

---

Artículos

## Huellas, nebulosas y pasos imaginarios: el caso *Caaporá* como problema de análisis histórico

**Ignacio González**

Universidad Nacional de las Artes / CONICET / Universidad de Buenos Aires

> **Resumen**

El caso *Caaporá*, un proyecto de ballet moderno sobre leyendas guaraníes que ideó Ricardo Güiraldes junto con Alfredo González Garaño en 1915, ha ganado interés y cobrado mayor visibilidad en los últimos años. El proyecto, tanto por el argumento como por los diseños plásticos llamó la atención de una de las primeras figuras de Les Ballets Russes: Vaslav Nijinsky. En este artículo se reflexionará sobre *Caaporá* como problema de análisis histórico, con la intención de dar cuenta tanto de aquellos indicios del proyecto como de las nebulosas históricas que producen y reproducen esas huellas. Quizás esta aproximación nos permita interrogarnos sobre el carácter mítico y utópico de *Caaporá* en una *desde ya inacabada* Historia de la Danza en Argentina.

> **Palabras claves**

*Caaporá*, Historia de la danza, Argentina

> **Abstract**

The *Caaporá* case, a modern ballet project about Guarani legends created by Ricardo Güiraldes and Alfredo González Garaño in 1915, has gained interest and greater visibility in the last years. The project, due both to the plot and to the plastic designs, called the attention of one of the first figures of the Ballets Russes: Vaslav Nijinsky. In this essay we will reflect on *Caaporá* as a problem of historical analysis, with the intention of giving an account of both those indications of the *Caaporá* project and the historical nebulae that those traces produce and reproduce. Perhaps this approach allows us to ask ourselves about the mythical and utopian character of *Caaporá* in an *already unfinished* History of Dance in Argentina.

> **Key words**

*Caaporá*, History of Dance, Argentina



## Artículos

### Huellas, nebulosas y pasos imaginarios: el caso Caaporá como problema de análisis histórico<sup>1</sup>

[...] la historia, es en las naciones modernas, la forma renovada de la epopeya: eterna fragua de mitos creadores  
(Ricardo Rojas, 1923)

Las huellas existen después, no antes de las pisadas.  
(Danto, 1989: 145)

[...] los documentos, los archivos, son también un desafío a abordar y un campo a construir. La propia historia de marginalidad de nuestras manifestaciones de danza ha hecho en gran medida dificultosa la reconstrucción (y la relectura) de las fuentes. Por eso quizás el más sólido archivo con el que contemos, sea del orden de lo simbólico. Es el que ha determinado nuestras danzas como derivativas de un origen anterior y externo, también el que hay que explorar para hacer sólida cualquier otra construcción.  
(Susana Tambutti y María Martha Gigena, 2018: 174)

Si la escritura de la historia está abierta a la reescritura es precisamente porque la historia ni puede decirlo todo, ni tampoco puede clausurarse. Porque la historia no es (o no es solamente) un conjunto de acontecimientos pasados, sino que es una manera de interpretarlos en el tiempo. Narrarlos. La historia es también un relato que representa el pasado de una manera determinada e intenta dar respuesta, por ejemplo, a la pregunta “¿por qué las cosas ocurrieron así y no de otra manera?” (Ricœur, 2013: 177). Esa es la vocación explicativa de la historia, la que hace que no se la pueda reducir a una simple crónica, por más completa y detallada que sea. Por supuesto, hay que tener en cuenta –además– que el hecho de contar significa también elegir qué incluir y qué excluir en un relato determinado. Por eso es interesante reflexionar sobre las formas en que se seleccionan ciertos acontecimientos y las maneras en que son producidos y reproducidos en determinados discursos, tanto orales como escritos, tanto científicos como no científicos.

Desde hace algunos años, en el campo de la historia del arte, ha recobrado interés el caso *Caaporá*, un proyecto de ballet sobre leyendas guaraníes que idearon los entonces jóvenes artistas argentinos Ricardo Güiraldes y Alfredo González Garaño en 1915. Desde la literatura y las artes visuales, la investigadora María Elena Babino es quien ha estudiado con mayor profundidad desde el año 2006 este proyecto de “ballet” “moderno” “indígena” (2007, 2010, 2011). También Adriana Armando publicó en la revista *Separata* de la Universidad Nacional de Rosario un valioso análisis sobre las pinturas del ballet, en el año 2009, aunque también ya había trabajado el tema anteriormente. Incluso investigadores/as extranjeros/as han estudiado el caso, como por ejemplo Michelle Clayton (2014) que lo exploró en un artículo donde se focalizaba en las figuras “viajeras” de Tórtola Valencia, Vaslav Nijinsky y Charles Chaplin, como también,

<sup>1</sup>Una versión previa de este texto fue presentada inicialmente como una conferencia en el marco de las X Jornadas de Investigación en Danza organizadas por el Instituto de Investigación en Artes del Movimiento del Departamento de Artes del Movimiento (IIDAM) de la Universidad Nacional de las Artes (2018), bajo el título “El eterno lamento y su ficción inacabada: el caso *Caaporá* en una historia de la danza escénica en Argentina”.



## Artículos

desde el campo de la danza, la investigadora norteamericana Victoria Fortuna (2016), que lo estudió en un interesante análisis estableciendo vínculos con la versión de *La consagración de la primavera* (1966) de Oscar Araiz. Pero resulta que hay algo curioso en el caso del ballet *Caaporá*, y es precisamente que la propuesta “original” jamás se realizó. Ahora bien, eso no es algo tan insólito, lo extraño quizás sea su (¿nueva?) repercusión y la seducción académica que conlleva –al parecer, yo tampoco pude escapar a ese encanto-. Lo interesante sería intentar vislumbrar esas razones, dónde radica la seducción, para ir más allá de esa importancia en suspenso.<sup>2</sup>

Por ese motivo, en este artículo reflexionaré sobre *Caaporá* como problema de análisis histórico, con la intención de dar cuenta tanto de aquellos indicios del proyecto y de las nebulosas que producen y reproducen sus rastros, como de distintas recuperaciones que se han realizado hasta el momento. Quizás, esta primera aproximación permita interrogarnos sobre el carácter mítico y utópico de *Caaporá* en una *desde ya inacabada* historia de la danza en Argentina.

Pero antes de abocarnos al caso particular, realicemos un pequeño rodeo por una de las obras paradigmáticas que ha cobrado dimensiones míticas en la considerada historia de la danza escénica occidental y que a su vez ha sido una referencia frecuente en los estudios de *Caaporá*: *Le Sacre du Printemps*, de Nijinsky, estrenada en París el 29 de mayo de 1913 en el Théâtre des Champs-Élysées. El escándalo provocado en el estreno fue legendario, transformándola en un hito de la historia del arte del siglo XX. Luego de contadas funciones en París y en Londres, la obra desapareció del repertorio de Les Ballets Russes. En el prefacio a *Nijinsky's Crime Against Grace: reconstruction score of the original choreography for Le Sacre du Printemps*, Millicent Hodson desarrolla un interesante análisis sobre “el mito de la obra maestra perdida”. Allí señala que, luego de esa temporada de estreno, Diaghilev sacó a *Sacre* del repertorio de la compañía y cuando finalmente decidió reincorporarla, en los años que siguieron a la Primera Guerra Mundial, aparentemente nadie podía recordar los movimientos, incluso quienes habían formado parte del elenco original. En 1920, Diaghilev encargó a Léonide Massine una segunda versión de *Sacre*, que se estrenó el 15 de diciembre en el mismo teatro. Pero si bien, retrospectivamente, muchos críticos prefirieron la versión de Nijinsky, la segunda versión condenó a la primera a la oscuridad por más de medio siglo. Así, la coreografía de Nijinsky se dio por perdida (1996: vii). Esta idea de pérdida es doble, y pone en evidencia la ilusión no sólo de un original posible de recuperar, sino además la ilusión de permanencia de un arte que, por definición, al mismo tiempo que se lo percibe, desaparece.

Si el mito se constituye en sus distintas versiones, entonces las más de cien adaptaciones de *Le Sacre du Printemps* que fueron realizadas durante el siglo XX también contribuyeron a dotarla de su carácter mítico. Con cada nueva versión, dice Hodson, se fue elaborando el mito del original, haciendo incluso más remota la realidad de la danza de Nijinsky (1996: viii). Incluso la “locura” metafórica de *Sacre*, con la que se describía también el furor causado en el estreno, pronto fue usada como un “diagnóstico anacrónico” de la salud mental de Nijinsky. Es decir, que las osadas e “irracionales” innovaciones de *Sacre* se convirtieron, retroactivamente, en pruebas de la irracionalidad de su coreógrafo en el momento en el que la estaba coreografiando; no fue sino hacia la década de 1990 cuando se realizó el esfuerzo por desmitologizar la

<sup>2</sup> Por supuesto, este interés es indisoluble tanto del nombre de los artistas involucrados, especialmente el de Ricardo Güiraldes (figura consagrada del campo literario argentino), como del contexto de las primeras décadas del siglo XX. En relación con la nueva repercusión de *Caaporá* en los últimos años, se vincula también a un rescate material concreto del proyecto: producto de intensas lluvias, el 26 de diciembre de 2009 el Museo Gauchesco y Parque Criollo “Ricardo Güiraldes” de San Antonio de Areco sufrió una gran inundación, al desbordarse el río Areco, que afectó su patrimonio cultural. El personal del museo, vecinos/as, investigadores/as, entre otros, participaron incansable y colectivamente en el rescate y en la posterior restauración del mobiliario histórico, de los cuadros, primeras ediciones, manuscritos, pinturas, colecciones de platería, textiles, y del conjunto del acervo de la institución (Beccar Varela, 20/11/2011). La publicación *Caaporá. Un ballet indígena en la modernidad* (Babino, 2010) es producto también de ese trabajo y coincidió con el año del Bicentenario, lo que a su vez articuló distintos y nuevos intereses sobre el proyecto.



## Artículos

imagen de “genio loco” de Nijinsky y especificar cuándo comenzó su enfermedad para concluir que, efectivamente, no estaba mentalmente enfermo cuando ideó *Sacre* (x-xii).

La historia del ballet perdido es al final, según Hodson, el caso de la desaparición de Nijinsky de la escena y de la sociedad (xvi), deviniendo así en una figura rodeada de misterio, de dimensiones legendarias, en la historia de la danza escénica occidental. No es llamativo, por lo tanto, que el paso por Buenos Aires de Nijinsky con Les Ballets Russes en 1913 y especialmente su retorno con la compañía en 1917, hayan sido considerados como hechos infaltables en la historiografía de la danza académica en Argentina. En ese sentido, se podrá observar que en los abordajes de *Caaporá*, las referencias a la figura de Nijinsky - y especialmente a su enfermedad- cubrirán casi unidimensionalmente la causa de la no concreción escénica del proyecto, enlazando de ese modo a *Caaporá* con la construcción de un singular mito local de una obra maestra perdida.

### **Caaporá, huellas y nebulosas**

Dar cuenta de *Caaporá* es no sólo rastrear sus indicios como proyecto, sino también indagar en las nebulosas que producen y reproducen sus vestigios. En ese sentido, el caso *Caaporá* nos invita, a través de la puesta en cuestión del concepto de *huella*, a sumergirnos en la problemática de la representación del pasado.

Comencemos por algunas referencias históricas, establecidas a partir de ciertos *textos* recopilados hasta el momento (Bordelois, 1998 [1966]; Fumagalli, 1992 [1982], Lecot, 1998 [1986]; Armando, 2009; Babino, 2007, 2010, 2011; Fortuna, 2016; entre otros): se trató de un proyecto de ballet que constaba de un texto escénico y de pinturas con temática indígena que Ricardo Güiraldes ideó junto con Alfredo González Garaño en 1915, y cuyo último texto mecanografiado está fechado en 1916 (Babino, 2010: 11). Estaría perdida, a su vez, una traducción del proyecto al francés (si es que fue una traducción escrita), que se habría realizado especialmente para Nijinsky cuando la compañía Les Ballets Russes se presentó por segunda vez en el Teatro Colón entre el 11 de septiembre y 1 de octubre de 1917. Al parecer, Nijinsky se habría reunido en varias ocasiones en el domicilio de González Garaño en ese entonces, y habrían proyectado una reunión en Suiza (país neutral en el contexto de la Primera Guerra Mundial) para ultimar los detalles del ballet y encomendar la música a Igor Stravinsky (Bordelois, 1998: 73; Lecot, 1998: 183).<sup>3</sup>

A partir de esta información, se intentará pensar desde qué lugar se ha recuperado *Caaporá*, de qué manera ha circulado como un dato difuso, y cómo considero que ha funcionado hasta el momento en una historia de la danza en Argentina. La pregunta sería no sólo por qué, si empíricamente no se realizó, históricamente se lo rescata; sino fundamentalmente la forma en que se realizaron dichas recuperaciones. Las referencias a *Caaporá* y las reproducciones de sus imágenes, esto es, su circulación marginal en distintos tipos de discursos, es la que ha dotado mayormente al proyecto de su carácter mítico. Pero para eso es preciso indagar previamente en el concepto de *huella*, tal como lo desarrolla Paul Ricœur en *Tiempo y narración III*. Allí, el filósofo francés se interroga sobre el significado de *dejar* una huella, y la paradoja temporal que implica. Por un lado, menciona, la huella es visible como marca aquí y ahora; pero, por otro

<sup>3</sup> El tema del encargo musical no es muy claro. Se puede suponer que, según Babino (2010: 12), para la música inicialmente se había pensado en Pascual De Rogatis y luego, con la segunda llegada de Les Ballets Russes y el encuentro con Nijinsky en 1917, habría existido la posibilidad de que Igor Stravinsky realizara la música. No queda claro si antes de la llegada de Les Ballets Russes efectivamente se había encargado la música a De Rogatis, y luego habría quedado en suspenso ante la posibilidad de Stravinsky, o si desde el inicio él también fue una posibilidad. Lo que sí sabemos hasta ahora es que, si los apuntes que esbozó De Rogatis hacia 1919 también quedaron inconclusos, entonces el encargo o la propuesta del compositor en algún momento se habría concretizado, antes o después de la segunda visita de la compañía de Diaghilev.



## Artículos

lado, hay huella porque *antes* alguien ha pasado por allí: la marca indica el pasado del paso sin mostrar lo que ha pasado. Se condensa, en la homonimia del “haber pasado”, su sentido temporal y espacial. La paradoja está, entonces, en que “el paso ya no es, pero la huella permanece” (1996 [1985]: 807).

Como dice Ricœur, la huella invita a seguirla, a remontarla incluso hasta su “origen”. Puede no llevar a ninguna parte, puede perderse o ser una huella perdida, puede borrarse si no se conserva. Concebir a la historia como un conocimiento por huellas, dice Ricœur, “es apelar, en última instancia, a la *significancia* de un pasado acabado que, sin embargo, permanece preservado en sus vestigios”. En ese sentido, “seguir una huella es razonar en términos de causalidad” y es remontar de la marca a aquello que ha dejado la marca (808). Lo que subraya Ricœur, además, es el carácter perturbador de algún orden que tiene la huella (como la huella del cazador perturba el orden vegetal de la selva) e insólito, ya que no se trata de un signo como cualquier otro, sino que “lo que indica es siempre un paso, no una presencia posible” (815). Que indique siempre un paso, es dar cuenta también de la dinámica de la huella, de la transitoriedad del paso de quien ha pasado y de la perdurabilidad de esa marca que ha dejado. La huella significa, dice el filósofo, más allá de toda intención, y es “uno de los instrumentos más enigmáticos por el que el relato histórico ‘refigura’ el tiempo” (815).<sup>4</sup>

Veamos entonces algunos ejemplos de cómo *Caaporá* ha circulado por algunos discursos y refigurado el tiempo en tanto marca del pasado. Comencemos por un artículo de Honorio Destaville que se publicó en el libro *Historia General de la Danza en la Argentina*, y en el que se hace una llamativa alusión:

Ángel Fumagalli, en una nota publicada en la *Revista del Consejo Argentino de la Danza*, ha comentado que hasta hubo un argentino que presentó al gran divo Nijinsky un proyecto de creación de obra de ballet, consignando hasta el argumento, aparentemente sobre el nombre de un arbusto nativo, habiendo interesado a Nijinsky... aunque los acontecimientos posteriores (su expulsión de la *troupe*) frustraron el intento (2008: 31).

Según esta cita y la elaboración de Destaville, se desprende que habría un proyecto frustrado que le interesó a Nijinsky cuando vino por primera vez con Les Ballets Russes a la Argentina en 1913, y que sería anterior al proyecto de *Caaporá*. A diferencia de este, no sólo su nombre estaría vinculado a un arbusto nativo, sino que su no concreción se debería a la expulsión del bailarín de la compañía ese año. De allí surgen varias conjeturas posibles: se trataría de un proyecto distinto a *Caaporá*, que pudo sobrevivir (durante ¡casi un siglo!) como un dato difuso a pesar de no ser un proyecto de uno de los escritores que posteriormente sería consagrado en el panteón literario nacional; sería una versión previa y desconocida de *Caaporá*; o bien estaríamos frente a un error. En cualquier caso, se trata de uno de los tantos ejemplos de las nebulosas históricas que se producen y reproducen con frecuencia en la historia de la danza, tanto por su lugar periférico dentro de la historia del arte como por la dificultad de acceso a las fuentes, en el caso que tales fuentes existan y se conserven. Lo más probable es que la referencia esté ubicada incorrectamente en el tiempo y sea una posible alusión a *Caaporá*,<sup>5</sup> especialmente por la mayor trascendencia, en comparación, que habría tenido este proyecto a partir de la exposición de la serie pictórica de los decorados y diseños bajo la autoría de Alfredo González Garaño en mayo de 1917 (cuatro meses antes a la segunda presentación de Les Ballets Russes), en el marco del “Tercer Salón Anual de

<sup>4</sup> Ricœur reformulará posteriormente este concepto, profundizando en la noción de *deuda*. Véase: Ricœur, Paul (1999 [1998]). “La marca del pasado”, *Historia y Graña*, (13), 157-185; Lythgoe, Esteban (2015), “Paul Ricoeur: La huella, entre la filosofía de la historia y la fenomenología del tiempo”, *Revista de Filosofía*, (81), 7-24.

<sup>5</sup> Hasta el momento no pudimos encontrar la nota de Fumagalli, ni tampoco la revista mencionada. Como menciona Ivonne Bordelois, por testimonio de Adelina del Carril, Nijinsky era “asediado por pedidos similares”, pero al ver los bocetos de González Garaño, en 1917, fue cuando se habría entusiasmado con el proyecto de *Caaporá* (1998: 73). Sería interesante encontrar más información sobre la existencia de esas otras propuestas.



## Artículos

Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas” en Buenos Aires.<sup>6</sup> Es decir, es más probable (verosímil) su recuperación retrospectiva teniendo en cuenta este impacto. En este sentido, el proyecto se habría visto frustrado no por la expulsión de Nijinsky de la *troupe* de Diaghilev en 1913 tras casarse en Buenos Aires con Rómola de Pulszki (tampoco ese había sido el único motivo de la expulsión entonces), ni tampoco por la separación definitiva de la compañía en 1917: si para el fin de esa última gira Nijinsky ya había anunciado que dejaría Les Ballets Russes, también surgieron rumores que formaría una compañía propia y que realizaría una gira por Estados Unidos, México, Perú, Chile, Argentina y Brasil en 1918 (Ostwald, 1991 [1990]: 209). Por lo tanto, el proyecto no necesariamente dependía de que Nijinsky estuviera en la *troupe* de Diaghilev. Este tipo de afirmaciones hacen depender el proyecto exclusivamente de la figura de Nijinsky, pero incluso en esa línea de razonamiento habría que tener en cuenta otros factores de tal frustración, como el contexto de la Primera Guerra Mundial, las crisis anímicas, físicas y nerviosas que ya aquejaban al bailarín en su segunda visita a Buenos Aires, el primer diagnóstico de trastorno mental realizado en 1919 y sus sucesivas internaciones en sanatorios y hospitales psiquiátricos.

Otra mención a *Caaporá* la encontramos en un artículo de la revista *Temas de la Academia*, en la que se analizan las fuentes prehispánicas en la arquitectura y las artes plásticas de fines del siglo XIX y primeras décadas del XX:

[los dibujos de] las decoraciones de González Garaño para el ballet *Caaporá* (1917), inspirado en una leyenda guaraní, con argumento de Ricardo Güiraldes y música de Pascual de Rogatis [...] fueron expuestos con notable éxito en 1920 en el Salón Vilches de Madrid. (Gutiérrez y Gutiérrez Viñuales, 2000: 55).

Como se puede observar allí la referencia a *Caaporá* aparece datada en 1917 y, como aquí el asunto tiene que ver con los dibujos y pinturas de las decoraciones de González Garaño, que efectivamente existieron, el ballet en sí aparece como una referencia tangencial que los contiene.<sup>7</sup> Lo que se puede señalar es, por un lado, el estatuto de “cosa ausente ocurrida antes” que tomaría *Caaporá* como ballet que habría acontecido y dejado sus rastros (especialmente por la referencia a la fecha y a Pascual de Rogatis) y, por otro lado, que el hecho de no haberse concretado escénicamente a lo fines del artículo no importaría tanto, ya que lo central para ese análisis serían las decoraciones concebidas para el ballet. Es curioso señalar que el propio programa de la exposición de Madrid en 1920, la “fuente”, menciona que la serie “[...] fue expuesta en el Salón de Acuarelistas de Buenos Aires en 1916 [sic], determinando en cierto número de artistas argentinos y mejicanos una corriente de interés hacia el gran tesoro de belleza dejado por las primitivas civilizaciones autóctonas”, que Güiraldes escribió el “poema” y que “el señor Don Pascual de Rogatis compuso la partitura, valiéndose para ello de elementos musicales indígenas” (s/p). Sucede lo mismo en otro número de la revista *Temas de la Academia*, en un artículo sobre las artes decorativas, donde se menciona que “el creciente interés sobre las temáticas estilísticas precolombinas abrió

<sup>6</sup> María Elena Babino presenta argumentos suficientes en su estudio crítico para cuestionar la total autoría de Garaño y la injerencia de Güiraldes en las pinturas (2010: 16). Quizás porque ambos comenzaban a ser reconocidos en sus disciplinas, y Güiraldes se proponía consolidar el reconocimiento literario que el público porteño le negaba, “era lógico, por tanto, que las pinturas del ballet quedaran bajo el dominio de su autoría a pesar de que varios de los bocetos que sirven de base a esas pinturas estén firmados por Ricardo Güiraldes” (17).

<sup>7</sup> Si el año no estuviera posicionado inmediatamente posterior a la mención de *Caaporá*, “1917” bien podía haber correspondido al año de la exposición de las pinturas de González Garaño en Buenos Aires; pero aun siendo así, la atribución musical a Pascual de Rogatis tendería a invalidar el carácter inconcluso del proyecto. Sin embargo, para no ser injustos con los autores de ese artículo por una sutileza en un tema que no es central del texto, hay que mencionar una referencia más precisa a *Caaporá* que salva la ambigüedad anterior, y que puede encontrarse en el libro en el que participan los autores de ese artículo. Véase: Kuon Arce, E., Gutiérrez Viñuales, R., Gutiérrez, R. y Viñuales, G. M. (2009). *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de Interculturalidad Americana*. Cuzco-Buenos Aires- Granada: Fondo Editorial. Allí se ubica temporalmente el proyecto *Caaporá* en 1915 y se menciona: “Lo único concreto es que Alfredo González Garaño exhibiría en abril de 1920, en el Salón Vilches de Madrid, los diseños de modelos, las tres decoraciones de los tres actos de *Caaporá* y accesorios, además de una cerámica, vestimentas y paisajes guaranícos” (209).

## Artículos

posteriormente [las] puertas a los trabajos decorativos de figuras y alegorías *del período incásico* que González Garaño usó para el Ballet Caporaá [sic] del maestro Pascual de Rogatis en junio de 1917 (Radovanovic, 2010: 137).<sup>8</sup> No sólo aquí se sostiene la existencia del ballet y de la composición musical de De Rogatis (en un mes preciso), sino que además se suma otro problema. Porque en esta cita la referencia a “lo incásico” parecería estar en conflicto con un ballet sobre leyendas guaraníes. Aquí resuena otra referencia dislocada de *Caaporá*, a mediados de la década del veinte en la revista *Martín Fierro*. En el epígrafe de una imagen, bajo el título “Arte americano”, se mencionaba:

Reproduce el grabado un proyecto de traje para uno de los personajes del ballet indio “Ollantay” del señor Alfredo González Garaño. Como recordarán nuestros lectores, por noticias telegráficas difundidas no hace mucho, los dibujos de decoraciones y trajes de este baile fueron expuestos en Madrid obteniendo de parte del público y la crítica un verdadero éxito. “Ollantay” es un baile inspirado en nuestro folklore, una leyenda indígena, cuyo argumento es obra del señor Ricardo Güiraldes, y la música del señor Pascual De Rogatis [sic]. Cuando la compañía de “ballet russe” de Diaghilev [sic] estuvo por última vez en Buenos Aires, el señor Waslaw Nijinski [sic] se interesó vivamente por la obra y prometió ejecutarla, con coreografía suya, en la primera ocasión. La enfermedad que es notorio sufrió Nijunski [sic], interrumpió el proyecto de llevarlo a escena. Hacemos votos para que ello se realice por alguna de las compañías del género que casi todos los años nos visitan. Con tal espíritu publicamos este dibujo, perteneciente a una serie inédita actualmente para nuestro público, y donde se advierte la hábil estilización de temas genuinamente nuestros y la seria orientación artística del señor González Garaño. (*Martín Fierro*, 1924: 37)

Un dato para señalar es que la serie de dibujos y pinturas no fue inédita para el público de Buenos Aires, sino que se había expuesto antes, en 1917, y varias reproducciones se publicaron en la revista *Augusta* al año siguiente, lo que de algún modo da cuenta de las formas de atención y circulación de las novedades.<sup>9</sup> Estos datos y referencias de *Martín Fierro* se repiten, introduciendo a *Caaporá*, en el “Estudio filológico preliminar (Papiers collés)” de Raúl Antelo a la obra completa de Oliverio Gironde. Allí se menciona que

Nijinski se interesó por un ballet indio, *Caaporá* u *Ollantay* (1916) de Alfredo González Garaño, argumento de Güiraldes y música de Pascual De Rogatis. Habría llegado incluso él mismo a preparar la coreografía, proyecto que se trunca con la enfermedad del bailarín ruso y la muerte de Diaghilev aunque, años después, la revista *Martín Fierro* no pierda las esperanzas de que [...] pueda, finalmente, llevar[se] a cabo la tarea. (1999: LXIX)

A pesar de que la muerte de Diaghilev es cinco años posterior al número 5/6 de la revista *Martín Fierro*, y además de afirmar que Nijinsky “habría llegado” a preparar la coreografía, lo que se agrega y repite es otra nebulosa: la de *Ollantay*.<sup>10</sup> Es decir, la disyuntiva *Ollantay* o *Caaporá* no solo explicita la duda, sino que la multiplica.

Como se pudo observar, en las citas los datos sobre *Caaporá* son inciertos. Lo interesante es cómo el abordaje crea su objeto y “modifica” directamente su carácter ontológico: en algunos casos es un proyecto que existió como ballet en 1913, pero no se concretó, en otros se da a entender que efectivamente existió como ballet en 1917 (no como proyecto, si no se lo hubiera aclarado), y hay casos donde se rescata como un proyecto sin concreción que se confunde con *Ollantay*. Aunque los datos y referencias a *Caaporá* en general sean marginales, los años son importantes porque no es lo mismo situarlo un año antes del inicio de la Primera Guerra Mundial o dentro del clima belicista internacional. La contienda pone en crisis el

<sup>8</sup> El énfasis es mío.

<sup>9</sup> Puede verse al respecto: Prins, Enrique (1918), “Las decoraciones de González Garaño”, *Augusta. Revista de artes*, I (2), 71-79.

<sup>10</sup> El año anterior a este número doble de la revista *Martín Fierro* se había presentado en el Teatro Colón la Compañía Peruana de Arte Incaico, poniendo en escena *Ollantay*. Incluso referencias a ese drama de origen inca circulaban en la época. Según Pola Suárez Urtubey (2000: 182), la musicóloga Carmen García Muñoz menciona que en 1921 De Rogatis había compuesto Tres preludios para el *Ollantay* de Rojas, pero que no llegó a conocerse en Buenos Aires ya que la partitura habría desaparecido. Por otro lado, la obra que bajo la dirección de De Rogatis sí se concretó en 1916 fue la ópera sobre la leyenda tolteca Huemac.



## Artículos

modelo europeo ya que es con ella que la “barbarie” se instala en la referencia por antonomasia de la civilización: Europa (Funes, 2006: 108). Pero lo que todas estas referencias tienen en común es el carácter ausente del ballet. La cuestión es si ese carácter está dado por su construcción como hecho que ocurrió antes, es decir, como un acontecimiento ocurrido pero perdido (como podría ser el caso no sólo de *Le Sacre du Printemps*, sino de cualquier acontecimiento teatral en sentido amplio), o como uno que jamás ocurrió y, por lo tanto, la idea de pérdida carecería de sentido o, al menos, se complejizaría: ¿cómo puede estar perdido un acontecimiento que jamás ocurrió?

En ese sentido, el manuscrito de Güiraldes y las versiones mecanografiadas del argumento de *Caaporá*, como así también los dibujos y pinturas del ballet, se camuflan bajo la noción de *huella* porque están presentes y son signos de lo ausente, pero el problema es que ese ausente no es anterior. A la vez su rescate, incluso marginal, pone en tensión el problema de la referencialidad del discurso histórico en una historia de la danza escénica en Argentina, porque si la característica efímera e inasible del objeto de estudio, los registros escasos y la dificultad de acceso a las fuentes dan cuenta de las complejidades del objeto de la historia de la danza, ¿no habría diferencias entre un ballet que aconteció y otro que no, mientras se obtengan “huellas”? ¿El interés histórico y artístico del proyecto, en tanto tal, alcanza? O, como se pregunta también Ricœur en *La memoria, la historia, el olvido*: “¿cómo mantener la diferencia de principio entre la imagen de lo ausente como irreal y la imagen de lo ausente como anterior?” (2013: 311).

Es decir, no estamos en la discusión de posturas diferentes sobre un mismo acontecimiento, sino en la importancia de la asunción o no de la condición histórica del acontecimiento (su existencia en el pasado) en tanto ballet o proyecto de ballet.

## Recuperaciones y representaciones imaginarias

Retomemos entonces las cuestiones de sus rescates y el lugar que podría jugar el proyecto y sus representaciones imaginarias en la historia de la danza en Argentina, historia que en general se ve abordada, o bien por el relato autobiográfico de coreógrafos y bailarines, o bien por una historia que se entiende a partir de las “llegadas” y de las “influencias” de compañías extranjeras en el país, sin problematizarlas críticamente. Desde al menos el 2007, Susana Tambutti ha señalado esta cuestión y en la cátedra de Historia de la Danza en Argentina en el Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes se ha venido trabajando y problematizando estos relatos de la historia de la danza, tomando como marco teórico pensadores del grupo modernidad/colonialidad (Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Santiago Castro-Gómez, Edgardo Lander, entre otros) y focalizando la atención en la manera en que este discurso cronológico de la “historia de las llegadas” ha construido un relato sobre la historia de la disciplina en Buenos Aires con una fuerte matriz colonialista. Del mismo modo, en los últimos años esta perspectiva ha proliferado en investigadores e investigadoras del campo de la danza no sólo del país, sino también de otros países de la región.

Teniendo en cuenta esta perspectiva, se puede observar que una de las primeras ideas comunes que comienzan a aparecer en ciertas referencias al proyecto *Caaporá* es una idea de *pérdida* ligada a la pérdida de una *oportunidad*. En ese sentido, podríamos preguntarnos, siguiendo a André Lepecki (2008) qué sucede y cómo funciona en este caso el *lamento*, en esa conexión ontológica que se dio desde la primera modernidad entre el tiempo del bailar y el tiempo del lamentarse, en un proyecto como *Caaporá* que únicamente puede ubicar ese tiempo del bailar no en un presente de “*ahoras* irre recuperables” sino –





## Artículos

podríamos decir– en un futuro de *mañanas* improbables y, además, *lamentarse* por eso.<sup>11</sup>

Porque la cuestión de *Caaporá* como *oportunidad perdida* se manifiesta de distintas maneras y en diferentes registros, tanto académicos como no académicos. Ya en la revista *Martín Fierro* se expresaba el deseo para que el proyecto se realizara “por alguna de las compañías del género que casi todos los años nos visitan” (*Martín Fierro*, 1924: 37). En ese sentido, dicha oportunidad aún era posible aunque la concreción escénica del ballet estuviera determinada por esas visitas extranjeras, lo que daba cuenta también de las condiciones de posibilidad de la danza académica en ese entonces. Es a partir de 1924 –el mismo año de la publicación del número de *Martín Fierro*, y el año anterior a la creación de los Cuerpos Estables del Teatro Colón– cuando el ballet, por ejemplo, comienza a aparecer con mayor frecuencia en las temporadas del teatro.<sup>12</sup>

Desde el ámbito de las letras, Bordelois desdramatiza dicha pérdida, sugiriendo que “la frustración de este proyecto acaso favorezca la reconversión que poco a poco se va operando en él [en Güiraldes]” (1998 [1966]: 73). Es preciso recordar que no es sino en 1919 cuando Güiraldes comienza a escribir *Don Segundo Sombra*, que publicará siete años después.

Alberto Gregorio Lecot, por otro lado, menciona que

*Caaporá* puede completarse con el esfuerzo y el talento de los músicos y artistas contemporáneos. De este modo no estará lejos la ocasión de ver representado el ballet que soñaron González Garaño y Güiraldes recreándose la leyenda guaraní con toda su resplandeciente belleza. (1998 [1986]: 189).

En un registro diferente, Hugo Beccacece escribe una nota en el diario *La Nación* titulada “Nijinsky y el ballet argentino que no fue” (10/12/2010) en la que su primera frase es sugerente: “Lo que podría haber sido”. Inmediatamente postula, de manera contrafáctica, una imagen muy seductora de un posible afiche de *Caaporá* para el Teatro Colón, la Ópera de París o el Théâtre des Champs Elysées, que habría anunciado: “Compañía Ballets Russes de Serge Diaghilev. *Caaporá*. Ballet guaraní. Música: Igor Stravinsky. Libreto: Ricardo Güiraldes. Coreografía: Vaslav Nijinsky. Bailarines: Tamara Karsavina en el papel de la princesa Ñeambiú. Vaslav Nijinsky en el papel del príncipe Cuimbaé”. Parece sintomático que, precisamente aquello que sí se “concretó”, haya quedado fuera de este afiche imaginario: me refiero a los diseños y pinturas de los bocetos para los decorados atribuidos generalmente a González Garaño.

A diferencia del estudio crítico de Babino, en el que *Caaporá* se rescata históricamente en relación con el vínculo entre literatura y artes visuales iluminando una nueva perspectiva para analizar la poética de Güiraldes (con interesantes análisis del manuscrito y las pinturas), la investigadora norteamericana Victoria Fortuna encuentra el interés histórico-artístico de *Caaporá* desde la historia y los estudios de danza. En ese sentido, lo establece como el ejemplo más temprano de un (deberíamos agregar: “proyecto de”) ballet argentino basado en leyendas indígenas (2016: 45). Si bien la investigadora menciona reiteradamente que se trata de un ballet no realizado, es curioso que en el texto no funcione simplemente como tal y adquiera

<sup>11</sup> Lepecki plantea que *Orchesographie* de Arbeau (1588) acuñó por primera vez un neologismo que realizaba una fusión entre escritura y danza. El epígrafe de este tratado, tomado de un verso del *Eclesiastés* (“Su tiempo el lamentarse y su tiempo el danzar”), conectaba así en una temporalidad el tiempo del danzar y el tiempo de lamentarse como emblemáticos de la temporalidad de la coreografía, técnica que surge precisamente para contrarrestar la incapacidad de la danza para perdurar, esto es, para responder a su condición efímera (Lepecki, 2008: 219-222).

<sup>12</sup> Es a partir de la segunda mitad de la década de 1920 cuando “los espectáculos coreográficos entran a formar parte de la programación regular del teatro en cada temporada” (Caamaño, 1969: 177). A partir de entonces comienzan a representarse casi todos los años por lo menos algún ballet de la tradición diaghileviana, o ballets coreografiados por representantes de esta tradición. En 1924, además, se crea el Conservatorio Nacional de Música y Declamación que comenzó a funcionar en el Teatro Colón (Giovanni-Fogliola de Ruiz, 1973: 32).



## Artículos

un carácter fundante: los creadores de *Caaporá* habrían iniciado un movimiento para “argentinizar” el ballet europeo conjugando los temas “marcados” precolombinos con la forma “no marcada” del ballet (en tanto el lenguaje del ballet se presenta como una gramática universalista), prefigurando así tres décadas de énfasis en temas indígenas pre-colombinos que siguieron a la fundación del Ballet Estable del Teatro Colón en 1925 (45). En ese sentido, considero que *Caaporá*, en tanto proyecto de ballet no realizado, se transforma en un singular mito de origen. Dice Fortuna:

A pesar del hecho de que nunca fue escenificado debido a la deficiente salud de Nijinsky, la tradición de *Caaporá* se entretene en la historia de la danza en Argentina como la oportunidad perdida por muy poco de hacer de una de las figuras más enigmáticas de la historia de la danza global un protagonista de la historia local de Argentina (2016: 45).<sup>13</sup>

En este sentido, esta pérdida está relacionada directamente con esa oportunidad de establecer, en el caso de la danza, una sincronía cultural entre las producciones artísticas locales y las de los países centrales, de acoplar efectivamente en el relato “oficial” de la Historia de la Danza -con mayúscula- (Tambutti y Gigena, 2018) a la historia de la danza en Argentina. Es preciso recordar que esa narración “oficial” tiene generalmente un corte universalista, aunque no se trate de toda la danza del mundo, ni siquiera de todo Occidente. Es una historia euro(usa)céntrica, de los grandes centros de poder, que progresa de manera lineal, unidireccional y teleológica, en tanto entiende el desarrollo de la historia de la danza espectacular (ballet, danza moderna y danza contemporánea, fundamentalmente), guiada por una idea de superación, desde un punto de inicio a un punto final. De esta manera, las historias de la danza en Argentina y en otros países “periféricos” comenzaron a relatarse a partir del establecimiento de vínculos filiales (incluso de parentesco) con las tendencias dancísticas hegemónicas. La historia de las “llegadas” situó entonces a estas historias bajo el signo de la espera y del atraso.

Como mencionan Susana Tambutti y María Martha Gigena,

(...) ejemplificada en la historia de la danza en Argentina, pero repetida en los discursos y las prácticas de los países periféricos, esa perspectiva dejó a esas historias -con minúscula- relegadas a relatos marginales deudores de la centralidad, sin una reflexión consistente sobre el lugar de enunciación de esa narrativa. Los debates y discusiones sobre las implicancias de esa posición, o incluso el develamiento de los implícitos que subyacen en la reproducción sin crítica del modelo universalista de la Historia de la danza, no fueron asumidos hasta mucho después (2018: 168).<sup>14</sup>

Entonces, a partir de cómo los discursos sobre *Caaporá* han circulado, especialmente en los últimos años en relación a la historia de la danza, considero inicialmente al menos tres tipos de recuperaciones de *Caaporá*, aunque en realidad puedan superponerse entre sí:

1) una *evocación (contra-fáctica) del ballet desde el lamento*, en las que en algunos discursos se asume la pérdida absoluta de una oportunidad, la de un ballet “moderno” “argentino” que podría haber sido y desgraciadamente no fue. En ese sentido, *Caaporá* se ubica en un pasado irrecuperable de la historia de la danza en Argentina y se lo evoca desde el *lamento*.

2) una *recuperación mítica de Caaporá*, en la que esa oportunidad perdida adquiere, en tanto proyecto de ballet, un valor fundante de tradición “indigenista” en la historia de la danza del país, y se lo ubica en un “origen” imaginario, entre la primera y segunda visita de Les Ballets Russes, ligado directamente al “Dios de

<sup>13</sup> “Despite the fact that it was never staged due to Nijinsky’s failing health, *Caaporá*’s lore looms large in Argentine dance history as the just barely missed opportunity to make one of global dance history’s most enigmatic figures a protagonist in Argentina’s local story”. El énfasis y la traducción son míos.

<sup>14</sup> Se cita el texto original, inédito en español. La referencia corresponde al texto publicado y traducido al portugués.



## Artículos

la danza” (o sea, a Nijinsky como figura legendaria).

3) una *recuperación utópica del proyecto* en la que, en tanto tal, su ubicación está en un futuro que aún no llegó o en un espacio que no está en ninguna parte. Lo utópico de *Caaporá* en una historia de la danza en la Argentina estaría en su posibilidad presente o futura, en su concreción en un lugar que no tiene lugar.

En consecuencia, a partir de estos tres tipos de recuperaciones puede observarse que el devenir de *Caaporá* es también la historia de su ficcionalización en los distintos textos (y obras artísticas<sup>15</sup>) que lo mencionan y, a la vez, lo producen y reproducen como ballet o como proyecto de ballet.

## Conclusiones provisionarias: pasos imaginarios

Como se pudo observar, el concepto de *huella* tal como aparece en algunos discursos que han circulado y que hacen referencia a *Caaporá* como ballet, se ve trastocado, especialmente en su lógica causal: se trataría, más bien, de “huellas” de pisadas imaginarias. Así, las “huellas” de *Caaporá* no son signos de lo ausente como anterior, puesto que no aconteció como ballet, sino de lo ausente como irreal. Pero su circulación y su construcción difusa entre lo falsamente acontecido o lo no acontecido todavía, sumado a la reproducción y circulación de sus imágenes en distintas publicaciones, su confusión con otras referencias artísticas, lo han dotado de un carácter mítico y utópico. Como proyecto imposible de concluir, su carácter mítico se invierte, postulando su realización en un tiempo por venir.

Muy lejos de entender las tres recuperaciones de *Caaporá* en términos estáticos, ni tampoco de intentar arribar a una conclusión definitiva, tal vez sí podría conjeturar que aquello que tienen en común es que en el único (no)lugar en el que se concretiza de distintas maneras *Caaporá* es en el plano de lo imaginario. La diferencia está en las distintas formas en que puede inscribirse en ese registro, y el lugar desde dónde se lo hace.

Desplazar el interés de la obra por el interés de los *proyectos* quizás permita también tener en cuenta una historia *de* los proyectos, que mucho dicen de sus contextos de producción e iluminan aspectos no considerados hasta el momento por los relatos oficiales de la historia.

No estudiar o investigar *Caaporá* porque no se llevó a cabo sería un sinsentido, porque como proyecto existió. El tema es no perder de vista su dimensión y reflexionar sobre el interés que subyace en cada tipo de rescate. Ver, por ejemplo, si detrás de tal recuperación se oculta (o no) un *lamento* con resonancias colonialistas, aquella que podría formularse en una expresión del estilo “¡estuvimos tan cerca!”. En la operación ideológica que encubre un singular en un plural que también habría que cuestionar, esto sería: tan cerca de sellar una sincronía cultural entre la alta cultura parisina y la de la ciudad de Buenos Aires, mediante la producción “local” de una obra maestra, específicamente de un ballet “moderno” coreografiado por Nijinsky. Pero también podrían realizarse recuperaciones críticas, que permitan iluminar desde el margen procesos de producción, circulación y consumo, y las distintas maneras en las que algunos proyectos, por ejemplo, han sido sepultados. En ese sentido, en la historia de la danza en Argentina no sólo nos *deberíamos* una historia crítica de las obras que se han realizado, de las que se han realizado y la historia las ha excluido, sino también faltaría aún una historia de los proyectos inconclusos.

<sup>15</sup> No desarrollaré aquí esta cuestión, ya que es objeto de otro estudio. Pero es posible pensar como recuperaciones utópicas del proyecto la inclusión de *Caaporá* en obras como *El laberinto de la historia*, de Carla Rímola y Laura Figueiras (con la Compañía de Danza de la Universidad Nacional de las Artes) que se estrenó en el Centro de Experimentación del Teatro Colón en el marco de la Bienal Arte Joven en el año 2015.



## Artículos

Si en tanto mito, utopía, lamento, oportunidad perdida, *Caaporá* no está en ninguna parte, entonces, quizás, se pueda dar un pequeño giro a la cuestión. Pensar entonces desde la historia de la danza en Argentina a *Caaporá* no como aquello que *lamentablemente* no fue, sino como aquello que fue (y es) precisamente *no siendo*. Mejor dicho: *no estando*. Tal vez de ese modo podamos reflexionar y preguntarnos críticamente qué tipo de representaciones imaginarias continuamos formulando, qué versiones de mitos seguimos sosteniendo, cuáles pérdidas continuamos lamentando y qué clase de historias decidimos revisar, construir, y relatarnos.

### > Referencias

- "Arte Americano". (1924). *Martín Fierro*, (1, (5/6)), mayo-junio, 37.
- Antelo, Raúl (1999). "Estudio filológico preliminar (Papiers collés)" en Gironde, Oliverio. *Obras completas* (pp. XXVII-XC.). Madrid, Barcelona, Lisboa, París, México, Buenos Aires, San Pablo, Lima, Guatemala, San José, Santiago de Chile: ALLCA XX.
- Armando, Adriana (2009). "Un sortilegio guaraní". *Separata*, (IX, 14), 15-41.
- Babino, María Elena. (2007). *Ricardo Güiraldes y su vínculo con el arte: Buenos Aires, París, Mallorca, un itinerario estético para un proyecto americanista*. Buenos Aires: UNSAM.
- Babino, María Elena. (2010). *Caaporá. Un ballet indígena en la modernidad*. Buenos Aires: Banco Galicia - Van Riel.
- Babino, María Elena. (2011). "Caaporá, un mito guaraní en la perspectiva güiraldeana". En Bauzá, Francisco. *El imaginario de las formas rituales: figuras y teatralidad en el Norte Grande*, 89-106. Buenos Aires: FFyL.
- Beccacece, Hugo. (10/12/2010). "Nijinsky, y el ballet argentino que no fue", *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar>.
- Beccar Varela, Silvina. (20/11/2011). "Con la historia al hombro", *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar>.
- Bordelois, Ivonne. (1998 [1966]). *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*. Buenos Aires: Eudeba.
- Clayton Michelle (2014). "Modernism's Moving Bodies". *Modernist Cultures*, (v. 9, (1)), 27-45. Recuperado de <https://www.eupublishing.com>.
- Danto, Arthur (1989). *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Destaville, Enrique Honorio (2008). "Mirada sobre el siglo XIX y el siglo XX en sus primeros años", en Durante, B. (Coord.). *Historia General de la Danza en la Argentina*, 13-49. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Fortuna, Victoria. (2016). "Dancing Argentine Modernity: Imagined Indigenous Bodies on the Buenos Aires Concert Stage (1915-1966)". *DRJ*, (48 (2)), 44-60, August. Recuperado de <https://www.cambridge.org>.



## Artículos

- Fumagalli, Ángel. (1992 [1982]). "Waslaw Nijinsky à Buenos Aires. Un projet de ballet de Güiraldes-Nijinsky: «Caaporá»", en Stanciu-Reiss, Françoise y Pourvoyeur, Jean-Michel (comps.). *Écrits sur Nijinsky*. 155-156. Paris: Chiron.
- Funes, Patricia. (2006). *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires: Prometeo.
- González Garaño, Alfredo. (1920). *Caaporá. Elementos decorativos para un ballet guarany por Alfredo González Garaño* [catálogo de exposición]. Madrid: Archivo de la Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- Gutiérrez, Ramón y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. (2000). "Fuentes prehispánicas para la conformación de un arte nuevo en América". *Temas de la Academia*, (2), 49-67.
- Hodson, Millicent (1996). *Nijinsky's Crime Against Grace: reconstruction score of the original choreography for Le Sacre du Printemps*. New York: Pendragon Press.
- Lecot, Alberto G. (1998 [1986]). "La Porteña" y con sus recuerdos. *Contribución al estudio de la vida y obra de Ricardo Güiraldes*. Buenos Aires: Rivolin.
- Lepecki, André (2008 [2006]). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. España: Universidad de Alcalá - Mercat de les Flors.
- Ostwald, Peter (1991 [1990]). *Vaslav Nijinsky. Un salto a la locura*. Buenos Aires: Atlántida.
- Prins, Enrique. (1918). "Las decoraciones de González Garaño". *Augusta. Revista de artes*, (1, (2)), 71-79.
- Radovanovic, Elisa. (2010). "Nuevas perspectivas en las artes aplicadas argentinas. 1905-1915". *Temas de la Academia*, (n. 8), 127-141.
- Ricœur, Paul. (1996 [1985]). *Tiempo y narración III*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ricœur, Paul. (2013). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Tambutti, Susana y Gigena, María Martha. (2018). "Memórias do presente, ficções do passado" en Guarato, Rafael (org.). *Historiografia da dança: teorias e métodos*, 157-179. San Pablo: Annablume.

> Fecha de envío: 11/10/2021

> Fecha de aceptación: 16/12/2021

