



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Huellas del archivo: la imaginación como procedimiento creativo y método de investigación histórica

Eugenia Cadús
Mateo de Urquiza

Para citar este artículo:

CADÚS, Eugenia; URQUIZA, Mateo de. Huellas del archivo: la imaginación como procedimiento creativo y método de investigación histórica. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.2, n. 58, ago. 2026.

 DOI: 10.5965/1414573102582026e0109

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)



Huellas del archivo¹: la imaginación como procedimiento creativo y método de investigación histórica²

Eugenia Cadús³
Mateo de Urquiza⁴

Resumen

El artículo analiza la *Conferencia ilustrada sobre una reimaginación del ballet Tango (1955)* que, mediante las metodologías de investigación-guiada-por-la-práctica e historiografía en movimiento, aborda la obra del coreógrafo Roberto Giachero. El texto explora las posibilidades del reenactment en el contexto argentino como herramienta crítica para acceder a la historia y constelar las huellas del pasado. Sostiene que la reimaginación histórica es una táctica desde el Sur para habitar los vacíos de archivos fragmentarios y presentificar la danza. Concluye que el cuerpo es un mediador de conocimiento que, con una imaginación encarnada, vincula los restos del archivo con el aquí y ahora.

Palabras clave: Archivo. Documento. Imaginación. Reenactment. Investigación-guiada-por-la-práctica.

Traces of the Archive: Imagination as a Creative Procedure and Method of Historical Research

Abstract

This article analyzes the *Illustrated Lecture on a Reimagination of the Ballet Tango (1955)*, which, through practice-as-research and movement historiography methodologies, examines the work of choreographer Roberto Giachero. The text explores the possibilities of reenactment in the Argentine context as a critical tool for accessing history and piecing together traces of the past. It argues that historical reimagination is a tactic from the Global South for inhabiting the gaps in fragmentary archives and rendering dance present. It concludes that the body is a mediator of knowledge that, through embodied imagination, links the remnants of the archive to the here and now.

Keywords: Archive. Document. Imagination. Reenactment. Practice-as-research

Vestígios do arquivo: a imaginação como processo criativo e método de pesquisa histórica

Resumo

Este artigo analisa a *Palestra Ilustrada sobre uma Reimaginação do Ballet Tango (1955)*, que, por meio de metodologias de pesquisa guiadas pela prática e da historiografia do movimento, abordou a obra do coreógrafo Roberto Giachero. O texto propõe explorar as possibilidades da reenactment, no contexto argentino, como ferramenta crítica para aceder à história e reconstruir os vestígios do passado. Argumenta-se que a reimaginação histórica é uma tática do Sul Global para ocupar as lacunas em arquivos fragmentários e tornar a dança presente. Conclui-se que o corpo é um mediador do conhecimento que, com uma imaginação corporificada, liga os remanescentes do arquivo ao aqui e agora.

Palavras chave: Arquivo. Documento. Imaginação. Reenactment. Pesquisa guiada pela prática.

¹ Revisión lingüística por los autores.

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

³ Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con lugar de trabajo en el Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes, universidad donde enseña en el Departamento de Folklore. Prof. Departamento de Artes de la UBA. Dirige - Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL/UBA). Bailarina y activista de la danza.  eugeniacadus@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0002-0918-9095>

⁴ Maestría en Teatro y Artes Performáticas en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Actor, director y dramaturgo. Su investigación está centrada en el cruce entre estética y política, entre teoría y práctica, en la producción de artefactos escénicos anfibios concebidos como un territorio común para lenguajes y tropos disímiles.  mateodrqr2@gmail.com  <https://orcid.org/0009-0005-3745-7789>

Introducción

Cómo será el pasado (2025) es una serie artística que, hasta el momento, se presenta de manera performática como díptico escénico y un *screendance*. Surge de un proyecto de investigación histórico-artística titulado “Historiografías en movimiento”, desarrollado en el Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires, Argentina). Este proyecto investiga la vida y obra del coreógrafo argentino Roberto Giachero⁵, enfocándose en la posibilidad de (re)hacer el ballet *Tango* (1955) de Sebastián Lombardo y Giachero, con el objetivo de experimentar metodologías propias de la práctica artística como forma de acceso a la historia. A través de documentos y testimonios de bailarines y bailarinas que participaron en *Tango* y/o en distintas obras de Giachero, exploramos la poética del coreógrafo, y nos sumergimos en lo que los rastros y restos revelan.

La primera parte del díptico se subtitula *Conferencia ilustrada sobre una reimaginación del ballet Tango (1955)* (2025)⁶. Esta conferencia performática es un ensayo sobre la imposibilidad de reconstruir dicho ballet, el primero en llevar al escenario lírico el lenguaje de la danza y la música del tango junto con el clásico y, por lo tanto, uno de los primeros en dar cuenta del cambio en los modos en que se concebían los ballets nacionalistas argentinos. En la segunda parte, subtitulada *Cartografía de una poética Sur* (2024), a través de una conferencia performática proponemos un ejercicio de memoria para reactivar en el presente fragmentos del pasado. Habilitamos la experiencia de la memoria oral como procedimiento performático con el fin de reflexionar sobre la obra, el paso del tiempo y cómo esa danza llega a nuestros cuerpos para, finalmente, cartografiar

⁵ Roberto Giachero inició sus estudios en el Seminario de Estudios Coreográficos y continuó su formación junto a María Ruanova, Boris Kniasseff y Esmeé Bulnes. Bailó como solista en un grupo integrado por figuras del Teatro Colón y de los Ballets Russes, en espectáculos auspiciados por la Comisión Nacional de Cultura y otras instituciones públicas y privadas. En 1948 creó la Compañía Argentina de Ballet, de la que fue director, coreógrafo y primer bailarín. En 1954 fue designado director del Cuerpo de Baile y coreógrafo del Teatro Argentino (Programa de mano del Teatro Argentino, 24 de mayo de 1955).

⁶ Una versión preliminar y en inglés de esta conferencia está publicada y puede verse en el artículo “Palestra ilustrada sobre uma possível reimaginação do balé Tango (1955)” (Cadús; de Urquiza, 2025a).

la poética de Giachero. Por último, el *screendance* se titula *Coreografías imposibles* (2026) y reversiona la *Conferencia ilustrada...* desde el lenguaje audiovisual y sus posibilidades de circulación y comunicación de la ciencia. En todos los casos, partimos de la investigación-guiada-por-la-práctica para abordar críticamente la memoria y el archivo del ballet *Tango*.

El presente artículo se concentra en la *Conferencia ilustrada...*, creada, dirigida e interpretada por Eugenia Cadús y Mateo de Urquiza, para analizar las posibilidades e imposibilidades del *reenactment* en el contexto argentino y aportar a dicha teoría desde una experiencia localizada, a partir del trabajo con la noción de “imaginación histórica”.

En términos generales, definimos el *reenactment* siguiendo los planteos de Mark Franko (2017) en su introducción a *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, ya que consideramos que es una definición completa y amplia en un campo plural que, incluso, no utiliza un solo término para definir su práctica (vemos, por ejemplo, los debates en torno a los usos de *reenactment*, *reperformance*, *remake*, *cover*, reconstrucción, etc.). Franko propone que, como acuerdo general de los autores que abordan esta práctica, el *reenactment* se define como una estrategia coreográfica y dramática de la danza escénica que propone una actitud autocrítica hacia la reconstrucción:

Consideramos que, más allá de los efectos de la preservación y/o la reinterpretación de danzas del pasado, el *reenactment* implica, de manera más fundamental, una reflexión crítica, polémica y filosófica sobre la temporalidad y la espacialidad en relación con el pasado de la danza. [...] Por lo tanto, en las recreaciones [*reenactments*] de danza no es el presente el que se historiciza, sino el pasado el que se “presentifica” a través de protocolos específicos de investigación y de la manipulación teatral del tiempo y el espacio en ese proceso dramático (Franko, 2017, p. 4 - 12).⁷

En este procedimiento de investigación histórica desde la práctica artística, el vínculo con los documentos es clave y difiere del de una investigación historiográfica tradicional. Franko señala que, para la reconstrucción, la imagen fija

⁷ It seems to us that beyond the effects of preservation and/or reinterpretation of dances past, reenactment engages more fundamentally with a critical, polemical, and philosophical reflection on temporality and spatiality in relation to dance's pasts. [...] Therefore, it is not the present that historicizes itself in dance reenactments, but the past that “presentifies” itself through particular protocols of research and the theatrical manipulation of time and space in that dramaturgical process (Traducción nuestra).

pareciera “inadecuada” o insuficiente por sí misma para capturar la especificidad de la danza o el hecho escénico, por lo que se recurre a un modo de investigación desde la corporalidad. Por lo tanto, señala que la importancia de los medios para la accesibilidad de trabajos previos (a recrear⁸), así como el rol de esos medios en la necesidad de volver al pasado, es innegable en la recreación, aunque tampoco completa esa experiencia corporal; y que una característica común de las recreaciones es que se basaron en filmaciones de las danzas en lugar de fotografías. Sin embargo, es en este punto donde emergen las mayores diferencias con nuestro territorio sudamericano ya que no contamos con archivos y documentos organizados previamente, ni tampoco con gran cantidad de filmaciones, especialmente previas a la década de 1970.

Se ponen en juego en este punto las políticas del archivo. De acuerdo con Rafael Guarato y Eugenia Cadús (2024), las políticas de los archivos de danza en Argentina y Brasil se caracterizan por una tensión entre la precariedad institucional, el legado de la violencia estatal y la creación de archivos gestionados por lxs propixs artistas. Según lxs autores, estas políticas de memoria no son neutrales y están profundamente influenciadas por una epistemología colonial que prioriza el documento escrito y fijo por sobre el conocimiento corporal o “repertorio”. En particular, en la Argentina, los archivos de danza bajo supervisión institucional son escasos y suelen estar vinculados a teatros (como el Teatro Colón o el Teatro Argentino de La Plata, por ejemplo). Ante esto, la mayoría de los archivos de danza se encuentran curados y protegidos por lxs propixs artistas. Claro que esto supone desafíos, al no estar guiados por una política estatal de preservación per se, sino por el autoarchivo, que se convierte en una táctica política para dejar un legado y asegurar que sus nombres figuren en las futuras historias de la danza, funcionando como una resistencia ante el riesgo de desaparición (Cadús; Guarato, 2024). Por lo tanto, hacer *reenactments* en Argentina supone lidiar con estas particularidades de las políticas de memoria y, en términos materiales, en la mayoría de los casos, supone trabajar sin una filmación.

⁸ Optamos por esta traducción de *reenactment* en este escrito. Sin embargo, en adelante, se utilizará indistintamente *reenactment* y recreación.

En este sentido, surge la necesidad de imaginación en vínculo directo con el trabajo de recreación. Tal como señala Franko (2017), el *reenactment* aparece como respuesta a la precariedad de los archivos de danza y a la necesidad metodológica y creativa de “llenar los vacíos” ante la naturaleza fragmentaria de estos. Históricamente, ha existido una postura de “positivismo histórico” que asume que solo la evidencia textual basta para llenar estos vacíos de conocimiento, ignorando otras formas de reflexión o la evolución de los cuerpos a través del tiempo. No obstante, el *reenactment* no solo persigue este objetivo, característico de las reconstrucciones, sino que su trabajo crítico implica redescubrir y reescenificar obras pasadas, así como el vínculo de estas con el presente en el que son reproducidas (Franko, 2017). En este sentido, el *reenactment* es en sí mismo un modo de archivar y no solo de “llenar vacíos”. Mientras que la reconstrucción tradicional, históricamente, ha buscado “llenar los vacíos” para crear una imagen perfecta y sin costuras de la obra original –un archivo con montaje de *raccord* en los términos de Mara Glzman (2015), intentando ocultar lo que se ha perdido–, el *reenactment*, en lugar de intentar ocultar los vacíos, pretende habitarlos. Así, “llenar el vacío” no significa hacer como si nada se hubiera perdido, sino utilizar la imaginación y la teoría para proponer una versión posible que dialogue con el presente (Franko, 2017).

¿Cómo se construye la “verdad” histórica? ¿Puede el archivo definirse más allá de los documentos? ¿Es el documento el pasado mismo o simplemente una puerta hacia él? ¿Qué implica “coreografiar archivos”? ¿Cómo asir un cuerpo que ya se ha desvanecido? ¿Puede la imaginación llenar el “no-saber” de la investigación? Estas son algunas de las preguntas que abordamos en la *Conferencia ilustrada...* Nos preguntamos si es posible habitar la historia no como un dato objetivo, sino como una práctica corporal en la que la imaginación es el puente que conecta el residuo del archivo con la vitalidad del presente.

Para responder estas preguntas, iniciamos el proceso de investigación-guiada-por-la-práctica, en la que la *Conferencia ilustrada...* es, a la vez, resultado y proceso. La obra es objeto y soporte de la investigación, en un vínculo que propone unir teoría y práctica para construir lo que llamamos una “historiografía

en movimiento” (Cadús, 2026). El concepto de “historiografía en movimiento” se aplica como una metodología de investigación-guiada-por-la-práctica que busca desplazar la idea del pasado como un hecho objetivo hacia una visión del pasado como un hecho de memoria y movimiento. No se trata simplemente de hacer obras sobre la historia de la danza, sino de inferir movimiento al archivo a través del montaje y la coreografía, poniendo en evidencia el anacronismo y el pasado como una construcción psíquica y corporal (Cadús; Pellegrini; Rypka, 2026). En resumen, la metodología no busca recuperar el pasado “tal cual fue”, sino activar el archivo a través del cuerpo para exponer su naturaleza construida, performática y en constante transformación.

En el presente escrito analizaremos nuestro propio trabajo histórico-artístico para definir el proceso de “reimaginación” como una posibilidad más, desde el Sur, del *reenactment*, y como una característica de la “historiografía en movimiento” ampliando este concepto.

Huella, archivo, imaginación: “Este es un archivo del futuro”

En 1955, al final del “primer peronismo” (término que incluye los dos primeros gobiernos de Juan Domingo Perón, desde 1946 hasta 1955, cuando se produjo el golpe de Estado autodenominado “Revolución Libertadora”), pero todavía como consecuencia de las políticas culturales de este, se estrenó en el Teatro Argentino de La Plata el primer ballet que incorporó a la tradición de los ballets nacionalistas al tango, como un folklore urbano. Esta pieza era el ballet *Tango*, del coreógrafo Roberto Giachero y el compositor Sebastián Lombardo. La obra constituye el primer ballet que articula de modo conjunto los lenguajes líricos y de la danza y la música de tango. Su estructura narrativa mantiene el determinismo social del melodrama genuino, característico de las letras de tango de la época, mientras que su estructura de “boceto coreográfico” a nivel de la danza, la escenografía, el vestuario, la música e incluso la narración reducida al mínimo de acción, le otorga a la pieza un carácter modernista (Cadús, 2020).

Según el registro de la pieza en S.A.D.A.I.C. (Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música), *Tango* fue escrita en 1950. Las partituras originales guardadas en la Banda Sinfónica de la Policía de la Provincia de Buenos Aires — donde Lombardo finalizó su carrera— están fechadas en 1951. No obstante, el ballet se estrenó el viernes 15 de julio de 1955. El director de orquesta fue Mariano Drago, la coreografía de Roberto Giachero, la escenografía de Alberto Otegui y el vestuario de Darian Renard. Los protagonistas fueron Carmen Panader como “Una mujer”, Adair Garcez en el rol de “Un hombre”, Tito Barbón como “Un joven” y Margaret Grahm o Graham como “Su prometida”, junto al cuerpo de baile como “Amigos de la mujer” y “Parejas de baile”. La obra está subtitulada “boceto coreográfico en un acto”, tal como lo define el programa de mano. Narra sintéticamente un triángulo amoroso, aunque aclara que “su argumento, mero pretexto para una sucesión de escenas y danzas, gira en torno a una pareja de enamorados, separados por la incomprensión de clases sociales opuestas” (Programa de mano del Teatro Argentino, 15 de julio de 1955).

El primer acercamiento a este ballet tuvo lugar durante la investigación doctoral de Eugenia Cadús. Los resultados y el análisis teórico crítico de la pieza pueden leerse en *Danza y peronismo* (Cadús, 2020). No obstante, al considerarla una obra clave del repertorio nacional, nos propusimos continuar con la indagación e iniciar su *reenactment*. Contamos, para ello, con fragmentos de las partituras (sobre las que trabaja Santiago Torricelli), críticas periodísticas y programas de mano. No contábamos (hasta hace muy pocos días) con ninguna fotografía ni filmación⁹. Asimismo, los relatos de ex estudiantes y/o bailarines de Giachero no incluían recuerdos sobre *Tango*. Sin embargo, estos relatos orales y corporales (algunos de ellos nos enseñaron movimientos que el coreógrafo utilizaba frecuentemente), además de fotografías de otras piezas de Giachero y filmes donde se observa a los bailarines de la compañía, nos dieron aquellas pistas para iniciar nuestra investigación corporal.

⁹ Solo recientemente hemos encontrado fotografías de la puesta en escena del ballet *Tango*, con las cuales trabajaremos en los próximos meses.

La *Conferencia ilustrada sobre una reimaginación del ballet Tango (1955)* es una conferencia performática que toma como punto de partida el pasado en cuanto problema: ¿cómo se reconstruye aquello que forma parte de la memoria, de la huella, pero que está indocumentado? ¿Cómo restituir la dignidad de la existencia a lo que huye del archivo? Estas preguntas iniciales, de marcada vocación historiográfica, se tornan aún más complejas cuando el objeto de estudio proviene de la danza.

La relación entre las artes vivas y el archivo es espinosa: es claro que el acontecimiento escénico no es equiparable a su exégesis. Incluso un archivo que constata detalladamente la existencia de una obra se nos presenta como insuficiente respecto de su objeto. Si hacer historia es un trabajo que también implica llenar las brechas que hay entre un documento y otro mediante la imaginación (Staley, 2020), trabajar con la recreación de una obra performática exige asumir que la brecha existe también entre el documento y aquello que está documentado. La recreación del ballet *Tango* (1955), entonces, estuvo signada desde un principio por este problema. Para enfrentarnos a él, desplegamos una constelación de preguntas en torno a tres magnitudes que caracterizan modos posibles de acercarnos al pasado: la huella, el archivo y la imaginación.

Abordamos estos puntos de la constelación histórica en formato de conferencia performática, ya que, tal como expone Maaike Bleeker (2012, p.233),

las conferencias performáticas surgen como un género que da expresión a la comprensión de la danza como una forma de producción de conocimiento –conocimiento no (solo) sobre la danza, sino también sobre la danza como una forma específica de conocimiento que plantea interrogantes sobre la naturaleza del conocimiento y sobre las prácticas de investigación.¹⁰

Sin embargo, en nuestro caso elegimos denominar nuestra pieza como “conferencia ilustrada”, en lugar de “conferencia performática”, ya que este era el nombre utilizado en la primera mitad del siglo XX para aquellas conferencias que

¹⁰ lecture performances emerge as a genre that gives expression to an understanding of dance as a form of knowledge production— knowledge not (or not only) about dance but also dance as a specific form of knowledge that raises questions about the nature of knowledge and about practices of doing research (Traducción nuestra).

incluían cierto tipo de acto performativo, es decir, la “ilustración” o representación de la temática discutida por medio de dibujos o imágenes, música, teatro o danza, interpretada en vivo. Elegimos recuperar esta tradición de la propia época que investigamos como una forma de situar la investigación y no solo reproducir modos o estéticas contemporáneas eurocentradas.

En este sentido, resulta revelador el lugar en el que la conferencia fue estrenada en Argentina: la sala “Grecia” del Museo de Calcos y Escultura Comparada “Ernesto de la Cárcova”, perteneciente a la Universidad Nacional de las Artes. Se trata de una sala que exhibe reproducciones de esculturas y frisos creados durante el período clásico de la Antigua Grecia. Así, el emplazamiento mismo de una “conferencia ilustrada” –y no “performática”– en una sala dedicada a las imágenes que “dieron origen” al arte occidental es una decisión que tensiona nuestras propias perspectivas sobre las formas legitimadas, institucionalizadas del arte. En cierta medida, es el mismo gesto que el del propio Giachero, cuando se propuso instalar un diálogo entre el ballet (en cuanto forma legitimada de la danza) y el tango (una expresión folklórica, marginada de la institución “arte”).

En primer lugar, en la *Conferencia ilustrada...* nos preguntamos por la huella, el rastro de baja intensidad que deja lo sucedido. El punto de partida es la experiencia concreta de una de nosotrxs: en un viaje a Atenas, Eugenia Cadús se enfrentó a la huella de la Atenea Promacos. No a la escultura en sí, sino al rastro que había de ella: un hueco en la piedra, acompañado por una infografía que detalla que allí había estado la estatua de la diosa griega (Figura 1). La infografía que se encuentra en la Acrópolis invita al espectador a imaginar que en ese lugar imperaba la majestad de una escultura del periodo clásico. La elección de esta experiencia como catalizador para la conferencia se explica, entonces, en la medida en que se la lee como un encuentro con la huella, y a la huella como problema de nuestra investigación. ¿Cómo se produce conocimiento de un vestigio, de algo que no termina de constituir archivo? ¿Cómo producir un archivo a partir de ese indicio? Y, sobre todo, ¿cuál es la diferencia estatutaria entre huella y archivo?

Figura 1 - Fotografía tomada durante la función de *Cómo será el pasado*, el 23 de noviembre de 2025 en el Museo Ernesto de la Cárcova. Foto: Mariana Di Vincenzo



Por un lado, tal como propone Paul Ricoeur (2013, p. 228), la noción de huella puede considerarse como la raíz común del testimonio y el indicio. Su origen, señala el autor, proviene de la caza: “un animal pasó por allí y dejó su huella. Es un indicio”. Pero el indicio también puede considerarse una “impronta”, por lo tanto una escritura, una “grafía”. Inversamente, siguiendo a Marc Bloch, Ricoeur propone que el indicio puede denominarse como “testimonio no escrito”. “En resumen, el beneficiario de la operación sería el concepto de documento, resumen de indicios y testimonios, cuya amplitud final se acerca a la inicial de la huella” (Ricoeur, 2013, p. 228). Así, cada documento con el que “cazamos” el ballet *Tango* es indicio, grafía, testimonio no escrito, en fin, huella que va conformando un archivo escénico que expone sus costuras, procedimientos y vacíos.

En segundo lugar, entonces, trabajamos sobre la relación entre la huella y el archivo. Ante las partituras, críticas y programas de *Tango*, podríamos argüir que nos enfrentamos a un archivo en cuanto prótesis (Derrida, 1997): documentos cuya función es suplir una ausencia en el presente. Esta comprensión del archivo implicaría asumir, en principio, una dialéctica entre acto y registro (Alonso, 2020), que legitimaría el archivo como domicilio del pasado y el pasado como una sustancia efluvia, efímera. Por el contrario, Franko propone que el pasado es un “*unfinished business*” (lit. asunto pendiente), es decir, que no terminó o no pasó, y sostiene que

Nada obstaculiza más la pretensión de la danza de reclamar su propia historia que la noción de que es fundamentalmente efímera. Si aceptáramos la fugacidad de la danza, su historia se volvería innombrable. La recreación en la danza evidencia el derrocamiento de un tópico arraigado en la historia y la teoría de la danza: la danza ha sido muy ensalzada, pero también sutilmente denigrada, como la forma de arte por excelencia del presente inmediato, transitorio y efímero¹¹ (Franko, 2017, p. 7).

En este sentido, ante todo acto performático, aquello que *a priori* constituye un archivo deviene algo de menor intensidad: no aparece como garante del acontecimiento, sino como rastro. Su función no es constativa, sino indicial. En lo que respecta a *Tango*, el archivo al que teníamos acceso compartía el mismo estatuto de huella que los huecos en la piedra sobre la que había descansado la Atenea Promacos. Documentos, fotografías, partituras, pero también gestos y relatos insisten en el presente y se comportan ya no como un archivo que clausura, sino como un archivo siempre todavía haciéndose. En este sentido, el *reenactment* responde al llamado derridiano según el cual “la estructura técnica del archivo *archivante* determina la estructura del acontecimiento *archivable* en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento” (Derrida, 1997, p. 24). El *reenactment*, así, es una herramienta de investigación que no intenta acceder a un pasado efímero, sino

¹¹ Nothing militates more against the claim of dance over its own history than the notion that dance is fundamentally ephemeral. Were we to accept the ephemerality of dance, then the history of dance itself becomes unnamable. Reenactment in dance testifies to the overturning of a long-standing trope of dance history and theory: dance has been much vaunted, but also subtly maligned, as the quintessential art form of the immediate, transient, and vanishing present (Traducción nuestra).

que invoca su persistencia en el presente y que, además de partir de un archivo, lo produce. Tal como propone Rebecca Schneider (2011, p. 236), el archivo es también un gesto, un acto “que efectúa la institución de la aparición”.

En esta misma dirección, y a contrapelo de aquellos discursos que ensalzan y denigran al mismo tiempo a la danza con el epíteto de “efímera”, Franko (2017, p. 7) sostiene que, en todo caso, la recreación es “pos-efímera”. Si bien puede enfatizar en la presencia del sujeto danzante en diálogo con la historia, este no se presenta como “anterior” o pasado, sino que “el estatus del pasado perdido y el del presente que se desvanece están igualmente borrados: se revoca una doble desaparición”¹² y en su lugar la escena se llena de gestos “inter-temporales”.

Se propone, así, una escena en la que la historia se experimenta en un aquí y ahora, es decir, performáticamente. No se trata de una representación histórica, sino de una experiencia en vivo. En consecuencia, se modifican las nociones de pasado y presente, donde el pasado de la danza ya no es solo pasado y el presente ya no es únicamente fenoménico. El pasado se “presentifica” a través de la investigación corporal y dramaturgía.

Si el pasado se presenta como inacabado y la danza como historización desde el cuerpo y la escena, los estatutos del archivo y sus documentos también se ponen en jaque. La recreación trabaja con el documento de la danza como huellas que nos permiten acceder al conocimiento como puertas, como decimos en nuestra performance:

Es evidente que *Tango* no es ni fue lo que dice el programa de mano. Es otra cosa a la que no podemos acceder. En todo caso, este documento no es el pasado, sino una puerta. La pregunta, entonces, es cómo atravesamos esa puerta. [...] Así que comenzamos a imaginar. Quiero decir: a hacer la imagen de una coreografía posible. A llenar un pasado de su vocación de futuro. Abrir una puerta para llenarla de baile (Cadús; de Urquiza, 2025b).

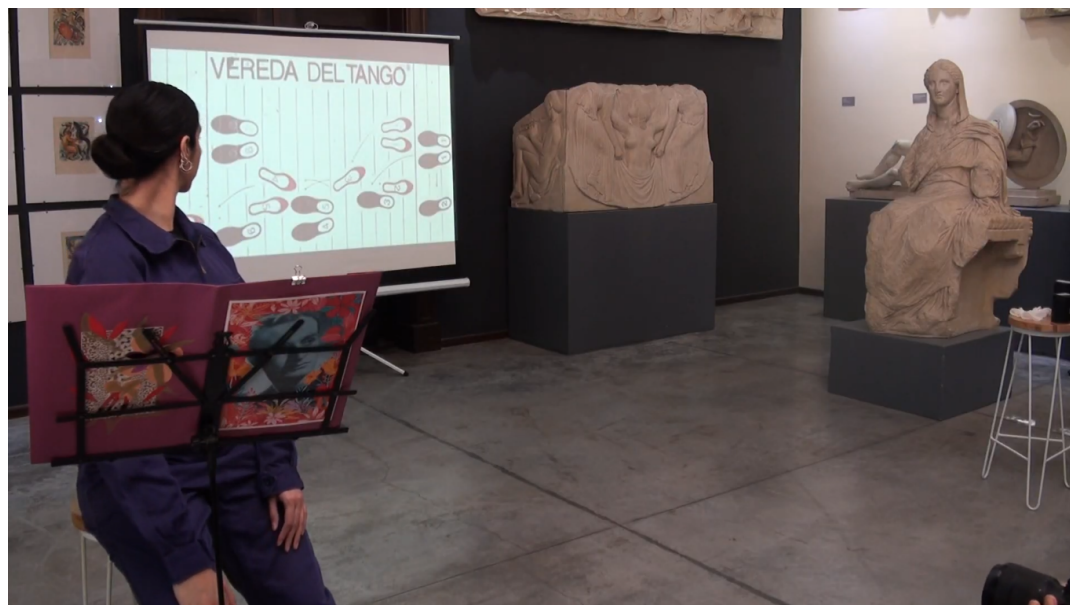
De este modo, en la *Conferencia ilustrada...*, el cuerpo, el movimiento y la coreografía constituyen los mediadores del conocimiento; son las puertas que contienen la acción histórica y, a la vez, son agentes de la historia.

¹² the status of the lost past and that of the vanishing present are equally under erasure: a double disappearance is revoked (Traducción nuestra).

El ballet *Tango* es conjurado a través de las huellas/documentos, al igual que la Atenea Promacos en la descripción que se realiza de ella. “Una huella. Enunciado así, parece un mensaje esperanzador. Pero una huella es tan poco. Quiero decir, no es la cosa. Seguimos sin saber lo que fue *Tango*. Seguimos sin saber” (Cadús; de Urquiza, 2025b), decimos en la conferencia performática pero, al mismo tiempo, le otorgamos la entidad de posibilidad de conocimiento histórico sobre la danza.

Además, mediante este procedimiento de reducción al mínimo de la danza, o más bien de las huellas de la danza, ponemos el foco en la propia propuesta coreográfica del ballet *Tango*, como procedimiento recuperado del ballet y como gesto modernista. La conferencia, entonces, no recrea la coreografía en sí, sino sus aspectos conceptuales, a los que tenemos acceso a través de los escasos documentos. Cada parlamento o escena de la conferencia comienza con la mirada hacia atrás de la conferencista, que observa la imagen proyectada y, “humorísticamente”, afirma frente al público qué es esa imagen. Por ejemplo, dice: “Esto es una estatua. Es la Atenea Promacos”, ante la imagen de la huella en la piedra donde estuvo emplazada dicha estatua (Figura 1); “Esto es el tango. Como puede observarse, la pareja está enfrentada...” (Figura 2), ante una fotografía de las llamadas “veredas del tango” porteñas; “Esto es un ballet. Para ser exactos: un boceto coreográfico en un acto”, ante la fotografía del programa de mano de *Tango*; “Esta es Eugenia Cadús”, ante una fotografía de ella misma realizando trabajo de archivo; “Esta es la coreografía del ballet *Tango*. Tal como pueden apreciar, su argumento...”, ante un video de un papel desplegado en el suelo y pintado con recorridos de colores (resultado de un ejercicio de intento de coreografiar *Tango* basándonos en el argumento y en nuestro conocimiento del lenguaje representacional del ballet). En este caso, la escena continúa profundizando este aspecto y, más adelante, dice: “Es evidente. Se ve clarísimo. Hablando en serio, quisiera detenerme un minuto más en este ballet en particular. Fue hecho en diciembre del año pasado. (*Mira al público*) Esto es verdad”, poniendo de este modo en duda el estatuto mismo de verdad del documento.

Figura 2 - Fotograma del registro filmico de la función de *Cómo será el pasado*, el 23 de noviembre de 2025 en el Museo Ernesto de la Cárcova. Video: Mariana Di Vincenzo



Este procedimiento sigue, por un lado, la estrategia creativa de los propios Lombardo y Giachero para *Tango*. Llama la atención el género de la pieza descrito en el programa de mano: si bien está registrada en SADAIC como “ballet”, el detalle del programa aclara que es un “boceto coreográfico”. El boceto es algo no acabado, un estudio o ensayo, un borrador, un esquema o proyecto que contiene solo los rasgos principales de una obra artística. De este modo, nuestra recreación, aunque no sea la de una coreografía “tal cual fue” o ni siquiera la de una coreografía que tengamos presente (sea en documentos o en la memoria colectiva) y que estemos revisando críticamente, es una recreación de los principios constructivos de la pieza original. La conferencia se presenta constantemente como un ensayo (en su acepción de género literario), como un esquema o boceto de aquello que fue o es *Tango*, de lo que es o no un ballet o el género dancístico del tango, de lo que es la historia de la danza argentina y de lo que es una coreografía. Hay así un juego constante entre aquello que se pretende, que se imagina, y aquello que es. Un juego entre la memoria y la imaginación, en fin, un juego sobre la representación.

Ricoeur (2013) explica que la memoria y la imaginación comparten un rasgo en común: la presencia de lo ausente (es decir, re-presentación) y, por lo tanto, el dar a ver, aunque en la primera haya una exigencia de “verdad-fidelidad”. No



obstante, como aclara el autor, el “hecho histórico” no es el acontecimiento real rememorado que se trae a la vida, sino el contenido de un enunciado que intenta representarlo a través de documentos. El hecho histórico es una construcción de lxs historiadores, ya que para Ricoeur hay tres niveles del discurso histórico: el documental, el de la explicación y comprensión, y el de la representación del pasado.

Partiendo de estas reflexiones, podemos analizar las listas de palabras y (no) cosas que se encuentran en la *Conferencia ilustrada...* Alrededor de la mitad de la pieza hay una interrupción del discurso hablado dada por la música de *Orfeo y Eurídice* de Glück que suena mientras se proyecta un video a modo de *glitch*. A través de un montaje que no oculta su condición, en el video vemos imágenes de críticas del estreno del ballet; programas de mano; fotografías de Lombardo, Giachero (en este caso, adquiridas gracias a uno de sus bailarines y colaboradores, Hugo Valía) y de los bailarines del Teatro Argentino; fragmentos filmicos de películas de la época como *Pájaros de cristal* (dir. Ernesto Arancibia, 1955), protagonizada por el elenco del Argentino, y *Yo quiero ser bataclana* (dir. Manuel Romero, 1941), cuyo número central es la danza del vals *Tres recuerdos* de Osvaldo Fresedo (grabado por Lombardo en el piano) y cuya temática alude a la memoria y el olvido; referencias a otras obras de Giachero –en particular, *Orfeo y Eurídice* (1960), montaje que también fue abordado en este proyecto de investigación y cuyo mito puede remitirnos a los modos en que miramos el pasado–, etc. Sobre estas imágenes se imprime una lista de cosas que no son:

Esta no es una conferencia performática
Esto no es un reenactment
Esto no es una obra
Esta no es una foto de Tango
Estos no son los bailarines
Esta no es la música de Tango
Este no es Roberto Giachero
Este no es Sebastián Lombardo
Los personajes de Tango no son personajes
Tango no es un ballet
Yo no soy una conferencista
Esto no es danza
Esto no es una conferencia
Esto no es una performance
Esto no es una coreografía (Cadús; de Urquiza, 2025b).

Mientras tanto, la bailarina se pone guantes de látex, como en un archivo, y dibuja con sal una coreografía en el piso, un recorrido espacial que luego intervendrá; invocación a los espectros y referencia a las coreografías de los primeros manuales de ballet (Figuras 3 y 4). De este modo, al estilo de los carteles de las obras de Bertolt Brecht, se pretende crear distanciamiento, extrañamiento.

Figura 3 y 4. Fotografías tomadas durante la función de *Cómo será el pasado*, el 23 de noviembre de 2025 en el Museo Ernesto de la Cárcova. Foto: Mariana Di Vincenzo





Finalmente, al inicio de la danza final, el vals *Tres recuerdos*, la conferencista se descubre la parte superior del mameluco que lleva puesto (el cual alude a los obreros del peronismo, pero también a la idea de hacer historia como un trabajo físico y no solo intelectual) y muestra la camiseta que lleva debajo con la inscripción “PALABRAS COSAS”, en un claro intertexto con Michel Foucault y su reflexión sobre el archivo (Figura 5).

Esta danza es un archivo de la propia conferencia: reúne movimientos realizados durante la exposición oral, referencias a movimientos de ballet, de la danza del vals criollo, y reproduce movimientos “copiados” de las fotografías y películas anteriormente nombradas. Mientras tanto, la letra de la canción (un vals criollo) retrata recuerdos inmateriales: un perfume, una música y un beso¹³. Y finalmente, la bailarina se aleja lentamente para sentarse con el público a observar la escena vacía: la sal con la que había dibujado una coreografía ahora se encuentra pisada, desparramada, marcada, bailada. Público y conferencista/historiadora/bailarina observan las huellas, los rastros de lo que pasó. Mientras tanto, suena en *off* una lista de lo que el archivo *sí* es –en un diálogo de contrapunto con la lista anterior, lo que hace que incluso dudemos de aquello que se nombra como tal–:

Un archivo es materialidad
Un archivo es cuerpo
Un archivo son cosas
Un archivo son afectos
Un archivo es inmaterial, son huellas, es un lugar
Un archivo son recuerdos, acciones, documentos, emociones
Un archivo es relato, es nostalgia
Un archivo son espectros
Un archivo es futuro
Un archivo es un piqué arabesque
Un archivo es un tango
Un archivo es representación, es memoria, es coreografía
Un archivo no es suficiente
Un archivo es esto
[fin de la performance] (Cadús; de Urquiza, 2025b).

¹³ Un perfume una música / Y un beso / Tres recuerdos / Que en mi alma / Vivirán / Tres recuerdos / Que siempre me acarician / Tres recuerdos / Que nunca morirán // El perfume / De una noche inolvidable / La armonía / Divina de tu voz / Y aquel beso / De fuego que me diste / Tres recuerdos / Que me hablan / De tu amor (Letra: Manuel Romero; música: Osvaldo Fresedo. 1941).

Esta idea nos permite evidenciar que los documentos, incluso la coreografía, son solo huellas de la memoria, la historia y el olvido, parafraseando a Ricoeur. Y a partir de allí, reimaginamos la pieza y su contexto de producción.

Figura 5 - Fotografía tomada durante la función de *Cómo será el pasado*, el 23 de noviembre de 2025 en el Museo Ernesto de la Cárcova. Foto: Mariana Di Vincenzo



El trabajo con el pasado es un trabajo de constelación: trazar el recorrido que podría unir una huella con otra; es, tal como propone David J. Staley (2020), “filling in gaps” (llenar vacíos) mediante una facultad que nos es intrínseca: la imaginación. Esta facultad, desprestigiada en el ámbito de la epistemología moderna, es una herramienta fundamental para la producción de historia. Staley recupera la noción de John Lewis Gaddis según la cual la historia es un experimento del pensamiento

puesto en acto en la mente y que, al tratarse de una disciplina que no puede llevar a cabo experimentos empíricos (como lo hacen las ciencias naturales), “los historiadores deben usar la lógica y la imaginación para superar las dificultades resultantes, su propio equivalente a experimentos mentales, por así decirlo”¹⁴ (Gaddis, apud Staley, 2020, p. 4). En este sentido, señala Staley, la imaginación sirve como un “escenario” para reconstruir mentalmente el pasado antes de plasmarlo en la escritura o en otras representaciones, y concluye que “la historia es una disciplina que se desarrolla en la imaginación” (Staley, 2020, p. 4).

La *Conferencia ilustrada...* es una propuesta que asume esta metodología pero que, además, intenta desbordar la “puesta en acto” del pensamiento como algo que sucede en la mente: el *reenactment* deviene un modo de experimentar empíricamente y de producir historia que sucede también mediante los gestos, los movimientos y los cuerpos. En todo caso, constituye un modo de producir historia mediante una imaginación *encarnada*. Es el cuerpo el que produce un conocimiento, siguiendo las huellas del pasado y disponiéndose él mismo para llenar los vacíos que hay entre ellas. En el *reenactment*, sostiene Franko (2017, p. 12), al no tener “artefactos textuales o materiales” para fundamentar su relación con la historia, “la danza requiere del cuerpo mismo como mediador del conocimiento: es a la vez agente histórico y portador de acción histórica”¹⁵.

Resulta interesante el giro hacia las cosas de la producción historiográfica: ya no se trata de un ejercicio de abstracción, sino de una forma de imaginación material. La imaginación ya no es una acción espontánea asociada al sueño, sino que deviene agencia. No solo dialoga, desde siempre, con el mundo y con sus modos de contarse, sino que además tiene la potencia de producirlo (Soto Calderón, 2022, p. 55). En lo que respecta a la práctica de la historia, su objeto ya no es una trascendencia que la historiografía narra, sino un acontecimiento que siempre está produciéndose: “hacer historia” no es una abstracción, es una forma de crear el mundo. En el caso de nuestra *Conferencia ilustrada...*, además, es un

¹⁴ historians must use logic and imagination to overcome the resulting difficulties, their own equivalent of thought experiments, if you will (Traducción nuestra).

¹⁵ dance requires the body itself as a mediator of knowledge: it is both historical agent and bearer of historical action (Traducción nuestra).

intento de encarnar esa formación.

En general, un *reenactment* puede tomar como punto de partida el registro disponible de la obra que visita. En el caso de *Tango*, la evidencia con la que contábamos era muy escasa: un programa de mano con una brevísima sinopsis, algunas críticas de la época, las partituras de Lombardo, ninguna fotografía. El desafío, entonces, residía también en la falta de material, sobre todo audiovisual. Para recrear ese boceto coreográfico, era necesario utilizar la metodología de la imaginación asumiéndola en las dos dimensiones que propone Staley para ella: por un lado, una “imaginación mimética” o aristotélica —aquel modo de producir imágenes mentales a partir de la experiencia empírica de nuestra percepción, es decir, imaginar *recordando*— y, por otro, la “imaginación creativa” o platónica —el modo de producir imágenes que no se asemejan a aquello que hemos percibido, sino más bien al mundo de lo ficcional— (2020). En primer lugar, el cuerpo de la performer imita ciertas posturas, gestos y movimientos que, tal como evidencian varios archivos, se estilaban en el ballet en Buenos Aires por aquella época. Este repertorio corporal está nutrido, por ejemplo, de la fisicalidad de las bailarinas de *Pájaros de cristal* o *Yo quiero ser bataclana*, pero también de los pasos de tango y de las posiciones del ballet. Sin embargo, no existe una planimetría ni un registro audiovisual de la coreografía de *Tango*. Por eso, en segundo lugar, la creación de nuestra *Conferencia ilustrada...* requirió también de la imaginación creativa como estrategia artística e historiográfica.

En lo que refiere a la imitación, la conferencia aborda esta problemática desde la dramaturgia y la coreografía. En la escena previa a la danza final (la del vals *Tres recuerdos*), se proyecta una imagen de la conferencista, Eugenia Cadús, imitando una estatua frente a esta. Ella mira al público y afirma “Este es Cervantes” —un juego de re-presentación que ya se estableció como procedimiento con el público y que está intrínsecamente relacionado con la mimesis—. Y continúa:

Yo tengo una costumbre extraña.

Me saco fotos con esculturas, imitando esas esculturas. No lo hago por ninguna razón en particular. Pero, desde que comencé a interesarme por Tango, el asunto de las estatuas me da vueltas por algún motivo, como un espectro. Por supuesto, hay algo ridículo en todo esto: miren esa foto. Pero también hay un cuerpo vivo frente a un cuerpo presuntamente muerto. También hay un cuerpo que, sin proponérselo, probablemente

asume la postura, por ejemplo, del modelo al que se enfrenta quien esculpe. O la postura de una materia inerte que, no obstante, baila en su quietud.

Esta conferencia ilustrada trata de eso: de pensar el archivo como una arquitectura habitable; de pensar el pasado como un espacio que puede llenarse con el cuerpo. De habitar una huella imaginándole un futuro. De soplar el polvo que recubre un documento, pero para darle vida, como a un golem.

Y de bailar con estatuas de sal (Cadús; de Urquiza, 2025b).

Así se enmarca lo que se verá a continuación: una serie de movimientos imitados e imaginados. En el caso de la función realizada en el Museo Ernesto de la Cárcova, esta incorpora una vuelta de tuerca adicional que expone el distanciamiento respecto de dicha copia. A través de este procedimiento de imitación queremos destacar que, tal como señala Staley, pensar en el pasado requiere la capacidad de formar imágenes mentales, es decir, de emplear la imaginación. Por lo tanto, el pasado y los fenómenos históricos son concretos, pero solo pueden percibirse indirectamente (Staley, 2020). La imaginación histórica es la herramienta que permite transformar los restos y rastros del pasado (el archivo) en una experiencia fenomenológica coherente en el presente.

En cuanto a la dimensión creativa, la reimaginación de *Tango* se sugiere mediante la coreografía de sal (es decir, el dibujo de sal realizado en el suelo), que alude al video del experimento coreográfico realizado sobre la base del argumento del ballet (ya nos referimos a esto anteriormente). “¿La historia es una ciencia o un arte?”¹⁶, se pregunta Staley (2020, p. 8), y nosotrxs profundizamos en esa pregunta en nuestra práctica artística investigativa. La imaginación histórica remite precisamente a la idea de “re-crear”, no de inventar (en el sentido posmoderno), señala el autor siguiendo a Sarah Maza. Para ello, resulta central la noción de “inferencia”: “Inferir significa ver más en la evidencia de lo que se afirma explícitamente en ella. Una inferencia es información adicional que no se menciona explícitamente”¹⁷ (Staley, 2020, p. 13). La inferencia llena los vacíos de la historia con imaginación, evocando cosas “ontológicamente inexistentes”, creando o

¹⁶ is history a science or an art? (Traducción nuestra).

¹⁷ To infer means to see more in evidence than what is explicitly stated in that evidence. An inference is additional information not otherwise explicitly stated (Traducción nuestra).

inventando algo que no existía (Staley, 2020).

Ya desde que la historiadora está en el archivo (en el sentido del espacio físico o material) y se encuentra con los documentos, se activan la imaginación aristotélica y platónica, que le permiten evocar lo que encuentra en ellos y llenar los vacíos que dejan. Como decimos en la *Conferencia ilustrada...*

Esta es Eugenia Cadús.

En esta fotografía, está conjurando una imagen de la historia, de un nuevo acontecimiento histórico. Está creando objetos mentales que no se describen explícitamente en los documentos pero que probablemente estaban ahí. Es un cuerpo imaginando cuerpos del pasado. Es el cuerpo de una historiadora que desea confraternizar con cuerpos muertos, [...] El de ella es un cuerpo que desea habitar esos cuerpos que ya no están acá. Desea que esos cuerpos muertos la ayuden a descifrar sus propios dilemas presentes y organizar algunas posibilidades futuras (Cadús; de Urquiza, 2025b).

Por ello, la conferencista invoca, con su conjuro de sal, a tales cuerpos, en un ejercicio de imaginación-creación. Tal como propone Susan Foster (2013), “coreografiar la historia” implica establecer una filiación entre el cuerpo de la historiadora y los cuerpos (vivos o muertos) que imagina, reconociendo el valor de la acción física en el pasado.

La coreografía (la escritura del movimiento en el suelo) de sal se vuelve un mapa para habitar el archivo de *Tango* y Giachero construido en la obra:

Decidimos imaginar cómo habría sido la coreografía de Tango. Y desplegamos papel en el suelo, y nos paramos sobre ese papel, y dibujamos un movimiento posible, una coreografía: para avivar la chispa de un pasado que parecía haberse apagado. Es curioso, porque lo posible es algo que asociamos directamente al futuro. Quiero decir: cuando un archivo dice “esto fue así”, no deja lugar a la posibilidad, a su vocación de futuro, es decir, aquello que no podemos prever, aquello que no podemos saber. Porque no sabemos el futuro, pero tampoco sabemos el pasado. Es la condición de cualquier investigación: no-saber. Un no-saber que necesita ser colmado con el pensamiento, es decir: con la imaginación. Así que comenzamos a imaginar. Quiero decir: a hacer la imagen de una coreografía posible. A llenar un pasado de su vocación de futuro. Abrir una puerta para llenarla de baile.

Este es un archivo del futuro. (Cadús; de Urquiza, 2025b).



Así, las temporalidades se vuelven a cruzar, como en todo *reenactment*, para dar paso a la posibilidad: una posibilidad de pasado, presente y futuro en la que no existe una jerarquía progresiva, sino una convivencia performática, corporal, constelacional y anacrónica posibilitada por la huella, el archivo, la danza y la imaginación.

Conclusiones

En el presente escrito analizamos los procedimientos histórico-artísticos de la *Conferencia ilustrada sobre una reimaginación del ballet Tango* (1955) en tanto que investigación desde la práctica. Así, abordamos cuestiones centrales sobre la relación entre la danza, la investigación histórica y el archivo, centradas especialmente en la práctica del *reenactment* en el contexto latinoamericano.

Entendemos a la historia no como un dato objetivo, sino como una práctica corporal en la que no buscamos recuperar el pasado “tal cual fue”, sino activar el archivo a través del cuerpo para exponer su naturaleza en constante transformación. Para ello, la imaginación se constituye como una herramienta metodológica legítima y necesaria. Ante la precariedad de los archivos (especialmente en el Sur, donde suelen faltar filmaciones), la imaginación histórica funciona como un puente esencial que conecta las huellas documentales con la vitalidad del presente. Esta facultad permite “llenar los vacíos” (*filling in gaps*) de la historia, no para inventar caprichosamente, sino para proponer versiones posibles que dialoguen con la actualidad. En este proceso, el cuerpo de lx investigadorx/performer aparece como mediador del conocimiento histórico, encarnando la imaginación. El *reenactment* demuestra que el archivo no solo registra, sino que produce el acontecimiento; es un gesto que invoca la persistencia del pasado en el presente a través de protocolos específicos de investigación y manipulación teatral del tiempo. Esto permite que obras fragmentarias o indocumentadas recuperen la “dignidad de su existencia” y tengan una “vocación de futuro”.

Entendemos la historiografía en movimiento como una metodología de investigación-guiada-por-la-práctica, cuyo propósito es desplazar la noción del



pasado como hecho objetivo hacia una comprensión de este como hecho de memoria y movimiento. En ella, no se trata únicamente de producir obras en torno a la historia de la danza, sino de insuflarle movimiento al archivo mediante el montaje y la coreografía, haciendo visible el anacronismo y la condición del pasado como construcción psíquica y corporal. Así, gracias a la imaginación, es posible habitar la historia no como dato objetivo, sino como práctica corporal, donde aquella actúa como puente entre el residuo del archivo y la vitalidad del presente.

Proponemos la reimaginación como una posibilidad específica del *reenactment* (o recreación) desde una perspectiva situada en el Sur Global, marcada por la precariedad de los archivos institucionales. En este contexto, la reimaginación no es solo un recurso creativo, sino también una herramienta metodológica fundamental para abordar la historia de la danza cuando, por ejemplo, no existen registros audiovisuales completos. Recurrimos a la reimaginación no para recuperar el pasado como un objeto cerrado e inamovible, sino para activar el archivo a través del cuerpo y exponer así su naturaleza constructiva y performática. De este modo, demostramos que la investigación artística (investigación-guiada-por-la-práctica) es una forma de producción de conocimiento capaz de transformar el “no-saber” de los vacíos históricos en una experiencia creativa y crítica, capaz de habitar la historia desde el cuerpo.

Referencias

ALONSO, Rodrigo. *La dialéctica entre acto y registro*. [S. l.]: YouTube, 6 sep. 2020. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=l_e-MQscF30. Acceso en: 29 jun. 2026.

BLEEKER, Maaïke. Lecture Performance as Contemporary Dance. In: MANNING, Susan; RUPRECHT, Lucia (Orgs.). *New German dance studies*. Urbana: University of Illinois Press, 2012.

CADÚS, Eugenia. El currículum oculto en la enseñanza de historia de la danza: “La historia no escrita de las danzas”. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, Rio de Janeiro, v. 04, n. 08, p. 149-166, 2026. DOI: 10.58786/rbed.2025.v4.n8.72017 Disponible en: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbed/article/view/72017>

CADÚS, Eugenia. *Danza y peronismo*. Buenos Aires: Biblos, 2020.

CADÚS, Eugenia; DE URQUIZA, Mateo. Palestra ilustrada sobre uma possível reimaginação do balé Tango (1955). *Arte da Cena* (Art on Stage), Goiânia, v. 11, n. 1, p. 228–230, 2025a. DOI: 10.5216/ac.v11i1.82477. Disponible en: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/82477>. Acceso en: 29 jun. 2026

CADÚS, Eugenia; DE URQUIZA, Mateo. *Conferencia ilustrada sobre una reimaginación del ballet Tango (1955)*. Buenos Aires: Museo de Calcos y Escultura Comparada “Ernesto de la Cárcova”, 23 nov. 2025b. Conferencia performática.

CADÚS, Eugenia; GUARATO, Rafael. Dancing Archives: A Transnational Perspective of Dance Archives from Argentina and Brazil. *Iberoamericana*, v. 24, n. 87, p. 231–247, 2024. DOI: <https://doi.org/10.18441/ibam.24.2024.87.231-247>.

CADÚS, Eugenia; PELLEGRINI, Ana Lucía; RYPKA, Sofía. Memorias orales y corporales del Archivo Giachero: problematizar la historiografía tradicional a través de la investigación artística. *Boletín de Antropología*, Medellín, v. 41, n. 71, e41714, ene./jun. 2026. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.boan.v41n71a4>.

DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Traducción de Francisco Vidarte. Madrid: Editorial Trotta, 1997.

FOSTER, Susan Leigh. Coreografiar la historia. In: DE NAVERÁN URRUTIA, Isabel; ECIJA, Amparo (ed.). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea, 2013.

FRANKO, Mark (ed.). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. New York: Oxford University Press, 2017.

GLOZMAN, Mara (Org.). *Lengua y peronismo: políticas y saberes lingüísticos en la Argentina, 1943-1956*: archivo documental. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo del Libro y de la Lengua: Ediciones Biblioteca Nacional, 2015.

TEATRO ARGENTINO, Programa de mano. 24 may. 1955.

TEATRO ARGENTINO, Programa de mano. 15 jul. 1955.

RICŒUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

SOTO CALDERÓN, Andrea. *Imaginación material*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2022.

SCHNEIDER, Rebecca. El performance permanece. In TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (Ed). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.



STALEY, David J. *Historical Imagination*. London: Routledge, 2020.

Eugenia Cadús contribuyó autoralmente en la Conceptualización; Curación de datos; Análisis formal; Adquisición de fondos; Investigación; Metodología; Recursos; Supervisión; Redacción: borrador original; y Redacción: revisión y edición.

Mateo de Urquiza contribuyó autoralmente en la Conceptualización; Curación de datos; Análisis formal; Investigación; Metodología; Redacción: borrador original; y Redacción: revisión y edición.

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