



La comunicación en danza. Principios para la semiótica

Communication in dance. Principles for semiotics

NATALIA OLLORA-TRIANA TRIANA

Universidad de La Rioja (España)

naollot@unirioja.es

Firma invitada

Resumen:

El presente artículo aporta una revisión bibliográfica descriptiva y crítica sobre el proceso de comunicación que sucede dentro de la actuación en las obras de danza y cuáles son los elementos que generan significación dentro de la semiótica dancística. Como estrategia de búsqueda, se han identificado y analizado todos los artículos incluidos en la base de datos de la Colección principal Web of Science (WoS). Se buscó como tema (semiotic dance) y (dance stage communication) en el período de tiempo: Todos los años. Para la gestión bibliográfica y organización de documentos se utiliza Mendeley. Como conclusión principal, según los documentos sometidos a revisión, coexisten varios elementos o signos portadores de significado, y varios agentes como emisores del mensaje dentro del momento central de la representación, todo ello conduce a la detección de una tendencia emergente en el estudio de la semiótica de la danza.

Palabras clave: semiótica de la danza, comunicación, danza.

Abstract:

This article includes a descriptive and critical bibliographic review on the communication process that takes place within the dance works performance, and provides information about the elements that generate significance within the dance semiotics. As a search strategy, all the articles included in the Web of Science (WoS) main collection database have been sorted and analysed. The themes subject to the searching process were “semiotic dance” and “dance stage communication” during the time period: Every year. Mendeley has been used for the bibliographic management and document organization related tasks. As a main conclusion, and according to the reviewed documents, several elements or meaning bearings signs coexist with several agents or message senders during the representation main moment. All this leads to the detection of an emerging trend in the study of the dance semiotics.

Keywords: dance semiotics, communication, dance.

1. Introducción

Al igual que en otras especialidades artísticas de la escena como el teatro, la performance, o el circo, en los espectáculos de danza se produce una comunicación entre emisor o intérpretes-creadores y receptor o público. Una de las cuestiones más importantes para todas estas formas de arte es saber si se establece esta comunicación, si la intención comunicativa del creador y los artistas es recibida por el público (Cruz, 2015). Como arte escénico, la danza utiliza un sistema específico de signos con los que construye el significado en las creaciones, estos signos conforman los elementos de significación, que no son más que los elementos de creación que aportan un significado a las obras dentro del proceso de comunicación y en concreto, a la recepción. El conocimiento de estos elementos, su análisis y la aparición de unos u otros en las diferentes creaciones además va a definir el estilo o paradigma de creación de cada obra (Bettetini, 1977; Vieites, 2016).

En este artículo se aborda el aspecto teatral y escénico de la danza como espectáculo, con fines artísticos, como una forma de comunicación que desarrolla una narrativa propia dentro de una semiótica particular (Ollora-Triana y Corbí, 2021).

Esta propuesta de análisis desde la semiótica, es una vía para en primer término, analizar los signos que se pueden encontrar en la escena en forma de elementos de significación en cualquiera de los niveles de comunicación, y en segundo término, para comprender adecuadamente los diversos procesos de significación que pueden darse en una obra de danza (Carrasquero y Finol, 2007).

1.1. La comunicación en danza: primeros pasos para la semiótica

Para el análisis del proceso de comunicación en el momento de la representación y recepción, se debe aceptar y tener en cuenta que una característica específica de las artes es su condición estética (Ollora-Triana & Corbí, 2021). 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 unidos por un vínculo arbitrario y ha sido creado por el hombre (Zecchetto, 2002), por lo que corresponde al sujeto la interpretación de tal vínculo. Una significación determinada y construida a partir de lo que se ve o percibe, de lo que Bourdieu (1997: 5) denomina “capital cultural”, y de la comprensión individual del colectivo receptor en este momento y lugar concreto (Núñez, 1991). Estos elementos subjetivos equivalen a lo que Fechner resume como *factor asociativo* de la percepción estética (como se citó en Cuesta y Jiménez, 2005).

Teniendo en cuenta 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, consideramos el momento de la representación como una situación comunicativa completa y compleja (Gutiérrez, 1989; (Vieites, 2016) cuya fenomenología no es solo producto de una serie de códigos y sus normas (Carrasquero y Finol, 2007), sino que además se desarrolla en contextos y situaciones múltiples de diversa naturaleza (histórica, cultural, política y social).

Además, dentro de procesos estéticos de esta índole, no se puede entender por comunicación la mera transmisión de información de un emisor a un receptor, siendo los seres humanos autocreadores y constructores de significado de los estímulos e informaciones que constituyen cada elemento (Núñez, 1991). Al igual que no se puede hablar de una subjetividad absoluta en la percepción de estos elementos como estímulos, puesto que todo intercambio de señales se basa en cierto consenso sobre su valor intersubjetivo y el aprendizaje social (Núñez, 1991).

Por ello, emerge la necesidad de entender cómo se constituye este sistema de signos que estudia la semiótica de la danza y que aportan una parte de significado objetivo al mensaje enviado entre el creador e intérprete y el receptor durante la representación como momento central del proceso comunicativo (Gutiérrez, 1989; Ollora-Triana y Corbí, 2021).

En cualquier proceso de comunicación para que llegue a producirse, el mensaje enviado desde un emisor a un destinatario exige una respuesta interpretativa por parte de este último. Esta respuesta 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 código de la danza (Thibaud, C. como se citó en Del rosario, 2011). Como propuesta semiológica se apoya en estudios realizados desde el teatro, teniendo en cuenta su cercanía en tanto ambas especialidades están dentro de las artes escénicas y pueden compartir algunos aspectos teóricos. En este contexto de análisis, De Toro (1987) afirma que la danza para llegar a significar, debe valerse de signos de distinta procedencia en el proceso de semiosis. Así mismo, Bobes (1987) considera que los espectáculos, y la danza como espectáculo artístico, son fundamentalmente prácticas semióticas y todo lo que se pone en escena se convierte en signo. Por tanto, la danza equiparada a cualquier construcción discursiva, utiliza diferentes códigos que generan sentido a través de ella (Toro y López-Aparicio, 2018).

Desde la semiótica teatral, Gutiérrez (1989) considera que dentro del hecho comunicativo, constituido en diferentes tipos y niveles de comunicación (Vieites, 2017), se han hallado componentes para el análisis semiótico que se distinguen entre los que son sistematizables como signos, agrupables en códigos, e interpretables con arreglo a dichos códigos en la fase de representación, y otros, los componentes caracterizados como portadores del “rasgo humano”, que no son susceptibles de una sistematización completa (Gutiérrez, 1989).

En el nivel de representación como momento del proceso de comunicación, siguiendo a Kowzan (1997) estamos ante un:

Proceso por el cual una persona (o grupo de personas) emite un mensaje y lo transmite a otra persona (o grupo de personas) que lo recibe, con un margen de errores posibles, debidos de una parte, a la codificación del lenguaje hablado o escrito, lenguaje gestual o de otros signos y símbolos, por el emisor, y también a la descodificación del por el receptor, y de otra parte, al vehículo o canal de comunicación utilizado. (p.39)

Como proceso, sigue el modelo de comunicación planteado por Jakobson (1974) y considera las funciones del lenguaje determinadas durante el discurso. Frente a otros modelos de comunicación este autor considera que el código, y el mensaje que este código articula, tienen una naturaleza artística, lo que genera unos determinados modos de codificar y descodificar el mensaje. Esta característica diferencia el proceso de

comunicación presente en las artes escénicas de otros, en los que el mensaje tiene un único significado. En danza según Leigh (1996), se produce un efecto semántico articulado como un proceso de comunicación, o emisión de mensajes completo. Un sistema estructurado que llega a significar y ser categorizado en función de toda una serie de elementos que son el *marco* de la obra (Gigena, 2004).

Para el estudio de la danza actual desde la semiótica, se deben considerar las obras como universos esencialmente heterogéneos y establecer vínculos entre rasgos de cualquier naturaleza, poniendo en juego regímenes de 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). Este entramado refuerza la noción de *danzalidad* como concepto vinculado al de *teatralidad* (Gruman Sölter 2008) y que aborda los elementos con significado que van a formar parte de la estética.

El conocimiento y delimitación de estos signos definen la semiótica de la danza. Para definirlos, vamos a seguir 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.

Tabla 1. El signo en la danza a partir de Kowzan

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

Fuente: elaboración propia a partir de Kowzan (1986)

Se va a realizar una revisión documental con el fin de conocer los diferentes signos que están presentes en las creaciones escénicas y así facilitar la construcción de significados de las obras.

En este contexto de análisis para el conocimiento, la investigación se plantea los siguientes interrogantes: en el momento de representación de una obra de danza ¿se puede analizar la danza como un sistema de signos generadores de significado?, ¿existen unos elementos de significación como signos que pueden ser conocidos para delimitar la semiótica de la danza?

A partir de los cuales se plantea la siguiente hipótesis:

H1: Analizar y conocer los signos que generan significación en un espectáculo de danza desde la semiótica, favorecerá tanto la construcción de la obra como su recepción.

2. Metodología

La investigación se realiza dentro de la óptica de un paradigma plural que integra el cualitativo desde la investigación básica documental de campo 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 significante denominado espectáculo y conocer cómo se construyen los elementos como signos, y por el otro, se basa en recursos visuales, no lingüísticos y con cualidades estéticas asociados a las actividades artísticas.

El proceso para la elaboración del artículo ha sido el siguiente:

- 1) Como estrategia de búsqueda, se han seleccionado todos los artículos incluidos en la base de datos de la Colección principal Web of Science (WoS). Se buscó como tema (semiotic dance) y (dance stage communication) en el período de tiempo: Todos los años. Índices: SCI-EXPANDED, SSCI, A&HCI, BKCI-S, BKCI-SSH, ESCI. Para realizar una búsqueda exhaustiva se ha recuperado información del portal bibliográfico Dialnet por ser uno de los mayores portales bibliográficos de acceso libre de literatura científica hispana.
- 2) Selección de los artículos en función de los criterios de exclusión e inclusión:
Criterio de inclusión: documentos e investigaciones relacionados con aspectos o elementos de la comunicación y signos o semiótica aplicada a cualquiera de las artes escénicas.
Criterio de exclusión: documentos e investigaciones relacionados con la comunicación y la semiología fuera de las artes escénicas.
- 3) Análisis y categorización de los artículos recuperados utilizando Mendeley como gestor bibliográfico para la organización, sistematización e integración de las referencias en los documentos generados dentro del proceso de investigación, creando una base de datos personalizada. En una primera fase se encontraron un total de 111 artículos y siguiendo el criterio de inclusión se tuvieron en cuenta un total de 32. Se lleva a cabo el apartado de desarrollo, como una recopilación de la información hallada en relación a la semiótica de la danza y a la delimitación de los elementos con significado como signos que configuran el código específico dentro del proceso de comunicación, en concreto en el momento de la recepción.

3. Análisis de resultados

De los documentos analizados, surge desde los estudios del teatro como arte escénica el análisis de la naturaleza de los procesos comunicativos de los espectáculos realizado por Vieites (2016), en el que considera los diferentes agentes implicados dentro de lo que define como un acto complejo de comunicación, y cómo esta comunicación influye y determina el proceso de escenificación y representación. La danza se considera un medio para la comunicación de discursos, desde esta visión Carloni (2018) entiende el cuerpo como un espacio de comunicación con el mundo y por tanto la danza como un medio de elaboración de todo tipo de mensajes. Estos mensajes a comunicar a partir del cuerpo y el intérprete como agente, pueden ser contruidos con una intención, y llegar a influir en el mensaje comunicado de una forma concreta (Golianek, 2016), o construirse a partir de la exploración, sin ninguna intención inicial como sucede en algunas propuestas actuales (Mitra, 2018), sea la construcción de la obra de un modo u otro, finalmente tendrá sentido dentro del proceso de comunicación.

Esta forma de entender la danza como un entramado de agentes dentro de la comunicación (Bobes, 2004; Iliescu, 2011; Vieites, 2016) nos lleva delimitar un sistema de signos dentro de una semiótica concreta (Ata y Queiroz, 2019b). Siguiendo este enfoque, Chappell (2020) en su estudio desarrolla un argumento teórico, respaldado por una ilustración empírica y enmarca la danza como un proceso de construcción, donde la elección semiótica de los participantes genera un mensaje con un contenido concreto. Según Popa (2015) desde una perspectiva de análisis interdisciplinar, la danza constituye un corpus que puede observarse mediante herramientas teóricas y conceptuales en estudios de comunicación y semiótica, considerando la relación entre significación y comunicación en las artes escénicas, entre diferentes códigos y expresiones artísticas a través de los cuales se relacionan los lenguajes verbales y los códigos artísticos, y toma en consideración cómo las funciones lingüísticas se manifiestan dentro de los distintos paradigmas para diversas formas de arte (Popa, 2015).

A partir de la semiótica, Bannerman (2010), utiliza la teoría de Peirce¹ en la actividad de decodificar o recuperar el significado de las obras de danza. Este autor aborda la teoría de los códigos, como principio de la teoría de los signos, analizando las siguientes obras que considera de referencia dentro del paradigma contemporáneo: *Diversion of Angels* (Coreografiada por Martha Graham, 1948) y *Points in Space* (Coreografiada por Merce Cunningham, 1986). En esta línea de análisis, según el concepto de semiosis de Saussure², definido como un sistema cultural de convenciones, Popa (2015) argumenta que esta convención sucede cuando los signos coreográficos están codificados (v. g.: en expresiones de movimiento mágicas, rituales o religiosas). Asimismo incluye en la construcción de la semiótica de la danza, el proceso de *culturalización* de Barthes³, mediante el cual los códigos que van sucediendo en la interpretación representan la espontaneidad de los movimientos o sentimientos naturales dentro de un sistema de

¹ Charles Sanders Peirce (1839-1914). Científico, filósofo y humanista. Considerado fundador del pragmatismo y padre de la semiótica contemporánea entendida como teoría de la significación y de la representación. Su pensamiento constituye uno de los más creativos de los últimos siglos. (Vid, Marafioti, 2005)

²Ferdinand de Saussure (1857-1913). Lingüista suizo, en su curso de lingüística general propone estudiar el lenguaje como una ciencia más racional. Separa el lenguaje de la lengua, o sistema de signos y en habla, manifestación particular de ese sistema en el acto de la comunicación. una dicotomía que presenta este autor. (Vid, Saussure y Riedlinguer, 1965)

³Roland Barthes (1915-1980). Crítico, ensayista y semiólogo francés. (Vid, Barthes, 2009)

expresión repetible, esto lleva a la consideración crucial del concepto de Peirce de *conciencia inteligente* (intelligent consciousness) para engendrar significado y, por lo tanto, para bailar (Popa, 2015).

Por último, los resultados tras la revisión consideran la danza dentro de una estructura que implica diferentes niveles y planos, teniendo siempre en cuenta este hecho puede constituirse como objeto semiótico, (Mangieri, 2010). Según Mangieri (2010) esta *biplanaridad* entre expresiones y contenidos, además de otros requerimientos semióticos (como la ambigüedad interpretativa inherente) a su vez se multiplica y expande en capas en la misma práctica sociohistórica y estética. En esta línea, Ata y Queiroz (2019a) en cuanto a la traducción de signos en información (contenido, mensaje) afirman que, el significado y la descodificación surgirá en una interacción compleja entre niveles micro-semióticos y macro-semióticos.

4. Discusión y conclusiones

Según la revisión documental y a la vista de los resultados, un espectáculo de danza llega a comunicar a través de procesos de integración de distintos códigos como sistemas de signos diferentes a la lengua (sistema de comunicación verbal), por lo que los procesos de elaboración de significado a partir de los signos propios de este modo de comunicar serán diferentes a los que subyacen en otros lenguajes (Popa, 2015). Esto apoya la idea de la creación artística en danza como un proceso de construcción, donde los elementos se deben seleccionar de manera consciente en pro de la transmisión de un mensaje. Así se integra la danza en un proceso semiótico en el que existen elementos como signos con significado.

Este planteamiento de definición de una semiótica de la danza, ya es abordado desde la perspectiva de la semiología lingüística, como la teoría general de los signos. Así, Popa (2015) relaciona la semiótica de Saussure y el sistema cultural de convenciones en cuanto al signo, al igual que Bannerman (2010) desarrolla una relación a partir de la teoría de Peirce. Ambos autores proponen la semiótica como un método útil para explicar cómo y por qué la danza es tan significativa, ampliando la propuesta de análisis a obras de distintos paradigmas de este arte.

Los diferentes estudios han hallado que coexisten varios elementos o signos como portadores de significado, y varios agentes como emisores del mensaje dentro del proceso de comunicación en todos sus tipos y niveles. La gestualidad y el movimiento corporal del bailarín se considera el parámetro que produce la mayor cantidad de signos generadores de significado por su condición intrínseca de significar (Díaz, 2015; Wright Lemos, 2018; Carloni, 2018 y Carnero-Sierra y Amezaga, 2019). Esto significa que el lenguaje corporal y el bailarín como signo vivo portador de significado se corresponde con el hecho inherente a la ontogenia individual del intérprete de expresar, sin embargo, existen otros elementos en todos los niveles del proceso que conllevan significado, de acuerdo con Bettetini (1977) los llamaremos *Elementos de Significación*.

Algunos de estos elementos como el tiempo y el espacio, según Jordan (2000), en la construcción de la obra están determinados por el azar, lo que apoya a los coreógrafos experimentales que se interesan por el abandono y la ruptura de los símbolos artísticos y convencionales asociados a la estructura narrativa y jerárquica de los paradigmas clásicos,

de esta forma, se incluye la improvisación como otra manera de construir significados (Ollora-Triana y Corbí 2021).

En la escena actual, las creaciones de danza nos muestran un entramado de signos que generan significado (Toro y López-Aparicio, 2018), reforzando la noción de *danzalidad* como concepto ya mencionado que se encuentra vinculado al de *teatralidad* (Gruman Sölter 2008) y que aborda los elementos con significado que van a formar parte de la estética. Estos elementos son los que deben reconocerse como signos y servir para desarrollar una semiótica concreta.

Por último, se define la existencia dentro de la creación y actuación de diferentes planos o niveles semióticos que denominamos *momentos* dentro del hecho comunicativo, apoyando la propuesta de Vieites (2016) y sus *Niveles de comunicación*.

A partir de la definición de estos niveles de comunicación, y de acuerdo con su delimitación, tenemos en cuenta al público o receptor como elemento central en la comunicación. Son pocos los estudios que desarrollan al receptor o público como parte de los elementos de significación, siendo quien debe descodificar los signos emitidos durante la actuación o interpretación.

Finalmente y como conclusión, los estudios encontrados que abordan el análisis semiótico de la danza, revelan los siguientes signos portadores de significado: el espacio, y dentro de este todas sus categorías (Botana, 2010; Sampedro y Botana, 2010; Ollora y Jiménez, 2020); el bailarín y las categorías que lo integran (Ollora-Triana y Corbí, 2021); y por último sin profundizar como elemento con significación, la música, cómo acompañamiento musical y la vestimenta (Horton, 2004; Brown, 2017). Sin embargo, es imprescindible ahondar en el estudio de todos estos elementos que intervienen en el momento de la representación, para conocer cómo pueden ser diseñados en pro de una comunicación efectiva.

Desde este análisis del fenómeno comunicativo y los signos durante la puesta en escena, es importante y necesario generar una Teoría que analice los procesos de la semiótica de la danza, de esta forma el creador o coreógrafo puede definir todos los elementos de significación implicados en los diferentes niveles con el fin de emitir un mensaje buscado, además de favorecer la descodificación del mensaje.

El análisis desde la semiótica lleva de forma inevitable a la profundización en el conocimiento de cada uno de los signos, su forma y las posibilidades de construcción como línea de estudio futura.

De igual forma, es 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.

Concluimos la idea de 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 con significación.

5. Bibliografía

- Ata, P., y Queiroz, J. (2019a). Emergent Sign-Action Classical Ballet As A Self-Organized And Temporally Distributed Semiotic Process. *European journal of pragmatism and american Philosophy*, 11. doi.org/10.4000/ejpap.1652
- Ata, P., & Queiroz, J. (2019b). Intersemiotic Translation, Cognitive Artefact, and Creativity. *Adaptation the journal of literature on screen studies*, 12 (3), pp. 298-314. <https://doi.org/10.1093/adaptation/apz001>
- Baneerman, H. L. (2010). Movement and meaning: an enquiry into the signifying properties of Martha Graham's Diversion of Angels (1948) and Merce Cunningham's Points in space. *Research in dance education*.11 (1), pp. 19-33. 10.1080 / 14647891003639756
- Barthes, R. (2009). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Bettetini, G. (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bobes, M. (2004). Teatro y semiología. *Arbor*, CLXXVII(699-700), 497-508. doi.org/10.3989/arbor.2004.i699/700.591
- Bobes, M. C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Michigan: Taurus.
- Botana, M. (2010). Análisis del espacio en la danza teatral. facultad de ciencias de la actividad física y el deporte. Universidad politécnica de Madrid. Recuperado de <http://oa.upm.es/38131/>
- Bourdieu, P. (1997). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Madrid: Siglo XXI.
- Brown, S. (2017). A joint prosodic origin of languages and music. *Frontiers in psychology*.
- Carloni, K. (2018). Dança e identidade nacional na imprensa carioca do início do século XX: diálogos culturais e relações étnicas e de gênero *Revista Estudos Iberoamericanos*. 44 (2), pp. 365-379. doi.org/10.15448/1980-864X.2018.2.29096
- Carnero-Sierra, S., y Amezaga, A. M. (2019). Bodily expression as a essential communicative way. *holos*, 35(5). doi:10.15628/holos.2019.8477
- Carrasquero, A., y Finol, J. E. (2007). Semiótica del espectáculo: contribución a una clasificación de los elementos no lingüísticos del teatro. *Revista de Artes y Humanidades UNICA*(18), 281-309. ISSN: 1317-102X. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/1701/170118447014.pdf>
- Chappell, M. J., y Varelas, M. (2020). Ethnodance and identity: Black students representing science in the making. *Science education*. pp-193-221. 10.1002/sce.21558
- Cruz, V. (2015). La danza como fenómeno comunicativo. (diciembre 2018). Recuperado de http://amic2015.uaq.mx/docs/memorias/GI_11_PDF/GI_11_LA_DANZA_FENOMENO.pdf
- Cuesta, J. M., y Jiménez, J. (2005). *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*. Madrid: Akal. Obtenido de ISBN. 978-84-460-1100-2
- De Toro, F. (1987). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna. ISSN 0392-4777
- Del Rosario, Y. (2011). El lenguaje de la danza y la comunicación. Un primer acercamiento. En 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*, Bogotá, Editorial Alambique, Instituto distrital de las artes (pp. 88-94). ISBN: 978-958-57259-0-4
- Díaz, D. M. (2015). De la anatomía a la energía a través de la biodanza. *Situarte*, 10(18), 16-23.
- Farabello, M. L. (2012). Textura en la danza, una perspectiva posible. En F. d. artes (Ed.), *VI Jornadas de investigación en Disciplinas artísticas y proyectuales*. La Plata. Recuperado el 2020, de ISSN: 1850-6011
- Gigena, M. M. (2004). *Danza , lenguaje y texto. Algunas perspectivas*. Material de cátedra Teoría general de la danza, Buenos Aires. Recuperado de <http://movimiento.org/profiles/blogs/danza-lenguaje-y-texto-algunas>
- Golianek, R. (2016). Polenblut. Images of Poland and the Poles in German Operetta. *Studia musicología*. 57 (3), pp. 427-439. DOI: 10.1556/6.2016.57.3-4.10
- Gruman Sölter, A. (2008). Estética de la "danzalidad" o el giro corporal de la "teatralidad". (P. U. Chile, Ed.) *Aisthesis*(43), 50-70. ISSN: 0568-3939
- Gutiérrez Flórez, F. (1989). Aspectos del análisis semiótico teatral. *Estudios de literatura*(14), 75-92. ISSN 1133-3820. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136138>
- Horton, L. (2004). Deciphering folk costume. dress codes among contradancers. *Journal of american folklore*.
- Iliescu, I. (2011). The hora type dance in the iconography of bizantine Tradition a semiotic approach.
- Jakobson, R. (1974). *Ensayos de la lingüística general*. Barcelona: Ariel, S. A.
- Jordan, S. (2000). Freedom from Music: Cunningham, Cage a collaborations". Merce Cunningham. (pp. 61-67). Milano: Charta: Germano Celant.
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco libros.
- Leigh Foster, S. (1996). *Corporealities: dancing knowledge, culture and power*. London: Routledge.
- Mangieri, R. (2010). Continuo y discontinuo: elementos para una semiótica de la danza y el movimiento. En F. I. semiótica (Ed.), *Cuerpo(s):sexos, sentidos, semiosis*. 16, pp. 15-21. Buenos Aires: La Crujía. ISSN 1578-4223
- Marafioti, R. (2005). *Charles S. Peirce: el éxtasis de los signos*. Buenos Aires: Biblos.
- Mitra, R. (2018). Talking politics of contact improvisation with Steve Paxton. *Dance research journal*. 50, (3), pp. 6-18. doi.org/10.1017/S0149767718000335
- Mukarovsky, J. (1977). El arte como hecho semiológico. En D. Toro, *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.
- Núñez, R. (1991). *La comunicación teatral*. Oviedo: Instituto de estudios Almerienses. ISBN 84-86862-63-9. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10651/25708>
- Ollora-Triana, N., y Corbí, M. (2021). El bailarín y su configuración como categoría en una obra de danza. *ArtsEduca*, 28, 2010-227. doi.org/10.6035/Artseduca.2020.28.15
- Ollora, N. y Jiménez, A. (2020). Los elementos audiovisuales en la danza actual. *Revista electrónica científico-pedagógica*. 2, 17-28. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/344479508_LOS_ELEMENTOS_AUDIOVISUALES_EN_LA_DANZA_ACTUAL_AUDIOVISUAL_ELEMENTS_IN_CONTEMPORARY_DANCING
- Popa, N. (2015). Paradigmas de comunicación en los estudios de performance y danza. *CLCWEB- literatura y culturas comparativas*.

- Sampedro, J. y Botana, M. (2010). Danza, arquitectura del movimiento. *Apunts, educación física y deportes*, 101. 99-107. ISSN: 1577-4015. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/5516/551656925012.pdf>
- Sausurre, F. d. (1991). *Curso de lingüística general*. Madrid: Akal.
- Toro, A., y López-Aparicio, I. (2018). Narrativas corporales: la danza como creación de sentido. *vivat Academia: Revista de comunicación*(143), 61-84. doi.org/10.15178/va.2018.143.61-84
- Vieites, M. (2016). Teatro y comunicación. *Signa*, 25, 1153-1178.
- Wright, M., y Lemos, J. (2018). Embodied signs: reading gesture and posture in classic maya dance. *Latin American Antiquity*, 29(2), 368-358. doi:10.1017/laq.2018.1
- Zecchetto, V. (2002). *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Quito-Ecuador: Ediciones Abya-Yala.