

Ana Lucía Pellegrini*

Sofía Rypka**

*V*olver a bailar, volver al tiempo, volver a hacer

*T*o dance again, to return to time, to do again

RESUMEN

En este artículo presentamos los resultados del Trabajo Final de Graduación (TFG) para la Licenciatura en Composición Coreográfica (UNA), titulado *Volver a hacer siendo otrxs. Las prácticas de “reposición” en la Compañía de Danza de la UNA*. La investigación analiza estas prácticas en un contexto particular, a partir de una metodología etnográfica y autoetnográfica. Se postula la categoría “volver a hacer” para pensar críticamente dichas prácticas, tomando como casos de estudio las obras *Cuarto creciente* (Roberto Galván, 2004), *Paraísos artificiales* (Gabriela Prado, 2007) y *Savage* (Pablo Rotemberg, 2013), y reflexionar así sobre los procedimientos, conceptos y roles implicados en el trabajo con obras del pasado. Las autoras proponen esta categoría para abarcar la diversidad de enfoques y las relaciones entre conceptos como reposición, recreación, repertorio y reconstrucción. “Volver a hacer” permite concebir la reposición como una instancia pedagógica, creativa e historiográfica, que desafía las nociones lineales del tiempo y habilita nuevas formas de permanencia y transmisión de la danza.

Palabras claves: *Volver a hacer*; danza; repertorio; recreación; reconstrucción

ABSTRACT

This article presents the results of the Final Graduation Project (TFG) for the Bachelor's Degree in Choreographic Composition (UNA), titled *Doing Again as Others: “Reposition” Practices in the UNA Dance Company*. The research analyzes these practices within this particular context through an ethnographic and autoethnographic methodology. The category “doing again” is proposed to critically examine these practices, using the pieces *Cuarto creciente* (Roberto Galván, 2004), *Paraísos artificiales* (Gabriela Prado, 2007) and *Savage* (Pablo Rotemberg, 2013), as case studies to reflect on the procedures, concepts, and roles involved in working with past pieces. The authors propose this category to encompass the diversity of approaches and the relationships between concepts such as reposition, recreation, repertoire, and reconstruction. “Doing again” allows for the understanding of reposition as a pedagogical, creative, and historiographic instance that challenges linear notions of time and enables new ways of permanence and transmission in dance.

Key-words: *Doing again*; dance; repertoire; recreation; reconstruction

*Escribir o bailar, es trazar una historia posible,
hacerse consciente de ella, interrogarla.
De Naverán Isabel, Écija Amparo*

Introducción

En los últimos años, artistas y autores¹ han demostrado interés por el trabajo con materiales del pasado y han desarrollado una serie de debates en torno a los vínculos entre la danza y la historia en diversos ámbitos de investigación. Una de las prácticas más habituales en relación con estas instancias de reflexión histórica desde y sobre la danza es la de *volver a hacer* obras ya estrenadas y presentadas en un momento pasado, en el presente. En este artículo, apuntamos a recorrer una serie de interrogantes acerca de las prácticas y los modos en que vuelven a ponerse en escena las obras, tiempo después y en nuevos contextos. ¿Cuáles son los términos que utilizamos para definir estas prácticas? ¿En qué consisten efectivamente? ¿Qué procedimientos se llevan adelante? ¿Quiénes los ejecutan?

En 2017 y 2018 integramos como bailarinas la Compañía de Danza de la Universidad Nacional de las Artes (UNA)². En el transcurso de esos años, formamos parte de procesos creativos para obras muy diversas y asistimos a distintos modos de trabajo así como a visiones particulares de cada coreógrafo acerca de la composición. Fue en aquel espacio de formación dentro de la Universidad que comenzamos a investigar sobre una serie de interrogantes desarrollados, finalmente, en el Trabajo Final de Graduación (TFG) para la Licenciatura en Composición Coreográfica UNA titulado *Volver a hacer siendo otrxs. Las prácticas de “reposición” en la Compañía de Danza de la Universidad Nacional de las Artes* (2022). Las ideas allí abordadas funcionan como punto

¹ Mark Franko (2017), Gerald Siegmund (2017), Isabel de Naverán (2010), Rebecca Schneider (2010), Diana Taylor (2012) y Victoria Pérez Royo (2010), entre otros.

² La Compañía de Danza de la UNA es una compañía universitaria creada en 2002 cuyo elenco se integra por estudiantes regulares del Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes. Los intérpretes se renuevan cada uno o dos años por lo que, como explicaremos, las “reposiciones” generalmente no son realizadas por los mismos bailarines.

de partida para este artículo en el que apuntamos a definir la categoría propuesta: *volver a hacer*. La misma permite dar cuenta de aquellas prácticas en las que se vuelve a poner en escena una obra con un nuevo elenco, en un nuevo contexto y utilizando distintos procedimientos. En el contexto de la Compañía de la UNA, estas prácticas son generalmente nombradas como “reposiciones” de un modo general, a pesar de las diferencias que puedan presentar en cuanto al modo de comprender la obra y la coreografía y de abordar el trabajo con los intérpretes. Postulamos la categoría *volver a hacer*, desde una perspectiva situada, ante la necesidad de analizar estas prácticas sin recurrir, por ejemplo, a términos extranjeros como *reenactment*³ que necesita de una traducción que no es meramente idiomática y no se ajusta a las características de los procesos creativos que estamos investigando, ya que las obras de la compañía generalmente no trabajan con materiales de otros coreógrafos del pasado ni tematizan en las obras este problema.⁴

En el contexto de la Compañía de la UNA, hacia fines de 2018, participamos de un último proyecto como intérpretes: la “reposición” de la obra *Savage* de Pablo Rotemberg en el Centro Cultural 25 de Mayo. La misma se había presentado en formato de trabajo en proceso en 2013 y se había estrenado en 2014. Cuatro años más tarde, esta obra volvía a estrenarse en un nuevo espacio, con nuevos intérpretes, en un nuevo contexto. Teniendo en

³ Al respecto del concepto de *reenactment*, Juan Ignacio Vallejos (2022) reflexiona acerca de la potencialidad teórica del mismo en relación con una posible transformación de la obra entendida como objeto inerte, en una materia viva. Afirmando que las primeras reflexiones sobre este concepto provinieron de investigadores que trabajan en países del Norte y asociados a una historia canónica de la danza, propone “provincializar el *reenactment*” como campo de trabajo, como concepto teórico y como procedimiento, explicando que posee una serie de elementos que pueden colaborar con una reflexión acerca de la historia de la danza en el Sur Global. Por el contrario, Rafael Guarato (2019) se refiere al *reenactment* como la más “nuevieja” forma de historia de la danza, comprendiendo que esta práctica tiene un “movimiento inflacionario” dado por el interés intelectual estadounidense y europeo en los últimos años. Así explica este proceso como un “nueviejo modelo hegemónico” que nos seduce con una nueva fuga hacia adelante, pero al costo de mantener un paradigma operante. Es en este último sentido que entendemos el riesgo de adaptar términos extranjeros para investigar nuestras propias producciones, reproduciendo una lógica colonialista.

⁴ Una excepción de esto es la obra *El Laberinto de la Historia* (2015), de Laura Figueiras y Carla Rímola, ganadora de la convocatoria para coreógrafos de la Bienal Arte Joven 2015 y coproducida por el Centro de Experimentación del Teatro Colón y el Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Para esta pieza las directoras y el elenco trabajaron con archivos del Teatro Colón y testimonios de ex bailarines para reflexionar sobre la historia del mismo.

cuenta que los procesos creativos en los que participamos dentro de la Compañía de la UNA priorizaron el trabajo de creación colectiva y la investigación desde el material kinético de cada intérprete, comenzamos a pensar en el modo en que ejecutaríamos una serie de movimientos en principio ajenos y elaborados por y para otros cuerpos. ¿Cuál era la obra que había que rehacer? ¿Qué significaba *volver a hacer* una obra luego de cuatro años? ¿Qué relación estableceríamos con la versión anterior? ¿Cómo problematizaríamos la dimensión de una obra “original”?

Las investigaciones iniciales sobre el caso de Savage despertaron el interés por otras “reposiciones” en las que no habíamos participado como intérpretes: *Cuarto creciente* de Roberto Galván (2004) y *Paraísos artificiales* de Gabriela Prado (2007). A partir de esto, la reflexión derivó también en las diferencias entre la investigación sobre un proceso creativo vivenciado y otros no experimentados a cuya información podíamos acceder únicamente a través de entrevistas, registros audiovisuales, notas periodísticas o programas de mano.

El objetivo principal del TFG consistió en investigar los procesos de “reposición” de estas obras. En cada caso, indagamos sobre cómo fueron las prácticas, cuáles fueron los procedimientos utilizados, analizamos la relación particular entre la primera versión llevada a cabo y la posterior “reposición” y reflexionamos sobre el concepto de “obra” de cada coreógrafo y su vínculo con los modos de *volver a hacer*.

Esta investigación se realizó a partir de una metodología etnográfica y autoetnográfica teniendo en cuenta nuestra propia participación como intérpretes en la Compañía de la UNA y específicamente en el proceso de Savage. Fueron centrales para este trabajo los datos provenientes de las experiencias vivenciadas en el cuerpo. En este sentido, apuntamos a que esas herramientas nos condujeran hacia la reflexión teórica haciendo parte del análisis nuestra subjetividad y cuerpo en tanto investigadoras (Sklar, 1991). El análisis de los casos de estudio partió del acopio de materiales como:

entrevistas a directores, coreógrafos, asistentes, intérpretes de la Compañía de la UNA; registros escritos, anotaciones y bitácoras generadas durante los procesos por parte de intérpretes y asistentes; registros audiovisuales de las obras seleccionadas (ensayos, presentaciones); notas de diversos medios periodísticos; artículos, publicaciones e información disponible en el sitio web del Departamento de Artes del Movimiento; información presente en la Carpeta Institucional de la Compañía de Danza de la UNA (2020-2002) y en el libro aniversario *Diez años. Artes del Movimiento*. Departamento de Artes del Movimiento (2008).

La reflexión histórica en danza: el trabajo con el pasado

Como hemos mencionado, la Compañía de Danza de la UNA funciona como un espacio de formación en el que sus intérpretes se renuevan cada uno o dos años. Allí transitan escenarios diversos y participan activamente en procesos creativos, conociendo diversos abordajes en materia de composición. Los intérpretes que integran los elencos son estudiantes regulares de distintas las distintas menciones de la carrera de Composición Coreográfica (danza, danza teatro y comedia musical), que se encuentran en diferentes instancias del recorrido académico. En la compañía las clases que forman a los intérpretes varían cuatrimestralmente. En este sentido, la formación, la experiencia escénica, el tipo de entrenamiento y las técnicas de movimiento son diversos con el objetivo de profundizar las características propias de cada temporada al transitar por distintos modos de trabajo. En definitiva, en cada ciclo lectivo se conforma un nuevo elenco cuyos modos de desarrollar procesos creativos dependen de las características específicas del grupo conformado. Generalmente, tanto el bagaje individual con el que ingresan los intérpretes como los grupos que se conforman son muy heterogéneos. A su vez, las condiciones de producción determinan las posibilidades de los distintos proyectos que se llevan a cabo en cuanto a su duración, espacio utilizado,

cantidad de funciones y presupuesto para su realización. Al no contar con un espacio teatral fijo, la compañía desarrolla una práctica de adaptación a espacios escénicos tanto convencionales como no convencionales, explorando las posibilidades de las obras en distintos contextos. Por lo tanto, las posibilidades de crear y volver a montar obras, responden a este perfil dinámico de intérpretes, docentes, coreógrafos, propuestas estéticas y espacios escénicos en constante cambio.

Una de las prácticas más características es la de “reponer” obras ya estrenadas. Con diferentes elencos, en presencia o ausencia de los coreógrafos, en espacios nuevos, en otros tiempos y con otros públicos, las obras *vuelven a hacerse* en contextos muy diferentes. En todos los casos, estas prácticas han sido nombradas como “reposiciones”. De este modo, se hace referencia internamente a “ensayar o trabajar en la ‘reposición’ de determinada obra” y hacia el exterior tanto en difusiones, programas de funciones o carpetas institucionales, se presentan estas obras como “reposiciones” e incluso, muchas veces, se menciona el año de la primera versión junto con el título de la misma⁵. Ahora bien, ¿cómo entender el concepto de “reposición”? ¿Cómo pensar ese vínculo complejo entre una obra pasada y una presente?

Algunos autores como Richard Schechner (1985), Herbert Blau (1982) y Peggy Phelan (1993) establecen una caracterización del arte escénico y performático en términos de “efímero” entendiendo que una vez creada la obra, esta no deja registro ni se conserva a sí misma más allá del aquí y ahora performático. De modo estricto, la vida de la obra residiría exclusivamente en el momento de su desarrollo, en el “vivo” de su acción. Mark Franko (2017), en “The power of recall in a post-ephemeral era”, discute con esta concepción proponiendo que tal desaparición negaría cualquier posibilidad de trabajo con la historia y con el pasado. Desde una perspectiva “post-efímera” se abre la

⁵ Por ejemplo, en el programa de mano de *Savage*, luego del título de la obra se indica “reposición, 2013”; en la página web de la Universidad se difunde *Paraísos artificiales* indicando: “La Compañía de la UNA de Danza de la UNA presenta (...) la reposición de *Paraísos artificiales* de Gabriela Prado, en el Centro Nacional de la Música y la Danza, México 564”.

posibilidad de ingresar en el pasado y generar múltiples combinaciones temporales. Desde su perspectiva, la historia no debe ser entendida como un recorrido progresivo sino como un múltiple movimiento que permite descubrir alternativas pasadas o bien suprimidas por la historia, así como las pérdidas en la memoria (Franko, 2017). De este modo, el pasado deja de ser aquel tiempo irrevocable y remoto al que “se debe volver” y se establecen relaciones de yuxtaposición temporal entre el pasado, el presente y, en retrospectiva, el potencial “futuro del pasado”.

El *volver a hacer* en danza sucede, entonces, en una configuración de temporalidades superpuestas que desestabiliza la cronología y la idea de un avance unidireccional del tiempo. En términos del autor, no es el presente el que se historiza a sí mismo, sino que es el pasado aquel que se “presentifica” a través de mecanismos y procedimientos específicos del tiempo y espacio dramáticos en la obra. De un modo similar, en “Los restos de lo escénico (reelaboración)” Rebecca Schneider (2010) propone que es justamente en las reverberancias, repeticiones, contramemorias y transmisiones corporales en donde la performance permanece. En este intercambio, la autora plantea que el pasado pierde su condición de “perdido” y el presente ya no se desvanece: pasado y presente se “revocan” en una doble desaparición.

En este sentido, postulamos que las prácticas de “reposición” en la Compañía de la UNA se constituyen como actos de permanencia y desaparición que se tornan accesibles a través del *volver a hacer* de la propia obra. Al trabajar con y desde la historia, se exploran los diálogos posibles con un pasado que es transformado y se presentifica en el cruce de tiempos en el que se constituye la obra. A su vez, el trabajo en las prácticas de “reposición” implica una lectura crítica acerca de las transformaciones que conlleva el pasaje del tiempo: aquellas inscriptas en los cuerpos de los bailarines, la técnica, la estética, las expectativas de recepción por parte de los públicos. Por lo tanto, si la permanencia de la obra excede a aquello entendido como documentación archivística (programas de mano, fotografías) y se ancla, también, en los

cuerpos, resulta central este abordaje crítico con respecto a los cambios en los contextos sociales, culturales y políticos en los que la obra se desarrolla. Se problematiza, entonces, la posibilidad de que una obra pueda *volver a hacerse* y ser dos veces igual, dos veces idéntica. Al entender la “reposición” de una obra como una nueva obra se impugna la idea de una obra original y una relación de jerarquía y fidelidad identitaria con respecto a la obra repuesta. En definitiva, cada “reposición” se constituye como una nueva obra, como un nuevo original, como una nueva versión.

Estos modos de abordar las prácticas de trabajo con el pasado suponen, entonces, un conjunto de temporalidades históricas en el cual el pasado se constituye como un asunto “inconcluso” (Schneider, 2010). La obra, la danza y su historia no desaparecen sino que, por el contrario, permanecen en diálogo con el presente. Desde esta lógica, lo escénico no reside únicamente en sus restos materiales, en los registros de una obra supuestamente acabada sino que permanece dentro de la memoria corporal. Lejos de situarse en un pasado inalterable, la obra se presentifica cada vez en su hacer performativo, cada vez que *vuelve a hacerse*.

Las prácticas de “reposición” en la Compañía de la UNA

En el marco de la Compañía de la UNA el trabajo de “reposición” de obras se desarrolla de un modo particular en cada caso, presentando una serie de variables: es llevado adelante por los mismos coreógrafos, por las asistentes coreográficas, o bien a través del pasaje de material de movimiento de intérprete a intérprete; se intenta reproducir a partir de la copia de registros filmicos y referencias de versiones anteriores o se construyen estructuras coreográficas nuevas; se respeta la propuesta estética o se repiensa la misma por completo; existen procesos de investigación y búsqueda de nuevo material o se pretende un montaje lo más similar posible a una primera versión.

Los modos a través de los cuales se trabaja con el pasado y se *vuelve a hacer* en la Compañía de la UNA varían sustancialmente en los diferentes procesos. Como punto de partida, puede establecerse una primera relación entre el modo en que cada creador involucrado entiende la obra y las estrategias específicas elegidas para *volver a hacer*.

Ahora bien ¿Cómo definir y analizar esta variedad de prácticas que se reúnen dentro del concepto *volver a hacer*? La mayoría de los autores cuyos ensayos componen el libro *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza* (De Naverán 2010) proponen una primera diferencia entre los conceptos de *recreación* y *reconstrucción*, entendiendo al primero como una copia de las formas que pretende una relación identitaria con un *original* y al segundo como una práctica radicalmente crítica que aborda tanto el contexto histórico de la obra como su contexto presente. En uno de los ensayos titulado “Reconstrucción 2” Janez Janša (2010) propone que mientras la *recreación* se define como el intento más fiel de repetir el pasado, la *reconstrucción* apela al presente como el único momento del que podemos hacernos responsables y utiliza el pasado para reflexionar sobre el momento actual. Por lo tanto, la *reconstrucción* se diferencia de una “copia” o de un “duplicado” de aquello que ya ha existido y está ausente o bien reexiste en el archivo. Por el contrario, se trata de una concepción identitaria con respecto a algo no existente todavía pero que está presente en su potencialidad; la *reconstrucción* es definida como un desarchivo constante:

Una *reconstrucción* en el campo de las artes escénicas (...) no es una mera ‘performance a partir de otra performance’ — ni siquiera es una ‘performance sobre otra performance’. Es precisamente lo contrario: una ‘performance previa a otra performance, en esencia una ‘performance en sí misma’, un (nuevo) original. (Janša, 2010, p.110).

Las reflexiones acerca de los diferentes modos de concebir el tiempo en la danza, las posturas en torno al *original*, las versiones y los conceptos de *recreación* y *reconstrucción*, permiten una aproximación a problematizar los

modos en que vuelven a hacerse las obras en la Compañía de la UNA. En algunos casos, estos procesos buscan mantener una relación de fidelidad con aquella obra *original* y apuntan a la constitución de un canon inalterable que se sitúa fuera del tiempo. En otros casos, se propone un tipo de exploración en la que los procesos creativos vuelven a abrirse con los nuevos elencos y en nuevos contextos hacia otros posibles resultados, en un gesto de re-apertura hacia el pasado en el que se reconstruye una nueva versión.

Como hemos mencionado, para poder estudiar y analizar los diferentes funcionamientos y lógicas de estas prácticas nombradas en la Compañía de la UNA como “reposiciones”, proponemos la categoría *volver a hacer*. Además de abarcar la variedad de casos en los que una obra ya estrenada vuelve a montarse con un nuevo elenco y en otro contexto, nos permite observar y comparar los distintos procedimientos utilizados y reflexionar acerca de la dimensión pedagógica presente en estos procesos creativos. Entonces, algunas obras se *vuelven a hacer* poniendo el foco en la *copia coreográfica*⁶ a partir de los registros filmográficos o el pasaje de material de cuerpo a cuerpo, mientras que otras se centran en la reapertura de consignas de improvisación, la reflexión sobre los conceptos disparadores de la pieza o la generación de nuevos materiales. La categoría *volver a hacer* nos permite reunir este espectro de posibilidades y establecer sus similitudes y diferencias para, finalmente, comprender el concepto de obra en cada caso analizado.

Volver a hacer *Cuarto creciente* (2004/2015)

En 2004 el coreógrafo Roberto Galván⁷ fue convocado por la directora de la Compañía de la UNA para montar una pieza y presentarla en un

⁶ El concepto de *copia coreográfica* hace referencia al procedimiento de reproducir los pasos concretos de danza o secuencias de movimiento en una coreografía, buscando ejecutarlos de la manera más exacta posible.

⁷ Roberto D. Galván es un reconocido artista y coreógrafo, docente, fotógrafo e investigador en el campo de la danza y las técnicas de *partenaire*. Se formó en el Taller de Danza del Teatro General San Martín. Participó en giras a Rusia, Francia, España y Brasil integrando distintas compañías. Fue premiado en el exterior, dirigió diversas compañías y montó numerosas obras.

programa compartido en el Centro Nacional de la Música y la Danza. El coreógrafo decidió trabajar a partir de su obra *The Lost Memory of Whisper* creada para el Conservatorio de Ámsterdam en 2002. En sus palabras, en Buenos Aires “resignificó” la obra como *Cuarto creciente*.

En términos del coreógrafo, la obra se constituía como una “metáfora poética” sobre su visión, desde Europa, de lo que acontecía en Medio Oriente luego del atentado a las Torres Gemelas. Según él, la obra hacía referencia a aquel “mundo de esperanza en el marco de una guerra” y a “ciertas atmósferas que se generaban con los refugiados de aquella época” (Galván, 2020).

En Buenos Aires, para los integrantes de la Compañía de la UNA, los temas tratados eran distantes y a su vez desconocidos. Según Galván, la obra se transformó, para poder ser “resignificada”, en un “poema en movimiento” en el que se “transpolaron” aquellas imágenes “lejanas” a cuestiones que resultaran cercanas al nuevo elenco. Desde su perspectiva, al ser el movimiento el medio expresivo de la obra, resultó posible mantener la “poética”.

El director trabajó utilizando como procedimiento la copia coreográfica: enseñó a los intérpretes la coreografía y se trabajó sobre el modo de ejecutar los movimientos en términos de calidades y precisión formal, realizando un pasaje de las secuencias de movimiento de su cuerpo al cuerpo de los intérpretes. El coreógrafo mantuvo, entre *The Lost Memory of Whisper* y *Cuarto creciente*, la misma estructura y puesta en escena conservando la coreografía y apuntando a una copia precisa desde todos los elementos.

Cuarto creciente tuvo numerosos procesos de “reposición” en la Compañía de la UNA, desde el 2007 al 2015⁸. Sin embargo, Galván sólo estuvo presente para el estreno y las primeras presentaciones. El trabajo con nuevos elencos estuvo a cargo de la directora de la Compañía de la UNA y

⁸ 2007, IV Festival Buenos Aires Danza Contemporánea, Business & Art Convention Center en Manufactura Papelera. 2008, Consejo de la Facultad de Ciencias Económicas. 2010, 3er Festival Internacional de Danza Contemporánea en Paisajes Urbanos (Córdoba), I y II Encuentro de Compañía de la UNAs Universitarias de Danza, MAPUTO (Mozambique), VI Argentino de Danza (Santa Fe), Chivilcoy, Encuentro Espacio Creativo (Salta), Centro Cultural Borges, Bailando en el jardín (Villa Ocampo). 2011, Feria Universitaria de Arte, Diseño, Turismo Cultural y Artesanías - Roma, Festival Rojas Danza 2011, Ciclo de Danza de danza en la carpa (UNSAM). 2015, Teatro Lope de Vega.

asistentes coreográficos. En reiteradas ocasiones, se presentaron sólo fragmentos o escenas de la obra y se realizaron diferentes modificaciones sobre la estructura, la coreografía, el espacio y/o el vestuario. En los sucesivos años en que se presentó la obra, los asistentes de dirección trabajaron con registros fílmicos de distintas funciones y ensayos para volver a montar la coreografía utilizando el procedimiento de la *copia coreográfica*. Además, fueron convocados en reiteradas ocasiones ex integrantes para enseñar el material kinético a los nuevos, trabajando a partir de la memoria y el traspaso “de cuerpo a cuerpo”.

El trabajo de la directora artística de la Compañía de la UNA tomó una relevancia especial ya que participó activamente para que la obra pudiera realizar presentaciones durante un período de tiempo tan prolongado⁹. En este sentido, desde la dirección se tomaron las decisiones acerca de qué versiones se llevarían a cabo en cada oportunidad y de qué modo se ejecutarían, quiénes trabajarían en cada una, qué aspectos de la pieza se “mantendrían” en el tiempo. A partir de la coreografía montada por Galván, se multiplicaron o recortaron dúos y secuencias grupales y se modificaron recorridos espaciales, en función del contexto y el programa específico.



(Figuras 1 y 2: Cuarto creciente, 3er Festival Internacional de Danza Contemporánea en Paisajes Urbanos, Córdoba, 2010. Captura de pantalla de registro audiovisual)

⁹ Usualmente, las obras de la Compañía de la UNA realizan presentaciones solamente de uno a dos años consecutivos.

Cuarto creciente constituye un caso particular por tomar como punto de partida una obra preexistente, por el tiempo que se mantuvo realizando presentaciones, por el hecho de que los procesos de “reposición” se llevaron a cabo en ausencia del director y por los diferentes testimonios y puntos de vista que se establecieron alrededor de los procesos de esta obra. La misma realizó presentaciones durante más de una década, siendo interpretada por gran parte de los elencos en la historia de la Compañía de la UNA, adaptándose a las características de cada temporada aunque, en términos del coreógrafo, “perdiendo parte de su identidad” (Galván, 2020).

La obra fue modificándose en el pasaje de generación en generación y volviéndose a hacer utilizando, también, la memoria corporal en el traspaso del material. El trabajo en presencia de los cuerpos puso en relación a las distintas temporadas en la historia de la Compañía de la UNA como en ningún otro caso. No sólo las últimas generaciones en “reponer” la obra accedieron a esta como una ya modificada por el trabajo de otros sino que, incluso, la primera versión de *Cuarto creciente* fue llevada adelante como una “reposición”. De este modo, el devenir de la obra se convirtió en un pasaje de secuencias coreográficas en el que los intérpretes que las ejecutaban desconocían los conceptos e ideas disparadoras de aquel material. Es por esto que tanto el director como los bailarines entienden que la obra fue poco a poco “desdibujándose”.

De este modo, la “reposición” estuvo centrada en que la ejecución de la coreografía fuese lo más “fiel” posible a la versión anterior y no se realizó una reflexión sobre los conceptos y temáticas que la obra abordaba: se puso el foco en la recuperación de un material kinético *original*. Es en este sentido que Victoria Pérez Royo propone una serie de interrogantes que permiten problematizar la noción de “fidelidad”:

El concepto inocente de ‘fidelidad’ a la pieza recuperada se desmorona nada más al plantear una serie de preguntas bastante obvias: (...) ¿a qué aspecto se le presta más atención: a los principios que dirigían la coreografía o a los pasos concretos que ejecutan los bailarines? (Pérez Royo, 2010, p. 54).

Cuarto creciente se constituyó como una obra canónica en la Compañía de la UNA elegida continuamente por la dirección para ser “repuesta”. En todos los procesos de *volver a hacer*, se postuló una pieza “primera” que debía ser conservada en sus sucesivas copias. En este sentido, la obra fue entendida como un producto cerrado y perteneciente al pasado. En términos de Pérez Royo, se creó una “codificación de la danza original”: la obra se convirtió en un canon preceptivo y ciertos detalles circunstanciales o eventuales de esa pieza *original* se convirtieron en elementos sustanciales o gestos inalterables (Pérez Royo, 2010, p. 59).

Es posible analizar las prácticas de “reposición” de *Cuarto creciente* utilizando la categoría *recreación*. A partir de la codificación de una pieza *original*, en el *volver a hacer* la obra no se propone una mirada crítica ni una revisión sobre el propio material; se establece una forma repetible y rígida a ser copiada de generación en generación. En lugar de una desmitificación, estas prácticas mitifican la obra “situándola operativamente fuera del tiempo” (Pristaš, 2010, p. 119). Este tipo de prácticas anulan, así, la potencialidad creativa en la reflexión entre pasado y presente.

Volver a hacer *Paraísos artificiales* (2007 / 2015)

En 2007 la coreógrafa Gabriela Prado¹⁰ fue convocada para montar y estrenar una obra. Ese año, se encontraba trabajando junto con otros coreógrafos en la experimentación de una pieza y decidió continuar utilizando los disparadores iniciales de aquel proyecto para generar el material de movimiento con los intérpretes de la Compañía de la UNA. *Paraísos artificiales*

¹⁰ Gabriela Prado es egresada de la Escuela Nacional de Danzas, del taller de Danza Contemporánea del Teatro General San Martín y de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Licenciada en Psicopedagogía. Ha completado estudios en la Trisha Brown School of Dance de Nueva York, Alexander Technique (Ámsterdam), Action-Theater (San Francisco), Improvisación (Banyolas, Berlín, Viena y Bruselas) y ha participado del grupo argentino Nucleodanza. Sus coreografías recibieron destacados premios y han recorrido festivales de Estados Unidos, países de Europa y diferentes provincias argentinas. Es docente titular de cátedra de carreras de grado y posgrado de los Departamentos de Movimiento y Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes (UNA).

se estrenó en el año 2007 en la Casa de la Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Ocho años más tarde, en 2015¹¹, Prado fue convocada para volver a montar la obra en el Centro Cultural Haroldo Conti con un elenco totalmente nuevo. Inició un proceso creativo partiendo de las mismas consignas utilizadas en la primera versión, trabajando en improvisaciones y seleccionando el nuevo material de la obra.

En los inicios del proceso creativo, se tomó como punto de partida la lectura de *Antropología del cuerpo y modernidad* de David Le Breton (1995) para pensar en la relación de cercanía o lejanía del sujeto con respecto a las ciudades y su inserción en éstas como simulacros: “Como una traducción personal, me interesaban los planos que aparecen en lo cotidiano de una ciudad. Le Breton escribe que a medida que el sujeto se aleja de las ciudades ve la propia escenografía de estas como un simulacro” (Prado, 2020). A partir de lo surgido en improvisaciones con diferentes pautas acerca de cómo reproducir movimientos de la vida cotidiana, se trabajó en la búsqueda del lenguaje singular de la obra.

En términos de la coreógrafa, los conceptos centrales que se investigaron son los de “alternancia” y “simultaneidad”. La obra surge, de este modo, a partir de la idea de un posible encuentro con el otro, de una intimidad que se constituye por encima de la repetición de los rituales cotidianos. En los recorridos de los bailarines por el espacio, entiende Prado, se devela el entramado de refugios personales en la vida cotidiana.

¹¹ En 2016 se realizaron funciones en el Centro Cultural 25 de Mayo para las cuales el elenco de la Compañía de la UNA se modificó parcialmente. Prado participó de una serie de ensayos finales para terminar de corregir movimientos específicos y transiciones entre escenas.



(Figura 3: Paraísos artificiales, Casa de la Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2007. Captura de pantalla de registro audiovisual)

En 2015, el proceso de volver a hacer *Paraísos artificiales* fue dirigido completamente por Prado. Desde un principio, se propuso mantener el orden secuencial de las escenas y la estructura general de la obra, a la que se le añadieron algunas escenas nuevas de transición. Se propuso la creación de nuevo material a partir de las ideas centrales de la obra ya que, desde su perspectiva, “no se repuso el material kinético, sino que se repuso el concepto de obra” (Prado, 2020).

Para dar inicio al proceso creativo de la “reposición”, Prado retomó el interrogante que había funcionado como disparador en la primera versión: “¿Cuál es tu paraíso artificial?” De esta forma, cada intérprete trabajó sobre distintos modos de plasmar en el cuerpo aquellas preguntas acerca de los espacios de refugio dentro de la ciudad, entendidos como “paraísos artificiales”: algunos intérpretes investigaron, por ejemplo, la experiencia de la soledad en un viaje en colectivo o en el espacio abierto de una gran avenida. Así es como, a partir de los imaginarios de los nuevos intérpretes, se trabajó de forma colectiva en la *creación de nuevo material* que fue seleccionado y editado por la coreógrafa. Con respecto a esto, Prado observa que si bien en ambas versiones las propuestas hacia los intérpretes fueron las mismas, la respuesta por parte de ellos varió sustancialmente y, así, el material kinético de la obra:

“Trabajar con la creatividad de los intérpretes para mí era un motor importante a la hora de la creación” (Prado, 2020). Por este motivo tomó la decisión de alargar la estructura de la obra en la segunda versión incluyendo “nuevos paraísos” personales, que generaron interés en ella específicamente.

Por otro lado, los intérpretes y la directora también recurrieron al *registro fílmico* de la primera versión. Se utilizó tanto para trabajar en la *copia coreográfica* de algunas escenas específicas (como determinados unísonos grupales) y en otros casos, como referencia para el montaje de nuevas escenas. Además del trabajo sobre el material kinético, la obra se “repuso” en el Centro Cultural Haroldo Conti y la coreografía fue repensada para este nuevo espacio. Allí, el único frente utilizado en la primera versión se adaptó a un nuevo escenario con un doble punto de vista, para un público dispuesto en gradas enfrentadas. La coreógrafa realizó, entonces, un diseño de movimiento que pudiera ser observado simultáneamente desde perspectivas opuestas. Además, en la versión del 2015, la directora decidió prescindir del material audiovisual que en la primera versión se proyectaba sobre las paredes del fondo del escenario y los cuerpos de los bailarines.

Prado hace referencia al proceso general de la “reposición” como un proceso de aprendizaje. Se trata, desde su punto de vista, de una oportunidad para repensar el proceso creativo y desplegar todas sus posibilidades, así como para reflexionar sobre la potencia creativa de las obras en el pasaje del tiempo. De este modo, la coreógrafa aborda la “reposición” distanciándose de la concepción de obra como un producto cerrado y trabaja con las posibilidades de “revisarla, de volver a habitarla desde nuevos saberes” (Prado, 2020). Durante los ocho años transcurridos entre una versión y otra, si bien las respuestas de los intérpretes sobre sus “paraísos artificiales” variaron, la directora mantuvo el núcleo conceptual de la obra, los significados y los temas que en ella subyacían.

Paraísos artificiales es una obra que surge a partir de las preguntas y respuestas personales de cada intérprete sobre la vida en la ciudad. Por esto,

el trabajo en el proceso creativo de ambas versiones fue llevado a cabo como un *trabajo colectivo* junto con los intérpretes. No se realizó una “reposición” de material kinético a partir de la *copia coreográfica* sino a partir de los conceptos centrales de la obra, suponiendo una participación activa por parte de los intérpretes en la reflexión y creación de nuevo material. Es por esto que resultaron fundamentales y se constituyeron como ejes de la “reposición” los diferentes aportes y propuestas de estos que, como bailarines-creadores, atravesaron el proceso estableciendo diálogos con los materiales pasados de una obra ya estrenada.



(Figura 4: *Paraísos artificiales*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2015. Fotografía: Paola Evelina Gallarato).

En el caso de *Paraísos artificiales* se lleva adelante una doble tarea: la directora y los intérpretes, en tanto creadores de material kinético, vuelven sobre consignas y disparadores acercándose a la primera versión mientras, a su vez, se alejan de ella en la generación de nuevas respuestas y materiales encarnados en nuevos cuerpos. En este sentido, Prado entiende que realiza “una relectura de la obra”, partiendo de la estructura coreográfica y dramática pero volviendo a reflexionar sobre los materiales, actualizándolos en un nuevo contexto de recepción y a través de nuevos cuerpos. En esta dirección, Prado

define *Paraísos artificiales* obra como una “obra viva”: lejos de ser una “coreografía fija que se corresponde con una obra cerrada” es a partir de los núcleos conceptuales que se genera, cada vez, la kinesis de una nueva obra. En el caso de *Paraísos artificiales*, las prácticas de “reposición” pueden analizarse a partir del concepto de *reconstrucción*. Desde la reflexión crítica sobre el pasado se trabajó en la reescritura de una obra, entendida como nueva. Se problematiza, entonces, la noción de “original” en el sentido de que no se presta fidelidad a una pieza anterior que determina y condiciona a una segunda pieza como copia. Lejos de entender este proceso como la realización de un pasado inmodificable, Prado trabajó a partir de los nuevos materiales surgidos poniéndolos a disposición de una nueva práctica artística y reelaborándolos en un contexto de producción y recepción distinto.

Volver a hacer *Savage* (2013 / 2018)

En 2013 Pablo Rotemberg¹² fue convocado por la directora de la Compañía de la UNA para montar y estrenar una obra. Partiendo de las pautas de investigación utilizadas en sus clases y seminarios de improvisación y composición comenzó, junto con lxs intérpretes, a elaborar el material de la misma. El proceso de creación duró tres meses y se presentó en 2013 a modo de “Trabajo en proceso” y en 2014 se estrenó oficialmente en el Teatro Portón de Sánchez.

En 2018, Rotemberg fue convocado nuevamente para volver a montar *Savage* y trabajar junto con un elenco totalmente diferente. Desde la

¹² Pablo Rotemberg es director, coreógrafo, músico y docente argentino. Es Profesor Superior de Música egresado del Conservatorio Nacional de Música Carlos López Buchardo y Licenciado en Cinematografía egresado de la Fundación Universidad del Cine (FUC). Realizó estudios de perfeccionamiento en danza, teatro y música en Argentina, Bélgica, Alemania, Francia y Estados Unidos. Sus obras se han presentado en Europa y Latinoamérica. Recibió becas y subsidios del Fondo Nacional de las Artes, de la Fundación Antorchas, del American Dance Festival (ADF), del Instituto Prodanza, del Instituto Nacional del Teatro (INT) y del Instituto Proteatro. Es titular de Cátedra en el Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y dicta regularmente seminarios y workshops tanto en Argentina como en el exterior.

perspectiva del director se trabajó sobre la coreografía “original” de la obra “adaptándola y mejorándola”. Los intérpretes y asistentes destacan las instancias de investigación y de generación de nuevo material, creación de escenas, en conjunto con una revisión crítica de los textos y el sentido general de la obra. El proceso de “reposición” duró tres meses y se llevaron a cabo cuatro únicas funciones en el Centro Cultural 25 de Mayo.



(Figura 5: Savage, versión 2014. Teatro El Portón de Sánchez). (Figura 6: Savage, versión 2018. Centro Cultural 25 de Mayo. Fotografías: Paola Evelina Gallarato)

Savage es una obra de danza cuyo imaginario parte, según Rotemberg, de la acumulación de sentidos que proporciona una sociedad en la que predomina una perspectiva pesimista respecto del ser humano. El director investiga en esta obra la alternancia entre puntos de vista a los que se refiere como “profundos” o “terribles” y aquellos a los que denomina como “superficiales” o “banales”. A partir de estos, trabaja con ciertas temáticas como la violencia, el sexo y los límites del cuerpo a los que caracteriza como “*clichés*”, tanto dentro de su propia producción, como del arte en general: por ejemplo a partir del cruce entre “lo alto y lo bajo de la cultura”. La obra condensa materiales disímiles y heterogéneos en el desarrollo de las escenas: discursos sobre la historia nacional argentina, canciones de *Disney* traducidas al castellano, música barroca, heavy metal, una bailarina de ballet, una multitud de cuerpos desnudos, entre otros.

En 2018 el proceso de volver a hacer *Savage* fue dirigido por Rotemberg. Se trataba para él de una primera experiencia de “reposición” de

una obra propia, con intérpretes nuevos y un largo tiempo transcurrido entre las versiones. Como un primer acercamiento por parte del nuevo elenco a la obra, el director puso a disposición el registro fílmico de la versión 2014 y los intérpretes y asistentes comenzamos a interiorizarnos con el material.

En las primeras semanas de encuentro entre Rotemberg y el elenco realizamos largas improvisaciones con pautas propuestas por el director. Del mismo modo en que lo había hecho en la primera versión, utilizó consignas de sus propias clases de improvisación y composición como disparadores. El director apuntó a que los intérpretes ingresáramos y comprendiéramos su universo creativo y el de la obra en general. Realizamos, por ejemplo, una serie de ejercicios ligados a la permanencia y resistencia física en determinadas posturas, así como pautas dirigidas a generar agotamiento físico. Al trabajar con temáticas como la sexualidad y la violencia, algunas de las consignas implicaron un desafío personal e interpretativo para los bailarines. A diferencia del 2014, en donde los intérpretes desconocían el rumbo que la obra finalmente tomaría, en la versión 2018 teníamos una dirección clara y ya conocida.

En una segunda instancia, el director trabajó junto con la asistente coreográfica en la asignación de los roles a cubrir en el desarrollo de la obra. Se trató de un proceso de pruebas dentro del elenco: varios intérpretes ensayábamos un mismo rol y el director seleccionaba a quien finalmente lo ejecutaría. Una vez elegidos los roles, las escenas comenzaron a montarse casi todas a la par, sin un orden o plan de trabajo preestablecido.

El trabajo de “reposición” se organizó a partir de la de copia coreográfica del material a través de registros fílmicos tanto de ensayos como de funciones, del trabajo con los conceptos de las escenas pre-existentes, la ampliación del material anterior y, en menor medida, se recurrió a la improvisación y generación de nuevo material. A partir de estos procedimientos, Rotemberg buscó profundizar en las potencias interpretativas del nuevo elenco en la obra.

Además de la copia coreográfica, explicada anteriormente, otro procedimiento utilizado fue el de la copia conceptual de algunas escenas. En estos casos, el director retomó las ideas disparadoras de las escenas para generar material con los nuevos intérpretes. Por ejemplo, esto sucede con el solo de la primera escena de la obra. En la primera versión, la escena retomaba *La danza de la bruja* (1914) de Mary Wigman y la intérprete desarrollaba una serie de elementos formales, dinámicos y expresivos de esta pieza coreográfica. En 2018, el director trabajó con una nueva bailarina en la creación de un nuevo solo en función de sus propias características, su potencia expresiva y técnica, recurriendo por lo tanto a otra pieza icónica dentro de la historia de la danza: la versión de Pina Bausch de *La consagración de la primavera* (1975). En definitiva, el nuevo montaje de esta escena se llevó a cabo a partir de la copia conceptual del solo de la primera versión retomando las consignas del proceso creativo: el estudio y la exploración de una pieza histórica. En ambas versiones, el solo de una bailarina hacía referencia a una pieza canónica en la historia de la danza copiando movimientos concretos de la coreografía y potenciando las características expresivas o técnicas propias.

Como otro procedimiento para la “reposición”, también se recurrió al asesoramiento por parte de los intérpretes y asistentes del 2014, quienes presenciaron ensayos y colaboraron con el montaje coreográfico a partir del pasaje del material “de cuerpo a cuerpo”.

Además se trabajó en la ampliación y complejización del material existente, a partir del armado de “inventarios” de movimientos. Tomando como base la primera versión, los intérpretes improvisamos y generamos una ampliación de distintos recursos que se ordenaron, seleccionaron y estudiaron (levantadas, modos de desplazarse, etc.). El coreógrafo propuso “mejorar” el material, realizando un nuevo recorte de manipulaciones y movimientos posibles y proponiendo una dinámica temporal no predecible en el desarrollo de los mismos.

Por otro lado, se generó *material nuevo* que se incorporó a la estructura de la obra. Al inicio de la misma, el director decidió incluir la canción *Un mundo ideal* de la película *Aladdín* (1992), cantada a capela por todo el elenco. Del mismo modo, se incluyeron en el desarrollo de la obra fragmentos de *Facundo* (1845) de Domingo F. Sarmiento que el director seleccionó y trabajó con el intérprete que los enunciaba en escena.

En la versión del 2018 aumentó considerablemente *la utilización de material y las referencias a obras anteriores del director* como un tipo de intertextualidad característica en el trabajo de Rotemberg. En la versión del 2014, trabajó con fragmentos de, por ejemplo, *La idea fija* (2010) y en el 2018 se amplió el repertorio y se agregaron nuevas referencias a *La Wagner* (2012) y *El cisne salvaje* (2018)¹³.

En definitiva, la “reposición” de *Savage* se organizó a partir de una serie de procedimientos muy variados en correspondencia con los materiales heterogéneos que presentan las diferentes escenas de la obra. En términos del director, la obra “se repuso casi tal cual y se hicieron pocos cambios con respecto a la primera versión, algunas escenas agregadas y sobre todo mejoras coreográficas” (Rotemberg, 2020). Sin embargo, entre las versiones, se presentan diferencias significativas con respecto a los sentidos de la obra y, sobre todo, en el trabajo interpretativo de los bailarines.

En la versión del 2018, las escenas grupales se trabajaron con la intención de reforzar el sentido de “espectáculo” con respecto a la música, la iluminación y el vestuario que generaban una puesta más llamativa, en contraposición a la estética “oscura” y “desprolija” del 2014 que se escenificaba con iluminación tenue y ropa de ensayo. Los materiales de movimiento se modificaron en esta misma dirección: una mayor cantidad de intérpretes ejecutaron los movimientos en cada una de las escenas y las coreografías fueron más largas y complejas.

¹³ *La idea fija* (2010), *La Wagner* (2012) y *El cisne salvaje* (2018) son todas obras dirigidas por Pablo Rotemberg.

Durante los cinco años transcurridos entre las versiones, gran parte de las temáticas y conceptos que subyacen en *Savage* adquirieron nuevos y diversos significados. Los textos de P. B. Preciado, utilizados en 2014, se difundieron y cobraron gran popularidad en el marco de un nuevo contexto de discusiones sobre género y sexualidad. Desde el comienzo del proceso en 2018, hubo una constante reflexión por parte del grupo (director, asistentes e intérpretes) acerca de la vigencia y el tratamiento de los mismos. A diferencia de lo que sucedió con la utilización de las piezas de Wigman y Bausch, Rotemberg destaca haberse interrogado acerca del “envejecimiento” de estos textos. Si bien el recorte utilizado en la obra finalmente no se modificó, sí se realizaron una serie de operaciones escénicas en el modo de enunciación. Por ejemplo, en la “reposición” los textos de Preciado fueron leídos en castellano, portugués y alemán, generando una superposición de voces y cierta dificultad para su comprensión, así como también algunos de los intérpretes realizaron la mímica de ciertas palabras enunciadas. De esta forma, el contenido del discurso pasó a un segundo plano, produciéndose un desplazamiento desde un tono pedagógico y explicativo en la enunciación de los intérpretes en 2014, hacia un tono irónico en el 2018.

Por otro lado, la incorporación de los nuevos textos enunciados en la obra (la canción *Un mundo ideal* y textos de *Facundo*) también generaron nuevos sentidos intertextuales con respecto a los de Preciado. Rotemberg apuntó hacia la alternancia entre “lo alto” y “lo bajo” y el trabajo con los diferentes puntos de vista sobre aquellos clichés: se añadieron los sentidos de los estereotipos presentes tanto en el discurso idealizado de *Disney* y la banalización romántica de un “mundo ideal”, como en las construcciones discursivas sobre la patria, la civilización y la historia nacional argentina en Sarmiento.



Figura 7: Savage, versión 2028. Centro Cultural 25 de Mayo. Fotografía: Paola Evelina Gallarato)

Finalmente, la versión del 2018 propuso una revisión crítica del contenido político y social de la pieza, generando modificaciones en la obra en función de un nuevo contexto. El trabajo, en términos de Rotemberg, se organizó fundamentalmente a partir del procedimiento de la copia coreográfica e, incluso, a partir de la búsqueda de cierta fidelidad con respecto a una coreografía anterior. En este sentido, el proceso de “reposición” podría analizarse tomando en cuenta el concepto de *recreación*, al priorizarse la ejecución técnica y precisa de los movimientos y la relación identitaria con un *original*. Sin embargo, la propuesta de trabajo de Rotemberg y las pautas desarrolladas con el nuevo elenco en el 2018 se orientaron principalmente al trabajo con los intérpretes, potenciando nuestras capacidades e individualidades, y a la complejización coreográfica de la obra. Para ello, la copia a partir de la utilización de los registros fílmicos disponibles no resultó una herramienta suficiente, así como tampoco el pasaje del material coreográfico “de cuerpo a cuerpo” entre las generaciones. De este modo, se dio inicio a un nuevo proceso creativo que apuntaba tanto a la recuperación y

revisión crítica del material existente como a la generación de nuevos materiales para las escenas.

En el intercambio entre el pasado y el presente se abrieron nuevos interrogantes durante el proceso de “reposición” acerca de cómo *volver a hacer* la danza de otro cuerpo, en el propio. Más allá de la ejecución precisa, Rotemberg trabajó con nuestros estados interpretativos desde la *afectación* de los cuerpos. Tal como señala Franko: “Ya no se trataba de demostrar cómo se podía rehacer la danza simulando la danza original y la apariencia del bailarín, sino más bien de cómo era hacerlo de nuevo” (Franko, 2017, p. 22)¹⁴.

A partir de esto, podemos entender que gran parte de la “reposición” se organizó a partir de la reflexión con respecto al intercambio entre los cuerpos de los nuevos intérpretes y las producciones de los intérpretes anteriores. Como uno de los tres aspectos interrelacionados que Gerald Siegmund plantea para dar cuenta de estos procesos, *el afecto* no se refiere únicamente a la condición material del cuerpo sino, también, a la presencia abstracta de aquellos otros cuerpos con los que se producen conexiones, relaciones de tensión (Siegmund, 2017, p. 498). Al interpretar los movimientos del elenco anterior en nuestros propios cuerpos, los bailarines del 2018 ejecutábamos, a la vez, dos danzas: la de los intérpretes del 2014 y una danza totalmente nueva. A partir del afecto mutuo y la doble transición entre los cuerpos del pasado y el presente, *Savage se reconstruye* como una nueva obra mientras recurre a la memoria como generadora de conocimiento.

Esta *reconstrucción* combina el estudio formal del material pre-existente, modificaciones sobre éste, instancias de búsqueda creativa y, sobre todo, una reflexión crítica al actualizar el material generando nuevos sentidos y lecturas en un nuevo contexto. En este proceso enfocado en la *afectación* de los cuerpos, los intérpretes ocupamos un rol central como intérpretes-creadores. Siguiendo

¹⁴ “The concern was no longer to demonstrate how the dance could be redone by simulating the original dance and the dancer’s appearance; the emphasis was rather on what it was like to do it again” (Franko, 2017: 22). La traducción es nuestra.

a Franko, nuestro trabajo ya no era “exclusivamente el de bailar, sino también el de reconvertir (en su doble significado de develar y encubrir nuevamente) trazas (pistas), siguiendo indicaciones (guías), que constituyen el fondo (textura)” (Franko, 2017, p. 509-10)¹⁵.

De este modo, efectivamente no se utilizó la primera versión como un resultado cerrado o un pasado al que volver, sino como un punto de partida para “reconvertir”, entrar en diálogo, explorar nuevas posibilidades de sentido y configurar una nueva obra, aunque tampoco final ni acabada. Finalmente, la *reconstrucción* de *Savage*, así como el modo colectivo de abordar los procedimientos, son determinados por el modo de trabajo en la creación de la primera versión, los conceptos y tematización del *afecto* de los cuerpos como un aspecto central de la obra.

El cuerpo como memoria y conocimiento

En el contexto de la Compañía de la UNA los modos *volver a hacer* las obras reflejan la amplia heterogeneidad de visiones coreográficas que transitan este espacio de formación. En el trabajo con el pasado, el eje que estructura cada “reposición” se relaciona con el concepto de obra de cada coreógrafo y, entonces, con el modo de trabajo que propone en los procesos creativos. Las estrategias de montaje en cada caso ponen de manifiesto cuáles son los aspectos centrales a recuperar y cuáles pueden perderse en el proceso de “presentificación”.

En definitiva, podemos diferenciar principalmente dos modos centrales de trabajo con el pasado dentro de la Compañía de la UNA: la *recreación* y la *reconstrucción*. En las *recreaciones* las obras son trabajadas como un producto

¹⁵ “The dancer’s work, in other words, is no longer exclusively that of dancing, but also that of reconvering (in its double meaning of unveiling and covering up again) traces (clues), following indications (leads), constituting background (texture).” (Franko, 2017, p. 509/10). La traducción es nuestra.

cerrado al que copiar, con la idea de conservar la forma de una primera versión entendida como *original*, otorgando a estas piezas un estatus canónico dentro de la producción de la Compañía de la UNA. En cambio, explorando la potencialidad de las obras ya estrenadas, reabriendo los procesos creativos y retomando los disparadores y conceptos, las *reconstrucciones* abren un diálogo en la superposición de temporalidades haciendo una lectura crítica del material. De este modo, podemos diferenciar entre aquellos procesos que pretenden una relación identitaria con su estructura y los que ponen el acento en los conceptos y temáticas de la obra. En *Cuarto creciente*, el director propone una “libertad en la interpretación de las secuencias” (Galván, 2020) pero dentro de ciertos parámetros ya fijados en la obra anterior: se establecen “aportes” en los modos de ejecución, calidades de movimientos. En el proceso de *recreación*, no se apuntó a investigar sobre los conceptos disparadores de la obra ni a la creación de nuevo material kinético, sino a la *copia coreográfica fiel* donde los intérpretes pudieron añadir su impronta únicamente dentro de una estructura preestablecida.

Este caso difiere de *Paraísos artificiales* y *Savage* en los cuales, aunque con distintos abordajes y procedimientos, se establecen *reconstrucciones* a partir de la reactualización de un concepto de obra y se llevan adelante nuevos procesos creativos. De este modo, las primeras versiones no son fijadas como piezas a las que copiar sino como una primera instancia con la que dialogar. Se apunta a la generación de nuevo material o la adaptación del mismo de modo colectivo, en donde los intérpretes tienen un rol sumamente activo: los directores editan, seleccionan y organizan los materiales propuestos por ellos en improvisaciones a partir de pautas centradas en el concepto de la obra.

A partir de las tres obras analizadas en el desarrollo del TFG, pudimos reflexionar en torno a las similitudes y diferencias con respecto a las prácticas que dentro de la Compañía de la UNA se denominaban como “reposiciones”. En este sentido, postulamos una nueva categoría a la que definimos *volver a hacer* para reunir el conjunto de posibilidades de volver a poner en escena una

obra y dar cuenta de sus especificidades en relación con el carácter formativo de la Compañía.

En conclusión, a través del *volver a hacer* se recupera el pasado como un modo de permanencia y reconocimiento de la producción de la Compañía de la UNA. Con distintas perspectivas acerca de la “reposición” —y por lo tanto, de la obra—, estos procesos constituyen valiosas instancias de formación y aprendizaje, como un modo de conocimiento inscripto en el cuerpo, como un modo de generar conocimiento, de hacer historia, desde y para la danza. En la Compañía de la UNA las prácticas de *volver a hacer*, en tanto modo de continuidad de las obras, se configuran en contra de la posible pérdida en el tiempo de su propia producción. Además, dentro de este modo de trabajo se remarca la importancia de la memoria corporal: al trabajar desde lo acumulado en los cuerpos de generación en generación, las piezas continúan abriendo diálogos con el presente, cada vez que se realizan (Franko, 2017). En el pasaje de materiales entre los distintos intérpretes abren una serie de preguntas sobre el quehacer coreográfico y el modo de entender las obras, configurándose como valiosos procesos de aprendizaje. En este sentido, las experiencias de “reposición” no son sólo decisiones prácticas dentro de la programación, sino que se establecen como instancias pedagógicas para cada uno de los roles involucrados. En lugar de preservar el “pasado como pasado” estas prácticas ponen en relación maestros y estudiantes, directores y bailarines a través del ejercicio de la “memoria cultural” acumulada en los cuerpos (Schneider, 2010).

Entendiendo al cuerpo como un espacio para la generación de conocimiento, el trabajo de *volver a hacer* dentro de la Compañía de la UNA permite una exploración y pensamiento crítico sobre sus piezas y una elaboración de nuevos materiales, donde todos los agentes involucrados participan tanto de una experiencia de presentificación como de aprendizaje. En la misma obra, los bailarines, en su doble rol de bailarines e investigadores, a través de sus cuerpos y sus movimientos redescubren y reescriben su historia,

problematizando la “desaparición” de la danza, que se conserva y se reconceptualiza en el mismo *volver a hacer*. Los agentes de la compañía abordan la formación con un sentido analítico y crítico a través del trabajo de las versiones y elencos que se entrecruzan en los recorridos históricos. A través de estas prácticas la Compañía de la UNA ingresa a su historia reflexionando sobre su pasado y, en un doble gesto, valora y reconoce su producción en el presente, revelando una noción conflictiva respecto a las temporalidades de la danza.

Las prácticas de *volver a hacer* se constituyen como experiencias de formación para sus participantes, permitiendo la reflexión sobre su propio trabajo en la yuxtaposición temporal entre presente y pasado. De este modo, comprendemos que la categoría es productiva aún proyectándose fuera del contexto estudiado para reunir prácticas diversas que no son definidas necesariamente como recreaciones, reconstrucciones o *reenactments* pero que ponen en jaque la noción de tiempo lineal. Así, *volver a hacer* se torna una herramienta valiosa para continuar debatiendo sobre la creación coreográfica, las posibilidades de comprender el archivo y su relación con la memoria corporal y, sobre todo, como una categoría para seguir problematizando los modos de generar conocimiento y construir historiografías desde y para la danza.

REFERENCIAS

Bibliografía

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

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

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

DEPARTAMENTO DE ARTES DEL MOVIMIENTO, Universidad Nacional de las Artes, Diez años Artes del Movimiento, Buenos Aires, Libros UNA, 2008.

FRANCO, Susanne, "The Motion of memory, the question of History" En: FRANKO The Oxford Handbook of Dance and Reenactment Nueva York. Oxford University Press. 2017.

FRANKO, Mark, "Epilogue to an Epilogue: Historicizing the Re- in Danced Reenactment". En: FRANKO The Oxford Handbook of Dance and Reenactment Nueva York. Oxford University Press. 2017.

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

JANŠA, Janez, "Reconstrucción 2". En: DE NAVERÁN. Hacer Historia. Barcelona, Centro Coreográfico Galego. Institut del Teatre. Mercat de les Flors, 2010.

PELLEGRINI, Ana Lucía y RYPKA, Sofía. Volver a hacer siendo otrxs. Las prácticas de "reposición" en la Compañía de Danza de la Universidad Nacional de las Artes. Trabajo Final de Graduación, Licenciatura en Composición Coreográfica mención Danza, Departamento de Artes del Movimiento, Universidad Nacional de las Artes, 2022.

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

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

PRISTAŠ, Goran Sergej, "Operación, recreación, reconstrucción". En: DE NAVERÁN. Hacer Historia. Barcelona, Centro Coreográfico Galego. Institut del Teatre. Mercat de les Flors, 2010.

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

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

SIEGMUND, Gerald, "Affect, Technique, and Discourse-Being Actively Passive in the Face of History: Reconstruccion of Reconstruction". En: FRANKO. The

Oxford Handbook of Dance and Reenactment, Nueva York, Oxford University Press, 2017.

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

Fuentes

DEPARTAMENTO DE ARTES DEL MOVIMIENTO, Secretaría de Extensión y Bienestar Estudiantil (2021), Carpeta institucional de la Compañía de la UNA de Danza de la UNA (2002-2020), Secretaría de Extensión y Bienestar estudiantil. Recuperado de: [https://movimiento.una.edu.ar/contenidos/Compañía de la UNA-de-danza-de-la-una_28289](https://movimiento.una.edu.ar/contenidos/Compañía%20de%20la%20UNA-de-danza-de-la-una_28289)

FRIERA, Silvina (18/10/2003), El IUNA un espacio para sembrar danzas a futuro, CABA, Espectáculos. Página 12. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-26945-2003-10-18.html>

LUÉVANO MARTÍNEZ, María de la Luz (2016), Mendoza, Comprendiendo lo sociocultural desde la autoetnografía. V Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales, Métodos, metodologías y nuevas epistemologías en las ciencias sociales: desafíos para el conocimiento profundo de Nuestra América. En Memoria Académica. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8490/ev.8490.pdf

MELGAR, Analía (27/11/2004), Pesos pesados de la danza con bailarines universitarios, CABA, Espectáculos. Página 12. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-44110-2004-11-27.html>

MORENO, María (09/08/2002), Purísima, CABA, Las 12. Suplementos. Página 12. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-298-2002-08-09.html>

PACHECO, Carlos (14/02/2011), Juegos espaciales y movimientos mínimos, CABA, Danza. Espectáculos. Diario La Nación. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/danza/juegos-espaciales-y-movimientos-minimos-nid883355/>

Sitios de consulta

Alternativa Teatral, Comunidad en escena,
<http://www.alternativateatral.com/>

Artes del Movimiento, Universidad Nacional de las Artes,
Movimiento.una.edu.ar

Porro, Ángel (2014) Registro y memoria. Aportes de los registros fílmicos en la construcción de la memoria colectiva de la danza [Trabajo final de Graduación, Universidad Nacional de las Artes]

Entrevistas

Gabriela Prado, comunicación personal grabada con las autoras, 23 de junio de 2020.

Grinstein, Roxana, comunicación personal grabada con las autoras, 11 de diciembre 2020

Pablo Rotemberg, comunicación personal grabada con las autoras, 2 de julio de 2020

Roberto Galván, comunicación personal grabada con las autoras, 13 de julio de 2020.

***Ana Lucía Pellegrini** é Bailarina, coreógrafa e investigadora. Licenciada en Composición Coreográfica por la UNA. Maestranda en Estudios de Teatro y Cine Argentinos y Latinoamericanos por la UBA. Integrante del Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (IHAAL, FFyL, UBA) GEDAL. Universidad de Buenos Aires. Universidad Nacional de las Artes. <https://orcid.org/0009-0002-1567-3438>
ana.pelle95@gmail.com

****Sofía Rypka** é Bailarina, coreógrafa e investigadora. Licenciada en Composición Coreográfica por la UNA. Integrante del Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (IHAAL, FFyL, UBA). Estudiante de Licenciatura en Letras, Facultad de Filosofía y Letras UBA. GEDAL, Universidad de Buenos Aires. Universidad Nacional de las Artes.
<https://orcid.org/0009-0001-2373-1485>
sofiarypka@gmail.com

Recebido em 30 de abril de 2025.

Aprovado em 23 de junho de 2025.