

SEMIOLÓGIA DE LA DANZA ESCÉNICA. APORTACIÓN DE CONOCIMIENTOS EN EL CURRÍCULUM DE LA FORMACIÓN SUPERIOR

The Semiology of Scenic Dance. A Contribution of Knowledge in the Higher Studies Curriculum

Natalia OLLORA TRIANA
Universidad de La Rioja (España)
Correo-e: naollot@unirioja.es

Eva María LÓPEZ PEREA
Universidad de Burgos
Correo-e: emlperea@ubu.es

Juan Alfredo JIMÉNEZ EGUIZÁBAL
Universidad de Burgos
Correo-e: ajea@ubu.es

Recibido: 20 de noviembre de 2021
Envío a informantes: 10 de diciembre de 2021
Aceptación definitiva: 28 de enero de 2022

RESUMEN: La formación en danza se incorpora al Espacio Europeo de Educación Superior con la publicación del RD 1614/2009 que ordena las Enseñanzas Artísticas Superiores. Un año más tarde, con idéntica orientación, el RD 632/2010 define los planes de estudio. Proceso de integración que origina profundas transformaciones en la formación, especialmente en lo relacionado con el desarrollo del aprendizaje autónomo y la adquisición de competencias. Desde el paradigma de investigación plural, análisis cualitativo e investigación basada en el arte, nos proponemos como objetivos analizar la escena y definir los signos con significación que construyen la creación como parte de la semiología dancística, para después concretar la contribución de esta delimitación teórica en el desarrollo de las competencias y como herramienta para el aprendizaje autónomo. Entre las conclusiones destacamos cómo conocer y delimitar estos signos coexistentes en la escena

favorece lograr las competencias específicas asignadas a la danza, aportando calidad y evolución como estudios superiores.

PALABRAS CLAVE: danza; semiología de la danza; formación superior danza; elementos con significación; danza y Espacio Europeo de Estudios Superiores.

ABSTRACT: Studies in dance are incorporated into the European Higher Education Area with the publication of Royal Decree 1614/2009, which governs Higher Arts Studies. On the basis of the latter, Royal Decree 632/2010 is drawn up, which sets the framework for the definition of study plans. This integration gives rise to profound transformations which have repercussions in the study processes, such as those related to the development of autonomous learning and the acquisition of competences. From the paradigm of pluralistic research, qualitative analysis and Arts-based research, we set ourselves the objectives of analysing the scene and defining the signs with signification which construct the creation as a part of dance semiology, in order, subsequently, to objectify the contribution of this theoretical delimitation in the development of competences and as a tool for autonomous learning. Among the conclusions, we highlight how knowing and delimiting these coexisting signs in the scene favours the achievement of the specific competences assigned to dance, providing quality and evolution as higher studies.

KEYWORDS: dance; semiology of dance; higher dance studies; elements with signification; dance and the European Higher Studies Area.

1. Introducción

EN ESPAÑA, los estudios de danza se incorporan al sistema educativo como formación especializada e independiente de otras artes, con el desarrollo de la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE, 1990). Bajo el prisma de las Enseñanzas Artísticas Superiores, la LOGSE supone un avance formativo en su ordenación al otorgarles el carácter de Estudios Superiores. Con posterioridad, la Ley Orgánica 10/2002, de 23 de diciembre, de Calidad de la Educación (LOCE, 2002) definirá estas enseñanzas artísticas como «enseñanzas escolares de régimen especial» (Asociación Española de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas, 2012). Por último, la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (LOE, 2006), consagra las Enseñanzas Artísticas Superiores como un conjunto de Enseñanzas de Educación Superior con identidad propia y dentro del régimen especial de las enseñanzas de Educación Secundaria, pero cuya definición y desarrollo deberá hacerse en el marco de la convergencia europea y dentro del contexto del Espacio Europeo de Educación Superior (EEES) (Ministerio de Educación, 2010; ACESEA, 2012; Vieites, 2016a).

En el avance de este marco jurídico-administrativo, una fase de despeque arranca con el RD 1614/2009, que establece las líneas maestras de esta nueva organización para estos estudios, regulando y estructurando estas enseñanzas de acuerdo con el marco europeo de grados y posgrados. Referencia legal que se completa con el Real Decreto 632/2010, que regula el contenido básico de las Enseñanzas Superiores en Danza establecidas en la mencionada Ley Orgánica 2/2006 de Educación y que conllevan la titulación de graduado o graduada en danza, seguido de la especialidad correspondiente: Coreografía e Interpretación y Pedagogía de la Danza. En coherencia con estos documentos, las administraciones territoriales afrontarán, con distinto grado de desarrollo, la competencia de elaborar y poner en marcha planes de estudio de acuerdo con las líneas de cambio establecidas dentro del EEES en relación a tres direcciones simultáneas: flexibilidad en la organización de las enseñanzas, renovación de las metodologías docentes y autonomía de los centros (Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas, 2010).

Bajo el estímulo del cambio, transformación e integración en la educación superior, se propone crear un marco teórico que aporte conocimientos que favorezcan el análisis de las obras ya creadas, la construcción de nuevas creaciones y la interpretación. Se abre paso el análisis de la danza como acto de comunicación, en el que los elementos de creación implicados en el momento de la representación conllevan un significado como signos que debe ser construido por el receptor (Toro y López-Aparicio, 2018). Constataciones que advierten que, en este proceso de comunicación, el momento de la representación es una situación completa y compleja (Gutiérrez, 1989; Vieites, 2016b), compuesta por una suma de signos escogidos y construidos por el autor o autora, cuyo conjunto constituye un sistema de naturaleza diversa de emisores diferentes estrechamente relacionados (Fernández y Jácome, 2018; Ollora-Triana y Corbí, 2021), por lo que, consecuentemente, el sentido que cada obra adquiera será el resultado de la construcción, por un lado, de toda esta diversidad de elementos que componen la creación y su emisión e interpretación y, por otro, del trasfondo social y cultural en un momento histórico concreto, al contemplar de manera necesaria la participación del nivel del público o espectador, que siempre posee un carácter social (Toro y López-Aparicio, 2018; Ollora-Triana y Corbí, 2021).

Además, el conocimiento de estos elementos como signos que generan significación para la construcción de las obras y de su significado va a definir los estilos o paradigmas artísticos de la escena en danza con una doble finalidad. De una parte, generar un camino conocido, estable y predecible dentro de un género que facilitará la comprensión, por lo tanto, la comunicación entre el emisor o emisores y el público (Preston-Dunlop y Sánchez-Coldberg, 2002; Pérez, 2008; Rojo, 2020). Y, por otro lado, ofrecer información al creador o coreógrafo para la selección y configuración de la obra y una expresión e interpretación para la comunicación con plenitud y libertad dentro de los paradigmas estéticos y conceptuales escogidos por todos los autores (Rojo, 2020; Abad, 2012).

Este análisis de la escena, desde la perspectiva de la comunicación y como constitución de signos, propicia un carácter semiológico que exige generar sentido, equiparándose como acto de comunicación a cualquier construcción discursiva (Mangieri, 2010; Toro y López-Aparicio, 2018). Así la propuesta de análisis se sitúa dentro de la semiótica, definida por Eco como la «ciencia que estudia todos los procesos culturales como actos de comunicación» (Eco, 1986, p. 69, como se citó en Suárez *et al.*, 2020), término utilizado a veces como equivalente al de semiología definida como «el estudio de los principios generales que rigen el funcionamiento de los sistemas constituidos por señales susceptibles de interpretación y que, entonces, pasan a llamarse signos» (Marcos, 2018, p. 65).

La necesidad de romper con marcos estructurales rígidos nos conduce a apoyarnos en la semiología, cuyo objeto es la significación (Marcos, 2018), para realizar una aproximación a la danza con el propósito de establecer no solo los diversos signos presentes en esta disciplina escénica en su generalidad, sino también descubrir aquellos elementos de significación que caracterizan cada paradigma y estilo, y cómo estos elementos son portadores de significado. Se consideran las obras como universos heterogéneos con elementos de diferente naturaleza que son signos variados, desde el movimiento, las imágenes, el sonido, los colores, la palabra, entre otros, y que posibilitan diversos universos de significación que influirán en la comprensión (Farabello, 2012). Este entramado de signos refuerza la noción de *danzalidad* como concepto vinculado al de *teatralidad* (Grumann, 2008) y que aborda los elementos con significado que van a formar parte de la estética.

Nuestro estudio, pues, propone considerar la semiología de la danza como un sistema de signos portadores de significado y delimitadores de los estilos de danza o paradigmas, cuyo conocimiento ofrece una herramienta para la formación de creadores e intérpretes a la luz de la Formación Superior dentro del EEES, planteando los siguientes objetivos:

- Analizar la escena en danza y definir los elementos y signos de significación que construyen la creación.
- Proponer la semiología de la danza como recurso de análisis para el desarrollo de las competencias dentro de los estudios superiores de danza.
- Aportar un marco teórico de análisis para la creación y la interpretación y para el conocimiento de las diferentes estéticas a lo largo de la historia de la escena en danza.

2. Semiología de la danza. Elementos con significación para la creación

La perspectiva del análisis semiológico realizada tiene como objeto la significación, dirigida a conocer los elementos o signos que tiene en su mano el creador para favorecer en último término la comunicación (Marcos, 2018). Para el análisis de estos signos, es necesario tener en consideración el hecho de que todas las obras, por pertenecer al conjunto de artes escénicas, poseen una condición

estética, además de darse en un espacio y un tiempo cultural. Esta idiosincrasia hace que cada creación (contenido/mensaje) adquiera un significado en el receptor únicamente como símbolo exterior (significante, *signifiant*) según la terminología de Saussure (Mukarovsky, 1977). Este lingüista define una estructura dual en los signos constituida por *significante*, como unidad que puede ofrecer diferentes formas (visual, acústica, olorosa, etc.), y *significado*, como la idea o concepto evocado en la mente, ambos se unen por un vínculo arbitrario que es creado por el receptor y corresponde a la conciencia colectiva (Zecchetto, 2002). Bajo estas perspectivas, se estima la existencia de elementos configurados por el creador, que pueden ser objetivados como signos de significación por encontrarse en el colectivo tanto del emisor como del receptor y pueden aportar un significado objetivo y una asociación subjetiva a las obras.

En el contexto escénico actual se encuentran elementos de creación que, para el desarrollo de nuevos estilos, se mezclan y añaden nociones o signos que generan nuevas tendencias escénicas (Ollora, 2017; Rojo, 2020), lo que dificulta la identificación de paradigmas. Surgen diferentes formas de crear que rompen con los parámetros y signos reconocidos del ballet o danza clásica (Toro y López-Aparicio, 2018). Según la bailarina Tamara Rojo, el paradigma como estilo «se ha desarrollado históricamente fundamentado en normas relativas a la forma, la composición y la expresión dentro del contexto de cada obra» (Rojo, 2020, p. 129).

Con estos fundamentos, el análisis de la escena a lo largo de la historia para la delimitación de estos estilos y sus elementos comienza considerando el total de una creación dentro del proceso de comunicación completo, en el que existen varios momentos que intervienen en la construcción de la obra y la posterior creación de significado. Teniendo en cuenta el estudio de la comunicación escénica realizado por Vieites (Vieites, 2016b) y los niveles sucedidos dentro de este proceso, se analiza el momento de la representación que corresponde a la aparición de otros emisores y receptores. En este nivel, junto a los intérpretes cobran relevancia un conjunto de signos de diferente tipo configurados para favorecer la recepción, pero que están dentro del proceso de creación. Es el conjunto escénico integrado por el ornamento y la acción y los componentes que la estructuran: decoración, iluminación, vestuario, lenguaje corporal dancístico, composición o coreografía, pantomima, trama, música, interpretación, tensión dramática, etc., que van a configurar un lenguaje comprensible para el público (Vieites, 2016; Ollora, 2017; Rojo, 2020).

Nuestro análisis parte de los fundamentos de la propuesta realizada por Kowzan (Kowzan, 1997) en su modelo de sistematización desarrollado dentro del teatro y su aportación a la semiótica del espectáculo (Carrasquero y Finol, 2007). Con esta apoyatura, se diseña una tabla donde aparecen estos signos y su configuración en un espectáculo de danza. Se proponen cinco grandes apartados, en cada uno existen elementos específicos cuya delimitación concreta facilita el estudio de las obras y de sus elementos de significación para configurar la *danzalidad*:

TABLA I. *El signo en danza a partir de Kowzan (Kowzan, 1997)*

SIGNO	FORMA QUE ADQUIERE	DE QUIÉN DEPENDE LA EMISIÓN	MARCO	TIPO DE SIGNO
1. Libreto	Texto de la dramaturgia	Músico coreógrafo dramaturgo	Mundo dramático	Signos múltiples: coreógrafo, bailarín músico, escenógrafo...
2. Maquillaje 3. Peinado 4. Indumentaria	Aparencia externa del bailarín	Externos al bailarín	Espacio y tiempo	Signos visuales
5. Mímica 6. Gesto 7. Movimiento 8. Baile/danza 9. Kinesfera	Expresión danzada	Propios del bailarín	Espacio y tiempo	
10. Accesorios 11. Decorado 12. Iluminación	Características del espacio escénico	Externos al bailarín	Espacio y tiempo	Signos visuales
13. Música 14. Espacio sonoro	Efectos sonoros		Tiempo	Signos auditivos

Fuente: Elaboración propia a partir de Kowzan (1997).

Desarrollo categórico que propicia la agrupación de los signos y sus elementos en diferentes parámetros (Ollora y Palmero, 2019).

En primer plano, el parámetro libreto implica diferentes elementos en su configuración y otorga significado de manera principal. El ubicarse dentro de algunos paradigmas de danza, especialmente en danza clásica, y dentro el estilo del romanticismo e imperialismo y en danza española, conlleva que detrás de los movimientos coreográficos, gestuales y mímicos exista una intencionalidad concreta y estos movimientos sean las palabras de este argumento dibujadas en el espacio (Rojo, 2020). La característica principal de un libreto no es solo la narrativa o texto de la obra (De Toro, 2008), el coreógrafo busca en él una guía de acción tratada, en la que se den situaciones diversas e impactantes y con un ritmo apropiado al lenguaje de la danza. Sobre este documento confluyen otros elementos, así en los ballets del siglo XIX se definían el argumento, la música y los personajes, y la creación de movimientos del coreógrafo acorde con este argumento y composición musical (Abad, 2004; Rojo, 2020). Además, se han encontrado libretos en los que el coreógrafo define otros muchos aspectos que hacen referencia a las entradas y salidas de bailarines y su ubicación en el escenario, movimientos codificados de bailarines principales y del cuerpo de baile, incluso escenografía lumínica

(Ollora, 2017). Este elemento ha servido, según el contexto histórico, geográfico e ideológico, como medio de fomento de ideales estéticos, pensamientos ideológicos o para resaltar posturas políticas (Araiza, 2017), experimentando los libertistas un exceso de presión ideológica que provocaba creaciones descriptivas e ilustrativas (Kabachek, 2019).

En segundo término, el maquillaje, peinado e indumentaria constituyen los signos de máscara/figura y determinan una caracterización externa. El objetivo del maquillaje es el de resaltar el rostro del intérprete en concordancia con la iluminación espacial y junto con la mímica contribuye a aportar expresión al personaje. La mímica, gracias a la movilidad de la cara, crea signos móviles y el maquillaje signos inmóviles que pueden durar en la expresión (Carrasquero y Finol, 2007). El peinado se corresponde con la misma caracterización y está vinculado a la vestimenta, así en las obras clásicas se busca estilizar a la bailarina a través de los recogidos, modelo mitificado por Marius Petipa (1818-1912)¹ que creaba una figura estética desarrollada en la concepción de inmortalidad, tanto del arte como de la belleza de la artista; la caracterización de los personajes de las bailarinas se construía con la significación de inmortalidad (Rojo, 2020). En los nuevos estilos se busca la naturalidad y la ruptura con la perfección y el romanticismo desarrollado por la danza clásica (Ollora, 2017).

La indumentaria o vestuario es uno de los elementos que en la génesis de un proyecto escénico genera importancia por su significación (Suárez *et al.*, 2020). Descubrimos un elemento simbólico portador de sentido que contiene el rasgo de influir en la interpretación (Santillán, 2018), además de aportar información en relación a lo que se quiere transmitir (Suárez *et al.*, 2020). Los orígenes del vestuario en danza son de carácter histórico y social y se remontan al s. XV con los espectáculos cortesanos denominados «balletti» (Santillán, 2018, p. 2), evolucionando hasta implantarse el tutú en sus diferentes formas unido al uso de las puntas como apoyo corporal, buscando facilitar la visión de figura estilizada, etérea e inmortal. Esta estética en el vestuario de danza clásica surge en la primera mitad del s. XIX y parte del romanticismo como estilo en el que la bailarina es idolatrada y se convierte en el ideal de belleza de la época. A partir de obras como *La Sylphide* (1832)², primer ballet en el que aparece una bailarina sobre las puntas de forma prolongada, y más tarde *Giselle*, se impone este vestuario y apoyo corporal, característico de la danza de estilo clásico, y se convierten en elementos estéticos que determinan con precisión las características de las obras en diferentes aspectos, visuales, técnicos y de creación coreográfica, ya que integran factores relativos a la comodidad, resistencia y funcionalidad (Medrano, 2011). El vestuario en algunos estilos, como en la danza clásica y la danza española, constituyen hechos simbólicos, sociales y culturales que

¹ Alphonse Victor Marius Petipa (Marsella, Francia, 1818-Crimea, Rusia, 1910), fue un maestro de ballet, coreógrafo y bailarín. Creador de importantes ballets de estilo clásico (*vid.* MARTÍNEZ, 2017).

² *La Sylphide* es un ballet emblemático del romanticismo, estrenado en la Ópera de París en 1832 con coreografía de Filippo Taglioni (*vid.* ABAD, 2004).

se integran en el imaginario de las personas y, en el caso de la danza española, se presenta como una proyección de la identidad propia y cultura de un país (Suárez *et al.*, 2020). El diseño de este signo está íntimamente ligado al diseño del personaje ayudando a construirlo y contextualizarlo, siendo necesario para definir los rasgos propios de cada estilo, al igual que el apoyo corporal, que transita desde las ya nombradas puntas que obligan a una ejecución técnica específica y virtuosa (Rojo, 2020) hasta observar diferentes apoyos corporales e incluso los pies descalzos durante los siglos XX y XXI (Ollora, 2017).

En cuanto a los signos propios de la expresión danzada del bailarín y su análisis semiológico, en su análisis se apela a la condición intrínseca del ser humano de significar (Guzmán, 2008), ya que las estructuras corpóreas y la gestualidad son fundamentales para la creación de significado (Leigh, 1995). Desde los intérpretes, su cuerpo y su movimiento se obtiene un signo cargado de significado, es un componente caracterizado como portador del «rasgo humano» que no es susceptible de una sistematización completa (Gutiérrez, 1989) y, junto con la coreografía como conjunto de pasos, se contempla una estructura completa de signos dentro de la semiología (Wright y Lemos, 2018; Carloni, 2018).

La gestualidad o mímica está considerada como un signo de construcción de significado para la comunicación (Guzmán, 2008) y puede estar definida en la creación por algo impuesto por el personaje como configuración más o menos dramatizada y con pantomima o formar parte de la propia expresividad del bailarín (Pérez, 2009). Dentro del paradigma clásico el objetivo buscado es el de contar una historia a nivel gestual con una narrativa ya conocida (Abad, 2004), no es así en danza moderna, ya que este signo se define a partir de la gestualidad expresiva no ligada a la narrativa de la palabra, sino creativa y propia del intérprete (De la Rosa, 2017; Pérez, 2009).

Los signos que corresponden al movimiento danzado, propio de técnicas concretas, llevan a referencias de movimientos que se encuentran dentro de los códigos de danza clásica y los propios de danza moderna, todos ellos han sido definidos dentro de diferentes tratados creados y registrados por maestros de estos estilos. En las creaciones de cualquier momento histórico se encuentran movimientos codificados dentro de los tratados de danza clásica, por ser el primer código creado, con más antigüedad y la base de la danza escénica. En el caso de la danza moderna este código está sometido a cambios y a una continua evolución y ampliación, al tratarse de un estilo contemporáneo en el tiempo (Ollora-Triana y Corbí, 2021). En relación a los signos cinéticos y como parte de estos, existen algunos movimientos que tienen intencionalidad. Así, como movimientos corporales, se pueden encontrar movimientos abstractos o concretos (Merleau, 1953), movimientos codificados y registrados (Vaganova, 1969; Laban, 1975; Pasi y Alfio, 1987) y según el carácter existen los movimientos transitivos, todos ellos aportan intención, por lo tanto, generan significado (Le Boulch, 1992).

Por último y dentro de este grupo de signos aportados por el bailarín, el movimiento surgido de su cuerpo tiene un diseño temporal, ya que se desarrolla en un tiempo y un diseño espacial que se evidencia en su forma visual (Farabello, 2012).

Este espacio de actuación del intérprete relaciona diferentes conceptos como el espacio personal o kinesfera (Laban, 1966) y el espacio interpersonal, además de delimitar el diseño de grupo o intérpretes dentro del espacio de actuación (Sampedro y Botana, 2010).

El siguiente elemento a analizar se constituye por los signos visuales característicos del espacio escénico o signos espaciales. Dentro de estos se encuentra el espacio virtual donde la iluminación constituye uno de los elementos de configuración responsables de la construcción a partir de la visualización de un fenómeno escénico (Abarza *et al.*, 2013), este elemento logra aunar todas las propuestas de diseño para convertirla en una composición intencional. Aporta particularidades como la creación de atmósferas y genera y modifica espacios virtuales. Este espacio y sus posibilidades ya fueron investigados por la artista Loïe Fuller (1862-1928)³, que abordaba toda su creación a partir de la iluminación. El signo espacial estaría relacionado con el espacio de acción donde se ubica la escenografía y con el entorno escénico o lugar donde se representa la obra. En la elaboración y definición de todo este elemento se establece el concepto de toda la creación, el lenguaje y los objetivos que se buscan, así se crea una estrategia para una configuración concreta (Abarza *et al.*, 2013; Jiménez y Ollora, 2020).

Finalmente, los signos de tipo auditivo o signos acústicos como efectos sonoros aportan significación, tanto la música como los sonidos de la voz emitidos por los intérpretes (Carillo, 2015). La música como elemento de significación adquiere importancia ya que es capaz de materializarse en el escenario y no solo transmitir significados, sino también delimitar la duración temporal (Appia, 2014). Su configuración se puede convertir en un refuerzo para la comunicación a través de la presentación de motivos musicales en relación a personajes, hechos, lugares, objetos, o lo que el creador defina complementándose el hecho dramático o leitmotiv⁴ (Carillo Aparicio, 2015).

Desde la creación del ballet romántico *La Sylphide* (1832), los compositores y coreógrafos trabajarán juntos dentro del estilo clásico, conjugando la música compuesta para la narración y la coreografía (Rojo, 2020), así surge el género musical para ballet, dando lugar a una estructura en la composición similar a la

³ Mary Louise FULLER (Illinois, 1862-París, 1928). Bailarina, actriz, dramaturga y productora norteamericana. Creó en París en los años noventa un nuevo tipo de danza basada en los efectos de la luz y el movimiento que logró la admiración de los artistas de vanguardia europeos. No tuvo ninguna formación como bailarina, su danza se basa en los efectos visuales y no en un trabajo disciplinado y virtuoso (*vid.* SÁNCHEZ, 1999).

⁴ Leitmotiv: el diccionario panhispánico de dudas señala que esta palabra puede sustituirse por las voces españolas motivo o tema, a menudo acompañadas de los adjetivos dominantes, central, principal o recurrente, cuando se refiere a una composición musical [...]. También se utiliza para referirse a «motivo central, asunto, palabra, expresión, idea, figura o imagen retórica que se repite e intervalos en un texto» (*vid.* BURGUEÑO, DOMÉNECH Y LEÓN, 2020, p. 395). «Leit motiv o leitmotiv: es aquella propiedad que puede obtener un tema musical al aparecer repetidas veces y servir de vehículo hacia un motivo extra-musical que aparecerá de forma recurrente y simultánea al uso del motivo musical» (*vid.* CARILLO, 2015, p. 42).

estructura coreográfica y que es propia de las composiciones de danza clásica, que a su vez está relacionada íntimamente con el libreto.

Tanto los signos acústicos generados por los bailarines como las palabras y la música son parte del lenguaje comunicativo y tienen en común su transcurrir en el tiempo. Este elemento se puede analizar de forma que, por un lado, lo sonoro o acústico y la entonación de la palabra pueden contener significación semántica y, por otro, los sonidos paralingüísticos y la música ofrecen una carga expresiva y emotiva (Calle, 2008). Los signos acústicos como elemento están conformados por la música y su configuración concreta y los sonidos lingüísticos y paralingüísticos.

Finalmente, dentro de los aspectos a considerar, en el caso de algunas creaciones experimentales estaría la improvisación del intérprete, que a su vez está contemplada dentro de las competencias a alcanzar en la formación de los profesionales de la danza. Este elemento para algunos coreógrafos está determinado por el azar (Jordan, 2000) y comienza a desarrollarse en la escena a partir del interés por el abandono y la ruptura de símbolos artísticos convencionales que se asocian a la estructura narrativa y jerárquica de los paradigmas clásicos (Jordan, 2000).

2. Metodología de investigación

La investigación se realiza desde un paradigma plural que integra lo cualitativo o interpretativo y la investigación basada en el arte (Arts Based Research). Por un lado, intenta comprender el proceso mediante el cual el creador configura las obras y crea los elementos para su delimitación e interpretación y, por otra parte, se basa en recursos visuales, no lingüísticos y con cualidades estéticas asociadas a las actividades artísticas. Desde este paradigma plural y a partir de la metodología observacional, se examinan los documentos audiovisuales y se describe qué elementos forman parte de la escena y qué signos conforman cada uno de los elementos (Ollora-Triana, 2021). Se realiza a través del análisis inductivo mediante la observación y el estudio de las especificidades que suceden a lo largo de las obras ya creadas y consideradas representativas por un grupo de expertos.

Adoptamos una perspectiva holística, estudiando los elementos dentro del fenómeno de la representación como un todo que está constituido por unos signos propios para la definición de los estilos (Ollora-Triana y Corbí, 2021). Se tiene en cuenta que el sistema estudiado es dinámico y los signos varían en su carácter y tratamiento, por lo que este dinamismo permite la coexistencia de varios estilos a la vez en algunos de los elementos de configuración.

El estudio se desarrolla en los siguientes pasos:

- Primero se realiza la fundamentación a través de la revisión documental, tanto de investigaciones desarrolladas en el teatro como arte escénica con la que comparte aspectos teóricos, como de estudios realizados dentro de la danza. Igualmente se tienen en cuenta aportaciones desde las ciencias sociales en cuanto a los aspectos de la semiología para el análisis de los signos.
- Se definen los elementos fundamentales de significación basándonos en la tabla de Kowzan, estos elementos se denominan parámetros.

Una vez definidos estos elementos/parámetros fundamentales se realiza una selección de las obras ya creadas en danza como muestra audiovisual para la observación y el análisis de los signos que conforman estos elementos. La selección de las obras la realiza un comité de 5 expertos, creadores nacionales e internacionales de danza en activo; dentro de estas obras se escogen fragmentos específicos que serán los analizados. Para la recopilación se tendrá en cuenta la consideración de los paradigmas artísticos siguiendo las propuestas de Markessiinis (1995), Sánchez (1999), Preckler (2003), Abad (2004), Pérez (2008), Vilar (2011), Muñoz y Pérez (2011), De la Rosa (2017), Ollora (2017), hasta llegar a cinco grandes paradigmas definidos por el grupo de expertos que resumen lo que ha sido el desarrollo y la evolución de la danza desde el siglo XIX hasta la actualidad: danza clásica, neoclásica, moderna, postmoderna-contemporánea y danza-teatro. Es importante añadir que la danza española no se encuentra dentro del análisis de las obras, por estar constituida con unos elementos claros con identidad propia (Suárez *et al.*, 2020). Las obras seleccionadas para la observación y el análisis de los elementos son las siguientes:

TABLA II. Selección de obras por el comité de expertos para realizar el análisis

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	¿? 1980
<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>	Jiří Kylián	Nederland dans Theater	1991
<i>In the middle of somewhat elevated</i>	William Forsythe	Marta Romagna, Roberto Bolle, Zenaida Yanovsky	2013

PARADIGMA POSMODERNO-CONTEMPORÁNEO			
<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

3. El visionado de los fragmentos de las obras escogidas se realiza dos veces, se concretan los signos que se observan como configuradores de los elementos ya definidos. Esta observación es realizada por alumnado de último curso de la Escuela Profesional de danza de la ciudad de Burgos y por los expertos del comité. Para el análisis deben observar los signos que conforman cada uno de los siguientes parámetros:

Parámetro I: *Libreto*

Parámetro II: *Máscara/figura*

Parámetro III: *Signos acústicos*

Parámetro IV: *Signos espaciales*

Parámetro V: *Signos del bailarín*

4. Por último, se realiza un registro de los signos observados y descritos en cada parámetro.

4. Análisis de resultados

El análisis realizado genera como resultados la delimitación y la configuración de la semiología de la danza en torno a los siguientes parámetros y dentro de estos se encuentran sus signos específicos y dinámicos según las creaciones analizadas que se configuran en cada paradigma:

TABLA III. *Parámetros y signos de significación.*

LIBRETO		
Estructura canon (según paradigma)		
Estructura libre		
Ubicación espacial bailarines		
Entradas y salidas bailarines		
MÁSCARA/FIGURA		
<i>VESTIMENTA</i>	<i>APOYO CORPORAL</i>	<i>PEINADO Y MAQUILLAJE</i>
Leotardos-mallas	Puntas	Pelo recogido (mostrando cara)
Tutú romántico	Media-punta	Maquillaje
Tutú de plato	Calzado de metatarso	Ausencia de maquillaje
Tutú variado	Calzado liberado de apoyo plantar	Otros
Corsé	Zapato carácter	
Pantalón ancho	Zapato de jazz	
Vestimenta amplia	Calzado de calle	
Vestimenta estrecha	Pies desnudos	
Falda		
Accesorios		
Colores vivos		
Colores apagados		
ACÚSTICOS		
<i>MÚSICA</i>		<i>LINGÜÍSTICOS/PARALINGÜÍSTICOS</i>
Música para ballet		Sonidos lingüísticos
Música de fondo		Sonidos paralingüísticos
Música guía de la coreografía		Ruidos materiales
ESPACIO		
<i>VIRTUAL</i>	<i>ESCÉNICO DE ACCIÓN</i>	<i>ENTORNO ESCÉNICO</i>
Muestra/acentúa el espacio de creación	Escenografía	Perspectiva frontal
No interacciona	Escenografía realista	Teatro tradicional a la italiana
Diseña el espacio	Escenografía minimalista	Interior
Interacciona en el movimiento	Escenografía vacía	Exterior
SIGNOS DEL BAILARÍN		
<i>ESPACIO DE ACTUACIÓN</i>		
<i>KINESFERA</i>		<i>INTERPERSONAL</i>

Verticalidad equilibrada	Invasión mínima entre bailarines
Verticalidad en saltos	Invasión máxima entre bailarines
No verticalidad (desequilibrio)	Rol (entre bailarines) definido
No verticalidad en salto	Roles entre bailarines intercambiables
Nivel bajo	Tensión espacial con o sin invasión
Nivel medio	Empatía máxima
Nivel alto	
Utiliza todos los niveles espaciales	
Base reducida	
Base amplia	
Importa proyección espacial	
<i>ESPACIO DE ACTUACIÓN</i>	
<i>DISEÑO DE GRUPO</i>	
Simetría	
Asimetría	
Desigualdad formal	
Formación espacial equilibrada visualmente	
Disposición espacial jerarquizada	
CINÉTICO	
<i>GESTUALIDAD/MÍMICA</i>	<i>PROXÉMICOS</i>
Con pantomima	Posiciones codificadas de danza clásica
Con gestualidad propia	Movimientos codificados de danza clásica
Gestualidad significativa	Combinación de movimientos codificados de danza clásica
	Posiciones codificadas de danza moderna
	Movimientos codificados de danza moderna
	Combinación de movimientos codificados de danza moderna

Nota: Elaboración propia a partir de OLLORA y PALMERO (2019).

5. Discusión

Los resultados logrados a partir del análisis se obtienen en el fenómeno de la representación escogida dentro del proceso metodológico, por lo que se encuentran activa y creativamente insertos en contextos temporales y espaciales múltiples, de naturaleza pragmática: histórica, cultural, política y social (Carrasquero y Finol, 2007). El estudio descriptivo ha tenido en cuenta el hecho de considerarse

expresión artística, por lo tanto, sometida a una estética y social (Carrasquero y Finol, 2007).

El análisis de los espectáculos desde la semiología ha abierto una línea de investigación dentro de un marco teórico que favorece la adquisición de conocimientos a tener en cuenta para la creación, la interpretación y la pedagogía (Carrasquero y Finol, 2007), favoreciendo el fomento de la investigación científica y técnica propia de la disciplina como una de las acciones de cambio que ha supuesto la ubicación de las enseñanzas de danza dentro del EEES (Vieites, 2016).

Los resultados han logrado configurar en cierta manera los signos ya definidos por Kowzan (Kowzan, 1997), pero en la especificidad de las creaciones de danza. Ciertamente, el hecho de la escena como acto de comunicación es complejo, se trata de una realidad múltiple, cambiante y variada (Carrasquero y Finol, 2007), este análisis se ha llevado a cabo bajo criterios coherentes y sistemáticos, lo que desde el punto de vista semiótico se puede llamar semiología de la danza, a partir de la cual, los creadores e intérpretes pueden construir y configurar los elementos con el objetivo final de comunicar. Se ha tenido en cuenta que, como fenómeno semiótico, no solo es el producto de uno o varios códigos como signos y sus normas (Carrasquero y Finol, 2007), pero sí se han encontrado signos que pueden ser sistematizables y agrupables en parámetros, por lo tanto, configurables, y otros, los caracterizados como portadores del rasgo humano, que no son susceptibles de una sistematización completa (Gutiérrez, 1989).

Teniendo en cuenta que, en la educación superior, el aprendizaje autónomo cobra un valor importante y en el RD 1614/2009 se consideran las horas de trabajo tanto las lectivas como no lectivas, el conocimiento de los elementos básicos dentro de la semiología como marco teórico de análisis y construcción de las obras favorece la implicación personal y el trabajo autónomo, desarrollando la interpretación y reflexión sobre el arte y fomentando las competencias de autonomía personal que permiten elegir de manera activa los rasgos de identidad artística como profesionales, decidiendo de manera reflexiva y con pensamiento crítico (Rué, 2009). El enfoque de análisis ha sido considerado como una forma de estructurar el estudio de las obras y de las estéticas encontradas en la escena a lo largo de la historia y de nueva creación, valorándose como un recurso nuevo para la docencia y para el aprendizaje autónomo que renueva las metodologías educativas utilizadas y genera un nuevo marco para la acción docente (Rué, 2009).

Otro de los cambios planteados desde el EEES es la concreción de competencias vinculadas con el saber hacer y que confieren a las asignaturas una dimensión esencialmente práctica (CSEA, 2010). Así, el plan de estudios de Formación Superior para alcanzar el Grado en Danza plantea competencias transversales, generales y específicas para cada una de las especialidades (RD 632/2010). Se puede afirmar que, a partir del análisis semiológico y utilizando los conocimientos que este análisis aporta, se favorece alcanzar las competencias específicas de la especialidad de Coreografía e Interpretación. De manera concreta aporta un marco teórico para el conocimiento de diferentes técnicas y de diferentes lenguajes o disciplinas corporales; el conocimiento de técnicas de creación y composición

coreográfica desde diferentes puntos, creación e interpretación; el conocimiento de lenguajes y disciplinas escénicas, artísticas, musicales y visuales, y el desarrollo de la capacidad de interrelacionarlos; desarrollar la capacidad de reflexión y crítica para analizar y valorar obras de danza, de repertorio o nueva creación, atendiendo a los diferentes períodos y bajo perspectivas que integren aspectos históricos, artísticos y sociales y, por último, favorece el saber diseñar, organizar, planificar, realizar y evaluar proyectos artísticos (RD 632/2010).

En relación a las competencias específicas para el graduado en Danza de la especialidad de Pedagogía el análisis favorece de igual forma el conocimiento de diferentes técnicas de danza; conocimiento del repertorio en profundidad para poder transmitirlo a los alumnos y ayuda al desarrollo de la capacidad de reflexión y crítica para analizar y valorar las obras de danza (RD 632/2010).

Desde el punto de vista de la implantación de un nuevo modelo docente, aporta un recurso metodológico que facilita el aprendizaje autónomo al ofrecer una línea de estudio reflexiva y de conocimiento profundo dentro de los propósitos de la enseñanza superior, enseña a los alumnos a analizar críticamente ideas, promueve los hábitos intelectuales y de pensamiento crítico y enseña a comprender los principios y las generalizaciones de la construcción e interpretación de las obras (Rué, 2009). Se ofrece una plantilla de análisis de elementos como recurso didáctico, que solo requiere la descripción de los signos de creación o de análisis de estilos para definir la propia creación o el paradigma analizado (Ollora y Palmero, 2019).

6. Conclusiones

Hemos pretendido analizar la escena y aportar conocimiento en torno a la definición de los elementos básicos de significación que serán utilizados por los creadores e intérpretes dentro de la construcción de la obra y que finalmente van a favorecer el objetivo de la comunicación (Rojo, 2020; Ollora-Triana y Corbí, 2021). Nuestro análisis apoya la semiología de la danza como un marco de referencia teórica cuya definición ya ha sido propuesta para el análisis de espectáculos con objetivos en la recepción (Toro y López-Aparicio, 2018), adquiriendo importancia como un recurso para el desarrollo de las competencias, tanto generales como específicas, planteadas para ser graduado en Danza dentro de los estudios superiores. Por otro lado, en un plano formativo incentiva la investigación desde la disciplina como cambio de gran importancia para considerarse estudios superiores y aporta conocimientos para la formación del profesorado, mejorando la actividad docente e investigadora.

Como aportación teórico-práctica de relevancia, se crea un marco teórico que encuadra, además de la creación y la interpretación, el conocimiento, la identificación y el registro de las diferentes estéticas a lo largo de la historia de la danza para las obras de repertorio y para las de nueva creación. La comprensión de los principios estéticos y culturales de los fenómenos artísticos y la estética de los

diferentes estilos y su configuración es un aspecto destacado dentro del documento prescriptivo desarrollado para la formación superior en la disciplina.

En esta ubicación de cambio metodológico para la transformación e integración como estudios superiores, la creación de nuevas herramientas y recursos favorece el proceso al cambio. Desde esta perspectiva, apoyarse en la semiología para el análisis y el logro de conocimientos ofrece un camino desde la reflexión y el pensamiento crítico tanto para los estudiantes como para los formadores. La semiología de la danza como recurso de análisis favorece en los profesionales la mirada crítica y reflexiva de las obras, que les capacita para la delimitación y la valoración de la escena actual y aporta un marco de estudio de la disciplina, dinámico y constructivo, en el que las nuevas indagaciones solo pueden aportar para seguir creando una teoría de la danza desde esta perspectiva.

Se considera interesante como línea de investigación futura continuar en la construcción de la semiología mediante la práctica del análisis utilizando la herramienta creada con la colaboración de profesionales, tanto formadores como estudiantes de grado superior, y a través de un profundo análisis cualitativo establecer las redes entre la construcción de los elementos codificables y la creación de significado.

7. Bibliografía

- ABAD, A.: *La contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI*. Universitat Politècnica de Valencia, 2012.
- ABAD, A.: *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Alianza editorial, 2004. ISBN: 978-84-206-5666-3.
- ABARZA, B.; CIFUENTES, J. L. y GARCÍA, T.: *El diseño teatral, iluminación, vestuario y escenografía*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile, 2013. ISBN: 978-956-352-048-4.
- APPÍA, A.: *La música y la puesta en escena. La obra de arte viva. Teoría y práctica*, vol. 14, Asociación de Directores de Escena, 2014. ISBN: 978-84-92639-56-4.
- ARAIZA, E.: «El 'libreto' y sus problemas, o todo lo que usted quiso saber sobre el texto», *Alteridades*, 27(54) (2017), pp. 41-53.
- ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE CENTROS SUPERIORES DE ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS (ACESEA): *Las enseñanzas artísticas en el Espacio Europeo de Educación Superior, situaciones y perspectivas*. Valencia, 1 y 2 de junio 2012. https://www.acesea.es/wp-content/uploads/2017/12/Jornadas_ACESEA_2012_DocTrabajo.pdf
- BURGUENO, A.; DOMÉNECH, F. y LEÓN, V.: *Artes escénicas. 2.º Bachillerato*. Paraninfo, 2020. ISBN: 8428341982.
- CALLE, Q.: «Lenguaje verbal y lenguaje musical. Hijos gemelos del sonido», en AGUILERA, M.; ADELL, J. E. y SEDEÑO, A.: *Comunicación y música I. Lenguaje y medios*, Barcelona, 2008, pp. 51-78. ISBN: 978-84-9788-720-5
- CARILLO, S.: *LA MÚSICA EN LAS ARTES ESCÉNICAS: Inmaculada Almendral y la Compañía Teatro del Velador*, Universidad de Málaga, 2015, <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/9706>
- CARLONI, K.: «Dança e identidade nacional na imprensa carioca do início do século XX: diálogos culturais e relações étnicas e de gênero. Trinta anos da 'Constituição cidadã'».

- contribuições da História e da Ciência Política», *Revista Estudos Iberoamericanos*, 44 (2018), pp. 365-379, <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2018.2.29096>
- CARRASQUERO, A. y FINOL, J. E.: «Semiótica del espectáculo: contribución a una clasificación de los elementos no lingüísticos del teatro», *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, 18 (2007), pp. 281-309. ISSN: 1317-102X.
- CONSEJO SUPERIOR DE ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS (CSEA): *Informe sobre el estado y situación de las Enseñanzas Artísticas*, Ministerio de Educación, 2010, <http://www.escuelasdearte.es/recursos/2010csea.pdf>
- DE LA ROSA, C. I.: «¿La danza clásica contemporánea, un estilo coreográfico del siglo XXI?», *Escena, Revista de las Artes*, 77(1) (2017), pp. 63-90. ISSN: 1409-2522.
- DE TORO, F.: *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 2008.
- FARABELLO, M. L.: «Textura en la danza, una perspectiva posible», en F. DE ARTES (ed.): *VI Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales*. La Plata, 2012. ISSN: 1850-6011.
- FERNÁNDEZ, D. Y JÁCOME, D.: *Vestir al personaje. Vestuario escénico: de la historia a la ficción dramática*, Madrid, Ediciones Cumbres, 2018. ISBN: 978-84-947063-2-5.
- GRUMANN, A.: «Estética de la ‘danzalidad’ o el giro corporal de la ‘teatralidad’». Pontificia Universidad, Chile. *Aisthesis*, 43, (2008), pp. 50-70.
- GUTIÉRREZ, F.: «Aspectos del análisis semiótico teatral», *Estudios de Literatura*, 14, (1989), pp. 75-92. ISSN: 1133-3820.
- GUZMÁN, A.: *Revelación del cuerpo. La elocuencia del gesto*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008.
- JIMÉNEZ, J. A. Y OLLORA, N.: «Los elementos audiovisuales en la danza actual», *Ciencias Pedagógicas. Revista Electrónica Científico-Pedagógica*, 2(2) (2020), pp. 17-28. ISSN: 1605-5888. https://www.academia.edu/43780143/CIENCIAS_PEDAGOGICAS_Revista_electr%C3%B3nica_cient%C3%ADfico_pedag%C3%B3gica_LOS_ELEMENTOS_AUDIOVISUALES_EN_LA_DANZA_ACTUAL_AUDIOVISUAL_ELEMENTS_IN_CONTEMPORARY_DANCING_AUTORES
- JORDAN, S.: «Freedom from Music: Cunningham, Cage & Collaborations». *Merce Cunningham*. Milano, Charta, Ed. Germano Celant, 2000, pp. 61-67.
- KABACHEK, N. L.: «Yuri Slonimsky. Librettology in the service of ideology: dramatic experience», *University Journal of Cultural Studies and Art History*, 36 (2019).
- KOWZAN, T.: *El signo y el teatro*, Madrid, Arco libros, 1997. ISBN: 84-7635-265-4.
- LABAN, R.: *Laban's Principles of Dance and Movements Notacion*, London, Macdonald & Evans, 1975.
- LABAN, R.: *Choreutics*, London, MacDonald and Evans, 1966.
- LE BOULCH, J.: *Hacia una ciencia del movimiento. Introducción a la Psicokinética*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1992. ISBN: 84-7509-271-3.
- LEIGH, S.: *Choreographing History*, Indiana University Press, 1995, pp. 3-21.
- «LEY ORGÁNICA 1/1999, DE 4 DE OCTUBRE, DE ORDENACIÓN GENERAL DEL SISTEMA EDUCATIVO», *BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO*, 238, 4 DE OCTUBRE DE 1999, pp. 28927-28942, [HTTPS://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1990-24172](https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1990-24172)
- «LEY ORGÁNICA 10/2002, DE 23 DE DICIEMBRE, DE CALIDAD DE LA EDUCACIÓN», *BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO*, 307, 24 DE DICIEMBRE DE 2002, pp. 45188-45220, [HTTPS://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2002-25037](https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2002-25037)
- «LEY ORGÁNICA 2/2006, DE 3 DE MAYO, DE EDUCACIÓN», *BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO*, 106, 4 DE MAYO, pp. 17158-17207, [HTTPS://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2006-7899](https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2006-7899)
- MANGIERI, R.: «Continuo y discontinuo: elementos para una semiótica de la danza y el movimiento», *Cuerpo(s): Sexos, Sentidos, Semiosis*, Buenos Aires, 16 (2010), pp. 15-21.
- MARCOS, F.: *Humanidades Hispánicas*, New York, Peter Lang, 2018. ISBN: 9781433144622.

- MARKESSINIS, A.: *Historia de la Danza desde sus orígenes*, Madrid, Librerías deportivas Esteban Sanz Martier, S. L., 1995.
- MARTÍNEZ, J. C.: Marius Petipa. *Cuadernos Educativos de La CND*, (2017). <https://cndanza.mcu.es/wp-content/uploads/2020/03/cuaderno-educativo-marius-petipa-jovenes.pdf>
- MEDRANO, M. J.: *Construyendo personajes. Creación de vestuarios escénicos*, Pontificia Universidad Católica de Ecuador, 2011, <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/4470>
- MERLEAU, M.: *La estructura del comportamiento*, Buenos Aires, Hachette, 1953.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN DEL GOBIERNO DE ESPAÑA (MEC): *Las Enseñanzas Artísticas Superiores en el Espacio Europeo de Educación Superior*, Secretaría General Técnica, 2010. ISBN: 978-84-369-4891-2. <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/PdfServlet?pdf=VP15140.pdf&area=E>
- MUKAROVSKY, J.: «El arte como hecho semiológico», En TORO, D.: *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, S. A., 1977.
- MUÑOZ, P. Y PÉREZ, E.: *Primas hermanas. Proyecto de investigación en danza moderna y contemporánea*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, 2011. ISBN 978-9974-98-278-9.
- OLLORA, N.: *Fundamentos históricos, teóricos y pragmáticos en la construcción del significado en la danza contemporánea. Aplicación a la pedagogía de la creación escénica*, Universidad de Burgos, 2017, https://redined.educacion.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/166250/OLLORA_Natalia_Tesis.pdf?sequence=2
- OLLORA-TRIANA, N.: «La comunicación en danza. Principios para la semiótica», *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, 11 (2021), pp. 25-35. ISSN: 1390-8448.
- OLLORA-TRIANA, N. Y PALMERO, C.: «Danza, comunicación y creatividad. Diseño de una herramienta para el análisis de su significado», en *Vicente Castro, F. y Padilla, D. (eds.): Del mérito al prestigio*, Badajoz, Crecimiento Humano, 2019, pp. 195-201. ISBN: 978-84-121187-0-4.
- OLLORA-TRIANA, N. Y CORBÍ, M.: « El bailarín y su configuración como categoría en una obra de danza», *ArtsEduca*, 26 (2021), pp. 210-227, <https://doi.org/10.6035/Artseduca.2020.28.15>
- PASI, M. Y ALFIO, A.: *El ballet, enciclopedia del arte coreográfico*, Madrid, Aguilar, 1987.
- PÉREZ, C.: *Proposiciones en torno a la Historia de la danza*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2008. ISBN: 978-956-00-0007-1.
- PÉREZ, M. M.: «La composición en danza: estructura compositiva de las frases coreográficas y estructura de la acción dramática», *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Málaga*, 5, (2009), pp. 62-70. ISSN-e 1886-0559, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2955326>
- PRECKLER, A. M.: *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*, tomos I y II. Madrid, Complutense, S. A., 2003.
- PRESTON-DUNLOP, V. Y SÁNCHEZ-COLDBERG, A.: *Dance and the performative: a choreological perspective: Laban and Beyond*, London, Verve, 2002. ISBN:1852731427 9781852731427.
- «REAL DECRETO 1614/2009, DE 26 DE OCTUBRE, POR EL QUE SE ESTABLECE LA ORDENACIÓN DE LAS ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS SUPERIORES REGULADAS POR LA LEY ORGÁNICA 2/2006», BOE, 259, 27 DE OCTUBRE DE 2009, [HTTPS://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2009-17005](https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2009-17005)
- «REAL DECRETO 632/2010, DE 14 DE MAYO, POR EL QUE SE REGULA EL CONTENIDO BÁSICO DE LAS ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS SUPERIORES DE GRADO EN DANZA ESTABLECIDAS EN LA LEY ORGÁNICA 2/2006», BOE, 137, 5 DE JUNIO DE 2010, [HTTPS://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2010-8956](https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2010-8956)
- ROJO, T.: *Perfil psicológico de un bailarín de alto nivel*, Madrid, Caligrama ediciones, 2020. ISBN: 978-84-18435-55-3.

- RUÉ, J.: *El Aprendizaje Autónomo en Educación Superior*, Narcea, S. A., 2009, <http://www.untumbes.edu.pe/vcs/biblioteca/document/varioslibros/0295.%20El%20aprendizaje%20aut%C3%B3nomo%20en%20educaci%C3%B3n%20superior.pdf>
- SAMPEDRO, J. Y BOTANA, M.: «Danza, arquitectura del movimiento», *Apunts, Educación Física y Deportes*, 8(101) (2010), pp. 99-107. ISSN-1577-4015.
- SÁNCHEZ, J. A.: *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Madrid, Akal, 1999. ISBN: 978-84-460-1021-0.
- SANTILLÁN, V. L.: «Un acercamiento a la evolución del vestuario para ballet y su relación con otros aspectos estructurales de este género teatral», *Escenauno*, 8 (2018), <http://escenauno.org/wp-content/uploads/2018/08/UN-ACERCAMIENTO-A-LA-EVOLUCI%C3%93N-DEL-VESTUARIO-PARA-BALLET....pdf>
- SUÁREZ, R. M.; ORTIZ, M. DEL M. Y BAENA, A.: «El traje escénico en la Danza Española: importancia y simbolismo», *Revista de Humanidades*, 41 (2020), pp. 11-36. ISSN: 1130-5029.
- TORO, A. y LÓPEZ-APARICIO, I.: «Narrativas corporales: la danza como creación de sentido», *Revista de Comunicación*, 143 (2018), pp. 61-84. <https://doi.org/10.15178/va.2018.143.61-84>
- VAGANOVA, A.: *Basic principles of classical ballet: Russian ballet technique*, New York; Dover Publications, 1969.
- VIEITES, M. F.: «Las enseñanzas artísticas superiores y el Espacio Europeo de Educación Superior en España. Una lectura crítica», *Revista Complutense de Educación*, 27(2) (2016a), pp. 499-516. https://doi.org/10.5209/rev_RCED.2016.v27.n2.46540
- VIEITES, M.: «Teatro y comunicación», *Sigma*, 25 (2016b), pp. 1153-1178.
- VILAR, J.: *Viaje a través de la Historia de la danza*, Bloomington, Paidotribo, 2011. ISBN: 1463306075.
- WRIGHT, M. Y LEMOS, J.: «Embodied signs: reading gesture and posture in classic maya dance», *Latin American Antiquity*, 29(2) (2018), pp. 368-358, <https://scholarsarchive.byu.edu/facpub/4322>
- ZECCHETTO, V.: *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*, Quito-Ecuador, Abya-Yala, 2002. ISBN: 9978-22-234. <https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=abya%5Fyala>