



revista
brasileira
de estudos
em
dança



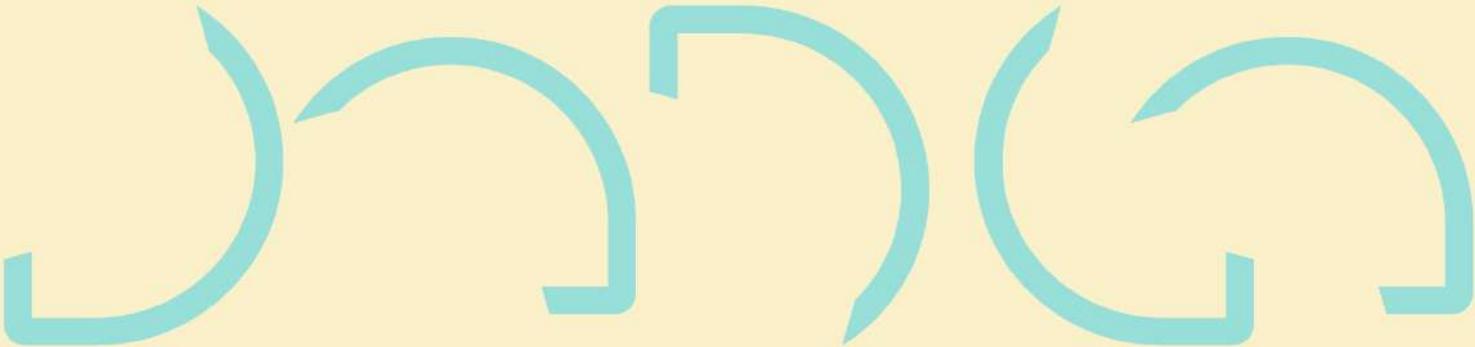
Provincializar el *re-enactment*:

crítica de la idea de patrimonio en pos de una
historicidad sensible de la obra de danza

*Provincializing reenactment:
a critique of the idea of patrimony towards a sensitive
historicity of the dance work*

Juan Ignacio Vallejos

VALLEJOS, Juan Ignacio. Provincializar el *re-enactment*: crítica de la idea de patrimonio en pos de una historicidad sensible de la obra de danza. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, vol. 01, n. 01, p. 265-289, 2022.



RESUMEN

El objetivo de este trabajo es ofrecer una aproximación al concepto de reenactment desde un enfoque ligado a la teoría poscolonial. En ese sentido, se propone provincializar el reenactment, es decir, renovar su significado desde y para el sur global. El concepto de reenactment es entendido como una crítica implícita de la objetualización de la obra de danza y de la monetización del pasado característica de la economía neoliberal. Su funcionamiento como eje del trabajo artístico tiene la capacidad de revelar el lugar de la historia en la escena que para el caso de la danza en Buenos Aires remite a una poética de la ausencia, ligada a la experiencia histórica de la última dictadura.

PALABRAS CLAVE: historia de la danza; teoría de la danza; teoría poscolonial; memoria; danza contemporánea.

ABSTRACT

The aim of this paper is to offer an approach to the concept of reenactment from a perspective linked to postcolonial theory. In this sense, it is proposed to provincialize reenactment, that is, to renew its meaning from and for the global south. The concept of reenactment is understood as an implicit critique of the objectualization of the dance work and the monetarization of the past characteristic of the neoliberal economy. Its functioning as the axis of the artistic work has the capacity to reveal the place of history in the scene, which in the case of dance in Buenos Aires refers to a poetics of absence, linked to the historical experience of the last dictatorship.

KEY WORDS: dance history; dance theory; postcolonial theory; memory; contemporary dance.

Provincializar el *re-enactment*.

crítica de la idea de patrimonio en pos de una

historicidad sensible de la obra de danza

Juan Ignacio Vallejos¹
(CONICET, Universidad de Buenos Aires)

¹ Juan Ignacio Vallejos es Doctor en Historia por la EHESS de París. Trabajó como docente en la UBA, la Universidad Nancy 2, la EHESS y el Centro Nacional de la Danza de Francia. Es co-fundador del Atelier d'histoire culturelle de la danse (CRAL-EHESS). Fue becario de la Fundación Getty en el Instituto Nacional de Historia del Arte de París y del Programa ALBAN. Trabajó junto a Dominique Brun en la recreación del ballet la Consagración de la Primavera de Nijinski con el apoyo del programa Aide à la Recherche et au Patrimoine en Danse del Ministerio de Cultura de Francia. Sus artículos han sido publicados en las revistas Dance Research Journal, Eadem Utraque Europa, Repères – Cahier de danse, Musicorum y Cuadernos Dieciochistas, entre otras. En la actualidad se desempeña como Investigador en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina.

Entre los años 2006 y 2012 colaboré con la coreógrafa francesa Dominique Brun y la historiadora Sophie Jacotot en la recreación de la obra *La consagración de la Primavera* según la versión de Vaslav Nijinski. En ese entonces yo acababa de terminar una residencia en el Instituto Nacional de Historia del Arte (INHA) de Paris y tenía contacto con el musicólogo Jean-Michel Nectoux. Durante mi residencia, él me había propuesto trabajar sobre el Fondo Kochno de la Biblioteca Nacional de Francia, un archivo que había pertenecido a Boris Kochno, secretario personal de Serge Diaghilev. Nectoux estaba interesado en los *Ballets Russes* principalmente en la música de Stravinski y en el trabajo de Diaghilev como productor. Por esta razón, al poco tiempo de haber comenzado la investigación sobre *Consagración*, le pedí una entrevista para ponerlo al tanto de mi colaboración con Dominique Brun y preguntarle si tenía información sobre algún archivo que pudiera compartir con nosotrxs. La respuesta tardó en llegar y terminé cruzándomelo en un pasillo del INHA. Su respuesta fue tajante: “ese ballet ya ha sido restituido” y con esa frase dio por terminada nuestra conversación.

Sus palabras hacían referencia implícitamente a la versión de *La Consagración de la primavera* compuesta por la coreógrafa estadounidense Millicent Hodson en colaboración con el historiador Kenneth Archer, e interpretada por el Joffrey Ballet de Nueva York en 1987. La versión es hoy accesible vía YouTube², así como también pueden verse varios extractos de la recreación de Dominique Brun³. Tuve la oportunidad de relatar parte de esta experiencia en el capítulo “El cuerpo archivo y la ilusión de la reconstrucción” con el que contribuí en 2015 al libro *Escribir las danzas* coordinado por la antropóloga Maria Julia Carozzi (Vallejos, 2015).

Ahora bien, quisiera detenerme un momento en la respuesta de Nectoux: “ese ballet ya ha sido restituido”. Lo que más me llama la atención de la palabra restitución es lo que implica con respecto a la obra de danza. La restitución supone la existencia de un objeto, de un bien que vuelve a manos de su propietario. Existe una lógica subyacente de posesión en la idea de restitución y esta posesión supone la objetualización de la obra, es decir, su consideración como un objeto. La idea sería que gracias a la

² En el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=jo4sf2wT0wU>.

³ En el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=JC45QZ7SAG0>.

investigación histórica y/o a la memoria de actores clave, una obra coreográfica que había estado perdida, puede ser restituida al uso de sus legítimos propietarios. La obra es devuelta a una institución, a un colectivo o incluso a una nación.

Todo el movimiento de patrimonialización de la danza, que en el caso de Francia dio sustento a una línea específica de financiamiento por parte del Centro Nacional de la Danza, que es el Programa de ayuda a la investigación y al patrimonio en danza, parte lógicamente de esta premisa. Ahora bien, creo que el eje principal de una reflexión acerca de la potencialidad teórica del concepto de *reenactment* tiene que ver con la posible subversión de esta lógica, es decir, con la transformación de un objeto patrimonial inerte, plausible de ser poseído y restituido, en una materia viva, capaz de interpelar de maneras imprevisibles a quienes entran en contacto con ella. El cambio implicaría, en cierta medida, la transformación de la obra en algo que nos posee y no que poseemos. Con esto no estoy diciendo que el objeto patrimonial no tenga la capacidad de interpelar, lo que creo es que su función es la de interpelar en el sentido de una afirmación identitaria, mientras que la materia del *reenactment* se propone desdibujar esa afirmación. Si el patrimonio es una respuesta a la identidad, el *reenactment* busca ser una pregunta sobre ella.

La objeción al *reenactment*

Ahora bien, el título de este artículo es bastante largo, casi explicativo, y tiene la estructura de una especie de lema: “provincializar el *reenactment*”. Antes de adentrarme en el concepto de provincializar que tomo del historiador poscolonial indio Dipesh Chakrabarty quisiera evidenciar aquello que se encuentra por detrás incluso de la necesidad de someter el concepto de *reenactment* a una operación teórica como la que se propone en este texto.

La reflexión acerca de la recreación o reconstrucción de danzas del pasado en el campo de los Estudios de Danza remite por un lado al trabajo de Francine Lancelot en Francia y a su compañía *Ris et Danceries* dedicada desde 1980 al estudio de las danzas antiguas y, por otro, al trabajo de Mark Franko en Estados Unidos de fines de la misma década con su compañía *NovAntiqua* dedicada a la investigación artística de fuentes históricas de la

danza barroca. Franko introduce en ese momento la idea de “construcción” como concepto opuesto al de “reconstrucción” (Franko, 2019 *Writing for the body*). A través de ese concepto, su propósito era dejar en claro que el objetivo de su trabajo no era el de traer al momento presente una práctica del pasado, sino el de construir un cuerpo escénico actual sobre la base de un diálogo gestual y coreográfico con las fuentes históricas de la danza barroca europea, fundamentalmente con fuentes visuales. No se trataba de recuperar una experiencia perdida sino de experimentar con los restos de esa experiencia, con los rastros que esa experiencia había dejado y que adquirirían la forma de un documento histórico.

Esta corriente de trabajo ligada a la experimentación coreográfica con fuentes documentales del pasado resurge en los Estudios de Danza a principios del siglo XXI, en diálogo con el denominado “giro afectivo” en la historia. Una referencia comúnmente citada es el artículo de Vanessa Agnew “*History's affective turn: Historical reenactment and its work on the present* [El giro afectivo de la historia: el reenactment histórico y su trabajo sobre el presente]” publicado en la revista *Rethinking History* (Agnew, 2007). Allí Agnew planteaba sus reparos con respecto a la experiencia afectiva de la historia introducida por el reenactment ya que según ella impedía la distancia necesaria para el conocimiento y habilitaba diversas formas de manipulación. En todo caso, el fenómeno del reenactment en la danza se vio reflejado en textos como el artículo de Mark Franko “*Writing for the body*” (Franko, 2019 [2011]), el de André Lepecki “*El cuerpo archivo*” (Lepecki, 2010), el libro de Frédéric Pouillaude *Le désœuvrement choréographique* [La inactividad coreográfica]⁴ (Pouillaude, 2009), el libro de Rebecca Schneider *Performing Remains* (Schneider, 2011), el capítulo sobre la idea de “partitura” en el libro *Poética de la danza contemporánea* de Laurence Louppe (Louppe, 2007) y numerosos artículos de Isabelle Launay que dieron lugar a su libro *Les danses d'après* [Las danzas posteriores] publicado recientemente en dos tomos (Launay, 2020).

No intento ser exhaustivo con estas referencias, solo quisiera señalar brevemente que las primeras reflexiones acerca de aquello que hoy en día

⁴ El título del libro cuyo subtítulo es “Estudio sobre la noción de obra en danza”, realiza un juego de palabras conjugando la idea de *désœuvrement* como inacción y la construcción de un neologismo que podría traducirse como desobramiento, en el sentido de una lectura crítica sobre la idea misma de obra en danza.

podríamos llamar *cultura del reenactment* provinieron fundamentalmente de investigadores que trabajan en países del norte y tienen contacto directo con los archivos legítimos de la historia canónica y universal de la danza. Quizás por esta razón, el *reenactment* ha sido observado con cierta suspicacia por parte de ciertos investigadores latinoamericanos como Rafael Guarato (2019). Se lo suele asociar al interés por reeditar obras canónicas de la historia universal, a partir del acceso a fuentes universales y en pos de una consecuente relegitimación de la danza universal.

Desde cierto punto de vista, esta observación no deja de ser cierta si nos concentramos en una parte de los trabajos que se enmarcan en el campo del *reenactment*, particularmente las creaciones que retoman obras canónicas de la danza como *La consagración de la primavera* de Nijinski por Dominique Brun, la obra *Afectos Humanos* de Dore Hoyer estudiada por el coreógrafo alemán Martin Nachbar o incluso la obra *Una velada con la danza de Mary Wigman* del coreógrafo ecuatoriano Fabián Barba. Son obras que interrogan la danza canónica y en esa interrogación puede leerse la reafirmación de un determinado corpus histórico europeo que relega a un segundo plano a la historia de la danza en los países periféricos a esa centralidad.

Sin embargo, creo que la propuesta de rechazar de plano los aportes de estos investigadores en su reflexión sobre el *reenactment* sobre la base de este argumento es, en cierto modo, oscurantista. Lo que deberíamos preguntarnos es: ¿de qué modo se resignifican las reflexiones en este terreno cuando se las confronta con una obra que no es canónica? ¿De qué modo interactuamos artísticamente con un pasado que no ha sido incorporado como referencia legítima a la historia universal de la danza? Así emerge la propuesta de *provincializar el reenactment* como campo de trabajo, como concepto teórico y como procedimiento, porque creo que hay allí toda una serie de elementos que pueden colaborar con una reflexión acerca de la historia de la danza en el sur global.

En otras palabras, el problema del *reenactment* como “moda” o como estética importada que relegitima la danza canónica es que, en cierto sentido, es imposible de practicar sin una redefinición o adaptación a las condiciones locales del sur global. Lxs artistxs periféricxs no tienen acceso

a los archivos del centro o acceden a ellos de manera sumamente precaria, de modo tal que resulta casi imposible encarar un trabajo de *reenactment* de una danza canónica que no desarrolle a su vez una mirada particular o que no exponga y de cuenta de un lugar específico de enunciación. El acceso a una teoría supuestamente “universalizante” o relegitimadora de una hegemonía canónica sin tener acceso a los documentos canónicos, da como resultado una *provincialización* implícita del *reenactment* como aparato conceptual. Algo que desde mi punto de vista, es paradójicamente una oportunidad artística y epistemológica para las historias de las danzas del sur global.

Provincializar la danza

En un libro que se ha vuelto un clásico de la teoría poscolonial, el historiador indio Dipesh Chakrabarty desarrolla un proyecto que llama *provincializar Europa* (Chakrabarty, 2008 [2000]). La versión en castellano del libro evita dar un lugar central a este concepto y traduce el título “Provincializing Europe” como “Al margen de Europa”, una traducción a mi gusto un poco sesgada. *Provincializar*, en inglés remite a la idea de transformar algo en provinciano, adaptarlo a los modos de una provincia. Existe de manera implícita, una cierta connotación degradante en el término – algo que también se da en la lengua portuguesa. Sin embargo, Chakrabarty lo resignifica conceptualmente planteando ciertas tensiones que considero muy interesantes para pensar, no solamente en la teoría del *reenactment*, sino en general en la danza contemporánea desde el sur global.

Su primera afirmación es que hoy en día ya nadie sostiene que la historia europea encarna algo así como la historia universal, como podían hacerlo Kant o Hegel. Sin embargo, desde su punto de vista, existen formas estereotipadas de pensamiento que persisten en los discursos de las ciencias sociales y condicionan su acercamiento al estudio de la modernidad política en países del sur, en su caso particular, la India. Su idea es que el fenómeno de la modernidad política, es decir, la dominación ejercida a través de las instituciones modernas del Estado, la burocracia y la empresa capitalista, no pueden concebirse sin tener en cuenta conceptos como el de

Estado, ciudadanía, sociedad civil, derechos humanos o esfera pública, cuya genealogía está enraizada en tradiciones intelectuales e incluso teológicas de la cultura Europea (Chakrabarty, 2008, p. 30). Desde su punto de vista, la modernidad política periférica establece una relación contradictoria con el pensamiento europeo ya que su estudio es a la vez indispensable e inadecuado para entender las prácticas vitales que la constituyen. En este sentido afirma que:

El pensamiento europeo resulta a la vez indispensable e inadecuado para ayudarnos a reflexionar sobre las experiencias de la modernidad política en las naciones no occidentales, y provincializar Europa se convierte en la tarea de explorar cómo este pensamiento – que en la actualidad es la herencia de todos nosotros y nos afecta a todos – podría ser renovado desde y para los márgenes (Chakrabarty p. 45).

Claramente el enfoque de Chakrabarty no es el de una mirada decolonial, que pondría en duda la figura de la “herencia” y el contenido de un “todos nosotros”. No obstante, este artículo no se propone desarrollar un enfoque decolonial sobre la práctica del *reenactment* sino una lectura sobre esa práctica a partir de herramientas conceptuales de la teoría poscolonial, específicamente de la idea de *provincializar* como herramienta estética y política despojada del tono peyorativo que puede tener en ciertas lenguas. Si lo extrapolamos al tema que nos convoca, que es fundamentalmente la danza escénica y la performance, existen coincidencias que resultan sumamente interesantes entre el modo en que Chakrabarty concibe su relación con el pensamiento europeo y el modo en que la danza escénica en el sur global se relaciona con el canon. Vale decir, si asumimos el deseo de investigar sobre danza escénica, (contemporánea, clásica o performance), movilizamos conceptos de cuerpo, de gesto, de coreografía, de forma, de movimiento o incluso de belleza que remiten necesariamente, aunque de manera conflictiva, a un relato sobre la historia europea. En este sentido, parafraseando a Chakrabarty podríamos decir que la teoría y la historia de la danza europea y norteamericana son a la vez indispensables e inadecuadas para entender las prácticas de danza escénica periféricas y necesitan ser renovadas desde y para los márgenes. Es esa tarea la que define el proyecto de *provincializar el reenactment*, entendiéndolo como el apéndice de un programa general de *provincialización* de la danza escénica. Provincializar significa renovar conceptos estéticos referidos a las prácticas artísticas desde y para el sur global.

Asociados a este planteo hay dos conceptos que también son relevantes. El primero es el de historicismo que Chakrabarty resume en la frase: “primero en Occidente, luego en otros sitios” (Chakrabarty, 2008, p. 33). Es decir, el historicismo es lo que transforma la distancia con respecto al centro en una suerte de retraso histórico. De hecho, fue el historicismo lo que permitió a Marx afirmar que “el país industrialmente más desarrollado simplemente muestra al menos desarrollado la imagen de su propio futuro” (en Chakrabarty, 2008, p. 34) –a través de esa frase también se puede observar la influencia del pensamiento teleológico marxista en la teoría del modernismo de Clement Greenberg, por ejemplo.

Es llamativa la forma en que el historicismo nos habla de las prácticas artísticas y, de hecho, imprime lógicas implícitas que funcionan como mecanismos de legitimación y de postergación hacia dentro del campo. Chakrabarty señala que el historicismo va unido a la práctica de inculcar un *arte de la espera* en el colonizado. De hecho, podríamos reflexionar acerca del gesto de la espera en las prácticas artísticas y el de colocar al otro en una situación de espera como un mecanismo de dominación.

El otro concepto que señala Chakrabarty es el de *traducción* ya que según él: “el problema de la modernidad capitalista ya no puede considerarse simplemente como un problema sociológico de transición histórica, sino también como un problema de traducción” (Chakrabarty, 2008, p. 46). Es decir que tanto en la política como en el arte, las palabras no significan lo mismo según los contextos en los que son pronunciadas. Tienen una sonoridad diferente, remiten a imaginarios diversos, tiene una afectividad diferente. En este sentido, las preguntas serían: ¿cómo traducir el *reenactment*? ¿Qué imaginarios movilizaría? ¿Cómo podemos provincializarlo, es decir, renovar su significado desde y para el sur global?

Las tensiones constitutivas del reenactment

Ahora bien, ante la cantidad de bibliografía y la complejidad de los aportes sobre el tema, considero que una de las tareas necesarias para continuar con el análisis sería acordar una serie de elementos característicos que nos permitan orientarnos o darle cierta consistencia a lo que entendemos por *reenactment*. Propongo que como problemática podría subdividirse en tres dimensiones que remiten a: 1) la historiografía de la

danza, 2) la ontología de la obra en danza, y 3) el cuerpo como médium para el conocimiento desde la experiencia física y afectiva.

En su introducción al *Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Mark Franko (2017) sintetiza varias ideas con respecto a las prácticas del *reenactment* desde un punto de vista fundamentalmente historiográfico. Lo primero que señala es que desde un principio, – y aquí se observa la relación con el giro afectivo en la historia –, el interés de lxs artistxs por las obras del pasado desde este tipo de enfoque no estaba relacionado con el objetivo de simular un original o de demostrar que una danza puede ser conservada o reeditada, sino con experimentar qué se sentía haciéndola. De allí, se desprenden dos características del *reenactment*. Primero, la de ser una práctica post-efímera, es decir, una práctica que cuestiona y hasta desmiente la definición de las artes del movimiento como artes efímeras. Con el *reenactment* desaparece el aura poética de lo efímero con la que se buscaba definir a la danza como una especie de experiencia inasible. Lo efímero sucumbe frente al deseo ferviente de lxs bailarinxs de abocarse a la interpelación de su propio pasado. En este sentido, y aquí se observa el aporte de Rebecca Schneider (2011), el *reenactment* enfatiza la presencia de un sujeto danzante en diálogo con la historia, pero ese sujeto no se concibe como un actor instalado en el pasado, sino como un agente que genera gestualidades inter-temporales. A través de un mismo acto, se difumina tanto la idea de un pasado perdido como la de un presente evanescente, ambas asociadas a la figura de lo efímero (Franko, 2017, p. 8).

La segunda característica del *reenactment* señalada por Franko es la de ser una suerte de práctica de divergencia con respecto a la reconstrucción o restitución, como la llamaba Jean-Michel Nectoux. El *reenactment* no se interesa necesariamente por la preservación de la danza como lo hace la reconstrucción, ese no es su objetivo prioritario. Sin embargo, para Franko ambas prácticas pueden complementarse. Si entendemos la reconstrucción como el trabajo a partir del cual se intenta conocer o generar hipótesis *fehacientes* acerca de las prácticas de danza del pasado, la misma puede proporcionar al *reenactment* metodologías de abordaje de las fuentes, hipótesis interpretativas de símbolos, de partituras o de imágenes, incluso la sistematización de datos históricos. Puede haber una colaboración entre ambos enfoques. En cierto punto, la reconstrucción

buscaría edificar un *museo de la danza*, un espacio en el cual, podríamos potencialmente ver el pasado – un proyecto debatible tanto desde un punto de vista artístico como historiográfico. Por el contrario, el interés del *reenactment* es fundamentalmente dramático. Puede absorber metodologías de la reconstrucción, pero a los fines de ordenarlas en una propuesta escénica que interroga la temporalidad.

En este sentido, Franko propone un contrapunto entre ambas prácticas al afirmar que:

en donde el reconstructor asume una distancia con respecto al pasado a través del uso de documentos históricos, el re-enactor asume una cercanía con respecto al pasado a partir de la experiencia del cuerpo como archivo, y en el lugar en el que el reconstructor admite una cercanía con respecto al pasado en función de su capacidad de atestiguar, (es decir de creer estar viendo [la obra histórica]), el re-enactor asume una distancia con respecto al pasado a través de la experiencia de una suerte de extrañamiento (Franko, 2017, p.10).

En síntesis, podríamos afirmar que la primera toma de posición del *reenactment* es con respecto a lo que Foucault llamaba la historia global, aquella que estaba destinada a devolvernos el pasado como memoria, es decir, a permitirnos acceder a él de manera objetiva. El *reenactment*, en este sentido, nace en tensión con las ideas de preservación y patrimonio. Esto no quiere decir que se oponga a la preservación de las obras del pasado, sino que su propósito es habilitar prácticas de reflexividad historiográfica crítica en diálogo con los archivos históricos, no necesariamente preservarlos en su esencia.

Luego, en lo que hace a la ontología de la obra de danza, la tensión se establece con respecto a la idea de obra como una entidad estable e idéntica a sí misma. El *reenactment* remite a una acción teatral, es una práctica de interrogación histórica que se realiza en público, en el marco de la escena (Franko, 2017, p. 13). Desde ese punto de vista, es un dispositivo que se relaciona con la danza teatral entendida como un acontecimiento específico. Es la invocación de una acción pasada que toma la forma de un evento presente. En este sentido se podría decir que la obra de danza del pasado no permanece o no persiste de modo inerte en el cuerpo, sino en el acontecimiento que se vuelve accesible a partir de la intervención del cuerpo (Franko, 2017, p.13). La obra de danza no se posee, sino que se actúa. Existe en el acto.

Es esta misma idea la que desarrolla Lepecki en su artículo *El cuerpo archivo*, a través de la definición del *reenactment* como un juego ligado a la exploración de los “composibles” e “incomposibles” – conceptos que toma de la lectura que Deleuze hace sobre Leibniz – que existen en una obra artística (Lepecki, 2013). El deseo de archivo se relaciona con la capacidad de identificar en una obra del pasado campos creativos que todavía no han sido agotados. Según Lepecki, “se recrea – o se reenactúa –, no para fijar una obra en su posibilización singular (originaria)” – eso es lo que busca hacer la reconstrucción –, “sino para desbloquear, liberar y actualizar las numerosas composibilidades e imposibilidades virtuales” que mantiene en reserva (Lepecki, 2013, p. 63). En este sentido, para Deleuze, citado por Lepecki, ambos modos de lo posible en Leibniz operan como “recuerdos” que tienden a encarnarse y presionan en el sentido de su actualización. Son como fuerzas que existen en reserva, pero que actúan materialmente. Entonces, un segundo elemento central es que no existe una univocidad de la obra de danza. El *reenactment* justamente se pregunta acerca del sustrato de una posible estabilidad múltiple de la obra. De algún modo, visibiliza el problema de la estabilidad de la obra que no remite exclusivamente al trabajo sobre obras del pasado sino a la idea misma de transmisión del movimiento o de reposición de un trabajo coreográfico por su propio autor.

Aquí podríamos encontrar igualmente el aporte de Isabelle Launay en su investigación sobre *Les Carnets de Bagouet*, en donde sostiene que paradójicamente la obra se modifica en su transmisión de un cuerpo a otro, pero es el hecho de que pueda ser transmisible lo que hace que pueda ser entendida como obra (Launay, 2006). Frédéric Pouillaude habla en este sentido de la “obra marco”, es decir, de una obra que contiene o enmarca una serie de propuestas coreográficas que pueden caber en su seno o ser compatibles con su idea originaria (Pouillaude, 2009, p. 267).

Sin embargo, lo que propone Lepecki es que la obra no designa exactamente un marco de acción sino un problema, un conflicto alrededor de determinados elementos, y tiene la capacidad de provocar acciones confluyentes o divergentes con respecto a ese problema en diversos sentidos. Aquí creo que la propuesta de Hilda Islas (en prensa) en su trabajo sobre *Afectos Humanos* de Dore Hoyer va un sentido similar, toda vez que ella interpreta el *reenactment* como un trabajo de creación de dispositivos de movimiento. Para Islas, aquello que permanece en una obra de danza no

es un sustrato material sino un procedimiento funcional. Identificar la vía de la estabilidad, así como la de su inestabilidad, supone la construcción e identificación de *dispositivos de movimiento*. Son los dispositivos como modos de subjetivación los que determinan los márgenes de decibilidad de una obra y, por ende, su eventual estabilidad.

Finalmente, tenemos el problema del cuerpo que actúa en el *reenactment* y emerge portando una determinada teatralidad. Martin Nachbar, por ejemplo, sostiene que el trabajo de *reenactment* de la obra de Dore Hoyer le hizo comprender el modo en que la historia entra en diálogo con los cuerpos contemporáneos (Nachbar, 2017, p.19). La idea de diálogo corporal en este plano resulta fundamental. En este sentido, Nachbar afirma que:

el cuerpo que entra en el archivo para encontrar documentación sobre la danza es en sí mismo portador de un conocimiento sobre el movimiento. De ese modo, el conocimiento contenido en los archivos de la danza se debe alinear y realinear constantemente con ese conocimiento corporal (Nachbar, 2017, p. 20).

Para él, esto hace que el archivo de la danza se despliegue en una suerte de espacialidad múltiple y concomitante. Aquí se hace presente una tercera tensión, que se refiere al problema de la distancia del cuerpo con respecto al archivo. Lx intérprete porta una teatralidad, es decir, un determinado saber coreográfico ligado a las maneras cinéticas, estéticas o genéricas de concebir y exhibir un cuerpo para ser visto en escena. Es un saber adquirido que, a la vez, es portado de modo irreflexivo, pero puede ser manipulado exteriormente en el contexto de una creación escénica⁵. Ahora bien, esa teatralidad no incluye solamente la formación artística de unx intérprete sino su vida social, afectiva o incluso económica. Esto hace que muchxs artistxs, como por ejemplo, la coreógrafa argentina Marina Sarmiento en su obra sobre Iris Scaccheri, EIR, conciba el trabajo de *reenactment* como una pregunta, no sólo por un sujeto histórico sino por un sí mismo (Vallejos, 2019). Una pregunta por el modo en el cual el diálogo con ese personaje histórico habilita una reflexión sobre la propia subjetividad. Como afirma Isabelle Launay, “lo que aparece en escena es tanto la historia y la memoria de la obra, con sus múltiples máscaras, como

⁵ Para una exposición más acabada de la idea de teatralidad, propongo la lectura del artículo “Teatralidad y performance en Foster y Butler” que escribí junto a Mark Franko, (Franko y Vallejos, 2021).

la historia de lxs bailarinxs en su propia danza” (Launay, 2012, p. 65, en De Laet, p. 40). En otras palabras, el *reenactment* pone en escena a unx intérprete lidiando con la historia y en esa tarea su subjetividad emerge de manera inevitable.

Aquí también podría incorporarse la idea del investigador belga Timmy de Laet (2017) de concebir al *reenactment* como un *quiasmo afectivo*. En una suerte de respuesta a la crítica de Vanessa Agnew sobre la dificultad que el acercamiento afectivo genera para la construcción de la distancia necesaria para el conocimiento histórico, De Laet propone que el acercamiento afectivo que se produce a través de la interpretación de la danza del pasado hace posible una distancia de conocimiento. El quiasmo no solo se expresa en la convergencia de múltiples temporalidades sino también en la imbricación entre afecto y conocimiento histórico (De Laet, 2017, p. 51). En otras palabras, para De Laet la experiencia afectiva habilita formas de conocimiento, es decir, que vehiculiza maneras de formular preguntas al pasado que, sin esa experiencia, no serían concebibles.

Monetizar la historia

Llegados a este punto, quisiera proponer una suerte de digresión que, por otra parte, considero necesaria para entender el significado político del *reenactment* en el contexto histórico actual. Creo que en toda teorización sobre este tema existe una especie de “elefante blanco” y es el capitalismo neoliberal. Vivimos en un sistema en donde el pasado ha devenido un objeto de consumo casi fetichista y eso se observa de manera muy clara en la cultura popular. Hace algunos años, se tradujo al castellano el libro del musicólogo Simon Reynolds, *Retromanía: la adicción del pop a su propio pasado* (Reynolds, 2011). En ese libro se analiza de manera muy clara la faceta económica del fenómeno del *reenactment*. Vivimos en un mundo en el que personas pagan por experimentar recreaciones de batallas, de recitales históricos o se visitan reconstrucciones de habitaciones de personas ilustres. La posibilidad de experimentar el pasado ha devenido un objeto de consumo.

Reynolds afirma que, si bien no es nuevo el interés de una determinada cultura por el pasado – por ejemplo, en la época moderna existía una clara fascinación por la antigüedad –, es la primera vez en la

historia en la que una cultura está obsesionada por su propio pasado reciente, y considero que la única respuesta a esa situación es económica. En 2013, cuando se cumplieron cien años del estreno de la *Consagración de la Primavera*, se vendieron entradas para ver la versión de Millicent Hodson en el Teatro de Champs-Élysées, el mismo teatro en el que se había presentado en 1913. Toda la puesta remitía al escándalo que se había generado durante ese estreno famoso. Lo que se vendía no era solamente la obra, sino la experiencia de estar en esa ciudad en el mismo teatro cien años más tarde, viviendo la ilusión de un pasado que se hacía presente.

Una posible conexión entre la historia de las artes escénicas y la economía neoliberal puede establecerse a partir de la idea de *derivado* (*derivative*) desarrollada por el sociólogo e investigador de danza Randy Martin. Según Martin, los derivados son contratos financieros que administran los riesgos de un futuro incierto (Martin, 2012) y logran esto a partir de una recreación de la forma en que se actuó económicamente en el pasado. Hay una objetivación del pasado bajo la forma de una información estadística que es manipulada para generar respuestas probables en la reacción de los mercados, incluso ensayando maniobras que nunca habían sido implementadas. La idea central es que el concepto de derivado de Martin supone una objetivación como medio para predecir el futuro. La historia devenida información cuantificable es el insumo de una monetización del pasado. La obsesión del capitalismo neoliberal por la transformación de la historia en archivo (estadístico) tiene que ver con la manipulación de las expectativas futuras de comportamiento del capital.

El capitalismo financiero funciona a partir de una objetivación de las conductas del pasado a los fines de prever el futuro de las acciones bursátiles. El análisis siempre pasa por transformar una acción pasada en un mecanismo previsible y estandarizado, una historia que se vuelve dato. La clave de la economía de poder impuesta por el capitalismo financiero, está en transformar el pasado en un bien de uso, algo que puede ser utilizado de diversas maneras. Lo que el *reenactment* hace con el pasado es exactamente lo opuesto ya que asume su existencia como algo que es imposible de objetivar.

En trabajos anteriores propuse respuestas al problema de la recreación de obras del pasado en el sur global, a través del concepto de *precarium* (Vallejos, 2019) y también exploré las tensiones que se derivan

de la patrimonialización de la danza (Vallejos, 2015). A partir de la lectura de los escritos de Frantz Fanon sabemos que lo primero que hace un colonizador es privar al colonizado de su propia historia. La mayoría de lxs artistxs del movimiento en Argentina desconocen la historia de la danza en su país o la conocen parcialmente. En este sentido, creo que el *reenactment* como “moda”, si se quiere, tuvo la consecuencia positiva e inesperada de confrontar a lxs artistxs del sur con la tarea de dar sentido a su propio pasado o al menos de hacerse la pregunta acerca de cuál era el pasado de la danza en sus lugares de pertenencia y qué parte de ese pasado podía interpelarlx. Quisiera pensar que las prácticas de *reenactment* provincializadas ofrecen la posibilidad de resistir una objetivación de la historia de la danza bajo la forma de patrimonio nacionalista o mercantilizado, transformándola en una materia viva y en continua redefinición.

Las obras: la poética de la ausencia y su subversión

Ahora bien, quisiera retomar la pregunta inicial de este trabajo: ¿cómo provincializar el *reenactment*, ¿cómo traducir los conceptos que fuimos desarrollando, teniendo en cuenta la especificidad histórica de la danza en Buenos Aires? A través de la lectura de Bourdieu podemos afirmar que en el campo artístico el pasado es contemporáneo del presente (Bourdieu, 2002, p. 116). Cada nuevo ingresante al campo debe posicionarse con respecto al pasado, alineándose con ciertas tendencias históricas y distanciándose de otras. Sin embargo, en el caso del campo de la danza en Buenos Aires, las referencias del pasado no son del todo claras. Lxs bailarinxs no reciben una formación sólida en lo referido a la historia de la danza de la ciudad. De este modo, al posicionarse con respecto al pasado por ejemplo a través de un trabajo de investigación artística sobre la obra de unx artistx de la década del sesenta, no solo están tomando una posición ellxs mismxs dentro del campo sino que están, de algún modo, modificando sus referencias históricas. De hecho, están acercando elementos históricos a nuevas generaciones que no tenían necesariamente acceso a ellos. Podríamos decir que, en principio, las prácticas del *reenactment* en el sur, por lo menos en el caso de Buenos Aires, se enfrentan a un campo menos

institucionalizado, más flexible y más abierto a la experimentación. En muchos casos, no hay un relato histórico solidificado⁶.

Ahora bien, si tenemos en cuenta esto, creo que una manera de provincializar el *reenactment* sería reactualizando o renovando, en relación con los contextos locales, las tres tensiones que creo sintetizan el enfoque, vinculadas a la historiografía, la estabilidad de la obra y el rol del cuerpo del investigador. Claramente, no es lo mismo el patrimonio de una obra canónica universal que el de una obra del sur, ahora ¿qué relaciones de poder existen con relación al patrimonio en esos casos? ¿Cómo se estructuran las lógicas de posesión y preservación? ¿Con qué elementos designamos a una obra como patrimonio en una ciudad como Buenos Aires? ¿Cuál es la politicidad de esos discursos sobre la danza del pasado local?

Lo mismo ocurre con las preguntas ligadas a la estabilidad de una obra, ¿qué elementos específicos determinan las prácticas de transmisión? ¿Qué mecanismos interpersonales se hacen presentes? ¿Cuál es el lugar de lx autorx y cuál el de lx intérprete en relación a la transmisión de la obra? Por último, un eje central de indagación es el cuerpo de lx investigadorx porque es ahí donde se hacen más claras las condiciones históricas y socioculturales de la práctica.

Un primer paso en ese sentido sería cotejar las prácticas del *reenactment* con el lugar que las obras escénicas de la ciudad han otorgado a la historia reciente, y con el modo en el cual lxs artistxs de la danza contemporánea y del performance se relacionan con aquello que identifican como pasado. En este sentido, quisiera hacer referencia de modo breve a cuatro obras de coreografxs argentinxs relativamente recientes: *Reconstruyendo a Ana Itelman o Itelmanía* de Jimena Pérez Salerno y Josefina Gorostiza (2014), *EIR* de Marina Sarmiento (2012), *María sobre María* de Lucía Llopis (2016) y finalmente *Graciela Martínez: Cosas, Cisnes* de Sofía Kauer y Nicolas Licera Vidal (2019).

⁶ No conozco lo suficiente la historia de la danza en Brasil, pero guiándome por el trabajo de Rafael Guarato (2019a), me animaría a decir que allí la situación es sensiblemente diferente, en el sentido, de que existen relatos históricos mucho más afianzados.



Imagen 1: Obra: Reconstruyendo a Ana Itelman o Itelmanía; Dirección: Josefina Gorostiza y Jimena Perez Salerno; Fotógrafo: Hernán Paulos; Año: 2014.

Si tuviera que señalar un elemento que agrupa a los cuatro casos de *reenactment* de obras en Buenos Aires que acabo de mencionar, sería que todos implicaron el establecimiento de una relación afectiva, casi personal, a veces de manera directa y otras indirecta, con la artista sobre la que se trabajaba. Esto quizás se deba por un lado a la dificultad de acceso a las fuentes, Jimena Perez Salerno me contó en su momento que ella y Josefina Gorostiza no habían podido tener acceso a los archivos de Ana Itelman en el Centro de Documentación del Teatro San Martín porque no eran reconocidas como investigadoras acreditadas. En ese momento, estaban terminando su carrera de licenciatura en la Universidad de las Artes. Otra hubiese sido la propuesta si hubiesen podido revisar las libretas con anotaciones, los registros de ensayos y los videos de obras que existen en el archivo.

En 2014, el trabajo de *reenactment* sobre unx coreógrafox del pasado no era un tema común. Quizás por esta razón, Perez Salerno y Gorostiza se basaron en la metodología preponderante de acceso al pasado que existe en la danza en la ciudad, que es la transmisión interpersonal. Las técnicas de la danza, las obras y los procedimientos se transmiten de persona a persona. En este sentido, su reflejo fue casi automático, fueron a consultar

a todxs les coreografxs, bailarinxs y artistxs que habían trabajado con Ana Itelman. Se trataba de personas muy importantes de la escena de la danza en la ciudad como Mónica Fracchia, Sofía Ballvé (autora del libro *Prisma Movimiento a Contraluz – La técnica de Ana Itelman*), Rubén Szuchmacher (autor del libro *Archivo Itelman*), Doris Petroni, Roxana Grinstein, Liliana Toccaceli, Diana Szeinblum, Ana Deustch, Sandro Nunziata, Virginia Ravenna y Silvia Pritz. Ana Itelman fue claramente una de las coreógrafas más influyentes en la danza contemporánea de los años setenta y ochenta en la ciudad.

El resultado fue una obra construida a partir de relatos individuales, registros en los cuerpos, anécdotas, monólogos o ejercicios de técnica que lxs intérpretes habían aprendido en sus clases con Ana Itelman. Eran “cuerpos archivo” montados en un escenario. Cada intérprete compartía con el público sus experiencias, pero también ofrecía un estado del cuerpo que recordaba su relación con la maestra. Era finalmente la exposición de un grupo de artistxs recordando frente al público y eso podía verse en la afectividad de sus gestos, en su postura, en el tono de su voz, en la forma en la que se movían en relación a aquel recuerdo.

Por su parte, las obras *EIR* de Marina Sarmiento y *María sobre María* de Lucia Llopis son solos que confrontan, de algún modo, dos personalidades femeninas, una histórica y la otra contemporánea. En el caso de *EIR*, se trata de Lucia Savloff en diálogo con el espectro de la bailarina y coreógrafa Iris Scaccheri y en el de *María sobre María*, la bailarina María Kuhmichel dialoga con el espectro de la bailarina y coreógrafa María Fux. Ambas obras escenifican, quizás involuntariamente, la complejidad y hasta la imposibilidad del encuentro entre las generaciones. Iris Scaccheri estaba viva en el momento en el que Marina Sarmiento compuso su obra y María Fux sigue trabajando en la actualidad a pesar de su avanzada edad, pero ninguna de las dos aceptó interactuar con las coreógrafas. Ambos trabajos están enfocados en la relación del intérprete con el archivo y con las vivencias afectivas que ese encuentro movilizó. En el caso de *EIR* la intérprete moviliza fundamentalmente archivos visuales y propone capturar la energía escénica de Iris Scaccheri, pero no lo hace desde una reproducción cinético-coreográfica de los movimientos típicos de Scaccheri en escena sino desde el darse a la tarea de hacer visible la fuerza anterior

al gesto⁷. Es una fuerza que habla de un estilo de danza claramente expresivista, pero también de una identidad femenina potente, poseída por la acción, emergente de la sociedad convulsionada que caracterizó a la Argentina de los años sesenta y principios de los setenta.



Imagen 2: Obra: EIR; Dirección: Marina Sarmiento; Fotógrafa: Mariana Roveda; Año: 2013.

En el caso de *María sobre María*, la obra despliega fundamentalmente el trabajo de interpretación del archivo al que tuvieron acceso. María Kuhmichel es, de hecho, una de las bailarinas más virtuosas de la danza independiente de Buenos Aires. El nudo del trabajo está en la forma en la que ella reproduce en escena su lectura de los gestos coreográficos de Fux en obras como *Génesis del Chaco* de 1959 o en su colaboración con el quinteto de jazz de Dizzy Gillespie en *Gillespiana* de 1962⁸. Lo que resulta fascinante y por momentos gracioso es el modo en que Kuhmichel segmenta los movimientos y les otorga sentido desde su

⁷ La idea de fuerza es propuesta por Laurence Louppe sobre la base de una interpretación de Michel Foucault en Vigilar y Castigar. Ver Louppe (1997).

⁸ Ambos registros son accesibles a través de Youtube. Ver: https://www.youtube.com/watch?v=9l3WladIJ_g y <https://www.youtube.com/watch?v=tqlvkOJ09xs>

propia teatralidad completamente ajena a las prácticas coreográficas de Fux. Asimismo, una de las preguntas que quedan flotando en el aire es la referida a la militancia política de Fux en el Partido Comunista argentino a principios de los sesenta, documentada implícitamente por su presencia en la revista *Hoy en la Cultura* vinculada al partido. Ambas obras escenifican un intento de acercamiento al pasado que no puede evitar una cierta incompletitud. El trabajo de reenactment se renueva o se provincializa dando lugar a la exhibición de un hiato histórico, un gesto que no nos devuelve el pasado objetivado, sino que nos confronta con las dificultades inherentes a su abordaje.



Imagen 3: Obra: *María sobre María*; Dirección: Lucía Llopis; Fotógrafa: Paola Evelina Gallarato; Año: 2016.

El último caso que quisiera mencionar es el de la obra *Graciela Martínez: Cosas Cisnes* de Graciela Martínez, Sofía Kauer y Nicolás Licera que retoma el trabajo de la bailarina y coreógrafa experimental ligada al centro de artes del Instituto Di Tella en la década del sesenta. Aquí la diferencia más clara con respecto a las otras obras es que Graciela Martínez interactuó activamente con Kauer y Licera, y hasta era el personaje principal de la obra en escena. Según su propio testimonio, lxs coreografxs llegaron

a contactar a Martínez de modo casual. Estaban investigando acerca de la puesta en escena de cuerpos no humanos y el trabajo de la coreógrafa en los sesenta les pareció un antecedente muy interesante. El contacto no se produjo originariamente por un interés histórico en recuperar la importancia de la obra de Martínez sino por un interés dramático en común. Ambos exploraban la idea de cosa, una presencia escénica expresiva que, sin embargo, se desvinculaba de la figura antropomórfica.



Imagen 4: Obra: Graciela Martínez: Cosas, Cisnes; Dirección: Graciela Martínez, Sofía Kauer, Nicolás Licera Vidal; Fotógrafo: Pablo Barboza; Año: 2019.

Tanto Licera como Kauer tenían interés por la historia. Licera da clases en la materia Historia de la Danza en la Universidad de las Artes y Kauer en Fundamentos Teóricos de la Producción Artística. De hecho, Licera había trabajado como intérprete en la recreación de una obra de Oskar Schlemmer, dirigida por el coreógrafo francés Christophe Wavelet durante su residencia en la UNA. El antecedente principal de su trabajo fue la obra Danza Actual, Danza en el Di Tella (1962-1966) que dirigieron Kauer y Licera junto a Ana Caterina Cora en 2017. En lo concreto, para *Graciela Martínez: Cosas Cisnes* la situación fue distinta ya que ambos tomaron contacto con la artista y se hicieron amigos de ella. De hecho, la obra se desarrollaba en la casa de Martínez. Los espectadores iban a verla como si estuvieran visitando a una abuela. En escena estaban sus objetos

personales y la obra invitaba a un contacto directo. No era una relación idealizada, la relación entre ellos era por momentos conflictiva. Tampoco había una primacía del recuerdo, el trabajo desarrollaba un diálogo directo sobre temas actuales. Graciela Martínez falleció el 22 de septiembre de 2021 y la obra de Kauer y Licera hizo que muchxs artistxs de la danza independiente contemporánea tomaran contacto con su trabajo y sus ideas.

Ahora bien, quisiera proponer una hipótesis interpretativa alrededor de estas obras. Creo que hay una diferencia en los trabajos que tiene una carga generacional, pero no está necesariamente determinada por la edad sino por poéticas o dramaturgias de reenactment históricamente determinadas. Lo que se hace presente como diferencia entre las primeras tres obras y el último proyecto es que las primeras remiten a una *poética de la ausencia*, que de algún modo es subvertida en el último proyecto. Una hipótesis posible es que esa poética tiene que ver con el modo en que la generación de los nacidos en las décadas del setenta y ochenta, es decir, la generación de los HIJOS de los militantes que sufrieron el terrorismo de Estado en Argentina, procesó la ausencia de los desaparecidos. Es una generación que se relacionó afectivamente con personas ausentes, que las cargó simbólicamente, que asumió un lugar de duelo, y esta es una mecánica que en las generaciones posteriores tendió a transformarse. Hay una dramaturgia de la ausencia característica de ciertas obras escénicas en Argentina que se ancla en la experiencia histórica específica del terrorismo de Estado y de la figura del desaparecido. Esa ausencia tiene un valor mítico y funciona como el soporte de una proyección política y estética.

En el caso de la obra de/sobre Graciela Martínez, la presencia de los cuerpos abre un universo completamente distinto. Kauer y Licera pudieron encontrar en su relación con ella una posición personal dentro de una suerte de tradición experimental en el campo de la danza en Buenos Aires. Lo que resulta sumamente interesante es el modo en el que las prácticas dramáticas del *reenactment* funcionan como el soporte de una reflexión acerca de la relación política con el pasado. Al comienzo del trabajo mencionamos que una de las claves para provincializar los conceptos está en el valor de la traducción. En el caso de Argentina, la historia reciente como campo de estudio y como insumo de la práctica artística tiene un peso político muy especial ligado a las experiencias históricas que marcaron la sociedad en la segunda mitad del siglo XX. En las prácticas del *reenactment*

en Buenos Aires hay un sesgo relacionado con la memoria política que dialoga con la experimentación escénica y con la forma en la que las artes del movimiento se vinculan con su propio pasado. La provincialización del *reenactment* en el caso de Buenos Aires nos permite entender que las obras de danza que retoman elementos del pasado se insertan en un contexto aún marcado por el trauma de un pasado reciente y que sus diferentes intervenciones reformulan esas problemáticas.

Pequeño epílogo: el decrecimiento creativo

Pero, a fin de cuentas, ¿qué ideología o qué politicidad podríamos identificar en las prácticas de *reenactment*? En la historia del arte escénico no es la primera vez en que se alude al pasado desde la práctica artística. En el Renacimiento se concebía a la Ópera como una reedición de la tragedia griega y en el siglo XVIII los coreógrafos del ballet pantomima en Europa creían estar reeditando la pantomima romana de la Antigüedad. Es decir que el pasado ya ha funcionado en la historia como un soporte para la creación de algo nuevo, entendiendo a lo nuevo como aquello que terminaba aconteciendo ante la imposibilidad de traer al presente el pasado.

En la actualidad, las prácticas de *reenactment* se pueden asociar a la idea del decrecimiento económico entendido como proyecto estético político frente a la sobreexplotación del planeta, y al cuestionamiento del “acto creador” como intervención disruptiva en el mundo. En lugar de pensar al arte como una práctica abocada a la creación de objetos bellos, el *reenactment* nos invita a pensarlo como la construcción de un nuevo modo de observar aquello que ya existe tanto en el mundo del arte como en el mundo sociocultural. El *reenactment* nos propone abandonar al acto creativo entendido como una modificación del mundo en clave humana, para pensarlo como algo que nace de una vinculación con aquello que está, con aquello que nos observa. Quizás la idea pueda resumirse en una frase de Hélio Oiticica que escuché de Eleonora Fabião: "artista no es el que crea, sino el que cambia el valor de las cosas".

Referências

AGNEW, Vanessa. History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present. *Rethinking History*, v. 11, n. 3, p. 299-312, 2007.

BOURDIEU, Pierre. Quelques propriétés des champs. In *Questions de sociologie*, Paris: Minuit, 2002, p. 113-120.

CHAKRABARTY, Dipesh. *Al margen de Europa. Pensamiento poscolonial y diferencia histórica*. Barcelona: Tusquets, 2008.

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

FRANKO, Mark y VALLEJOS, Juan Ignacio. Teatralidad y Performance en Foster y Butler: sobre el lugar de la coreografía en la filosofía. *Debate Feminista*, v. 62, p. 47-71, 2021.

FRANKO, Mark. Writing for the body: notation, reconstruction, and reinvention in dance. In *Choreographing Discourses. A Mark Franko Reader*. London, New York: Routledge, 2019, p. 13-28.

GUARATO, Rafael. *Ballet Stagium e a fabricação de um mito*. Curitiba: CRV, 2019.

GUARATO, Rafael. Del abandono como práctica historiográfica para una historiografía del abandono. *Investigaciones en Danza y Movimiento*, n. 1, p. 3-21, 2019.

LAET, Timmy de. Giving Sense to the Past: Historical D(ist)ance and the Chiasmatic Interlacing of Affect and Knowledge. In FRANKO, Mark (Ed.). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 33-56.

LAUNAY, Isabelle. *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après, II*. Paris: CND, 2019.

LAUNAY, Isabelle. *Poétiques et politiques des répertoires - Les danses d'après, I*. Paris: CND, 2017.

LAUNAY, Isabelle. Réinventer l'héritage chorégraphique ou la passe des 'Carnets Bagouet'. *Filigiane*, n. 3, p. 153-171, 2006.

LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*, v. 42, n. 2, p. 28-48, 2010.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 1997.

MARTIN, Randy. A precarious dance, a derivative sociality. *TDR/The Drama Review*, v. 56, n 4, p. 62-77, 2012^[1]_{SÉP.}

NACHBAR, Martin. Tracing Sense/Reading Sensation: an essay on imprints and other matter. In FRANKO, Mark (Ed.). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 19-32.

POUILLAUDE, Frederic. *Le désœuvrement choreographique*. Paris: Vrin, 2009.

REYNOLDS, Simon. *Retromanía: la adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.

SCHNEIDER, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London, New York: Routledge, 2011.

VALLEJOS, Juan Ignacio. El Cuerpo-archivo y la Ilusión de la Reconstrucción: el caso de la Consagración de la Primavera de Dominique Brun. In CAROZZI, Maria Julia (Ed.). *Escribir las danzas: coreografías de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Gorla, 2015, p. 141-175.

VALLEJOS, Juan Ignacio. Subverting Precariousness. Work, History and Aesthetics in Buenos Aires Contemporary Dance. *Dance Research Journal*, v. 51, n. 1, p. 32-46, 2019.

Recebido em 18 de maio de 2022
Aprovado em 03 de julho de 2022

REALIZAÇÃO



UFRJ

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança