

Dramaturgias de la (con)fusión. *Déjà vu (tinku-barroco)* de Renaud Semper y la politicidad del reenactment

Dramaturgies of (con)fusion. Renaud Semper's *Déjà vu (tinku-baroque)* and the politicality of reenactment

Juan Ignacio Vallejos¹

CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICA, ARGENTINA. UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES. UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA. FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO.

 <https://orcid.org/0000-0003-1396-6974>

Resumen. El siguiente artículo se propone, primero, explicar los diferentes niveles del análisis de la obra *Déjà vu (tinku-barroco)* a través de los conceptos de (con)fusión y *déjà vu*. En una segunda instancia, se buscará explorar las implicancias del trabajo en el marco de lo que, en los estudios de danza, suele conocerse como la teoría del *reenactment*. Se sostiene que a través de la manipulación teatral de una experiencia sensible ligada a la historia y a la identidad la obra habilita nuevas formas de comprender la funcionalidad política de las danzas del pasado. De ese modo, las danzas históricas no son exclusivamente un lugar de preservación patrimonial sino un espacio de afirmación y refundación de las identidades colectivas.

Palabras clave. Danza contemporánea, Ballet, Pueblos originarios, Danza y política.

Abstract. The following article aims, in principle, to explain the different levels of analysis of the work *Déjà vu (tinku-baroque)* through the concepts of (con)fusion and *déjà vu*. In a second instance, it will seek to explore the implications of the work within the framework of what, in Dance Studies, is often referred to as the theory of reenactment. It is argued that through the theatrical manipulation of a sensitive experience linked to history and identity, the work enables new ways of understanding the political functionality of the dances of the past. In this way, historical dances are not exclusively a place of patrimonial preservation but a space for the affirmation and re-foundation of collective identities.

Keywords. Contemporary dance, Ballet, Origin people, Dance and politics.

¹ Dr. en Historia de la École des hautes études en sciences sociales de Paris, Francia. Magister en Ciencias Sociales por la misma universidad. Profesor titular de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba. Coordinador del área de investigaciones en artes performáticas del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires e Investigador Adjunto en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas CONICET, Argentina. Mail. juanignaciovallejos@upc.edu.ar. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Administración, adquisición, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

Introducción

La primera vez que vi la obra *Déjà vu (tinku-barroco)* fue en 2019, en el espacio de Arte Casa Babá en Buenos Aires. Renaud Semper, su coreógrafo, me había invitado especialmente a ver la función y la temática del barroco me había generado intriga. No solía ser común, hace cinco años, y tampoco lo es ahora en 2023, que un coreógrafo de danza contemporánea produzca una obra que trate cuestiones ligadas a la historia colonial en Argentina. De hecho, no son comunes las obras que retomen iconografías históricas del período barroco o que, simplemente, propongan una reflexión historiográfica. A pesar de esto, la obra de Semper se presentó en varias oportunidades entre 2018 y 2019, y fue montada nuevamente en 2022. Sus últimas presentaciones fueron en espacios no convencionales, como la Alianza Francesa y el Museo Ricardo Rojas de la ciudad de Buenos Aires y el Museo de Ciencias Naturales de la ciudad de La Plata, en Argentina. En esta última versión, se modificaron algunas escenas y se le otorgó un rol más preponderante al vestuario hacia el final de la representación.

Ahora bien, si nos remontamos a la primera puesta en escena del año 2019 en Casa Babá, la obra se componía de pocos elementos, tenía un solo vestuario y una luz blanca uniforme, lo que hacía que el sostén dramático estuviera directamente asociado a la presencia, las palabras, el movimiento y los gestos de sus dos intérpretes: la bailarina argentina Teresita Campana y el bailarín boliviano Oscar Rea López. En la sinopsis que puede leerse en su sitio web², el coreógrafo afirma que la idea del proyecto se le ocurrió luego de conocer de manera fortuita a estos dos intérpretes. Simplemente, decidió crear una obra basada en ellos, movido por las preguntas: ¿qué son o qué representan Teresita Campana y Oscar Rea López? y ¿cómo se modifica esa respuesta en función de la persona que observa? En otras palabras, si bien uno de los motores del trabajo fue una pregunta sobre la representación de la danza histórica, también se buscó cuestionar la mirada que el espectador proyecta sobre ese tipo de obras y, por ende, sobre la identificación histórica que reproduce la danza como espectáculo y como práctica sociocultural.

Quisiera afirmar que la fascinación de Renaud Semper por ambos artistas se funda en la complejidad estética, histórica y cultural de la que son portadores. Teresita Campana y Oscar Rea López no encajan dentro del arquetipo clásico de una bailarina de danza barroca europea y de un bailarín de danzas tradicionales bolivianas. Ambos desbordan esos roles artísticos y socioculturales, y permiten entrever una porosidad presente tanto en el discurso histórico como en la construcción coreográfica de la identidad nacional o regional.

En la *note d'intention* o sinopsis que puede leerse en su sitio web, el coreógrafo sintetiza la estructura dramática de la obra de la siguiente manera:

Déjà vu (tinku/barroco) es una performance que hibrida testimonios y secuencias coreográficas [...]. La obra presenta varios pasajes humorísticos en los que ambos bailarines comparan las similitudes y diferencias entre sus cosmovisiones. Así,

² <https://renaudsemper.com/>

establecen una gran complicidad entre ellos e invitan al público de forma didáctica a conocer mejor los orígenes de la danza barroca francesa y del tinku ancestral quechua y aymara. Entre referencias populares, música, anécdotas, movimientos y espacialidades, los intérpretes acaban copiando y apropiándose del lenguaje del otro, bailando una fusión-collage de elementos culturales superpuestos en exceso [...]. *Déjà vu (tinku/barroco)* evita deliberadamente cualquier narrativa binaria en la que una danza domina a la otra, con el fin de abrir al espectador a diferentes interpretaciones posibles de la interculturalidad y la construcción de la identidad en la Argentina actual.

La estructura dramática de la obra es bastante sencilla y directa. Ambos intérpretes se presentan ante al público y ante al otro intérprete en escena, y ofrecen una narración sobre el origen histórico de sus danzas, para luego interpretarlas. El relato de Teresita Campana remite a la danza barroca francesa y el de Oscar Rea López al tinku boliviano. La interacción entre ambos concluye con una escena en la que ensayan juntos una suerte de fusión entre ambos estilos coreográficos. De hecho, en la última versión esta búsqueda se expresa también en el vestuario, que combina elementos del barroco europeo con colores y vestimentas de los pueblos originarios del altiplano.

Ahora bien, a pesar de su interés expreso en tomar distancia con respecto a una lectura unívoca, la obra expone inevitablemente el problema del colonialismo. Desde el momento en que se contraponen en escena una bailarina blanca con un vestido del siglo XVIII y un bailarín marrón con una vestimenta típica de los pueblos originarios, el colonialismo como sistema de dominación política, estética y racial se hace presente. No hay forma de eludir la memoria social de una conquista y del sometimiento de los pueblos originarios en manos de los conquistadores europeos. Tampoco es posible escapar a la figura de una colonialidad del poder (Quijano) cuya influencia se mantiene hasta hoy en día y determina, en gran medida, las relaciones entre los países que han sido colonizados y los antiguos colonizadores. La colonialidad del poder constituye un fenómeno histórico, político y social, pero también estético, ligado a un proceso de europeización de la cultura. La colonización de América Latina por parte de Europa implicó la introducción de danzas europeas en las sociedades coloniales. Un caso ejemplar es el de la zamacueca, cuyo origen parece ser una variación de la *gavotte* francesa y cuya reapropiación nos conecta con diversas danzas latinoamericanas como la cueca, la zamba o la chacarera (Guzmán).

La propuesta de este artículo será primero explicar las razones por las cuales considero que *Déjà vu (tinku-barroco)* es una obra sumamente compleja, a pesar de su estructura despojada, ya que presenta varios niveles de análisis (coreográficos, políticos e identitarios) que desestabilizan la mirada del espectador. En una segunda instancia, se buscará explorar las implicancias del trabajo en el marco de lo que, en los estudios de danza, suele conocerse como la teoría del *reenactment* o

de la recreación de obras del pasado. Considero que a través de la manipulación teatral (Franko, *Danzar*) de una experiencia sensible ligada a la historia y la identidad, la obra habilita nuevas formas de comprender la funcionalidad política de las danzas del pasado. Se comprende, de ese modo, que las danzas históricas no son exclusivamente un lugar de preservación patrimonial sino un espacio de afirmación y refundación de las identidades.

El coreógrafo Renaud Semper utiliza, en su sinopsis, la idea de hibridación o mestizaje cultural. La noción de hibridación, por los menos en los términos en los que la pensó Néstor García Canclini, se proponía la construcción de nuevos objetos de estudio. El autor hablaba de hibridaciones entre lo tradicional y lo moderno, lo culto y lo popular, lo artesanal y lo industrial, todas características de las culturas latinoamericanas. Las culturas híbridas articulaban mezclas interculturales que, debido a su especificidad, requerían nuevos abordajes transdisciplinarios. Ahora bien, para el análisis de esta obra en particular quisiera utilizar, en lugar de la idea de hibridación, la idea de (con)fusión. El concepto de (con)fusión referida a *Déjà vu (tinku-barroco)* fue originalmente propuesto por el artista y crítico de arte Luis Felipe Noé. Para él, la obra es “un ensayo sobre la (con)fusión”. Sus palabras, publicadas en el sitio de internet de Renaud Semper, fueron tomadas de una conversación pública entre el crítico, el público y los intérpretes posterior a una representación en abril de 2019. Noé no desarrolló luego la idea de manera escrita, solo vinculó la obra a esa palabra: confusión o (con)fusión, tal como fue transcrita por Semper. Desde mi punto de vista, la idea de (con)fusión requiere incorporar a la ecuación la experiencia de un soporte inestable, tanto material como subjetivo. La finalidad del concepto no sería registrar la emergencia de una identidad mestiza producto de la superposición de elementos culturales diversos, sino ofrecer un espacio de reflexión acerca de los soportes coreográficos inestables de una posible identidad nacional o regional.

Si el mestizaje puede representarse a partir de la imagen de una suerte de *palimpsesto cultural*, es decir, la figura de la superposición de relatos diversos sobre un mismo soporte narrativo, la obra de Semper propone, en su lugar, la experiencia del *déjà-vu*. El *déjà-vu* alude, justamente, a la sensación de duda o paramnesia que surge cuando nos enfrentamos a una imagen o a una experiencia que creemos haber vivido previamente. El *déjà vu* es, en principio, una desestabilización del sujeto con respecto a referencias interpretativas que considera válidas, y esa desestabilización se inserta en una diacronía, apela al pasado, aunque de una manera cuasi ficcional. Quizás la tesis principal de este artículo sea afirmar que el *reenactment* de danzas del pasado representa, en última medida, una perturbación de la memoria, una paramnesia que interroga más de lo que afirma, pero que, sin embargo, habilita formas de conocimiento histórico específicas. En definitiva, la obra *Déjà vu (tinku-barroco)* pone en escena dos cuerpos lidiando con la tarea de (re)presentar una identidad histórica y estética, y coloca al espectador en una situación equivalente induciéndolo a formularse preguntas sobre su identidad nacional o latinoamericana.

La (con)fusión del folklore

Si nos concentramos en el aspecto dramático, hay un primer elemento que salta a la vista y es que la estructura de la obra está planteada desde una mirada histórica claramente eurocéntrica. El nudo argumentativo pasa por la confrontación entre la cultura del conquistador europeo y la del indígena oprimido, aunque no se exponga una representación explícita de esa opresión. El problema es que esa confrontación evidente a los ojos de un coreógrafo francés como Renaud Semper –entre lo europeo, representado por la danza barroca, y lo latinoamericano, representado

por la cultura de los pueblos originarios— no es para nada evidente en el contexto de las prácticas coreográficas en Argentina. El país no tiene una tradición institucional de estudio de las danzas barrocas europeas y tampoco ha favorecido la divulgación y la preservación de las danzas de los pueblos originarios que poblaban el territorio antes de la conquista.

En *Déjà vu (tinku-barroco)*, el lugar de lo autóctono es representado por la danza ritual del tinku boliviano, que es una danza prácticamente desconocida para la mayor parte del público en Argentina. Para un espectador argentino típico, lo autóctono quedaría representado de modo más evidente por las danzas folklóricas, herederas del criollismo literario (Prieto) y desarrolladas a instancias del Estado burgués a principios del siglo XX. En Argentina, las danzas de los pueblos originarios se encuentran mayoritariamente invisibilizadas y esto ha sido coherente con la construcción discursiva de una identidad nacional supuestamente blanca y heredera de la inmigración europea (Adamovsky). Fue el Estado nacional argentino el que, por ejemplo, a fines del siglo XIX realizó las diversas campañas de exterminio de las comunidades indígenas de la Patagonia, conocidas como “Campañas del desierto”, continuando la mecánica de sumisión iniciada por el poder colonial español. La danza de los pueblos originarios representa un material coreográfico en donde la opresión por parte del Estado-nación y la construcción de una cultura folklórica nacional coinciden con el colonialismo europeo. En este sentido, al pasar por alto la centralidad estética y política de las danzas folklóricas nacionales y al poner en su lugar a una danza propia de los pueblos originarios anteriores a la conquista, la obra presenta una genealogía totalmente novedosa, y hasta cierto punto perturbadora, para un espectador argentino.

Siguiendo a la antropóloga Martha Blache, la cultura folklórica argentina emerge entre las décadas de 1920 y 1930 como respuesta a un interés por parte de las clases dominantes en preservar su posición de poder frente a la creciente presencia de inmigrantes extranjeros. Se trató de una construcción basada en la mezcla de ciertos elementos tomados de la cultura de los pueblos originarios y otros pertenecientes a la cultura española. Los folkloristas en Argentina fueron desarrollando su discurso basándose fundamentalmente en la información recolectada por las llamadas “encuestas folklóricas” de los años veinte y treinta —realizadas rudimentariamente por parte de los maestros de educación básica— a través de las cuales se pretendía salvar del olvido a una cultura romantizada y volverla funcional a un proyecto político nacionalista. El folklore, y en particular las danzas folklóricas, se establecen entonces como el origen de la tradición nacional, un origen que debía ser preservado y al que se debía rendir homenaje como algo inmutable y estático. Se trató de un proyecto cultural impuesto por el Estado que, en su gesto de apropiación, reinterpretó y redefinió la idea de lo popular invisibilizando las danzas de los pueblos originarios³.

Teniendo en cuenta este relato, podemos comprender por qué la obra es capaz de generar cierta perplejidad en el espectador argentino ya que desarticula desde el inicio sus referencias coreográficas identitarias construidas históricamente. Es así que frente a esta presencia fantasmática del folklore se plantea un primer nivel de (con) fusión: ¿cuál es el origen de las danzas tradicionales en Argentina? ¿Qué danzas constituyen la identidad coreográfica de sus habitantes? ¿Aquello que designamos como origen es realmente un origen o es la representación de un gesto

³ Para un estudio sobre las danzas folklóricas en Argentina ver Hirose y Benza Solari, Mennelli y Podhajcer.

opresivo e invisibilizador por parte del Estado burgués de fines del siglo XIX y principios del siglo XX?



Figura 1. Oscar Rea López en la Obra *Déjà vu (tinku/barroco)* de Renaud Semper, Buenos Aires, 2022.

Es esta misma lectura crítica la que propone el bailarín de la obra Oscar Rea López, en un texto inédito, pero accesible en línea, intitulado “Requiem para el folklore y técnica de la danza latinoamericana”⁴. En ese texto, Rea López no solo critica la diferenciación occidentalista entre arte y folklore –que reivindica nombres de autor para el primero y condena al segundo al anonimato, o que asocia al primero a lo vanguardista y relega al segundo a un lugar estático de preservación–, sino que arremete directamente contra los fundamentos estético-políticos del concepto de folklore. Su propuesta es abandonar el término, que etimológicamente proviene del inglés, para desarrollar el estudio de lo que él llama “técnicas de danza latinoamericanas”, ligadas a saberes provenientes de las diversas culturas coreográficas milenarias de los pueblos originarios. En ese sentido afirma:

... la danza argentina, en general, es la compilación de danzas surgidas en la colonia o a través de ella, que cuentan con una profunda influencia Mapuche, Guaraní y de otras culturas, pero que no ha conseguido ir más allá de la colonia. Es inevitable percatarse de que el Estado Argentino no ha tenido voluntad ni interés en investigar o popularizar

⁴ Accesible en <https://jichha.blogspot.com/2019/12/requiem-para-el-folklore-y-tecnica-de.html> o en: <https://fr.scribd.com/document/585638774/REA-LOPEZ-Oscar-Requiem-Para-El-Folklore>

danzas mapuches, tehuelches, araucanas, etc. aunque todas estas identidades están vigentes [...]. En Argentina conviven más de 30 naciones originarias, “el 56% de la población –argentina– tiene un antepasado indígena”, [sin embargo,] ¿cuántas danzas “originarias”, nacidas y difundidas por Argentina, se conocen? (Rea López 16).

La denuncia de Oscar Rea López es totalmente fundada, también lo es su crítica de la idea de folklore. El Estado burgués en Argentina construyó el mito de una nación blanca compuesta por inmigrantes provenientes de Europa, pero la identidad étnica de gran parte de su población lo desmiente. La ausencia del folklore argentino en la obra, o quizás su presencia fantasmática, nos lleva a imaginar una suerte de inconsciente colonialista del Estado nacional burgués. La construcción de la cultura folklórica nacional “desde arriba” o, en otros términos, el proyecto de folklorización de las culturas de los pueblos originarios fue una forma de homogeneizar la tradición coreográfica nacional, supeditándola a un poder centralizado. El supuesto gesto de preservación desarrolló, en los hechos, un colonialismo interno que reprodujo a pequeña escala las lógicas de la colonización europeas. Es entendible que Oscar Rea López apunte su crítica directamente hacia la idea de folklore porque esa palabra concentra los efectos de una opresión histórica invisibilizada en contra de los pueblos originarios⁵.

Sin embargo, volviendo a la obra, hay un elemento que también es necesario destacar, y es que Oscar Rea López no es solamente un bailarín de tinku boliviano, también es un bailarín de danza contemporánea formado en la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires. De hecho, en La Paz, Bolivia, la ciudad en la que vive actualmente, trabaja como profesor de danza contemporánea. Su formación como intérprete y la estructura dramática con la que concibe sus propias creaciones escénicas tienen mucha influencia de la danza teatro de Buenos Aires. Al observarlo en escena, es evidente que su interpretación de las danzas rituales bolivianas moviliza saberes que provienen de su formación como bailarín contemporáneo. Esto se hace evidente en el modo en el que reproduce los pasos que le enseña Teresita Campana, en la claridad y el volumen corporal con los cuales interpreta los gestos de la danza del tinku, en su manejo de la espacialidad escénica o en la utilización de la ironía característica de la danza conceptual francesa como herramienta interpretativa. Su presencia da cuenta de un cuerpo atravesado por múltiples culturas coreográficas, no es un cuerpo unívoco o detenido en el tiempo. Su danza no responde a una visión estática y preservacionista de las danzas históricas.

De ahí, una segunda (con) fusión: ¿qué cuerpo observamos cuando vemos a Oscar Rea López en escena? Es el cuerpo de un descendiente de los pueblos originarios de su región, habitado por una identidad arraigada en una historia milenaria, pero también es el cuerpo entrenado en las técnicas occidentales de la danza escénica. Una identidad no reemplaza a la otra, tampoco la

⁵ El trabajo de la antropóloga Silvia Citro sobre el universo simbólico de las danzas de las comunidades *quompi* en la provincia de Formosa, Argentina, constituye una notable excepción frente a esta dinámica de invisibilización.

desmiente, conviven en un mismo cuerpo (con)fundidas. Sin embargo, esos cuerpos diversos que habitan los gestos de Rea López desestabilizan al espectador exponiéndolo a un segundo *déjà-vu*. De ese modo, puede preguntarse: ¿estoy en presencia de qué cuerpo danzante? ¿Es un cuerpo que representa las prácticas coreográficas tradicionales del altiplano o que revisita las técnicas de la danza contemporánea desde un lugar inédito? La danza que observa en escena no redime al espectador devolviéndole la presencia de una cultura oprimida. No está frente a la escenificación de una danza histórica reconstituída que volvería a hacer visibles sus gestos de manera íntegra y fidedigna. La danza lo coloca frente a un cuerpo nuevo que, en su lugar, desestabiliza el sentido eurocéntrico de aquello que llamamos danza contemporánea.

El cuerpo de Oscar Rea López no encaja en el molde del bailarín escénico blanco, ciudadano y entrenado en una estética de la indiferencia característica de la danza posmoderna norteamericana, pero tampoco en el molde exótico de un guardián inmutable de las tradiciones completamente ajeno a las técnicas modernas y a la reflexividad del movimiento. La politicidad (Vujanovic) de su gesto se asienta en una subversión de las referencias coreográficas y, por ende, de los elementos cinéticos, propioceptivos y empáticos (Foster) que materializan las identidades a través del movimiento. Oscar Rea López genera una inevitable (con) fusión en el espectador ya que es, al mismo tiempo, un bailarín auténtico que expresa escénicamente una cultura precolombina a la que pertenece y un bailarín moderno que reelabora y reintroduce esa cultura en una constelación de danzas contemporáneas de Buenos Aires. El *déjà vu* implica estar viendo un cuerpo que remite a un pasado transformado en ficción futura, una ucronía basada en la superposición de gestos intertemporales.

La (con) fusión del origen

En la entrevista virtual que tuve con él en mayo de 2023, el coreógrafo Renaud Semper planteaba que uno de sus principales temas de investigación artística era la idea de origen. Desde su punto de vista, la obra *Déjà vu (tinku/barroco)* se relacionaba con una búsqueda de los orígenes y comentaba que antes de hacer la obra nunca había tomado contacto con la técnica de la danza barroca francesa y que, en cierto modo, la había aprendido de Teresita Campana en el transcurso de los ensayos. Su apelación al origen coincide con la idea que tienen muchos de los bailarines que se acercan a la danza barroca, entendiéndola como el origen de la técnica de la danza clásica occidental. Suele afirmarse que la técnica clásica se deriva históricamente de la técnica barroca de la *belle danse* característica de los siglos XVII y XVIII en Francia. En realidad, la relación podría invertirse ya que la gran mayoría de los bailarines que se acercan a la danza barroca, lo hacen luego de haber tenido una formación inicial en danza clásica. Es un cuerpo originalmente atravesado por la técnica de la danza clásica el que experimenta la técnica barroca como origen y la designa en esos términos. Podríamos decir que se nos presenta la figura de una hija engendrando a su madre.



Figura 2. Teresita Campana en la Obra *Déjà vu (tinku/barroco)* de Renaud Semper, Buenos Aires, 2022.

No será mi intención aquí someter a crítica el trabajo de análisis histórico sobre fuentes como la *Chorégraphie* de Feuillet, los registros iconográficos o los diversos tratados de danza del período moderno europeo que fundamentan el desarrollo de lo que hoy en día conocemos como técnica barroca⁶. Lo que quisiera subrayar es simplemente que la técnica barroca está ligada a una “experiencia coreográfica” –es decir, cinética, propioceptiva y empática– de algo que en Occidente se encuentra asociado a la idea del “origen”. Su técnica moviliza la sensación de estar experimentando un estilo de movimiento que remite a un imaginario sobre el origen. Si bien una parte de las investigaciones sobre las danzas barrocas sigue el modelo positivista de la reconstrucción histórica, otra parte de los investigadores en danza plantea otras maneras de concebir ese trabajo sobre las prácticas del pasado. Un autor pionero en el análisis de fuentes barrocas como Mark Franko (*Choreographing*) establecía en uno de sus primeros textos la idea de “construcción” por oposición a la de “reconstrucción” y afirmaba que lo primero que lo motivó a acercarse al estudio de las danzas históricas no fue la intención de reconstruir de un modo fidedigno las danzas del pasado, sino la curiosidad por experimentar físicamente con fuentes históricas desde una técnica de danza contemporánea. De ahí se deriva su idea de que esa experiencia coreográfica puede constituir en sí misma una forma específica de conocimiento histórico, ya que el afecto que se desprende de la experiencia de la danza puede funcionar como disparador de hipótesis interpretativas de las fuentes de la época, o como el soporte físico del sentido de una narración histórica. El intentar bailar las danzas del pasado nos puede permitir entender algo de esas formas de movimiento que no es accesible a través del análisis discursivo de fuentes históricas.

A diferencia de Europa, en Argentina no existe una tradición de estudio y difusión de la danza barroca. El trabajo de Teresita Campana con su compañía Danza Barroca de Buenos Aires es único

⁶ Sobre esa temática ver Vallejos, *El cuerpo-archivo*.

en el país. Campana es una especialista en el análisis del *Códice Martínez Compañón* o *Códice Trujillo del Perú* (1782-1785), escrito por el religioso católico español Baltazar Jaime Martínez Compañón, que es una de las principales fuentes para el estudio de las danzas del período colonial en la región. Ahora bien, es necesario destacar, como lo hicimos con Oscar Rea López, que el trabajo histórico de Teresita Campana está igualmente influenciado por su formación y experiencia como bailarina de danza clásica y contemporánea en Argentina. Más allá de que posee una gran erudición en la técnica de la danza barroca europea, su interpretación moviliza un estilo propio influenciado por la cultura coreográfica de la ciudad que habita. Teresita Campana expresa una reapropiación del estilo barroco de la *belle danse* desde una teatralidad latinoamericana. Como espectadores, no vemos en escena a una europea bailando danzas europeas, sino a una argentina bailando danzas europeas, que no es lo mismo. Esta situación se vuelve explícita en ciertos pasajes de la obra en los que la bailarina introduce gestos paródicos buscando la complicidad del público a través de la dicción forzada de frases resonantes en lenguas europeas como el inglés, el francés o el italiano. En esos pasajes, Teresita Campana se presenta a sí misma como una argentina representando, y en cierta manera también parodiando o resignificando, una danza europea. Es como si tomara distancia con respecto a su personaje y habilitara una lectura divergente sobre su propia teatralidad, una suerte de acto de resistencia pasajero. Y así llegamos a la tercera (con)fusión que quisiera plantear, ya que el personaje que representa Europa en escena no es realmente europeo y emite gestos que de hecho parodian su lugar de enunciación como representante del poder colonial.

Sin embargo, el gesto teatral de Teresita Campana ilumina, en esencia, un problema historiográfico: la danza histórica no es un museo de coreografías del pasado preservadas objetivamente, es un terreno de disputa. Es un campo en donde se representan movimientos coreográficos contruados a partir de un trabajo de archivo, pero también se subvierte el sentido o se resisten los discursos historiográficos de una cultura coreográfica dominante. Campana, que además de bailarina es investigadora, lo señala en su análisis de la danza típica del Huamachuco, en un artículo de su autoría publicado recientemente. Allí afirma que “se tiene la noción tradicional [de que esa danza] representa una parodia de aquella danzada por los españoles en los bailes sociales en la época del Virreinato” (Campana 117). Y luego, agrega que esa interpretación satírica puede cotejarse con la idea de que era una danza impuesta, que se obligaba a bailarla (118). La danza del Huamachuco deviene no solamente un objeto coreográfico del pasado, sino también la memoria de un acto de resistencia que se actualiza en la práctica de manera constante. Es también la forma de señalar que los latinoamericanos somos igualmente herederos de prácticas coreográficas que fueron impuestas por los conquistadores europeos. Asimismo, el caso del Huamachuco remite, en cierto punto, al concepto de *mimicry* o imitación propuesto por Homi Bhabha, en el sentido de que la asimilación de la cultura dominante también puede funcionar como el soporte de gestos de subversión por parte del subalterno. La tensión paródica en la teatralidad de Teresita Campana funciona como una vía de escape, como la actualización escénica de las históricas luchas que caracterizan al período colonial y al barroco latinoamericano.



Figura 3. Oscar Rea López y Teresita Campana en la Obra *Déjà vu (tinku/barroco)* de Renaud Semper, Buenos Aires, 2022.

Espacios de (con)fusión

Finalmente, en lo que hace a la metodología de trabajo historiográfico que propone Teresita Campana, sus estrategias se acercan a las propuestas dramaturgicas del *reenactment*. Las danzas del *Códice Martínez Compañón* no están escritas en ninguna forma de notación –como sí lo están varias danzas del siglo XVII europeo en el sistema Feuillet–, tampoco hay explicaciones narrativas sobre las formas de ejecución o de desplazamiento escénico. Por ende, sus hipótesis interpretativas adoptan una forma teórico-práctica y se construyen a partir de la evaluación de las fuentes históricas disponibles, pero también desde la experiencia coreográfica de un cuerpo que interroga el pasado desde el movimiento danzado. Teresita Campana combina la investigación histórica y la “intuición kinésica”. Su trabajo retoma parte de las danzas tradicionales que se bailan actualmente en la región del altiplano. El trabajo se propone descubrir los restos de una práctica antigua en las danzas actuales. Si bien se podría aducir, desde un enfoque positivista, cierta fragilidad histórica o metodológica en función de la escasez de fuentes, es necesario aclarar que su investigación no es únicamente histórica, es también artística y coreográfica. Es decir que no se trata exclusivamente de reconstruir danzas del pasado de manera fidedigna, sino también de explorar coreográficamente la experiencia del *origen* en esas danzas para sí mismo y frente a un público.

Llegados a este punto quisiera resumir, aunque sea de una manera esquemática, las tres propuestas que caracterizan la metodología del *reenactment* por oposición a la de la reconstrucción histórica. Estas propuestas se dividen en tres dimensiones relativas 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 afectiva⁷. En primer lugar, el *reenactment* es una práctica que se pretende postefímera, es decir, que cuestiona y hasta desmiente la definición de las artes del movimiento como artes efímeras. 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 intertemporales. En un mismo acto, se busca cuestionar tanto la idea de un pasado perdido como la de un presente evanescente, ambas asociadas a la figura de lo efímero (Franko, *The Oxford* 8). La reconstrucción pretende edificar un museo de la danza, un espacio en el cual podríamos potencialmente ver el pasado. Por su parte, el *reenactment* tensiona 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 se propone necesariamente preservarlos en su esencia.

Segundo, 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, como una escritura. El *reenactment* propone la invocación de una acción pasada para que tome la forma de un evento presente. La obra de danza del pasado no permanece o no persiste de modo inerte en un soporte material, sino en el acontecimiento que se vuelve accesible a partir de la intervención del cuerpo. De allí se desprende que la obra de danza no se posee, sino que se actúa. Existe en la puesta en acto. Entonces no hay univocidad posible. El *reenactment* se interroga acerca de una estabilidad múltiple de la obra. En ese sentido, visibiliza el problema de la estabilidad de la obra que no remite exclusivamente al trabajo sobre obras escénicas del pasado, sino incluso a la idea misma de transmisión del movimiento que se reproduce de manera fluctuante.

Finalmente, en lo que hace al problema del cuerpo como médium del conocimiento histórico, Martin Nachbar afirma que: “el cuerpo que entra en el archivo para encontrar documentación sobre la danza es en sí mismo portador de un conocimiento [previo] 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” (20). Para Nachbar, esto hace que el archivo de la danza se despliegue en una suerte de espacialidad múltiple y concomitante. El *reenactment* pone en escena a un intérprete lidiando con la historia y en esa tarea su subjetividad emerge de manera inevitable. De ahí que la indagación histórica implique una reelaboración de la identidad propia.

Lo antedicho resuena con el análisis propuesto en este artículo y lo ubica en un contexto de investigación amplio dentro del campo de los estudios de danza. El *reenactment* no reemplaza la investigación histórica, pero habilita la emergencia de nuevas formas de historiografía crítica. Se ubica en un plano en donde el conocimiento racional se imbrica con lo afectivo. Al atravesar las diferentes experiencias de (con)fusión que nos ofrece la obra *Déjà vu (tinku/barroco)* accedemos a modos imprevistos de interpretación histórica. La diferencia entre una reconstrucción y un *reenactment* (o reactivación/reactuación) es fundamentalmente dramaturgica. En el primer caso la obra se postula a sí misma como representación autorizada, fidedigna y objetiva del pasado. La reconstrucción se adjudica la capacidad de rescatar una danza del pasado y devolverla al espectador. En su lugar, el *reenactment* se postula como un trabajo escénico asociado al concepto de “movimiento como tarea” proveniente de la danza posmoderna norteamericana. En el *reenactment* estamos frente a un intérprete lidiando con la tarea de relacionarse con fuentes históricas desde el movimiento. De ahí la afirmación de que en ese tipo de trabajo existen gestos

⁷ Para un estudio más detallado de esta problemática ver Vallejos, Provincializar.

intertemporales, ya que el bailarín escenifica una negociación explícita con las fuentes del pasado dando señales concretas de su contemporaneidad activa.

Ahora bien, en un texto precedente (Vallejos, El cuerpo-archivo) se advertía que quizás la fuerza simbólica más potente de la reconstrucción por sobre el *reenactment* –que explicaría su pregnancia dentro del campo de la danza actual– es su capacidad de ofrecer al espectador la ilusión de ver el pasado. Cuando una obra es concebida como la reconstrucción verosímil de una danza del pasado, se le permite al espectador acceder a la ilusión de acceder a esa historia como experiencia estética. Se le permite ser testigo de un discurso histórico que se autovalida a través de la presencia física en la escena y de la coherencia dramática del relato. Cuando a esa ilusión de ver el pasado se le une una simbología identitaria, el efecto es doble. No solo se induce la fascinación de “ver el pasado”, sino que también se fomenta en el espectador la idea de que algo de ese pasado representado en escena le habla sobre su propia identidad. De ahí la importancia de habilitar espacios de (con) fusión que puedan establecer, aunque sea de manera provisoria, distanciamientos interpretativos (Citro) que permitan cuestionar el peso político de los símbolos y de las coreografías identitarias.

Referencias

- Adamovsky, Ezequiel. “El criollismo en las luchas por la definición del origen y el color del ethnos argentino, 1945-1955”. *The Sverdlin Institute for Latin American History and Culture*, 26.1 (2015): 31-63.
- Benza Solari, Silvia, Mennelli, Yanina y Podhajcer, Adil. “Cuando las danzas construyen nación: Los repertorios de danzas folklóricas en Argentina, Bolivia y Perú”. *Cuerpos en movimiento*. Silvia Citro y Patricia Aschieri, coords. Buenos Aires: Biblos, 2012. 169-199.
- Bhabha, Homi K. *The location of culture*. Nueva York: Routledge, 1994. Impreso.
- Blache, Martha. “Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual”. *Runa*, XX (1991): 69-89.
- Campana, Teresita. “Identidad y alteridad: el Códice de Trujillo, música y danzas del Virreinato del Perú del siglo XVIII”. *Quodlibet*, 78 (2022): 95-127.
- Citro, Silvia. *Cuerpos significantes: Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Biblos, 2009. Impreso.
- Feuillet, Raoul-Auger. *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Paris: edición del autor, 1700. Impreso.
- Foster, Susan Leigh. *Choreographing empathy: Kinesthesia in performance*. Nueva York: Routledge, 2011. Impreso.
- Franko, Mark. *Choreographing discourses: A Mark Franko reader*. Nueva York: Routledge, 2019. Impreso.
- . *Danzar el modernismo/Actuar la política*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2019. Impreso.
- ed. *The Oxford handbook of dance and reenactment*. Oxford: Oxford University Press, 2017. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Grijalbo, 1989. Impreso.

- Guzmán, Daniela. Les corps dansants de cueca: Gestuelles discursives pendant la pos dictature au Chili (1990-2016). Tesis de doctorado. Universidad Côte d'Azur, Francia, 2023.
- Hirose, María Belén. "El movimiento institucionalizado: Danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza". *Revista del Museo de Antropología*, 3.3 (2010): 187-194.
- Nachbar, Martin. "Tracing sense/reading sensation: An essay on imprints and other matter". *The Oxford handbook of dance and reenactment*. Mark Franko, ed. Nueva York: Oxford University Press, 2017. 19-32.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006. Impreso.
- Quijano, Aníbal. "Coloniality and modernity/rationality". *Cultural Studies*, 21.2-3 (2007): 168-178.
- Rea López, O. "Réquiem para el folklore y técnica de la danza latinoamericana". Congreso Latinoamericano de Folklore y Tango. Universidad Nacional de las Artes en Buenos Aires Argentina, 7-11 de octubre de 2019. <https://fr.scribd.com/document/585638774/REA-LOPEZ-Oscar-Requiem-Para-El-Folklore>.
- Vallejos, Juan Ignacio. "El cuerpo-archivo y la ilusión de la reconstrucción: El caso de la *Consagración de la primavera* de Dominique Brun". *Escribir las danzas: Coreografías de las ciencias sociales*. María Julia Carozzi, ed. Buenos Aires: Gorla, 2015. 141-175. Impreso.
- . "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*, 1.1 (2022): 265-289.
- Vujanović, Ana. (2013). "Notes on the politicality of contemporary dance". *Dance, Politics & Co-Immunity*. Gerald Siegmund y Stefan Hölscher, eds. Berlín: Diaphanes, 2013. 181-191.
-

Recibido: 7 de noviembre de 2023

Aceptado: 12 de diciembre 2023