

# *Recuperando Caaporá en el siglo XXI: entierros vivientes, apariciones fantasmales y espectros por venir*

GONZÁLEZ, Ignacio / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo - CONICET - UNA (DAM, IIDAM) - igonzalez@uba.ar

---

Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: *Caaporá - espectros - proyecto*

## › **Resumen**

*Caaporá* fue un proyecto de ballet moderno sobre leyendas guaraníes que no llegó a realizarse, ideado por Ricardo Güiraldes y Alfredo González Garaño entre 1915-1917. Este proyecto ha ganado interés y cobrado mayor visibilidad en los últimos años y ha sido “rescatado” o “recuperado” de distintas maneras a lo largo de tiempo. Continuando con la línea de investigación que vengo desarrollando en Jornadas de años anteriores, en esta oportunidad propongo pensar el proyecto *Caaporá* y la figura de Nijinsky como *espectros* que aparecen y reaparecen de distintas maneras en la historia de la danza en Argentina.

Si tanto el proyecto como Nijinsky fueron “enterrados en vida” (el primero descartado de las obras completas de Güiraldes y el segundo encerrado en sanatorios psiquiátricos), el gesto y modelo de ese proyecto pervivió a lo largo de distintas épocas y reapareció en distintos ballets “nativistas” que fueron llevados a escena durante el siglo XX. En el siglo XXI, aquellas propuestas que abordaron directamente el proyecto güiraldeano evocaron e invocaron de distintos modos tanto a *Caaporá*, que aún hoy sigue siendo un ballet *por venir*, como a Nijinsky. En ese sentido, el concepto de *espectros* se presenta como una herramienta analítica productiva que permite reflexionar sobre el problema de la representación del pasado, de la presencia y la ausencia, de lo efímero y lo permanente, de lo visible y lo invisible, de lo tangible y lo intangible, de la realidad y la ficción.

## › **Presentación**

En el Archivo del Museo Gauchesco y Parque Criollo “Ricardo Güiraldes”, en San Antonio de Areco, se pueden consultar del proyecto *Caaporá* los bocetos de los diseños escenográficos y de vestuario realizados por los jóvenes artistas argentinos, así como el manuscrito y las versiones mecanografiadas del texto de Güiraldes. Es decir, para pensar la cuestión del archivo y lo que se archiva, estamos frente a un proyecto

que nunca se realizó pero del que contamos con más materiales documentales que de aquellos ballets de la época que sí se han realizado. Jugando con los términos, podemos decir que tenemos la “huellas” de un paso que no se dio y no tenemos, paradójicamente, las huellas de los pasos que sí se dieron. Incluso en otras oportunidades he mostrado cómo en distintos textos *Caaporá* aparece mencionado como un ballet efectivamente realizado y entonces lo que no se distingue es si su ausencia está dada por ser un objeto pasado o por ser un objeto irreal (González, 2018; 2022).

En el siglo XXI, aquellas propuestas que abordaron directamente el proyecto güiraldeano evocaron e invocaron de distintos modos a *Caaporá*, que aún hoy sigue siendo un ballet *por venir*. En ese sentido, el concepto de *espectros* se presenta como una herramienta analítica productiva que permite reflexionar sobre el problema de la representación, de la presencia y la ausencia, de lo efímero y lo permanente, de lo visible y lo invisible, de lo tangible y lo intangible, de la realidad y la ficción, y del trastrocamiento de las concepciones lineales del tiempo (pasado-presente-futuro).

Como es sabido, el concepto de *espectros* se ha diseminado fundamentalmente a partir de la publicación del libro *Espectros de Marx*, de Derrida, más allá del ámbito de la filosofía para ser retomado desde otras disciplinas, a tal punto que se produjo lo que se conoció como el “giro espectral” y el surgimiento de los estudios de espectralidad (*Spectrality Studies*). La serie de trabajos compilados por María del Pilar Blanco y Esther Peeren en *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory* (2013) permite dar una visión general de la productividad del concepto en el campo de las humanidades y las ciencias sociales (como en los *trauma studies* y los estudios de género y raza, por ejemplo). Otra referencia insoslayable, desde la sociología, es *Ghostly Matters*, de Avery Gordon, que parte de la idea de que para estudiar la vida social hay que afrontar los aspectos fantasmales que son constitutivos de ella (2008 [1997]: 7). La investigadora se focaliza en los sistemas abusivos de poder y el modo en el que ciertas violencias sociales, supuestamente pasadas, perviven y se dan a conocer –directa o indirectamente– en la vida cotidiana. En relación con esta perspectiva, habría que pensar si existe o no una violencia social traumática que pervive y permanece como una fuerza espectral o un “final que no ha terminado” en el proyecto *Caaporá*.

Desde los estudios de danza, por ejemplo, el investigador brasileño André Lepecki “invocaba” –entre otros– “el concepto de Avery Gordon sobre la fuerza sociológica de lo espectral” (2008 [2006]: 22). En ese sentido, el capítulo titulado “La danza melancólica de lo espectral poscolonial: Vera Mantero invoca a Josephine Baker”, es ejemplificador y una referencia imprescindible en la articulación de los estudios de espectralidad, los estudios poscoloniales y los estudios de danza. En el caso de los estudios de danza en/desde Argentina esta articulación ha sido aún hoy escasamente desarrollada. El modo en el que Lepecki analiza la figura espectral de Josephine Baker en *uma misteriosa Coisa, disse e. e. cummings* de Vera Mantero (1994), así como las implicaciones colonialistas y melancólicas que pone en juego la obra, resulta de utilidad para

pensar algunas figuras como la de Nijinsky, la del mismo proyecto *Caaporá* en la historia de la danza escénica en Argentina y/o la de los cuerpos indígenas *indebidamente enterrados* [“improperly buried bodies”] (Gordon, 2008 [1997]: 16), asesinados y expulsados de sus tierras durante la (mal)llamada Conquista del Desierto (1878-1885). ¿Acaso estos espectros indígenas asedian de algún modo las imágenes romantizadas de los indígenas que construyen los ballets nativistas del siglo XX? Esta pregunta –que necesitaría un espacio de reflexión mucho más extenso del que puedo trabajar en esta ponencia– quedará latente para desarrollarlo en otra oportunidad. Regresemos, por lo tanto, al concepto de *espectro*.

Según Derrida,

[...] el espectro es una incorporación paradójica, el devenir-cuerpo, cierta forma fenoménica y carnal del espíritu. [...] Pues son la carne y la fenomenalidad las que dan al espíritu su aparición espectral, aunque desaparecen inmediatamente en la aparición, en la venida misma del (re)aparecido o en el retorno del espectro. Hay algo de desaparecido en la aparición misma como reaparición de lo desaparecido. (1995 [1993]: 20)

Esa incorporación paradójica, esa intangibilidad tangible y tangibilidad intangible, esa invisibilidad visible y visibilidad invisible del espectro, dan cuenta además de una dislocación de las coordenadas espacio-temporales. Del espacio, porque el espectro está y no está a la vez, ocupa a la vez que no ocupa un lugar (es *atópico*, no localizable): el espectro no habita un espacio, sino que lo *asedia*. Y del tiempo, porque disloca la idea de un presente vivo, en la medida en que el espectro “empieza por regresar”, es siempre un “(re)aparecido” (25). El espectro trastoca el presente tanto desde el pasado como desde el porvenir: “el espectro del comunismo” era, en el *Manifiesto comunista*, un espectro por venir.<sup>1</sup> Esto me parece interesante, porque el concepto como herramienta analítica permite pensar aquellas manifestaciones inconclusas, cuestionar una temporalidad lineal y una concepción del espacio localizable: pone en cuestión, disloca, desajusta, el “aquí” y el “ahora”. Gran parte del análisis de Derrida se dedica precisamente a estudiar este desplazamiento temporal a partir de lo indecible de la traducción de la frase de Hamlet “The time is out of joint” (“El tiempo está fuera de quicio”): “‘*The time is out of joint*’, el tiempo está desarticulado, descoyuntado, desencajado, dislocado, el tiempo está trastocado, acosado y trastornado, desquiciado, a la vez desarreglado y loco. El tiempo está fuera de quicio, el tiempo está deportado, fuera de sí, desajustado” (31).

Derrida utiliza las palabras *espectro* y *fantasma* como sinónimos. La distinción se encuentra entre *espíritu*, por un lado, y *espectro-fantasma*, por el otro: el *espectro* es el cuerpo fenoménico del espíritu, es la forma

---

<sup>1</sup> No voy a desarrollar todo el planteo de Derrida, pero sí es necesario contextualizar brevemente: si Marx en el *Manifiesto* hablaba del “espectro del comunismo” como un espectro por venir, Derrida está pensando el espectro del comunismo como uno “presuntamente pasado”. Derrida publica su libro a principios de los 90, luego de la caída del muro de Berlín, de la reciente disolución de la URSS, del triunfo del capitalismo neoliberal y en plena proliferación de ciertos discursos vinculados al fin de la historia, al fin de las ideologías, al fin del comunismo, etc. Sin embargo, como menciona Derrida, los discursos dominantes no consiguieron librarse de todos los fantasmas de Marx y ese es, precisamente, uno de los ejes principales de su reflexión.

de aparición (153). El espíritu toma cuerpo, se encarna. Como dice Derrida: “no hay nunca devenir-espectro del espíritu sin, al menos, una apariencia de carne [...]. Para que haya fantasma, es preciso el retorno al cuerpo, pero a un cuerpo más abstracto que nunca” (144).

El espectro está, incluso, antes de su *aparición*, por eso los espectros están siempre por venir. Por eso asedian y nos miran sin que podamos cruzar la mirada con ellos (lo que Derrida llama *efecto visera*):

[...] fantasma o (re)aparecido, sensible insensible, visible invisible, el espectro primero nos ve. Del otro lado del ojo, cual efecto visera, nos mira antes incluso de que le veamos o de que veamos sin más. Nos sentimos observados, a veces vigilados, por él, incluso antes de cualquier aparición. Sobre todo –y éste es el acontecimiento-, porque *el espectro es acontecimiento*, nos ve durante una visita. Nos hace visitas.” (1993: 117) [el énfasis es mío]

En ese sentido, si Derrida también dice que una obra maestra se mueve siempre a la manera de un fantasma, ¿en qué sentido podemos pensar al proyecto *Caaporá* como un espectro? Si para Marx el “espectro del comunismo” era un espectro por venir, ¿puede ser este proyecto el espectro de un ballet siempre por venir? O, en todo caso, ¿es posible pensar al proyecto *Caaporá* como un espíritu en la historia de la danza en Argentina que reclama su encarnación, su “puesta en cuerpo”, su puesta en escena? Los llamados ballets nativistas del siglo XX, ¿responden a la interpelación o al llamado del proyecto *Caaporá* como espectro por venir? Las obras que refieren directamente a *Caaporá* en el siglo XXI, ¿lo evocan, lo convocan, lo invocan, lo conjuran como si de un espectro se tratase?

Por supuesto, uno también podría pensar a *Caaporá* con los conceptos de *teatro perdido* y el de *teatro de los muertos* que propone Jorge Dubatti. Desde el primero, el teatro se entiende a partir de la aceptación de cierta ontología de la pérdida, de su ser-acontecimiento que se percibe en el mismo momento que desaparece. De ese modo, el proyecto *Caaporá* se comprendería como un conjunto de materiales pre-escénicos (bocetos, dibujos, pinturas, argumento, etc.) con una fuerte virtualidad escénica. En consecuencia, lo que le faltaría a *Caaporá* sería solamente su concreción, el acontecimiento teatral propiamente dicho. Por su parte, el concepto de *teatro de los muertos* refiere a “la inabarcable masa de teatro de quienes nos precedieron, el teatro que hicieron los ya muertos –artistas, técnicos, espectadores– y que, de alguna manera misteriosa, regresa cada vez que se produce un acontecimiento teatral” (Dubatti, 2014: 142). Esta idea resulta perfectamente compatible –a mi entender– con el concepto de *espectros* de Derrida, aunque con uno de sus sentidos, es decir, el del retorno de los fantasmas del pasado. Ambos conceptos de Dubatti se sostienen en cierta metafísica de la presencia y funcionan perfectamente para desarrollar casi el mismo planteo que estoy haciendo aquí. Sin embargo, encuentro en el otro sentido de *espectros* de Derrida, no el del fantasma pasado del padre de Hamlet, sino el del espectro *por venir*, una productividad distinta que me interesa desarrollar aquí para observar sus alcances, para ver qué me permite pensar no de una obra que aconteció, sino de un proyecto que quedó suspendido (es decir: detenido, diferido, en suspenso...) sin confiscarlo a un pasado congelado, perdido, ni a restarle valor por su no concreción escénica. Quizás este

concepto me permita pensar más allá del “presente vivo” y de la lógica de la presencia. Por supuesto, también es necesario advertir algunos riesgos: el de caer en una sobrevaloración o mitificación del proyecto *Caaporá* o, también, en una sobreinterpretación que nos conduzca a ver espectros por todos lados.

En esta ponencia, intentaré demostrar de qué modo el concepto de *espectro* resulta un concepto pertinente para reflexionar sobre este ballet no realizado como así también en las obras que lo han recuperado de diversas maneras en los últimos años. La hipótesis que plantearé es que *Caaporá* puede ser pensado como un *espectro* que asedia desde distintos frentes: por un lado, en tanto recuerdo de un proyecto que no se concretó escénicamente perseguiría como un fantasma, a lo largo del tiempo, a una serie de producciones de ballets nativistas del siglo XX –como *La flor del Irupé* (Romanov, 1929), *Panambi* (Wallmann, 1940), *El junco* (1955, Borowski), *Kuarahy* (Julio López, 1991), por nombrar algunas–; por otro lado, en tanto espectro de un ballet por venir, asediaría también a los proyectos y a las obras que lo invocaron y continuarán invocando directamente en el siglo XXI. Por cuestiones de tiempo, me focalizaré en el último de estos frentes: trabajaré, especialmente, sobre un proyecto del siglo XXI que también ha quedado inconcluso.

### › **Espectros por venir**

El carácter inconcluso, irresuelto, de *Caaporá*, su estado de suspensión en un limbo entre ser y no ser, es en donde reside una potencialidad creativa casi infinita. Los proyectos o las obras que parten del conocimiento de *Caaporá* en el siglo XXI no actualizan una obra del pasado, sino un proyecto. Se podría plantear que en el teatro esto pasa todo el tiempo sin tanto alboroto, y que en realidad un mismo texto dramático tiene en ese sentido muchos espectros por venir. Estoy totalmente de acuerdo. En principio no habría nada de distinto. Pero lo que me interesa aquí es ver si el concepto de *espectros* me permite pensar algo más, es decir, pensar su espectralidad *como* acontecimiento, y de ese modo no confiscarlo a un tiempo pasado congelado. En consecuencia, es en esa dimensión espectral del proyecto donde radica el interés de *Caaporá* para esta ponencia.

En la edición de estas mismas Jornadas en 2022 trabajé muy brevemente sobre la conferencia performática de Susana Tambutti que se presentó en distintos ámbitos académicos llamada *Le saco orilla a mi vida para arrimarla a tu muerte. Caaporá (o la historia de un deseo tan poderoso que para sobrevivir tuvo que tomar la forma de una mentira)* (2013) y la obra *El laberinto de la historia* de Carla Rímola y Laura Figueiras (2015). En las Jornadas del 2023 sobre *Ánima Animal*, una obra de excelencia de Herman Cornejo y Anabella Tuliano estrenada en el Teatro del Bicentenario de San Juan (2022). En esta oportunidad, me gustaría profundizar un poco más en un proyecto de producción escénica anterior a la conferencia de Tambutti, ya que se trata también de un proyecto que quedó inconcluso y que invocaba y convocaba –a mi entender– varios espectros.

### *Caaporá o “el filo que corta un agua espumosa y pesada” (2006...)*

En el año 2006, con motivo de los 120 años del nacimiento de Ricardo Güiraldes, la Embajada de Francia solicitó a tres coreógrafos/as (Susana Tambutti, Mauricio Wainrot y Diana Theocharidis) “imaginar” una posible concreción escénica de *Caaporá*. Las propuestas serían publicadas en un libro, que tampoco se llevó a cabo. Según Tambutti, ella tuvo la intención de continuar adelante con la propuesta en Villa Ocampo, pero al ser ese espacio declarado Museo Histórico Nacional y pertenecer a la UNESCO se dificultaba mucho poder hacer todo lo que tenía pensado. Por tal motivo este proyecto también quedaría trunco, y sería la base de la conferencia performática del 2013. El proyecto de Tambutti se titulaba *Caaporá o “el filo que corta un agua espumosa y pesada”*. La cita del título provenía de un verso de *El cencerro de cristal* (1915), del poema “Viajar” de Ricardo Güiraldes, firmado a bordo del “Regina Elena” en 1914. La cita tiene una pequeña elipsis al comienzo, ya que el verso comienza con “Mirar el filo que corta...”. Que la acción de *mirar* o la *mirada* sea lo que se omite en el título da cuenta de la propia estructura que tiene el proyecto y que más adelante comentaré.

En la introducción al proyecto se lee: “¿Cómo poner en escena lo que Güiraldes sólo puede *asediar* con sus palabras?” (c2006: 1) [énfasis mío]. A continuación, se puede observar que el proyecto directamente invocaba a *Caaporá*, a Güiraldes y a los artistas involucrados como espectros y apariciones fantasmales. Así, “las escenas fueron concebidas para traer a *Caaporá* al presente”:

La figura imaginada de Ricardo Güiraldes, en el marco de una dramaturgia fragmentaria, pone en escena a *Caaporá* como quimera y a un escritor fraguando fantasías, inventando conversaciones, soñando una obra siempre en fuga: *una forma posible de permitir que los fantasmas rondan una casa y un intento de atraparlos mediante el arte, aunque sepamos que no es posible*. (Tambutti, c2006: 1) [énfasis mío]

El proyecto proponía realizarse en Villa Ocampo y tendría el formato de una instalación/performance en la que las escenas se desarrollarían en las habitaciones de la casa mientras el público circularía sin orden establecido. A su vez, durante el desarrollo de la performance, en los jardines “un grupo de músicos alterna[ría] fragmentos de diferentes partituras de Pascual De Rogatis e Igor Stravinsky, mezclados con los compases de ‘Bailate un tango, Ricardo’ de Juan D’Arienzo con letra de Ulyses Petit de Murat, en un escenario montado en el jardín”. Las escenas de lo que estaría sucediendo en las distintas habitaciones se proyectaría en pantallas de distintos tamaños.

El formato que planteaba el proyecto era el siguiente: se trataría de cinco escenas desarrolladas cada una en una habitación particular. Cada escena duraría 15 minutos y se repetiría cuatro veces, de modo que siempre habría una escena que los espectadores quedarían sin ver: “un modo más de la evidencia de la incompletud de la representación” (Tambutti, c2006). Es ese punto ciego, esa escena no vista por los espectadores, lo que pone en funcionamiento un desequilibrio, disloca una reciprocidad de la mirada y, según mi lectura,

pone a funcionar la espectralidad del proyecto, es decir, su resto inaccesible. Es una especie de *efecto visera* pero a un nivel estructural: el ser vistos por el espectro pero no poder verlo, es decir, el no poder cruzar la mirada con el fantasma. Si cada escena se nombraba como una Sombra de Güiraldes, el espectador vería todas excepto una, aunque la Sombra ya hubiese “visto” al espectador.

Los cinco Güiraldes serían presentados en el vestíbulo de Villa Ocampo y, tras un apagón, los Güiraldes se transformarían en Sombras y se dirigirían al interior de la casa donde los personajes ya habrían ocupado las habitaciones. A partir de entonces cada espectador podría elegir a qué Sombra perseguir.<sup>2</sup>

No voy a detallar cada una de las escenas, sino simplemente a resumirlas:

**Habitación 1. Primera sombra:** en esta escena aparece Güiraldes dialogando con Victoria Ocampo comentándole el proyecto *Caaporá* cuando súbitamente ve salir, detrás del sillón de Victoria, a Nijinsky vestido como en *El Espectro de la rosa*. La presencia de Nijinsky se va apoderando de la escena y termina saltando por la ventana de Villa Ocampo.<sup>3</sup>

**Habitación 2. Segunda sombra:** Ricardo Güiraldes, frente a una pantalla blanca que ocupa toda la pared, comienza a caminar sobre una cinta cada vez a mayor velocidad. Mientras se proyectan imágenes de Eadweard Muybridge, Güiraldes repite el texto de *Caaporá* y progresivamente las imágenes son suplantadas por una imagen de una posible Ñeambiú, como una suerte de Marilyn nativa y exótica al estilo Warhol, que se multiplica.

**Habitación 3. Tercera sombra:** Ricardo enuncia los nombres de los personajes de su ballet, que se mezclan con otros. Las paredes se cubren con listas de nombres y diagramas de danza proyectados. Después, con la música de *El choclo* de fondo, canta un listado de nombres y esboza pasos de tango.

**Habitación 4. Cuarta sombra:** Ricardo Güiraldes y Diaghilev dialogan sentados frente a frente en una mesa, como una suerte de juego de ajedrez-ping-pong verbal, en el que grabadores hacen las veces de relojes y los contrincantes intercambian sus afirmaciones haciendo *playback*. Victoria Ocampo, cual árbitro, preside la mesa. Llegan bailarines vestidos como los personajes de *Caaporá* que se sientan al mismo tiempo “como testigos mudos de un diálogo imposible” (Tambutti, c2006).

**Habitación 5. Quinta sombra:** Se proyecta “Torso de Ricardo Güiraldes” de Anglada Camarasa sobre la espalda de un bailarín que comienza a moverse en cámara lenta. La proyección va recorriendo el salón y, por momentos, “proyección y bailarín se unen sin poder distinguir los contornos de uno y otro”. No hay

---

<sup>2</sup> Notemos, además, que la misma palabra (‘sombra’) reenvía además al título de la obra consagratória de Güiraldes: *Don Segundo Sombra*.

<sup>3</sup> La referencia a Nijinsky como un espectro utilizando a la vez el traje de uno de sus roles principales que, no casualmente, es a su vez un espectro, da cuenta no sólo de un juego intertextual, sino que reenvía también a cómo Nijinsky estaba “asediado” por sus roles del pasado. Esto lo explicaba muy bien Marvin Carlson cuando decía que la “presencia invisible pero inevitable” de cierto papel pasado persigue o asedia [*haunts*] al actor en otros personajes que interpreta, ya que aquel permanece en la memoria del público contaminando o “fantasmeando” [*ghosting*] el nuevo rol (1994: 12).

sonido ni palabras. La luz disminuye y el bailarín desaparece y la proyección del Torso de Güiraldes “‘baila’ al compás de una música que viene desde el jardín. Pasea entre el público y se pierde en los corredores de la casa en penumbras” (Tambutti, c2006).

Más allá del contenido de las escenas, lo que me interesa señalar es precisamente la propuesta espacial y temporal “dislocada” que plantea la performance, en donde *Caaporá* como proyecto trunco –como ballet enterrado en vida– es invocado y (re)aparece de distintas maneras en cada una de las habitaciones, de manera fragmentaria y por momentos imperceptible; en donde se convocan distintos espectros vinculados al proyecto (Güiraldes, Nijinsky, Victoria Ocampo, Diaghilev, etc.) que, en la circularidad estructural en cada una de las escenas, aparecen y reaparecen continuamente; finalmente, en donde los materiales de *Caaporá* son explotados en esa potencialidad virtual y escénica.

En síntesis, en tanto proyecto inconcluso sobre un proyecto inconcluso, como un espectro de un espectro, la propuesta pone en evidencia que la misma estructura de la performance es espectral en sí misma. Lo que Derrida nos dice sobre el archivo en *Mal de archivo*, se puede trasladar a este proyecto performático: “huella que remite siempre a otro con cuya mirada no podríamos cruzar la nuestra” (Derrida, 1997 [1995]: 92).

### › **A modo de cierre (imposible)**

En esta ponencia se intentó demostrar de qué modo el concepto de *espectros* resulta un concepto pertinente para reflexionar sobre este ballet no realizado llamado *Caaporá*, como así también en las obras y proyectos que lo han recuperado de distintas maneras en los últimos años. Entender a *Caaporá* como un *espectro* permitió concebirlo no simplemente como un proyecto perdido, sino como uno que tiene la capacidad y la potencia de seguir afectando, asediando, persiguiendo y manifestándose de distintas maneras en la historia de la danza en Argentina.

En tanto recuerdo de un proyecto que no se concretó escénicamente, quedará por indagar en futuras Jornadas de qué modo la dimensión espectral de *Caaporá* permite establecer relaciones con una serie de ballets nativistas del siglo XX –como *La flor del Irupé* (Romanov, 1929), *Panambí* (Wallmann, 1940), *El junco* (1955, Borowski), *Kuarahy* (Julio López, 1991), entre otros, así como repensar en el nivel extra-artístico a la persona de Nijinsky y a los cuerpos indígenas *indebidamente enterrados*.

Como espectro, *Caaporá* nos dejará siempre a la espera de su aparición. Continuará asediando. Ya que, como dice Derrida: “los espectros siempre están *ahí*, aunque no existan, aunque ya no estén, aunque todavía no estén” (1995 [1993]: 196).

## Bibliografía

- Carlson, Marvin (1994). "The Haunted Stage: Recycling and Reception in the Theatre", *Theatre Survey*, 35(01), 5-18.
- Del Pilar Blanco, María y Peeren, Esther (2013). *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. London-New York, Bloomsbury.
- Derrida, Jacques (1995 [1993]). *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* [Trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti]. Madrid, Trotta.
- Derrida, Jacques (1994 [1993]). *Specters of Marx: the state of the debt, the work of mourning, and the new international* [Trans. Peggy Kamuf]. New York-London, Routledge.
- Derrida, Jacques (1997 [1995]). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta.
- Dubatti, Jorge (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México, Libros de Godot.
- Dubatti, Jorge (2014). *Filosofía del teatro III: el teatro de los muertos*. Buenos Aires, Atuel.
- González, Ignacio (2018). "El eterno lamento y su ficción inacabada: el caso *Caaporá* en una historia de la danza escénica en Argentina", conferencia presentada en el marco de las X Jornadas de Investigación en Danza organizadas por el Instituto de Investigación en Artes del Movimiento del Departamento de Artes del Movimiento, Universidad Nacional de las Artes.
- González, Ignacio (2022). "Huellas, nebulosas y pasos imaginarios: el caso *Caaporá* como problema de análisis histórico", *Investigaciones en danza y movimiento*, 3(5), 50-62.
- Gordon, Avery F. (2008 [1997]). *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Lepecki, André (2008 [2006]). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. España, Centro Coreográfico Galego/Mercat de les Flors/Universidad de Alcalá.
- Luckhurst, Mary y Morin, Emilie (2014). "Introduction: Theatre and Spectrality", en *Theatre and Ghosts: Materiality, Performance and Modernity*. UK, Palgrave Macmillan.
- Tambutti, Susana (c2006). *Caaporá o "el filo que corta un agua espumosa y pesada"* [inédito, archivo personal de Susana Tambutti], 1-8.