

De sincronías culturales y públicos conquistados: las presentaciones de Les Ballets Russes en el Teatro Colón de Buenos Aires (1913 y 1917)

GONZÁLEZ, Ignacio / UNA (DAM, IIDAM) / CONICET / UBA (FFyL, IAE) - igonzaalez@uba.ar

Tipo de trabajo: conferencia

» *Palabras claves: Sincronía cultural - Les Ballets Russes - Teatro Colón - Recepción*

> **Resumen**

La primera presentación de la compañía de ballet moderno Les Ballets Russes en el Teatro Colón de Buenos Aires, en 1913, ha sido considerado un hito de carácter fundante en la historia de la danza en Argentina. La inclusión de Buenos Aires en la gira internacional de la compañía ha sido interpretada como una constatación de la *sincronía cultural* local con las manifestaciones artísticas “modernas” europeas, estableciendo en el plano de lo imaginario, a través de la equiparación del selecto público porteño con el parisino, una fuerte relación entre Francia y Argentina. En la presente conferencia, se intentará vislumbrar el carácter de cada una de esas presentaciones, como así también la recepción periodística inmediata, para repensar y profundizar en aquello que *conquistó* al público de Buenos Aires y que derivaría posteriormente en la instauración de una tradición diaghileviana en el país.

> **Presentación**

Les Ballets Russes es considerada, en los relatos de la historia de la danza escénica occidental, como una de las compañías de ballet más importantes del siglo XX. Esta compañía fue creada, gestionada y dirigida por el empresario ruso Sergéi Pavlovich Diaghilev y, por distintos sucesos (entre ellos la Primera Guerra Mundial) nunca se presentó en su país de origen. Como da cuenta el mismo nombre en francés de la compañía, fue creada como un producto para exportar a Occidente, específicamente para cautivar al público parisino. Diaghilev ya había promovido en la “ciudad luz” la pintura rusa en el Salón de Otoño en 1906, en

1907 una serie de conciertos de música rusa en la Ópera de París, presentó también allí en 1908 la ópera *Boris Godunov* y en 1909 llegaría el turno del ballet.¹

No hace falta mencionar que la *saison russe* en el Théâtre du Châtelet de París en mayo de 1909 fue todo un éxito. Pero como menciona Lynn Garafola (1998 [1989]: 274-279), el sensacional triunfo se debió, en parte, a la creciente ola de entusiasmo por los logros anteriores con los cuales Diaghilev ya había conquistado la imaginación de la audiencia. En ese sentido, mediante Gabriel Astruc (quien produjo virtualmente las temporadas de Diaghilev en París entre 1907 y 1913), Diaghilev logró apropiarse de una audiencia musical, seria, de profesionales y aficionados a la ópera y a los conciertos. Así, cosechó el aura y el público de los eventos musicales que llevaban el sello de la más alta sociedad francesa. Según la investigadora, el público no era ni monolítico ni principalmente aristocrático, sino una amalgama de financistas, banqueros, diplomáticos, miembros de las comunidades extranjeras y franco-judías de la ciudad, personalidades del mundo de la música, de la moda, del entretenimiento y de la prensa (279).

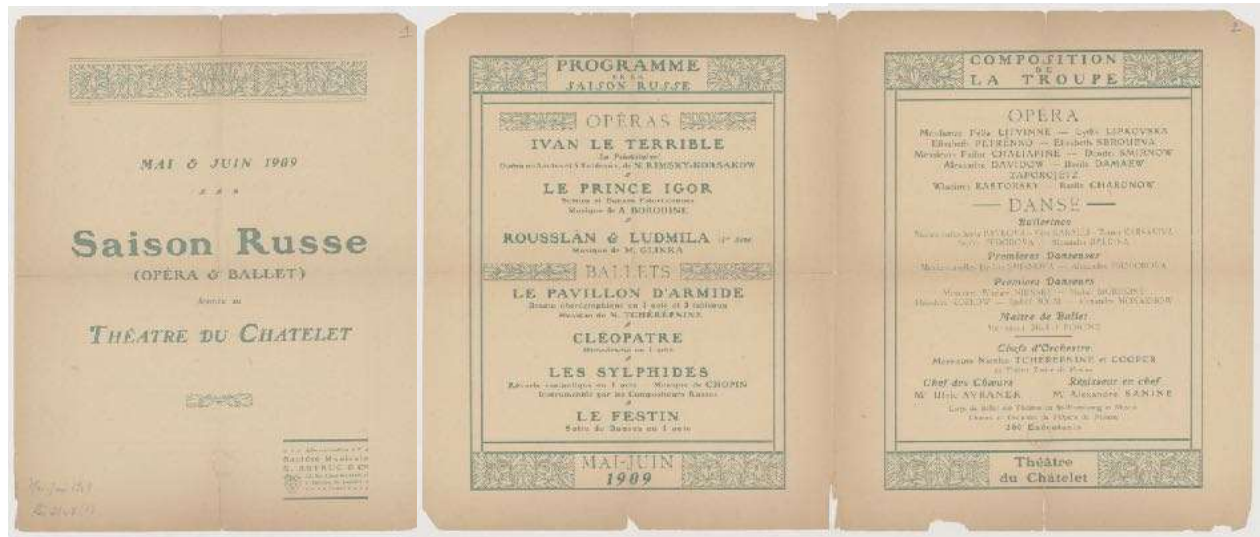


Fig. 1. Programa de la *Saison Russe* en el Théâtre du Châtelet, París, 1909. Fuente: Bibliothèque nationale de France/gallica.bnf.fr

¹ La trayectoria de Diaghilev es interesante en su continua búsqueda de éxito y en su capacidad de adaptación a las circunstancias. Se graduó en Derecho por la Universidad de San Petersburgo en 1896, en 1898 co-fundó la revista de arte *Mir Isskustva (El Mundo del Arte)* con Alexandre Benois, su primo Dima Filósofov y León Bakst —la revista recibía una subvención del zar—. En 1899 tuvo un cargo en los Teatros Imperiales, en Proyectos Especiales, donde produjo el *Anuario de 1900*, y en 1905 realizó en San Petersburgo la *Exposición de retratos históricos rusos* con excelentes repercusiones y que le brindó un reconocimiento público notable. Este camino que lo podría haber llevado a ocupar el cargo de Ministro de Cultura, nombramiento únicamente otorgado por el zar, se vio frustrado por la Revolución de 1905. Como respuesta pragmática a la compleja situación política de Rusia se fue a París en 1906 (que le permitió establecer redes, generar contactos, sin perder la posibilidad de recibir subvenciones y ayudas imperiales para sus proyectos a la vez que apuntarse éxitos en el extranjero). Ese mismo año montó una exposición de arte ruso en el Salón de Otoño, también con buena acogida por parte de la crítica, y conoció en París a la condesa Grefullhe, patrocinadora de las artes, que le brindó el apoyo necesario para realizar la serie de los cinco conciertos rusos mencionados en la Ópera de París, que se realizaron en mayo de 1907 (Marsh, 2011).

La mayoría de los ballets presentados en la primera temporada en París [Fig. 1], junto con algunas óperas, fueron versiones de obras y danzas que Fokine ya había realizado para el Teatro Mariinsky de San Petersburgo —como *Le Pavillon d'Armide* (1907), *Las Sylphides* (titulada *Chopiniana* en 1907), *Cléopâtre* (era *Une Nuit d'Égypte*, de 1908)—, que había creado para óperas —como las *Danses polovtsiennes* de *Le Prince Igor*—, o que incluían fragmentos de otros ballets —como *Le Festin*, que incluía fragmentos de ballets de Petipa y Gorsky, entre otros)—. Para la temporada siguiente, Diaghilev, atento al gusto orientalista del público parisino, concibió *L'Oiseau de feu* (Fokine, 1910) con el objetivo explícito de crear el “primer ballet ruso”. Se trataba, según Orlando Figes (2010), de un verdadero artículo de exportación. Ya desde el argumento se rescataba una Rusia de las maravillas, al combinar (al menos) dos cuentos campesinos totalmente diferentes: “El zar Iván y el Pájaro de Fuego”, y “Kashei el Inmortal”. A su vez, fue la primera colaboración de Stravinsky quien, para la composición musical, tomó muchos elementos de la música folklórica rusa influido especialmente por la etnógrafa Eugenia Linyova, quien había registrado cantos campesinos (349). Sin extenderme en el análisis de las producciones de la compañía en esa etapa conocida como “pro-rusa”, lo que me interesa, simplemente, es señalar que con los temas musicales emparentados a cierto folklore de países “lejanos”, los vestuarios coloridos, los decorados extravagantes [Fig. 2, 3, 4], el virtuosismo de los mejores bailarines del momento, y las renovaciones formales y expresivas de los ballets tradicionales, se vehiculizaba una idea de “lo ruso” que alimentaba las fantasías orientalistas y seducía a la alta burguesía parisina de ese entonces. En 1910, con el retorno de los bailarines rusos a París, Mill Cissan mencionaba, en un texto que aparecía en el programa oficial de esa temporada (y que también se reproducía en el suplemento especial de la revista *Comœdia Illustré*) que los bailarines y bailarinas de Rusia habían llegado el año anterior como “una bandada de pájaros lejanos y fugaces” y que la ciudad los había adoptado inmediatamente: “nous ont étonnés, ravis, conquis” (1910: s/p). He aquí tres palabras que expresaban muy bien la empresa de Diaghilev: *sorprender*, *encantar* y *conquistar* al público de Occidente.

En rigor, la compañía propiamente dicha se fundó en 1911, ya que en las temporadas previas Diaghilev había contratado a los bailarines del zar solo cuando estaban de vacaciones del Ballet Imperial; a partir de ese año serían bailarines de una compañía estable “independiente” radicada en el extranjero. Según Garafola, y esto es algo que me interesa particularmente, la misma posibilidad de establecerse como compañía en 1911 estuvo dada por la serie de negociaciones que llevó adelante Diaghilev con los principales directores y empresarios de los teatros de ópera entre abril y diciembre de 1910, que brindaron una base económica para una compañía permanente. Entre estos contratos, estaba el acuerdo realizado con Giulio Gatti-Casazza, director gerente de la Metropolitan Opera House de Nueva York, el de Thomas Quinlan, gerente de la Thomas Beecham Opera Company de Londres y el realizado con los empresarios Paradossi y Cansegli [Consigli], para el Teatro Colón de Buenos Aires (1998 [1989]: 180).

> **Circulaciones e ilusiones de sincronía cultural**

Que el contrato con el teatro Colón haya sido uno de aquellos acuerdos que funcionaron como base para el establecimiento de Les Ballets Russes como compañía independiente (al pactar compromisos a largo plazo) no es un dato menor y arroja luces para comprender los vínculos, las redes, y el lugar en el que aparecía el teatro Colón en el mapa cultural de entonces, así también como el intento de establecer y afianzar en lo concreto una supuesta sincronía cultural con los países europeos.

Este intento de sincronía se puede observar, al menos, en tres tipos de circulación:

1. La circulación de los empresarios y directores teatrales, que viajaban a Europa para gestionar contratos con artistas y compañías extranjeras para presentarlos en el país (como el ejemplo recién mencionado).
2. La circulación de artistas, intelectuales y miembros de las elites porteñas, en sus viajes de ida y vuelta a Europa, especialmente a París. Es el caso, por ejemplo, de Rodolfo Franco (quien asistió al estreno de la primera temporada de Les Ballets Russes en 1909), Alfredo González Garaño, Ricardo Güiraldes (que se encontraban en Europa entre 1910 y 1912), Victoria Ocampo (que asistió al estreno de *La consagración de la primavera*, en 1913), entre otros/as.
3. La circulación de noticias nacionales y extranjeras, especialmente en aquellos periódicos que contaban con agencias y corresponsales en el exterior, como *La Razón*, *El Diario*, *La Prensa*, *La Nación*, entre otros, y que de ese modo acortaban el tiempo entre el despacho y recepción de las noticias internacionales.



Fig. 2. Boceto de decorado para *L'Oiseau de feu* (1910), de Alexander Golovin. Fuente: <http://www.art-catalog.ru>

Fig. 4. Diseño de vestuario para el ballet *Shéhérazade* (1910), de Léon Bakst, en la revista *Comœdia Illustré* (15/06/1910). Fuente: Bibliothèque nationale de France/gallica.bnf.fr



Estas tres formas de circulación hicieron que, cuando finalmente se presentaron Les Ballets Russes en el teatro Colón entre el 11 de septiembre y el 5 de octubre de 1913, no fueran completamente desconocidos para el público porteño. Al contrario, distintos tipos de información sobre esta compañía ya había aparecido y circulado previamente en diarios y revistas de Buenos Aires, cuya mención fue acrecentándose a medida que, por supuesto, el estreno se aproximaba



Fig. 3. *Comœdia Illustré* (15/06/1910). Tapa del suplemento especial dedicado a Les Ballets Russes. Fuente: Bibliothèque nationale de France/gallica.bnf.fr

En ese sentido, es bueno notar la presencia de la danza clásica en las publicaciones periódicas mediante imágenes de figuras vinculadas (o que estuvieron vinculadas) a esta compañía. Por ejemplo, el 8 de julio de 1911 en la revista *Caras y Caretas* (dos años antes de la primera presentación), ya aparecía en la sección “Teatros” la imagen de una bailarina de la compañía, Sophie Fedorova (imagen que no ilustraba nada de lo que efectivamente se mencionaba en las columnas de la sección [Fig. 5]), y cuyo pie de foto decía: “Sofía Feodorowna [sic], una de las bailarinas que realiza actualmente la temporada de bailes rusos en el Chatelet [sic], de París, en ‘Cleopatra’” (4). En realidad, en ese momento *Cléopâtre* se estaba realizando en Londres, ya que se estrenó allí por primera vez el 7 de julio, es decir, un día antes de la publicación de esta imagen

en *Caras y Caretas*.² En ese sentido, el “actualmente” cobra todo su significado sincrónico, es literal. Sin embargo, la cita no mencionaba a Londres, sino a la temporada “en el Chatelet” y, por lo tanto, el “actualmente” correspondía a una temporada rusa en París ya pasada, que había tenido lugar del 6 al 17 de junio (tres semanas antes de la publicación). Aunque el ballet *Cléopâtre* se había estrenado en París en la primera temporada, en 1909, y tampoco era mencionado en el programa de 1911 en ese teatro, sí aparecía esa misma foto de Fedorova retratada por Auguste Bert en el programa oficial [Fig. 6]. De este modo, puede verse cómo la referencia a lo “actual”, en este caso, implicaría un ensanchamiento del presente y una condensación, a la vez, en un instante. Así, se inscribe al lector que ve la foto en *Caras y Caretas* en un momento determinado, eliminando las distancias espaciales entre París y Buenos Aires (o entre Londres y Buenos Aires), ubicándolo en la misma temporalidad de quien asiste al *convivio* de alguna de las funciones de Les Ballets Russes y encuentra allí la imagen de Fedorova en el programa.



Fig. 5. Fotografía de Sophie Fedorova en la revista *Caras y Caretas* (8/07/1911). Fuente: Biblioteca Nacional de España/hemerotecadigital.bne.e

Fig. 6. Fotografía de Sophie Fedorova retratada por Auguste Bert, programa oficial de Les Ballets Russes, Théâtre du Châtelet, junio de 1911. Fuente: Bibliothèque nationale de France/gallica.bnf.fr



Si bien previamente a la presentación de la compañía en Buenos Aires estaban en circulación este tipo de imágenes de bailarinas clásicas (como Anna Pavlova, Lydia Kyasht, Tamara Karsavina, etcétera), que daban cuenta de una presencia “visual” de la danza clásica en publicaciones periódicas, también aparecían otras referencias marginales a Les Ballets Russes o sus artistas en Europa antes del debut en el Colón: el 25 de junio de 1912, *El Diario* mencionaba la “invasión” de compañías extranjeras en París, con “los bailes rusos en el Chatelet”, disputando los triunfos de los artistas parisinos, vaticinando una “conquista del exotismo”

2 Ver: MacDonald, Nesta (1975). *Diaghilev observed by critics in England and the United States (1911-1929)*. New York/London, Dance Horizons/Dance Books Ltd, p. 26.

en el porvenir e imaginando a Nijinsky contratado por la Comedia francesa (17);³ el 10 de junio del año siguiente, *El Diario* publicaba, en su sección de “Moda”, unos figurines bajo el título “Trajes modernos de León Bakst” (12) y el 17 de julio del mismo año reproducía en español una crítica francesa (bastante dura) sobre el estreno en París de *Sacre du Printemps*, de Nijinsky. De este modo, puede observarse cómo la decisión de incluir esta información (una columna que imaginaba un futuro, una imagen que manifestaba una moda presente y una crítica de un estreno apenas pasado) daba cuenta no solo de la relevancia de los artistas de la compañía, sino también de que esas novedades debían ser conocidas por los lectores argentinos, afianzando el saber sobre lo que estaba ocurriendo en Europa en ese momento y preparando el terreno para la presentación de la compañía en Buenos Aires.

En los meses previos al estreno, los anuncios (y el espacio dado a las imágenes [Fig. 6 y 7]) ya presentaban cierto grado de grandilocuencia y durante la presentación de la compañía en el Colón, las imágenes de bailarines, aún cuando no aparecían en el marco de una crónica a la que servían de ilustración —como el caso de “Figuras danzantes” de Nijinsky (*El Diario*, 26/9/1913: 3) [Fig. 8] y de Karsavina (27/9/1913: 3)—, comenzaban a cobrar otro sentido, consolidando de ese modo la presencia de la danza en las publicaciones y consagrando a las figuras estelares de la compañía, que *ahora sí estaban presentes* en Buenos Aires realizando funciones en el teatro Colón.

Entre el 11 de septiembre y el 5 de octubre de 1913, Les Ballets Russes estrenaron por primera vez en el continente americano las siguientes obras: *Le Pavillon d'Armide* [Fokine, 1909], *Schéhérazade* [Fokine, 1910], *Le Spectre de la rose* [Fokine, 1911] y *Danzas Polovtsianas de El príncipe Igor* [Fokine, 1909] (11/09/1913), *Thamar* [Fokine, 1912] y *Les sylphides* [Fokine, 1909] (14/09/1913), *Le Dieu Bleu* [Fokine, 1912] (20/09/1913), *L'Oiseau et le Prince (El Pájaro Azul, de Petipa)* y *El lago de los cisnes* [actos II y III] (23/09/1913), *Carnaval* [Fokine, 1910] (25/09/1913), *Narcisse* [Fokine, 1911] (29/09/1913), *L'Après-midi d'un Faune* [Nijinsky, 1912] (1/10/1913) y *Cléopâtre* [Fokine, 1909] (4/10/1913). Entre los abonados y abonadas a palcos y plateas para la primera serie de ballets de la compañía en el Teatro Colón pueden mencionarse: María Unzué de Alvear, Guillermo Udaondo, Rosa A. de Tornquist, Mercedes Castellano de Anchorena, Roque Sáenz Peña, Elisa Funes de Juárez Celman, Alfredo Echagüe, Jorge A. Mitre, Julio Dormal, Enrique Fynn, Manuel Láinez, Ana Elía de Ortiz Bausaldo, Julio Pueyrredón, Salvador Pérez Alem, Carlos Unzué, Luis Blaquier, Héctor Ayerza, Oliverio Gironde, Alfredo González Garaño, Eduardo Lagos,

³ Según Pritchard, “en 1911 los bailarines rusos invadieron las capitales de Europa. En el Théâtre Sarah Bernhardt de París, frente al Théâtre du Châtelet donde iba a volver a actuar la compañía de Diaghilev, una ‘Saison Russe’ rival presentaba producciones extraídas del repertorio del Mariinski, con coreografías de Marius Petipa, su antiguo ayudante Lev Ivánov y Nikolai Legat, así como óperas rusas. Cuando los Ballets Rusos llegaron a Londres para la temporada de la Coronación en 1911, los teatros estaban llenos de bailarines rusos” [...] “Una vez que [Diaghilev] hubo establecido su compañía de manera estable, buena parte de la competencia se eclipsó. Para el público era evidente que la calidad de sus producciones aventajaba a la de cualquiera de sus rivales” (Pritchard, 2011: 54).

Francisco Seguí, entre otros/as. Estas menciones pueden dar una idea del público que asistía al Colón en sus primeros años. Evidentemente, la inclusión de estos nombres en una columna del diario *La Nación*



Fig. 6. Ilustración de Nijinsky y Karsavina en el “nuevo” ballet *Jeux*. Fuente: *El Diario* (3/07/1913), “Los bailarines rusos”, p. 5.



Fig. 7. Fotografía de Nijinsky. Fuente: *La Nación* (9/08/1913), “Temas de entreacto. Los ballets rusos”, p.16.



Fig. 8. Ilustración de Nijinsky, por Pelele. Fuente: *El Diario* (26/09/1913), “Figuras danzantes”, p. 3.

(5/9/1913: 14) funcionaba tanto como un mecanismo de distinción hacia afuera y hacia adentro de una clase social de elite (que iba más allá de los individuos concretos mencionados, en tanto metonimias de redes de parentesco más extensas) como un modo de promocionar ese consumo específico de alta cultura restringido a otras clases sociales (el ballet moderno). Aunque esto no significaba que el público efectivo de esas funciones haya sido únicamente ese, es decir, que haya una correlación estricta entre un bien considerado de alta cultura y el consumo por parte una única clase social, de todos modos, lo que sí es evidente es que el acceso era restringido. Por esa razón, la revista *Caras y Caretas* solicitaba a la Municipalidad que no olvidara que el teatro era de la ciudad y que “procurara que las gentes que no pueden pagar los altos precios del abono, que son los más, pudieran ver a los danzantes moscovitas en funciones especiales, a precios reducidos” (30/8/1913: 71).

Durante el tiempo de presentación de la compañía en el Colón, las críticas de la época no solo daban cuenta de la *sorpresa* o el *asombro*, el *encanto* y la *conquista* por parte de la compañía rusa del “público” porteño, sino que tendían a constatar mediante el triunfo de la compañía los estándares europeos del “gusto” local. Ante el éxito de espectadores que continuaba en el Colón, el periódico *El Diario* (15/9/1913) mencionaba que el público había adquirido el justo concepto de las obras de la compañía y que al comprenderlas, las había podido admirar. Y constataba, a partir de allí, que “Buenos Aires, al recibir tan favorablemente á los bailarines rusos ha dado una gran prueba de lo refinado de su gusto artístico y ha venido á sancionar con su gran autoridad en estas cuestiones el juicio que lo mas selecto de París y Londres emitió respecto á este

espectáculo” (17). La revista *Caras y Caretas* afirmaba que, “como era de esperar”, los bailarines rusos habían tenido en el teatro Colón “el mismo éxito que en todas partes” y en un discurso encantado tanto por la fantasía y sensualismo orientalistas de esos “espectáculos que [parecían] sueños” como por el virtuosismo de los bailarines (que parecían “deidades del aire”), finalizaba constatando que los bailarines rusos habían “venido de perlas a público tan ávido de sensaciones nuevas como el nuestro” (20/09/1913: 55).

Hacia el fin de la temporada, *La Nación* decía:

Después de una verdadera campaña en que los preconceptos timoratos han sido felizmente dominados por los principios realmente morales de un público ilustrado y culto, los bailes rusos comprendidos en su significado de elevada belleza han recibido la aceptación y los sufragios generales. No será, pues, difícil que este nuevo género de espectáculos se incorpore a las costumbres teatrales de Buenos Aires en los años sucesivos, y que los conjuntos de baile de las compañías líricas sufran la influencia del afinamiento de gusto ocasionado en los espectadores argentinos por la actuación de Mme. Karsavina y sus compañeros. (4/10/1913: 14)

De este modo, más allá de cierta desconfianza, de ciertos “preconceptos timoratos” que también se manifestaron previamente al debut de la compañía (pero que, no obstante, continuaban siendo funcionales a su “publicidad”),⁴ el triunfo de Les Ballets Russes funcionó como una promesa auto-cumplida, que constató un triunfo implícitamente prometido por la circulación de imágenes y menciones previas de la compañía, o de su repercusión en Europa, en las páginas de los periódicos argentinos. Pero además, la conquista del público porteño se presentó como una auto-afirmación del “propio” gusto, como la corroboración del nivel cultural alcanzado en una relación mimética con el público europeo, considerado como el espejo en el cual reflejarse. El “broche de oro” lo daba la misma Karsavina, quien (se dice que) dijo lo siguiente en una entrevista publicada por *La Nación* el 7 de octubre de 1913:

[...] Antes de llegar, durante el viaje, creía que nuestro arte no sería comprendido, que nos encontraríamos aquí fuera de ambiente. Me equivoqué; lo confieso sinceramente. El público

⁴El diario *La Nación* (5/9/1913) publicaba bajo cinco imágenes que retrataban a los principales bailarines de la compañía en distintas obras, un texto que desconfiaba de su triunfo: “A medida que se acorta el tiempo que nos separa de la revelación de ese arte complejo y turbador, la expectativa acrece. [...] Los documentos gráficos y artículos críticos que llenan las revistas europeas como una consecuencia del éxito de los danzarines eslavos, dan al público una ligera armazón de datos concretos en cuyo torno se entretajan infinidad de interrogantes. [...] las crónicas de los diarios europeos no han sido más que comentarios impresionistas exentos completamente de profundidad y vigor crítico. A través de ellos se echa de ver la imprecisión y la vaguedad del ideal artístico que deben sustentar los creadores de las modernas danzas eslavas. [...] En un artículo anterior sobre este mismo asunto hemos mostrado que los ‘ballets’ no aportaban novedad alguna: ni en la escenografía, que es una exageración de los procedimientos de Max Reinhardt y Gordon-Kreig [sic]; ni en la música, que no tienen ningún carácter distintivo y que oscila desde Schumann hasta Debussy y Strawinsky [sic]; ni en la coreografía misma, que remonta una vez a las formas rudas y complicadas de las danzas primitivas y vuelve otras a la ágil técnica moderna. [...] ¿A qué se debe, pues, el éxito rápido y estruendoso de los bailes eslavos? La respuesta está contenida virtualmente en los términos de la pregunta. El triunfo inmediato y clamoroso de los bailarines rusos es por sí mismo una garantía de que su arte no contiene ningún elemento nuevo ni original: de poseer cualquier innovación, por pequeña que ella fuera, habrían tenido que conquistar lenta y penosamente al público” (15).

bonaerense me parece uno de los más artísticamente educados del mundo. Es fino, espontáneo y, sobre todo, justiciero. Conservaré el recuerdo de las noches del Colón como el de uno de mis más hermosos triunfos. (13).

> **El retorno**

La segunda presentación de Les Ballets Russes en el teatro Colón se desarrolló en un contexto atravesado por la Gran Guerra, y esa es una de las causas por las cuales la compañía realizó otra gira fuera de Europa. El mismo día en que llegaba a Buenos Aires, procedente de Brasil, la compañía de Diaghilev, se despedía Anna Pavlova junto con su cuerpo de baile en el teatro Coliseo (*La Prensa*, 9/09/17: 10), en el que había realizado funciones luego de presentarse en el Colón. Por lo tanto, no solo la primera presentación de Les Ballets Russes cuatro años antes, sino además la figura y la *troupe* de Anna Pavlova como otra representante de los llamados “bailes rusos” serían ahora los dos puntos de comparación que permitirían a los cronistas evaluar la nueva presentación de la compañía en el Colón como, retrospectivamente, juzgar y comparar estas dos referencias pasadas.

Como dije anteriormente, la “presencia” de la Pavlova en tanto *bailarina-imagen* en los periódicos de 1913 es digna de mención. En ese sentido, se podría decir que su nombre estaba fuertemente legitimado e instalado cuando se presentó por primera vez en el país en 1917 [Figs. 9, 10 y 11].



Fig. 9. Fotografía de Anna Pavlova. Fuente: *El Diario* (28/05/1913), “La estrella del Imperial de San Petersburgo”, p. 20.



Fig. 10. Fotografías de Anna Pavlova en la revista *Caras y Caretas* (1917), vol. XX, n. 982, s/p. Fuente: Biblioteca Nacional de España / hemerotecadigital.bne.es



Fig. 11. Misma fotografía de Anna Pavlova. Fuente: *El Diario* (4/09/1917), “Anna Pavlowa”, p. 12.

En ese sentido, el apelativo a los “bailes rusos” que utilizaban ahora los cronistas para referirse también a la compañía de Pavlova, implicaba el esfuerzo de establecer distinciones. Aparecía, así, el uso de la comparación como forma básica de comprensión de las distintas estéticas. El 5 de julio de 1917, *El Diario* mencionaba que

[...] si á los espectáculos de Diaghilew se les quitaran los decorados, la luz, los colores, no quedaría nada, mientras que si se despojara de todo esto á los bailes de la Pavlowa, quedaría siempre su maravillosa coreografía, que es la más genuina y elegante encarnación de la escuela rusa, mezcla de lo mejor que han tenido las clásicas danzas francesas, italianas y rusas. (5)

Cuatro días después, una columna del mismo diario desarrollaba “el origen” del “baile ruso” para dar cuenta de su éxito en los principales centros artísticos de Occidente, como París, Londres y Nueva York. Como puede observarse, ahora también el “público” que se sumaba como referencia para los criterios legitimadores del gusto era el de la crítica estadounidense: hay que recordar que tanto Pavlova como Les Ballets Russes venían de realizar una gira también por Estados Unidos (el epíteto de “la incomparable” para referirse a la Pavlova venía de allí). El éxito del ballet ruso, según este/a cronista, tenía un sustento no tanto en un aspecto reformista, sino en la conservación, en Rusia, del “verdadero arte del baile [...] en las más bellas tradiciones del arte francés” (el ballet) que en otras partes había caído en el olvido. En ese sentido, era entendido más bien como una resurrección: no un arte nuevo, sino un arte que se creía muerto y Rusia había preservado (*El Diario*, 9/7/1917: 15). Básicamente, el/la cronista parecía tener como referencia el ballet neoclásico posromántico, pero de todos modos empezaban a aparecer las diferencias entre Pavlova y Les Ballets Russes: “[...] Es lo más alto y puro del baile clásico, lo más estilizado y sutil. La agilidad llevada á lo inverosímil. El mayor encanto de los ojos”. Sin embargo, mencionaba, “el espectáculo es un poquito frío, por ser esencialmente cerebral [...] no es aquella vehemencia de los rusos” (*El Diario*, 15/8/17: 7).

Es ese momento de inmediatez entre la despedida de Pavlova y el después de la primera función de Les Ballets Russes cuando las comparaciones, por supuesto, se desarrollaron con mayor facilidad. El diario *La Prensa* mencionaba explícitamente ese atractivo comparativo para distinguir dos tendencias de “bailes rusos”:

[...] el arte de la Pavlowa y sus bailarines significa la tradición clásica del baile italiano y francés, de la vieja escuela que en Rusia se cultivó, elevando su estilo académico a los límites de una perfección insuperable. Trátase, en rigor, de un verdadero “virtuosismo” de la técnica, que, como tal, presenta la mayor parte de las veces la música y la acción como simple pretexto para realizar primorosas danzas, no siempre en armonía con el ambiente de la época, reflejado en los trajes. De tal modo suelen producirse algunos anacronismos coreográficos y musicales que, por otra parte, no tienen mayor importancia, dado que lo esencial en ese espectáculo es la danza por la danza, en su máxima perfección. Trátase, por tanto, de un arte individual, de una suprema exaltación de Terpsícore.

Al contrario, en los bailes de Diaghileff, encontramos la orientación hacia un arte más complejo y elevado, síntesis de mímica, de música y de artes plásticas, donde la coreografía, con su ritmo corporal, íntimamente ligado al musical, realiza su mayor esfuerzo por alcanzar la

expresión psicológica, sustituyendo la precisión del verbo, único elemento que falta al conjunto para realizar el completo arte integral. De este modo la acción mímica, movida por sentimientos y pasiones, tiende hacia la palabra, y la “pose” nos pone frente al cuadro exactamente igual que la música pura; reflejo de estados anímicos, nos conduce a un orden de emociones de índole poética y que la música pintoresca e impresionista pretende llevarnos a la imagen visual, al paisaje pictórico. (12/09/17: 11)

Las obras que presentaron Les Ballets Russes en esta oportunidad no difirieron mucho del repertorio de 1913: *Les Sylphides* [Fokine, 1909], *Carnaval* [Fokine, 1910], *Danzas Polovtsianas de El príncipe Igor* [Fokine, 1909], *Schéhérazade* [Fokine, 1910] (11/09/1917), *Soleil de Nuit* [Massine, 1915] (12/09/1917), *Sadko* [Fokine, 1911], *L'Après-midi d'un faune* [Nijinsky, 1912], *Les femmes de bonne humeur* [Massine, 1917] (14/9), *Papillons* [Fokine, 1914] (15/9), *Narcisse* [Fokine, 1911] (19/9), *Thamar* [Fokine, 1912] (20/9), *Las Meninas* [Massine, 1916] (24/9), *La Princesse Enchantée (El Pájaro Azul)*, *Contes Populaires Russes* [Massine, 1917] (22/09/1917), *Le Spectre de la rose* [Fokine, 1911], *Petrushka* [Fokine, 1911] (25/9), *El pájaro de fuego* [Fokine, 1910] (27/9) y *Cléopâtre* [Fokine, 1909] (28/9). O sea, no aparecían *Le Pavillon d'Armide* [Fokine, 1909], *Giselle* [1910], el pas de deux *L'Oiseau et le Prince*, el acto II y III de *El lago de los cisnes* [1911], *Le Dieu Bleu* [Fokine, 1912], pero se sumaban como estrenos americanos *El pájaro de fuego* [Fokine, 1910], *Petrushka* [Fokine, 1911], *Sadko* [1911] y *Solei de Nuit* [Massine, 1915]; y como estrenos sudamericanos: *Papillons* [Fokine, 1914], *Las Meninas* [Massine, 1916], *Les femmes de bonne humeur* [Massine, 1917] y *Contes Populaires Russes* [Massine, 1917]. Estas dos últimas obras fueron las únicas en las que coincidía el año de estreno mundial con su presentación en el Teatro Colón, poniendo de manifiesto un brecha temporal menor —en lo que a estrenos de obras se refiere— que aquel repertorio de la primera presentación de la compañía en 1913. Sin embargo, no fueron estos ballets los que habían “conquistado” al público. El público fue conquistado, fundamentalmente, por aquellos coreografiados por Fokine; por tal razón se puede decir que la “sincronía cultural” establecida no fue afianzada por la “actualidad” de las nuevas obras de Massine, sino por las referencias a obras ya presentadas cuatro años antes o que se estrenaban por primera vez aquí (como *Petrushka* y *El Pájaro de Fuego*) pero que se inscribían en la línea del exotismo orientalista y *ethos* ruso de las primeras temporadas en París. Como señalaba *El Diario* al inicio de la temporada,

“El príncipe Igor” y “Schéhérezade” obtuvieron los más calurosos aplausos de la concurrencia. Eran ya conocidos por nuestro público y no obstante su riqueza y su color, su frenético apasionamiento, la policromía de los trajes, lo poderosamente original de los decorados, volvió á cautivar y sugestionar, esclavizando la atención de todos en un momento admirativo, en el cual, la fastuosa realidad de la escena, excedía á lo que pudiera imaginarse. (13/9/1917: 4)

O, como mencionaba el mismo periódico hacia el final de la temporada:

Con la función de hoy termina la temporada de los bailes rusos en el Colón. De toda ella la nota sobresaliente, la inolvidable, es “Petrushka” [sic] y en segundo lugar, entre las novedades, pueden colocarse “Thamar” y “El pájaro de fuego”. La presentación más completa ha sido la de

“Cleopatra” y coreográficamente nada tan estilizado como “Narciso” y “Apres midi”. De telon adentro han ocurrido cosas divertidísimas [...] ¡Con decir que un bailarín, en los ensayos, se hace acompañar por un detective que tiene á sueldo, esta dicho todo! (1/10/17: 7)

Por el distinto espacio dedicado a la compañía en los periódicos que he podido relevar hasta el momento (y en comparación con el de 1913), por ciertos problemas señalados en la ejecución musical de varias obras o los conflictos laborales con Nijinsky,⁵ así como por el poco entusiasmo generado por las nuevas producciones de Massine, considero que la crítica de la temporada de 1917 ha mitificado indirectamente la primera presentación de 1913 y a la vez ha autoproclamado implícitamente no una equiparación sino una superioridad del gusto estético: la compañía no solo había venido en 1913, sino que había regresado, y en esta nueva presentación algunos de los ballets fueron criticados —esta vez— con conocimiento de causa. Esto es, no sé si interesante, pero al menos llamativo, porque permite pensar también que Les Ballets Russes, en la historia de la danza en Argentina, ha recobrado mayor importancia aún de manera retrospectiva, es decir, por el *retorno* de la compañía de Diaghilev al país en 1917. La pregunta (contrafáctica) que surge es la siguiente: ¿habría tenido la misma importancia en la historia de la danza en Argentina esta compañía si no hubiese regresado? La respuesta por la positiva, podría poner en evidencia un supuesto colonialista: el carácter fundacional de lo primero, que llega y conquista indefinidamente. La respuesta por la negativa es la más evidente, pero de todos modos implica repensar el valor de esa importancia y tener en cuenta otros procesos y variables que hacen a las condiciones de producción y recepción en un momento determinado. Hace varios años que investigadoras, investigadores y docentes locales en el campo de la danza han comenzado a problematizar, desde un marco teórico decolonial, ciertos acontecimientos consagrados de la historia de la danza en Argentina. En ese sentido, profundizar en ese marco puede ser pertinente para continuar repensando en los próximos años sobre la primera y la segunda presentación de la compañía de Diaghilev en la ciudad de Buenos Aires.

⁵ Una de las funciones fue suspendida sin aviso previo (*La Prensa*, 19/09/1917), y Nijinsky ya comenzaba a mostrar algunos signos de enfermedad mental, como la paranoia —basada en miedos reales o imaginarios— de sufrir un “accidente” en los ensayos o durante alguna función.



Fig. 12. Programa de Les Ballets Russes en el Teatro Colón, Buenos Aires, del 12 de septiembre de 1917. Fuente: Biblioteca del Teatro Colón.

> **A modo de cierre**

En esta conferencia se intentó dar cuenta, a partir del análisis de distintas fuentes documentales que he podido relevar hasta el momento, la recepción de Les Ballets Russes en el teatro Colón de Buenos Aires en 1913 y 1917. No solo esta institución fue el teatro donde se presentó la compañía, sino que los contratos provisorios de compromisos a largo plazo, junto con los de otros teatros líricos, funcionaron como base para el establecimiento de Les Ballets Russes como compañía independiente. En el caso del Colón, significó también un intento por establecer y afianzar en una acción concreta una supuesta sincronía cultural con los países centrales europeos.

Este intento de sincronía cultural con Europa se daba también por las relaciones de ida y vuelta entre Buenos Aires y París, por ejemplo, especialmente con los viajes de artistas, intelectuales y miembros de las elites porteñas y con la circulación de las noticias extranjeras en los medios locales, a partir de oficinas instaladas en las principales capitales europeas, de la llegada de paquetes de diarios extranjeros al país o por el telégrafo, que desde fines del siglo XIX permitió acortar la distancia temporal de la “llegada” de las noticias extranjeras que se publicaban en los diarios locales, generando así una idea de sincronía con los acontecimientos internacionales y de una conexión “directa” con las potencias mundiales (Caimari, 2015).

Las tres formas de circulación mencionadas hicieron que, cuando finalmente se presentaron Les Ballets Russes en el teatro Colón en 1913, no fueran completamente desconocidos para el público porteño. Así, las críticas de la época tendieron a constatar mediante el triunfo de la compañía los estándares europeos del “gusto” local, es decir, confirmar la presencia de un público “ilustrado y culto”. En ese sentido, el triunfo de Les Ballets Russes funcionó como una promesa auto-cumplida, que constató un triunfo implícitamente prometido por la circulación de imágenes y menciones previas de la compañía, o de su repercusión en Europa, en las páginas de los periódicos argentinos.

En 1917, el recuerdo de la primera presentación de Les Ballets Russes en 1913 y la recientemente presentada *troupe* de Anna Pavlova pocos días antes del retorno de Les Ballets Russes, fueron los dos puntos de comparación que permitieron a los cronistas locales evaluar la segunda presentación de la compañía de Diaghilev en 1917 como, retrospectivamente, juzgar y comparar estas dos referencias pasadas. Pero si en esta presentación coincidieron las presentaciones de ballets que se habían estrenado poco antes en Europa, estableciendo la ilusión de una sincronía cultural mucho más fuerte, estas obras no fueron las que “conquistaron” al público, sino aquellas que se habían presentado en 1913 y que correspondían al período pro-ruso de la compañía en las primeras temporadas en París. Así, la crítica de la temporada de 1917 contribuyó a la mitificación de la primera presentación de 1913 y a la vez autoproclamó implícitamente ya no una equiparación, sino una superioridad del gusto estético local.

Por lo analizado hasta el momento —por supuesto con carácter provisorio— se puede concluir que es necesario repensar estas dos presentaciones de Les Ballets Russes en la historia de la danza en Argentina. En esa línea se ubicó esta conferencia, como puntapié inicial para reflexionar sobre esas temporadas, sobre la forma en la que distintos tipos de circulación de información sobre Les Ballets Russes intentaron afianzar una sincronía con la cultura y arte europeos, y fundamentalmente sobre el modo en el que las obras y las primeras figuras de la compañía de Diaghilev *sorprendieron, encantaron* y finalmente *conquistaron* al público del teatro Colón de Buenos Aires.

Bibliografía

- Caimari, L. (2015). "El mundo al instante. Noticias y temporalidades en la era del cable submarino (1860-1900)", en *Redes*, vol. 21, n. 40, pp. 125-146. En línea: <<http://www.unq.edu.ar>> (Consulta: 21-11-2021).
- Figes, O. (2010). *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*. España, Edhasa.
- Garafola, L. (1998 [1989]). *Diaghilev's Ballets Russes*. Estados Unidos, Da Capo Press.
- MacDonald, N. (1975). *Diaghilev observed by critics in England and the United States (1911-1929)*. Nueva York/Londres, Dance Horizons/Dance Books Ltd.
- Marsh, G. (2011). "Seguí Diaghilev y el extraño origen de los Ballets Rusos". En Pritchard, J. (Ed.), *Los Ballets Rusos de Diaghilev, 1909/1929. Cuando el arte baila con la música*, pp. 19-31. Barcelona/Madrid, Fundación la Caixa/Turner.
- Pritchard, J. (2011). "La transformación del ballet". En Pritchard, J. (Ed.), *Los Ballets Rusos de Diaghilev, 1909/1929. Cuando el arte baila con la música*, pp. 45-55. Barcelona/Madrid, Fundación la Caixa/Turner.
- Pritchard, J. (2011). "La producción de ballets". En Pritchard, J. (Ed.), *Los Ballets Rusos de Diaghilev, 1909/1929. Cuando el arte baila con la música*, pp. 63-84. Barcelona/Madrid, Fundación la Caixa/Turner.
- Pritchard, J. (2011). "Un gigante que sigue creciendo: impacto, influencia y legado de los Ballets Rusos". En Pritchard, J. (Ed.), *Los Ballets Rusos de Diaghilev, 1909/1929. Cuando el arte baila con la música*, pp. 163-179. Barcelona/Madrid, Fundación la Caixa/Turner.

Fuentes primarias referenciadas

- Anónimo (8/07/1911). "Teatros". En *Caras y Caretas*, vol. XIV, n. 666, s/p. En línea: <hemerotecadigital.bne.es> (Consulta: 21-10-2021).
- Anónimo (30/08/1913). "Teatros". En *Caras y Caretas*, vol. XVI, n. 778, s/p. En línea: <hemerotecadigital.bne.es> (Consulta: 21-10-2021).
- Anónimo (28/07/1917). "Anna Pavlova". En *Caras y Caretas*, vol. XX, n. 982, s/p. En línea: <hemerotecadigital.bne.es> (Consulta: 21-10-2021).
- Cissan, M. (1910). "Le retour du Ballet Russe a Paris au Théâtre de l'Opéra", en *Programme officiel de la saison russe à l'Opéra* [editado por *Comœdia Illustré*]. En línea: <<https://www.loc.gov>> (Consulta: 02-11-2021).
- Comœdia Illustré (15/06/1910). "Número spécial consacré a la saison russe. Les Ballets Russes" [Suplemento], *Comœdia Illustré*, vol. 2, n.18, s/p. En línea: <gallica.bnf.fr> (Consulta: 02-11-2021).
- Comœdia Illustré (Ed.) (11, 14 y 16/06/1910). *Programme Officiel de la Saison Russe à l'Opéra* [Programa]. En línea: <<https://www.loc.gov>> (Consulta: 02-11-2021).
- Comœdia Illustré (Ed.) (6 al 17/06/1911). *Programme officiel des Ballets Russes au Théâtre du Châtelet* [Programa]. En línea: <gallica.bnf.fr> (Consulta: 02-11-2021).
- De Brunoff, M., De Brunoff, J. (Eds.) (1922). *Collection des plus beaux numéros de Comœdia Illustré et des Programmes consacrés aux Ballets et Galas Russes depuis le début a Paris, 1909-1921*. París, De Brunoff.
- El Diario* (25/06/1912). "El extranjerismo artístico en París", p. 17.
- El Diario* (28/05/1913). "La estrella del Imperial de San Petersburgo", p. 20.
- El Diario* (10/06/1913). "Trajes modernos de León Bakst", p. 12.

El Diario (3/07/1913). "Los bailarines rusos", p. 5.

El Diario (17/07/1913). "Un nuevo 'ballet' ruso. Sacre du Printemps", p. 7.

El Diario (15/09/1913). "Los bailarines rusos", p. 17.

El Diario (26/09/1913). "Figuras danzantes", p. 3.

El Diario (27/09/1913). "Figuras danzantes", p. 3.

El Diario (5/07/1917). "Anna Pavlowa, la 'incomparable'", p. 5.

El Diario (9/07/1917). "El baile ruso. Su origen", p. 15.

El Diario (15/08/1917). "Pavlowa", p. 7.

El Diario (4/09/1917). "Anna Pavlowa", p. 12.

El Diario (13/09/1917). "Los bailes rusos", p. 4.

El Diario (1/10/1917). "Notas sueltas", p. 7.

La Nación (9/08/1913). "Temas de entreacto. Los ballets rusos", p. 16.

La Nación (5/09/1913). "Colón", p. 14.

La Nación (5/09/1913). "Los bailes rusos", p. 15.

La Nación (4/10/1913). "La escena lírica. Los bailes rusos", p. 14.

La Nación (7/10/1913). "Ecos diversos. Impresiones de Mme. Karsavina", p. 13.

La Prensa (9/09/1917). "Arte y teatro", p. 10.

La Prensa (12/09/1917). "Colón. Bailes rusos", p. 11.

La Prensa (19/09/1917). "En el Colón. Un entredicho", p. 11.

Société Musicale G. Astruc & Cie. (19/05 al 15/06/1909). *Saison Russe (Opéra & Ballet) donnée au Théâtre du Châtelet* [Programa]. En línea: <gallica.bnf.fr> (Consulta: 01-10-2021).

Teatro Colón (12/09/1917). *Temporada oficial 1917 en el Teatro Colón* [Programa]. Biblioteca del Teatro Colón, Ciudad de Buenos Aires.