

Habitar, confiar, recordar en movimiento. Una exploración de dispositivos experimentales de danza en cotidianidad

To inhabit, to trust, to remember in motion. An exploration of experimental dance devices in everyday life

SUSANA SZPERLING - ORCID 0009-0007-8544-7811

SUSANA TEMPERLEY - ORCID 0000-0003-4990-568X

(pág 83 - pág 93)

RESUMEN. A partir de la exploración de obras y ejercicios experimentales que forman parte de los proyectos de investigación “Componiendo danza y performance en cotidianidad” (34/0735) y “Aproximaciones a los Nuevos Dispositivos Coreográficos Diseñados en Interacción Social” (34/0216), radicados en el DAM-UNA, en las siguientes líneas se indagará en dos casos distintivos en los que el cuerpo entrenado se encuentra con espacios, objetos y afectos conforman lo que llamamos “la vida cotidiana”.

Palabras clave: danza, semiótica, cotidianidad, cuerpo, dispositivo escénico.

ABSTRACT. Based on the exploration of works and experimental exercises that are part of the research projects “Composing dance and performance in everyday life” (34/0735) and “Approaches to the New Choreographic Devices Designed in Social Interaction” (34/0216), based in the DAM-UNA, the following lines will investigate two distinctive cases in which the trained body encounters spaces, objects and affections that make up what we call “everyday life”.

Keywords: dance, semiotics, everyday life, body, stage device.

SUSANA SZPERLING es Profesora de Composición Coreográfica del DAM-Universidad Nacional de las Artes. Directora de la Cía *SZdanza*. Fue becaria en la Cía *Trisha Brown*. Recibió premios y becas de creación nacionales e internacionales de instituciones como Fundación Antorchas, American Dance Festival, Jacob's Pillow Festival, entre otros. Actualmente lidera la gira y residencia en Francia: “Tradiciones compartidas, ecos cruzados” (Programa *Orillas Nuevas*). susanaszperling@gmail.com

SUSANA TEMPERLEY es Doctora en Artes (UNA), Especialista en Crítica y Difusión de las Artes (UNA) y en Análisis de la Producción Coreográfica (UNLP). Profesora en Semiótica de las Artes en el Área de Crítica de Artes (UNA). Autora de *Videodanza. Complejidad y*

Periferia. Hacia una plataforma de análisis de la danza en interacción con la tecnología (2017, RGC) y de *Danza y Tecnología. Un encuentro entre dos sistemas a la luz de la historia de la mediatización* (2024, Loïe ed.). temperleyse@gmail.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 20/03/2026 **FECHA DE APROBACIÓN:** 10/04/2026

The performance ebbed and flowed, flickered and changed, like life, like thought. Sometimes an evening seemed just like yesterday's installment. Sometimes it looked totally new. A quiet fluctuating rhythm pervaded the work, gluing together the brilliant humor, the drudgery, the shocks and enchantments, the floundering and the flying. People turned from self-involvement to interest in another or in the group. Some stopped in the middle of an activity to check things out. Others sulked, or worried about getting tired, or getting old.

But this new special world created (...) was so inextricably interwoven with the "real" world I live in, and they live in, that the world could never be the same again.

Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance.*

1. EL PUNTO DE PARTIDA

Adoptaremos la definición de Oscar Steimberg:

La cotidianeidad es el conjunto de entornos y prácticas signadas por la repetición de todos los días, en cualquier espacio de comportamiento individual o social (íntimo, privado o público) y que forma parte de las expectativas de cada recommienzo, instituyendo previsibilidad y restringiendo el campo de opciones y novedades en esos espacios. (s.f., citado en Soto, 2014, p. 32)

Siguiendo a Soto (2014), consideraremos que la vida cotidiana puede pensarse como un macroconcepto en el que convergen nociones como las de entorno cercano y estable, y de *escenario de desenvolvimiento de los sujetos en el día a día*, aspectos que sugieren un ámbito de acciones susceptibles de ser identificadas por un ritmo pasional-narrativo específico.

Y asumiremos que, desde este ámbito en el que discurre la previsibilidad, se despliegan múltiples poéticas. En tal sentido, tendremos en cuenta la distinción entre dos clases de comportamientos, heterogéneos entre sí, en relación con los procesos de producción de sentido: el artístico y el estético. Ambos pueden encontrarse, de acuerdo con Soto (2014), en el campo discursivo de la vida cotidiana y son definidos por Schaeffer (1999) en términos conductuales:

la noción de arte se refiere a una conducta humana productora de objetos o sucesos específicos- siendo el problema, evidentemente, saber en qué consiste esta especificidad. En cuanto al campo de la estética podría decirse que es el de una actitud emotiva y valorativa: podemos adoptar esta actitud frente a obras de arte pero también frente a otras fuentes de estímulo perceptivo e intelectual" (Schaeffer, 1999 [1992], p. 467).

Por último, cabe señalar que, en la circunscripción de "lo cotidiano" orientada al análisis de los casos propuestos, incluimos tanto una locación y una disposición objetual como aquellas formas de expresión y acción con soporte en los cuerpos intervinientes (una secuencia de movimiento, un tipo de gesto).

1.1. EL CUERPO

Partimos de las nociones de *cuerpo signifiante* de Verón y de Fontanille.

Para Verón (1993), el cuerpo opera inmerso en una capa metonímica o en una red intercorporal de lazos de complementariedad. Sobre la base de este funcionamiento, lo social se define por la transferencia de los tres órdenes del sentido -indicial, icónico y simbólico- a otras materias autónomas. Desde esta consideración, el investigador propone la observación de recorridos interdiscursivos que parten del actor y de su corporeidad hacia el exterior discursivo, en cadenas operatorias que, de entrada, parecen múltiples y heterogéneas.

En cuanto a Fontanille, el concepto de cuerpo signifiante emerge como producto del desplazamiento alcanzado por el desarrollo de una semiótica del cuerpo, donde la problemática se focaliza en el “proceso de constitución del actante mismo y de la intencionalidad. Pasamos así del cuerpo comunicante al cuerpo signifiante” (2008, p. 170). El aporte de este autor se orienta a permitir que la semiótica del cuerpo abra el campo de indagación a un recorrido generativo de la significación. Este será, no ya de tipo formal y lógico, sino fenoménico y *encarnado*. En concreto, la nueva cuestión que plantea es que ya no debemos pensar en actantes (discursivos) con soporte en la corporalidad, sino comprender cómo un cuerpo deviene actante.

Estas perspectivas, si bien han sido elaboradas desde territorios epistemológicos diferentes —el pensamiento ternario de Peirce y la teoría de los sistemas sociales de Luhmann en Verón, y la semiótica generativa y la fenomenología de Merleau-Ponty en Fontanille—, proveen un elemento nuclear común: ambas piensan el cuerpo como *operador de semiosis*.

1.2. LA DANZA

Es menester tener en cuenta que una de las peculiaridades de la danza radica en que se trata de un modo de expresión fundamental de la socialidad humana. A propósito, dice Traversa:

La danza [...] forma y ha formado parte de algún segmento de las vivencias infantiles, juveniles o adultas de todos. Muchas veces, por motivos contradictorios, y siempre agitado por pasiones: todos en algún momento fuimos buenos o malos bailarines, aficionados contumaces o fervorosos no practicantes. Sea en sus modos abrazados, “sueltos”, individuales o colectivos, agitados o contemplando deseosos o despectivos los movimientos de otros; formó parte de un conflicto ineludible, el que alude a nuestro cuerpo como instrumento privilegiado en la relación con los que nos rodean. (en Szperling & Temperley [comps.], 2010, pp. 19-20)

Ahora bien, circunscribiendo este fenómeno a la esfera artística contemporánea, interviene, como una de las condiciones de producción de nuestro corpus, el impulso, nacido de los hitos de reacción de los años 60 y 70, denominado *danza posmoderna*, que inaugura el corrimiento hacia escenarios más cercanos a la cotidianeidad, y que tiene como principal exponente a la Judson Dance Theatre¹.

A partir de estas consideraciones y sin perder de vista las complejidades que conllevan los comportamientos estéticos y artísticos categorizados en líneas anteriores, podremos preguntarnos sobre el o los modos en que la danza se presenta en términos de lenguaje artístico, en relación con el/los entorno/s y las corporalidades no dancísticas que habitan estas performances.

2. EL ANÁLISIS

2.1 ARORÓ

Todo sucede como si la intención de otro habitara mi cuerpo o como si nuestras intenciones habitasen el suyo.

Husserl, *Meditaciones cartesianas*.

Como punto de partida en este análisis cabe la aclaración de que ARoRo es un trabajo experimental que fue tomando forma a partir de su presentación en diferentes espacios, situación que le permitió conformarse progresiva e independientemente de una caja escénica específica. Esto determina que nos centraremos en la performance sin tomar en cuenta sus eventuales emplazamientos.

En el comienzo se observa a los intérpretes con una gestualidad neutra, ubicados en sendas sillas, una al lado de la otra. Ambos se ponen de pie y dan un paso, Roberto-padre gira en su propio eje y queda de espaldas al público. Un hombro de cada uno sigue en contacto con el hombro opuesto del otro. De pronto, emiten fuertes carcajadas, primero uno y luego el otro.



Figura 1. aRoRo de Tamburrini, R. y Tamburrini, R. A.

Los movimientos que realizan a continuación corresponden a esquemas de diálogo corporal, con abundancia de contrapesos, simetrías y asimetrías, alternancias en niveles espaciales alto, medio y bajo, juegos de figura-fondo y avances y retrocesos en paralelo y en diagonal. Asimismo, el dúo alterna formas y gestos cotidianos con movimientos más abstractos y, por intervalos, Roberto hijo realiza secuencias coreográficas que exhiben su estado de cuerpo “entrenado” (secuencias de danza contemporánea).

Cada tanto, utilizan la voz en risas, exclamaciones o en diálogos cortos e incomprensibles.

Hacia el final, se produce un duelo escénico con dos sillas de plástico a modo de armas, acompañado de exclamaciones que evocan escenas cinematográficas de kung-fu. Progresivamente, los movimientos se vuelven más lentos. Ambos se acercan a una de las sillas en el centro del escenario. Con un gesto, el padre cede su lugar al hijo, y el hijo hace lo mismo con el padre. Luego, ambos se sientan juntos; uno en la butaca y el otro en el apoyabrazos. Entrelazan los brazos.

2.1.1 EL CONFLICTO ENTRE LO SENSORIAL Y LO AFECTIVO

Conviene aquí, al menos en un primer momento, sustraernos de la secuenciación para focalizarnos en la observación de dos grandes zonas posicionales².

En una de estas zonas prevalecen, como valores dominantes, la simetría y la oposición, ya sea sin contacto o con un contacto mínimo. Se trata de momentos en los que los cuerpos se enfrentan entre sí o se alinean. En la otra zona, predominan el contacto y la complementariedad, que se observan en interacciones (que presentan mayor dinamismo que las de la zona 1), donde se ponen en juego fuerzas y pesos.

En ambas situaciones, estos diferentes valores se juegan en varios ejes, movilidad/inmovilidad, actitud dominante/abandono, fluidez/dificultad, esfuerzo/relajación, y se configuran en dos dimensiones:

- a) diferenciación sensoriomotora o por destrezas físicas: el eje de la contigüidad da lugar a la comparación configurando un espacio de tensión entre el cuerpo entrenado y el no entrenado (el hijo realiza secuencias coreográficas de gran rigor técnico y el padre realiza movimientos que *simulan* una coreografía).
- b) diferenciación iconográfico-afectiva³ mediante la elaboración de formas reconocibles. Por caso, cuando el hijo cae, como en un desvanecimiento, en los brazos del padre, o en el momento en que el padre, en posición de banco, sostiene al hijo sobre su espalda. Aquí, toma relieve el motivo del hijo como una carga y el vínculo de confianza padre-hijo, etc.

Hasta aquí, podemos señalar que se configura una narratividad sostenida en la multisensorialidad corporal. En un proceso tensivo, se encadena el gesto coreografiado con el gesto improvisado hasta volverse indistinguibles. Este aspecto del ejercicio performático, de acuerdo con Fontanille:

El sintagma de la sensación intencional aparece ahora como ajuste entre dos cuerpos que nos conduce a un recubrimiento, de tal modo que cada cuerpo llegue

a habitar gracias a una determinada configuración sensoriomotriz de la carne, la forma significativa del cuerpo del otro (Fontanille, 2008, p.189).

2.1.2. NEGOCIACIÓN E IDENTIDAD

Deteniéndonos ahora en la observación de los momentos de vocalización, que en su mayoría preceden a las secuencias coreográficas (ej., un alarido que desgarrar el silencio), observamos que también constituyen un recurso de marcación del cambio de secuencia. El otro modo de marcación observado es el del movimiento hacia la quietud (con un efecto figura-fondo), dinámica mediante la que un actante cede el lugar de acción al otro. En este sentido, en cada una de estas instancias la captación de un actante por el otro es reconfigurada en busca de una nueva instancia de *negociación*.

De este modo, es posible observar en el proceso intercorporal desarrollado en aRoRo, una gramática de alternancia entre ajuste y recubrimiento progresivo que deviene paulatinamente en la figuración de una relación que podemos denominar como analógica-identitaria. A partir de aquí y hacia el final, llega el efectivo cambio de régimen; se deja atrás la repetición de segmentos de entendimiento-desentendimiento para concluir su resolución con un cambio tensivo y de trayectorias, momento en que los *Robertos* se sientan, se abrazan y se proyectan uno hacia el otro con la intención de *compartir*.

2.2 MEMORIAS DE LA PLAZA BELGRANO

Así como la vida no es anterior a la vida-relato, el relato tampoco le es posterior. Sobre todo, las temporalidades de lo cotidiano son desgarradoras: en la vida-relato, el tiempo es enunciado al mismo tiempo que enunciativo.

Parret, *De la semiótica a la estética*.

2.2.1. EL ESCENARIO

Memorias de la plaza Belgrano transcurre en un sector de la plaza Manuel Belgrano⁴, con la fachada de la escuela pública Casto Munita de fondo.



Figura 2. Memorias de la Plaza Belgrano de Szperling, S.

El espacio escénico se sitúa en un rincón cuadrangular de la plaza, cubierto de césped y rodeado de baldosas; en su centro, está emplazada una réplica de *Las Tres Gracias* de Cadova. A su lado, colgado de un árbol, se ve un delantal escolar intervenido con frases y dibujos. A modo de telón de fondo, una hilera de guardapolvos cuelga de una reja.

La configuración espacial se asemeja a la típica del escenario teatral traspuesto al espacio de la plaza, con distinción de sectores (performers-público) y roles diferenciados (bailarina-músico / bailarina principal-cuerpo de baile). Esta separación clara se abandona solo al inicio, cuando el cuerpo de baile entra a escena y final, momento en que las intérpretes invitan al público a participar activamente.

En principio, podemos identificar este biodrama como un encabalgamiento de ritmos. Por una parte, el relativo a la vida cotidiana de la plaza: los transeúntes, el tránsito de automóviles de fondo y los sonidos provenientes de fuentes diversas propios de un espacio verde urbano. Ahora bien, sobre esta configuración se incorpora el espectáculo, en el sentido que le da Schaeffer (2002) a este tipo de dispositivo: "...instaura un espacio real que puebla de personas físicas reales, pero dotando a este espacio real y a estos personajes reales de una función mimética" ((2002 [1999]), p.235). Se trata, en definitiva, de una simulación de acontecimientos que invita enunciativamente a *estar en la plaza pero como en el teatro*. De modo que el espectador puede sumergirse en acontecimientos y acciones en un espacio real que, sin corresponder directamente a su propia cotidianeidad, se asocian a ella, puesto que caminar, jugar o sentarse en el banco de una plaza, o atravesarla rumbo a la escuela son cosas que todos hicimos alguna vez.

2.2.1. CUERPO Y PALABRA

La secuencia inicia con la música volátil de un theremin (músico en escena): la bailarina protagonista entra a escena, se coloca el guardapolvo e inicia una danza de técnica contemporánea. Mientras tanto, seis bailarinas vestidas con los típicos uniformes colegiales de educación física comparten el espacio del público.

A continuación, la performer ya frente al micrófono, emite una lectura de los escritos del guardapolvo que viste: "Vanina te quiero, sos la mejor, corazón, nombres firmados, detrás de este arcoiris está la felicidad, tonta,...". La intérprete explica, mirando al público, que no es Vanina, que Vanina le prestó el guardapolvo que lleva puesto, y continúa describiendo recuerdos de la plaza. Luego, narra la anécdota en torno a una foto en la que se ve al grupo escolar de su infancia y recalca que fue tomada, exactamente, en ese sector de la plaza que hoy hace de escenario.

Siguiendo a Schaeffer (1999) y considerando que las anécdotas que se narran comprometen la encarnación física de la intérprete, podemos señalar, en principio, que se trata de una reactivación mimética de pensamientos elaborados *como si fueran* una narración natural, es decir, desde la perspectiva de un sujeto que pretende contarnos hechos reales⁵. Pero además, esta ilusión se genera en el emplazamiento real (la plaza); a propósito, podemos precisar el momento en que la narradora señala hacia *Las Tres Gracias*: "Solía treparme...".

Ahora bien, este encabalgamiento de planos enunciativos es interrumpido repetidamente por intervalos de secuencias coreografiadas y de danza "libre", sin lenguaje verbal,

cuya intermitencia advierte, a modo de guiño, que la puesta en escena no deja de ser pura ficción.

Al entonar el cántico “¡María la Paz, la Paz, la Paz...” que corresponde a un popular juego de pequeños saltos, las seis intérpretes se acercan al centro de la escena y se agrupan con la performer principal. De este modo, la referencialidad se manifiesta también en el plano topográfico en el que los cuerpos danzantes mantienen, como constante, posiciones en contrapunto. En esta dinámica, la bailarina asume el lugar de la referencia y activa una batería de deixis espacio-temporal.

Pero aquí tampoco se detiene el proceso de semiotización, pues estos movimientos que el cuerpo de baile ejecuta pueden ser reconocidos -en el sentido sensoriomotor y afectivo- por el público como propios (se trata de movimientos que los niños ejecutan y que los adultos, alguna vez, ejecutaron).

2.2.2. DE LO OBJETUAL Y EL CUERPO EN MOVIMIENTO

La presencia en el espacio escénico de la réplica de *Las Tres Gracias* -y de otras esculturas históricas- así como de cierto paisajismo de antaño (árboles y canteros añosos) puede indicarse como aspectos que componen la *sintaxis estable* de la puesta⁶. Sobre ella interviene el componente objetual, consistente en la hilera de guardapolvos colgados de la reja y en aquellos dos que ayudan a la intérprete, al momento de narrar sus recuerdos infantiles, a transmutar temporalidades.

Focalicemos ahora en el rol de este atuendo puesto que toma relieve en tres situaciones operativas:

- a) La performer principal se coloca un delantal de niña (prenda añeja, gastada por el uso, con inscripciones y desflecada, y que pertenece a alguien más (“Vanina”). Con este atuendo emite un relato oral en primera persona.
- b) Mientras narra, sustituye este delantal por otro similar pero completamente blanco. Seguidamente, el cuerpo de baile invita a los espectadores a intervenir en el atuendo con marcadores.
- c) El cuerpo de baile se coloca con los guardapolvos colgados en la reja y realiza movimientos que evocan juegos grupales (la música instrumental de fondo rememora algunos himnos patrios versionados con tonalidad de canciones infantiles).

Siguiendo a Fontanille, podemos pensar las prendas escolares como interfaces. Las partes de los guardapolvos que están en contacto con el cuerpo actante presentan, en “hueco”, las propiedades de la envoltura corporal (un cuerpo de niña). En este sentido, el objeto guarda la huella de ese cuerpo, evoca otro tiempo y, en simultáneo, anticipa su retorno en un nuevo contacto. En continuidad con este aspecto, la operación sinecdótica, sostenida en los delantales colgados, los señala como envolturas vacías que, en el eje de la contigüidad, se activan sobre la pura potencialidad, situada entre la evocación y la espera de un cuerpo que las habite.

Ahora, con respecto al modo en que se genera una nueva superficie de inscripción en el segundo guardapolvo -completamente blanco- a partir del contacto con las corporalidades del público, observamos que, en términos de la performance, se trata de

un momento participativo único y que cada inscripción gráfica en el delantal es una traza estrictamente individual: "... la figura de la huella [...] implica en el seno mismo del principio de identidad, una propiedad específica de individuación: la huella debe ser suficientemente específica para no aceptar más que un solo objeto" (Fontanille, 2008: 237). Es así como cada nueva inscripción en el guardapolvo consiste en una operación de singularización que activa el objeto en un tiempo presente (aquí y ahora). También aquí, cada inscripción proyecta un futuro en el que esta superficie inscrita será "leída" creando un nuevo proceso de interacción y, en definitiva, un nuevo pliegue de permanencia construido metonímicamente.

3. CONCLUSIÓN

ARoRó se organiza en la recurrencia de segmentos de entendimiento-desentendimiento estructuralmente equivalentes, donde la dinámica de movimiento encadena el gesto coreografiado y el gesto improvisado hasta volverlos indistinguibles. Este ejercicio coreográfico, plenamente sustentado en las relaciones intercorporales, expone el modo en que el vínculo cotidiano entre un padre y su hijo se constituye como emplazamiento para que los gestos y afectos del día a día devengan el sustrato de una apertura hacia efectos de sentido reconocibles en el territorio del arte.

Por su parte, el dispositivo que configura Memorias de la Plaza Belgrano como una experiencia inmersiva se basa en la propuesta estética propia del espacio cotidiano de una plaza urbana. A partir de allí, la danza y la narración oral se ocuparan de entretrejer vaivenes metonímicos y analógicos que, en capas de tiempo, buscarán movilizar la memoria encarnada del enunciatario.

Se trata, en definitiva, de dos modalidades de intervención artística de la cotidianeidad. Dos formas singulares que asumen los cuerpos en movimiento en su relación siempre conflictiva con el mundo.

NOTAS

¹ Colectivo artístico multidisciplinario que recibe su nombre de su emplazamiento fundacional, la Judson Memorial Church, congregación protestante de Greenwich Village, en Nueva York. Este grupo se ocupó de desafiar las nociones tradicionales de la coreografía, empleando métodos de composición no convencionales. El interés por despojarse de las reglas escénicas establecidas lo llevó a incorporar entre otros movimientos, a los "ordinarios" o "pedestres" incluyendo danzas sociales, juegos y tareas simples.

² Consiste en una instancia dinámica, donde *Ego* está permanentemente enfrentado a su propia alteridad y a las alteridades en devenir y sometido a las presiones del devenir discursivo. (Fontanille, 2008, pp. 83-84)

³ Nos situamos aquí desde la perspectiva de Fabbri (1999), entendiendo que el efecto de la acción del otro es un afecto (pasión), y ese otro es transformado también a partir de tal acción (p. 61).

⁴ Una de las plazas fundacionales de la Ciudad de Buenos Aires.

⁵ Sobre la clasificación de vectores de inmersión ficcional véase Schaeffer, 2002 [1999].

⁶La réplica de Las Tres Gracias, se destaca por su posición central y su volumen en relación con las otras esculturas, de modo tal que dicha obra es *activada*, a partir de reenvíos en los tres órdenes del sentido identificados por Verón como característicos del cuerpo signifiante. La composición escultórica se suma así a la performance aportando al efecto de vitalidad circundante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANES, S. (1987[1980]) *Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance*. Wesleyan, University Press
- FABBRI, P. (1999). *El giro semiótico*. Gedisa.
- FONTANILLE, J. (2008). *Soma y sema: figuras semióticas del cuerpo*. Fondo Editorial Universidad de Lima. (Trabajo original publicado en 2004).
- PARRET, H. (1995) *De la semiótica a la estética. Enunciación. Sensación. Pasiones*. Buenos Aires, Edicial.
- SCHAEFFER, J. M. (1999 [1992]). *El arte de la edad moderna*. Monte de Ávila Editores Latinoamericana.
- (2002 [1999]). *¿Por qué la ficción?* Lengua de Trapo Ediciones.
- SOTO, M. (2014). *La puesta en escena de todos los días: prácticas estéticas de la vida cotidiana*. Eudeba.
- SZPERLING, S. (Coreografía y Dirección). (2015). Memorias de la Plaza Manuel Belgrano [Obra de danza]. Festival Ciudadanza. <https://susanaszperling.com/susanaszperlingmemorias.html>
- TAMBURRINI, R. A. Y TAMBURRINI, R. (Coreografía e interpretación). (2010). ARoRó [Obra de danza]. Extensión Cátedra Release, IUNA, coordinación Susana Szperling. <https://www.youtube.com/watch?v=wYAvEA4kFeQ>
- TRAVERSA, O. (2010). El espectador inexperto. S. Szperling & S.Temperley (comps.), *Terpsícore en ceros y unos* (pp. 19-25). Guadalquivir/CCEBA.
- VERÓN, E. (1993 [1987]). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.