

## *El cuerpo inanimado en movimiento: Petrushka (Bolm, 1925), Coppélia (Cieplinski, 1935) y Mèkhão (Petroff, 1937)*

GONZÁLEZ, Ignacio / Universidad de Buenos Aires - CONICET – UNA -  
igonzalez@uba.ar

*Eje: Estudios Comparados de Teatros y Teatralidades Modernas y Contemporáneas/ Tipo de trabajo: ponencia*

---

Palabras claves: Ballet – cuerpo inanimado – Buenos Aires

El rostro era de una verdadera doncella, de la que pensarías que vivía y que quería moverse si no se lo impediera su pudor: hasta tal punto se oculta el arte en su arte. Ovidio, *Metamorfosis*, X, v. 251-254.

### Resumen

No es poco frecuente escuchar en distintos ámbitos que la danza, en tanto arte del movimiento, es la vida misma. Lo que subyace en este tipo de declaraciones se fundamenta en un supuesto más general, y es aquél que pone en equivalencia al movimiento con ciertas cualidades vitales, mientras que la inmovilidad es presentada como su negación. En el arte, cómo representar lo vivo ha sido históricamente un problema que atravesó a todas las disciplinas artísticas y con frecuencia la idea de movimiento/inmovilidad ha jugado un papel central.

Por ejemplo, la respuesta a cómo evocar cierta vitalidad en las esculturas de figuras humanas realizadas en materiales de extrema dureza y/o larga perdurabilidad, como el mármol o el bronce, llevó no por casualidad a los griegos de la Antigüedad a intentar evocar el movimiento de esas figuras representadas. Uno puede pensar, por ejemplo, en las esculturas de atletas, como el Discóbolo de Mirón, en el que se representaba un instante preciso del desempeño deportivo, o en el grupo escultórico *El Laocoonte y sus hijos* que representaba una situación mítica particular condensada en el momento de mayor dramatismo. La escultura, así, era para los antiguos una especie de “fotografía tridimensional” en el que no sólo se ponían en tensión lo vivo y lo inerte, sino también el presente infinitesimal y la posteridad eterna. Pero también hay otro tipo de obras que tematizaban o tematizan ellas mismas, explícitamente, esta problemática: me refiero a aquellas que abordan específicamente la representación del *momento de*

*transición* de un objeto inanimado a un sujeto humano, de una cosa sin vida a una persona viviente, o viceversa, planteándose como buenos ejemplos para reflexionar no sólo sobre el problema de la materia viva, sino también sobre el de las relaciones entre los distintos medios artísticos para dar cuenta de ella. Es, digámoslo así, una reflexión sobre un problema estético y ontológico a la vez.

## Introducción: las venas al contacto del pulgar

En sus *Metamorfosis*, uno de los episodios que incluye Ovidio (como relato enmarcado dentro del canto de Orfeo) es el de Pigmalión y Galatea. Episodio singular porque señala precisamente tanto una percepción de *indiscernibilidad* como un instante de *transformación*: por un lado, el virtuosismo técnico de Pigmalión le permite esculpir una figura perfecta de una doncella a tal punto de resultar indistinguible de una doncella real; por el otro, cuando Venus le da vida, se relata el momento preciso del cambio ontológico, de la metamorfosis en el que pasa de ser un objeto inanimado a una mujer de carne y hueso:

Cuando regresó, buscó aquél [Pigmalión] la estatua de su amada y, recostándose en el lecho, la besó; le pareció que estaba tibia; acerca de nuevo la boca, también palpa el pecho con sus manos: el marfil palpado se reblandece y, perdiendo su rigidez, se amolda a los dedos y cede, como se ablanda la cera del Himeto bajo el sol y, ablandada por el pulgar, se adapta a muchas formas y se hace útil por su propio uso. Mientras se queda atónito y se alegra con dudas y teme engañarse, una y otra vez el enamorado vuelve a tocar con la mano el objeto de su deseo; era de carne y hueso: laten las venas al contacto del pulgar. (v283-290, p. 567)



*Pygmalion et Galatée*, de Jean-Léon Gérôme (c1890)

## La danza y sus cuerpos (in)animados

En el caso de la danza, la representación de materias animadas, de objetos que cobran vida (esculturas, juguetes, muñecas, marionetas, autómatas, etc.) tiene en los relatos hegemónicos de la disciplina antecedentes conocidos. Uno de los que podemos citar es precisamente *Pigmalion*, de Rameau (1748), que estaba basado en el mito mencionado. Pero también se pueden brindar otros ejemplos: *Coppélia*, de Arthur Saint-Léon (1870); *El hada de las muñecas* [*Die Puppenfee*],<sup>1</sup> de Joseph Haßreiter (1888); el *Cascanueces*, de Petipa-Ivanov (1892); la versión de *El hada de las muñecas* de los hermanos Sergei y Nikolai Legat (1903); *Petrouchka*, de Fokine (1911); o *La Boutique fantasque*, de Massine (1919), entre otras.

---

<sup>1</sup> *Die Puppenfee* es un ballet con música de Josef Bayer, que se estrenó en la Staatoper de Viena el 4 de octubre de 1888, pero ese mismo año, previamente, había sido presentado bajo el título *Im Puppenladen*.

Si bien más adelante abordaré específicamente algunos ejemplos que trabajan sobre la puesta en escena de estas “metamorfosis”, no quiero dejar de mencionar que las comparaciones del cuerpo danzante tanto con la escultura como con máquinas o marionetas también tienen larga data. El vínculo con la escultura, por ejemplo, puede establecerse a partir de la idea de *canon* corporal, es decir, del modelo proveniente de las esculturas de la Grecia clásica, en el que la juventud, la integridad del cuerpo, la proporción de sus partes, la simetría y armonía, entre otros, eran valores fundamentales en la concepción apolínea de belleza corporal en Occidente. Por otra parte, la analogía con las máquinas abre un campo de distintas posibilidades comparativas. Una de ellas parte, por ejemplo, del racionalismo cartesiano. Como menciona Susana Tambutti, el racionalismo en la danza se manifestó, entre otras cosas, en la concepción del cuerpo como algo exterior al sujeto mismo, en las posiciones del cuerpo numeradas, en la progresión de lo simple a lo complejo, en la construcción *apriorística* de los movimientos, entre otras cosas. En ese sentido, al ser entendido como *res extensa*, el cuerpo se vaciaba de cualquier tipo de misticismo o subjetividad, se secularizaba y era comprendido como un cuerpo-máquina. Entendido como mero instrumento controlado por la mente, el cuerpo era (y aún es) tratado como un mecanismo y trabajado en cada una de sus partes, controlado al mínimo detalle y exigido con el máximo rigor disciplinar (Tambutti, 2005).

Sobre el bailarín como hombre-máquina, también Jean-Georges Noverre realizaba a mediados del siglo XVIII una serie de observaciones que resultan pertinentes mencionar. En sus famosas *Lettres* comentaba que si bien admiraba al “hombre-máquina”, es decir, al bailarín de ejecución técnica precisa (virtuosismo), cuestionaba también la falta de expresión y de verosimilitud de los ballets de su tiempo, que caracterizaba por esa razón como “débiles, monótonos y languidecientes” (1985 [1758-1760], I, 67). Decía Noverre:

Estaré de acuerdo en que la ejecución mecánica de este arte ha sido llevada a un grado de perfección tal que no deja nada que desear [...]

Los pasos, la soltura y el encadenamiento, el aplomo, la firmeza, la rapidez, la ligereza, la precisión, las oposiciones de los brazos a las piernas: he ahí lo que yo llamo el *mecanismo de la danza*. Cuando todas esas cosas no se ponen en ejecución por el espíritu, [...] entonces aplaudo la destreza, *admiro al hombre máquina*, hago justicia a su fuerza y a su agilidad, pero éste no me hace experimentar ninguna agitación, no me enternece [...] (Noverre, 1985 [1758-1760], II, 79) [énfasis míos]

Si, por un lado, Noverre utilizaba la metáfora para poner en cuestión la ejecución maquinal, despersonalizada e inexpresiva de los bailarines, por otro lado también la utilizaba para dar cuenta de la composición, como un *mecanismo* que debía funcionar a la perfección:

El ballet es una especie de máquina más o menos complicada cuyos efectos diferentes impresionan y sorprenden por su rapidez y multiplicación. Estas uniones y sucesiones de figuras, estos movimientos que se siguen con rapidez, estas formas que giran en sentido contrario, esta mezcla de combinaciones, este conjunto y esta armonía que reina en todos los tiempos y en todos los desarrollos, todo ello ¿no os sugiere la imagen de una máquina construida ingeniosamente? (Noverre, 1985 [1758-1760], V, 99)

Es decir, al menos se pueden identificar dos metáforas maquinicas: la del bailarín como “hombre-máquina”, en el que las pasiones serían “los resortes que hacen funcionar la máquina” (X, 201) y la de la composición coreográfica como mecanismo, al que podría sumarle el ballet o el teatro en sí como gran maquinaria representacional.

Finalmente, la analogía con las marionetas puede remitirnos a Heinrich von Kleist y su conocido texto *Sobre el teatro de marionetas*. Allí, el escritor narra el encuentro y el diálogo que había sostenido con “el señor C...”, primer bailarín del teatro de la ciudad, a quien había visto participar reiteradas veces en un teatro de marionetas. Ante la extrañeza que manifestaba por esta situación, el señor C... le aclaraba que las “pantomimas de aquellos muñecos lo complacían sobremanera” y que un bailarín podía aprender mucho de ellos (2020 [1810], 4). De ese modo comienza a relatarse el diálogo en el que se pone de manifiesto el punto de vista del señor C... El movimiento de estos objetos, según su argumentación, superarían en *gracia* al mejor de los bailarines: los muñecos o las marionetas tendrían la virtud de “ser ingrátidos”, dado que es mayor “la fuerza que los levanta por el aire” que aquella que “los encadena a la tierra”. Así, las marionetas no conocerían “la inercia de la materia”, aquella ley de la naturaleza (la fuerza de gravedad) “que más se opone a la danza” (11). En resumen, y en contraposición a Noverre, las marionetas tendrían más *gracia* que los seres humanos. Para el señor C..., la *gracia* “se manifiesta en su máxima intensidad tanto en el cuerpo de un ser humano *que carece de conciencia*, como en el que posee una conciencia infinita, esto es, en la marioneta y en dios” (17) [énfasis mío].

### Ballets sobre objetos animados: *Petrushka*, *Coppélia* y *Mêkhão*

Los ballets citados más arriba que representaban objetos inanimados que cobran vida, lo que ponían en discusión, como estudió profundamente Linda Austin (2018), era la reflexión sobre el automatismo y el movimiento mismo. Es decir, más allá de los argumentos de los ballets que daban sentido a que objetos o cosas comenzaran a moverse por sí mismos (con frecuencia justificados narrativamente por el poder

de una fuerza sobrenatural) el problema<sup>2</sup> que ponían en primer término era el de cómo diferenciar, en tanto la técnica del ballet era también artificial y debía ser ejecutada con la precisión de un mecanismo de relojería, los movimientos específicamente “humanos”. También ponían en cuestión aquellos supuestos que ponían en equivalencia la vida con el movimiento y la muerte con la inmovilidad.

En esta parte del trabajo realizaré una aproximación a tres ballets producidos por el Cuerpo de Baile Estable del Teatro Colón de Buenos Aires en las décadas de 1920 y 1930: *Petrushka*,<sup>3</sup> *Coppélia* y *Mékhāno*. El análisis permitirá observar similitudes y diferencias de cada una de las propuestas en el modo de construir la idea de un cuerpo inanimado en movimiento, así también como la manera en la que fueron comentadas por la crítica porteña. En ese sentido, a partir de las crónicas de los estrenos publicadas en los principales diarios de Buenos Aires, se planteará como hipótesis que los ballets de estas temáticas permitirían, por medio del procedimiento de la mecanización de los movimientos, percibir con mayor atención las cualidades formales y expresivas del movimiento de los/las bailarines, evaluar el grado de disciplinamiento y progreso del Cuerpo de Baile, y afianzar una adscripción “moderna” en la construcción de un repertorio y de una tradición de ballets locales.

### ***Petrushka*: el botón de arranque**

*Petrushka*, de Fokine, se estrenó en el Théâtre du Châtelet de París el 13 de junio de 1911, con libreto de Stravinsky, que además compuso la música, y de Alexandre Benois, que además diseñó los decorados y el vestuario. Los roles principales fueron interpretados por Nijinsky (*Petrushka*), Karsavina (Bailarina), Orlov (Moro) y Cecchetti (Mago) y es considerada una de las obras que mejor ejemplifican las renovaciones propuestas por Michel Fokine. En una carta dirigida al director de *The Times*, el 6 de julio de 1914, Fokine proponía cinco principios de lo que llamaba “nuevo ballet” y que pueden sintetizarse del siguiente modo:

1. Crear nuevas combinaciones de pasos, nuevas formas en correspondencia con el tema de cada obra (no deben utilizarse los ya hechos y establecidos);

---

<sup>2</sup> Utilizo la palabra *problema* en el sentido que es trabajada en la cátedra Problemas de la Danza de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

<sup>3</sup> Me tomo la licencia de escribir *Petrushka*, y no *Petrouchka* (que corresponde a la grafía francesa, tal como fue estrenada en París), como pequeño matiz de distinción de esta versión realizada en el teatro Colón de Buenos Aires en 1925 y que estaba basada en la del Metropolitan Opera House de Nueva York, estrenada meses antes. En las crónicas de la época que citaré a continuación puede observarse que el título del ballet aparece escrito de distintas maneras, incluso hay distintas amalgamas entre la grafía francesa y la inglesa (como ‘*Petrushka*’), ya sea por errores tipográficos, desconocimiento, u otras razones.

2. La danza y el gesto sólo tienen lugar en el ballet como expresión de la acción dramática (no deben utilizarse como mero divertimento);
3. El hombre puede y debe ser expresivo de la cabeza a los pies, por eso deben reemplazarse los gestos de las manos por la mímica de todo el cuerpo (sólo se admiten gestos convencionales cuando así lo requiera el estilo del ballet);
4. Los grupos y el cuerpo de baile también deben ser expresivos;
5. La relación con las otras artes debe reconocerse bajo la condición de una completa igualdad (el nuevo ballet no debe ser esclavo ni de la música ni de la escenografía, por ejemplo). (1983 [1914], 257-261).

La estructura externa de *Petrouchka* era de un acto en cuatro cuadros, y la acción se ubicaba en una feria de Carnaval en San Petersburgo. La historia era la siguiente: en una fiesta popular, la multitud se congrega para ver la función de un espectáculo con tres marionetas: Petrouchka, el Moro y la Bailarina, que bailan una danza rusa. En ese sentido, el procedimiento de la danza dentro de la danza, con personajes condenados a bailar siempre lo mismo, aparece como crítica al sistema opresivo de toda la maquinaria reproductiva del ballet.<sup>4</sup>

El primer cuadro transcurre en la feria popular, los cuadros segundo y tercero se desarrollan en el interior de los camarines o “cajas” de Petrouchka y el Moro, marionetas que rivalizan por el amor de la Bailarina (que rechaza a Petrouchka y elige al Moro). El cuarto transcurre nuevamente en la feria y es el momento en que aparece Petrouchka perseguido por el Moro, que lo alcanza y lo mata de un golpe o sablazo en la cabeza. Ante el asombro del público, el Mago muestra que las marionetas son de juguete y arrastra a Petrouchka para guardarlo nuevamente dentro de su caja. En ese momento, aparece la sombra de la marioneta que realiza una mueca a su amo y éste huye despavorido.

En sus *Memoirs of a Ballet Master*, Fokine (que había bailado en la versión de *Die Puppenfee* de Sergei Legat en San Petersburgo, en 1903) manifestaba la importancia que debía marcarse entre los movimientos humanos y los movimientos de las marionetas: “Si la multitud estuviera menos viva, los

---

<sup>4</sup> En sus *Early Memoirs*, Nijinska, que interpretaba el papel de la bailarina callejera, da cuenta de una escena que espeja, en otro nivel, la crítica mencionada: “I wanted my portrayal to show a poor young girl exploited by a mean organ-grinder. He forces her to dance for a meager pittance even when it is freezing fingers, then carefully rolls out over the snow-covered ground a small rug on which she will dance. She stamps her feet to warm her frozen toes; her face and her whole body express her anxiety. She wants to please the crowd gathered around, whose attention is already attracted to a competitor, another Street Dancer, danced by Ludmila Schollar” (Nijinska, 1981, 372).

títeres no parecerían muñecos. [...] En esta diferencia de movimiento y apariencia radica el interés del problema coreográfico” (1961, 189-190).<sup>5</sup>

Sin embargo, esa no era la única diferencia que aparecía, sino también las diferencias de los movimientos entre cada una de las marionetas en tanto tales, y las diferencias entre los movimientos de las marionetas que realizaban en el primer cuadro con respecto a los movimientos que hacían en los siguientes. En el primer cuadro, por ejemplo, cuando las marionetas bailan la danza rusa, realizan los mismos pasos pero de distintas maneras, en correspondencia con la expresión de cada uno de los personajes (por ejemplo, El Moro: *en dehors*; Petrouchka: *en dedans*). Pero estos movimientos, a su vez, son distintos a los que las mismas marionetas realizan al interior de las cajas. Esto se debe a una simple pero fundamental razón: como señala Linda Austin, si en el primer cuadro eran marionetas, en el segundo ya aparecen como autómatas (2018, 202). Justamente, lo que cambia es el fundamento de ese movimiento: “Mientras que la marioneta era controlada por cuerdas, poleas o pedales, el autómata era auto-iniciativo y aparentemente espontáneo” (204).<sup>6</sup>

Que en el final, la mueca y el movimiento autónomo/autogenerado de Petrouchka contradigan la distinción entre el mundo de los objetos inanimados y el mundo de los seres vivos, es lo que da el carácter *siniestro* que, en *Coppélia*, había sido dejado de lado (y que retomaré más adelante).

En Buenos Aires, *Petrouchka* se estrenó el 25 de septiembre de 1917, cuando Les Ballets Russes se presentaron por segunda vez en el teatro Colón de Buenos Aires. Con la creación de los Cuerpos Estables en 1925, *Petrushka* aparece como uno de los primeros ballets de la reciente compañía, aunque se trataba de una versión de Adolph Bolm ya estrenada en el Metropolitan Opera House de Nueva York, con los decorados de Serguéi Sudeikin, y dirección- coreográfica de Bolm, que además interpretó el personaje principal. El estreno de esta versión en el Colón se realizó el 14 de agosto de 1925. Al día siguiente, el diario *La Nación* – recordando la presentación de Les Ballets Russes en 1917– comentaba:

Vimos en la misma escena al primer Petruschka, su creador Nijinsky. Anoche conocimos su sucesor Adolfo Bolm, y, digamos, en verdad, que lleva la herencia honrosamente. No así los otros personajes, Anna Ludmila, José Bonfiglio, y el cuerpo de baile en general. *Hacen falta una disciplina, elementos y una seguridad para estas realizaciones, poco menos que imposible de obtener en organizaciones como las nuestras.* (15/08/1925, 8) [énfasis mío]

---

<sup>5</sup> Las traducciones al español son mías. El original dice: “If the crowd were less alive, then the puppets would not seem like dolls. [...] In this difference in movement and appearance lies the interest of the choreographic problem”.

<sup>6</sup> “Whereas the marionette was controlled by strings, pulleys, or pedals, the automaton was self- initiating and seemingly spontaneous”.

Por su parte, el diario *La Prensa* mencionaba que “Anna Ludmila (Bailarina), Adolfo Bolm (Petruchka) y José Bonfiglio (el Moro) interpretaron con asombroso realismo la vida y los gestos de los tres fantoches”. Y, específicamente sobre Adolph Bolm, mencionaba que “supo inculcar al cuerpo de baile del Colón [...] una *vida*, un empuje y una actuación dramática altamente encomiables” (15/08/1925, 14) [énfasis mío].

En un comentario musical del ballet para la revista *Martín Fierro*, Enrique Bullrich intercalaba una referencia que es preciso señalar a los fines de esta ponencia. Decía:

La nueva coreografía desfigura algo al verdadero “Petrouchka”. En el primer cuadro, las variantes introducidas no tocan el fondo del asunto [...]. A mi modo de entender, *es en el segundo cuadro donde falla Bolm. Exagera a tal punto el lado muñeco de Petrouchka, que la vida que le ha dado la magia de charlatán es nula.* (28/08/1925, 148)

Esta “desfiguración” de Petrushka se da por una exageración en el tipo de movimiento realizado por Bolm: al acentuar la mecanización de los movimientos, al “exagerar” el lado muñeco, entonces lo que sucede es una deshumanización del personaje, ya que se perdería esa progresión desde objeto inanimado, pasando por objeto animado, a un cuerpo humano animado por su voluntad. Serían los movimientos más “orgánicos” lo que permitirían ubicar al personaje en ese lugar de conflicto, y no en los lugares resueltos de ambos polos: el de una simple marioneta o el de un cuerpo humano. En ese sentido, es bueno recordar que según Fokine, Benois y Nijinsky, los signos de vida debían aparecer en el segundo cuadro (Austin, 205).

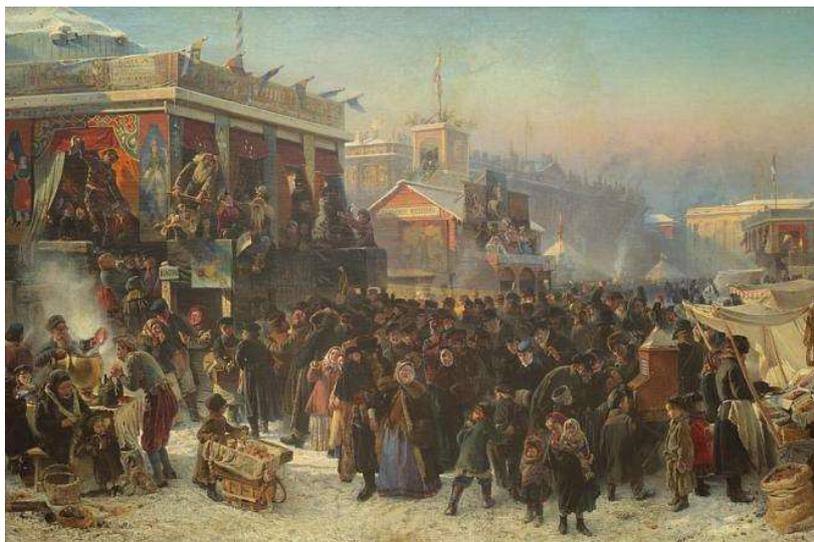
En sintonía con la crítica de la obra al sistema inhumano y opresor del mundo del ballet, el comentario de *La Prensa* del día posterior al estreno mencionaba que Fokine, Massine, Nijinsky y Bolm habían ofrecido al mundo

un nuevo arte coreográfico *más moderno, más expresivo, más humano que el baile clásico, basado en una fría y anacrónica plasticidad...* Es, en una palabra, la influencia avasalladora de un pueblo juvenil y fuerte, que bebiendo en las fuentes poéticas, musicales y artísticas propias, *insufla nueva vida* y nueva savia a un arte falto de sol y de naturaleza y carcomido, además, por prejuicios escolásticos y por cánones caducos. (15/08/1925, 14) [énfasis míos]

Así, la modernidad del ballet consistía en “insuflar con vida” a la tradición del ballet clásico, entendida como caduca, anacrónica y “fría”. Si, como menciona Linda Austin retomando a Stanley Cavell, la tradición se sostiene en automatismos, es decir, en patrones de pensamiento y movimiento humanos que, con la repetición, se convierten en prácticas definitorias, preexistentes e independientes de sus operadores (2018, 4), *Petrushka* no sólo permitía una renovación del ballet tradicional sino que, en el caso de la construcción de un repertorio local, aparecía como el *botón de arranque* para una tradición

“moderna” de la producción de ballets del teatro Colón. Como dato curioso, en la línea de ballets que trabajan esta temática, puede mencionarse uno de los considerados “primeros ballets argentinos”, *Escenas infantiles*, que se estrenó el 24 de octubre del mismo año. Se trataba de un ballet de Georges Kyascht, con música de Cayetano Troiani, en el que participó el primer curso de la clase de Danza del Conservatorio Nacional de Música y Declamación y, en una de las escenas, un conjunto de bailarinas interpretaba a un grupo de muñecas.

Pero si *Petrushka* puede pensarse como un “botón de arranque”, es preciso señalar también que, comparado con la temporada lírica, había tenido sus problemas. Como señalaba otra crónica de la época, “empezando por el señor Adolfo Bolm, todos los bailarines han resultado uno de los puntos débiles de la temporada, que en su aspecto puramente lírico ha sido cien veces superior” (*Última Hora*, 13/09/1925, 4).



*La feria de carnaval en la plaza del Almirantazgo*, de Konstantín Makovski (1869), una de las fuentes de inspiración para la concepción de *Petrouchka*.

Fuente: Gosudarstvenny Russky Muzey/rusmuseum.ru



*Petrouchka*, “A la fête. Parade des trois automates”, primer cuadro. Fotografía publicada en De Brunoff (1922).  
Fuente: gallica.bnf.fr/Biblioteca Nacional de Francia.



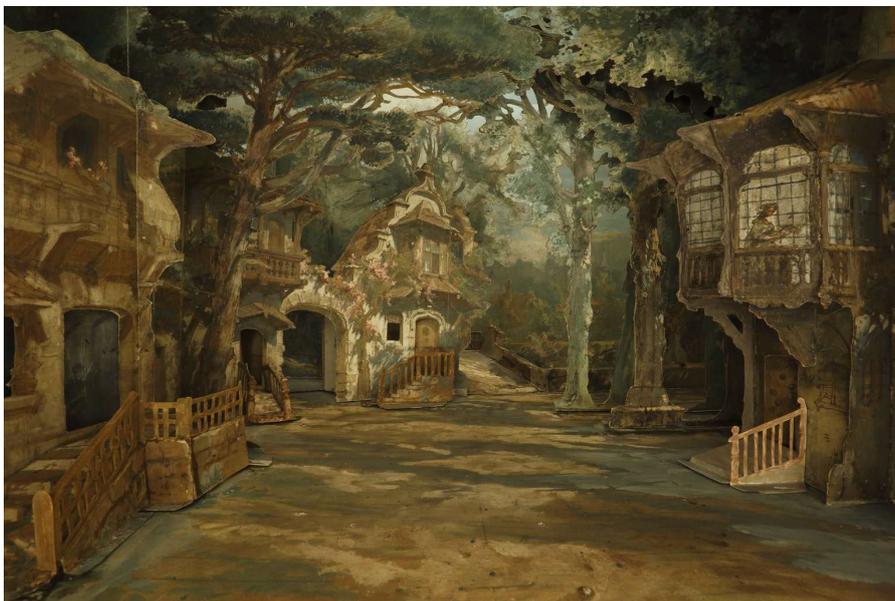
Última Hora (10/08/1925), “Bolm en ‘Petrouchka’”, p. 6.



*La Nación* (11/08/1925), “Adolf Bolm adopta esta caracterización en Petruschka [...]”, p. 1.

## *Coppélia* o la exhumación

*Coppélia, ou La Fille aux yeux d'émail*, de Arthur Saint-Léon y Charles Nuitter, con música de Léo Delibes, se estrenó el 21 de mayo de 1870 en la Ópera de París y es considerado el ballet más representativo de esta serie. Como analiza Linda Austin, los ballets de autómatas pueden pensarse como críticas al estancamiento en el que se encontraba el ballet romántico francés a partir de la segunda mitad del siglo XIX (2018, 170).



*Coppélia, ou La Fille aux yeux d'émail*, maqueta de decorado del Acto 1, cuadro 1, realizado por Émile Daran (1875). Fuente: gallica.bnf.fr/ Biblioteca Nacional de Francia.

La obra estaba basada en el famoso cuento de E. T. A. Hoffmann, “Der Sandmann” (1818), aunque alejado de su aspecto siniestro, tal como luego lo desarrollaría Freud un siglo después. Inicialmente estaba estructurado en dos actos y tres cuadros. En el primer cuadro la acción se desarrolla en la plaza pública de un pequeño pueblo, en las afueras de Galicia (Europa del Este), en la que Swanilda ve a una joven vecina (Coppélia) en un balcón, leyendo. Intenta llamar su atención, pero no lo consigue. Cuando aparece Franz, su prometido, Swanilda se esconde y descubre que éste observa enamorado a aquella joven del balcón. En el segundo cuadro, Swanilda y sus amigas ingresan al atelier del Dr. Coppélius, donde descubren que Coppélia es una autómatas de tamaño real, una de entre tantos autómatas creados por Coppélius que ella y sus amigos ponen en funcionamiento. Ante la llegada de Coppélius, Swanilda se esconde en el armario donde estaba guardada Coppélia. A su vez, Franz ingresa al taller con motivo

de conquistar a Coppélia, pero es apresado y drogado por Coppelius, que lo quiere utilizar en un experimento alquímico para transferirle su alma a la muñeca. Entonces Swanilda, disfrazada de Coppélia, sale del armario para distraer y engañar al Dr. Coppelius, como si la muñeca hubiese cobrado vida, hasta que logran escapar. De ese modo, Swanilda salva a Franz no sólo de la atracción obsesiva hacia una autómatas que creía real, sino del Dr. Coppelius. En el tercer cuadro, Franz y Swanilda festejan su boda, y personajes alegóricos (La Aurora, La Oración, El Trabajo, La Discordia, La Guerra y la Paz, entre otros) y mitológicos (Himeneo) bailan un *divertissement*. A diferencia de otros ballets, en *Coppélia* se da un caso particular ya que la muñeca no cobra vida. En realidad, se da un giro más, ya que se trata de una bailarina que interpreta un personaje humano (Swanilda) que actúa de una autómatas que cobra vida. Es, digámoslo así, una falsa Galatea, lo que hace más compleja la relación entre los movimientos supuestamente humanos y los mecánicos. Por otro lado, como menciona Sally Banes, “Si *Der Sandmann* era oscuro y macabro [...], *Coppélia* era luminoso y efervescente [...] y tenía un final feliz” (1998, 36).<sup>7</sup> Para Linda Austin, el alejamiento de lo siniestro en *Coppélia* puede explicarse por su “telón de fondo comercial”, esto es, la fabricación de autómatas que, para ese momento, ya era una industria. Es decir, no era un pasatiempo clandestino de fetichistas trastornados ni la invención ingeniosa de artesanos independientes, tampoco un mercado de juguetes para niños; incluso, menciona, era muy probable que muchos de los asistentes al estreno del ballet tuvieran uno o dos autómatas en sus casas (2018, 184).

En el nuevo teatro Colón, *Coppélia* se representó por primera vez el 1 de octubre de 1935, con coreografía de Ian Cieplinsky.<sup>8</sup> A diez años de la creación de los Cuerpos Estables y del estreno de *Petrushka*, *Coppélia* aparece –según *La Prensa*– como una “exhumación” sin justificación. El comentario del diario comienza realizando una crítica a cierto *automatismo* de algunas obras de repertorio que “vienen perdiendo, año a año, su antigua eficacia artística, su inicial espíritu y su vida, para transformarse en simple y pálido recuerdo de lo que fueron” (2/10/1935: 19). Según *La Prensa*, además, *Coppélia* “no dignificará ni modernizará el repertorio” [énfasis mío]. También mencionaba que si bien la versión de Cieplinsky había tenido numerosos aciertos, “la constante repetición de los mismos resultó cansadora”. Sobre la interpretación, decía lo siguiente:

---

<sup>7</sup> “If *Der Sandmann* was dark and macabre, later serving Freud as a prime example of ‘the uncanny,’ *Coppélia* was sunny and effervescent—all brilliant surface—and it had a happy ending”.

<sup>8</sup> Según la información consultada hasta el momento, *Coppélia* no se presentó en el viejo teatro Colón de Buenos Aires. Según Destaville, la compañía de Ludovico Saracco estrenó *Coppélia* en el teatro Victoria en 1903. En 1897, el mismo Saracco había estrenado *El hada de las muñecas* (*Die Puppenfee*) (2008, 25).

Leticia de la Vega encarnó con corrección y precisión rítmica el papel de protagonista; Miguel Borovsky fué un ágil y elegante Franz; Ian Cieplinsky hizo un expresivo y muy desarticulado Coppélius; Alcira Morales una graciosa muñeca, Ricardo Nemanoff un discreto Burgom[a]jestre. De las demás se destacaron: Lida Martinolli, precisa en los ritmos y graciosa; María Ruanova, bien como siempre en plástica y expresividad; Angeles Ruanova, Dora del Grande, vivas y vigorosas [...] (19)

Como se puede observar, los adjetivos que aparecen pueden dar poca idea de los movimientos. La única referencia a un objeto inanimado es la “graciosa muñeca” que interpretó Alcira Morales, pero la “corrección y precisión rítmica” del papel de Swanilda ejecutado por Leticia de la Vega es tan general que parecería que no fuera relevante señalar las diferencias entre los movimientos de la técnica clásica y los movimientos de la técnica clásica modulados por un trabajo de “mecanización” que teóricamente demandaría el personaje principal.

La contrapartida de *Coppélia* fue *El príncipe de madera*, ballet de Cieplinsky, con música de Béla Bartók, que se estrenó pocos días después, el 10 de octubre de 1935. De este modo, ambas obras coincidían simultáneamente en cartel. Se trató de un ballet en un acto con una historia de cuento infantil: un príncipe, enamorado de una princesa, cuelga sobre su bastón de madera, a modo de muñeco, su manto, peluca y corona para atraer la atención de la princesa. Para desgracia del príncipe, un hada anima ese muñeco que cautiva a la princesa y baila con ella, hasta que finalmente el engaño termina y la princesa cae en brazos del verdadero príncipe.

Según *La Prensa*, “resultó un moderno espectáculo de categoría”. Sobre la interpretación, mencionaba:

Los papeles principales de la obra estuvieron a cargo de Michel Borovsky, cuya agilidad y elegante plástica y cuyo vigoroso sentido rítmico tuvieron ocasión de desarrollarse en el personaje del príncipe; Dora del Grande, que en el papel de princesa desarrolló sus dotes habituales rítmicas y plásticas; Leticia de la Vega que animó con sus cualidades conocidas el personaje del hada, y Raúl Blanco hizo un muñeco anguloso de gran precisión rítmica. El cuerpo de baile, muy ensayado, animó la coreografía de Ian Cieplinski con disciplina, vivacidad y carácter. El coreógrafo polaco ha realizado una coreografía angulosa, moderna, más convincente en los solistas que en las masas, que resultan un tanto monótonas, pero que se ajusta impecablemente a los ritmos de la bella partitura de Bela Bartok. (11/10/1935, 17) [énfasis míos]

Como se puede observar, se destaca la interpretación de Raúl Blanco en el papel del muñeco, con movimientos “angulosos” y “precisión rítmica”, que comparte con el carácter general de la coreografía. La apelación a lo “moderno”, a lo vivaz y a la disciplina del cuerpo de baile permite contrastarla con la versión de *Coppélia* del mismo coreógrafo que se presentaba simultáneamente. El mismo crítico considera a *El príncipe de madera* como un “bello y moderno espectáculo, de los mejores estrenados en los últimos dos años” (17). En consecuencia, podría decirse que por negación de *Coppélia* y afirmación

de *El príncipe de madera*, se manifestaba un interés por continuar una dirección “moderna” en la selección de ballets para el repertorio del teatro Colón de Buenos Aires.

### **Mêkhãno: la moderna pulsación**

*Mêkhãno*, de Paul Petroff, se estrenó en el teatro Colón el 17 de julio de 1937, con música original de Juan José Castro y argumento de Josefina (“Fifa”) Cruz de Caprile. El ballet estaba estructurado en un acto y cuatro cuadros y trabajaba sobre el tema del maquinismo o el poderío de la máquina: “Mêkhãno es el símbolo de la tecnocracia desplazando al hombre” (Cruz de Caprile, 1937, 8).<sup>9</sup> Como aparece en el programa, en el primer cuadro –titulado “Los elementos”– distintas piezas mecánicas e instrumentos (como el Tornillo, el Martillo, tuercas, engranajes, ruedas, etc.), “toman vida y danzan su dinamismo”; en el segundo, el hombre de acero ha sido creado y los humanos buscan y encuentra el Fluido Vital para infundir vida “al muñeco de acero”. En contacto con el fluido y la electricidad, Mêkhãno despierta. El tercer cuadro, “El Beso de Acero”, da cuenta de un salto temporal en el que los hombres de acero se han multiplicado y obedecen dócilmente a quienes los crearon, hasta que las mujeres intentan seducirlos bailando una danza, lo que logra despertar en ellos el deseo, y así se rebelan contra los hombres y toman a las mujeres, que no consiguen escapar al “beso de acero”. El último cuadro, “Mêkhãno”, se desarrolla en “el reino de los Hombres de Acero”, en el que las mujeres que lograron escapar regresan con los hombres en busca de auxilio, y entonces ellos van a la lucha para destruir sus propias creaciones, aunque son vencidos por Mêkhãno. El ballet termina con una apoteosis de la Máquina (Programa de mano, 1937; Cruz de Caprile, 1937).

El diario *La Prensa* del día del estreno comenzaba realizando una crítica a la falta de unidad en los programas del Colón que presentaban “promiscuidades inaceptables” y ya caracterizaba al ballet como “moderno”:

Así una joya líricosinfónica como “Hansel y Gretel” se vió unida a una partitura deleznable como la de “Coppelia” y esta noche un intenso drama revista figurará en el mismo programa con un baile sinfónico de tendencia netamente moderna, puesto que lleva a la escena el mundo del maquinismo contemporáneo, obras ambas estética y musicalmente distintas. (17/07/1937, 12)

---

<sup>9</sup> La escritora argentina Josefina Cruz estaba casada con Alberto Caprile, representante de *La Nación* en los Estados Unidos. Según la revista *Caras y Caretas*, “Fifa Cruz de Caprile, dueña de la cultura superior que le permite abarcar con amplia visión la magnitud de los problemas del presente, ha captado inmediatamente la evolución gigantesca de la industria del acero en la gran nación del norte, y esa visión suya, tan personal, ha creado la obra cuyo símbolo interpreta la música del eminente maestro argentino” (31/07/1937: s/p).

La música era caracterizada también como “moderna” en la que se fundían lo humano y lo mecánico, una música *evocadora* “en la que el girar de los émbolos y de las hélices, el chirriar de las sierras y de los tornillos, el golpear de los martillos” sugerían “la vida tumultuosa y pujante de una fábrica”, mediante una instrumentación que adquiriría “el color del acero y la rigidez de los metales”. Claramente, los contrastes entre distintos ritmos y sonoridades, como entre distintos movimientos, intentaban dar cuenta de las diferencias entre el mundo de la máquina y el mundo de los hombres.

La revista *Sur*, por su parte, caracterizaba a *Mêkhãno* como “el primer ‘ballet’ moderno argentino” (*Sur*, 9/1937, 80) y mencionaba, sobre la música y el compositor, lo siguiente:

Esta música es el producto de un músico culto, que, a pesar de su inclinación al modernismo, no se ha comprometido a la inanimidad del atonalismo, sino que por el contrario tiene un corazón humano de sentimiento cálido, por cuyas venas corre sangre de viva pulsación. (*Sur*, 9/1937, 82)

Es notable cómo aparecen las dicotomías que ubican al atonalismo del lado de lo inanimado, insensible, frío, muerto, y el mérito –como se verá también en el caso del movimiento– aparece en cierto plus expresivo o sensible. Castro, según la nota, no es “un innovador absoluto ni un objetivista frío”. *Mêkhãno*, “sigue un camino moderno moderado”, y a pesar de la abundancia de disonancias “siempre tiende a la tonalidad” (*Sur*, 9/1937, 82). Retomando la crítica de *La Prensa*, allí también se decía:

Lida Martinolli, que hizo de tornillo, supo inculcar a su creación agilidad y elegancia; logró girar con vertiginosa rapidez, haciendo gala de raro *dominio de la técnica* y de una *sensibilidad sutil* que no por estar al servicio de una parte deshumanizada dejó de vibrar. (18/07/1937, 18) [énfasis mío]

Aquí, la “sensibilidad sutil” que logró dotar Martinolli a su interpretación era la nota que daba cuenta de la animación de un objeto inanimado, y que una ejecución técnica neutral habría dejado representado solamente el aspecto objetual o meramente funcional y deshumanizado del tornillo. Pero, por otro lado, si se eliminaba la alusión a que había interpretado a un tornillo, el comentario bien podría haber hecho referencia a cualquier otro papel de un ballet, fuera o no un personaje humano. Es decir, que las diferencias entre tales mundos no parecen ser tan tajantes o fijas, y por tal motivo resulta particularmente interesante esa zona borrosa o de difícil distinción entre la mimesis de un supuesto movimiento humano y el de un supuesto movimiento mecánico.

Sobre la interpretación de Michel Borovsky, mencionaba:

Poco menos que imposible nos parece poder *encarnar* con mayor arte, con vigor más pujante y con gestos y actitudes más acordes con el personaje de acero la esencia de Mekhano, culminando su bella labor en la danza del segundo cuadro detallada con inteligencia y precisión rítmica. (*La Prensa*, 18/07/1937, 18) [énfasis mío]

En ese segundo cuadro es cuando el hombre de acero cobra vida, y por tal motivo es un momento particularmente significativo. De forma similar a cuando Ovidio describía la animación de Galatea, el cronista dice: “los ritmos puramente mecánicos *van adquiriendo flexibilidad, como si el acero se suavizara por impulsos de una voluntad humana*, y los mismos hombres fascinados por su creación se dejan arrastrar en un baile de ritmos orgiásticos” (18). Por un lado, el hombre de acero cobra vida y, en ese sentido, se humaniza. Marca, en consecuencia, el progreso de la ciencia al animar un objeto inanimado; pero, por otro lado, los hombres celebran “bailando una danza ritual”, como se lee en el programa. Es decir que, para continuar manteniendo algún tipo de diferencia, si el hombre de acero se humaniza, entonces la humanidad de los hombres de carne y hueso se acentúa al ir en sentido contrario, esto es, a la remisión a un estadio pre-moderno.



*Mékhano*, diseño del decorado para el segundo cuadro, realizado por Héctor Basaldúa.



*La Prensa* (18/07/1937), “Estrenó se anoche en el T. Colón el baile moderno ‘Mekhano’”, p. 18.

Que el cronista haya mencionado que Paúl Petroff se inspiró en las coreografías de *La consagración de la primavera*, de Nijinsky, y de *Las bodas*, de Nijinska, permite plantear otros problemas y establecer relaciones entre los movimientos mecanizados y angulosos con ciertas fantasías del primitivismo. Es lo que plantea Norman Bryson, por ejemplo, cuando dice que “uno podría elegir las formas en que la imagen de fantasía del entorno mecanizado o de la máquina/cuerpo se asigna en el modernismo a la imagen de fantasía del entorno primitivo y el cuerpo primitivo” (1997: 74)<sup>10</sup>. La conexión entre el reenvío al primitivismo de las obras de Nijinsky y Nijinska y el envío a un futuro distópico de *Mekhãno*, estaría en el lenguaje anguloso y en el “irracionalismo” de los movimientos automáticos y mecanizados.

### **Conclusiones provisionarias**

A partir de un recorrido que retoma antecedentes en los vínculos de la danza con otras artes, y especialmente de ciertas concepciones que relacionaban al cuerpo danzante con la escultura, la máquina o las marionetas, en esta ponencia se intentó abordar un problema vinculado a cómo evocar –en tanto el lenguaje del ballet se funda en una concepción mecanicista y racionalista del cuerpo y del movimiento– los movimientos de marionetas, autómatas o muñecos de madera o de acero que “cobran vida” y se

---

<sup>10</sup> “[...] one might choose the ways in which the fantasy image of the mechanized environment or of the machine/body is mapped in modernism on to the fantasy image of the primitive environment and the primitive body”.

mueven por sí mismos. Es decir, cómo representar el momento de transición (de cambio ontológico) de un objeto inanimado a un objeto/cuerpo animado con un mismo lenguaje y vocabulario de movimientos provistos por la *danse d'ecole*.

La ponencia, en ese sentido, se focalizó en tres ballets producidos por el Cuerpo de Baile Estable del Teatro Colón de Buenos Aires en las décadas de 1920 y 1930: *Petrushka*, *Coppélia* y *Mékhâno*. El análisis comparado permitió observar similitudes y diferencias de cada una de las propuestas en el modo de construir la idea de un objeto inanimado que cobra vida a partir del cuerpo en movimiento, así también como la manera en la que las obras fueron comentadas por la crítica porteña de la época. Así, a partir de las crónicas de los estrenos publicadas en los principales diarios de Buenos Aires, se planteó que los ballets de estas temáticas permitieron, por medio del procedimiento de la mecanización de los movimientos, percibir con mayor atención las cualidades formales y expresivas del movimiento de los/las bailarines, evaluar el grado de disciplinamiento y progreso del Cuerpo de Baile, y afianzar una adscripción “moderna” tanto en la selección de obras para conformar un repertorio de obras del teatro como en el comienzo de una tradición balletística en el país.

## Bibliografía

- Austin, Linda M. *Automatism and Creative Acts in the Age of New Psychology*. Cambridge University Press, 2018.
- Banes, Sally. *Dancing Women. Female bodies on stage*. Routledge, 1998.
- Bryson, Norman. "Cultural Studies and Dance History", en Desmond, Jane, ed. *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. Duke University Press, 1997, pp. 55-77.
- Bullrich, Enrique. "Alrededor de 'Alrededor de 'Petrouchka'", *Martín Fierro*, vol. II, n. 21, 28/08/1925, p. 148.
- Cruz de Caprile, Fifa. *Mékhano. Ballet en cuatro cuadros*. Buenos Aires, 1937.
- De Brunoff, Maurice y De Brunoff, Jacques (Eds.). *Collection des plus beaux numéros de Comoedia Illustré et des Programmes consacrés aux Ballets et Galas Russes depuis le début a Paris 1909-1921*. De Brunoff, 1922.
- Destaville, Enrique H. "Mirada sobre el siglo XIX y el siglo XX en sus primeros años", pp. 13-49, en Durante, Beatriz, coord., *Historia General de la Danza en la Argentina*. Fondo Nacional de las Artes, 2008.
- Fokine, Michel. *Memoirs of a Ballet Master*. Little, Brown & Company, 1961.
- "Letter to the Editor of The Times", en Copeland, Roger y Marshall Cohen, eds. *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford University Press, 1983 [6/07/1914].
- Noverre, Jean-Georges. *Cartas sobre la danza y los ballets*. Arte y Literatura, 1985 [1758-1760].
- Nijinska, Bronislava. *Early Memoirs*. Holt, Rinehart and Winston, 1981.
- Ovidio. *Metamorfosis*, eds. Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias. Cátedra, 2003.
- Tambutti, Susana. "Danza o el imperio sobre el cuerpo", conferencia inédita presentada en el marco del V Festival Internacional de Buenos Aires, 14 de septiembre de 2005. Recuperada de *Movimiento. Danza y cultura en red*, <http://movimiento.org/profiles/blogs/2358986:BlogPost:3762>.
- Von Kleist, Heinrich. *Sobre el teatro de marionetas*. Buchwald Editorial, 2020 [1810].

## Fuentes

- Anónimo, "'Petruschka' obtuvo gran éxito en el Colón", *La Nación*, 15/08/1925, p. 8.
- Anónimo, "Colón. Reposición de 'Petrouchka' de Igor Stravinsky", *La Prensa*, 15/08/1925, p. 14.
- Anónimo, "Se despidieron los bailarines del Colón", *Última Hora*, 13/09/1925, p. 4.
- Anónimo, "Se inició anoche el ciclo de espectáculos de bailes del Colón", *La Prensa*, 2/10/1935, p. 19.
- Anónimo, "'El príncipe de madera' baile de Bela Bartok, se estrenó en el T. Colón", *La Prensa*, 11/10/1935, p. 17.
- Anónimo, "En el teatro Colón estrenárase esta noche el baile 'Mekhano'", *La Prensa*, 17/07/1937, p. 12.
- Anónimo, "Música: 'Mekhano'". *Sur*, vol. VII, n. 36, sep. 1937, pp. 80-82.

Anónimo, “Estrenóse anoche en el T. Colón el baile moderno ‘Mekhano’”, *La Prensa*, 18/07/1937, p. 18.

Anónimo [La Dama Diente]. “Notas sociales”. *Caras y Caretas*, n. 2026, 31/07/1937, s.p.