ciencias de la educación y de la Comunicación social, El Salvador.
- Grumann Sölter, A. (2008). Estética de la "danzalidad" o el giro corporal de la "teatralidad". *Aisthesis*, 43, 50-70. Obtenido de ISSN 0568-3939
- Guillén, V. (1994). *El diálogo dramático y la representación escénica*. Valencia: Conselleria de Educación i Ciencia. Generalitat Valenciana.
- Guzmán, A. (2008). *Revelación del cuerpo. La elocuencia del gesto*. Tesis doctoral, México, D.F. Obtenido en 2020
- Hall, E. (1991). *Gestión de conflictos*. Madrid: Díaz de Santos, S.A.
- Ivelick, R. (2008). El lenguaje de la danza. (I. d. Estética, Ed.) *Aisthesis*(43), 27-33.
- Kabachek, N. L. (2019). Yuri Slonimsky. Librettology in the service of ideology: dramatic experience. *University journal of cultural studies and art History*.
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco libros.
- Laban, R. (1966). *Choreutics*. London: Macdonald and Evans.
- Le Boulch, J. (1992). *Hacia una ciencia del movimiento. Introducción a la Psicokinética*. Barcelona: Paidós Ibérica. Obtenido en 2017, de ISBN: 84-7509-271-3
- Lizarraga, I. (2013). *Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Etienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Longás, C. I. (2012). *La improvisación en danza contemporánea como lenguaje. Una reflexión desde la hermenéutica moderna*. Tesis doctoral, Universidad de Arte y Ciencias Sociales, Pedagogía en danza, Santiago de Chile.
- Mangieri, R. (2010). Continuo y discontinuo: elementos para una semiótica de la danza y el movimiento. Em *Cuerpo(s): sexos, sentidos, semiosis* (Vol. 16, pp. 15-21). Buenos Aires, La Crujía: F.I. semiótica.
- Markessiinis, A. (1995). *Historia de la Danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías deportivas Esteban Sanz Martier, S. L.
- Megías, M. I. (2009). *Optimización en procesos cognitivos y su repercusión en el aprendizaje de la danza*. Universitat de València, Departament de psicología evolutiva i de l'educación. Valencia: Servei de Publicacions.
- Merleau Ponty, M. (1953). *La estructura del comportamiento*. Buenos Aires: Hachette.
- Mukarovsky, J. (1977). El arte como hecho semiológico. Em D. Toro, *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.
- Muntanyola, D., & Belli, S. (2016). El valor narrativo de la comunicación en la danza contemporánea: habitus, Musicalidad y emoción. *Revista de antropología social*,

- 25(1), 133-151. https://doi.org/10.5209/rev_RASO.2016.v25.n1.52628
- Muñoz, P., & Pérez, E. (Marzo de 2011). *Primas hermanas. Proyecto de investigación en danza moderna y contemporánea*. Ministerio de educación y cultura. Montevideo: Taller gráfico Ltda. Obtenido en 2015, de ISBN 978-9974-98-278-9
- Parlebás, P. (2001). *Juegos, deporte y sociedad. Léxico de praxiología motriz*. Barcelona: Paidotribo.
- Parlebás, P. (2008). *Juegos, deporte y sociedades*. Barcelona: Paidotribo.
- Pasi, M., & Alfio, A. (1987). *El ballet, enciclopedia del arte coreográfico*. Madrid, España: Aguilar.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza y cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Pérez Soto, C. (2008). *Proposiciones en torno a la Historia de la danza*. Santiago de Chile: LOM Ediciones. Obtenido en 2019, de ISBN: 978-956-00-0007-1
- Pérez, M. M. (2008). Laas manifestaciones escénicas contemporáneas en el marco socio cultural de la aparente posmodernidad. *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*(4), 58-67. Obtenido en 2019, de ISSN-e 1886-0559
- Pérez, M. M. (2009a). El instrumento del intérprete en la danza: el cuerpo como medio de expresión y comunicación escénica. *Danzaratte. Revista del Conservatorio superior de danza de Málaga*(6), 48-55. Obtenido en 2020, de ISSN-e 1886-0559
- Pérez, M. M. (2009b). La composición en danza: estructura compositiva de las frases coreográficas y estructurtda de la acción dramática. *Danzaratte: Revista del Conservatorio superior de Málaga*.(5), 62-70. Obtenido en 2020, de ISSN-e 1886-0559
- Petrella, P. (2006). *Refexões sobre Laban , o mestre do movimento*. Sao Paulo: Summus.
- Popa, N. (2015). Paradigmas de comunicación en los estudios de performance y danza. *CL-CWEB- literatura y culturas comparativas*.
- Popa, N. (2015). Paradigmas de comunicación en los estudios de performance y danza. *CL-CWEB-Literatura y culturas comparativas*.
- Poudru, F. (2003). Le néoclassique, c'est quoi exactement? *Journal de l'adc*, 39.
- Preckler, A. M. (2003). *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX. Tomo I y II. (Vol. 1 y 2)*. Madrid: Complutense, S.A.
- Quijano, C. (2011). Reflexión sobre el intermedio entre danza y diseño. *Dearqu 08*, 102-117. Obtenido en enero de 2020, de ISSN 2011-3188
- Radoslav, K. (2008). El lenguaje de la danza. (I. d.-P. Chile, Ed.) *AISTHESIS*(43), 27-33. Obtenido en 2019, de ISSN 0568-3939
- Sampedro, J. &. (2010). Danza, arquitectura del movimiento. *Apunts. Educación física y deportes*, 8(101), 99-107. Obtenido de SSN-1577-4015
- Sánchez, J. (2013). La mirada y el tiempo. Em I. %. De Naverán, *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea.
- Sánchez, J. A. (2006). *Artes de la escena y de la acción en España, 1978-2002*. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha Ediciones. Obtenido en 2014, de ISBN: 84-8427-440-3
- Scialom, M. (2017). *Laban plural: Arte do movimento, pesquisa e genealogia da práxis de Rudolf laban no Brasil*. Sao Paulo: Summus.
- Smpedro, J., & Botana, M. (2010). Danza, arquitectura del movimiento. *apunts, Educación física y deportes*, 8(101), 99-107. Obtenido en 2016, de ISSN-1577-4015
- Sonesson, G. (2009). Au-delà du langage de la danse: Les significations du corps. Quelques considérations au sujet d'une sémiotique de la danse. *Degres*, 139-140, 1-25. Obtenido de <http://lup.lub.lu.se/record/172fa8fd-8e1d-4dfa-b4a0-d25f15d27a1e>
- Toro Calonge, A., & López-Aparicio Pérez, I. (2018). Narrativas corporales: la danza como creación de sentido. *Vivat academia. Revista de la comunicación*, 143, 61-84. <https://doi.org/10.15178/va.2018.143.61-84>

- Vaganova, A. (1969). *Basic principles of classical ballet: Russian ballet technique*. New York: Dover Publications.
- Vieites, M. (2016). Teatro y comunicación. *Sigma*, 25, 1153-1178. <https://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016.16954>
- Vilar, J. (2011). *Viaje a través de la Historia de la danza*. Bloomington: Paidotribo.
- Watzlawick, P., Beavin, J., & Jackson, D. (1981). *teoría de la comunicación humana, patología y paradojas*. Barcelona: Herder.
- Zecchetto, V. (2002). *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Quito-Ecuador: Ediciones Abya-Yala.