

## **Un acercamiento al problema de la conceptualización del “primer ballet argentino”**

**Ignacio González**  
**CONICET / IIDAM, UNA / UBA**  
**Argentina**

Ponencia presentada en XXV Jornadas de Investigación en Artes  
Córdoba, 14, 15 y 16 de septiembre de 2022  
Centro de Investigación y Producción en Artes (CePIA) - Ciudad Universitaria  
Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.

### *Introducción*

Los estudios sobre historia de la danza escénica en Argentina son un área de vacancia que exige investigaciones sistemáticas. Durante mucho tiempo fueron escasas las publicaciones que superaban en términos críticos e interpretativos la instancia cuantitativa, descriptiva, cronológica, lineal, de acontecimientos vinculados al campo de la danza escénica local. El relato general sobre la historia de esta disciplina en Argentina se vio abordado o bien por el relato autobiográfico de coreógrafos y bailarines, o bien por una historia que se entendía a partir de las “llegadas” y de las “influencias” de compañías extranjeras en el país, sin problematizarlas críticamente.

Incluso quienes intentaron sistematizar distintas tendencias dentro de la producción local de ballets, como por ejemplo una línea universalista y otra folklórica (Kriner-Morillo, 1948), o una indígena, otra local y una tercera universal (Giovannini y Foglia de Ruiz, 1973) perdían de vista al menos cuatro cuestiones: a) la heterogeneidad de las producciones ubicadas bajo cada uno de esos conceptos; b) la subordinación de la danza a la música y/o a la literatura, al definir lo “local” de esas producciones en la nacionalidad argentina de los compositores musicales o autores del libreto, sin considerar generalmente la de los/las coreógrafos/as de los ballets; c) el cuestionamiento sobre lo “nacional” en la composición

musical, literaria, coreográfica, etc.; y d) la reflexión sobre la colonialidad subyacente en lo considerado “universal”.

En los últimos años, distintas investigaciones en el campo de la historia de la danza en Argentina han comenzado a motorizar nuevas preguntas, a estudiar nuevos objetos y a poner en cuestión los supuestos sobre los que se basaban algunos de los principales relatos de la disciplina. Por lo tanto, no sólo sigue siendo actualmente una disciplina en construcción, que profundiza en aquellos acontecimientos considerados como canónicos dentro de los relatos de la disciplina, sino que además está, al mismo tiempo, en revisión, poniendo en cuestión tanto las miradas y abordajes sobre esos mismos acontecimientos como las definiciones mismas de los objetos de estudio que la disciplina construía y asumía tradicionalmente.

En esta ponencia se intentará hacer visibles las complejidades que postula el sintagma “primer ballet argentino”, no con el objetivo de argumentar cuál fue “verdaderamente” el primero, sino más bien con la intención de explicitar, simplemente, cuáles fueron los criterios y las valoraciones subyacentes que –en cada uno de los casos– lo denominaron como tal. Para eso se realizará una revisión metacrítica de este sintagma en los principales discursos historiográficos de la danza académica del país de la segunda mitad del siglo XX y primera década del XXI, como así también de los comentarios sobre los ballets del teatro Colón en los periódicos de mayor tirada de la época. En consecuencia, el interés del interrogante sobre cuál fue el primer ballet argentino se verá desplazado de la simple búsqueda de una respuesta concreta, ejemplificada en una obra particular, a la función que ha tenido la enunciación tácita de esa misma pregunta en la construcción de una historia de la danza académica en Argentina.

La cuestión del “primer ballet argentino” implica una serie de recortes históricos, exclusiones estéticas y definiciones identitarias que difícilmente puedan resolverse sin dar cuenta de la complejidad presente en cada uno de los términos en juego. Por ese motivo, en los siguientes apartados se intentará desarrollar algunas de las problemáticas que surgen

a partir de cada uno de ellos y en sus articulaciones mutuas. En consecuencia, se observará tanto los problemas que surgen al intentar definir la “calidad de primero” de un ballet local (su *primeridad*)<sup>1</sup> como así también la cuestión de la expresión de cierta identidad argentina en estas obras. El mismo término central de ‘ballet’, al parecer más objetivo e incuestionable, también manifestará sus propios conflictos y tensiones.

### *El problema del “primer ballet” local*

Los principales estudios históricos de la danza escénica en Argentina señalan, ya en los años posteriores a la declaración de la Independencia, entre otras cosas, cierta americanización de los bailes cortesanos europeos, la presencia de la danza española en obras teatrales y la aparición de compañías extranjeras que presentaban distintas danzas y pantomimas. Según Enrique Honorio Destaville, en 1823 con los Hermanos Toussaint aparece la “primera manifestación de *ballet propiamente dicho* en Buenos Aires” (14) [el énfasis es mío], aunque se trataba de fragmentos de ballets con títulos análogos a los del repertorio prerromántico. En la década de 1830 aparecería presumiblemente, según Destaville, la primera bailarina nativa argentina: Dominguita Montes de Oca, que actuaba en los elencos de grupos visitantes, como los de los Catón y los Toussaints (16). Al parecer, su caso fue la excepción que confirmaba la regla, ya que es el único que se tenga conocimiento hasta el momento de una bailarina argentina profesional en el siglo XIX. Posteriormente, se representarían en Buenos Aires fragmentos de ballets del repertorio romántico, como los de *La Sylphide* y *Giselle* que presentó la pareja Anna Trabattoni y Enrico Finart en el Teatro de la Victoria en 1850. Es en 1857, con la Compañía Francesa de Baile dirigida por Jean Rousset, cuando se estrenó por primera vez en Buenos Aires el ballet *Giselle* de manera integral, en el recientemente inaugurado primer Teatro Colón. La lista de las compañías extranjeras que

---

<sup>1</sup>Utilizo este concepto traducido del inglés *firstness*, en sintonía como lo emplea James Steichen (2012).

llegan al país y presentan distintas obras puede continuar, y de hecho así es frecuentemente narrada la historia de la danza en Argentina durante el siglo XIX y buena parte del XX.

Si bien estos datos (y muchos más que, por cuestiones de extensión, he omitido aquí) han sido reproducidos en distintas publicaciones sobre historia de la danza en Argentina y no parecen suscitar muchas preguntas, no sucede lo mismo cuando se hace referencia al “primer ballet argentino”. Si bien no hay debates explícitos sobre cuál fue el primero, sí en distintos textos historiográficos aparecen diversas menciones de ballets que responden a criterios diferentes y que, considero, sería bueno intentar explicitar. Porque mencionar que tal o cual ballet fue considerado “el primero” supone el establecimiento de un punto clave en una linealidad cronológica y progresiva de la historia, y, en ese sentido, marca un hito ineludible a partir del cual todo lo demás definiría su ubicación en relación con ese antecedente. Pero la historia no es estática ni definitiva, sino que es un discurso en constante movimiento. Y aquello que alguna vez fue considerado “primer”, posteriormente puede ser cuestionado por nuevos hallazgos o nuevas problematizaciones que reubiquen supuestos orígenes y antecedentes.

De todos modos, según la bibliografía analizada, parece haber un acuerdo tácito: el supuesto “primer ballet argentino” sería aquel producido por el Cuerpo de Baile Estable del Teatro Colón de Buenos Aires, esto es, posterior a la creación de este organismo en 1925, excluyendo así otros espacios, como así también, dentro del Colón, aquellas participaciones del cuerpo de baile en óperas, *divertissements* y espectáculos de temporadas anteriores.

Al partir, entonces, de aquellas obras coreográficas producidas por el Cuerpo de Baile Estable desde 1925, ya aparece una que, inicialmente, se ubica en un lugar lindero en términos genéricos y que por ese motivo ha sido algunas veces incorporada y otras descartada dentro de las narrativas históricas. Me refiero a la versión coreográfica de la ópera *Le Coq d'Or*, que marca el debut del Cuerpo de Baile Estable el 21 de julio de 1925.<sup>2</sup> Es preci-

---

<sup>2</sup> La compañía Les Ballets Russes realizó una versión mímico-coreográfica-lírica de la ópera *Le Coq d'Or* de Nikolái Rimski-Kórsakov que se estrenó el 24 de mayo de 1914 en el Théâtre National de l'Opéra de París,

samente porque no se trata de un ballet “propriadamente dicho”, que su mención en algunos casos ha sido omitida. Como consecuencia, se establece como primer ballet “propriadamente dicho” realizado por el Cuerpo de Baile Estable la versión de *Petrushka* con coreografía de Adolf Bolm, que se estrenó el 10 de septiembre de ese mismo año junto con otras obras pertenecientes al repertorio de Les Ballets Russes (ya estrenadas en el Colón), y otros ballets de Bolm y Kiascht que se presentaron esa temporada por primera vez en Sudamérica.

Pero, claro, *Petrushka* era la versión realizada por Adolf Bolm del ballet de Fokine, aquel que tuvo un éxito considerable cuando se estrenó en París en 1911 y que se presentó en el Teatro Colón de Buenos Aires con Les Ballets Russes en 1917. Cuando en general se mencionan “ballets argentinos” con esto se refiere a aquellas obras “originales” de ballets producidas localmente. En ese sentido, el primer ballet argentino ha sido frecuentemente considerado *La flor del Irupé*, de Boris Romanov, con música de Constantino Gaito y argumento de Víctor Mercante, que se estrenó en el teatro Colón el 17 de julio de 1929. Que haya sido frecuentemente considerado como tal, no es casual, y esa misma palabra (“considerado”) también dice mucho de una sospecha latente de su primeridad. Así, podríamos decir que el llamado “llamado primer ballet argentino”, es una construcción que presenta una función específica dentro de una historia de la danza académica en Argentina: establecer un punto de inicio. Como se observará a continuación, ya que es esta obra en la que me centraré con mayor atención en este trabajo, *La flor del Irupé* aparecerá “tironeada” desde dos lados: de uno, como el primer ballet argentino, y del otro, como otro intento más de realizar un primer ballet argentino.

---

coreografiada por Michel Fokine y con Tamara Karsavina, Adolph Bolm y Alexis Bulgakov como bailarines principales. El libreto, de Vladimir Belsky y revisado por Alexandre Benois, estaba basado en un cuento de Pushkin. Esta es la versión que se ofreció en el teatro Colón (*La Nación*, 21/07/1925: 6).

*Revisión metacrítica: La flor del Irupé, el llamado “llamado primer ballet argentino”*

Dora Kriner y Roberto García Morillo, en el libro publicado en 1948, *Estudios sobre danzas*, señalaban que la “primera” obra argentina de ballet era *La flor del Irupé*. Si bien mencionaban que habían existido “algunas tentativas anteriores, sin importancia” (1948: 136), según ellos esta obra daba inicio a una de las dos tendencias que conceptualizaban dentro de la producción argentina de ballets, la tendencia folklórica. La otra, que llamaron universalista, veía su inicio en 1936 con el ballet *Aleluya*, del compositor uruguayo (radicado durante años en Argentina) Carlos Pedrell, argumento de Javier de Courville y coreografía de Ian Cieplinsky (136-140).

En *Desarrollo del ballet en la Argentina* publicado en 1962, Inés Malinow mencionaba un “intento de un ballet autóctono”, con música de Troiani, “que permitió al maestro de baile Georg Kyascht componer la coreografía de las *Escenas infantiles*” (18). Es decir, mencionaba un primer ballet caracterizado como autóctono en 1925, con la creación del Cuerpo de Baile Estable del Teatro Colón. Para Malinow, “lo argentino” era —cuando escribe, en la década del sesenta— un *desideratum* por entonces no alcanzado. Así, inscribiendo el desarrollo del ballet en una línea evolutiva, Malinow afirmaba que este arte, por entonces, no había alcanzado su madurez o plenitud.

En “Posición estética del ballet en Argentina”, de *Ensayos sobre el ballet*, Dora Kriner planteaba en 1964:

Hubo varios *intentos* en el planteo de un nacionalismo con ‘La Flor del Irupé’, las danzas de ‘Huemac’, etc., pero resultó que en el primer ballet, Romanov, que era el creador, utilizó el conocido lenguaje del vocabulario clásico, y no trató más que en algún momento de *estilizar uno que otro pasito de corte popular*. Mal podemos llamar a una producción ‘de contenido nacional’, cuando su discurso ofrece los altibajos de una obra sin mayor elaboración. Porque en éste y en la mayor parte de los ballets que en di-

cho estilo se presentaron en el Colón, no fue dado apreciar una facultad vigorosa y profunda en el tratamiento de nuestro acervo popular. (42-43)  
[énfasis mío]

La autora, así, incluye a *La flor del Irupé* dentro de los “intentos”. Para 1964, que es cuando Kriner publica su libro, “la verdad de lo que sería un ballet argentino”, según la autora, seguía siendo desconocida (46). Para mediados de la década de 1960, entonces, ni Malinow ni Kriner consideraban posible hablar de un “ballet argentino”.

En el segundo tomo de *Historia del Teatro Colón 1908-1968*, Roberto Caamaño mencionaba a *La flor del Irupé* como “el primer ballet argentino de éxito duradero” (179). La referencia, aquí, llama la atención porque la “primeridad” de *La Flor del Irupé* se establecía a partir de una valoración retrospectiva de un éxito que se mantuvo en el tiempo. Es decir, las reposiciones a lo largo de los años de este ballet acrecentaban la importancia de su misma “primeridad”.<sup>3</sup>

En 1973, en *El ballet argentino en el teatro Colón*, Marta Giovannini y Amelia Foglia de Ruiz, en el apartado conceptualizado como “Ballets argentinos”, recopilaban una serie de argumentos y fichas técnicas de estas obras. Además, conceptualizaban tres tendencias de ballets: la indígena, la local y la universal, “fruto de la encomiable labor de algunos músicos” (105). Como se puede ver, la concepción que subyace aquí es fundamentalmente musical. Es decir, lo que prima es el ballet entendido más en términos de composición musical que en términos de obra coreográfica. Esto puede observarse en la atribución misma de las obras a los compositores musicales “argentinos”, más que a los coreógrafos. Sobre el ballet que nos ocupa, decían: “Luego de varias postergaciones, el 17 de julio de 1929 se estrenó *La flor del Irupé* de Constantino Gaito *conceptuado* como el primer ballet de *autor* argentino”

---

<sup>3</sup> Efectivamente, teniendo en cuenta los años que trabaja Caamaño (el período 1908-1968) *La Flor del Irupé* se estrena en 1929 y se repone en los años siguientes: 1930, 1932, 1933, 1934. Se volverá a poner en escena poco más de una década después, en los años 1945, 1950, 1953, 1954, 1956, 1957, 1960 y 1968. En un próximo artículo trabajaré sus distintas reposiciones.

(106). Pero también mencionaban los ballets *Escenas infantiles* “de Cayetano Troiani” y *Cuadro campestre* “de Constantino Gaito”, estrenados en 1925 y 1926, respectivamente, que consideraban como “los primeros *intentos* de ballet concebidos en nuestro medio” (106) [énfasis míos].

Hacia el año 2000, en “Los primeros intentos de creación de una danza nacional”, Susana Tambutti mencionaba a *La flor del Irupé*, precisamente, como un primer ejemplo de una propuesta nacionalista: “primer ballet que, incluyendo movimientos tomados de danzas folklóricas, intenta estilizarlos en un arte en el cual se fusionen lo nacional con la estética universalista de la tradición del ballet” (46). También Destaville, en el texto citado del libro *Historia general de la danza en Argentina* (2008) retomaba el tema de la estilización y señalaba que a Romanov se le debía, entre otros aportes, “haber concebido el *primer ballet con música y argumento argentinos*, hito que se multiplicaría por décadas en numerosas obras con música de compositores locales y *temática argentina o americanista*” (44) [énfasis míos]. Si para Kriner, Romanov no había tratado más que en algún momento “estilizar uno que otro pasito de corte popular”, para Destaville el hecho de que el ballet contara con pasos estilizados de danzas folklóricas argentinas ya manifestaba una valoración positiva del aporte de Romanov que se adicionaba a la música y al argumento “argentinos”. Por otro lado, es importante destacar la disyuntiva de la temática “argentina o americanista”, porque presentaba ambas nociones como libre de conflictos entre ellas y con un sentido intercambiable, a la vez que excluía (o en función de excluir) las temáticas consideradas “universales”.

En el mismo libro, Carlos Manso, en su capítulo “Cuatro décadas del cuerpo de baile del Teatro Colón (1919-1959)”, mencionaba que George Kyasht había sido el coreógrafo del primer ballet sobre música de un compositor (naturalizado) argentino, Cayetano Troiani (por *Escenas infantiles*) y que había dado lucimiento “al primer curso de alumnas de

la Escuela de Danzas del Conservatorio” (55).<sup>4</sup> También que, en la temporada de 1926, Nijinska había dado a conocer “el primer ballet con argumento de la ruralia argentina: *Cuadro campestre*, con música de Constantino Gaito [y] escenografía y vestuario de Rodolfo Franco” (55). Sobre *La flor del Irupé*, Manso decía lo siguiente:

A Boris Romanoff, por tres años consecutivos al frente del cuerpo de baile del Colón, le cupo la creación del que se considera el “primer ballet argentino”, *La flor del Irupé*, argumento de Víctor Mercante, música de Constantino Gaito, decorados y vestuario de Rodolfo Franco, protagonizado por Colette Salomon y Sergei Peretti en su *première* del 17 de julio de 1929. (59)

Como se puede observar, en los distintos relatos históricos de la danza académica en Argentina de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI se fue construyendo la idea de una primeridad de ballet argentino con *La flor del Irupé*. Aunque se mencionaban ballets anteriores como *Escenas infantiles* o *Cuadro campestre*, estas referencias no habían hecho más que afianzar la primeridad de *La flor del Irupé* y, en consecuencia, una narrativa lineal y cronológica, incorporando y modificando el orden de los eslabones, pero manteniendo la estructura misma de la cadena. Precisamente, que muchos de ellos hayan sido considerados como *intentos* no hizo más que poner de manifiesto “primeridades relativas” que postularon un modelo ideal de un ballet íntegramente argentino que no había llegado a realizarse o alcanzarse todavía.

En ese sentido, considero que el relato de Carlos Manso resulta ordenador y presenta varias cuestiones que me gustaría destacar. En primer lugar, que él también menciona

---

<sup>4</sup> Ya en su biografía de María Ruanova, Carlos Manso había considerado a *Escenas Infantiles* como el “primer intento argentino”, y mencionaba que en ese reparto del primer curso de la clase de Danza se encontraba, entre otras, María Ruanova (1987: 37).

explícitamente esta “considerada primeridad”, es decir, la del llamado “*llamado primer ballet argentino*”. En segundo lugar, la figura del argentino Rodolfo Franco como escenógrafo de estos ballets (de *Cuadro campestre* y de *La flor del Irupé*, aunque también lo fue de *Escenas infantiles*). Es decir, ya no se trata sólo de la música y/o el argumento para caracterizar de “argentino” al ballet, sino que se incorpora el diseño escenográfico y de vestuario, hasta el momento pocas veces mencionado. A mi modo de ver, la importancia de Rodolfo Franco resulta insoslayable, no sólo por su reconocimiento internacional como artista plástico, sino además porque se trata tanto del “fundador de la escenografía en Argentina” como de una figura central en la “argentinización” del teatro Colón (Roca, 2016). En tercer lugar, porque en ese texto no sólo Manso señala esos “primeros ballets”, sino que retoma lo no explicitado en los otros textos, y establece a partir de ciertas palabras algunas distinciones en esas “primeridades relativas”. Así, comienzan a plantearse una serie progresiva de distintas “primeridades”, cuyas carencias son supuestamente saldadas en las producciones siguientes que van marcando un rumbo hacia la conformación de un primer ballet (supuesta y completamente) argentino.

En *Escenas infantiles* (1925), por ejemplo, la calidad de primero se da por el *criterio de nacionalidad* de los individuos involucrados (compositor musical y bailarines/as-alumnas del primer curso de danza del Conservatorio Nacional de Música y Declamación). En el caso de *Cuadro campestre* (1926), a la nacionalidad del compositor musical (Gaito) y del diseñador escenográfico y de vestuario (Franco), se le suma el *criterio temático* del argumento del ballet como definitorio. Podría decirse que se trata del primer ballet “criollista”. Siguiendo este criterio, también podría cuestionarse por qué razón este ballet no ha sido considerado el primer ballet argentino sin más, especialmente al tomar una temática vinculada al mundo rural/criollo, mundo que tiene al paisaje de la pampa y a la figura del gaucho como representantes de una de las imágenes más fuertes de la identidad nacional argentina. De todos modos, también podría problematizarse, ya que si el criterio principal es el temático, faltaría confirmar de qué modo este ballet refería al ambiente rural del país: al tratarse de la estiliza-

ción de tareas rurales, y al no realizarse especificaciones espaciales en el argumento, podría haber sido un “cuadro campestre” de cualquier otra parte. Sobre *La flor del Irupé* el criterio también es, esencialmente, el de la nacionalidad del autor literario (Mercante), del compositor musical (Gaito) y del diseñador escenográfico (Franco), pero a diferencia de *Escenas infantiles*, aquí no parece relevante la de los intérpretes escénicos, ya que las figuras principales eran extranjeras. En ninguno de los casos tampoco parece ponerse en cuestión la procedencia extranjera de quienes realizaban –justamente– la coreografía de estos ballets (George Kyasht, Bronislava Nijinska y Boris Romanov). Esto me parece importante, porque siguiendo incluso el criterio de nacionalidad de los artistas, salta a la vista la jerarquía implícita de las artes y los artistas en la división del trabajo en la producción de ballets. Esto es evidente, por ejemplo, también en las crónicas periodísticas de la época previas al estreno. En la bajada del título de *La Prensa* se omitía directamente a Romanov: “La flor del Irupé’, de Constantino Gaito, V. Mercante y R. Franco se pondrá en escena esta noche” (17/07/1929: 17). En la mención que realizaba posteriormente el cronista ya podía establecerse cierto orden de importancia: “[1° literatura] poema coreográfico de Víctor Mercante, [2° música] música del maestro Constantino Gaito, [3° artes visuales] decorados de Rodolfo Franco y [4° danza] coreografía de Boris Romanoff” (17). Como también se puede observar en otras publicaciones periódicas son los nombres de Víctor Mercante o de Constantino Gaito los primeros que se mencionan para referir la autoría de este “baile en un acto”, y por tal motivo –al menos en las publicaciones previas al estreno– su orden en ocasiones resultaba intercambiable. Así, la mención de quién había compuesto la música o el argumento era lo que cobraba importancia (por sobre quien había realizado la coreografía) al referir al estreno del ballet. Para *La Nación*, *La flor del Irupé* era una obra de “música de Constantino Gaito y argumento de Víctor Mercante” y Romanov aparecía, junto con Franco, como uno de los “colaboradores” de “la nueva obra del maestro C. Gaito” (18/7/1929: 16).

El comentario del diario *La Prensa* del día siguiente al estreno resultaba en este sentido significativo, no sólo por el éxito que había tenido la obra, sino porque reivindicaba la prioridad del coreógrafo en la puesta en escena e intentaba afianzar el vínculo con un estilo de ballet, el ballet moderno, a su vez que establecía un inicio para una tradición de ballet local. El título mismo tenía el carácter de una sentencia: “La flor del Irupé’, que se estrenó ayer en el Colón, inicia el baile artístico argentino” (*La Prensa*, 18/07/1929: 16). La introducción comenzaba haciendo referencia a la compañía Les Ballets Russes, más que al estreno mismo. De este modo, si el título anunciaba un “inicio” del “baile artístico argentino”, en el cuerpo de la crítica la introducción funcionaba para establecer como antecedente al de la compañía de Diaghilev. Las primeras palabras de la crítica ya marcaban la retrospectiva:

*Veinte años hace*, los círculos artísticos de la Europa occidental se asombraron y maravillaron ante un *arte nuevo*, en plena madurez, fruto de largos años de tanteos, de fracasos, de aciertos a medias, emprendido por un numeroso grupo de artistas de distintas especialidades, unidos por un común *ideal renovador* y por el constructor deseo de dotar a su patria de una *cultura propia*.

Nos referimos a los bailes rusos de la compañía de Sergio de Diaghilew [sic], uno de los milagros del *teatro moderno*, el ejemplo más fecundo que *debe* inspirar a un pueblo nuevo que tenga aspiraciones superiores, visión de su porvenir, conciencia de sus fuerzas y *deseos de contribuir* con obra original y propia, *al progreso* y al enriquecimiento del patrimonio artístico *universal*. (16) [énfasis míos]

Al recordar las presentaciones de la compañía rusa en 1913 y 1917 en el Colón, el cronista decía: “creemos que la misma belleza de esas obras debe, sobre todo, impulsarnos

a tratar de crear otras de igual mérito, *genuinamente argentinas*; vale decir *realizar con las cosas nuestras lo que los rusos con las suyas*” (16) [énfasis míos].

En esa línea, me gustaría destacar la siguiente cita de *La Prensa* ya que considero que condensa todo lo mencionado hasta el momento: no sólo reivindicaba el trabajo del coreógrafo en la puesta en escena, sino que afianzaba la relación con la compañía de Diaghilev y establecía los pasos a seguir para continuar con la tradición de un supuesto ballet argentino:

en “La flor del Irupé” Boris Romanoff *echó las bases de nuestra coreografía artística*, tenuamente percibible, *fuertemente influenciada por los bailes rusos*, pero que *podrá llegar a ser más genuinamente nuestra* por poco que los compositores escriban obras sobre argumentos, por ahora más realistas y más populares, pues, lo repetimos, necesario es empezar por lo sencillo y no por lo complejo y depurado. (16) [énfasis míos]

Como se puede observar, la figura de Romanov se impone como fundante del ballet argentino. A su vez, se puede notar el peso de la imposición teleológica de la historia para la corrección de un primer paso mal dado: empezar nuevamente, pero esta vez “por lo sencillo y no por lo complejo”, es decir, por argumentos “más realistas y populares”. Con esta observación, el crítico parecía reorientar un rumbo, una forma de llevar a cabo esa tarea: volver un paso atrás, al paso que había sido salteado, para retomar la marcha hacia una coreografía artística “genuinamente nuestra”.

Para finalizar, quisiera destacar que especialmente en esta crítica, que ubica a *La flor del Irupé* como iniciadora de una tradición de ballet argentino, no se menciona a Adolph Bolm ni a Bronislava Nijinska como predecesores de Romanov en el cargo. Esta elipsis no parece del todo casual. Como se sabe, un inicio –para ser tal– no debería tener antecedentes.

*El problema de la atribución identitaria: “ballet argentino”*

El problema del atributo de “argentino” para caracterizar el ballet también partía de distintos supuestos. El principal era el de una “identidad argentina” de la que sería posible dar cuenta, una identidad esencial, incontaminada, estable y permanente, que podría buscarse en las danzas folklóricas y/o en las temáticas, y que permitiría distinguir al ballet “argentino” de aquél realizado en cualquier otra parte. Sin embargo, aquí la pregunta que cabe realizar es de qué modo el ballet, en tanto gramática universalista, podía conjugarse sin conflicto con una idea que siempre implicaba una particularidad: la de una identidad argentina.

Para el cronista de *La Prensa*, la renovación estética de la búsqueda de un arte propio, impulsada por Les Ballets Russes, para ese entonces (1929) no se había realizado en el Colón. Decía que la impronta, las “huellas” de la compañía rusa, habían sido superficiales: de reposición de obras del repertorio de la compañía, de “copia” de sus ballets, pero no del modo en el que esta compañía realizaba sus producciones a favor de un arte “propio”. Lo que se había hecho en el teatro Colón en los últimos veinte años, según el cronista, había sido “en contra de nuestras actividades nativas, líricas y coreográficas”:

En las temporadas municipales de primavera, el cuerpo coreográfico estable del Colón bailó danzas populares rusas, holandesas, noruegas, españolas, orientales, alemanas, húngaras, inglesas, japonesas, de otros pueblos, pero, *hasta esta temporada, no hemos presenciado un baile criollo*, tanto por falta de profesores que los enseñaran, como porque *el arte argentino es conceptuado como extranjero* en el teatro que subvenciona la Municipalidad.  
(18/07/1929: 16) [énfasis míos]

Esta última cita profundiza en la problemática que tiene como eje la última palabra del sintagma. ¿Es posible caracterizar un ballet como *argentino*? ¿De qué modo se resuelve el conflicto de expresar un contenido “nacional” con una gramática de movimiento

“universal”? ¿Dónde residiría “lo argentino” al conjugarse, en *La flor del Irupé*, un argumento sobre una leyenda guaraní, una escenografía rodeada por un “marco incaico” (*La Nación*, 18/07/1929: 16), ritmos y danzas “criollas” como los de la zamba y el gato, con el lenguaje de la danza académica de la escuela franco-rusa?

La observación perspicaz de que “el arte argentino *es conceptuado como extranjero* en el teatro que subvenciona la Municipalidad” (16) [énfasis mío], deslizaba tanto una crítica explícita al evidente eurocentrismo presente en la misma concepción artística del teatro como una implícita a su administración: en tanto el teatro estaba subvencionado por la Municipalidad debía contar con la presencia de “bailes criollos” como así también la formación del cuerpo de baile en danzas folklóricas argentinas.

A su vez, si la alta cultura de Buenos Aires (como metonimia de todo un país) construía su identidad a imagen y semejanza de la alta cultura europea, no alcanzaba solamente intentar emularla en el consumo, como había sido hasta el momento, sino también en la producción de un arte culto “propio”. Por supuesto, el cronista no planteaba que el Colón fuera el espacio de manifestaciones de danzas populares, sino que estas fueran incorporadas para producir obras de “igual mérito” que las de la compañía rusa, es decir, productos de alta cultura. La estilización de las danzas folklóricas, justamente, era la clave. Allí estaba, según el cronista, la relevancia de *La flor del Irupé* como “obra inaugural del baile *artístico argentino*” (16) [énfasis mío].

En consecuencia, aquí se puede plantear una paradoja: lo argentino no parecía estar dado (o dado solamente) por un *criterio de nacionalidad* de los artistas o por un *criterio temático*, sino más bien por un *criterio retórico*, de la manera en la que ese contenido era configurado a partir de procedimientos y técnicas específicas. En este caso, la paradoja estaba en que esa configuración formal seguía el modelo europeo del ballet moderno representado por Les Ballets Russes y utilizaba, en consecuencia, un procedimiento de estilización de danzas ligado a ese estilo. Así, como hipótesis, se podría decir que no sería el tema o el argumento, sino el modo del acercamiento al contenido lo que definiría la “argentinidad” del ballet.

Una “argentinidad europea”, valga el oxímoron. En consecuencia, lo criollo, lo rural, lo guaraní, lo americano, ocupaban el lugar que lo ruso, lo oriental, lo moscovita, etc. tenía para los rusos mismos. De ese modo, “lo propio” estilizado (y exotizado) resultaba la forma de participar (ilusoriamente), como nación civilizada, en la identidad general de la alta cultura europea.

Según el cronista de *La Prensa*, los “bailes rusos” de Diaghilev, que habían conmocionado los principales centros culturales europeos, habían sido fruto de un profundo trabajo de estilización. Así, los compositores y escritores trabajaron en la “*estilización* de motivos musicales y de leyendas del cancionero popular”, escenógrafos “geniales” crearon vestuarios y decorados “de carácter ruso *inspirados* en el arte autóctono” y los coreógrafos “imbuidos de cultura clásica, estudiaron a fondo la expresión, los gestos, la plástica de las danzas campesinas, para *estilizarlas* luego” (16) [énfasis míos]. Por supuesto, la estilización no carecía de orientalismo: así, el arte autóctono, popular, “auténticamente ruso”, se miraba a través de un prisma moderno, exótico y orientalista. Como menciona Orlando Figes (2010), “Oriente” también era una exótica contracultura imaginada por los mismos rusos.<sup>5</sup>

Es decir, el procedimiento de estilización no contradecía la búsqueda de un arte propio, sino que era considerado fundamental para producirlo. Sin estilización, se consideraba que las danzas folklóricas no podían incluirse ni alcanzar estatus artístico (y menos aún estatus de arte culto). Según la concepción de la época, no habría forma de incorporar las danzas folklóricas a un ballet que no fuera estilizándolas. La producción de un arte propio no podía entenderse desligada de los valores estéticos de la civilización occidental (mejor dicho: de los centros de poder europeos) que sustentaban las prácticas artísticas. A su vez, podía establecerse cierta recursividad, ya que la estilización, como medio para alcanzar un

---

<sup>5</sup>*L'Oiseau de feu*, por ejemplo, coreografiado por Fokine y estrenado el 25 de junio de 1910 en el Théâtre National de l'Opéra de Paris, fue concebido por Diaghilev como un verdadero artículo de exportación con el objetivo explícito de crear el “primer ballet ruso”.

ideal europeo de arte, repercutía posteriormente como un aval “europeo” de una argentinidad en continua construcción.

### *Conclusiones provisionarias*

En esta ponencia se pudo observar las complejidades que presenta el aparentemente simple sintagma “primer ballet argentino”, así también como los distintos criterios y valoraciones que sustentaron su postulación. A partir de una revisión metacrítica de cómo aparece este sintagma en los principales discursos historiográficos de la danza académica del país de la segunda mitad del siglo XX y primera década del XXI, como así también de los comentarios sobre los ballets del Teatro Colón en los periódicos de mayor tirada de la época, se pudo identificar y explicitar distintos criterios en los que se sustentaba dicha asignación: el *criterio de nacionalidad*, el *criterio temático* y el *criterio retórico*. A su vez, también pudieron establecerse las valoraciones implícitas en cada uno de ellos. Por ejemplo, la no cuestionada nacionalidad de los/as coreógrafos/as a la hora de definir la primeridad del ballet argentino por el criterio de nacionalidad, o la manera en la que temática y retórica se refería o construía “lo argentino” a partir del modelo franco-ruso de la compañía de Diaghilev.

En consecuencia, la respuesta que significaba la mención de distintos ballets a la pregunta tácita de cuál fue el “primer ballet argentino”, daba cuenta también de cierta intención teleológica en la construcción de una historia de la danza en Argentina, estableciendo así un punto clave e ineludible. En ese sentido, *La flor del Irupé* apareció como un eslabón problemático en la historia de la danza, en tanto fue concebido en ocasiones como el *primer ballet argentino*, y en otras como un *intento* más de realizar un “primer ballet argentino”, concepción sustentada en una idea progresiva y lineal de la Historia.

© Ignacio González

### *Bibliografía*

- Caamaño, Roberto. *Historia del Teatro Colón (1908-1968)* [3 Tomos]. Buenos Aires: Cinetea, 1969. Impreso.
- Destaville, Enrique Honorio. “Mirada sobre el siglo XIX y el siglo XX en sus primeros años”. En Durante, Beatriz, coord., *Historia general de la danza en Argentina*. Buenos Aires: FNA, 2008, 13-49. Impreso.
- Figes, Orlando. *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*. España: Edhasa, 2010. Impreso.
- Giovannini, Marta y Foglia de Ruiz, Amelia. *Ballet argentino en el teatro Colón*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1973. Impreso.
- Kriner, Dora y García Morillo, Roberto. *Estudios sobre danza*. Buenos Aires: Centurión, 1948. Impreso.
- Kriner, Dora. *Ensayos sobre el ballet*. Buenos Aires: Ricordi, 1964. Impreso.
- Malinow, Inés. *Desarrollo del ballet en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962. Impreso.
- Manso, Carlos. “Cuatro décadas del cuerpo de baile del Teatro Colón (1919-1959)”. En Durante, Beatriz, coord., *Historia general de la danza en Argentina* (pp. 51-141). Buenos Aires: FNA, 2008. Impreso.
- . *María Ruanova (la verdad de la danza)*. Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos, 1987. Impreso.
- Roca, Cora. *Rodolfo Franco: el fundador de la escenografía argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 2016. Impreso.
- Steichen, James. “The Stories of Serenade: Nonprofit History and George Balanchine’s ‘First Ballet in America’”. *Working Paper*. 46 (2012): 1-33. Impreso.
- Tambutti, Susana. “Los primeros intentos de creación de una danza nacional”. En De Anchorena, T. et al., *Siglo XX argentino. Arte y cultura* [catálogo]. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1999, 46. Impreso.

### *Fuentes hemerográficas citadas*

“Le Coq d’Or. Esta noche se estrenará en el Colón”. *La Nación*. 21 de jul. de 1925: 6. Impreso.

"En el Colón se darán a conocer esta noche ‘La flor del Irupé’, del maestro Constantino Gaito”. *La Prensa*. 17 de jul. de 1929: 17.

"En el Colón se ofreció ayer el estreno de ‘La flor del Irupé’”. *La Nación*. 18 de jul. de 1929: 16.

“‘La flor del Irupé’, que se estrenó ayer en el Colón, inicia el baile artístico argentino”. *La Prensa*. 18 de jul. de 1929: 16.