

# Caaporá y Faune: intertextos simbolistas y proyecciones de poéticas de movimiento

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

---

Tipo de trabajo: ponencia

---

» *Palabras claves:* Caaporá - L'Après-midi d'un Faune - simbolismo - poética de movimiento

## > **Resumen**

En 1915, Ricardo Güiraldes y Alfredo González Garaño concibieron *Caaporá*, un proyecto de ballet que nunca llegó a escenificarse. En esta ponencia, a partir del análisis del manuscrito del proyecto, intentaré pensar algunas posibles relaciones que podría haber tenido el proyecto con las obras de la compañía Les Ballets Russes. En esta ocasión, me focalizaré en *L'Après-midi d'un Faune*, de Nijinsky (1912) y sostendré que el intertexto con la poética simbolista sería uno de los procedimientos principales por medio de los cuales *Caaporá* marcaría un vínculo con el experimentalismo de uno de los coreógrafos más disruptivos de la compañía de Diaghilev.

## > **Presentación**

En 1915, dos jóvenes artistas argentinos, Ricardo Güiraldes y Alfredo González Garaño, concibieron *Caaporá*, un proyecto de ballet de temática indígena. Los documentos de este proyecto se encuentran en el Museo Gauchesco y Parque Criollo “Ricardo Güiraldes” de San Antonio de Areco y la investigadora María Elena Babino los rescató del olvido al estudiarlos y ponerlos en circulación a través de una hermosa edición hace diez años (2010).<sup>1</sup> En el museo aún se encuentran el manuscrito y sus versiones mecanografiadas (que considero como textos pre-escénicos), así como las pinturas, los dibujos y diseños de decorados, objetos y vestuario (que entiendo como paratextos constitutivos del proyecto). El argumento del ballet combinaba la leyenda guaraní del “Urutaú” y la de Caaporá, “dios de la desgracia”. En términos argumentales, la historia se puede reducir a un “torneo con ‘premio’ matrimonial” (Babino, 2011: 90): el cacique de una tribu guaraní organiza distintas instancias de competencia entre todos los guerreros de la tribu para entregar a su hija, Ñeambiú, en matrimonio. Pero quien gana cada una de ellas

---

<sup>1</sup> Refiero al libro *Caaporá. Un ballet indígena en la modernidad*. También el proyecto ha sido mencionado y/o trabajado por: Bordelois, 1998 [1966]; Lecot, 1998 [1986]; Fumagalli, 1992; Armando 2009; Babino, 2011; Rossi Elgue 2013; Clayton 2014; Fortuna 2015, entre otros.

es Cuimbaé, príncipe tupí enemigo, cautivo (que el cacique había puesto a competir pensando que sería humillado públicamente). Ante esta situación, el cacique decide no cumplir con su palabra. Luego de ordenar que vuelvan a encerrar a Cuimbaé aparece Caaporá, quien insufla un maleficio a la princesa internándola en la selva donde permanecerá impasible. Para sacarla de este estado, el cacique apela al adivino de la tribu, Aguará Payé, quien luego de sucesivos intentos no logra sacarla de su estado de muerta en vida. Finalmente, el agorero le dice al oído: “Cuimbaé ha muerto”. Funciona: Ñeambiú reacciona. Pero por el dolor ante la noticia, la princesa se transforma en el Urutaú, ave cuyo canto remitirá desde entonces al lamento por la muerte de su amado.

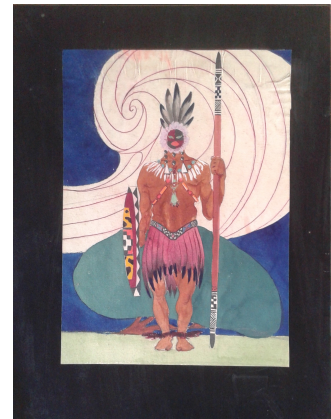
Hasta aquí el argumento. Sucede que en 1917, con la segunda presentación en la Argentina de una de las compañías de ballet “moderno” más importantes del siglo XX, Les Ballets Russes, el proyecto habría interesado a su bailarín estrella, Vaslav Nijinsky, quien se habría reunido en varias ocasiones en el domicilio de González Garaño. Allí posiblemente el bailarín habría visto también las pinturas del proyecto que se habían expuesto meses antes en el Tercer Salón Anual de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas de Buenos Aires en el local de la calle Arenales n° 687 (*La Prensa*, 12/5/1917: 7). En esos encuentros habrían proyectado una reunión en Suiza para ultimar los detalles del ballet y encomendar la música a Igor Stravinsky (Bordelois, 1998: 73; Lecot, 1998: 183).

Si pensamos en la obra que conjuga las figuras de Nijinsky como coreógrafo con la de Stravinsky como compositor musical, entonces *La consagración de la primavera* (1913) surge como referencia prácticamente de inmediato. Sin embargo, en esta ponencia intentaré focalizarme en otras posibles relaciones que podría tener *Caaporá* con la compañía rusa (en este caso con *L'Après-midi d'un Faune*).

Un puntapié inicial para establecer este vínculo se desprende de la pregunta que hizo el crítico español José Francés en *El Año Artístico* en 1921 sobre la exposición “Caaporá. Elementos decorativos para un ballet guarany” realizada en el Salón Vilches de Madrid en 1920, donde nuevamente se marcaron “filiaciones” (utilizo esta palabra adrede) con la compañía de Diaghilev:

¿Acaso, además de los caciques con mantos de alta dignidad y rutilante policromía; de las mujeres envueltas en sus telas de reminiscencias griegas y esbeltas como tanagras; además de los sacerdotes sanguinarios y los guerreros de rostro tatuado y azagayas envenenadas, no podría danzar en la tarde radiante el Fauno imaginado por Mallarmé y musicalizado por Debussy?

(Francés, 1921: pp.126-127)



**Fig. 1.** Guerrero (gouache sobre papel, 32cm x 23,2cm), Archivo Museo Gauchesco y Parque Criollo “Ricardo Güiraldes”, San Antonio de Areco.

La propuesta de imaginar un fauno danzando por esas pinturas de *Caaporá* no parece casual, pero sí es curiosa: si la mención a Mallarmé remite a su égloga de 1876,<sup>2</sup> y la alusión a Debussy a su conocido *Prélude* compuesto entre 1891 y 1894, la acción de danzar referiría implícitamente a la pieza de Nijinsky (1912). Ahora bien, si efectivamente es así, la proyección de un fauno *danzando* marcaría el conflicto con la propia referencia a la que la acción de danzar habría reenviado en un principio: esta “obra” de Nijinsky, a fin de cuentas, ha sido considerada anti-ballet, ballet estático, pintura coreográfica e, incluso, como no-danza.<sup>3</sup>

Así, no solo la relación de *Caaporá* con la compañía rusa *aparece* como evidente (y puede entenderse como una legitimación retrospectiva), sino que además *parecen* dotar a la interpretación de las imágenes de una referencia de movimiento particular que las enmarca.

Propondré en esta ponencia analizar el manuscrito de *Caaporá* en términos de una *poética de movimiento*. Así como en el teatro se estudia la poética del drama *a partir* del texto dramático (Dubatti 2010), creo que podría estudiarse la poética de movimiento de *Caaporá* a partir del manuscrito del proyecto. En ese sentido, si la poética es el “conjunto sistemático, riguroso y sustentable de observaciones que pueden predicarse, desde diferentes ángulos, sobre la entidad, organización y característica del ente poético” en su doble dimensión de producción y producto (Dubatti 2012: 64), entiendo por *poética de movimiento* al análisis descriptivo-interpretativo focalizado en un aspecto específico (el movimiento) del conjunto de componentes y procedimientos organizados que proyectan desde distintos materiales la puesta en escena de una obra (Dubatti, 2008, 2010, 2012), en este caso, de danza.

Expondré, entonces, la siguiente hipótesis: el intertexto con la poética simbolista sería uno de los procedimientos principales por medio de los cuales la poética de movimiento de *Caaporá* marca una

---

<sup>2</sup> La versión más temprana del poema, pensado para ser declamado en escena, se llamó *Monologue d'un Faune* (1865).

<sup>3</sup> El mismo programa oficial de la temporada de Les Ballets Russes anunciaba *l'Après-midi d'un Faune* como un *tableau chorégraphique* [cuadro coreográfico/pintura coreográfica]. Según el crítico de Boston, H. T. Parker que entrevistó a Nijinsky en 1916, en *l'Après-midi d'un Faune* Nijinsky desarrolló su idea de un ballet que debería ser intrínsecamente estático (citado en Hodson, 1996: xiv). Como menciona Bronislava Nijinska sobre los bailarines, “They did not like the choreography at all. They felt they were restricted and would often complain, saying such things as ‘What kind of ballet is this? ... There is not a single dancing *pas* – not a single free movement – not a single solo – *no dances at all*... We feel as though we are carved out of stone” (Nijinska, 1981: 428) [el subrayado es mío]. Según Susana Tambutti, *L'Après-midi d'un Faune* exigía del espectador una manera nueva de mirar la danza (o la no-danza), ya que hasta el momento se mantenían elementos que en esta obra estaban ausentes, como el virtuosismo, la intención de describir una acción, sugerencias psicológicas de los personajes, etcétera (Tambutti 2017: 59). Para Jennifer Homans (2010) Nijinsky creó un reducido y riguroso “anti-ballet” que rechazaba el exotismo y el sensualismo que habían construido la propia reputación de Nijinsky como bailarín, en obras como *Schéhrazade* y *El espectro de la rosa*, entre otras. Fokine (1981), por otro lado, en sus memorias calificaba a *Faune* como una pantomima, no como un ballet.

“filiación” con el *experimentalismo*<sup>4</sup> de uno de los coreógrafos más disruptivos de la compañía de Diaghilev.

Sin embargo, es importante realizar, al menos, algunas aclaraciones previas:

No haré un análisis directamente comparativo entre *Caaporá* y *L'Après-midi d'un Faune*, ya que en el primer caso se trata de un proyecto de ballet que nunca se realizó. Por más que compartan el hecho de ser “objetos ausentes” considero que abordar un análisis de ese estilo podría llevar a simplificaciones y a perder de vista el propio carácter proyectivo de *Caaporá*, poniéndolo al mismo nivel que una obra efectivamente realizada. Entre una y otra hay una diferencia ontológica: *Caaporá* es únicamente en potencia, *Faune* fue en acto.

En cambio, intentaré observar el modo en el que *Caaporá* desde su “bidimensionalidad” material (texto) proyectaba una poética de movimiento particular para la escena, y la forma en la que la poética de movimiento escénica, territorial, de *L'Après-midi d'un Faune*, reenviaba a la ilusión de una segunda dimensión. Se mostrará la forma en la que el intertexto con la poética simbolista permite establecer relaciones entre una obra acontecida y otra que no llegó a realizarse.

### › ***El intertexto simbolista de la poética de movimiento de Caaporá***

“Los simbolistas fueron, pues, nuestros maestros” evocaba Ricardo Güiraldes en 1924 (en Babino, 2010: 12). El movimiento simbolista, especialmente el literario (son considerados sus precursores Baudelaire, Mallarmé, Verlaine y Rimbaud, entre otros), tiene su punto álgido en las postrimetrías del siglo XIX en Francia. Como menciona Sonsoles Hernández Barbosa (2010), Charles Baudelaire “había formulado unas décadas antes su teoría de las correspondencias donde planteaba la existencia de un universo interconectado que en el plano artístico tenía su traducción en las correspondencias entre las artes” (533). En ese sentido, el nombre del movimiento y la teoría de las correspondencias verticales y horizontales provendrían del poema “Correspondences” publicado en *Les Fleurs du mal* en 1857. Siguiendo a Jorge Dubatti (2009), en tanto poética abstracta, la concepción de mundo del simbolismo es metafísica: el

---

<sup>4</sup> Creo necesario distinguir *experimentalismo* de *vanguardia*. Entiendo, siguiendo a Peter Bürger (2000 [1974]), que la lucha contra la institución arte y la fusión del arte con la vida son los dos fundamentos (inseparables) que se consideran definitorios de las prácticas vanguardistas. Por una cuestión de extensión, no desarrollaré aquí ni las distintas conceptualizaciones ni los debates sobre el concepto de *vanguardia*, pero sí considero necesario dar cuenta de mi posicionamiento teórico en cuanto a lo que entiendo por este término: no refiero a todos los llamados “ismos” de fines del siglo XIX y principios del XX, sino fundamentalmente a tres: al futurismo, a Dadá y al surrealismo, que comprendo, a partir de Jorge Dubatti (2017), como las expresiones más radicalizadas de esos movimientos. Retomo, también a partir de Dubatti (2017b) la distinción que realiza Roland Barthes entre *experimentalismo* y *vanguardia*, ya que sirve para pensar aquellos movimientos (como el impresionismo, el expresionismo, el cubismo, etcétera) que, en última instancia, realizarían cuestionamientos, provocaciones y críticas radicales pero internas a la institución arte.

mundo se sustenta en una “alteridad fundante y misteriosa”, inefable, invisible (150), es decir, inabordable por la razón y la ciencia. De allí la recuperación, por parte de los simbolistas, de tradiciones pre-modernas y saberes perdidos, olvidados, o que consideraban a punto de desaparecer a causa de la preponderancia de la razón instrumental y el pensamiento cientificista.

En el teatro simbolista, la *gradación de conflictos* propia del drama moderno es desplazada por situaciones que *parecen* no evolucionar, y en las que “por sobre los acontecimientos físicos o físicos-verbales importa la dimensión estética y sensible” (Dubatti 2009: 191). Por ejemplo, en el caso de *Les Aveugles (Los ciegos)* de Maurice Maeterlinck, versión canónica del drama simbolista y estrenada en 1891 en el Théâtre d’Art de París, la “intensidad estética” puede observarse en el acento del aspecto plástico de la obra como *estatuaria viviente* (191). Es precisamente esta idea de *estatuaria viviente* la que me permitirá pensar el intertexto simbolista no solamente en la poética de movimiento de *Caaporá*, sino también en la de *Faune*.

Sostendré, entonces, que la poética de movimiento que se proyecta en *Caaporá* es estática y que ese estatismo tiene un fundamento metafísico (ya desde el título el proyecto remite tanto a un referente metafísico, a una deidad, como a una lengua ancestral que resulta desconocida, olvidada y excluida de la supuesta “civilización” occidental). Por *estático* entiendo aquello que permanece o genera la idea de permanecer en un mismo estado. Es decir, que se mantiene en un modo “estacionario”, sin experimentar grandes transformaciones.<sup>5</sup> Definido así, no necesariamente implica la inmovilidad (aunque en general tengan relación), pero sí la percepción de una temporalidad duradera, que discurre lentamente.

Si bien las distintas pruebas del torneo implican cuerpos en movimiento, el ayuno –que es la prueba determinante y que dará la victoria definitiva a Cuimbaé– transcurre durante nueve días:

Enseguida una calma severa *aquieta* los movimientos.

Con *gestos respetuosos* prepáranse los accesorios de la prueba suprema.

Envueltos en pieles y [tachadura] apoyados contra los troncos de las palmeras, una hilera de concurrentes, *simulan momias sagradas*. Solo los parientes son admitidos, bajo el control de un anciano para dar coca y zumo de yatay a los ayunadores.

[tachadura]Sobre un *ambiente de recogimiento religioso* pasan nueve días [sic]. Algunos ya exhaustos [sic], levantan *tenuemente* una mano en señal de renuncia y *son sacados* en brazos por los parientes. (Güiraldes, c1915-1916: f.6) [el subrayado es mío]<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> ‘Estático’ proviene del griego *statikos*, “estacionario”. También se relaciona con *statos*, que es “estar parado en equilibrio”. Por lo tanto, el estatismo implica un sistema de fuerzas en tensión que, al contraponerse, no dan lugar a una percepción inmediata de cambios importantes.

<sup>6</sup> Manuscrito de Ricardo Güiraldes, *Caaporá* (s/f., c 1915-1916), C10 (inv.3002, cód.502), Archivo Museo Gauchesco y Parque Criollo “Ricardo Güiraldes”, San Antonio de Areco. El documento cuenta de 23 folios y aquí se citan siguiendo esa numeración (f.1- f.23).

La cita resulta significativa por varias razones: en primer lugar, porque tratándose de un argumento de ballet la prueba agonística por antonomasia se realiza en la “inmovilidad” casi absoluta. En general, este tipo de pruebas constituye en los argumentos de ballets tradicionales el pretexto para mostrar la danza por la danza misma y el virtuosismo de los bailarines. Considero que esta decisión es fundamental, y hasta ahora no se ha señalado en ninguno de los estudios sobre *Caaporá*. En segundo lugar, porque el transcurso de esos nueve días se realiza en un clima religioso, de movimientos mínimos, lentos, y de “calma mortal” [f.6]. O sea, que la reducción de los movimientos no solo es formal, sino que tiene una función expresiva y metafísica. En tercer lugar, porque en esta escena, que al inicio sugiere mayor despliegue físico y de movimiento, se marca la dirección hacia lo *estático* en el mismo “peregrinaje” de la fiesta: del exotismo de los adornos plumarios de aves vistosas y del colorido de la gente congregada, de los movimientos del público, de los bailes en grupo de las mujeres ornadas de flores como “verdaderos caleidoscopios de color” [f.3], de las pruebas de los contendientes (de tiro de flechas, de lanzas, de carrera a pié, de nado) se pasa -ayuno mediante- al vaciamiento de la escena, al silencio y a la oscuridad.

A partir del segundo acto es cuando el estatismo y la inmovilidad comienzan a tener mayor centralidad. Las acciones de los personajes se reducen a caminatas lentas, gestos, temblores (Acto II), a muertes fingidas y simulacros de entierro (Acto III). Ese “vivir aletargado”, o los “pasos silenciosos” de Ñeambiú, dan cuenta de su estado de muerta-en-vida: apenas camina, no oye, no ve más que a Caaporá, se encuentra estática e indiferente a su entorno.

Por supuesto, incluso si *Caaporá* se hubiera realizado, esto no significa que esta poética estática de movimiento se habría llevado a escena, pero sí que desde el texto es una de las que, entiendo, se proponen. El hecho de que la instancia más importante de la competencia entre los contendientes se desarrolle en una escena que lleva al estatismo (por más que el ayuno estuviera justificado por la leyenda o las prácticas de la cultura guaraní) señala un punto ineludible a la hora de estudiar la poética del proyecto.



**Fig. 2.** Ñeambiú (gouache sobre papel, 25,8cm x 17,6cm). Archivo Museo Gauchesco y Parque Criollo “Ricardo Güiraldes”, San Antonio de Areco.

## › Faune, “*frise vivante*”

*L’Après-midi d’un Faune* se estrenó el 29 de mayo de 1912 en el Théâtre du Châtelet de París<sup>7</sup> y, según Bronislava Nijinska (1981), nunca un ballet fue actuado con tanta exactitud musical y coreográfica: cada posición del cuerpo fue montada siguiendo el estricto plan coreográfico de Nijinsky. La pieza, sobre la

<sup>7</sup> Luego del estreno, *Faune* realizó funciones el 31 de mayo y el 1, 3, 5, 7, 8, 10 de junio de 1912. La pieza contaba además con decorados y vestuarios de Léon Bakst y los bailarines principales eran Lydia Nelidova (en el rol de la ninfa principal) y el mismo Nijinsky (en el rol del fauno).

música de Debussy (a su vez inspirada en la mencionada égloga), trabajaba indirectamente sobre Mallarmé, es decir, que no se trataba de la presentación escénica del famoso poema simbolista, como se podría esperar, sino de una escena previa al momento inicial del poema. En consecuencia, al inscribirse en su universo ficcional, la acción final que realizaba el fauno (un acto autoerótico y fetichista, que causó un gran escándalo) re-semantizaba el poema en su totalidad.

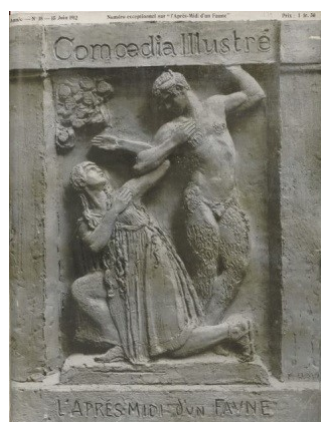
Sin embargo, no fue únicamente esa *mimique indécente* final la que agravió la moral de la época. Como menciona Susana Tambutti (2017: 59), las modificaciones formales atentaban directamente contra la categoría de belleza, lo que fue entendido como un ultraje:

Con un argumento excesivamente simple para lo que el público estaba acostumbrado, con movimientos que se alejaban de las formas habituales, con un repertorio sencillo de desplazamientos en donde el cuerpo se distorsionaba colocando la cabeza y cadera de perfil y el torso de frente, con extrañas caminatas que comenzaban con los pies completamente en contacto con el suelo apoyando primero el talón y luego los dedos, con los brazos mantenidos en posiciones angulares, *L'Après-midi d'un Faune*, contradecía y desafiaba una construcción de dos siglos basada en la técnica académica.

(Tambutti, 2017: 60)

Ya Rodin había señalado la pose inmóvil del fauno al levantarse el telón relacionándolo con una estatua (30/05/1912).

La fusión de la figura y el fondo (mimetización del fauno con el decorado), la postura perfilada, la alternancia de pose y movimiento, el desplazamiento lineal a lo largo de la escena, construían un diseño coreográfico que enfatizaba la ilusión de bidimensionalidad, en referencia al bajorrelieve, frisos y diseños decorativos de la Grecia arcaica. De allí que, en las críticas de la época, se definiera la poética de *Faune*



**Fig. 3.** *Comoedia Illustré*. Numéro exceptionnel sur *L'Après-midi d'un faune*, 4(18), tapa. Fuente: gallica.bnf.fr/Biblioteca Nacional de Francia

como un “bas-relief mobile” (Jean Cocteau, 28/5/1912:1) o un “frise vivante” (Odilon Redon en Calmette, 31/5/1912: 1), por ejemplo. El número excepcional de *Comœdia illustré* dedicada a *Faune* del 15 de junio de 1912, explicitaba en el mismo diseño de la revista estas referencias [fig. 3].

Podríamos decir que *Faune* presenta un intertexto simbolista, especialmente por la remisión a lo *pre-moderno* y por el uso del estatismo. Para Lynn Garafola se establece una transposición a la danza de los principios del teatro estático (1998: 53-56).

Al mencionar al simbolismo, no intento afirmar que el proyecto *Caaporá* o *Faune* sean simbolistas, sino que existen conexiones con esa poética “anti-moderna” de fines del siglo XIX. No parecería haber, en principio, un fundamento profundamente metafísico del estatismo en *Faune*: en esta obra parecería recuperarse más bien en términos formales. Sin embargo, igualmente considero que es el intertexto con esta poética lo que permite establecer vínculos.



En ambos casos, como en la escenografía simbolista, se concebía la imagen escénica como un cuadro en movimiento (Dubatti, 2009: 161). En *Caaporá* se puede ver en la fuerte interrelación entre las pinturas y el manuscrito, en la proyección visual y en la poética de movimiento. En *Faune*, estaba vinculado a la recuperación de formatos pre-modernos (*tableau vivant*) y, por supuesto, al uso del estatismo.

En segundo lugar, podría leerse a *Caaporá* y a *Faune* como intentos de integración (limitada) o de correspondencias entre distintas artes, de acuerdo a los postulados simbolistas.

En tercer lugar, tanto el proyecto como *Faune* enfatizaban la construcción de *mundos autónomos*, radicalmente diferentes al mundo empírico cotidiano (Dubatti, 2009: 160). En el caso de *Caaporá*, las referencias a una temporalidad mítica con personajes fantásticos y a una geografía “exótica” guaraní configuran un mundo radicalmente otro. Ese mundo que, en la exposición de las pinturas del proyecto, señalaban los críticos de la época. En *Faune*, la construcción de un mundo radicalmente otro al cotidiano se daba apelando a la ilusión de bidimensionalidad en conjunción con una estrategia fundamental del naturalismo y del drama moderno: el “levantamiento” de una cuarta pared (se podría agregar al simbolismo, con los telones de veladura, aunque con otro sentido). Según Claudia Jeschke y Anne Hutchinson Guest (1992), debido a las poses de perfil de las bailarinas y de Nijinsky, que orientaban sus miradas hacia los laterales del escenario, se modificó la concepción de frontalidad. Como consecuencia, se centraban más en las acciones realizadas y en lo que sucedía en el espacio del escenario. Esto llevó a crear un espacio escénico cerrado que, a diferencia del “realismo” del “nuevo ballet” (Fokine), fortalecía la artificialidad de la interpretación. Se podría decir también que la ausencia de movimientos virtuosos o proezas físicas (los críticos enfatizaban que solo hubo un salto en toda la obra), sumado a un *extraño* lenguaje de movimiento acentuó la autonomía de la escena configurando un mundo en sí mismo, más allá del mundo mítico de faunos y ninfas al que su contenido remitía.

### › **A modo de cierre: ¿resistencia a la Modernidad?**

En las últimas décadas, André Lepecki (2001) ha estudiado la cuestión de los actos quietos (*still acts*) en la danza contemporánea y el modo en que pueden ser entendidos como un acto de resistencia a la Modernidad y a la ontología de la danza. Si bien, como menciona el autor, no fue hasta la década de 1930 cuando “la estricta identificación ontológica entre el movimiento ininterrumpido y el ser de la danza se articuló claramente como una exigencia ineludible para cualquier proyecto coreográfico” (17-18), ¿podría pensarse la poética de movimiento y los intertextos simbolistas de *Faune* y del proyecto *Caaporá* como elementos de resistencia *avant la lettre* a esa identificación ontológica?

Más allá de si fue o no una decisión deliberada, la presencia de intertextos con la poética simbolista marcan a ambas propuestas con un sentido de evasión (el reenvío a lo pre-moderno, entendido no solo en



términos temporales sino también espaciales, como aquello signado como exterioridad de Europa) que en tanto tal cuestiona el presente de su época: con su estatismo, podría decirse, postulan una *detención*.

Es decir que ese gesto puede interpretarse como un corrimiento crítico del presente, mediante la apelación a lo pre-moderno, para proyectar otras posibilidades de futuro. Quizás en ese sentido se puedan pensar estas búsquedas como las de *Caaporá* y *Faune*: retomar lo que el proyecto de la Modernidad o la tradición occidental han excluido, relegado, y, en esa recuperación, apostar por un nuevo arte futuro.

El vínculo del proyecto *Caaporá* con *Faune* como también los contactos posibles de Güiraldes y González Garaño con Nijinsky, en 1917, evidencian un gesto desafiante y paradójico al proponer un ballet que proyectaba una poética *estática* de movimiento. Por otro lado, si *Faune*, en su escenificación real y efectiva apostaba a generar la ilusión de bidimensionalidad, el impulso trunco hacia una concreción escénica en un plano real dejó a *Caaporá* en la planitud de sus textos y pinturas, postergando el movimiento encarnado, territorializado, a un tiempo otro: aquel que siempre estará *por-venir*.

## Bibliografía

- Armando, A. (2009). "Un sortilegio guaraní", en *Separata*, vol. IX, n°14, pp.15-41.
- Babino, M. E. (2010), *Caaporá. Un ballet indígena en la modernidad*. Buenos Aires, Banco Galicia-Van Riel.
- Babino, M. E. (2011), "Caaporá, un mito guaraní en la perspectiva güiraldeana". En Bauzá, F. (coord.), *El imaginario de las formas rituales*. Buenos Aires, FFyL, pp. 89-106.
- Bordelois, I. (1998 [1966]), *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*. Buenos Aires, Eudeba.
- Calmette, G. (31/05/1912). "A propos d'un faune", *Le Figaro*, p. 1.
- Clayton, M. (2014), "Modernism's Moving Bodies", en *Modernist Cultures* vol.9, n°1, pp.27-45.
- Cocteau, J. (28/05/1912). "Une répétition du Prélude à l'Après-midi d'un Faune", *Comoedia*, p. 1.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, J. (2009), *Concepciones de teatro, poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires, Colihue.
- Dubatti, J. (2010). "Análisis de la poética del drama 'a partir del' texto dramático", *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Atuel, pp. 153-175.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, J. (2017). "Vanguardia/post-vanguardia en la historia del teatro: relación por campos procedimentales y modos de lectura", *Artescena* n°3, pp.1-12. En línea: <<http://www.artescena.cl>>.
- Dubatti, J. (2017b). "Vanguardia artística y política en los procesos del teatro", *Palos y Piedras*, (1), s/p. En línea: <<https://www.centrocultural.coop>>.
- Fokine, M. (1981). *Memorias de un maestro de ballet*. La Habana, Arte y Cultura.
- Fortuna, V. (2016), "Dancing Argentine Modernity: Imagined Indigenous Bodies on the Buenos Aires Concert Stage (1915-1966)", en *DRJ*, vol.48, n°2, pp.44-60. DOI: 10.1017/S0149767716000206
- Fumagalli, A. (1992). "Waslaw Nijinsky a Buenos Aires. Un projet de ballet de Güiraldes-Nijinsky: « Caaporá »". En Stanciu-Reiss, F. y Pourvoyeur, J-M. (comps.). *Écrits sur Nijinsky*. Paris, Chiron, pp.155-156.
- Francés, J. (1921 [abril 1920]). "El decorador González Garaño", en *El Año Artístico 1920*, Mundo Latino, Madrid, pp.124-127. En línea: <<http://www.bibliotecavirtualmadrid.org>>
- Garafola, L. (1998), *Diaghilev's Ballets Russes*, Da Capo Press, New York.
- González Garaño, A. (1920). *Caaporá. Elementos decorativos para un ballet guarany por Alfredo González Garaño* [catálogo de exposición], Madrid. Buenos Aires, Archivo de la Academia Nacional de Bellas Artes.
- Jeschke, C. y hutchinson guest, A. (1992). « Waslaw Nijinsky chorégraphe du Faune », en Stanciu-Reiss, F. (Ed.). (1992). *Écrits sur Nijinsky*. Paris, Chiron, pp. 79-88.
- Hodson, M. (1996). *Nijinsky's Crime against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre du Printemps*. New York, Pendragon Press.
- Homans, J. (2010). *Apollo's Angels: A History of Ballet*. London, Granta.
- Lecot, A. G. (1998 [1986]), *En "La Porteña" y con sus recuerdos. Contribución al estudio de la vida y obra de Ricardo Güiraldes*. Buenos Aires, Rivolin.

Lepecki, A. (2001). "Undoing the fantasy of the (dancing) subject: Still Acts in Jérôme Bel's *The Last Performance*". En *The Salt of the Earth: On Dance, Politics and Reality*. Bruselas, Vlaams Theater Instituut. En línea: <http://www.nyu.edu/>.

Nijinska, B. (1981). *Bronislava Nijinska: Early Memoirs*. New York, Holt, Rinehart and Winston.

Rodin, A. (30/05/1912). "La Rénovation de la danse", *Le Matin*, p. 1.

Tambutti, S. (2017), "Segundo Momento: Espiritualismo naturalista, exotismo orientalista y trayectoria hacia el modernismo" [ficha de cátedra], *Teoría General de la Danza*, Depto. de Artes, FFyL-UBA.