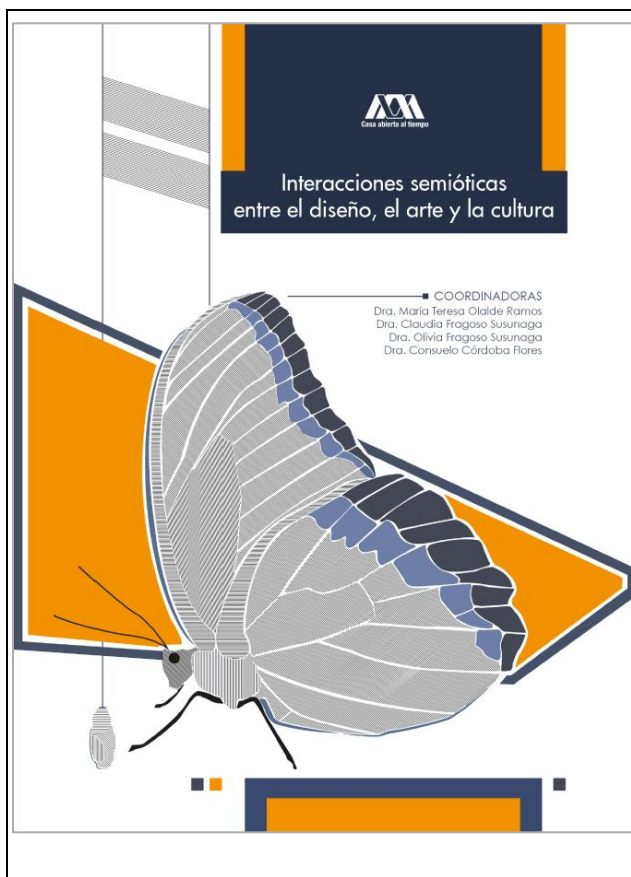




Pamela Soledad Jiménez Draguicevic

ORCID: [0000-0002-3792-3437](https://orcid.org/0000-0002-3792-3437)

Pablo Alejandro Cabral

ORCID: [0000-0001-9958-3063](https://orcid.org/0000-0001-9958-3063)

El cuerpo en escena y sus significaciones

The Body on Stage and its Meanings

Páginas 232-242

En:

Interacciones semióticas entre el diseño, el arte y la cultura / María Teresa Olalde Ramos; Claudia Fragoso Susunaga; Olivia Fragoso Susunaga; Consuelo Córdoba Flores, coordinadoras. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 2023.

“El juego de los signos”

ISBN 978-607-28-2965-7

Relación: <https://doi.org/10.24275/uama.352.10060>



Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Azcapotzalco

<https://www.azc.uam.mx>



División de
Ciencias y Artes para el Diseño

<https://www.cyad.online/>



Departamento de Evaluación del
Diseño en el Tiempo

<https://evaluacion.azc.uam.mx/>



Excepto si se señala otra cosa, la licencia del ítem
se describe como

[Atribución-NoComercial-SinDerivadas](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



El cuerpo en escena y sus significaciones

*The Body on Stage and
its Meanings*

Dra. Pamela Soledad Jiménez Draguicevic
Universidad Autónoma de Querétaro
México
pamela.jimenez@uaq.mx

Dr. Pablo Alejandro Cabral
Universidad Autónoma de Querétaro
México
pablo.cabral@uaq.mx

El cuerpo escénico es un medio de comunicación latente que manifiesta, de manera ficticia, diferentes sucesos entre los seres humanos, donde se construye una correspondencia viva entre quien emite el artista y quien recibe el espectador. Para que la comunicación entre público y ficción escénica se lleve a cabo de la forma en que se visualiza la propuesta artística, se toman como referentes algunos elementos esenciales como la paralingüística, la kinésica y la proxémica, así como la conciencia del cuerpo como hecho escénico, como producción de significado y como conciencia de la expresión

La escena implica un continuo flujo de acciones implícitas –cuando la acción es interna, aunque aparentemente no haya movimiento externo– o de acciones explícitas. El cuerpo escénico es un medio de comunicación latente, que manifiesta de manera ficticia diferentes sucesos entre los seres humanos. Se convierte en un espacio donde se desarrolla la experimentación estética, la elaboración de un...

Cuerpo en estado de arte. Cuerpo sensible, afectado, vibrátil a las manifestaciones de la vida escénica. Un cuerpo percibido, presente, habitado y sentido, que actuará de plataforma de lanzamiento de numerosos signos que se proyectan hacia el espectador en busca de producir un efecto (Hemsey de Gainza & Kesselman, 2003, p. 18).

Se construye una correspondencia viva entre quien emite el artista y quien recibe el espectador, el cual, como destinatario tendrá su propia lectura de los hechos escénicos que percibe, tomando en cuenta su marco de realidad, así como sus hábitos y costumbres respondiendo a ello, aún instalado en su asiento. Asimismo, como parte del objetivo de este texto, es importante destacar la importancia de la paralingüística, la kinésica, la proxémica, la conciencia del cuerpo y de la expresión para lograr una comunicación viva entre público y ficción escénica, se desarrollan tres siguientes apartados.

Paralingüística, Kinésica y Proxémica

Independientemente de qué método o técnica se utilice para establecer esta comunicación ficticia, aunque viva y ejecutada en tiempo presente, es necesario establecer tres elementos de comunicación esenciales que se dan en la escena y que confirman la importancia de una disciplina física y mental: 1) Paralingüística: análisis de los aspectos no semánticos de la expresión oral: el ritmo, el volumen, la entonación vocal y el énfasis de lo que se dice, así como los sonidos que corporeizan el acento. 2) Kinésica: el lenguaje corporal que se utiliza en un personaje según su edad, carácter y circunstancia en la que se encuentra, donde se incluye también las percepciones, reacciones e interrelaciones. 3) Proxémica: la distancia medible entre los personajes durante su interactuar, ya sea una distancia íntima, personal, social y pública. Arellano (2006) define este término como el “uso del espacio (cercanía o lejanía) que se establece respecto al otro o a un grupo, pero también las condiciones espaciales que se propician” (p. 12).

¿Qué nos expresa lo señalado? Que la carga de significación establecida en el lenguaje corporal escénico es evidente, que genera y alimenta un constructo mental y emocional, permitiendo que la representación llevada a cabo sea también recepción de lo que el espectador exterioriza ante lo visto, percibido y sentido.

Así, el cuerpo escénico se transforma en un espacio expresivo donde el verbo hecho acción escénica, es atravesado por un proceso de simbolización en el que se puede manifestar “una semiótica corporal que llega, en algunos casos, allí donde las palabras no pueden acceder” (Cabral, 2019, p. 47).

La semiótica no pierde de vista la complejidad del cuerpo humano vivo. [...] se asume el cuerpo como fundamento de la significación, pero sin que ello quiera decir que todo el acto significativo se reduzca a la sensorialidad y a la percepción, objetos de análisis de otras disciplinas y dominios de investigación (Rosales Cueva, 2010, p. 28).

El artista escénico que trabaja un entrenamiento que involucre estos tres aspectos de la comunicación (Paralingüística, Kinésica y Proxémica) podrá ser consciente de la metamorfosis que se gesta en su ser como resultante de lo que ocurre en la escena, ya que el cuerpo se puede enrojecer o palidecer, tensarse, achicarse, agrandarse, cambiar su ritmo, su manera de hablar y, así, establecer un sinnúmero de variaciones. Lo expuesto, es también evidente para otro personaje y para el espectador. Dar forma al cuerpo partiendo de un estado reflexivo, atento y presente a partir de las sensaciones que se promueven en el mundo interior y que, finalmente, van a convertirse en parte de esta corporalidad devenida en plataforma que sustenta los signos.

El que emite “transporta” al receptor no solo lo que dice o hace, sino cómo lo dice o hace, cómo lo percibe y lo siente, provocando en él una observación, reflexión y (ojalá) análisis y emoción resultante. Como resultado, se “compone una corporalidad sensible, afectada y disponible para la creación” (Cabral, 2017, p. 142). Este hecho “transportado” y lleno de significaciones, estimula procesos no sólo psíquicos y emocionales, sino también sociales que se materializan a través de un gesto, mismo que se convierte en inicio de la gestación de textualidad. Es la plataforma donde se gestan las sensaciones, emociones, parámetros estéticos, propuestas diferentes que transgreden las normas tradicionales. El gesto está implícito en el cuerpo y en la construcción de un personaje escénico, el gesto se transforma en esencia, base de la significación de un personaje. El gesto se convierte en un código de comunicación donde están incluidos los movimientos, el ritmo, lo paralingüístico, lo proxémico y lo kinésico.

Proxémica

Elemento esencial que tiene injerencia en la comunicación no verbal del ser. Su uso, permite otorgar un sentido a los rasgos de la interrelación como la intimidad, formalidad o informalidad, relación entre pares o entre diferentes niveles de poder. La toma de conciencia de la distancia hace que se generen atmósferas de manera natural. Ejercicio como ejemplo: no es lo mismo estar en el Metro de CDMX a las 12 de mediodía, donde hay tanta gente que es inevitable la cercanía, que a las 12 de la noche donde el acercamiento excesivo de alguien (el mismo que el del mediodía) podría ser altamente intimidante puesto que prácticamente no hay casi nadie y sería innecesaria esa corta distancia.

Kinésica

Como se comentó anteriormente, en la comunicación no verbal los gestos están ligados a un contexto cultural concreto que lo distingue de los otros. El mismo gesto tiene diferentes significados según el contexto específico. La interpretación que alguien realice sobre un gesto de una persona influye en la percepción que llegue a tener y, por ende, en la interacción que genere. El gesto en la escena contiene una serie de códigos que involucra inevitablemente en la construcción de un personaje: el ritmo, la intensidad y extroversión o introversión de los movimientos, los macro y micro movimientos, los impulsos, acentos y tics corporales que podrían tener los personajes.

La expresividad kinésica es una manifestación que constituye una continuidad con respecto a aquello a lo que se refiere. Expresión y referencia forman parte de un mismo proceso en el que únicamente intervienen, como mediadoras, las constricciones filogenéticas y las culturales. [...]De esta forma, la materia básica de la (Comunicación No Verbal) CNV, que es el propio cuerpo, se convierte en una carga heredada y parcialmente inevitable para el actor que lo encarna. El inicio de toda interacción comunicativa cara a cara está condicionado por la información que atribuyen los actores interactuantes a sus respectivos cuerpos, posturas, gestos y que cada cultura ha determinado a lo largo de su desarrollo. Desde esta perspectiva, las posibilidades comunicativas que se abren en el plano kinésico pueden reducirse a dos: o bien se generan expresiones (gestos, posturas) a partir de las capacidades funcionales del organismo del actor y de los hábitos culturales, o bien se resaltan o se ocultan artificialmente los caracteres fisionómicos y constitucionales en cada situación, de manera que dicho cuerpo pueda liberarse de la atribución que de él se hace desde los patrones culturales al uso. La primera de estas posibilidades conduce a los estudios que desde la ciencia social se han llevado a cabo acerca de las dimensiones kinésicas y proxémicas de la comunicación (Carrión, 2010, pp. 2-3).

Ejercicio como ejemplo: decir las mismas frases con el tono y volumen de voz lo más parecido posible, pero con diferentes gestos: 1) movimientos pequeños, cordiales y continuos, ritmo tranquilo, 2) movimientos tensos y entrecortados, continuos, ritmo irregular, 3) movimientos grandes, tensos, ritmo muy rápido. Tómese en cuenta cómo el nivel de tensión, de ritmo y de calidad de movimiento otorgan mensajes sumamente diferentes.

Otros ejercicios como ejemplo:

En los siguientes ejercicios la voz va a ser orgánica, respecto al tipo de movimiento que realiza el cuerpo: Ejercicio 4. Caminar por el espacio mientras se dice un texto. Ejercicio 5. Sin dejar de caminar por el espacio ni decir el texto, saltar y gritar “gol” con ganas. Ejercicio 6. Realizar pequeños saltos por el espacio mientras se dice un texto. Ejercicio 7. Correr por el espacio mientras se dice un texto. Ejercicio 8. Ir en cámara lenta por el espacio mientras se dice un texto. Ejercicio 9. Bajar al suelo, volver a subir, lento y sin forzar mientras se dice un texto (Jiménez, 2014, p. 87).

Es importante en este punto, destacar la propuesta de entrenamiento que establece el grupo de laboratorio teatral Odin Teatret, quien ha impulsado la extracotidianidad escénica a nivel internacional, pues busca crear un bios escénico a través de una modulación de energía distinta a la cotidiana, cambiando las formas de expresión tradicionales y creando nuevos significados de interrelación entre los artistas y el espectador:

Así ha creado dentro de su propuesta didáctica cinco tipos de ejercicios: 1. Ejercicios de biomecánica <elementos acrobáticos seleccionados en los que desarrolla la disponibilidad completa y la movilización de la energía>. 2. Ejercicios elementales <ejercicios tipo yoga para romper con la expresividad cotidiana>. 3. Ejercicios de plástica <entrenamientos orientales y ejercicios de Delsarte para conseguir el ritmo, la forma de la curva y las oposiciones corporales>. 4. Ejercicios de composición <unión de los signos físicos, creación y comunicación teatral en la expresión lograda>. 5. Ejercicios de voz <como parte de un impulso insertado en el cuerpo y que se transforma en sonido>... Así es como ha llegado a la creación del cuerpo dilatado (Jiménez, 2014, p. 20).

Paralingüística

Engloba lo no semántico del lenguaje. El sonido es esencial no solo la palabra, sino también el tono, la acentuación, el ritmo, volumen, matices y respiración...la comunicación no verbal se vuelve soporte de la comunicación verbal.

Ejercicio como ejemplo: Decir las mismas frases con gestos muy parecidos, pero expresarlas: 1) con máxima calma y afabilidad, 2) con nerviosismo y sequedad, 3) con máxima alteración y molestia. Como se ha mencionado anteriormente el nivel de tensión, de ritmo y de calidad en la voz sugieren mensajes diferentes.

Otro ejercicio como ejemplo:

En parejas, decir un texto: A escucha y se mueve en el espacio, B habla modulando el volumen y el ritmo según la distancia y la velocidad con que se mueve A. [...]Se cambia el texto por algo mucho más coloquial (Jiménez, 2014, p. 87).

Cuerpo como hecho escénico

Por ello, la relación de cuerpos que dialogan en un hecho escénico es de una continua significación, donde se forma una secuencia que puede ser analizada tanto por los sucesos encadenados (en el que de diferentes gestos existe una correspondencia sensorial y emocional), como por la reacción volitiva y dinámica que se produce en el personaje con que se interactúa o con el público. Un cuerpo se acopla a la dinámica de otro cuerpo, creando así una dinámica diferente, un nuevo lenguaje en un espacio y tiempo determinados... gestos, posturas que adquieren significados. Entonces el signo del cuerpo individual se deviene en un espacio o forma grupal generadora de signos y sentido que pasa de una conciencia unipersonal a una grupal, integrando de forma paulatina y constante un proceso de pensamiento, expresivo e intencional.

En este sentido, Merleau-Ponty (1945) aseguraba que una pieza artística (poema, cuadro, pieza musical, obra teatral, etc.) se convierten en individuos:

Seres en los que puede distinguirse la expresión de lo expresado, cuyo sentido solo es accesible por un contacto directo (convivio teatral) y que irradian su significación sin abandonar un lugar temporal y espacial. Es en este sentido que nuestro cuerpo es comparable a la obra de arte. Es un nudo de significaciones vivientes, y no una ley de un cierto número de términos covariantes (p. 168).

El cuerpo solo o en relación con otros con los que se interrelaciona, sobre todo en la escena, producen sentido a través de lo que irradian, no sólo de manera verbal, sino también de lo no verbal, no solo lo consciente, sino lo inconsciente, convirtiendo el actuar escénico en una red de operaciones que tejen sentido en el artista (arriba del escenario) y en el espectador (en su lugar de observador).

No es difícil demostrar que la significación de algo no es expresada por un signo aislado, o por una sumatoria de signos, sino por relaciones complejas entre signos, por actos que funcionan en red y hacen que una novela, por ejemplo, tenga sentido no como el producto de la suma de palabras, sino como efectos locales y globales de operaciones del lenguaje (Rosales Cueva, 2010, p. 33).

Detallando un poco más sobre la significación y parafraseando a Rosales Cueva (2010), enuncia que Jacques Fontanille, describe una serie de esferas que describen lo que sucede con el cuerpo en la producción de la significación:

- El yo-carne: materia viva, sensible y deformable, la sensorio-motricidad y tensiones vibratorias en dinamismo que, a través de la acción, se derivan otras sensaciones.
- La envoltura: reconocible a través del tacto y que, a su vez, protege el organismo interno.
- El cuerpo interno: donde se lleva a cabo el sistema neuronal vegetativo, los latidos, la respiración.
- El cuerpo deíctico: el cuerpo en relación con el mundo, el posicionado en un tiempo y espacio determinados.
- Lo no-propio: lo que está fuera del cuerpo, lo que sucede frente al cuerpo y lo que este decide como reacción aceptar o rechazar. Este aspecto es el que nos muestra que no solo existen cuerpos sino una cultura específica que los atraviesa en un tiempo, espacio y circunstancia definida por la que ese cuerpo se abre o se cierra ante lo no-propio.

El cuerpo puede, como afirma Jacques Fontanille (2005, p. 255), dar tres claves fundamentales para la comprensión de la significación (Paráfrasis de a Rosales Cueva (2010):

- a) El cuerpo proporciona una condición de intencionalidad. Todo proceso de significación nace de un cuerpo que toma posición en el mundo y que produce los signos que pueden ser leídos por otros cuerpos que disponen igualmente de órganos sensibles.
- b) Las manifestaciones sígnicas producidas por el ser humano se dan por imitación o por una relación de causa-efecto. Después se van elaborando signos más complejos y abstractos.
- c) Diferentes lenguajes o figuras con las que el ser humano construye el mundo nacen del cuerpo.

Por ello, siguiendo algunos principios de Merleau-Ponty (2000) y parafraseando a Bourdin River (2011) el cuerpo más que un “objeto de las ciencias”, es un “cuerpo vivido”, ya que es sujeto y objeto, tiene conciencia y es sujeto del conocimiento.

Los aspectos sensoriales de mi cuerpo son inmediatamente simbólicos uno de otro porque mi cuerpo es precisamente un sistema acabado de equivalencias y transposiciones intersensoriales. Los sentidos se traducen el uno

al otro sin necesidad de intérprete, se comprenden sin tener que pasar por la idea (Merleau-Ponty, 1945, p. 249).

La imagen del cuerpo es un “compuesto” o más precisamente un “mediador” sensitivo-intelectual cuyas fuentes son diversas, ya que permite organizar estímulos de diversa procedencia, que afectan al sistema nervioso central (Bourdin River, 2011, p. 69).

El cuerpo está y al estar ya significa, representa, pertenece a una cultura y carga con las tensiones que le dan identidad, pertenencia, lugar y época. Es así como se convierte en un espacio generador y portador de signos que se contruyen y deconstruyen de manera permanente. En el caso escénico no es diferente, al contrario, se magnifica:

El artista escénico está inmerso en tres aspectos: 1. Su personalidad e individualidad, 2. El contexto histórico-cultural en el que se encuentra y 3. El cómo utiliza el cuerpo y la mente. Dichos aspectos se pueden basar en principios que trascienden un tiempo y un espacio definido, que llegan a ser transculturales: pre-expresivos, entendido esto como un nivel que es parte sustancial de la expresión misma en el que se busca desglosar y ordenar el bios innato del actor y hacerlo crecer también hacia nuevos significados, lo que se verá reflejado en una representación (Jiménez, 2014, p. 18).

El cuerpo, entonces, no es solo un agente de acción, es un medio de expresión.

A partir de las perspectivas que suponen una mirada semiótica, el cuerpo puede constituirse en objeto de estudio, en medida y parámetro, en punto de vista y referencia, en sistematización metodológica para el análisis. El análisis puede situarse, ya sea en la fase de reflexión sobre la percepción como origen del significado que compone la semiosis social, pero también a manera de formas ampliamente activas en la conformación de la textualidad, sobre todo al imprimir su sello en la relación sujeto, tiempo y espacio (Cid Jurado, 2010, p. 151).

La Conciencia de la Expresión

La expresión establece, desde lo físico, una alteración y, desde lo comunicativo, una interacción a través de un cambio de estado perceptible por el emisor y el receptor. Estos cambios de estado promueven diversas actitudes, pensamientos y emociones, que inevitablemente comunican.

En la nueva Enciclopedia Larousse (2007), en el concepto “expresión”, existe un apartado específico destinado al teatro, en el cual se denota lo siguiente: “Expresión corporal, es la técnica teatral que permite al actor servirse de su propio cuerpo como instrumento de interpretación, al mismo nivel que la mímica y la dicción”. Su objetivo es traducir a realidades físicas visibles el mundo de las sensaciones, los sentimientos y las realidades éticas o morales (Cárdenas, A. M. et al., 2018, p. 28).

¿Qué sucede con la expresión?

En el arte escénico se establece una convención diferente a la real para comunicar, justamente, un aspecto de la realidad. Se transmite información ideológica, sociológica y política entre otros, a través de elementos expresivos de comunicación específicos para lograr el efecto buscado: educar, movilizar reflexionar, denunciar, comprender, entretener...sobre todo, conocer más al ser humano y su entorno.

En un contexto escénico, un cuerpo que se expone refleja un proceso de construcción transversal que abarca una realidad y, al mismo tiempo, una ficcionalidad corporal. La expresión se concreta en el espectador, como producto de una secuencia de procesos internos que se suscitan en el cuerpo-mente del artista como parte de su obra, la cual se va a completar en el otro. La representación y significación van conformando una realidad que deviene ficción que constituye la acción escénica y que, necesariamente, requiere del cuerpo como plataforma o espacio en donde acontece. (Cabral, 2023, p. 97).

A través de la expresión se pueden observar las capacidades y habilidades con la que las y los artistas escénicos desarrollan y resuelven el mensaje que se busca transmitir. Esta, no solo está condicionada por las destrezas individuales del/la intérprete, sino por la técnica escénica que va a ejecutarse como medio (estableciendo el cómo sumergido en un mensaje), y por la cultura a la que pertenece (el qué del mensaje). Aquí es donde la expresión también adquiere otro significado, pues, comunica, sí, pero también genera y propone a través de la experimentación, creatividad e investigación (temática y técnica). Para ello, que los recursos intelectuales, corporales, sensoriales, vocales y emocionales estén entrenados, se vuelve indiscutible. ¿Cómo recrear, si no, un mundo ficticio que transmita el espejeo de la realidad donde se pueda desarrollar la experiencia creativa de diferentes personajes en distintos contextos y mensajes si no existe una conciencia y control de lo que se realiza?

Para ahondar más en la importancia de la conciencia expresiva, se presentan algunos puntos de la conclusión a la que llegó el Taller permanente de investigación de la Corporación Colombiana de Teatro en 1998 con respecto a lo que hay que ofrecer al espectador:

1. La expresividad. Cuáles son los medios expresivos que van a conformar el lenguaje teatral, tales como los lugares de representación (el por qué realizar una puesta en escena en una calle, en una plaza, en un foro, o en un espacio fuera de toda convención), el sonido (desde los verbales, los onomatopéyicos, hasta los diferentes efectos de sonido que puede utilizarse), lo visual (escenografía, iluminación) e incluso en algunos casos el sabor, olor y tacto.[...]
3. La ambigüedad. Aquellas imágenes ambiguas que permiten una doble interpretación por parte del espectador; no siendo lo que son exactamente, sino algo distinto, alterno [...]. La gran posibilidad de que el espectador imagine.
4. La significación. Saber dar a las imágenes ambiguas el significado que se quiere exponer, el sentido que tiene determinada imagen sin perder de vista que ésta va dirigida a distintos espectadores y, por ende, a diferentes interpretaciones (Jiménez, 2011, pp. 118-119).

A través del recorrido por estos tres apartados, se puede apreciar cómo el cuerpo escénico se transmuta en una plataforma de signos y significaciones. Un espacio real y concreto donde el mensaje se construye a partir de diferentes elementos que van conformando un fenómeno comunicacional ficcional.

El proceso de metamorfosis del actor al personaje requiere de la utilización eficiente de los recursos y elementos que conforman la comunicación entre lo que sucede en escena y lo que se interpreta en el patio de butacas. En este punto es donde se destaca la importancia de la formación y el entrenamiento actoral para que los signos y sus significaciones tengan la mayor precisión posible, para que el mensaje se decodifique de acuerdo con lo esperado o en coherencia con lo que se produce arriba del escenario.

Construir realidades, representar historias, como parte del trabajo escénico, como proceso de construcción ficcional, requiere el desarrollo de habilidades que permitan hacer consciente la importancia del cuerpo como un hecho semiótico, como un espacio de creación y generación de mensajes. Un cuerpo que se significa y resignifica con cada acto que comienza al encenderse las luces y termina cuando se baja el telón.

Referencias

- Bourdin Rivero, G. L. (2013). Acerca de la corporeidad como hecho semiótico. *Estudios De Antropología Biológica* 15(1). <https://doi.org/10.22201/ia.14055066p.2011.42767>
- Cabral, P. A. (2017). Neo-Identidad Corporal Escénica. Aportes de la Eutonía sobre el Cuerpo, la Forma y su Percepción. En M. M. Marcos Carretero y M. Gutiérrez M (Coords.) *Desnudo y Desnudez*. (139-150). Fontamara-Universidad Autónoma de Querétaro.
- Cabral, P. A. (2019). Corpoescena: Fronteras desde una Semiótica Corporal. En Benito Cañada Rangel (Coord.) *Escenosfera: Los Signos de La Escena*.(45-69). Rialta Ediciones - Universidad Autónoma de Querétaro
- Cabral, P. A. (2023). La Eutonía como método de estudio y práctica de la representación, significación y expresión del cuerpo en escena. En M. A. Aguilar San Román y P.S. Jiménez (Coords). *Procesos transversales de la expresión, la representación y la significación*. (pp.165-180). Eólica: México
- Cárdenas, A. M., Moreno, G. L. y Sáenz, A. G. (2018). *Los ejercicios de expresión corporal desde el lenguaje no verbal que brinda el teatro: una propuesta para mejorar la kinésica y proxémica de los docentes en formación inicial de la Universidad de La Salle en la interacción con los estudiantes*. [Tesis] Universidad de La Salle.
- Carrión, A. M. (2010). *Comunicación corporal-kinésica, proxémica*. Universidad Complutense de Madrid.
- Cid Jurado, A. T. (2010). Corporeidad: de la semiótica sónica a la semiótica textual. *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica* (16) 151-162, Universidad de la Rioja.
- Díaz M.A. y Montes Borda R. (2010). Semiótica y cuerpo: Taichichuan. *Cuadernos de Lingüística Hispánica* (16) 47-58.
- Hemsey de Gainza, V. y Kesselman, S. (2003). *Música y eutonía. El cuerpo en estado de arte*. Lumen.
- Jiménez, D. P. (2011). *Tres grandes vertientes del entrenamiento Actoral: Stanislavski, Meyerhold y Grotowski*. UAQ-Serie Bellas Artes.
- Jiménez, D. P. (2014). *La extracotidianidad en el proceso escénico. Reflexiones a partir de apuntes sobre Odin Teatret*. Fontamara.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de La Percepción*. Planeta Agostini.
- Rosales Cueva, J. H. (2010). Cuerpo y Significación. *Revista UIS Humanidades* (38)1 27-39.
- Tarantino S. (2014, febrero 13). Kinésica, proxémica y paralingüística en la gestión gerencial. *Gestiopolis*. <https://www.gestiopolis.com/kinesica-proxemica-y-paralinguistica-en-la-gestion-gerencial/>