

De Trio A a Cover futurista. Pensar la danza desde el apropiacionismo

From Trio A to Cover futurista. Thinking about dance from an appropriation perspective

DOI: 10.61820/ha.2954-470X.2167

Zulai Macías Osorno

Centro Nacional de Investigación,
Documentación e información de la Danza José Limón
Ciudad de México, México
cenidid.zmacias@inba.edu.mx
ORCID: 0000-0002-3484-9091

Recibido: 05/02/2026

Aceptado: 23/04/2026

Universidad Autónoma de Querétaro
Licencia Creative Commons Attribution - NonCommercial ShareAlike 4.0
Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)



Resumen

En este texto retomaré la pieza extensamente estudiada de la coreógrafa norteamericana Yvonne Rainer, *Trio A* (1966), para disertar sobre su contemporaneidad. Después de casi cincuenta años de su creación, ¿de qué manera dialoga su sublevación con obras posteriores?, ¿qué implicaciones tiene en la actualidad?, ¿cómo podría reconfigurarse en otro tiempo y espacio? Considerando que la pieza participó del disenso que dio lugar a todo un movimiento de expansión del terreno artístico e incluso movilizó el propio concepto de danza, *Trio A* sigue invitando a la reflexión. Ya en el contexto de la danza contemporánea mexicana del siglo XXI, resulta importante reconocer qué debates podría impulsar esta pieza y cómo ha sido pensada y retomada esta pieza en México. Para problematizar estos cuestionamientos, retomaré la estrategia apropiacionista que identifico en la obra de la coreógrafa uruguaya Magdalena Leite, específicamente en cómo opera en *Cover* (2010), un trabajo que creó en el contexto del campo dancístico mexicano y que da inicio a un diálogo con los presupuestos de *Trio A*, pero también con las nociones de creatividad, originalidad y autoría.

Palabras clave: apropiacionismo, danza contemporánea, autoría, México, Yvonne Rainer

Abstract

In this text, I revisit the extensively studied work Trio A (1966), made by the North American choreographer Yvonne Rainer, to discuss its contemporary relevance. Nearly fifty years after its creation, how does its subversive gesture resonate with later works? What are its current implications? How might it be reconfigured in a different time and space? As part of the artistic dissent that gave rise to a movement that expanded the boundaries of the field and even challenged the very definition of dance, Trio A continues to invite reflection. Within the context of twenty-first-century Mexican contemporary dance, it is worth considering the debates the piece may still provoke, as well as the ways in which it has been interpreted and revisited in Mexico. To explore these questions, I will approach the appropriationist strategy that I identify operating in the work of the Uruguayan choreographer Magdalena Leite, specifically in Cover (2010), a work that she created within the context of the Mexican dance field and that enters into dialogue with the assumptions of Trio A, but also with the notions of creativity, originality, and authorship.

Keywords: appropriation, contemporary dance, authorship, Mexico, Yvonne Rainer

Introducción: el apropiacionismo como estrategia

Con el fin de situar conceptualmente el presente trabajo, en este primer apartado esbozaré una de las estrategias posmodernas que se han usado en el arte, el apropiacionismo, una forma de trabajar en el campo artístico que, pese a no ser nada común en la danza, fue aprovechada por la coreógrafa uruguaya Magdalena Leite para acercarse a la ya canónica obra de Y. Rainer (1966)¹. Desde este lugar, con su obra *Cover* (M. Leite, comunicación personal, 2010), la coreógrafa uruguaya indagó los presupuestos creativos de *Trio A*, pero también puso bajo la lupa nociones como originalidad y autoría. Así que, sin todavía llegar a terrenos de la danza, a continuación se retoman breves apuntes sobre esta forma de producción artística.

Para pensar el apropiacionismo, parto de la tesis de Foster (2001), quien apunta que cuando se pone en operación dicha estrategia, las obras dejan de ser “una especie de ‘libro’ sellado por el autor original y con un sentido definitivo, [para ser] más bien un ‘texto’ que se puede leer como un tejido polisémico de códigos” (p. 194). Desde este presupuesto, se pueden enmarcar obras que son copias o comentarios sobre otras. De esta manera, se desafían los valores de originalidad y autenticidad, así como la idea de la obra maestra al retomar a las piezas “originales” para situarlas desde otra mirada y en otros contextos, apelando a su potencial polisémico.

Para Hutcheon (1993) prevalece una interpretación de que el posmodernismo ofrece “una cita de formas pasadas exenta de valoración, decorativa, deshistorizada ... un modo de obrar sumamente idóneo para una cultura como la nuestra, que está sobresaturada de imágenes” (p. 2). En contraposición, esta académica canadiense habla de la parodia postmodernista, un concepto que hace referencia a la apropiación o a la cita irónica de obras existentes como una forma de problematizar los valores y desnaturalizar la historia de las representaciones. En este sentido, la relación de la parodia posmodernista con el pasado no es de nostalgia ni ahistórica, sino crítica. No parte, de manera histórica, del

1 *Trio A* de Yvonne Rainer (1934) es una obra de danza que, aunque ha suscitado gran interés como una pieza aislada, es la primera sección de un trabajo más largo llamado *The Mind is a Muscle* (La mente es un músculo). Fue presentada por primera vez el 19 de enero de 1966 como un conjunto de tres solos bailados en simultáneo, a cargo de Rainer, Steve Paxton y David Gordon en la Judson Memorial Church, bajo el título de *The Mind is a Muscle Part I*. Para saber más sobre el trabajo de esta coreógrafa se puede consultar el siguiente enlace: <https://www.theguardian.com/stage/2010/dec/24/step-by-step-yvonne-rainer>

panorama original del arte para hacerlo un espectáculo disponible, al contrario, “señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia” (p. 1).

Esta estrategia de producción crítica posibilita repensar, actualizar y reinventar trabajos en apariencia ya cerrados. En resonancia con este presupuesto, se puede leer la siguiente cita de Roland Barthes (1968):

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura (p. 3).

Si el autor no es el propietario del lenguaje que plasma en su obra y la misma no tiene una significación cerrada, entonces, se abre la posibilidad de explorar una multiplicidad de lecturas con las que se expandiría la cultura general. Siguiendo la estrategia apropiacionista, se visibiliza el carácter colectivo del quehacer artístico. Desde esta perspectiva, queda de manifiesto que una obra es más que una revolución espiritual e individual, más que un objeto de contemplación y de consumo. El apropiacionismo ayuda a entender que la producción artística opera cercana y en diálogo con otros textos, así como con materialidades diversas que se relacionan estrechamente con una sensibilidad y producción colectiva. Se sugiere que la inspiración no es suficiente para producir una obra, al igual que no es asunto menor decidir cómo, con quién y en qué condiciones se trabaja; las obras no se crean aisladas, sino siendo contaminadas y en contacto íntimo con el conjunto vivo de las relaciones socioculturales.

Desde estos presupuestos, la apropiación se delinea como una intención creativa. No es que se ponga en duda la creatividad, más bien su entendimiento como una actividad aislada, autónoma y sin contaminaciones. Esta pretensión creativa pone el foco sobre los mecanismos de producción del arte y su validación desde sus instituciones, al mismo tiempo que evidencia una actitud de revisión y de relectura de lo ya producido. De esta manera, se logra examinar la creación artística como una suerte de retacería de textos culturales, de memorias ocultas

o inadvertidas. Si pensamos lo anterior aplicado a la danza, los movimientos inscritos en el cuerpo se procesan y reacuerpan para producir “nuevos” materiales.

En el ensayo *Contra la originalidad o el éxtasis de las influencias*, el texto requiere que, para ser leído, se develen todas las fuentes (citas) que el autor se robó, amasó y transformó para hacerlo. Al respecto, Jonathan Lethem (2009) escribe:

Cualquier texto está hilvanado por entero con citas, referencias, ecos y lenguajes culturales que lo atraviesan de ida y vuelta en una inmensa estereofonía. Las citas que terminan componiendo un texto son anónimas, no se pueden rastrear y, sin embargo, ya han sido leídas; son citas sin comillas (p. 47).

En este mismo sentido, Jacques Derrida (1989a) expondría:

Todo comienza con el remitir, es decir, no comienza. Desde el momento en que esa fractura o esa partición divide de entrada todo remitir, hay no un remitir sino, de aquí en adelante, siempre, una multiplicidad de remisiones, otras tantas huellas diferentes que remiten a otras huellas y a huellas de otros (p. 120).

Bajo esta lógica, hasta el trabajo más venerado remite a las huellas de las huellas, portando citas anónimas e inadvertidas, incluso por el propio creador. Volver reproducible la obra original la sitúa en el presente, esto se logra al rehacer una pieza y sacarla de contexto, además de reubicar materiales e iniciar un diálogo con otras sociedades y tiempos. Este traslado pone al descubierto que la obra siempre puede ser reabierta y que las eternas vetas del devenir temporal que la atraviesan, que miran hacia atrás a la vez que vuelven hacia adelante, la renuevan desde una constelación de voces contemporáneas que desarman la aparente autonomía del genio creador.

Aunado a ello, se observa cómo la mirada contemporánea hacia el pasado trae consigo un excedente de visión: quien desde el presente voltea hacia atrás conoce ya el desarrollo de la obra en el tiempo, lo que abre a la supuesta originalidad al disenso, a su reconfiguración y a otras capacidades en otro momento no consideradas. De esta manera, la copia explícita y consciente, es decir, aquella que no se presenta como si fuera una idea propia precisamente porque busca

atentar contra la noción de originalidad, no desconoce la referencia de donde se toma o, incluso, le da crédito y deja ver la cualidad de reproductibilidad de lo original. Con ello se abre un campo de acción para cuestionar y subvertir la linealidad del discurso histórico que sigue un desarrollo cronológico, que resulta continuo sin considerar idas y vueltas, así como contaminaciones cruzadas.

Cito una vez más a Lethem (2009): “El arte de [Bob] Dylan ofrece una paradoja: mientras que nos pide voltear atrás, al mismo tiempo encripta un conocimiento de fuentes del pasado que, de otra manera, tendrían poco lugar en la cultura contemporánea” (p. 10). Y concluye diciendo que, en este caso, la originalidad y la apropiación son la misma cosa, porque cada obra, incluso las apropiadas, renacen al ser gestadas en tiempos y espacios singulares. Se resalta, entonces, que la delimitación entre lo viejo y lo nuevo siempre se está desdibujando, que no existen por separado porque, sabemos, el tiempo no es lineal.

I. Una apropiación: Cover

Considerando lo anterior, ¿qué sucede con el movimiento en danza y con los momentos fugaces de movimiento de cada cuerpo singular? Rancière (2013), en su libro *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, retoma el caso de la estadounidense Loïe Fuller, pionera de la Modern Dance, quien para protegerse de las imitadoras formalizó sin éxito su danza serpentina² ante la oficina de Copyright de Washington. A pesar de haber detallado su composición, los movimientos de la túnica y de todas las variaciones de la luz no fueron suficientes evidencias para demostrar en los tribunales que había sido objeto de plagio, pues no había nada que pudiera demostrar que aquellos movimientos eran de su autoría.

Este caso demuestra la dificultad de firmar los movimientos, aunque sí sea posible hacerlo de una obra entera en las oficinas del Copyright. Dicha situación se debe a que no hay gestos irrepetibles que engloben la totalidad de las partes del conjunto que conforman a esta escritura espacial, de ahí la complejidad de todo intento de notación. Sin embargo, si nos pusiéramos a indagar y a hacer una especie de minuciosa genealogía de las diferentes danzas de todos los tiempos y partes del mundo, definitivamente nos encontraríamos con un collage de técnicas, así como de estilos que, una vez más, pondrían en jaque la supuesta pureza de la creatividad. Como dice Lethem (2009):

² En el siguiente enlace se encuentra el video de Loïe Fuller bailando su danza serpentina en 1900: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEQQkHHGO6U>

... en esencia, todas las ideas son de segunda mano, tomadas consciente o inconscientemente de millones de fuentes externas, y usadas a diario por el recolector con el orgullo y la satisfacción que nace de la falsa creencia según la cual fue él quien las originó (p. 48).

Como un primer acercamiento a estas ideas, retomo el registro de 1978 de la obra *Trio A* (1966)³ de Yvonne Rainer, que podría mirarse como un archivo de movimientos de la historia de la danza, re-inventados y re-presentados en otro escenario. En el cuerpo de Rainer, cargado de memoria como lo están todos los cuerpos, se inscriben las huellas de las convenciones de la danza, casi como citas a una parte del bagaje dancístico occidental, ya que existe una recapitulación corporeizada de un fragmento de esta historia. En la secuencia de aproximadamente seis minutos se dejan ver los fantasmas de las formas del ballet, igualmente se observa el esbozo de un *arabesque* o el de un *rond de jambe* y las contracciones utilizadas por la bailarina estadounidense Martha Graham, quien fuera su maestra. Esto hace de la pieza una especie de revisión y crítica de la gramática coreográfica, así como de las posibilidades de los movimientos internalizados por quienes participamos de una formación técnica en la danza. Así, *Trio A* adquiere valor de archivo corporal.

No obstante, debido a la falta de intencionalidad de la creadora para resaltar la cita a otros momentos y movimientos de la historia de la danza occidental, no podríamos nombrar *Trio A* como una apropiación porque, en ese caso, toda obra lo sería. Y es que la vuelta de tuerca del apropiacionismo a conceptos como originalidad, autenticidad, aura, manifestación de la verdad, contemplación y autoría, tiene que ver con la intención explícita de “plagiar” y con la convicción manifiesta de que siempre estamos sintetizando trabajos de otros que nos han influido consciente o inconscientemente.

3 En el siguiente enlace se encuentra el registro en 16 mm producido en 1978 por la historiadora de danza Sally Banes. El video se realizó con una cámara fija, en el que queda enmarcado un espacio gris y vacío: https://www.youtube.com/watch?v=_vHqIMFDbQI

Así que, para hablar del apropiacionismo en danza, abordaré una de las obras de Magdalena Leite⁴, *Cover*⁵, que de inicio es un cover de *Trio A*, pero que luego irá modificándose como veremos más adelante. *Cover* me interesa porque ejemplifica una de las formas en la que el apropiacionismo puede operar en la danza, específicamente en la danza mexicana. Si bien Leite es una coreógrafa uruguaya, gran parte de su trabajo lo ha desarrollado en la Ciudad de México, con bailarinas mexicanas y en diálogo con las problemáticas contemporáneas de este país. Por otro lado, es un trabajo que me es cercano dado que, como espectadora, pude apreciar cómo esta pieza fue adquiriendo mayor complejidad a medida que su diálogo con *Trio A* se fue profundizando tanto en su historia como en la postura de Leite. A continuación, se retoma la descripción de *Cover* hecha por la misma coreógrafa:

Solo inspirado en el registro en 16 mm de la pieza Trio A, la mente es un músculo y los detalles de la misma, de Yvonne Rainer, 1965. Así como en la música es habitual retomar piezas de otros para generar una versión propia, en este trabajo se retoma el registro de Trio A y sus detalles desde una mirada contemporánea. Se trata de un experimento en el que se presenta un material preexistente, se lo analiza y se lo manipula con la intención de obtener, a través de pequeñas modificaciones, un resultado sustancialmente diferente al original (Leite, 2013, p. 81).

Cada vez que Leite ha presentado *Cover*, le ha hecho adaptaciones según el espacio y el público. Por ello, resulta difícil hacer una descripción que abarque cada una de sus versiones. No obstante, a continuación intento describirla a

4 Leite forma parte de los coreógrafos que, más que aspirar a construir su compañía, son críticos de su propio quehacer, al que ya no limitan en una sola idea válida de danzar ni al danzar mismo. Estudió la licenciatura en coreografía en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea. No es parte de una compañía de danza, pero sí de un colectivo de coreógrafos, el Colectivo AM. Cada miembro de este grupo tiene sus propios proyectos creativos, pero en conjunto han construido una plataforma para reflexionar, intercambiar ideas y afectos, además de compartir proceso, cuestionar su propio quehacer y, de vez en cuando, trabajar en torno a propuestas escénicas en colaboración. Leite escribe, articula discursos y conceptualiza su propio trabajo, esto se debe quizá a que no es una bailarina virtuosa o, más bien, desde hace tiempo ya no está entrenada, es decir, no asiste a clases de ballet, danza contemporánea, posmoderna, yoga o pilates. Su presencia en escena pone en duda la función de la coreografía, entendida como la habilidad de hacer trazos en el espacio utilizando como medio al cuerpo académicamente formado.

5 Para ver una de las versiones de la obra se puede visitar el siguiente enlace: <https://vimeo.com/22314889>

grandes rasgos, retomando la versión número doce que se presentó en diciembre de 2010 en el Centro de las Artes de San Luis Potosí Centenario.

La función inicia con el teatro a oscuras y en silencio. Se ve al fondo del escenario la proyección del registro en 16 mm de *Trio A*. Magdalena Leite, vestida con jeans y una playera negra de manga larga, lo observa mientras repite algunos gestos de Rainer. Cuando termina la secuencia proyectada, se prenden las luces de la sala y Leite toma el micrófono para contarle al público lo que hará enseguida. Dice de entrada que no presentará una obra de danza, sino un experimento o una charla. Habla sobre Rainer y su *No Manifiesto* escrito en 1965⁶, en el que declara su postura estética.

Lee el manifiesto en español y en inglés, para luego hablar de sus intenciones. Frente a ese material proyectado que ha sido pensado y producido de forma racional y fría, se cuestiona: ¿qué pasaría si se le cambiaran algunos elementos sin modificar el material de base? Cuenta que la primera cosa que le interesa indagar es cómo un material hecho desde la no emoción podría transformarse en un material emotivo. Entonces, nos anuncia el primer *cover* titulado “De la emoción”. Apaga el micrófono, desde su computadora lanza la música —recordemos que el material original es en silencio—, se ilumina de azul el escenario y la coreógrafa reproduce toda la secuencia de *Trio A*.

Al terminar, vuelve al micrófono para hablar del segundo punto que le interesa abordar: el glamur. En dicho momento, se pregunta cómo un material abstracto puede volverse glamuroso. De inmediato narra que, para hacer la siguiente parte de la obra, investigó en YouTube qué artista actual tenía más visitas y era percibido como un símbolo de lo glamuroso. Luego se prepara para

6 No al espectáculo.

No al virtuosismo.

No a las transformaciones, a la magia y al hacer creer.

No al glamour y a la trascendencia de la imagen de la estrella.

No a lo heroico.

No a lo antiheroico.

No a la imagería basura.

No a la implicación del intérprete o del espectador.

No al estilo.

No al amaneramiento.

No a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete.

No a la excentricidad.

No a conmover o ser conmovido.

En palabras de la propia coreógrafa, el manifiesto “it was never meant to be prescriptive. It was simply an extreme statement that is meant to clear the air, or rethink, or to problematize things- givens or *idéas reçues*” [Nunca pretendió ser prescriptivo. Era simplemente una declaración extrema que buscaba limpiar el aire, o repensar, o problematizar cosas dadas por hechas o *idéas reçues* (estereotipos)] (Rainer, 2011, p. 30).

hacer el segundo *cover* al que tituló “Del glamur, de lo heroico y de lo antiheroico”, siempre en alusión al *No Manifiesto*. Se quita la playera de manga larga para quedarse con una sin mangas y sorprende al espectador con el éxito del momento, “Alejandro” de Lady Gaga. Esta canción le sirve de fondo para reproducir los detalles del registro de *Trio A* que aparecen luego de la secuencia principal. Ya casi al final de esta versión, se vuelve a proyectar el registro en 16 mm. Esta versión acaba en silencio. Leite vuelve al micrófono solo para decir que el subtítulo de la pieza de Rainer es “La mente es un músculo”, que más bien se trata del título que engloba varias piezas, entre ellas *Trio A*. Hasta aquí la descripción.

En este trabajo, Leite tiene un posicionamiento claro que la ha llevado a buscar formas de evidenciar la estética dominante en la danza. Para hacerlo, complejiza o, más bien, devela la complejidad de acontecimientos en apariencia nimios que suceden en una pieza; reelabora esa información, la hace suya al tiempo que critica el estado de cosas en apariencia inamovible. Busca evidenciar las estructuras compositivas y de producción, así como las relaciones que hay en una obra, visibilizando las reglas del juego de la representación, a la vez que nos alerta sobre las múltiples miradas que puede recibir un mismo acontecimiento. De este modo, su trabajo, que se toma de materiales ya elaborados para re-crearlos, recuerda y traslada uno de los argumentos de Linda Hutcheon (1993) sobre la parodia posmoderna:

La parodia puede ser empleada como una técnica autorreflexiva que llama la atención hacia el arte como arte, pero también hacia el arte como fenómeno ineludiblemente ligado a su pasado estético e incluso social ... ¿Cómo es que ciertas representaciones llegan a ser legitimadas y autorizadas? ¿Y a expensas de cuáles otras? (p. 8).

Con estos cuestionamientos como marco, Leite desmenuza *Trio A*, primero como un homenaje y la necesidad de dar a conocer esta obra entre el público mexicano, pero luego como una aguda crítica a las políticas de representación y de autoría, como se verá más adelante.

La tarea inicial a la que se abocó la coreógrafa fue mirar el registro en 16 mm, para después aprenderse la secuencia y los detalles de la misma, pausando la transmisión al repetir los movimientos una y otra vez, como quien se aprende

una canción. Sin embargo, insisto, *Cover* no es únicamente una copia. Como una apropiación que saca una obra de su contexto original, esta pieza pronto conquistaría su fuerza e inventiva propia. De esta manera, se desplegará más allá de las reglas de la original para sacudirlas, manipularlas y lograr pequeñas modificaciones que empiezan con el solo hecho de trasladarla desde la observación del registro a otro cuerpo.

Aprenderse y repetir exactamente como se ve en la pantalla no significa que Leite haga una traducción precisa, como ninguna traducción lo es. Más bien, desde su lugar como espectadora del registro, inicia un diálogo de tú a tú con la obra a la que interpela, y así su propia voz, su cuerpo y sus memorias se entremezclan con la otra corporalidad: “La repetición siempre va a ser distinta: por un lado, porque está hecha por otra persona, otra tesitura corporal y, por otro, porque está hecha en otro contexto, tanto histórico como geográfico” (Leite, 2013, p. 86). Su cuerpo, su particular formación en artes como la danza clásica, la música y luego la coreografía, al igual que su tiempo y espacio único, así como la historia singular que la rodea, hacen que *Cover* adquiera sus propias particularidades.

Cover, un trabajo de apropiación con muchas más aristas de las que en un inicio parecía tener, atiende al llamado de una de las consignas de *Trio A*: ser enseñada a cualquier interesado como parte de una estrategia para desmitificar las fantasías auráticas del espectador respecto de los bailarines. Además, al retomar *Trio A*, Leite inicia un cuestionamiento a la autoridad de esta pieza, ya que, en su tiempo, criticó a su propio entorno, pero también al ideal de danza en el campo dancístico mexicano. Llevarla a escena fue un contrapunteo al panorama creativo de inicios de siglo XXI, en donde “La hegemonía estética basada en el virtuosismo que impera en la educación y en las propuestas de danza mexicanas y latinoamericanas hace que el solo de Rainer hoy sea pertinente” (Leite, 2013, p. 86).

Si en un contexto dancístico mexicano se presentara el registro de *Trio A*, gran parte de la comunidad opinaría que ahí no hay virtuosismos, ni siquiera danza —yo misma lo he comprobado con mis alumnas de la Licenciatura en Danza Contemporánea del CENADAC—. Y es que muy a pesar del afán nacionalista por construir identidades que enarbolaran “nuestras raíces”, de trasfondo y paradójicamente encontremos que la idea de virtuosismo se corresponde a la

idealización de un cuerpo formado por patrones, estéticas y técnicas importadas. Muchas veces, estas importaciones son adaptadas a nuestros cuerpos sin ningún tipo de asimilación, hecho que pasa por alto los problemas y corporalidades de la sociedad en la que se insertan. Así, de la danza escénica esperamos coreografías legibles y narrativas, pero, sobre todo, cuerpos moviéndose enérgicamente, ágiles, flexibles y con grandes saltos y extensiones. Es por esta razón que insistir en la cualidad de danza de *Trio A* es ya una crítica a las estéticas dominantes en México.

Cierro este apartado con un paréntesis que más adelante cobrará importancia: el registro de *Trio A* en YouTube cada tanto es retirado de la plataforma según la leyenda que aparece en pantalla, por infringir las leyes de derechos de autor. Este acto nada tiene que ver con la protección contra las imitadoras de Fuller, quien apelaba a un reconocimiento oficial de su danza serpentina el campo artístico y legal, pues es distinto a lo que sucede con *Trio A*, que se trata de un trabajo tan validado que ya no necesita una afirmación legal para insertarse en terrenos del arte. Cabe señalar que con el auge de la tecnología digital se modifica política y estéticamente la sensibilidad que permea la relación entre obra y espectador, porque todo lo que ahí se hace público queda al alcance del uso de cualquiera de las partes. Este hecho bien puede celebrarse, pero también condenarse por representar la decadencia de la tradición, lo que vuelve urgente la conformación de vigías que salvaguarden los tesoros puestos a navegar en la red.

II. Una rebeldía: copiar para expandir

Me gustaría que regresáramos por unos instantes a la obra de Rainer para recordar que es una secuencia sin repeticiones ni cuentas en ocho, sin un trazo espacial claramente definido ni una línea narrativa guiada por flujos que marquen su principio y final. Por ello, recalco, su aprendizaje en sí mismo es una empresa complicada. Entonces, con esta labor de enseñanza, Leite inicia un reconocimiento corporal que se vuelve un archivo encarnado de la historia de la danza. Esta identificación corpórea trae consigo el primer gesto a través del cual la autora muestra su postura artística y política, en la medida en que es un posicionamiento también implica una postura política. Su posicionamiento cuestiona que, si en la educación tradicional de las otras artes siempre se aprende copiando, ¿por qué en la danza no? Por lo tanto, imitar sería igual de válido, a menos que

se considere que danzar sea equivalente a hacer una clase de técnica, en la que disciplinadamente se trabaja por alcanzar la perfección del modelo puesto hasta enfrente del salón.

Leite recuerda que durante la clase impartida en el Teatro de la Ciudad en 2010 por Chick Corea, el pianista de jazz le dijo a un alumno que “la mejor manera de aprender es copiando a sus pianistas preferidos. Escuchar un disco y copiar, copiar y copiar hasta que lo puedas hacer solo y trascenderlo” (Leite, 2013, p. 85). En esta anécdota, advertimos una especie de necesidad por la apropiación como pedagogía, a la vez que observamos que esta estrategia cumple un papel importante y reconocido en la creación de música. Un gran ejemplo de la importancia de la apropiación para la creación justamente es el jazz, que se ha forjado como una cultura de código abierto en la que fragmentos melódicos y estructuras musicales preexistentes se retrabajan con total libertad para producir otras piezas (Lethem, 2009, p. 14). Ya con los *disc jockeys* (los DJ) queda demostrado cómo, gracias a la tecnología, se multiplican las posibilidades de romper con la linealidad y el cierre de la obra terminada, pero, sobre todo, de reordenar cualquier material existente.

No obstante, como Leite sabe por experiencia, en la escuela de coreografía lo que solicitan los profesores a estudiantes es que creen encerrados, solos, para fomentar el encuentro con la voz interior, única e irrepetible. Por esta razón, retomar una pieza emblemática de la historia de la danza, abrirla a capacidades distintas y asumir el riesgo de hacerla propia, remueve una de las afirmaciones que han determinado la producción artística tradicional: la originalidad como lo más meritorio de la creación. Este valor, además, devela una subjetividad subsumida en ciertas relaciones de poder, en donde hay alguien que crea y otro que ejecuta. Así lo entiende Derrida (1989b): “por medio de los representantes, directores o actores, intérpretes sometidos que representan personajes que, en primer lugar mediante lo que dicen, representan más o menos directamente el pensamiento del ‘creador’” (p. 322). En danza, tal distribución se traduce en la presentación de la figura de la persona coreógrafa como la cabeza creativa que decreta cómo se deben mover “sus” bailarines/as para ilustrar su lenguaje interior. Dicha delimitación por etiquetas coloca a cada cual en un lugar asignado.

La negativa a trabajar con la apropiación, la reinterpretación o la copia, tiene otro alcance, a saber, la minimización de la densidad y valía del corpus de conocimiento que constantemente se está formulando y reformulando tanto en el quehacer dancístico como en el coreográfico. El motivo de esta situación radica

en que las obras se piensan como un bien privado que hay que conservar intacto, y no como material al cual regresar para crear otras piezas. De esto da cuenta el coreógrafo francés Jérôme Bel, cuando les solicitó a algunos coreógrafos el permiso de copiar una de sus piezas, y no le contestaron o le amenazaron de demandas. Asimismo, su propio abogado le advirtió que si copiaba sin permiso podía ir a la cárcel por dos años, a pesar de que, en ese momento, en Francia no existía una forma de legislar el plagio de las danzas:

En literatura se puede citar, en música se puede citar ... pero en danza no es posible. Lo cual significa que en danza no te puedes referir a la danza. Citar significa que existe un corpus, una historia, un patrimonio que puedes usar, porque pertenece a la humanidad. En danza no (Bel, 2003, p. 79).

Para Bel, más allá de los homenajes, de los remontajes y de las referencias a movimientos previamente codificados que irremediablemente se encuentran en toda danza, citar “textualmente” en escena o reproducir fragmentos “literales” —uso el entrecomillado porque la reproducción siempre será inexacta— e incorporarlos en otro discurso, es una posibilidad poco explorada. Lo más grave es que la comunidad es la que pierde, porque se empequeñece el mundo y se contraviene una de las máximas del arte: reconfigurar el espacio común, material y simbólicamente, es decir, ampliar las posibilidades de lo sensible.

Entonces, ¿por qué sucede esta negativa en nuestro campo disciplinar, pese a las virtudes pedagógicas y creativas de retomar y retrabajar una obra del propio corpus patrimonial? Como desde este momento anoto, el apropiacionismo trae consigo el riesgo de la acusación legal de plagio o piratería, si es que la obra supuestamente plagiada cuenta con derechos de autor y, si no, siempre está latente el riesgo del descrédito o de la difamación de quien retoma. Sin embargo, no creo que esta sea la única razón por la que la acción de copiar obras de danza sea una práctica poco generalizada. Responder esta pregunta necesita una investigación que se pregunte sobre las posibilidades del cuerpo entendido como archivo, que ponga en duda este ya lugar común que concibe la danza como lo absolutamente inasible, que reflexione sobre la homogeneización de los cuerpos al someterse a técnicas formativas deshistorizadas, que se abra a otras formas de crear.

III. En defensa de la apropiación: *Cover futurista*

Como ya anoté antes, una de las propuestas de *Cover* fue la introducción de dos versiones más que se sumaron a la presentación del material original en silencio. Tenemos, entonces, la versión glamurosa y la variante de la emoción que despliegan los siguientes cuestionamientos: ¿qué sucede si al material aprendido y construido con una intención de neutralidad se le agrega música de fondo como “Starálfur” de Sigur Rós? ¿Y si a esta misma secuencia de movimiento se le añaden luces de colores y se le acompaña con el éxito de Lady Gaga, “Alejandro”? ¿Es verdad que el cuerpo en escena puede mantenerse neutro y no despertar ningún sentimiento? Sin hacerlo explícito, se pone en duda el *No Manifiesto* escrito por Rainer como una estrategia para desmitificar la danza y romper con sus clichés, porque si bien *Trio A* es un material que no busca identificación con el público ni conmover, ¿es verdad que un cuerpo puede pensarse sin el peso emocional y que la luz blanca o de trabajo invita a la neutralidad?

Cover, que se inició como un solo con pocos requerimientos técnicos y apto para ser presentado en cualquier estación del metro de la CDMX, a estas alturas deja de ser simplemente un ejercicio de registro corporal. Así, se formula como una obra capaz de complejizarse, no en su ejecución, sino en su contenido crítico, que en sus inicios apenas se dibujaba. Casi en cada una de sus más de veinticinco presentaciones se irían introduciendo variaciones originadas por el contexto, los intereses e inquietudes del momento de la coreógrafa o por motivo de algún encargo particular. De esta manera, Leite inicia un diálogo con las voces que a su alrededor debaten en torno a la danza y a su propia obra, al tiempo que abre una escucha permanente que logra que cada puesta en escena sea un posicionamiento en un tiempo-espacio singular e irrepetible: en el metro (febrero de 2010); como enseñanza a la gente en una plaza pública (abril de 2010); trabajando con un músico (septiembre de 2010); al lado de dos bailarinas en el Teatro de la Danza (octubre de 2010); en el Festival Internacional de Danza Contemporánea del Uruguay (mayo de 2012); en el foro de escena contemporánea Encuentro Re/Posiciones, con una consigna específica (febrero de 2011 y 2012); o como parte de una curaduría de artes visuales en el Akbank Center de Estambul (2013).

Cover, que es Magdalena Leite, más que adaptarse, dialoga con quien se encuentra, lo que se refleja en su trabajo. De manera que, dejan de importar

Yvonne Rainer y *Trio A*, porque Leite se ha apropiado de la obra, la ha situado en su contexto, bajo una mirada crítica que detona su potencial polisémico. Y así lo reconoce:

Constato que hay una estrecha relación entre las modificaciones que se fueron sucediendo y mi vida personal. Así, lo que empezó siendo un mero ejercicio de reproducción de un material existente, se convirtió en un verdadero trabajo de reapropiación, quizás recién en la última versión [que es el *Cover futurista*] (Leite, 2013, pp. 81-82).

Este posicionamiento se refleja y explota en la versión con la que Leite participó en el Encuentro Re/Posiciones de 2012, un espacio para reflexionar la creación escénica en México. En ediciones pasadas la autora ya había sido parte con una versión anterior de *Cover*, así que en ese año presentó el *cover del cover*, es decir, el *Cover futurista*⁷. En este replanteamiento de la obra se potencia el primer ejercicio de *Cover*, puesto que se arroja luz sobre los elementos utilizados en *Trio A* con el fin de evidenciar que nunca son neutros.

En este encuentro, se invita a Leite a retomar *Cover* bajo la premisa de darle a la obra un tratamiento no de remontaje ni como la apología a un monumento del pasado, en este caso, de Rainer y su *Trio A*. Al contrario, como expresa la carta de invitación que me fue facilitada por la artista, el objetivo de *Cover futurista* es el de producir paradojas desde la distancia temporal, traer el pasado e imaginar el incierto porvenir de una obra que, cuando se montó por primera vez, no se sabía cómo se situaría en el futuro ni cómo se volvería presente. La pregunta que atraviesa el planteamiento lleva a reflexionar cómo una obra, al situarse en un tiempo que no es el propio, se relaciona con los efectos incalculables de su accionar; cómo activa la memoria, la esperanza; y cómo desmonta las narraciones monumentales del pasado y las promesas utópicas del futuro para situarlas en la propia realidad. Bajo la premisa específica del encuentro de ese año —¿qué del pasado se puede proyectar al futuro? —, Leite se adentra totalmente en la ficción, siempre atenta a cuestiones que le inquietan, en este caso, al delito del plagio del que pudiera ser acusada. Pero ¿por qué de pronto el hecho de retomar este material la perturba?

7 En el siguiente enlace se pueden ver dos de los registros de la obra: <http://cargocollective.com/cover/Video>

La apropiación de *Trio A* conlleva la pregunta por su institucionalización. La mitificación hecha a la figura de Rainer, que se engrosa en conmemoraciones, retrospectivas y homenajes —recordemos la definición de *aura* que Benjamin (2003) enuncia como el “aparecimiento único de una lejanía, por muy cercana que pueda estar” (p. 47) —, ha establecido una lejanía entre la obra y sus espectadores/as. Efectivamente, con el paso del tiempo *Trio A* se convirtió en una pieza canónica, con interpretaciones correctas y acreditadas, así como otras tantas tachadas de incorrectas, casi piratas. Finalmente, es un sello de los tiempos, el emblema de la coreografía posmoderna, la firma de una coreógrafa consagrada y la autoridad que le da poder a la versión original, muy a pesar de una de sus primeras intenciones que intentaba poner en cuestión el culto a la personalidad en la danza.

Que esta pieza haya sido objeto de diversas encarnaciones, demuestra su mutabilidad, además de que una obra se puede propagar dentro de ella misma. Se ha bailado como solo, en tríos y en relevos, igualmente, otros coreógrafos la han retomado para sus propias composiciones. Sin embargo, no se puede tomar a la ligera que haya versiones aceptadas por Rainer y otras que han sido señaladas porque podrían estar violando sus derechos de autor. Siendo así, ¿bajo qué parámetros se hace la división entre la reproducción correcta y la incorrecta? La restricción de quién puede encarnar y luego enseñar *Trio A* considera a quienes han bailado con Rainer, personas que participaron en una versión bajo la dirección de Rainer o alumnos que hayan aprendido la danza de primera mano. Esta aseveración se puede constatar en la entrevista que se le hizo a la coreógrafa en el Museum of Modern Art (MoMA) en 2010. Aunque en ese año puso el énfasis más bien en la preservación de su obra dentro de la historia, puntualiza que dio permiso a algunas personas para que transmitieran su danza:

... hay cuatro personas que están autorizadas para enseñarla. Pat Catterson es uno, Emily Coates, Linda Johnson en la costa oeste, ahora una estudiante mía, ex estudiante de Irvine, a quien yo se la enseñé, Sara Wookey. Ella está autorizada para enseñarla (Rainer, 2011, p. 28).

Al acotar este universo se busca asegurar la correcta transmisión de las peculiaridades de la obra, porque de ello, de este estricto apego al original, depende la conservación de una danza. A este esfuerzo se suman las notas detalladas que

Wookey hace sobre las metáforas y el lenguaje que se utiliza a la hora de transmitir las calidades y cualidades de movimiento en la pieza (Rainer, 2011). Para la coreógrafa hay cosas que simplemente no cuentan como *Trio A*, que carecen de sentido:

Durante la primera década de existencia de *Trio A*, se la enseñaba a cualquiera que quisiera aprenderla —hábil o no, entrenado a no, profesional o amateur— y di permiso tácito para enseñarla a cualquiera que quisiera hacerlo. Me imaginaba como una evangelista de la danza posmoderna trayendo el movimiento a las masas, observando con una bondad tipo Will Rogers, el lento, inevitable desgajamiento de mi creación elitista. Y bueno, finalmente me encontré con un *Trio A* que no me gustó. Era la cuarta o quinta generación, y no podía creer lo que estaba viendo. Era casi irreconocible ... Cuando oigo rumores de gente aprendiéndose *Trio A* del video, sé que han conseguido apenas una tenue aproximación a la danza, con mínimo entendimiento de sus sutilezas. La precisión siempre ha sido un componente importante de *Trio A*. Sus patrones geométricos de desplazamiento en el suelo, que rigen la dirección de los pies y de la cadera, son exactos y no deben menospreciarse (Rainer, 2009, p. 16).

Esto porque, para Rainer, el filme de 16 mm producido en 1978 —el filme a partir del cual Leite se aprende esta danza— no trasmite la precisión de la enseñanza en vivo y solo muestra patrones y direcciones, es decir, meras indicaciones imprecisas que se quedan cortas ante lo que es en verdad la pieza. Aunque con la cámara se hacen algunos *close-ups* de los detalles, considera que con el acortamiento del espacio en las tomas no se pueden ver los patrones del piso que son muy precisos. A lo que añade que no había bailado la pieza en tres o cuatro años y no tenía muy buena condición (Rainer, 2011).

Asimismo, reconoce que para esta versión no se encontraba en sus mejores condiciones de ejecutante, una anotación que, una vez más, pone en duda la idea de que el movimiento presentado en dicha pieza sea uno que cualquiera podría llevar a cabo. La siguiente declaración revela la perfección gestual a la que aspiraba:

No hay documentación en cine del performance original de *Trio A*. Un registro en 16mm (ahora transferido a video) fue hecho en 1978, tres años después de que dejé de bailarla públicamente, y doce años después de la presentación original de la danza. La diferencia entre las dos presentaciones —una en mi memoria, músculos y fotos, la otra en la pantalla— es inmensa. La película de 1978 revela a alguien que no puede alargar las piernas, que no puede hacer *plié* “apropiadamente” y que no puede alcanzar el alargamiento y vigor originales en los saltos, *arabesques* (¡sí, *Trio A* contiene tres *arabesques*!), y cambios de peso (Rainer, 2009, p. 16).

El cuestionamiento que sigue a esta argumentación es, ¿cómo mantener ese estándar de presunta pureza y fidelidad cuando una obra se vuelve de dominio público?, máxime cuando Rainer ya no es capaz de controlar el imaginario de sus espectadores; cuando su obra se ha vuelto reproducible a través de YouTube; cuando “un mapa vuelto paisaje se ha movido a un lugar más allá del enclaustramiento o del control” (Lethem, 2009, p. 46); y, sobre todo, cuando la pieza es un emblema de cierta contemporaneidad. *Trio A* es y será una pieza reproducible y reproducida, que tanto bailarines como los supuestos no-bailarines —bailarines no profesionales o sin entrenamiento formal en danza— se seguirán aprendiendo sin la instrucción ni permiso de Rainer, incluso a través del mencionado filme. Aquí, irremediablemente, la reproductibilidad del material vía YouTube pone en tela de juicio la noción de originalidad, refutando los supuestos sobre la unicidad artística, la posesión y la propiedad.

Conclusión: una apropiación que se vuelve original

Con el panorama hasta aquí descrito, podemos observar cómo dejarse influir abiertamente en el quehacer artístico y explicitarlo en el propio trabajo implica un combate, velado o no, contra la idea de que la cultura es propiedad intelectual. No obstante, si el concepto de plagio se entiende únicamente como hacer uso del trabajo, ideas o palabras de alguien más como si fueran propias, quedan fuera obras que de formas diversas se han apropiado de materiales y que han acreditado, de manera velada o explícita, de dónde provienen. Así, se elimina la relación móvil, de ida y vuelta que siempre ha existido entre autor y espectador. Bajo este criterio, que señala *a priori* lo correcto e incorrecto sin mirar matices

ni intenciones, es que todos los casos se igualan ante las leyes de los derechos de autor y se le quita valor a la singularidad de cada situación. “¿Quién no siente que en esta ética volcada sobre la miseria del mundo esconde, detrás de su Hombre-víctima, al Hombre-bueno, al Hombre-blanco?” (Badiou, 2004, p. 37).

Para defender este poder policial y sus discursos constitutivos aferrados a imágenes fijas, aparecen los defensores e instituciones de las opiniones dominantes. Dichas identidades conservadoras sostienen a toda costa una pretendida verdad universal que prescribe lo que está bien hacer y lo que no, que castiga todo aquello incalculable y que delimita, a la vez que pone a cada voz y a cada cuerpo en su respectivo lugar. Frente a ellos, la práctica apropiacionista tiene un riesgo e, inclusive, un obstáculo, quizá por eso es una estrategia, porque refiere a un plan destinado a asegurar la decisión óptima en cada momento para conseguir un determinado objetivo.

El apropiacionismo produce grietas en los consensos reconocidos y establecidos, debido a su asociación al robo y a la piratería⁸. Esta práctica, en los círculos legales en los que se inscriben los derechos de autor, no se entiende como una crítica legalmente permitida, sino como un delito que hay que castigar con base en argumentos legales, de originalidad o de corrección (Prada y Hernández, 1998). Para Lethem (2009), “el plagio y la piratería son, después de todo, monstruos que nosotros los artistas en activo aprendemos a temer, ya que acechan en los bosques que circundan nuestros muy pequeños cotos de renombre y remuneración” (p. 24), esto ocurre a pesar de que “el alma, la semilla —vayamos más atrás y digamos la sustancia, el bulto, la materia palpitante y valiosa de todas las enunciaciones humanas— es el plagio” (pp. 47-48).

¿Y si no se toma tan en serio la amenaza de esa enarbolada originalidad que se defiende a través del monopolio legal de los resultados creativos? ¿Será esta una manera de cuestionar un consenso en el arte?, ¿a la jerarquía que va del creador al ejecutante?, ¿a los derechos de autor, defendidos como derechos de nacimiento y tan bien cobijados por muchos artistas? ¿Vale la pena poner en riesgo la propia libertad? ¿Se puede cuestionar a esta autoridad que dicta qué está mal y qué está bien de manera universal?

8 Esto sucede a pesar de que la propiedad intelectual nunca deja de estar disponible para sus dueños, o sea, no es un robo, como quien entra a una casa y toma la tele, un objeto que nunca más será visto por su dueño inicial. En la creación es distinto porque se deja al “original” intacto. En este sentido, y si bien el *copyright* da derecho sobre expresiones originales, las demás personas deberían poder construir libremente a partir de esta supuesta originalidad de las ideas e información que se transmiten en una obra.

Leite (2013) escribe sobre el *Cover futurista*:

La acción se sitúa en el 2040 y estoy presa por plagio... Estoy caracterizada como una replicante de *Blade Runner* y tengo un guion escrito: desde la cárcel cuento mi historia, recuerdo el *Cover* y lo muestro. A las versiones “de la emoción” y “del glamur” se le suma la “versión legal”. Incluyo al público invitándolo con cerveza y haciéndolo parte de una discusión sobre danza conceptual. La “versión legal” se basa en la noción de crestomatía, figura por la cual uno puede copiar unos segundos de un material existente sin caer en el plagio... estoy con esposas y hago únicamente los primeros 20 segundos del solo. También hago la versión legal del “Manifiesto del No”. Supuestamente se puede citar un texto ya escrito si se le hace alguna modificación sustancial. Lo que hago es convertirlo al *jeringoso* y lo leo en voz alta. Esto no es un homenaje (p. 90).

Si bien el objetivo inicial de Leite era retomar *Trio A* para dar a conocer esta pieza de seis minutos, más los detalles que aparecen después de la secuencia, el enfoque se va desplazando. De manera que la construcción de *Cover* se orienta hacia la crítica a las posturas que van del disenso —propio de todo proyecto artístico emancipador que diversifica, mas no unifica conciencias— al consenso. Con el aval institucional, estas posturas pronto se vuelven *mainstream*, ya que participan de los mecanismos de ordenación, así como de la normalización del espacio, de la sensibilidad y de la historia del arte que acompaña a la apología a la genialidad. De este *statu quo* se desprende una autoridad que pone los lineamientos conductores para reconocer una danza como danza, incluso la forma correcta de la “danza conceptual”. Y entonces, la hegemonía de la luz en el escenario resulta ser la luz blanca, la luz de trabajo que viene junto con el vestuario supuestamente neutro, es decir, con la llamada ropa de trabajo:

La ‘neutralidad’ que [Rainer] propuso en los 60, es la tendencia actual y ella es la diva de la danza conceptual. Los años la han cambiado y es muy celosa de su material [...] Salirse del marco implica inventar un marco nuevo que pronto será tomado como el imperante [...] Yvonne Rainer es la Lady Gaga de la danza conceptual (Leite, 2013, pp. 87-88).

Ante esta normalización de *Trio A*, Leite (2013) relee el *No Manifiesto* y concluye que “no es lo que dice en contenido sino lo que propone como subtexto: contradecir la tendencia dominante, cuestionar lo aceptado porque es la única forma de mantenernos lúcidos dentro de un campo estético” (p. 88). Por lo tanto, con su versión futurista refresca esta indiscutible referencia a la historia de la danza, que en su momento fue la negación de lo afirmado y asentado, para releerla desde un nuevo lugar cada vez de forma más irónica e irreverente. Con *Cover futurista* se desprende la solemnidad del acto dancístico que, desde la primera llamada, obliga a mantener una actitud de distancia analítica, sobre todo si desde el inicio nos hacemos a la idea de que estaremos frente a una obra conceptual, de esas que hacen pensar.

Por lo anterior, al iniciar esta última versión, Leite invita una cerveza a los asistentes, mientras se enfrenta con uno de sus mayores retos: posicionarse en un teatro o cualquier espacio dispuesto como escenario, es decir, lugares difícilmente dissociables de efectos dramáticos. Al hacerlo, trastoca y hace de su obra un dispositivo de reflexión y de desborde de los límites respecto a la definición de danza e, incluso, de la coreografía, entendida como la captura y estatización de la danza tanto en pasos como en figuras. De esta manera, presenta una pieza que, si bien representa una parte importante de la historia de la danza occidental, también es material para la creación. Esto queda en evidencia cuando Leite retoma, encarna y luego cuestiona *Trío A* con versiones las callejeras, de la emoción y del glamour y, finalmente, con el juego de mirarla para mirarse a futuro. Leite disecciona la pieza para apropiárselas y gestar su propia obra, tan original como *Trío A*.

Referencias

- Badiou, A. (2004). *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*. Herder.
- Barthes, R. (1968). *La muerte del autor. La letra del escriba*. <https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>
- Bel, J. (2003). Desde el principio he estado obsesionado con el lenguaje. En J. A. Sánchez Martínez y J. Conde-Salazar (Coords.), *Cuerpo sobre blanco* (pp. 77-82). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Ítaca.
- Derrida, J. (1989a). *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Paidós.
- Derrida, J. (1989b). *La escritura y la diferencia*. Anthropos.
- Foster, H. (2001). Asunto: Post. En B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 189-201). Akal.
- Hutcheon, L. (1993). La política de la parodia posmoderna. *Criterios*, 187-203. https://www.academia.edu/9254382/LINDA_HUTCHEON
- Leite, M. (2013). *Recetario coreográfico. Un Roadbook. Texto en proceso*. Colectivo AM.
- Lethem, J. (2009). *Contra la originalidad*. Tumbona Ediciones.
- Prada, J. M. y Hernández, M. (1998). La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas. *Reis. Revista española de investigación sociológica*, (84), 45-63. <https://reis.cis.es/index.php/reis/article/view/1223>
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Manantial.
- Rainer, Y. (2009). *Trio A: Genealogy, Documentation, Notation*. *Dance Research Journal*, 41 (2), 12-18. <https://www.jstor.org/stable/27764529>
- Rainer, Y. (7 de julio de 2011). *Interview with Yvonne Rainer / Entrevistada por Connie Butler*. The Museum of Modern Art. Oral History Program. http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/archives/transcript_rainer.pdf