

La noción de autor en la danza: de la grafía a la polivalencia del intérprete

Cecilia Elia Levantesi
Universidad Nacional de las Artes
Argentina

Genealogía y terminología: del registro a la composición

Hacia el año 1589, el canónigo y maestro de danza Thoinot Arbeau¹ amalgama por primera vez la dimensión cinética con la lingüística bajo el neologismo "orquesografía" (del griego *orqueso*, danza; y *grafía*, escritura). En su tratado fundamental, *Orchesographie* (1589), Arbeau presenta un diálogo pedagógico con Capriol, un joven abogado que busca en el baile una herramienta de integración social. Antes de este aporte, la danza era una práctica predominantemente oral y basada en la imitación. Con la *Orchesographie*, emerge una tecnología de la escritura que prescribe y disciplina el movimiento corporal. Como señala André Lepecki (2006), Arbeau sienta las bases para que la danza sea concebida como una disciplina sistematizable, técnica y registrable, transformando el cuerpo en una entidad sujeta a un programa gráfico.

Sin embargo, el término coreografía² es acuñado formalmente por Raoul-Auger Feuillet (c. 1660-1710) en 1700, adquiriendo la acepción que hoy nos resulta familiar. Lo hace en su obra canónica: *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. (*Coreografía, o el arte de describir la danza por caracteres, figuras y signos demostrativos*). Feuillet, maestro de danza francés, desarrolla su labor bajo la influencia de Pierre Beauchamps —coreógrafo de Luis XIV. Si bien es Beauchamps quien originalmente diseña el sistema de notación, Feuillet posee la visión editorial y el sentido de autoría necesarios para sistematizar, perfeccionar y

¹ Su verdadero nombre era Jehan Tabourot (1519-1595), un clérigo francés (canónigo en Langres) que utilizó el pseudónimo "Thoinot Arbeau" (un anagrama de su nombre) para publicar su obra. Era un hombre polifacético: sacerdote jesuita, matemático y maestro de danza.

² El término Coreografía deriva etimológicamente de las palabras del griego antiguo *koreia* (χορεία, danza) y *grafía* (γραφία, escritura)

denominarlo. Este sistema, conocido actualmente como Notación Beauchamps-Feuillet, representa una revolución geométrica y simbólica³.

Tras la publicación del tratado, Pierre Beauchamps inicia un litigio por plagio, alegando la autoría del sistema creado décadas atrás para la corte francesa. Sin embargo, el tribunal falla a favor de Feuillet bajo el argumento que "la autoría pertenece a quien publica y sistematiza el conocimiento para el bien público". Este fallo marca un hito genealógico: la noción de autor se desplaza de la invención hacia el acto de registro y nominación de la obra.

A pesar de su consolidación, la denominación de "coreógrafo" es objeto de constantes revisiones teóricas. Paulina Ossona⁴, en su *Tratado de composición coreográfica*, recuerda que figuras como Serge Lifar⁵ (1905-1986) propugnan el término "coreautor" para distinguir al creador estético del mero registrador. Según la lógica de Lifar, el "coreógrafo" debe limitarse estrictamente a la transcripción o notación de la danza —en un rol análogo al amanuense—, mientras que el "maestro de ballet" se encarga de la realización práctica. Bajo esta estructura, el acto creativo *per se* es potestad exclusiva del coreautor.

Sin embargo, la distinción operativa propuesta por Ossona es la que prevalecerá en la modernidad: el uso del término "coreografía" para designar el arte de componer danzas, y "coreógrafo" para identificar al autor de dicha creación. En este recorrido por la grafía del movimiento, resulta imperativo citar al teórico Rudolf Laban⁶ (1879-1958), cuyos aportes al análisis del movimiento resultan fundacionales. Laban denomina "coreutica" al conocimiento

³ En su notación incluye: un mapa del desplazamiento, un pentagrama musical donde las marcas de los pasos en el suelo estaban numeradas o alineadas con los compases, signos específicos para identificar pasos y su dirección espacial.

⁴ Paulina Ossona (1915-2011): Bailarina, coreógrafa y pedagoga argentina, pionera en la sistematización teórica de la composición coreográfica en América Latina. Su obra *Tratado de composición coreográfica* (1974) es considerada un texto fundacional para la enseñanza académica de la creación de danza en lengua castellana.

⁵ Serge Lifar (1905-1986): Bailarín y coreógrafo ucraniano, figura central del Ballet de la Ópera de París durante gran parte del siglo XX. En su obra teórica *La Danza* (1952), Lifar defiende la autonomía de la danza frente a la música y propone el término "coreautor" para reivindicar la soberanía creativa del coreógrafo como autor intelectual absoluto de la obra escénica.

⁶Rudolf Laban (1879-1958): Arquitecto, bailarín y teórico húngaro-alemán, considerado uno de los pilares de la danza moderna europea y pionero en el análisis del movimiento humano. Su sistema de notación, la *kinetografía* (1928), y sus estudios sobre la *coreutica* (organización espacial) y la *eukinéctica* (calidades del esfuerzo) transformaron la danza en una disciplina científica y analítica. Su legado permitió documentar obras coreográficas con una precisión comparable a la partitura musical.

del espacio y el movimiento, y "kinetografía" al sistema de escritura de su autoría — posteriormente difundido como *Labanotation* por Ann Hutchinson—. En este paradigma, quien realiza el registro asume específicamente el rol de "notador".

Resulta evidente que el binomio coreografía-coreógrafo es el que alcanza mayor hegemonía durante el siglo XX, delimitando el campo de la creación sin que ello implicara necesariamente un registro documental. En la actualidad, la figura del coreógrafo, en tanto autor único, cede terreno a términos como "director" o "compositor", conceptos que circulan meta-discursivamente en las esferas artísticas contemporáneas. En última instancia, esta evolución refleja el anhelo histórico de reducir la danza a líneas, ángulos y proporciones: una tentativa por domesticar el carácter efímero del movimiento y encarcelar su transitoriedad en la pretendida eternidad del papel.

Del movimiento: el léxico kinético y la figura autoral

Resulta de especial interés analizar la figura autoral en la conformación del léxico kinético de la obra. Partimos del vínculo ontológico entre danza y movimiento, una relación históricamente intrínseca a la escena, aun cuando ciertas prácticas coreográficas contemporáneas hayan puesto en crisis esta asociación (Lepecki: 2008, 13-40). En el ballet —particularmente en sus períodos romántico y postromántico—, el código de movimiento es esencialmente el mismo para todo coreógrafo. Por lo tanto, la creación formal se sitúa en la sintaxis de los movimientos y no en la invención de un "vocabulario" original. Podría trazarse aquí un paralelismo con la tesis de Roland Barthes sobre "la muerte del autor" (1960), donde se sostiene que es el lenguaje el que habla y no el autor, otorgando un matiz impersonal al acto creativo.

Durante el siglo XIX se observan dos modelos de producción diferenciados. En el período romántico (aprox. 1830-1850), la autoría coreográfica emerge a menudo de una colaboración técnica y estética diluida. Un caso paradigmático es el de *Giselle* (1841), donde la firma oficial de Jean Coralli opaca durante décadas la labor de Jules Perrot, quien diseña la totalidad

de los solos de la protagonista⁷, esta "invisibilización" del autor real en favor del cargo oficial en la Ópera de París es un antecedente directo de las tensiones sobre la propiedad intelectual en la danza. Por el contrario, el periodo postromántico o clásico (aprox. 1850-1900), bajo la hegemonía de Marius Petipa⁸ en la Rusia imperial, establece la figura del coreógrafo como un ordenador absoluto del discurso escénico.

Si bien en el siglo XX la autoría permanece ligada a la figura del coreógrafo, las nuevas modalidades de producción artística y mediática provocan expansiones y redefiniciones críticas. Los protagonistas de principios de siglo, regidos por el paradigma de la "expresión" y motivados por la ruptura con los formatos decimonónicos, cuestionan la hegemonía de los códigos de la danza académica. En este escenario, la renovación opera en dos frentes: la reforma interna de la danza académica a través de los Ballets Rusos, y el surgimiento de la danza moderna norteamericana —con figuras como Martha Graham y Doris Humphrey— y la danza libre centroeuropea —liderada por Mary Wigman y Rudolf vonLaban.

Bajo la dirección de Sergei Diaghilev⁹, los Ballets Rusos desplazan los límites de la estructura compositiva tradicional, integrando la vanguardia pictórica y musical en una unidad estética donde el coreógrafo comienza a dialogar con artistas de la talla de Stravinsky o Picasso. Por su parte, en la danza moderna, la búsqueda se orienta hacia la génesis del movimiento (el origen del impulso). Aunque estas corrientes desean evitar la fijación de formas rígidas, terminan consolidando nuevos sistemas técnicos que se materializan en métodos específicos para el entrenamiento y la creación. Estas técnicas, paradójicamente, si bien se alejan de los

⁷Como señala la historiadora Ivor Guest en *The Romantic Ballet in Paris* (1966), la acreditación oficial de *Giselle* respondió a una lógica institucional más que creativa. Mientras que Jean Coralli, en su calidad de *maître de ballet* de la Ópera de París, figuraba como coreógrafo único en el programa de mano, la historiografía moderna —basada en crónicas de la época— adjudica a Jules Perrot la composición íntegra del material coreográfico de la protagonista. A Coralli se le atribuye la autoría de las escenas de conjunto y los bailes aldeanos del primer acto.

⁸ Marius Petipa (1818-1910): Coreógrafo y pedagogo francés que definió el canon del ballet clásico en San Petersburgo. Su método de composición, basado en una organización geométrica del cuerpo de baile y una jerarquía técnica rígida (el *Grand Pas de Deux*), representa la culminación de la danza como una arquitectura racional y previsible

⁹ Sergei Diaghilev (1872-1929): Empresario y crítico de arte ruso, fundador de los *Ballets Rusos*. Su importancia para la noción de autoría es clave, ya que introdujo la figura del director artístico como el "autor intelectual" de una obra colectiva (colaboración entre coreógrafo, músico y pintor), rompiendo con la jerarquía del coreógrafo como único creador.

formatos pedagógicos del ballet, recrean ciertos principios tradicionales —como la organización del cuerpo en torno al eje o el uso del *en dehors*— y mantienen, en muchos casos, consignas neoclásicas ligadas a ciertos ideales de belleza y orden formal¹⁰.

A partir de las décadas de 1960 y 1970, la danza posmoderna estadounidense —nucleada en torno al *Judson Dance Theater* y figuras como Trisha Brown, Steve Paxton, Yvonne Rainer y Lucinda Childs— subvierte la noción de virtuosismo técnico. Al incorporar acciones cotidianas y gestos ordinarios, estos artistas desplazan el foco de la "invención formal" hacia la "experiencia del movimiento". Posteriormente, en la década de 1980, con la consolidación de la danza-teatro alemana de Pina Bausch y la *nouvelledanse* francesa de Maguy Marin, Carolyn Carlson y Angelin Preljocaj, la escritura coreográfica adquiere una impronta personal y subjetiva. Como sugiere François Jost (2012), el autor que ha sido expulsado por la puerta por el estructuralismo de Barthes en los años sesenta, reingresa en los ochenta "por la ventana", portando consigo sus emociones, sensaciones y goces biográficos¹¹.

En la actualidad, las propuestas de coreógrafos como Xavier Le Roy, Jérôme Bel, La Ribot o Vera Mantero proponen una crítica radical a los elementos constitutivos de la danza teatral occidental. En lo que a esta reflexión interesa, estas obras manifiestan una resistencia al flujo continuo del movimiento mediante el uso de la inmovilidad, la lentitud o la fragmentación, cuestionando la asociación ontológica tradicional entre danza y el movimiento¹². Aquí, la noción de autor se redefine nuevamente: el coreógrafo ya no es quien dicta una grafía de pa-

¹⁰Sobre la fijación de las técnicas modernas: Como argumenta Susan Leigh Foster en *Reading Dancing* (1986), la danza moderna estadounidense, al intentar liberarse de la "artificialidad" del ballet, terminó creando sus propios códigos de representación tan rigurosos y autoritarios como los académicos. La técnica Graham (basada en el *contraction&release*), por ejemplo, se convirtió en una nueva "escritura" que el bailarín debía reproducir con exactitud.

¹¹ Jost, F. (2012). *El culto a lo cotidiano*. En esta obra, el semiólogo francés analiza cómo el arte contemporáneo recupera la figura del autor tras el eclipse estructuralista, validando la subjetividad como una fuente legítima de verdad artística.

¹² La Danza Conceptual: Este movimiento, a menudo denominado "no-danza" por la crítica francesa de los años 90, busca agotar la representación cinestésica. Autores como Jérôme Bel o Xavier Le Roy utilizan el escenario como un espacio de análisis semiótico, donde la autoría se ejerce a través de la supresión de la danza tradicional en favor del pensamiento sobre el cuerpo.

sos, sino quien organiza un dispositivo conceptual donde el cuerpo del intérprete recupera una polivalencia crítica frente a la mirada del espectador.

Del proceso: desplazamientos y multiplicidad de la voz autoral

Al abordar el proceso creativo como eje central de la producción artística, es necesario remitirnos a la configuración histórica de la figura del autor. Tal como se analiza en las teorías de la modernidad, la noción de "artista" que hoy conocemos —un término genérico e independiente de un lenguaje específico— se consolida en el siglo XVIII junto con la autonomía del arte. Si bien en el Renacimiento el artista comienza a emerger del anonimato gremial para reclamar un estatus intelectual basado en el dominio de las leyes naturales y la técnica —el artista como humanista—, su producción permanecía ligada al sistema de mecenazgo y al respeto por cánones universales. Es con el Romanticismo donde se termina de instalar la figura del artista creador: un sujeto "genio", inspirado y soberano, cuya obra es vista como la expresión de una interioridad subjetiva absoluta, capaz de crear sin seguir reglas externas ni mediaciones técnicas rígidas, concibiéndolas como meras restricciones (Schaeffer y Flahault 1996).

A esta figura del genio romántico se le contrapone, ya desde principios del siglo XIX, la visión de Friedrich Schlegel¹³, quien describe al artista no sólo como un ser inspirado, sino como un operador de los lenguajes. Para Schlegel, el autor es aquel que se sirve de todo lo que le ofrece la cultura, saltando por sobre las clasificaciones de géneros o registros; un sujeto que reconoce que no se crea desde la nada porque tampoco se puede leer desde el vacío lo creado (Steimberg 1996). Sin embargo, este "lugar común" del artista creador fue puesto en crisis por las vanguardias artísticas, donde el autor se desplaza hacia la figura del "productor crítico" (Koldobsky 2003). En este escenario, la obra ya no busca sólo la expresión subjetiva, sino una reflexión sobre sus propias condiciones de producción, apoyada frecuentemente en metadis-

¹³Friedrich Schlegel (1772-1829) Filósofo y figura central del Romanticismo temprano de Jena. Schlegel propuso una visión del artista no como un creador ex nihilo, sino como un mediador crítico que opera sobre los fragmentos de la cultura universal. En su concepto de "poesía trascendental", el autor es un sujeto consciente que reflexiona sobre su propio proceso de creación, utilizando la ironía y el ensamblaje de géneros preexistentes. Esta perspectiva prefigura la noción moderna del artista como un gestor de lenguajes y un articulador de saberes compartidos.

cursos como el manifiesto, que funciona como una palabra compensatoria ante la imprevisibilidad del arte de vanguardia (Koldobsky 2007). Esta crisis de autoridad fue profundizada por la teoría crítica de mediados del siglo XX, con planteamientos fundacionales como la pregunta de Foucault (1969) sobre la función del autor o la provocadora proclama de Barthes (1968) sobre su "muerte" simbólica.

Finalmente, la irrupción de dispositivos tecnológicos como la fotografía y el cine introduce el trabajo mecánico, cuestionando tanto la definición humana del productor como la exclusividad de la autoría individual. Esta naturaleza colectiva y la diferenciación entre las instancias de composición e interpretación (Genette 1997) —históricamente presentes en la música, el teatro y la danza— se han complejizado en la contemporaneidad. Hoy, la creación se combina con funciones industriales, legales o de gestión, dando lugar a figuras intermedias o "meta-autorales"¹⁴ como el curador o el disc jockey, que operan sobre materiales y obras preexistentes. Bajo este panorama, proponemos analizar las figuras autorales y sus interrelaciones en el ámbito de la danza, buscando dar cuenta de la complejidad de sus modos de producción.

Al hablar del proceso creativo como propiedad central del artista creador —llámese coreógrafo o compositor—, nos remitimos directamente a la escena de la danza y a sus principales protagonistas. Hecha esta mención sobre la complejidad de la constitución coreográfica, y considerando que nos ocupamos de un arte de acción, es menester observar que el sujeto que realiza la acción posee grados de implicancia variables en la creación, de lo cual se desprenden las siguientes posibilidades metodológicas:

-Composición previa (La voluntad intencional absoluta): En casos como el de Michel Fokine¹⁵, el coreógrafo llega al primer ensayo con el ballet íntegro en su memoria visual y musical. Su rigurosa preparación le permite dictar la partitura con integridad, reduciendo la incidencia del intérprete a una mínima expresión. En este modelo, la acción artística del bailarín se cir-

¹⁴ El concepto de postproducción, acuñado por Nicolas Bourriaud (2002), analiza las prácticas artísticas contemporáneas que operan sobre una red de signos ya existentes.

¹⁵ Michel Fokine (1880-1942) Considerado el gran reformador del ballet del siglo XX, propugnaba una unidad orgánica en la obra coreográfica, eliminando el virtuosismo técnico gratuito en favor de una visión artística centralizada y totalizadora.

cunscribe casi exclusivamente a los niveles de ejecución de una voluntad autoral preexistente y cerrada.

-Composición procesual (La escritura en la materia): Por contraste, el coreógrafo puede componer a medida que trabaja con los cuerpos, como ocurre con George Balanchine¹⁶, quien inicia la creación de pasos y sucesiones durante los ensayos. Si bien parte de una danza imaginada, el proceso se asemeja a una "escritura en acto". Aquí, las condiciones físicas y habilidades técnicas del intérprete funcionan como materias primas que nutren y condicionan la voluntad intencional del coreógrafo en el momento mismo de la producción.

En ambos casos, la coreografía se constituye como un medio por el cual se manifiestan instrucciones que deben ser llevadas a cabo por los bailarines. Como cita André Lepecki (2008) respecto a Kravak, la coreografía se vincula aquí al problema de la obediencia y la ley, funcionando como una "voz de mando" que preforma el cuerpo del intérprete.

-Composición colaborativa: El coreógrafo compone a partir del material brindado por los bailarines mediante procesos de improvisación guiada. Su labor se orienta a la selección y montaje de dicho material conforme a su "idea" de obra. Aquí, la incidencia del bailarín es de tal magnitud que a menudo se reconoce explícitamente su aporte en la creación.

En la actualidad, el quehacer compositivo involucra también la responsabilidad del bailarín, quien debe desarrollar competencias de compositor. El lugar del autor deja de ser una posición fija para dar paso a un desplazamiento y una multiplicación de la voz autoral. En este contexto, podemos pensar la creación como un acto performativo en el sentido barthesiano: el autor moderno no precede a su texto, sino que nace con él en el tiempo de la enunciación. Escribir (o coreografiar) ya no es una operación de registro o representación de una idea preexistente, sino que se convierte en la enunciación misma de un acto que se profiere en el "aquí y ahora", donde el contenido es indisociable del gesto que lo produce (Barthes:1987, 5).

Esta polivalencia de roles se da en un escenario de creación como espacio compartido. El Intérprete bucea en sí mismo para encontrar materiales que fundamentan su creación,

¹⁶ George Balanchine (1904-1983) Figura central del estilo neoclásico. Balanchine desplazó el énfasis de la narrativa hacia la formalidad del movimiento.

mientras que el director se convierte en una conciencia que provoca, acompaña, recupera y registra el proceso de introspección que realiza el actor/ intérprete.

De la obra: permanencia y el cuerpo como archivo

Las piezas de danza creadas pueden recorrer diversos caminos de permanencia: perdurar solo una temporada, permanecer a través de los años como parte del repertorio de una compañía para ser repuestas cíclicamente, o incluso trascender hasta formar parte del repertorio nacional y/o universal. En estos casos de trascendencia temporal, surge el complejo problema de la reposición. Aquí entra en juego la figura del repositor, aquel agente que posee el conocimiento profundo de la obra y está facultado para transmitirla a nuevas generaciones de intérpretes.

Este fenómeno invita a reflexionar sobre la noción de "fidelidad al original" en una disciplina donde el objeto artístico es efímero. Al respecto, Susanne Winnacker señala la precariedad identitaria de la danza:

Difícilmente haya otro género artístico que opere con la misma precariedad llevando al límite las preguntas acerca de la identidad, las cuales aparecen más allá de la articulación... Probablemente el cuerpo sería el guardián de un secreto lingüísticamente indescifrable, y no el tema para una notación o intención. (Winnacker, 2000: 42).

La historia de la danza ofrece ejemplos elocuentes sobre la tensión entre la obra original y su reformulación. A fines de los años 70, Pina Bausch toma la música de *La consagración de la primavera* —obra ya icónica en la versión de Nijinsky— y genera una coreografía radicalmente distinta, subvirtiendo la memoria estética del espectador. Un caso similar ocurre con *Serenade*, pieza de George Balanchine creada originalmente para bailarinas femeninas; el coreógrafo B. T. Jones la retoma, adaptándola y reformulándola con intérpretes masculinos. Estas operaciones de "traducción" coreográfica suelen generar repercusiones intensas, como la indignación manifiesta en la crítica del *New York Times* frente a la versión de Jones.

Podemos concluir que, incluso en la reposición más rigurosa de una obra universalmente reconocida, el resultado no puede escapar a los dictámenes del cuerpo del nuevo intérprete. Es el cuerpo quien, en última instancia, guarda el "original", funcionando simultáneamente como medio, hacedor y producto de la danza.

Conclusiones

En el presente trabajo se ha abordado el problema de la autoría en la danza por dos vías: desde "lo que es creado" (el objeto) y "quien lo crea" (el sujeto).

Respecto al objeto, se ha analizado la conformación del léxico kinético. Se observa que, tanto en el ballet como en gran parte de la danza de la primera mitad del siglo XX, el código académico constituye el sustrato inevitable de la obra. En estos casos, la libertad de composición queda confinada a la adopción de una forma unificadora y universalmente aceptada; por tanto, la noción de autor se acota a la combinatoria y la sintaxis, más no a la creación de unidades de movimiento propias.

Por el contrario, a partir de la danza posmoderna, la danza-teatro y la *nouvelledanse*, el material kinético comienza a crearse más allá de los códigos condicionados, permitiendo que la creación de la obra implique también la invención de un lenguaje propio. En este escenario, la autoría deja de ser una potestad exclusiva del coreógrafo-compositor para ser compartida, en muchos casos, con el intérprete-bailarín. La danza actual transita una convivencia de estas dos instancias, dependiendo de la propuesta estética y el léxico convocado.

En cuanto al sujeto creador, concluimos que la imagen autoral fija, singular y soberana se ha desplazado hacia una multiplicidad de voces. El cuerpo del intérprete ha dejado de ser un mero receptáculo de instrucciones para convertirse en un archivo vivo y polivalente. En cada ejecución, el bailarín no sólo "reproduce", sino que "inscribe" una nueva instancia autoral. Esta singularidad del cuerpo —que guarda el secreto de la obra más allá de la notación— abre interrogantes permanentes sobre la identidad y la representación, dejando abierta la puerta a futuras investigaciones sobre los límites de lo coreográfico.

Bibliografía

- Arbeau, Thoinot. *Orchesography*. Traducido por Mary Stewart Evans, Dover Publications, 1967.
- Barthes, Roland. "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje*. Paidós, 1987, pp. 65-71.
---. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós, 1987.
- Bentivoglio, Leonetta. *La danza contemporánea*. Traducido por Eugenia Tambutti, Longanesi, 1985.
---. *Estudio monográfico sobre la Danza-Teatro. Descripción de un paisaje*, 1990.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproducción*. Adriana Hidalgo Editora, 2002.
- Feuillet, Raoul-Auger. *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, 1700.
- Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?". *Conferencia en la Sociedad Francesa de Filosofía*, 1969.
- Genette, Gérard. *La obra del arte*. Éditions du Seuil, 1997.
- Gimpel, Jean. *Contra el arte y los artistas*. Gedisa, 1979.
- Heinich, Nathalie. *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Klincksieck, 1996.
- Jost, François. *El culto de lo banal*. Editorial Librería, 2012.
- Koldobsky, Daniela. *El artista como productor crítico*. Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2003.
---. *El manifiesto como palabra compensatoria*. Santiago Arcos Editor, 2007.
---. *La inespecificidad del artista: Figuras de las artes visuales en la vanguardia argentina de los sesenta*. (Tesis de Maestría en Estética y Teoría de las Artes). Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2009.
- Lepecki, André. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Centro Coreográfico Galego, 2008.
- Lifar, Serge. *La danza*. Ediciones Siglo Veinte, 1952.
- Ossona, Paulina. *Tratado de composición coreográfica*. Editorial Guadalupe, 1984.
- Schaeffer, Jean-Marie y Flahault, François. "Noción de artista y modernidad". *L'Homme*, n° 140, 1996.

Sorley Walter, Kathrine. *La danza y sus creadores. Coreógrafos en acción*. Editorial Victor Lerú, 1973.

Steimberg, Oscar. "Estilo de época y estrategias enunciativas". *Semiótica de los medios masivos*. Atuel, 1996.

Winnacker, Susanne. "Identidad y precariedad en la danza". *Tanz Drama*, n° 50, 2000.

---. "El cuerpo como obra de arte. Fidelidad en la danza". *Ballet International / Tanz Aktuell*, noviembre de 2000, p. 42.

Wittkower, Rudolf y Margot. *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Cátedra, 1963.