



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Un “bosquejo simbólico” - Volver a hacer como metodología historiográfica para la danza argentina

Sofía Rypka
Ana Lucía Pellegrini

Para citar este artigo:

RYPKA, Sofía; PELLEGRINI, Ana Lucía. Un “bosquejo simbólico” - Volver a hacer como metodología historiográfica para la danza argentina. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.2, n. 58, ago. 2026.

 DOI: 10.5965/1414573102582026e0108

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Un “bosquejo simbólico”¹ - Volver a hacer como metodología historiográfica para la danza argentina²

Sofía Rypka³

Ana Lucía Pellegrini⁴

Resumen

Este artículo propuso un análisis acerca de un taller de investigación artística, en el marco del proyecto *Historiografías en movimiento* (PICTO-UNA-00007). Allí se reflexionó en torno a la categoría de reenactment, a partir del ballet *Orfeo y Eurídice* (1960), del coreógrafo argentino Roberto Giachero. Se realizó un acercamiento corporal a una serie de materiales entendidos como las huellas de un archivo incompleto. En este escrito, se propuso la categoría de “volver a hacer” para dar cuenta de la metodología historiográfica explorada en el taller, a partir de la cual se cuestionó la linealidad histórica y visibilizó a una figura omitida en la historia de la danza argentina.

Palabras clave: *Reenactment*. Volver a hacer. Danza. Archivo. Memoria corporal.

A "symbolic sketch" - Doing again as a historiographic methodology for Argentine dance

Abstract

This article proposed an analysis of an artistic research workshop, conducted as part of the project *Historiografías en movimiento* (PICTO-UNA-00007). It reflected on the category of reenactment through work with the ballet *Orpheus and Eurydice* (1960), by Argentine choreographer Roberto Giachero. A corporeal approach was taken to a series of materials understood as the traces of an incomplete archive. This article proposed the category of "doing again" to account for the historiographic methodology explored in the workshop, through which historical linearity was questioned and a figure omitted from the history of Argentine dance was made visible.

Keywords: Reenactment. Doing again. Dance. Archive. Body memory.

Um "esboço simbólico". Voltar a fazer como metodologia historiográfica para a dança argentina

Resumo

Este artigo propôs uma análise de uma oficina de pesquisa artística, no âmbito do projeto *Historiografias em movimento* (PICTO-UNA-00007). Ali, refletiu-se em torno da categoria de reenactment, a partir do balé *Orfeu e Euridice* (1960), do coreógrafo argentino Roberto Giachero. Realizou-se uma aproximação corporal a uma série de materiais entendidos como os vestígios de um arquivo incompleto. Neste escrito, propôs-se a categoria de "voltar a fazer" para dar conta da metodologia historiográfica explorada na oficina, a partir da qual se questionou a linearidade histórica e se visibilizou uma figura omitida na história da dança argentina.

Palavras-chave: *Reenactment*. Voltar a fazer. Dança. Arquivo. Memória corporal.

¹ Revisión ortográfica, gramatical y contextual del artículo realizada por las mismas autoras.

² Este trabajo contó con el apoyo financiero de la Universidad Nacional de las Artes (PIACyT LG 34/0825 “Cuerpo, archivo y anacronismo: metodologías performativas para una historia situada de la danza argentina a partir del caso de Tango (1955)”).

³ Becaria Doctoral CONICET. Licenciada en Composición Coreográfica por la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Miembro del Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA).  sofia.rypka@gmail.com  <https://orcid.org/0009-0001-2373-1485>

⁴ Maestranda en Estudios de Teatro y Cine Argentinos y Latinoamericanos por la UBA. Licenciada en Composición Coreográfica por la UNA. Integrante del Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (IHAAL, FFyL, UBA). Bailarina, coreógrafa e investigadora.  ana.pelle95@gmail.com  <https://orcid.org/0009-0002-1567-3438>



Un “bosquejo simbólico”

Volver a hacer como metodología historiográfica para la danza argentina

Introducción

En las últimas décadas, los estudios sobre *reenactment* han cobrado relevancia en los debates teóricos y metodológicos vinculados con los estudios críticos de danza. Autores como Victoria Pérez Royo (2010), Rebecca Schneider (2010), Mark Franko (2017), Gerald Siegmund (2017), Fabián Barba (2017), Susanne Franco (2017) e Irene López Arnaiz (2022), han conceptualizado acerca de estas prácticas abordando, desde diferentes perspectivas, el reenactment en danza como un trabajo crítico de actualización. Estos procesos investigativos y artísticos asumen al pasado como un punto de partida “inconcluso” para producir conocimiento a través de la experiencia corporal. Desde estas perspectivas, el reenactment se diferencia de una “copia” o de un “duplicado” de aquello que ya ha existido, en el sentido de que no pretende establecer una relación identitaria con una “pieza original”, ni tampoco el desarrollo de una “copia fiel” en la ejecución física de la misma. En lugar de preservar el “pasado como pasado”, estas experiencias ponen en relación a los cuerpos danzantes a través del ejercicio de la memoria corporal (Taylor, 2015). Diferenciándose de una concepción “efímera” de la danza (Schechner, 1985; Blau, 1982; Phelan, 2011) apuntan a problematizar las nociones tradicionales sobre archivo y memoria (Tello, 2015; Taccetta y Veliz, 2018), y a reivindicar al cuerpo como un espacio para la producción de conocimiento (Llopis, Pellegrini y Rypka, 2025).

El *reenactment* en danza se caracteriza frecuentemente por la puesta en escena del trabajo documental, lo que permite pensar que la obra no puede “reaparecer” sin que la labor de la investigación comparta el tiempo y el espacio de la performance (López Arnaiz, 2022). Según Timmy de Laet, estas prácticas activan y se apropian de una parte específica de la historia de la danza revelando sus procedimientos y dando cuenta de su dimensión “metahistórica” (De Laet, 2017). Se trata de un tipo de exploración a partir de la cual los procesos creativos vuelven a abrirse hacia otros posibles resultados que, incluso, pueden permanecer en constante transformación. De este modo, la investigación artística se propone

como una metodología historiográfica orientada a la producción de conocimiento a partir de la interrelación entre teoría y praxis, antes que de su escisión.

Desde estas perspectivas, el *reenactment* implica un trabajo crítico que aborda tanto el contexto histórico de la obra, así como su presente y su futuro potencial. La historia, entonces, no es entendida como un recorrido único y progresivo sino como el múltiple movimiento de los distintos relatos que permiten descubrir alternativas pasadas o bien suprimidas por la historia (Franko, 2017). El pasado deja de ser aquel tiempo irrevocable al que “se debe volver” para construir lo que Natalia Taccetta denomina un “decoupage temporal”: los tiempos superpuestos se atraviesan, se afectan, se dislocan y se conmueven (Taccetta, 2015, p. 289). En este sentido, se desestabiliza una Historia que se supone progresiva bajo la idea de un avance unidireccional del tiempo. Siguiendo la propuesta de Fabián Barba (2017), la problematización de la Historia universal trasciende la crítica a una concepción cronológica para cuestionar, también, la dimensión espacial y geográfica. El autor propone que estas narrativas dominantes están asociadas con la búsqueda de una “pureza” lineal y progresiva que comprende a la modernidad europea como el único modelo válido. Retoma los postulados de Dipesh Chakrabarty (2000) para dar cuenta de que estas narrativas son intrínsecamente historicistas y colonialistas, siguiendo la idea de “primero en Europa y luego en otro lugar” (2000, p. 7).

En este escrito, desde un posicionamiento localizado en el sur, entendemos que la yuxtaposición de temporalidades supone la necesidad de realizar relecturas geopolíticas que cuestionen los modelos universales hegemónicos y, con ello, nuestras traducciones. En función de esto, asumimos una perspectiva basada en las múltiples direcciones temporales en contra de un supuesto avance progresivo y sostenemos que los flujos de conocimiento no trazan una línea única desde un supuesto “centro” hacia una pretendida “periferia”, ubicada siempre “detrás” tanto temporal –en espera– como espacialmente –allá lejos–. Consideramos que, en líneas generales, las investigaciones sobre *reenactment* traen consigo un problema de traducción en el hemisferio sur. ¿Cómo pensar el *reenactment* desde una perspectiva localizada? ¿Cómo nombrar estas prácticas desde nuestras latitudes?

La bibliografía en español propone diversas traducciones en torno al prefijo

"re", tales como "recreación", "reconstrucción", "reperformance", "reactivación", "re-esценificación", "reapropiación" (De Naverán, 2010; Gigena y Dorín, 2022; Guarato, 2024; Vallejos, 2022; Barba, 2017). En este artículo, entendemos el término reenactment como una categoría que se distingue por sostener una postura crítica y reflexiva con respecto al trabajo con materiales del pasado. Decidimos nombrar a las prácticas que desarrollamos y aquí analizamos como "volver a hacer" (Pellegrini y Rypka, 2025), ante la necesidad de dar cuenta de ellas desde una perspectiva situada, sin recurrir a términos extranjeros que precisan de una traducción que no es meramente idiomática. Desde nuestra perspectiva, las prácticas de "volver a hacer" suponen una lectura crítica acerca de las transformaciones que conlleva el pasaje del tiempo, problematizando la idea de que una obra pueda ser dos veces igual, dos veces idéntica. Entonces, el foco no está en los resultados esperados sino en las instancias investigativas para la creación de una "nueva versión". Se trata, en definitiva, de una tarea "imposible", dado que la "nueva versión" es, necesariamente, creativa: los cuerpos son otros, la técnica es otra, el contexto es otro. Estas prácticas impugnan la idea de una obra original con la que se establece una relación de jerarquía y rechazan el "concepto inocente de fidelidad" a la pieza recuperada (Pérez Royo, 2010). En definitiva, en cada "volver a hacer" se crea una nueva obra, como un nuevo original, como una "nueva versión", siempre abierta a la próxima. En términos de Janez Janša (2010), "no se trata de una mera performance a partir de otra performance o una performance sobre otra performance; sino que es precisamente lo contrario: "una performance en sí misma, un (nuevo) original" (Janša, 2010, p. 110).

Estas prácticas apuntan a recuperar historias silenciadas y a trazar genealogías alternativas, –a menudo fragmentarias– que reconozcan a los sujetos en un doble rol de investigadores y bailarines como agentes activos en la construcción de su propia memoria cultural (Franco, 2017). A través de los cuerpos y los movimientos es posible reescribir versiones y problematizar el carácter efímero de la danza que, lejos de desaparecer, "permanece" creativamente (Schneider, 2010). Estos ejercicios ponen el foco en lo procesual y asumen el carácter fragmentario o incompleto tanto de los materiales documentales como de la memoria (Richard, 2002). Muchas veces, funcionan como actos de resistencia

frente a la imposición de modelos historiográficos hegemónicos, provenientes principalmente de los *Dance Studies* del Norte Global, que en algunos casos no son pertinentes para la visibilización de las figuras o la recuperación de las poéticas locales. Como expondremos, consideramos que este enfoque propicia un abordaje, a través del “afecto” (Siegmund, 2017), de las ausencias, los silencios, las borraduras y las omisiones que caracterizan a los relatos de la historia de la danza argentina.

El presente artículo toma como objeto de análisis un taller de investigación artística desarrollado en el marco del proyecto *Historiografías en movimiento. Archivo, recreación y nuevas metodologías para abordar la historia de la danza argentina*⁵, dirigido por la Dra. Eugenia Cadús y radicado en el Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes. Dicho proyecto, que reunió a alrededor de quince investigadores/bailarines y se desarrolló entre 2023 y 2025, propuso abordar la historia y la memoria de la danza escénica argentina a través de la experimentación con metodologías investigativas propias del lenguaje artístico de la danza. El mismo tuvo como resultado, además del taller, otras producciones artísticas: dos conferencias performáticas⁶ y un videodanza⁷.

El taller en el que se centra este escrito llevó como título *Un boceto imaginario, una posible recreación de Orfeo y Eurídice o una práctica sobre el tiempo*. Tomó como punto de partida el ballet Orfeo y Eurídice (1960) del coreógrafo argentino Roberto Giachero⁸ para explorar las posibilidades del “volver a hacer” como metodología historiográfica. En consonancia y como parte del proyecto general *Historiografías en movimiento*, uno de los objetivos principales del taller fue trabajar en la coreografía de una de las escenas del ballet para

⁵ Proyecto de Investigación Científica y Tecnológica Orientado por la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación (Agencia I+D+i).

⁶ *Cartografía de una poética del Sur* (2024) y *Conferencia ilustrada sobre una reimaginación posible del ballet Tango* (1955) (2025).

⁷ *Coreografías imposibles* (2026).

⁸ Roberto Giachero nació en San Luis, Argentina, e inició sus estudios en el Seminario de Estudios Coreográficos. En 1948 creó la Compañía Argentina de Ballet de la que fue director, coreógrafo y bailarín. En 1954 fue designado como director del Cuerpo de Baile y coreógrafo del Teatro Argentino de La Plata. En la década de 1960, formó parte activa de la Asociación Amigos de la Danza y fue asesinado durante la última dictadura cívico-militar argentina en un crimen homo-odiant. Para una biografía más detallada, ver: Victoria Alcala, Ayelen Clavin, 2025.



construir una “nueva versión”. Como desarrollaremos a continuación, propusimos un acercamiento corporal y afectivo a los materiales documentales que no fueron utilizados como “fuentes originales” –confiables, comprobables, completas– sino como huellas o indicios que requerían de nuestra intuición, creatividad e imaginación para llevar adelante colectivamente el trabajo de “volver a hacer”.

En el presente artículo proponemos indagar en las metodologías historiográficas y pedagógicas específicas para el trabajo con nuestras historias locales y, así, poder reflexionar acerca de cómo nombramos aquello que hacemos. Partimos de la premisa de que las prácticas de “volver a hacer” pueden configurarse como metodologías para la producción de conocimiento. La investigación artística funciona, entonces, como un espacio de prueba, lúdico, exploratorio y creativo que necesita del cuerpo como instancia para la producción y transmisión afectiva de conocimiento. A continuación, compartiremos el recorrido del taller, deteniéndonos tanto en las pautas de trabajo inicialmente diseñadas, como en las dinámicas que surgieron en el transcurso de la experiencia. Nos interesa dar cuenta no solo de cómo fueron pensados los ejercicios, sino también cómo estos se encarnaron en la práctica y fueron transformándose a partir de la participación colectiva. En función de lo expuesto, más que presentar “resultados finales” del taller, cerrados o conclusivos, proponemos entender a las materialidades allí producidas como abiertas y en transformación. Entre ellas, nos detendremos en el registro audiovisual de la escena del *ballet* que fue filmada al finalizar el encuentro y en la “bitácora colectiva” que se construyó progresivamente durante la jornada reuniendo las preguntas, ideas, asociaciones e hipótesis provisorias. Por último, recuperaremos algunas de las reflexiones que el grupo de trabajo compartió una vez finalizado el taller. A partir de ellas, abrimos nuevos interrogantes y líneas de trabajo posibles en torno al “volver a hacer” como metodología historiográfica para la danza argentina.

La práctica como investigación

Uno de los ejes centrales del proyecto *Historiografías en movimiento* fue la creación de lo que denominamos el “Archivo Giachero”, en el que conviven los documentos recopilados, las entrevistas, las memorias orales y corporales, los



afectos y sus propias claves de lectura.⁹ Definimos al archivo como una instancia de disputa por la memoria y la historia que implica necesariamente al cuerpo, y no como un espacio físico en el que se acumulan documentos escritos. Por eso, trabajar con la historia de la danza supone también “coreografiarla”, tal como postula Susan Foster (2013). Frente a esto, nos preguntamos cuáles son nuestras metodologías para utilizar la memoria corporal como herramienta de conocimiento hacia los materiales del pasado: ¿qué formas de comprensión emergen cuando la investigación histórica se vuelve también una práctica dancística y viceversa? ¿Cómo las danzas del pasado forman y modifican nuestra actualidad y cómo las danzas del presente intervienen en las historias del pasado?

Construimos una serie de “tópicos” para leer e intervenir el “Archivo Giachero” tales como “lo *queer*” y “*el piqué arabesque*”, ya analizados en otro artículo (Cadús, Pellegrini y Rypka, 2026). Estos ejes permiten organizar lo que, en términos de Mara Glozman (2015), comprendemos como los “discursos sobre Giachero”. De acuerdo con la autora, la dimensión del imaginario es constitutiva de todo proceso discursivo, puesto que los discursos no refieren linealmente a las cosas materiales, sino a la relación –compleja y contradictoria– que entablamos con el mundo y con los otros. Tales imaginarios poseen una historicidad propia y producen efectos concretos en las prácticas, configurando el marco en el que se inscribe el tópico central de este artículo que nos permite reflexionar sobre el estatuto del pasado y la memoria: “Orfeo y Eurídice”. En el mito, Orfeo desciende al inframundo en búsqueda de Eurídice, con la condición de no mirar hacia atrás para poder rescatarla. A diferencia de esto, en las prácticas como investigadoras, nos interesa especialmente el movimiento de volver la mirada hacia atrás –tanto espacial como temporalmente– y el hecho de reflexionar sobre las historias que, de algún u otro modo, permanecen en los cuerpos. Alrededor de este eje se exploraron las conexiones posibles entre los documentos hallados, el mito literario, la poética del coreógrafo y las memorias corporales, como una instancia de investigación para “coreografiar” el “Archivo Giachero”.

El taller *Un boceto imaginario*, una posible recreación de *Orfeo y Eurídice* o

⁹ Para su construcción recurrimos a diferentes metodologías: digitalizamos documentos; realizamos entrevistas virtuales y presenciales, donde recogimos testimonios y pudimos aprender movimientos de quienes habían sido estudiantes y bailarines de Roberto Giachero (Cadús, Pellegrini y Rypka, 2026).



una práctica sobre el tiempo se llevó adelante el sábado 12 de abril de 2025 en una de las aulas de danza del Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Se trató de una jornada de cuatro horas en la que trabajamos sobre las problemáticas del “volver a hacer”, como hemos mencionado, a partir del *ballet Orfeo y Eurídice* (1960) que Roberto Giachero coreografió para el Ballet del Sur¹⁰ (Bahía Blanca, Argentina). Asistieron al encuentro un grupo de doce bailarines/investigadores¹¹ a quienes les propusimos aproximarnos a una “nueva versión” (Janša, 2010) de la coreografía de *Orfeo y Eurídice*.

El objetivo principal del taller no radicó en la búsqueda de un resultado específico sino en el desarrollo de una serie de ejercicios de exploración, poniendo el foco en la tarea o el “trabajo” (López Arnaiz, 2022) del proceso crítico y creativo. Una de las primeras problemáticas abordadas tuvo que ver con la pregunta sobre cómo coreografiar una pieza de la que teníamos muy pocos registros. Aunque no contábamos con ninguna filmación de los ensayos o las funciones del *ballet*, tuvimos acceso a una serie de fotografías, dos afiches de promoción de piezas dirigidas por el coreógrafo, algunas notas periodísticas y dos programas de mano. Estos documentos fueron hallados con gran dificultad en diferentes hemerotecas, bibliotecas y archivos personales de artistas¹². En este sentido, elegimos trabajar con *Orfeo y Eurídice* porque esta fue la pieza sobre la cual pudimos reunir la mayor cantidad de materiales.

Desde el inicio, establecimos una distinción respecto de cómo queríamos trabajar en la “recuperación” de este coreógrafo, un personaje invisibilizado en la historia de la danza argentina. En lugar de rendirle un “homenaje” o construir un

¹⁰ El *Ballet del Sur* fue creado en 1956 y oficializado en 1961 por el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, con sede en el Teatro Municipal de Bahía Blanca (Argentina).

¹¹ La actividad fue difundida por redes sociales invitando a la comunidad de la danza y del Departamento de Artes del Movimiento (UNA). Formó parte del seminario interno “ARCHIVOS CORPORALES Y DIGITALES”, dentro del proyecto *Historiografías en movimiento*. En la invitación al taller se especificaba: “Trabajaremos en la “recreación” del ballet *Orfeo y Eurídice* de Roberto Giachero (1960). A través de documentos, testimonios y memorias corporales apuntaremos a problematizar una concepción lineal del tiempo y de la historia a través de la investigación artística”. El único requisito fue la inscripción previa y concurrir con ropa cómoda de color negro y blanco para una filmación final.

¹² Archivo histórico artístico del Teatro Argentino de La Plata, la hemeroteca del Congreso de la Nación Argentina, hemeroteca de la Legislatura de la Provincia de Buenos Aires y los archivos personales de los bailarines Amalia Lozano, Graciela Marcolini y Hugo Valía.

“monumento” en torno a su figura (Cadús, 2022), nos propusimos generar una reflexión crítica acerca de su poética. En este sentido, no apuntamos a reconstruir una historia centrada en la “herencia” de este personaje hacia una genealogía, ni tampoco a construir un nuevo relato hegemónico alrededor de Giachero; sino indagar en cómo, a través de sus huellas, es posible explorar las omisiones y vacíos de todo relato histórico. Como plantea Isabel de Naverán (2010), trabajar con el pasado significa dejar de adoptar “actitudes nostálgicas” que lo mitifican en tanto “pasado irrecuperable”. En lugar de un “homenaje idealizante”, propusimos una aproximación corporal a los materiales: interviniéndolos y, a la vez que dejarnos afectar por ellos.

Roberto Giachero resulta particularmente interesante por haber sido un maestro y coreógrafo argentino proveniente del *ballet*, una disciplina ligada estéticamente a la “ideología dominante, hegemónica, de la élite” (Cadús, 2019) y que desarrolla, por ende, una técnica corporal y producciones escénicas que “representan el poder” (Franko, 1993). La experimentación con este lenguaje tuvo un desarrollo singular en Argentina. Giachero se formó como coreógrafo en el Seminario de Estudios Coreográficos¹³, anexo al Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), y creado en 1947 por la Comisión Nacional de Cultura. En el seminario, se promovía la profesionalización de la danza a través de la especificidad de la creación coreográfica y la búsqueda experimental expresiva (Cadús y Rypka, 2023). En las entrevistas realizadas, sus bailarines y estudiantes destacan el interés del coreógrafo por la “expresión” antes que por el “virtuosismo”, tanto en el escenario como en las clases. A su vez, mencionan una diferencia con respecto a la época entre los bailarines más “técnicos” y los más expresivos o menos virtuosos, llamados “crotos”¹⁴. Durante el taller, haciendo referencia a estas entrevistas, todos los participantes nos identificamos con este segundo grupo, entendiendo nuestro vínculo con el ballet como una técnica en la que nos habíamos formado durante la infancia y a la cual volvíamos desde un abordaje lúdico y afectivo. Este aspecto constituyó una clave de lectura que atravesó los

¹³ Ver más en Cadús, María Eugenia y Rypka, Sofía (2023).

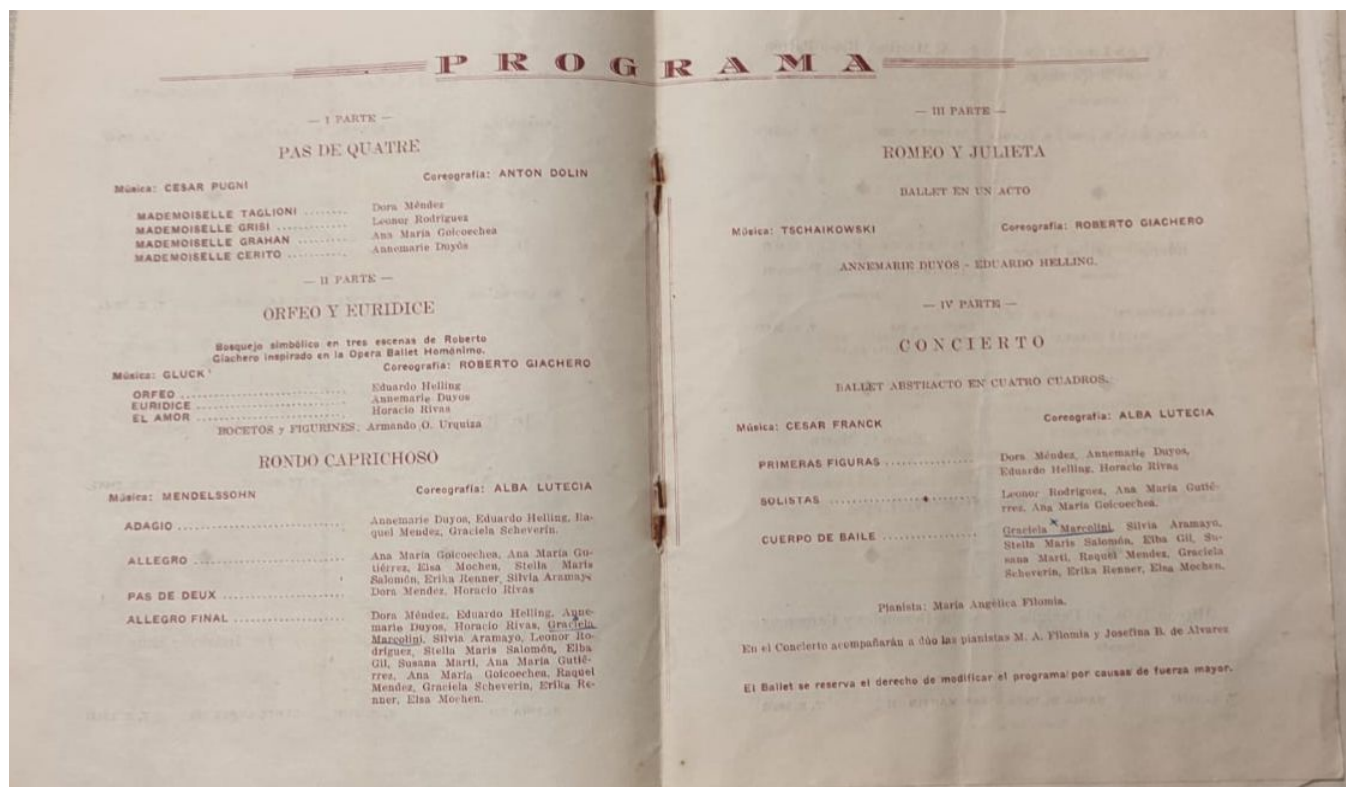
¹⁴ En español rioplatense, “croto” es una palabra coloquial que se usa para referirse a algo o alguien de aspecto desaliñado, descuidado, descontracturado.

ejercicios del taller, e incluso, las reflexiones finales.

El día del taller, el encuentro comenzó con una presentación e introducción sobre el proyecto *Historiografías en movimiento*, en el que estaba inscripta la actividad. Luego, cada uno de los participantes compartió brevemente su vínculo con la danza o su formación, y su conocimiento o desconocimiento acerca de Roberto Giachero. Exceptuando a parte del equipo del proyecto que estaba presente, ninguno de los asistentes tenía conocimientos previos acerca del coreógrafo. En primera instancia, sentados en el piso en una organización circular, dispusimos en el centro algunos de los materiales reunidos para una primera observación: recortes de diarios, fotografías, testimonios, fotos del coreógrafo y de sus trabajos. Comentamos algunos aspectos acerca de su vida y leímos una breve biografía.

Allí comenzamos visualizando los programas de mano correspondientes al 12 de noviembre de 1960 y al 3 de abril de 1961, fechas en las que Roberto Giachero había presentado la pieza *Orfeo y Eurídice*. En ellos pudimos observar que su versión se titulaba: *Bosquejo simbólico en tres escenas de Roberto Giachero inspirado en la ópera homónima*, y que se utilizaba la versión musical de Christoph W. Gluck. A partir de esto, abrimos un primer debate acerca de la categoría de “versión” e intentamos comprender la idea de “bosquejo” que aparecía en el título del *ballet*. Planteamos la posibilidad de que la “nueva versión” que íbamos a construir podía ser entendida como aquel “bosquejo” en el sentido del carácter inacabado, procesual. Del mismo modo, pusimos en relación la idea de “boceto imaginario” que titulaba el taller: la “nueva versión” no sería la copia de un original sino un nuevo trabajo en proceso, abierto y construido colectivamente a partir de creatividad e imaginación de los participantes. En los programas del *ballet* (figuras 1 y 2), notamos que se mencionaban tres personajes: “Orfeo” (interpretado por Eduardo Helling), “Eurídice” (interpretado por Annemarie Duyos) y “El amor” (interpretado por Horacio Rivas o Hugo Guffanti). Este último resultó particular y sorprendente ya que, personificado en una entidad individual, “El amor” parecía tener un rol central en el desarrollo argumental de la obra.

Figuras 1 y 2 - Programa de mano del Teatro municipal de Bahía Blanca, 12 de noviembre de 1960. Hemeroteca del Congreso de la Nación Argentina.



Luego, ingresamos al mito literario mediante un ejercicio de lectura superpuesta de dos de sus versiones¹⁵. En algunos aspectos centrales, estas se diferenciaban o incluso se contradecían, por ejemplo, con respecto al presagio y la muerte de Orfeo. Los participantes se ubicaron en ronda, sentados o recostados en el piso, y realizamos una lectura performática. Mientras una de nosotras leía en voz alta la primera versión, la otra interrumpía para repetir el mismo fragmento, pero con una variación o resolución distinta. En este ejercicio, como una puesta en escena nos interesaba resaltar este carácter heterogéneo y en movimiento de cada versión, y el hecho de que ninguna parecía proporcionar una verdad única, una historia total, sino puntos de vista posibles.

En tercer lugar, llevamos a cabo una práctica de escucha de la obertura de la versión de Gluck. Se invitó a los participantes a recostarse en el suelo, a cerrar los ojos y adoptar una postura cómoda que les permitiera relajarse y concentrarse en la música. El objetivo de esta actividad fue sumergirnos “sensiblemente” en el mundo sonoro del ballet, posibilitando una comprensión del ritmo y el carácter de la pieza. Dado que todos los participantes habían bailado *ballet* en algún momento de sus vidas, les propusimos que se imaginaran y visualizaran cómo se moverían sus propios cuerpos en respuesta a los sonidos que estaban oyendo.

Posteriormente, volvimos a reunirnos en un círculo para leer algunos fragmentos de las notas periodísticas y las críticas a la coreografía de Giachero, haciendo foco en algunos aspectos específicos:

¹⁵ Bulfinch, 2006; Grimal, 1981.

Figura 3 - Recorte del diario *La nueva provincia*, 1961.
Fuente: Hemeroteca del Congreso de la Nación Argentina.



En un recorte del diario *Bahía Blanca* (1960) se destaca la “inteligencia” del coreógrafo y su “lenguaje interesante para las ideas danzantes”, y se subraya la participación activa por parte del coreógrafo en un “terreno casi virgen” como la creación coreográfica argentina. Por otra parte, en la nota publicada en el diario *La*

nueva provincia (1961) (figura 3) titulada “Ofreció un recital de alta jerarquía el Ballet del Sur”, se enfatiza la recepción favorable del público, a las interpretaciones “lúcidas” tanto de los solistas como del cuerpo de baile y se destaca nuevamente “el ingenio del coreógrafo”. Estas fuentes nos permitieron aproximarnos a la recepción del público y de la crítica especializada de la época, dando cuenta de la relevancia de estas producciones, y reforzando el carácter de la omisión de las mismas en la historia de la danza argentina, que se reproduce en la actualidad. Además, estas notas aportaron claves para comprender la concepción del ballet en aquel contexto, entendido como “una de las más completas expresiones del arte”, donde se privilegian la “sensibilidad” y la “expresividad”, aspectos referidos al coreógrafo durante las entrevistas realizadas. A su vez, debatimos acerca del contraste entre los comentarios de las críticas y qué observaciones podíamos hacer sobre las fotografías. En función de esto, imaginamos el modo en el que utilizaríamos la disciplina del ballet en los siguientes ejercicios del taller, identificándonos con la idea de bailarines “crotos” previamente explicada, y propiciando el aspecto lúdico de la propuesta.

Finalmente, analizamos la serie de fotografías y los afiches de la compañía de Giachero. El interés principal radicó en indagar en las fisicalidades, las lógicas de movimiento, los desplazamientos y relaciones de los cuerpos que podíamos observar: ¿Qué movimientos habían realizado? ¿Qué particularidades estéticas tenía la versión de Giachero? ¿Qué concepciones acerca de la técnica podíamos esbozar a partir de las fotografías? Propusimos un acercamiento “corporal” a las fotografías y no, por ejemplo, un análisis de su composición o encuadre. Realizamos comparaciones entre los cuerpos retratados en las imágenes y los nuestros, observamos el modo en que los bailarines elevaban sus piernas, extendían sus pies y sostenían sus posturas en contraste con las exigencias técnicas actuales. Así, abrimos un diálogo entre las formas corporales del pasado con respecto a las técnicas presentes y debatimos acerca de las continuidades y las diferencias en la percepción del “virtuosismo”.

Figura 4 - *Collage*. A la izquierda, registro del taller por Mariana Di Vincenzo; a la derecha fotografía del ballet *Orfeo y Eurídice* donada por Hugo Valía.



Observamos en estas imágenes, por ejemplo, pasos correspondientes al *ballet* que interpretamos a partir del conocimiento de la obra. Destacamos, específicamente, el trabajo de los *port de bras*¹⁶, con ángulos marcados en los codos y las muñecas de las bailarinas, posturas en distintas torsiones, rotaciones internas de las piernas, y formas corporales que cortaban la “línea” de las extremidades. Pensamos, una vez más, en la idea de bailarines “crotos” centrados más en la expresión que en la técnica. En muchas de las entrevistas realizadas se destacó el trabajo de brazos del coreógrafo con detalles y movimientos circulares, y se especificó su complejidad en las clases y coreografías. Esto dialoga, a su vez, con otros tópicos del “Archivo Giachero”, tales como lo “*queer*” y el “*Piqué arabeque*” (Cadús, Pellegrini y Rypka, 2026).

Trabajamos con las fotografías imaginando qué había en el “entre”, cómo ir de un paso o gesto al otro, cómo podría ordenarse el movimiento de esas imágenes fijas, qué posibilidades expresivas tenían estos pasos. Concretamente, lo organizamos en cuatro ejercicios.

En el primero se dispusieron todas las fotografías en el piso para que los participantes eligieran un cuerpo de una foto y pudieran tomarlo como referencia.

¹⁶ En el ballet se define *port de bras* como un conjunto de movimientos o colocación de los brazos y cabeza que pasan por más de una posición de forma enlazada.



Les propusimos observarlas por un tiempo breve (no más de treinta segundos) e ingresar al espacio –un sector del aula que destinamos como espacio escénico– a reproducir lo que recordaban. Repetimos esta dinámica varias veces, permitiendo que en cada ocasión se fijara la atención en distintas figuras o distintos aspectos. Trabajamos en la composición de imágenes grupales fijas que “versionaban” cuerpos de distintas fotografías.

En el segundo ejercicio, cada uno de los participantes tomó como referencia a alguno de los cuerpos de una única fotografía elegida grupalmente. El resultado fue la creación de una nueva escena en la que podían coexistir varias versiones del mismo personaje (por ejemplo, varios “Orfeos” o “Eurídicés”) pero todas correspondientes al mismo instante de la pieza. Tras estudiar el armado de varias de las fotos (observando los cuerpos y su disposición en el espacio) intentamos imaginar transiciones posibles entre ellas, recurriendo tanto a las imágenes como al conocimiento previo de los recorridos espaciales más habituales en los *ballets*, los pasos asociados a las poses que veíamos y la dramaturgia sugerida por el mito. Allí, dirigimos una pequeña improvisación con pautas de movimiento para ir y volver entre los cuerpos de las fotografías mientras interactuábamos con los otros bailarines en el espacio.

En el tercer ejercicio, cada bailarín eligió un rol específico: entonces quien era Orfeo, por ejemplo, tomó el mismo cuerpo en cada una de las fotografías y propuso una pequeña secuencia para conectar esas imágenes fijas. Así, en el cuarto y último ejercicio, imaginamos los “entres” coreográficos de cada rol e incorporamos los aros que se observaban en las fotografías. Este elemento particular que se utilizaba en la versión de Giachero fue asociado por nosotros con las clases de danza y los ejercicios realizados durante la infancia o, actualmente, en nuestra práctica docente. El uso de los aros generó un momento de “juego” entre los participantes y, más allá del intento de comprender cómo los habían usado o de qué modo habían trabajado con ellos en la coreografía, fueron utilizados como centro de la improvisación para la construcción de figuras grupales.

Finalmente, coreografiamos la escena en relación con la pieza musical, fijamos los pasos y recorridos espaciales a realizar coincidiendo con determinadas frases musicales. Luego de ensayar algunas veces y discutir algunos aspectos

formales e interpretativos (por ejemplo, en relación con nuestro conocimiento de otros *ballets* pudimos imaginar cómo armar y desarmar ciertas figuras y en qué momentos intensificar la expresión de ciertos gestos), filmamos una versión posible de la escena.

A partir de estas pautas de trabajo, reflexionamos sobre la transmisión de conocimiento corporeizado, en las instancias de ensayo, en una coreografía, en una obra. El pasaje de un cuerpo a otro no ocurre únicamente a través de la reproducción de sus movimientos, sino justamente en el entramado de afectos, memorias y tensiones que se activan entre ellos. En este sentido, recuperamos la concepción de “afecto” que propone Gerald Siegmund en “Affect, Technique, and Discourse”: no se refiere solo a la condición material del cuerpo, sino también a la presencia abstracta de aquellos otros cuerpos con los que se producen conexiones y relaciones de tensión (Siegmund, 2017). En esa circulación transindividual (Žižek, 2012) emerge una “tercera corporalidad”: un cuerpo que modifica el material en su pasaje y se dirige hacia la tensión producida por este encuentro, un espacio compartido donde se transforma la materia sensible, donde lo transmitido ya no pertenece a un solo cuerpo ni a un tiempo determinado.

Además del afecto, Siegmund propone la categoría de “técnica” como otra de las prácticas que vuelven operable el pasado, al mismo tiempo que inscriben un elemento imposible en cada esfuerzo por reconstruirlo. Pensando en el lenguaje del *ballet*, se desprenden en principio dos problemáticas: la concepción de esta disciplina como una técnica “universal” y la abstracción teórica que detenta nuevamente la imposibilidad de una reproducción. Siegmund cita las palabras del coreógrafo William Forsythe, “el arabesque no existe” (Forsythe, citado en Siegmund, 2017: 479), para explicar que los movimientos y posiciones corporales son abstracciones que, una vez reproducidas por el cuerpo de un bailarín, se tiñen de su individualidad, se ven afectadas por su presencia corporal. De este modo, solo podemos hallar versiones de los mismos. Los pasos de *ballet* ejecutados por los cuerpos de las fotografías permitieron a los participantes del seminario imaginar nuevas versiones a partir de su propia corporalidad.

Luego de la filmación de nuestra “versión” de *Orfeo y Eurídice*, visualizamos otras versiones del mito. Vimos fragmentos de la ópera de Pina Bausch para el

Ballet de la Ópera de París (1975), de la versión en el Teatro de la Scala de Milán con la *Hofesh Shechter Company* (2018); versiones filmográficas como un fragmento de la serie británica *Kaos* (2024) –en la que Orfeo es un cantante pop contemporáneo–; y la última escena de la película brasileña *Orfeu Negro* (Camus, 1959), en la que se escucha la canción *Samba de Orfeu* de Luiz Bonfá y un grupo de niños bailan en un morro luego del desenlace trágico. Así, comparamos versiones de materialidades diferentes, distintas elecciones estéticas y hasta argumentales, encontrando puntos de cercanía y lejanía.

El taller finalizó con un momento de reflexión en el que compartimos pensamientos sobre los ejercicios. Conversamos acerca de la importancia de estos encuentros para nosotros como investigadores y artistas, en el sentido de trabajar con y a través de la historia de la danza argentina utilizando nuestros cuerpos y movimientos como agentes activos. Asimismo, se abrieron interrogantes acerca de cómo sería continuar este trabajo creando nuevas versiones sobre las versiones ya existentes.

Figura 5 y 6 - Registro del taller por Mariana Di Vincenzo



Materialidades abiertas: las derivas del taller

Como desarrollamos hasta el momento, en el taller propusimos “volver a hacer” una escena del *ballet Orfeo y Eurídice*. Para eso, trabajamos concretamente con el movimiento de los cuerpos y, a través de diferentes ejercicios, nos

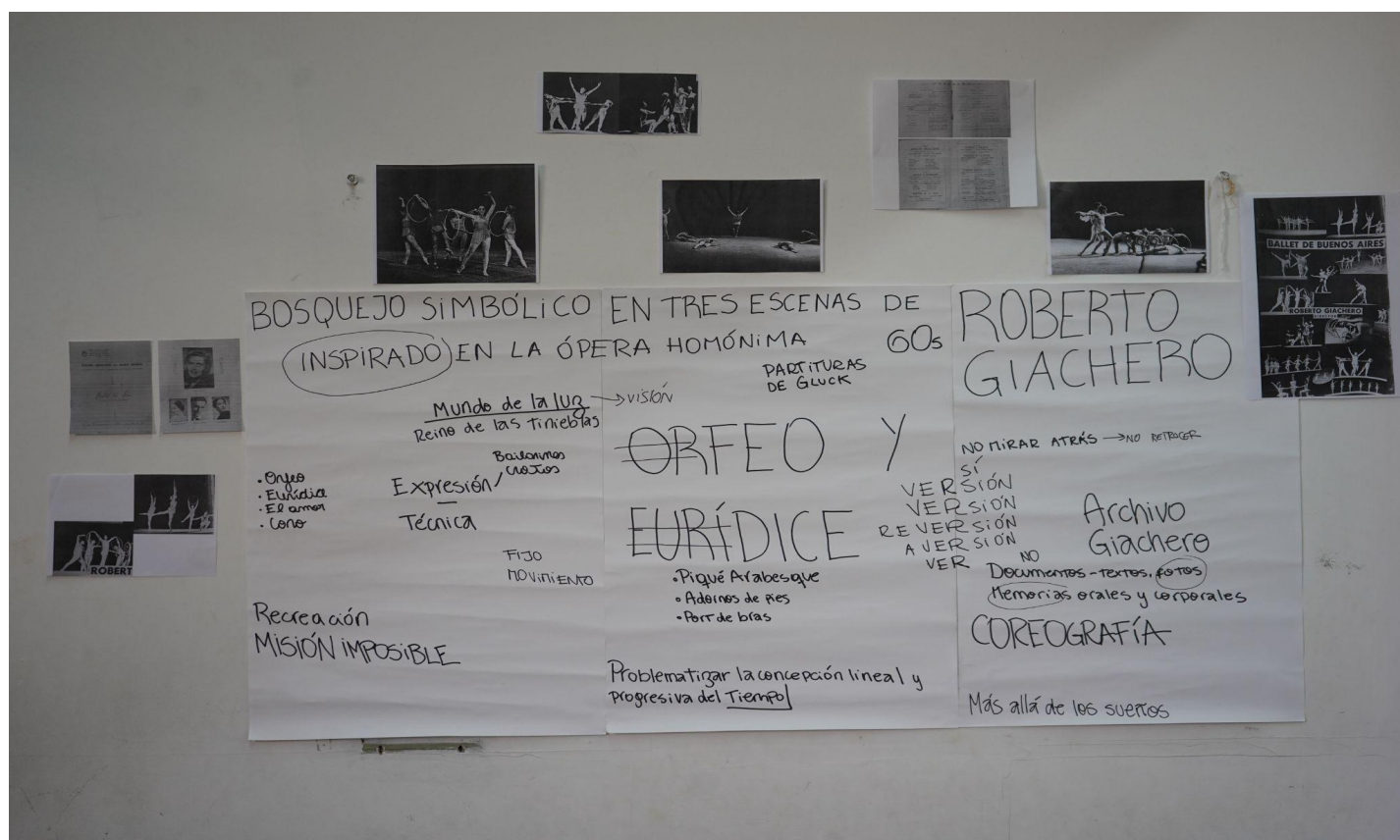
acercamos a los materiales para imaginar cómo habría sido coreografiada la pieza. La propuesta no estuvo orientada hacia la búsqueda de una copia “fiel” de la versión “original” de Giachero, sino hacia la creación de una “nueva versión”, aquello que Ramsay Burt (2009) denomina una “pieza de danza virtual”, en el sentido de que recurrimos a las memorias imaginativas, en lugar de intentar una reconstitución de la escena paso a paso.

El objetivo del taller constituyó, entonces, lo que denominamos una búsqueda “imposible”. Tal como plantea Forsythe con respecto al *arabesque*, la reproducción “idéntica” del *ballet* de Giachero “no existe”. Comprendimos que, en esa imposibilidad, radicaba la potencia creativa y crítica del taller: aparecieron interrogantes que interpelaron nuestro quehacer como investigadores y bailarines, abriendo nuevas metodologías para trabajar con los materiales fragmentarios del archivo hacia la construcción de otras poéticas. Sostenemos que, incluso ante el supuesto de haber contado con un registro fílmico de la pieza de Giachero, la reproducción idéntica de una versión pretendida “original”, habría resultado igualmente “imposible”, dado que la misma práctica de investigación conduce a una versión creativa: los cuerpos son otros, la técnica es otra e incluso la recepción del público sería otra.

En esta línea, el encuentro tampoco buscó alcanzar un resultado cerrado sino continuar abriendo procesos creativos. Como mencionamos anteriormente, decidimos realizar un registro fílmico de lo que entendimos como “una versión de la versión” de *Orfeo y Eurídice*. Este video, de aproximadamente dos minutos y medio, intentó “capturar” algo de la versión imaginada o la “pieza virtual” durante ese encuentro específico. Comprendimos esta filmación como un registro material de las pruebas desarrolladas durante el taller –con ropa de ensayo, en un aula de danza y con fragmentos improvisados– y no como una “pieza” en sí misma. Posteriormente, se editó un resumen audiovisual de toda la jornada, que daba cuenta del carácter pedagógico y lúdico del encuentro, la participación grupal en el armado coreográfico y los distintos modos de intervenir el “Archivo Giachero”. Estos materiales complementarios, sin embargo, tampoco constituyen los “resultados” finales, sino derivas parciales que pueden funcionar, junto con las memorias corporales, para seguir reflexionando sobre la investigación en danza.

Por otro lado, desde el inicio del encuentro se colocó en la pared un papel en blanco que funcionó a modo de “bitácora colectiva”, donde fuimos apuntando conceptos y frases que surgieron en distintos momentos de reflexión y pegando copias de algunas fotografías. Así, generamos otra materialidad en la que también se condensó parte del proceso creativo. Se trata de un mapa conceptual, un conjunto de notas, un “bosquejo” en el que las flechas y puntos unen ideas, estableciendo relaciones entre distintas palabras e imágenes que permiten visualizar los múltiples sentidos de los debates surgidos en el encuentro. En una zona de la bitácora, por ejemplo, exploramos repitiendo y deformando el término “Versión”, en un juego de desplazamientos semánticos: “versión-reversión-aversión-ver-versión-sí”. La palabra “versión”, en línea con lo que venimos planteando, nunca se repite idéntica sino que se escribe explorando nuevas alternativas creativas. De este modo, la “bitácora” se constituye como otra materialidad que documenta y a la vez expande parte de lo sucedido en ese proceso creativo, resaltando algunos aspectos clave para el trabajo coreográfico en un soporte visual.

Figura 7 - Registro del taller por Mariana Di Vincenzo.





Meses después del taller, decidimos redactar un pequeño cuestionario para los participantes, que enviamos junto con los registros fotográficos y filmográficos del encuentro. Nuestra intención era comprender en qué había fijado el interés cada uno de ellos, y cómo entendían y podían describir las prácticas que habíamos llevado a cabo. Si bien las respuestas fueron muy variadas, en todas aparecía la idea de “hacer historia” a través de la coreografía. Estas reflexiones abrieron, así, nuevos interrogantes en torno a las prácticas de “volver a hacer”. Entre ellas, emergió la posibilidad de volver a realizar la escena una vez más, asumiendo que esa nueva versión sería necesariamente distinta: una versión de la versión de la versión..., capaz de poner en evidencia el carácter inacabado, relacional y siempre cambiante de la memoria corporal. Del mismo modo, estos materiales tampoco dan cuenta de lo sucedido en el encuentro, sino que pueden funcionar, junto con la memoria corporal y el afecto entre los cuerpos de los participantes, como modos de ingresar nuevamente en el ejercicio de imaginación abierto, listo para ser explorado nuevamente, tal vez a partir de nuevas consignas o incluso nuevos cuerpos.

Conclusiones

Si volvemos al mito de *Orfeo y Eurídice* para reflexionar sobre la memoria y el pasado, nos interesa especialmente el movimiento de volver la mirada hacia atrás para, justamente, ver cómo las historias aún permanecen en los cuerpos. Este ejercicio “imposible” de “volver a hacer”, conecta la investigación histórica con la práctica corporal, dando cuenta de cómo el pasado y el presente de la danza se cruzan y se reconfiguran continuamente. En definitiva, a través de la investigación artística desarrollada en el taller, pudimos acceder a preguntas o reflexiones a las que “sin poner el cuerpo” no habríamos arribado.

En el taller *Un boceto imaginario, una posible recreación de Orfeo y Eurídice o una práctica sobre el tiempo* nos propusimos indagar otras metodologías que combinen la teoría y la práctica, que las superpongan, que las enreden. Partimos desde el “Archivo Giachero” que no incluye solo documentos, sino afectos y movimientos, para intervenirlo y ampliarlo. Propusimos modos de trabajar con los



materiales que permitieran incluir las subjetividades de todos los participantes en tanto investigadores y artistas. Las prácticas investigativas que desarrollamos en este taller nos permitieron experimentar nuevos enfoques teórico-prácticos acerca de cómo construir historiografías relacionando documentos, memorias corporales y afectos. Como mencionamos, en cierto modo apelamos al presente como el único momento sobre el cual podemos “efectivamente accionar”; sin embargo, a la vez intervenimos en el pasado, poniendo en jaque la idea del archivo como documento carente de movimiento. Pudimos, entonces, reflexionar sobre las posibilidades de la coreografía como modo de conocimiento, y así “mirar hacia atrás” críticamente para dar cuenta de las especificidades de nuestras historias locales, frente a los modelos universales hegemónicos.

Al observar los cuerpos de las fotografías y su potencia expresiva pensamos qué significa “volver a hacer” los movimientos de este *ballet* desde nuestros territorios y con nuestros cuerpos. Procurando recuperar otras figuras y otros modos de producir conocimiento histórico desde nuestra experiencia, desde nuestros cuerpos argentinos y en Argentina, buscamos desestabilizar las concepciones universalistas, aún desde la experimentación con el lenguaje del propio *ballet*. Indagamos, entonces, en cómo proponer metodologías historiográficas y pedagógicas específicas que permitan reflexionar acerca de cómo nombramos aquello que hacemos.

En este sentido, encontramos en el “volver a hacer” una doble función histórica: coreografiar una historiografía de las danzas argentinas y dar cuenta, a la vez, de su construcción en un movimiento “metahistórico” (De Laet, 2017). Estas prácticas nos permiten ser afectados por los cuerpos del pasado y reflexionar sobre cómo los afectamos nosotros, en un juego de distancia y aproximación. Postulando un *locus* de enunciación local, no solo destacamos la importancia de la producción argentina, sino que apuntamos a derribar “monumentos” (Cadús, 2019) sobre la historia hegemónica de la danza.

Con el objetivo de generar vínculos entre la teoría y la práctica, el taller sobre *Orfeo y Eurídice* nos permitió seguir pensando acerca de cómo se transmite el conocimiento cuerpo a cuerpo y en el “volver a hacer” como una forma de hacer historia. Reflexionamos sobre cómo nosotros mismos, desde nuestros cuerpos y



nuestra danza, podíamos ingresar en la historia de la danza argentina, observando otros detalles, iluminando otras zonas de lectura posible. La investigación artística como metodología historiográfica permitió una desestabilización de la cronología y planteó un cruce de tiempos: los cuerpos del 2025 ingresaron en el pasado y a la vez se dejaron afectar en el presente, siendo modificados por los cuerpos que habían bailado las versiones de 1960 y 1961. A su vez, esta “nueva versión” de *Orfeo y Eurídice* (que incluye tanto los videos, la bitácora colectiva, como los afectos de quienes la ejecutamos) se convierte en parte del “Archivo Giachero”, que materializa la historia en un momento presente, que posibilita una perdurabilidad en el tiempo y un escape de la impermanencia a través de los trazos de la memoria corporal: tal vez no visibles, pero tampoco efímeros ni inmateriales. Como un encuentro posible entre archivo y memoria, coreografiar, investigar e historizar pueden funcionar en el mismo acto de “volver a hacer”.

Referencias

ALCALA, Victoria y CLAVIN, Ayelen. Giachero/Scaccheri. “Dos vías de entrada al archivo: una aproximación materialista y un abordaje contra-hegemónico”. *Arte da Cena (Art on Stage)*, n. 11(1), p. 67–101. 2025. DOI: <https://doi.org/10.5216/ac.v11i1.82093>

BARBA, Fabián. Quito-Brussels: “A Dancer’s Cultural Geography”. En: *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Nueva York: Oxford University Press, 2017.

BLAU, Herbert. *Take Up The Bodies: Theater at the Vanishing Point*, Illinois, University of Illinois Press, 1982.

BULFINCH, Thomas. *La edad del mito: mitos grecorromanos*. 1era ed. Buenos Aires: Esse Servicios Editoriales, 2006.

BURT, Ramsay. “History, memory and the Virtual in Current European Dance” Practice. *Dance Chronicle* vol. 32 (3), p. 442-467, 2009.

CADÚS, María Eugenia. “Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia”. *Investigaciones; Intersticios de la política y la cultura*, Córdoba, n. 16, p. 143-166, 2019.

CADÚS, María Eugenia. “Derribar monumentos y grafitear la historia de la danza. Tácticas irreverentes desde las danzas latinoamericanas”. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, vol. 01, n. 01, p. 89-107, 2022.

CADÚS, María Eugenia y RYPKA, Sofía. 2023. “Un futuro para la coreografía: creación y profesionalización de la danza en el Seminario de Estudios Coreográficos del Instituto Nacional de Estudios de Teatro”. En *Entre la tradición y la modernidad: historia del Instituto Nacional de Estudios de Teatro: 1936-2022*, editado por Laura Mogliani, 119-136. Ministerio de Cultura de la Nación.

CADÚS, María Eugenia, PELLEGRINI, Ana Lucía, y RYPKA, Sofía. (2026). “Memorias orales y corporales del Archivo Giachero: problematizar la historiografía tradicional a través de la investigación artística”. *Boletín de Antropología*, 41(71), 1.

CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial thought and historical difference*. Princeton University Press, 2000.

DE LAET, Timmy. “Historical D(ist)ance and the Chiasmatic Interlacing of Affect and Knowledge”. En: *The Oxford handbook of dance and reenactment*. Nueva York: Oxford University Press, 2017.

DE NAVERÁN, Isabel, “Introducción”. En: *Hacer Historia. Barcelona: Centro Coreográfico Galego. Institut del Teatre. Mercat de les Flors*, 2010.

FOSTER, Susan Leigh. “Coreografiar la historia”. En: De Naverán Urrutia, Isabel y Ecija, Amparo (eds). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea, 2013.

FRANCO, Susanne. “The Motion of memory, the Question of History”. En: *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Nueva York: Oxford University Press, 2017.

FRANKO, Mark. *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 1993.

FRANKO, Mark. *Introduction: The Power of Recall in a Post-Ephemeral Era*. The Oxford Handbook of Dance and Reenactment. Nueva York: Oxford University Press, 2017.

GIGENA, María Martha y DORIN, Patricia. Hacer la historia en escena: cuerpos del presente y relatos de pasados posibles. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, vol.01, n. 01, p. 40-67, 2022.

GLOZMAN, Mara. *Lengua y Peronismo*. Biblioteca Nacional, 2015.

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós. 1981.

GUARATO, Rafael. Dance archives in Brazil and the performativity of the past. ARJ – *Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, 11 (1), 2024.

JANŠA, Janez. “Reconstrucción 2”. En: *Hacer Historia*. Barcelona, Centro Coreográfico Galego. Institut del Teatre. Mercat de les Flors, 2010.

LLOPIS, Lucía, PELLEGRINI, Ana y RYPKA, Sofía. Danza y archivo: Algunos debates sobre el cuerpo, el tiempo, la historia. *AURA. Revista De Historia Y Teoría Del Arte*. n. 20. 2025. DOI: <https://doi.org/10.56991/a.20.1448>

LÓPEZ ARNAIZ, Irene. “Archivo-viviente. El fondo Nyota Inyoka: huellas de lo efímero y reenactment de las danzas antiguas”. *Anales de Historia del Arte*, 32, 327–350, 2022. <https://doi.org/10.5209/anha.83074>

PÉREZ ROYO, Victoria. “Replantear la historia de la danza desde el cuerpo”. En: *Hacer Historia*. Barcelona: Centro Coreográfico Galego, Institut del Teatre. Mercat de les Flors, 2010.

PELLEGRINI, Ana y RYPKA, Sofía. “Dançar novamente, voltar ao tempo, fazer nuevamente”. *Arte Da Cena (Art on Stage)*. vol. 11(1), p. 129–163. 2025. DOI: <https://doi.org/10.5216/ac.v11i1.82504>

PHELAN, Peggy. “Ontología del performance: representación sin reproducción”. En: *Estudios avanzados en performance*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011.

RICHARD, Nelly. “La crítica de la memoria”. *Cuadernos de Literatura*, Bogotá, Vol. 8, Nº 15, enero-junio, 187-193, 2002.

SCHECHNER, Richard. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHNEIDER, Rebecca. “Los restos de lo escénico (reelaboración)”. En: *Hacer Historia*. Barcelona: Centro Coreográfico Galego, Institut del Teatre, Mercat de les Flors, 2010.

SIEGMUND, Gerald. “Affect, Technique, and Discourse: Being Actively Passive in the Face of History: Reconstruction of Reconstruction”. En: *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Nueva York: Oxford University Press, 2017.

TACCETTA, Natalia y VELIZ, Mariano. (2018). “El paradigma del archivo en la narrativa y la cultura visual contemporánea”. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada 452ºF*. Vol. 18, 2018.

TAYLOR, Diana. *El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2015 [2003].

TELLO, Andrés Maximiliano. “El arte y la subversión del archivo”. *Aisthesis*. Pontificia Universidad Católica de Chile Santiago. Chile. n. 58, p. 125-143, 2015.



VALLEJOS, Juan Ignacio. “Provincializar o reenactment: crítica da idea de patrimônio em prol de uma historicidade sensível da obra de dança”. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*; 1; 1; 7- 2022; 265-289.

ŽIŽEK, Slavoj. *Organs without bodies: On Deleuze and Consequences*. New York and London: Routledge, 2012 [2004].

Sofía Rypka y Ana Pellegrini contribuyeron de manera equivalente a la conceptualización de la investigación, el análisis e interpretación de los resultados, la redacción del manuscrito y su revisión para la versión final.

Recibido en: 30/06/2026

Aprobado en: 12/08/2026

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Centro de Artes, Design e Moda – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br