

Caaporá y sus lindes: etnografías imaginarias y filiaciones diaghilevianas.

Ignacio González
DAM - Universidad Nacional de las Artes/FFyL - Universidad de Buenos Aires
igonzalez@uba.ar

Resumen: En 1915, Ricardo Güiraldes y Alfredo González Garaño idearon un “ballet” “moderno” “indígena” que llamaron *Caaporá*. Se dice que en 1917, cuando regresa a Buenos Aires una de las compañías más importantes del siglo XX, los Ballets Russes, el proyecto habría interesado a su bailarín estrella, Vaslav Nijinsky. Este artículo se propone realizar un acercamiento al proyecto del ballet a partir de ciertas filiaciones que mantiene con la compañía de Diaghilev -especialmente en su “gesto” moderno-, como a partir de la manera en que el proyecto se aproxima al “mundo guaraní” en el contexto de lo que se conoció como el primer nacionalismo argentino.

Palabras clave: *Caaporá*; Ballets Russes; exotismo; indigenismo: identidad

Resumo: Em 1915, Ricardo Güiraldes e Alfredo González Garaño idearam um “balé” “moderno” “indígena” que chamaram *Caaporá*. Diz-se que em 1917, quando retornou a Buenos Aires uma das companhias mais importantes do século XX, os Ballets Russes, o projeto teria interessado seu grande dançarino, Vaslav Nijinsky. Este artigo propõe abordar o projeto desses ballet com base em determinadas filiações que mantém com a companhia de Diaghilev -especialmente em seu “gesto” moderno-, bem como a maneira pela qual o projeto se aproxima do “mundo guaraní” no contexto do que ficou conhecido como o primeiro nacionalismo argentino.

Palavras-chave: *Caaporá*; Ballets Russes; exotismo; indigenismo; identidade

Abstract: In 1915, Ricardo Güiraldes and Alfredo González Garaño devised a “modern” “indigenous” “ballet”, which they called *Caaporá*. In 1917, when one of the most important companies of the 20th century returned to Buenos Aires (the Ballets Russes), Nijinsky would have been interested in the project. This article proposes to approach the ballet project based on certain affiliations that it maintains with Diaghilev's company -especially in its modern “gesture”-, as well as how the project approaches the “Guaraní world” in the context of what was known as the first Argentine nationalism.

Key-words: *Caaporá*; Ballets Russes; exotism; indigenism: identity

Y nunca mejor dicho que el Otro no está en ninguna parte, y es justamente por eso que sirve para constituirnos, a través de la ficción que articula su (in)existencia.

(Grüner, 2003)

En 1915, Ricardo Güiraldes y Alfredo González Garaño idearon un “ballet” “moderno” “indígena” que llamaron *Caaporá*. Las comillas en estas tres palabras no pueden sino señalar al menos tres conflictos: que más que de un ballet se trató de un proyecto de ballet, que el empleo del concepto de lo *moderno* presenta un vasto campo de problemas teóricos y que de *indígena* el proyecto tenía, al parecer, solo el título y la temática.

Este artículo se propone realizar un acercamiento a ese proyecto a partir de ciertas filiaciones que, según mi punto de vista, tuvo con la compañía Ballets Russes, de Serge Diaghilev –especialmente en su “gesto” moderno–, como a partir de la manera en que se aproximó al “mundo guaraní”.

La hipótesis que planteo es que el proyecto se encuentra en un lugar lindero, paradójico: por un lado, busca ser un proyecto informado, y en ese intento es una propuesta significativa para la época, ya que postula una ampliación del concepto de *nación* a partir del reconocimiento y valoración de otras culturas y tradiciones; pero, por otro lado, ese mismo gesto está en tensión con un punto de enunciación que, continuando con una mirada hacia Europa y estableciendo filiaciones con las obras del período pro-ruso de los Ballets Russes, construye un Otro lejano y exótico.

El ballet que no fue, y su contexto

Caaporá no fue. No aconteció. No está en ninguna parte. Es decir, en tanto ballet se trató de una obra que jamás se realizó escénicamente. A partir de los textos recopilados hasta el momento que abordan el tema (Bordelois, 1998 [1966]; Lecot, 1998 [1986]; Armando 2009; Babino, 2010, 2011; Rossi Elgue 2013; Clayton 2014; Fortuna 2015), se pueden establecer las siguientes referencias históricas: se trató de un proyecto que constaba de un texto escénico y de pinturas con temática indígena que Ricardo Güiraldes ideó junto a González Garaño en 1915, y cuyo último texto mecanografiado del ballet que se tiene registro está fechado en 1916 (Babino, 2010: 11).

La idea partió de la impresión que les había causado a ambos jóvenes artistas las leyendas guaraníes del “Urutaú” y del “diablo indígena”. Estas leyendas se las había contado Juan Bautista Ambrosetti en el Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires (10).

Según cuenta Adelina del Carril de Güiraldes, ambos amigos se pasaban las tardes con Ambrosetti “documentándose en los elementos decorativos de las tribus guaraníes” (Bordelois, 1998: 72). Para la música de

este proyecto se había pensado, en un principio, en Pascual De Rogatis, compositor vinculado a tendencias indigenistas y nacionalistas, pero con la segunda visita al país de la compañía Ballets Russes, en 1917, el proyecto habría interesado a su bailarín estrella Vaslav Nijinsky, quien se habría reunido en varias ocasiones en el domicilio de González Garaño. Allí, incluso, 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). Sin embargo, hasta el momento falta documentación que permita confirmar estos datos con mayor certeza¹.

La no concreción escénica, es decir, esta paradoja de la presencia-ausencia de *Caaporá*, le confiere en la historia de la danza en Argentina un carácter mítico. La investigadora Victoria Fortuna, por ejemplo, establece a *Caaporá* como la muestra más temprana de un ballet argentino basado en leyendas indígenas (2016: 45). Que un ballet “argentino” tratara temas “indígenas” (anticipándose a los llamados ballets nativistas de las décadas siguientes) presentaba, al menos, varias tensiones respecto a su adscripción identitaria: ¿dónde aparecería “lo argentino”, la identidad nacional, en *Caaporá*? ¿Cómo se pretendía conjugar, en este proyecto, un tema indígena con la gramática universalista del ballet?² ¿Era un intento de los jóvenes artistas argentinos por establecer una sincronía cultural con el arte moderno europeo? ¿Cómo aparecen y funcionan, en el proyecto, las referencias a la cultura guaraní?

Me interesa plantear estos interrogantes, más allá de sus respuestas concretas, porque ponen en evidencia ciertas tensiones y conflictos internos que, al realizar una lectura desde el presente, encuentro en el proyecto *Caaporá*. Para comenzar a pensar estas preguntas es necesario dar cuenta del contexto cultural en el que se concibió el proyecto.

En Argentina, incluso antes de los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo, se habían reavivado los debates en torno a la nacionalidad argentina. Por ejemplo, en Buenos Aires, se había nucleado un grupo de jóvenes intelectuales alrededor de la revista *Ideas* (1903-1905), en la cual esta nueva generación “comenzó su prédica de espiritualidad y su búsqueda del antiguo sentido nacional” (Payá y Cárdenas, 1978: 58). Para Carlos Payá y Eduardo Cárdenas este grupo constituye el “balbuco” del *primer nacionalismo argentino*, que tendría su expresión acabada pocos años más tarde, con las obras de Manuel Gálvez y Ricardo Rojas.³

1 El tema del encargo musical no es muy claro. Se puede suponer que, según Babino (2010: 12), para la música inicialmente se había pensado en De Rogatis y luego, con la segunda llegada de los Ballets Russes y el encuentro con Nijinsky en 1917, habría existido la posibilidad de que Stravinsky realizara la música. Esta expectativa se había frustrado con la enfermedad del bailarín. No queda claro si antes de la llegada de los Ballets Russes efectivamente se había encargado la música a De Rogatis, y luego habría quedado en suspenso ante la posibilidad de Stravinsky, o si desde el inicio él también fue una posibilidad. Lo que sí sabemos hasta ahora es que, si los apuntes que esbozó De Rogatis hacia 1919 también quedaron inconclusos, entonces el encargo o la propuesta del compositor en algún momento se habría concretizado, antes o después de la segunda visita de los Ballets Russes.

2 Véase, para esta cuestión, el artículo de Victoria Fortuna (2016), citado en la bibliografía de este trabajo. Allí, la investigadora norteamericana señala que los creadores de *Caaporá* iniciaron el movimiento de “argentinizar” el ballet al mezclar “lo marcado”, lo indígena, del orden de lo diferente, con “lo no-marcado”, lo europeo. Esto es: los temas locales precolombinos con el vocabulario universalista del ballet.

3 Según dicen Carlos Payá y Eduardo Cárdenas, “[...] Gálvez y Rojas pueden ser considerados los iniciadores, en Argentina, de

Si bien las preguntas sobre la identidad nacional no eran nuevas, “la reanudación de la cuestión en el período del Centenario dio lugar a un nuevo tipo de cristalizaciones ideológicas” (Altamirano y Sarlo, 1997: 73) en el que, como mencionan estos autores, las filosofías espiritualistas, el hispanismo, el arielismo, entre otros elementos, se entretrejan para dar respuesta a una realidad que se percibía como conflicto: especialmente por la inmigración que había poblado de extranjeros (e hijos de extranjeros) las calles de las ciudades. Recordemos que solamente en el año 1910 desembarcan en el puerto de Buenos Aires 350.000 personas, lo que constituyó el mayor número de inmigrantes de la historia del país (Funes 2006: 181).

Si, como mencionan los investigadores María Inés Barbero y Fernando Devoto (1983), en el Centenario el país parecía haber alcanzado una prosperidad envidiable que se expresaba en un optimismo ilimitado (15), “por debajo de la prosperidad económica y el resplandor cultural, se manifestaban algunos síntomas preocupantes” (16) vinculados al temor por la desintegración de la nación como consecuencia del impacto migratorio.

Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (1997) señala, por otra parte, que

[...] las novedades de la reacción nacionalista del Centenario y los mitos culturales y literarios que generaría, se insertan en una secuencia donde las imágenes y valores depositados implicaban, en muchos casos, un viraje respecto de los que presidieron la construcción de la Argentina moderna. Así sucedería, por ejemplo, con la imagen de la inmigración que, de agente del progreso, se transformaría en la portadora de una nueva barbarie. (93-94)

Si en el pasado para construir una nacionalidad se buscaba diferenciarse de esos “otros” previos a la Independencia (los indígenas y los españoles) y a la vez se intentaba construir un *nosotros* “a la altura” cultural de los países europeos más desarrollados (especialmente Francia), los fuertes procesos migratorios primero y la Primera Guerra Mundial después, cambiaron los términos del debate. Así, por ejemplo, aquello que había representado una realidad bárbara y que debió abandonarse en pos del progreso civilizatorio, era rescatado ahora como símbolo de una tradición nacional, como es el caso de la figura del gaucho con la revalorización del *Martín Fierro*. La serie de conferencias realizadas por Leopoldo Lugones en el Teatro Odeón en 1913, y la discusión promovida por la encuesta de la revista *Nosotros*, dan cuenta de eso.⁴ Según Altamirano y Sarlo, “la nueva lectura del poema de Hernández no solo fue ocasión para la transfiguración mitológica del gaucho –convertido en arquetipo de la raza–, sino también para establecer el texto ‘fundador’ de la nacionalidad” (1997: 98).

la corriente nacionalista, en la medida en que fueron los primeros en considerar el problema social desde una perspectiva nueva: la de la nación, considerada ésta como una personalidad histórica, animada de un alma propia, fruto de la emoción de sus paisajes, la fuerza de sus razas, y el tesoro de sus tradiciones. Este enfoque, que nace de una original visión intuitiva, había ya sido aplicado en la literatura y otras artes, pero jamás a la consideración doctrinaria de lo político” (1978: 9-10).

4 Una de las preguntas de la encuesta, decía: “¿Es el poema de Hernández una obra genial de las que desafían los siglos, o estamos creando por ventura una bella *ficción* para satisfacción de nuestro patriotismo?” (en Altamirano, 1997: 109) [el subrayado es mío]. Según Altamirano, esa insinuación en la pregunta demuestra que era la cuestión de la nacionalidad la que daba lugar a la del carácter épico o no del *Martín Fierro* (111-112).

Así, la búsqueda de una “verdadera” identidad nacional argentina comenzó a revisar otras fuentes, incluso las anteriormente desechadas.

Como menciona Patricia Funes (2006), ya desde el Centenario comienzan las “recapitulaciones semánticas del proceso modernizador” (181) especialmente en relación a las consecuencias de las políticas inmigratorias –el llamado aluvión cosmopolita– en las que, como mencionaba, el inmigrante comienza a aparecer como el nuevo bárbaro. No es casual, por lo tanto, que por un lado el campo y lo rural sean re-semantizados, vistos con nuevos ojos a partir de entonces y, por otro, que afloren las tendencias indigenistas. Como mencionan los investigadores Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, la crisis del modelo europeo con la Primera Guerra Mundial en 1914 fue decisiva tanto en la consolidación de los movimientos ideológicos nacionalistas como de los americanistas del continente, ya que acentuó “la mirada introspectiva, la contemplación del pasado y la recuperación de las tradiciones propias” (2000: 53).⁵

Ricardo Rojas, por ejemplo, uno de los iniciadores junto a Manuel Gálvez de lo que Carlos Payá y Eduardo Cárdenas dieron a llamar como *El primer nacionalismo argentino* (1978), cambiaba los términos de la conocida antítesis sarmientina de “civilización y barbarie” al proponer otra, la del exotismo e indianismo como ese acuerdo o pugna entre lo importado y lo raizal. En ese sentido, lo “exótico”, lo “foráneo”, “lo bárbaro”, cambian su valor. Decía Rojas:

[Civilización y Barbarie] expresa, en fin, un juicio “europeo”, puesto que transpira desdén por las cosas americanas, y nosotros queremos ver nuestro pasado como hombres de América. Bárbaros, para mí, son los “extranjeros” del latino; no pueden serlo quienes obraban con el instinto de la patria, así fuera un instinto ciego. [...] Indianismo y exotismo cifran la totalidad de nuestra historia, incluso la que no se ha realizado todavía. En la dialéctica de ese proceso histórico, “Eurindia” es la síntesis de ambos términos. (1986 [1910]: 115).

Rojas planteaba una síntesis de las tradiciones culturales en esa búsqueda de una “auténtica” identidad de la cultura nacional. Como menciona Funes, “incluso en una Argentina ‘orgullosamente blanca’, Ricardo Rojas asienta los orígenes de la nación ‘sobre la roca primordial de la tradición indígena’” (Funes: 404).

Esto es interesante para el tema de este trabajo, ya que permite tanto entender el “gesto” de Ricardo Güiraldes y Alfredo González Garaño al tomar leyendas guaraníes para su proyecto artístico de ballet “moderno” indigenista,⁶ como, al mismo tiempo, percibir las tensiones de un tema “propio” mirado a través de un lente (moderno) “ajeno”.

5 Ricardo Güiraldes se consagraría como escritor “nacional” en la década siguiente, con *Don Segundo Sombra* (1926), obra que marca un punto importante en la representación de la argentinidad “criolla” y que eclipsará su anterior incursión “indigenista” en el proyecto *Caaporá*.

6 Utilizamos el concepto *indigenista*, *indigenismo*, etc. en sentido amplio y, en el caso de *Caaporá*, vinculado al concepto de *indianismo* de Ricardo Rojas, es decir, a una concepción que rescata el pasado indígena de manera idealizada, romántica, sin una carga reivindicativa, en el presente, de la cuestión indígena y del problema de la tierra. En *Caaporá*, se podría decir, las leyendas de origen guaraní “parecen ofrecerse como una fascinante cantera de relatos y personajes fantásticos” (Penhos, 1999: 129).

El mundo del arte: el prisma moderno y el exotismo ruso

Según Adriana Armando (2009), el formato artístico de los Ballets Russes en el caso de artistas latinoamericanos se articuló, además, “con indagaciones estéticas anudadas al clima de los centenarios y de los nacientes nacionalismos culturales” (17). En este apartado intentaré indagar de qué manera el proyecto *Caaporá* tenía, desde su concepción, filiaciones con los Ballets Russes, una de las compañías más importantes de ballet “moderno” del siglo XX. Creada por el crítico de arte y empresario ruso Serge Diaghilev, esta compañía funcionó entre 1909 y 1929, y nunca se presentó en su país de origen⁷.

Hay que tener en cuenta que en 1910 Ricardo Güiraldes viaja a Europa y se instala en París e inicia sus estudios de dibujo y pintura con el artista catalán Hermenegildo Anglada Camarasa (gran admirador de los ballets de Diaghilev, y Diaghilev gran admirador suyo), a cuyo grupo de discípulos también se incorporaría ese año Alfredo González Garaño⁸. Como menciona Rodrigo Gutiérrez Viñuales (2000), Anglada Camarasa inculcó a sus discípulos el interés por las decoraciones escenográficas de los Ballets Russes cuyo impacto en París fue de notoria importancia a partir del estreno de “Las danzas polovtsianas” de *El Príncipe Igor* en 1909.

Las obras que Güiraldes, González Garaño, o Anglada Camarasa podrían haber visto en Europa en ese entonces, correspondían al período pro-ruso de la compañía (1909-1914 aproximadamente). Etapa que, siguiendo a Tambutti, “estuvo determinada por un intento de recuperación de las tradiciones eslavas, aludiendo a un *nacionalismo* muchas veces teñido de un exotismo orientalista” (2016: 52).

Por ejemplo, Michel Fokine, quien coreografió “Las danzas polovtsianas” de *El Príncipe Igor* en 1909, reflexionaba:

¿Qué sé yo sobre las danzas de los polovtsianos? Aún la historia conoce muy poco sobre este pueblo salvaje. ¿Cómo podía yo, en mi composición, ofrecer un conoci-

7 No confundir con los ballets rusos, que hacen alusión generalmente al ballet tradicional en Rusia de la Academia de San Petersburgo, que hacia fines del siglo XIX se había establecido como uno de los centros oficiales de ballet más importantes del mundo. En la crítica de la época, se aludía a la compañía de Diaghilev como “bailes rusos”, “ballets rusos”, etc. Incluso Fokine debe escribir una carta a *The Times* en 1914 para explicar y señalar confusiones y errores frecuentes. Por tal motivo él habla de “nuevo ballet”. Si bien se ha conocido como ballet moderno, esta categoría es problemática si se la entiende en términos estrictamente estéticos, fundamentalmente en el sentido del modernismo greenberiano. Es por esa razón que utilizamos la palabra entre comillas.

8 Como señala Gutiérrez Viñuales, Anglada Camarasa recibió en Buenos Aires, en 1910, el Diploma de Honor en la Exposición Internacional del Centenario, y esto tuvo un fuerte impacto en artistas argentinos e iberoamericanos que decidirían continuar su formación en París al año siguiente, y serían conocidos como el “grupo de la rue Bagneux”. Entre ellos estarían Alberto López Buchardo, Rodolfo Franco, Alfredo González Garaño, Ricardo Güiraldes y Oliverio Gironde, entre otros. Por otra parte, entre 1901 y 1904, Diaghilev publicó varias críticas y reproducciones de las obras de Anglada en la revista que cofundó en 1898 con Alexandre Benois, *Mir Iskusstva* (“El Mundo del Arte”). Según el autor, “Anglada se convirtió pronto en admirador incondicional de los rusos, como se aprecia en algunos lienzos que pintó a la manera de grandes escenografías teatrales como *Valencia*, en donde combinó su cada vez más afirmado estilo decorativo con una temática regionalista española —el folklore valenciano—. También lo hizo en *El tango de la corona*, una suerte de gran telón en donde los personajes participan como si de una gran coreografía se tratase” (2003: 98).

miento de autenticidad, cuando se sabía tan poco de ellos? ¿Qué pasos podían incorporarse a este tipo de danzas? La ausencia de material histórico y mi admiración por la música –que tanto temía echar a perder– me preocupaban enormemente. (Fokin, 1981: 198)

Es interesante señalar que esta pregunta en sí misma conllevaba la interrogación por lo auténtico, y que la preocupación por la ausencia de materiales, para esta obra, daba cuenta de una excepción en la forma de trabajar del coreógrafo. Como menciona Lynn Garafola, para Fokine la observación empírica y la investigación debían acompañar el acto de creación (1998: 10). En ese sentido, en esta obra como en *Schéhéraza-de* (1910), la imaginación suplanta la arqueología como método y deja lugar a la fantasía orientalista (13).

Como se puede observar incluso desde los títulos de otros ballets⁹, lo “auténticamente ruso” también aparecería teñido con un orientalismo¹⁰ más amplio que estaba vinculado al exotismo y erotismo de lo foráneo, de lo lejano, de lo desconocido y pre-moderno¹¹. Es decir, a la famosa frase de Diaghilev que aparece en la primera edición de *Mir Iskusstva* (1898) “we have gazed at the past through a modern prism, and have worshipped only what we, personally, found worthy of adoration” (en Spencer y Dyer, 1979: 22)¹², se podría agregar que en este contexto se trata, además, de un prisma exótico y orientalista.

Porque aquí también se puede observar no sólo qué era “Oriente” para los parisinos y que de alguna manera los Ballets Russes confirmaban en muchos casos esas expectativas, sino también qué era “Oriente” e incluso “Rusia” para los rusos mismos, y cómo funcionaba no ya en la recepción parisina, sino en la producción de los ballets de la propia compañía. Seguramente “Oriente”, como menciona Orlando Figes, también era una exótica contracultura imaginada por los mismos rusos:

Aquel “Oriente” no podía hallarse en ningún mapa. Estaba tanto en el sur, en el Cáucaso y en Crimea, como en el este. Los dos puntos cardinales el sur y el este se combinaban en un imaginario ‘Oriente’, una exótica contracultura en la imaginación rusa formada por una suerte de popurrí de muchos elementos culturales diferentes. En *El príncipe Igor* de Borodín, por ejemplo, la música melismática de las Danzas Polovtsianas, que representaban la quintaesencia del sonido de Oriente, se había tomado en realidad de melodías chuvash, bashkirias, húngaras, argelinas, tunecinas y árabes. Incluso contenían canciones de los esclavos de América.

9 *Cléopâtre* (1909), *Les orientales* (1910), "Au Royaume sous-Marin", sexta escena de la ópera *Sadko* (1911), *Thamar* (1912), entre otras.

10 Según Said, el Orientalismo es una constelación de prejuicios y estereotipos eurocéntricos en los que subyace una relación de poder: “Oriente” es una invención europea, producto de una larga tradición de construcción de representaciones romantizadas de “lo Otro”, creadas por conquistadores, administradores, viajeros, artistas, académicos, poetas, novelistas, filósofos, políticos, etc. (principalmente británicos y franceses). Esta categoría, precisamente, fabrica, como dice Grüner, “una alteridad homogénea y autoconsistente” (2000: 21). Según Said, “Oriente ha servido para que Europa (u Occidente) se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia. Sin embargo, Oriente no es puramente imaginario. Oriente es una parte integrante de la civilización y de la cultura *material* europea. El orientalismo expresa y representa, desde un punto de vista cultural e incluso ideológico, esa parte como un modo de discurso que se apoya en unas instituciones, un vocabulario, unas enseñanzas, unas imágenes, unas doctrinas e incluso unas burocracias y estilos coloniales” (2002 (1978): 20).

11 Entendemos lo pre-moderno, siguiendo a Dubatti, tanto en términos temporales como “lo previo” a la Modernidad, como en términos espaciales, es decir, como aquello que, aunque coetáneo a la Modernidad, estaría por fuera de los territorios de Occidente (2017: 6).

12 “Hemos visto el pasado a través de un prisma moderno, y hemos venerado únicamente lo que, en nuestra opinión, encontramos digno de adoración” (traducción propia).

Mucho antes de conocer sus colonias como realidades etnográficas, los rusos las habían inventado en la literatura y en el arte. (Figes, 2010: 467)

Otro caso de ese tamiz exótico-orientalista es el de *L'Oiseau de feu* (Fokine, 1910) que Diaghilev concibió con el objetivo explícito de crear el “primer ballet ruso”. Se trataba, según 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 (Figes, 2010: 349).



Fig. 1. Fokine y Karsavina, *El pájaro de Fuego* (1910). *Comoedia Illustré*, número especial, Saison Russe, 15 junio 1910. Fuente: gallica.bnf.fr/Biblioteca Nacional de Francia

Sin extenderme en el análisis de las producciones de la compañía rusa en esa etapa, lo que me interesa, simplemente, es señalar que con los temas musicales emparentados a cierto folklore de países “lejanos”, sumados a los vestuarios coloridos, a los decorados excesivos, extravagantes, al virtuosismo de los mejores bailarines del momento, y a las renovaciones formales y expresivas de los ballets tradicionales, se vehiculizaba una idea de *lo ruso* que alimentaba las fantasías y seducía a la alta burguesía parisina de ese entonces.

Como menciona Adriana Armando,

La confluencia de las artes plásticas con la poesía, la música y el ballet exhibidas eficazmente por las compañías rusas se había constituido en una fuente de suges-

tiones para los artistas argentinos y sus pares latinoamericanos, tanto por la productividad de la creación en colaboración, como por la amplia gama de registros temáticos y formales que abarcaba desde los resabios simbolistas a la radicalidad vanguardista y desde el exotismo orientalista a los temas populares de ámbitos rurales o urbanos modernos (2009: p.19)

María Elena Babino, por su parte, destaca que Güiraldes y González Garaño compartían “la utopía del descubrimiento de lo americano bajo el prisma de la modernidad” (2010: 9), frase que bien puede compararse con la de Diaghilev citada anteriormente. Si en el caso de Diaghilev se trataba de una respuesta a aquellos que los acusaban de despreciar el pasado y amar ciegamente lo que fuera moderno, en el caso de Güiraldes y Garaño el “pasado” a descubrir era, como lo fue la propia Rusia para los Ballets Russes, un espacio fuera de los territorios de Occidente. En este caso: América Latina. En la misma línea, Gutiérrez Viñuales señala que fue Anglada Camarasa quien incitó a sus discípulos, entre los que estaban Güiraldes y Garaño, “a fijarse en los lenguajes del arte precolombino para crear un arte *propio y moderno*, interpretando aquellas formas prehispánicas en clave contemporánea” (2000: 55) [el subrayado es mío].

El gesto güiraldeano, según Babino, “dio vuelta el paradigma del proyecto moderno: no se trataba tanto de mirar hacia el futuro, sino en hacer foco en el pasado de un imaginario mítico ancestral con una mirada nueva” y la investigadora entiende a *Caaporá* como una apuesta que tuvo “el valor de instalar un mito indígena en el contexto de la vanguardia” (Babino 2010: 10). Considero, con la autora, que esa apuesta por tratar un tema indígena fue significativa para la época (especialmente si tenemos en cuenta la revalorización, desde el Centenario, del gaucho, de lo rural y lo criollo) y coincidimos con Adriana Armando en que “debió ser una iniciativa osada” (2014: 22). Pero la pregunta que surge es: ¿desde qué lugar se trabajó en el proyecto *Caaporá* la aproximación al mundo guaraní?

Indigenismo americano: una aproximación ficcional-etnográfica al mundo guaraní

En esta parte del artículo se reflexionará con mayor detenimiento sobre *Caaporá*, para observar las filiaciones con los Ballets Russes como así también la aproximación que se realiza al mundo guaraní.

Si bien en *Caaporá* se combinaban, como en *L'Oiseau de feu*, dos narraciones diferentes (en este caso la leyenda del “Urutaú” y la del “Diablo indígena”), el argumento podría reducirse, como menciona la investigadora María Elena Babino, a un “torneo con ‘premio’ matrimonial” (2011: 90): el cacique de una tribu guaraní, para entregar en matrimonio a la princesa Ñeambiú (su hija), organiza un torneo con varias instancias de competencia entre los guerreros de la tribu. Entre ellos estaba Cuimbaé, que era un príncipe tupí enemigo, cautivo, y que el cacique hace competir en el torneo para humillarlo públicamente (ya que pensaba que iba a ser derrotado). Sin embargo, Cuimbaé pasa cada una de las pruebas y finalmente gana la compe-

tencia. Ñeambiú se enamora de Cuimbaé, pero el cacique, sorprendido e indignado, no cumple su palabra de darle a su hija en matrimonio y manda a apresarla nuevamente. Cuando los guerreros separan a Cuimbaé de Ñeambiú aparece Caaporá, divinidad de la desgracia. La deidad insufla un maleficio y Ñeambiú se interna en la selva. El cacique, preocupado por su hija, convoca al viejo adivino Aguará Payé quien cree adivinar el secreto para regresar a la joven de su estado hipnótico. Propone que desfilen ante ella familiares y amigos fingiendo sus muertes, pero Ñeambiú los observa con indiferencia, impassible. Al final, Aguará Payé (quien estaba enamorado secretamente de la princesa), le dice celosamente al oído: “Cuimbaé ha muerto”. Sus palabras surten efecto: con el lamento y el grito de dolor por la muerte de su amado, la princesa se transforma en el Urutaú: ave cuyo canto evoca el llanto de la selva guaraní.

En términos formales, la estructura externa del manuscrito está compuesta de tres actos¹³ que se desarrollan en distintos espacios: el primero “a orillas del Paraná”, el segundo en la “selva todopoderosa” y el tercero en las cataratas del Iguazú. Si, como se desprende de esto, el espacio está definido en cada acto, con el tiempo no sucede lo mismo: no hay referencias temporales específicas. La acción, podríamos decir, se ubica en un tiempo legendario, ancestral.

En los primeros párrafos del manuscrito¹⁴ se lee:

A orillas del Paraná= pomposo arreo de reflejos.

Bordeando el tranquilo arreo de [tachadura] peregrinaje [sic] de las aguas espesas, barrancas rojas encrestadas de vegetación corpulenta.

– Sombras compactas, olores encerrados, humedades preñadas de germinaciones indecisas.

Las palmeras tiran al cielo su ramo verde, tal solidificados fuegos artificiales, diversiones [tachadura] sonoras de la selva. Las chozas apesadumbradas de soles cotidianos se achatan, las nubes simulan coloreados caracoles enroscados hacia su centro, en auto-adoración. (GÜIRALDES, 1915: ff.1-2)

Aunque cuento con un análisis del texto escénico en el que postulo que presenta una poética particular, en este artículo no analizaré el texto ya que es objeto de otra publicación. Sin embargo, estos párrafos citados permiten dar cuenta de la concepción visual-escenográfica, y dramática, que construye el texto. Por ejemplo, el tranquilo peregrinaje horizontal de las aguas contrasta con la verticalidad inmóvil de las barrancas. Las palmeras se describen en una metáfora que congela y condensa lo fugaz y etéreo (“solidificados fuegos artificiales”). En términos cromáticos también puede identificarse una tensión, especialmente con los rojos y verdes que son colores opuestos complementarios. Los decorados ilustran estas relaciones de tensión descritas en el primer acto. Adriana Armando, que identifica en ellos “espasmos del *art nouveau*, matrices

¹³ No así de las versiones mecanografiadas, que presentan dos actos.

¹⁴ C10 (inv.3002, cód.502), Archivo Museo Gauchesco y Parque Criollo “Ricardo Güiraldes”, San Antonio de Areco. El manuscrito cuenta de 23 folios. Se citan siguiendo esa numeración (1-23).

Nabi y el impacto del decorativismo de Anglada” (26), dice:

La decoración para el primer acto de *Caaporá* resuelta en naranjas, azules y verdes muestra una gran diagonal de arabescos que se eleva majestuosa sobre las copas achatadas de los árboles del monte. Se trata de un plano decorativo de grafismos ondulantes francamente contrastado con un conjunto de líneas casi rectas y verticales, al modo de largos troncos, y en el que las superficies de color se hallan separadas de forma cortante mediante bordes de grafismos negros (2009: pp.26-27)



DECORACION DEL
PRIMER ACTO 1918
GONZÁLEZ GARZÓN

Fig. 2. Reproducción del decorado del primer acto de *Caaporá* en la revista *Augusta* (1918).

Así, en términos formales, también el conjunto de líneas verticales (casi rectas) interrumpen el “movimiento” de los grafismos ondulantes (curvas) [fig. 2].

Más adelante, en la primera escena, se describe “La fiesta” del siguiente modo:

Ya el público está reunido. Sobre el fondo verde de la llanura, se precisan nítidas las vestiduras de fiesta [tachadura] alegradas por multicolores plumas de loro, flamenco, ñacurutu [sic] y otras aves vistosas.

A la izquierda esta [sic] el cacique, rodeado de los ancianos (jueces de las pruebas) todos ostentan altos penachos, engarzados sobre vinchas, claveteadas de semillas, raros collares de plumas, mantos, brazaletes y tobilleras.

Los guerreros se apiñan en derredor, más parcos en el vestir, siendo sus lujos las

musculaturas [tachadura] pudientes, calzando las clásicas [sic] tobilleras de avestruz que los hace más rápidos en la carrera.

Las mujeres se han ornado de flores y simulan pasos de baile en grupos, verdaderos caleidoscopios de color. (GÜIRALDES, 1915: f.3)



Fig. 3. Elementos decorativos, bastón de baile. Dibujo de R. Güiraldes. Archivo Museo Gauchesco y Parque Criollo “Ricardo Güiraldes”, San Antonio de Areco.

Aquí resuena de manera directa el despliegue visual y colorido de los decorados y diseños de los Ballets Russes – especialmente los de Nicholas Roerich, Léon Bakst y Alexandre Benois– y que causaron sensación en la París de las primeras décadas del siglo XX. En *Caaporá* se puede observar el exotismo en la descripción pintoresca de los vestuarios festivos de los personajes (como los adornos plumarios de “aves vistosas” locales, los “raros” collares, las “clásicas” tobilleras de avestruz, etc.), de las “musculaturas pudientes” de los guerreros y de los bailes en grupo de las mujeres ornadas de flores (como “verdaderos caleidoscopios de color”).

Como menciona Carlos Rossi Elgue en relación al argumento del proyecto de ballet de *Caaporá* y al de otras óperas del momento,

la incorporación de temas indígenas conduce a la concentración de estereotipos sobre lo que se entiende, desde la perspectiva europea, como exótico. La indagación por la tradición nacional, impulsada por el americanismo que surge en Latinoamérica, produce tipificaciones ligadas a un imaginario europeo que son, en definitiva, constitutivas de lo que podría llamarse el imaginario local. (2013: 10)

Esto puede observarse, por ejemplo, al final del manuscrito, donde se resume el argumento y se exagera

cierto pleonasma del lamento, en el que puede observarse un cambio narrativo que remite a la elegía:

[i]Ñeambiú princesita roja cuya alma ha sentido placer en las tardes tristes por la maraña arisca del bosque umbrío [!] yo conozco tu historia.

Eras salvage [sic] y pura como las panteras, tus movimientos se deslizaban bajo tu piel felina, cuando en las noches de insomnio, arrastrabas tus flancos convulsos sobre la frescura de las yerbas yertas de rocío.

[...]

¡Sea *lejana* esta leyenda de los ojos hermosos que [palabra tachada] *de mi pluma* la aprenden [tachadura]

Ñeambiú fue una lágrima de la roja tierra Guaraní.

“ como la tierra [tachadura] fué [sic] el amor de la hembra y llora tras su amor imposible como la tierra rueda en torno á su sol inalcanzable. (GÜIRALDES, 1915: ff.21, 22, 23. El énfasis es mío)

Este giro narrativo, donde aparece la voz del narrador construida en primera persona, en presente, acentúa, a su vez, la exterioridad y lejanía con el relato. Pero no sólo eso, sino que explicita el deseo de esa lejanía y enfatiza cierta autonomía literaria del propio texto: leyenda escrita que aprendemos, a través de nuestros “hermosos” ojos, al *leerla*. Por otro lado, la conjugación de los verbos en pasado establece una clara marca temporal que condena, podríamos decir, a Ñeambiú (y por extensión a los pueblos originarios y la cultura guaraní), a permanecer en ese pasado remoto, legendario, fuera del presente “moderno” del narrador y del lector.

Esa perspectiva europea que Rossi Elgue menciona, vinculado a la forma de representar contenidos “americanistas” (por ejemplo, en *Caaporá* se establecen reiteradas asociaciones entre los personajes con la naturaleza, que en términos visuales se proyecta en la relación figura-fondo en las pinturas de los personajes) puede llevarse también a otro plano, el de las “huellas” de la escritura de Güiraldes, que dejan percibir al manuscrito como espacio en el que las identidades están en conflicto: los pequeños “errores” ortográficos que aparecen en el manuscrito (peregrinage, ramages, follage, personajes, salvage, entre otros) ponen en primer plano esta tensión de la gramática castellana con la francesa (*pèlerinage, ramage, feuillage, personnages, sauvage*), lengua que Güiraldes había aprendido antes que el español y que, por supuesto, manejaba muy bien. Lo mismo sucede con las referencias extratextuales: que Güiraldes utilice dentro de una estética “indigenista” la palabra “arreo” (que remite, no únicamente pero sí principalmente en este contexto, a un término gauchesco), que se haga alusión a que Ñeambiú “no sabe los versos de Musset sobre el dolor”(f. 13), o a los gestos de Aguará Payé como “gestos cabalísticos” (f. 15), etc. también da cuenta, mínimamente, de estas tensiones al interior de la figura de un escritor “nacional” aún no consagrado, de las poéticas del momento al interior del texto, y de las claves de lectura que, para acercarse ese Otro desconocido,

construido al conjugar otras alteridades “indígenas”, confirman la distancia insalvable de la aproximación misma.

Sin embargo, reitero, tratar un tema indígena en el circuito del arte culto fue bastante llamativo para la época. Si bien *Caaporá* no se concretó escénicamente, sí se realizaron exposiciones de las pinturas y dibujos atribuidos a González Garaño que tuvieron buenas repercusiones, donde los críticos acentuaban el carácter novedoso de la temática y del proyecto.¹⁵

Enrique Prins (1918), por ejemplo, en la revista *Augusta* comentaba la exposición de González Garaño del año anterior y decía, en un lenguaje propio de la época, “No hemos llegado aún a ver *nuestros ejemplares de raza* en las manifestaciones de arte superior” (19) [el subrayado es mío]. Más adelante, incluso, reprochaba el criollismo diciendo que

[...] los que ven en la pampa, en el gaucho y sus adminículos el programa de la estética nacional malogran una buena causa, creyendo que la vida pasada se reduce a poetizar con más o menos lirismos los héroes de Gutierrez [sic] y Ascasubi.

Mayor es el tesoro que guardan las tribus legendarias, sumidas en la penumbra de su época nebulosa, que el del paisano híbrido de las milongas, los entreveros y las puñaladas, parto que digiere fácilmente el populacho y que no ha encontrado, acaso por su índole, artística superante para elevarlo de rango y darle un destino más noble. (Prins, 1918: 79) [el subrayado es mío]

También para el español José Francés, en *El año artístico*, la exposición en el Salón Vilches de Madrid en 1920 era una “novedad elocuente” y señalaba explícitamente la filiación con “los bailes rusos” (1920: 124), imaginando al fauno de Mallarmé “musicalizado por Debussy” danzando en los decorados de *Caaporá*. También señalaba la asociación entre lo moderno y la búsqueda de “lo propio”:

Porque estas frágiles acuarelas, esos cartones, donde el óleo y la gouache se alian [sic] con calidades curiosas para el técnico, tienen el valor ideológico de su reintegración al alma de la raza. Son la prueba demostrativa de que los hispano-americanos van a tener ya un arte moderno suyo, profundamente arraigado en los elementos nacionales. Dentro de poco podremos decir: la *pintura americana*, la *escultura americana*, sin que haga pensar, como antes, en esnobismos afrancesados o españolizados o –lo que sería peor aún– yankimizados [sic]. (Francés, 1920: 126) [Subrayados en el original]

Ambas críticas, como se observa, hacen hincapié en el tema indígena, al que consideran como lo *propio* de un arte *nacional*.

A mediados de la década del veinte, la revista *Martín Fierro* publicaba en un número doble de 1924 una imagen de la serie de mujeres con vasijas de las pinturas atribuidas a Garaño, y que luego sería una de las

¹⁵ La novedad de los decorados y diseños de los Ballets Russes hizo que se le diera mayor reconocimiento a los diseñadores teatrales. Por ejemplo, en 1912, el Musée des Arts Décoratifs de París organizó una exposición de los diseños de Bakst (al año siguiente se realizó una semejante en la Fine Art Society de Londres) (AAVV, 2011: 165).

que mayor circulación tendría. Bajo el título “El arte americano” decían los martinfierristas:

Reproduce el grabado un proyecto de traje para uno de los personajes del ballet indio “Ollantay” del señor Alfredo González Garaño. Como recordarán nuestros lectores, por noticias telegráficas difundidas no hace mucho, los dibujos de decoraciones y trajes de este baile fueron expuestos en Madrid obteniendo de parte del público y la crítica un verdadero éxito. “Ollantay” es un baile inspirado en nuestro folklore, una leyenda indígena, cuyo argumento es obra del señor Ricardo Güiraldes, y la música del señor Pascual De Rogattis [sic]. Cuando la compañía de “ballet russe” de Diaghilew [sic] estuvo por última vez en Buenos Aires, el señor Waslaw Nijinski [sic] se interesó vivamente por la obra y prometió ejecutarla, con coreografía suya, en la primera ocasión. La enfermedad que es notorio sufrió Nijunski [sic], interrumpió el proyecto de llevarlo a escena. Hacemos votos para que ello se realice por alguna de las compañías del género que casi todos los años nos visitan. Con tal espíritu publicamos este dibujo, perteneciente a una serie inédita actualmente para nuestro público, y donde se advierte la hábil estilización de *temas genuinamente nuestros* y la seria orientación artística del señor González Garaño. (*Martín Fierro* 1924: 37) [el subrayado es mío]



Fig. 4 “La mujer del vaso”. Reproducida en la revista *Martín Fierro* (mayo-junio 1924), p. 37.

Como se dijo anteriormente, la serie de dibujos y pinturas no fue inédita para el público de Buenos Aires, ya que se había expuesto con anterioridad en 1917. Si se tiene en cuenta que se confunde a *Caaporá* con *Ollantay*¹⁶, es interesante reflexionar sobre cómo este acto fallido está diciendo otra verdad que pone en

¹⁶ Al tratarse de una temática guaraní y no incaica, en términos de circulación puede pensarse que *Caaporá* se encontraría por fuera de la “ruta cultural” Cuzco-Buenos Aires (Kuon Arce, Gutiérrez Viñuales, Gutiérrez, Viñuales, 2009). Por otro lado, la corriente incaica tenía un peso más fuerte, y las referencias a *Ollantay* circulaban en la época, como se aprecia en la presentación en 1923 (como actividad fuera de la temporada del Teatro Colón) de la Compañía Peruana de Arte Incaico, que presentaba este drama junto a otros espectáculos de la dramática quichua. Ricardo Rojas ya rescataba el drama inca y él mismo publicaría una versión teatral propia en 1939. Como menciona Marta Penhos, “Rojas busca la exaltación del otro elemento fundante de nuestra nacionalidad, la tradición indígena, por medio de la ‘restauración de la leyenda’ de Ollantay, héroe andino que se enfrenta al poder del Inca por amor a la princesa real” (1999: 115).

crisis ese discurso, especialmente el supuesto de “lo genuinamente nuestro”. Si la referencia a un drama inca puede suplantar la del proyecto *Caaporá*, lo que se pone de manifiesto es esa indistinción, borrando cualquier tipo de particularidad y asumiendo un carácter general que hace intercambiables, en un imaginario exótico-indigenista, un ballet sobre leyendas guaraníes y un drama de origen inca. Al fin y al cabo, ambos trabajos -eurocéntricamente hablando- serían “arte americano”.

Como propone Adriana Armando, a partir de la documentación recopilada en el Museo Etnográfico, “los autores de *Caaporá* pudieron ensayar una especie de *catálogo visual* que por una parte atendía a la importancia de esta manifestación [de la práctica de tatuajes y pinturas corporales] en el universo guaraní y por otra abonaba el carácter extravagante que debía tener la puesta” (Armando 2009: 27) [el subrayado es mío]. No voy a extenderme aquí en el análisis de las imágenes, que por otra parte ya ha estudiado muy bien Adriana Armando estableciendo intertextos no sólo con los diseños de Baks y Benois para los Ballets Russes o la pintura de Anglada, sino también con el *art nouveau*, el grupo *Nabis*, el fovismo, Pedro Figari y las máscaras de Emil Nolde (por tal motivo remito directamente a su artículo). Lo que me interesa aquí es esa idea de “catálogo visual” que la autora postula y que constituyen a las pinturas y diseños como modo de creación de un imaginario guaraní, en el que la ficción y la aproximación “etnográfica” se entrecruzan casi de manera indisociable.



Fig. 5. Cabeza con tatuaje. Archivo Museo Gauchesco y Parque Criollo “Ricardo Güiraldes”, San Antonio de Areco.

La carencia de descripciones sobre los personajes de *Caaporá* en el manuscrito, se ve saldada por la serie pictórica de los dibujos y pinturas de los mismos. Es decir, hay una fuerte interrelación entre lo visual y lo literario, como se pudo ver y como analizan en su mayoría quienes estudian el proyecto (fundamentalmente las investigadoras María Elena Babino y Adriana Armando). Pero, a su vez, hay otra relación de ida y vuelta: no sólo la aproximación etnográfica estaba puesta al servicio de la ficción y del trabajo artístico

(se podría decir, retomando la cita anterior de Lynn Garafola, que la imaginación suplanta desde el inicio a la etnografía y deja lugar a la fantasía *indigenista*), sino que el trabajo artístico también permitía difundir y circular registros de elementos decorativos, armas, objetos, y representaciones de personajes míticos de la cultura guaraní que se encontraban en colecciones y museos como exóticos artefactos culturales.

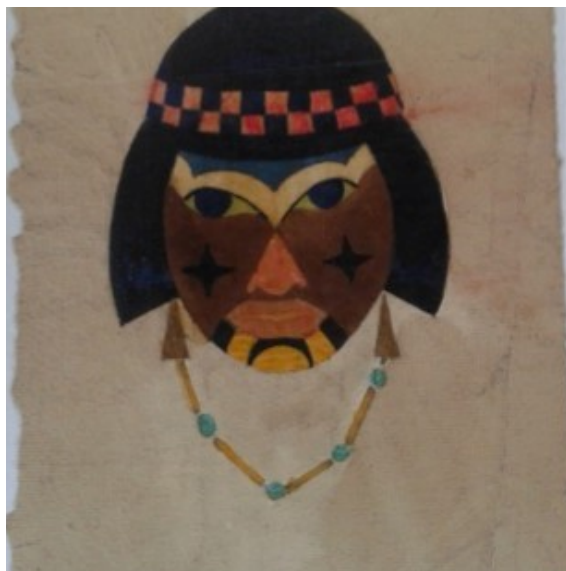


Fig. 6. Cabeza con tatuaje. Archivo Museo Gauchesco y Parque Criollo “Ricardo Güiraldes”, San Antonio de Areco.

La serie de cabezas tatuadas como las serie de vasijas, presentan diferencias con aquellas pinturas de los personajes de *Caaporá*. Se podrían establecer distinciones, a grandes rasgos, entre sus modos de representación. Si las cabezas con tatuajes [fig. 5 y 6], las mujeres con vasijas y los elementos decorativos [fig.3] se presentan en su mayoría de frente y sobre un fondo neutro, muchos de los personajes de la leyenda se observan de perfil, de espalda, y/o ejecutando una acción en movimiento con la Naturaleza de fondo (tensar un arco, levantar los brazos a modo de ofrenda, caminar, etc.). En ese sentido, la serie de cabezas tatuadas, las mujeres con vasijas y los elementos decorativos pueden relacionarse con aquellas formas comunes de documentación fotográfica de las tribus de los pueblos originarios durante el siglo XIX (donde se los retrataba en pose, inmóviles, con pretensiones de “objetividad”¹⁷) y a la serie de pinturas de los personajes como una reformulación de esa mirada. Si bien ambas series ubican a los guaraníes en el pasado, lo hacen de modo diferente (como el pretérito perfecto se distingue del pretérito imperfecto): si las primeras reenvían a los restos puntuales de una cultura pasada, las segundas acentúan el presente al interior de un mundo pasado legendario, lo que configura tensiones al interior de la parte visual del proyecto.

En ese sentido, es conveniente señalar también la cabeza mundurukú que se suma a los rostros tatuados,

¹⁷ Por supuesto, la imagen estática y las poses rígidas pueden explicarse por las dificultades técnicas de la fotografía de ese entonces. Sin embargo, aquí me interesa señalar un vínculo posible para abordar estas pinturas de *Caaporá* teniendo en cuenta el lugar de la fotografía en la forma de retratar a los pueblos originarios. Sobre este tema, véase especialmente: Penhos, M. (1995). “La fotografía del siglo XIX y la construcción de una imagen pública de los indios”, en AA.VV. *El arte entre lo público y lo privado*. Buenos Aires: CAIA.

las mujeres con vasijas, los bocetos de bastones y elementos decorativos, arreglos plumarios, decorados y personajes de este “catálogo visual”. Fue Alberto Gregorio Lecot quien observó la asociación entre el dibujo de la cabeza mundurukú dibujada por Güiraldes en su libreta [fig.7], con la representación atribuida a González Garaño del personaje de Caaporá [fig.8], deidad antropomorfa y monstruosa que dio nombre al ballet (Lecot 1998 [1986]: 182-183).

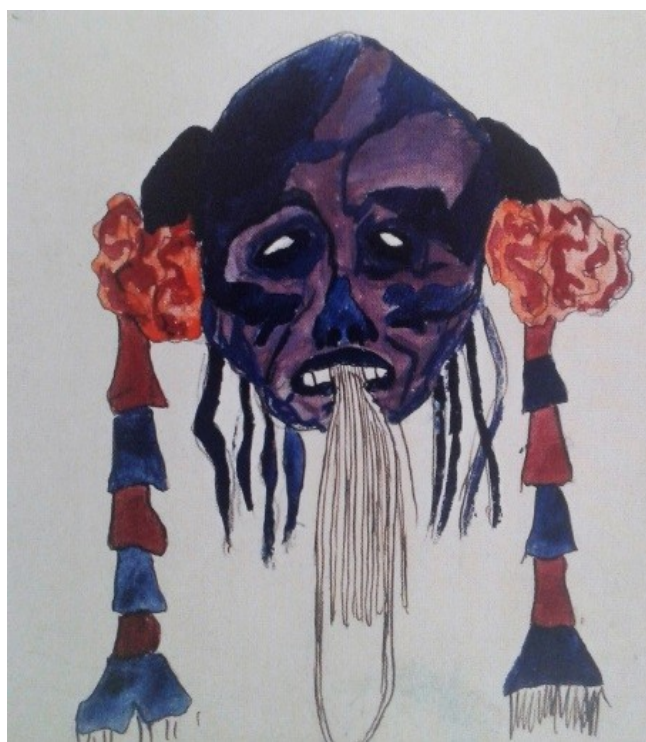


Fig. 7. Cabeza de Mundurukú, dibujo de R. Güiraldes. Archivo Museo Gauchesco y Parque Criollo “Ricardo Güiraldes”, San Antonio de Areco.

Güiraldes había observado en la colección del Museo Etnográfico de Buenos Aires una cabeza mundurukú a la que Ambrosetti atribuía una gran importancia. Es de esta manera que la construcción de ese personaje condensa tanto la apropiación de objetos etnográficos de las culturas llamadas pre-modernas (sin distinción entre ellas) como su transfiguración en producciones artísticas “modernas” y “americanas”.

Como menciona Adriana Armando, “no podemos dejar de insertar ese dibujo acuarelado de Güiraldes sobre la cabeza amazónica, en una red más amplia, donde ciertas concordancias nos sitúan ante disposiciones y disponibilidades extensamente usufructuadas por muchos artistas europeos a comienzos del siglo XX” (2009: 32). Si, como dice la investigadora, lo que tenían en común estos artefactos culturales era su origen extraeuropeo, la pregunta que surge es: ¿el gesto “moderno” de Güiraldes y González Garaño, en su aproximación al mundo guaraní, acaso replica el gesto de algunos artistas modernos y/o vanguardistas europeos? ¿Ese inicial descubrimiento “del mundo guaraní” era una manera de incluir un *otro* a un supuesto

nosotros, más allá de la intención o falta de intención de los jóvenes artistas? ¿Era una forma de enfatizar una otredad para establecer, finalmente, relaciones de *lo mismo* entre Buenos Aires y París, entre la alta cultura del Río de la Plata y la del Sena?



Fig. 8. Caaporá. Archivo Museo Gauchesco y Parque Criollo “Ricardo Güiraldes”, San Antonio de Areco.

De lindes y ficciones

Para comprender las relaciones entre lo que se entiende como un proyecto que trabaja leyendas guaraníes en un momento en el que comienzan a surgir nuevos discursos sobre la identidad argentina, la cultura nacional y, más tarde, sobre el arte latinoamericano, hay dos conceptos de Eduardo Grüner que pueden ser de gran utilidad teórica.

El primero es el concepto de *linde*. Según el ensayista argentino, el *linde* (con el que traduce el concepto “in-between” de Homi Bhabha) es “ese ‘entre-dos’ que crea un ‘tercer espacio’ de indeterminación, una ‘tierra de nadie’ en el que las identidades (incluidas las de los dos espacios *linderos* en tensión) están en suspenso o en vías de redefinición”. Y aclara:

no se trata aquí de ningún *multiculturalismo* –que supone, otra vez, la ilusión en la existencia preconstituida de lugares simbólicos diferenciados en pacífica coexistencia- ni de ninguna hibridez –que imagina una estimulante mezcla cultural de la que cualquier cosa podría salir–, sino al revés, de la perspectiva que hace anteceder el momento del *encuentro* al de la *constitución* (2000: 18-19) [subrayado en el original].

Encuentro esta definición bastante operativa porque permite pensar varias cuestiones: en primer lugar, a *Caaporá* como proyecto. El proyecto *es* en sí mismo un *linde*, ese lugar de disputa, en el que no hay nada constituido, y lo que prima es el “encuentro”, la indefinición, y el conflicto. En segundo lugar, los múltiples “entre-dos” en los que se ubica *Caaporá*: entre lo propio y lo ajeno, entre la etnografía y la imaginación, entre lo literario y lo visual, entre lo “europeo” y lo “americano”, entre lo “moderno” y la “tradición”, entre lo “Mismo” y lo “Otro”, etc.

A su vez, el concepto de *linde* puede ayudarnos a no caer en una posición esencialista respecto al concepto de identidad, fundado en un reducto “puro”, “original”, idealizado e inmodificable, como se presenta en algunas concepciones de la época respecto a lo que sería “lo propio” de la identidad y cultura nacionales. La identidad es una autorrepresentación imaginaria, y como tal, para constituirse, debe construir una diferencia, un Otro. De allí el epígrafe de este trabajo. Justamente, el concepto de *linde* focaliza en ese proceso conflictivo, en el encuentro, en la lucha por la asignación y redefinición de las identidades. Si la identidad se construye en un proceso dialéctico, de diferencia, entre lo Mismo y lo Otro, ninguno de estos términos tiene una existencia homogénea, completa, o auto-consistente, incluso cada una de las partes tiene sus *lindes internos*.

En ese sentido, la hipótesis que se postuló al inicio del artículo debe comprenderse en esos términos. *Caaporá* como *linde* no sólo debe pensarse en términos de un proyecto ubicado en los múltiples “entre-dos” mencionados más arriba, sino que cada uno de los términos de esas oposiciones (que podemos condensar en la tensión *aproximación-alejamiento* del mundo guaraní y de las estéticas modernas europeas) aparecen *desde ya* fisurados, rasgados, porosos, imprecisos.

El otro concepto -o mejor dicho idea- de Grüner para pensar *Caaporá*, y que está vinculado al de *linde*, es el de entender la identidad y cultura nacionales como *ficciones*. Grüner menciona que la lengua, la literatura, el arte, fueron elementos decisivos para la construcción de una “identidad nacional” en la que los súbditos de un Estado pudieran reconocerse en una cultura común (2000: 13-14). Es decir, para el proceso de identificación del pueblo con el Estado. Los llamados “intelectuales orgánicos” de las guerras de Independencia “repitiendo forzosamente y en condiciones bien distintas el modelo europeo, se aplicaron a generar culturas ‘nacionales’ allí donde no había habido *verdaderas* naciones en el sentido moderno del concepto” (14) [subrayado en el original].

En América Latina el proceso es bastante complejo, ya que la *invención* de las naciones no puede pensarse

sin tener en cuenta, previo a los procesos independentistas de principio del siglo XVIII, la promoción de la empresa colonial por parte de los países europeos desde 1492, y que no solo supuso el genocidio más gigantesco de la historia de la humanidad, sino además “un igualmente gigantesco *etnocidio*, que implicó el arrasamiento de lenguas y culturas a veces milenarias, y su sustitución forzada por la lengua y la cultura del Estado metropolitano” (14).

En el caso de Argentina, las sucesivas “campañas al desierto” durante el siglo XIX, en pos del corrimiento de las fronteras nacionales, y que llegarían a su punto más agudo con la llamada Conquista del Desierto (1878-1885), pueden pensarse como continuación de ese proceso de arrasamiento, aniquilamiento, y expulsión, bajo el signo de lo bárbaro y lo incivilizado, de los pueblos originarios, excluyéndolos de la comunidad definida por el Estado nación. Esa comunidad formada por el Estado nacional es lo que Etienne Balibar entiende como *etnicidad ficticia*, es decir, una etnicidad fabricada, construida, inventada, pero que tiene efectos históricos concretos. Dice Balibar:

Ninguna nación posee naturalmente una base étnica, pero a medida que las formaciones sociales se nacionalizan, las poblaciones que incluyen, que se reparten o que dominan quedan “etnificadas”, es decir, quedan representadas en el pasado o en el futuro como si formaran una comunidad natural, que posee por sí misma una identidad de origen, de cultura, de intereses, que trasciende a los individuos y las condiciones sociales. (1991: 149)

El *catálogo visual de Caaporá*, el conjunto de representaciones de los guaraníes como una especie de inventario etnográfico imaginario, podría pensarse como una re-ficcionalización en el plano del arte de esas etnicidades que habían sido excluidas, separadas de aquellas que acentuaban el mito de una “Argentina blanca”. Este procedimiento tuvo un carácter doble: por un lado, los “cuerpos indígenas imaginados” (Fortuna, 2015) quedaban representados en un pasado lejano, que los ubicaba en una misma identidad de origen (como se puede observar en las palabras de los críticos de las exposiciones de González Garaño). Pero, simultáneamente, la misma lejanía construida los eliminaba del presente y reafirmaba otra etnicidad ficticia: la que emparentaba a los jóvenes argentinos, Güiraldes y González Garaño, con el arte, la cultura, los intereses y la mirada “moderna” de los artistas europeos.

Una de las hipótesis que plantea Grüner, es que

si bien en *todo* intento de definir una cultura “nacional” o “regional” la Literatura [...] tiene un papel decisivo, en el caso de Latinoamérica fue el espacio *dominante* – y casi nos atreveríamos a decir: el único relativamente exitoso- de construcción de tal cultura: es como si dijéramos que la plena y consciente asunción de una materia prima ficcional fue la sobresaliente forma de praxis en la articulación de una “Verdad” latinoamericana que pertenece en buena medida al orden de lo *imaginario* [...]” (15) [subrayados en el original]

En ese sentido, y por lo que se dijo anteriormente, podría concebirse a *Caaporá* no sólo como un proyecto

artístico, sino también cultural. Si, como dice Patria Funes, la remisión a un pasado remoto responde a la búsqueda de densos linajes, reinventados para asentar a la nación sobre otros presupuestos (2006: 404), *Caaporá* podría pensarse en esa línea al trabajar sobre leyendas guaraníes y ensanchar, entonces, el conjunto de referencias imaginarias sobre aquello que se definió como perteneciente a una cultura nacional (y cuya definición, imposible de fijar, es producto de luchas en el plano imaginario, simbólico, y material).

La aproximación imaginaria al mundo guaraní y la forma de articular ese contenido con lenguajes artísticos “modernos”, si bien en la época podía (o no) compartir el eco por encontrar una identidad sustantiva, incontaminada, en aquellos “otros”, muestra el modo en que, desde el inicio, la aproximación misma va construyendo su propio objeto (y que no sólo se reduce al ámbito artístico, sino que está presente también en el científico). Es decir, aún si la intención de González Garaño y Ricardo Güiraldes hubiera sido la de “ir a buscar” una esencia originaria para reflejarla en el arte (lo que puede ser discutido), de todas maneras queda mostrado que *desde ya* esa aproximación construye inevitablemente un espacio de pugnas, conflictos, tensiones, en el que se ponen en juego distintas adjudicaciones identitarias.

Conclusiones provisorias

A lo largo de este trabajo se ha observado cómo el proyecto *Caaporá* surgió en un contexto complejo, en el que se retomaban las discusiones sobre la identidad nacional que ya venían sucediéndose desde años previos al Centenario. También se pudo establecer la vinculación entre el proyecto con el “modelo” de ballet moderno de la compañía diaghileviana y la aproximación etnográfica-ficcional al “mundo guaraní”, también en vínculo con el gesto moderno, extravagante y exótico de la compañía rusa.

Asimismo, se pudo observar cómo ese uso de una temática guaraní, en su contexto, implicó un reconocimiento de aquellas culturas que habían sido negadas (y exterminadas) sistemáticamente. *Caaporá*, en tanto proyecto inacabado, se juega en un espacio de conflicto, en el que aquel intento de incorporar a un Otro (construido ficcionalmente) deja entrever *a la vez* una distancia insoslayable.

Tal vez *Caaporá* sea simplemente un proyecto inconcluso, un *catálogo visual* para un ballet con tema indígena, una copia o una apropiación de formatos artísticos europeos “modernos”, una búsqueda por la consagración de un par de jóvenes artistas desconocidos en el campo artístico del momento...

Quizás *Caaporá*, como proyecto inacabado, sea una de esas alteridades (in)existentes, esos materiales ficcionales “otros” que contribuyen desde el arte a la articulación y estructuración de “verdades” o identidades nacionales, y que intentan resolver en el plano de lo imaginario –como menciona Grüner (2000, 2003)– los conflictos que no pueden resolverse en el plano de la realidad (como sería además, en este caso, su pro-

pia no-concreción escénica). En el caso de la historia de la danza en Argentina, a lo mejor sea únicamente en el plano de lo imaginario, en esa circulación de leyendas, de imágenes, de pinturas de un *ballet que no fue* donde efectiva -y finalmente- se realice *Caaporá*.

Bibliografía

- AA.VV (2011). *Los ballets rusos de Diaghilev 1909/1929*. Barcelona y Madrid: Fundación “la Caixa”/Turner.
- Altamirano, C. (1997). “La fundación de la literatura argentina”, *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 107-115.
- Altamirano, C.; Sarlo, B. (1997). “La Argentina del Centenario: vida intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 69-105.
- Armando, A. (2009). “Un sortilegio guaraní”, *Separata*, IX(14), pp. 15-41.
- Babino, M. E. (2010). *Caaporá. Un ballet indígena en la modernidad*. Buenos Aires: Banco Galicia- Van Riel.
- (2011). “Caaporá, un mito guaraní en la perspectiva güiraldeana”. En: Bauzá, H. *El imaginario de las formas rituales: figuras y teatralidad en el Norte Grande*. Buenos Aires: FFyL, pp. 89-106.
- Balibar, E. y Wallerstein, I. (1991). *Raza, nación y clase*. Madrid: IEPALA.
- Barbero, M. I. y Devoto, F. (1983). *Los nacionalistas (1910-1932)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Bordelois, I. (1998 [1966]). *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*. Buenos Aires: Eudeba.
- Clayton, M. (2014). “Modernism's Moving Bodies”, *Modernist Cultures*, 9(1), 27-45.
- Dubatti, J. (2017). “Vanguardia / post-vanguardia en la historia del teatro: relación por campos procedimentales y modos de lectura”, *Artescena*, (3), pp. 1-12. Disponible en: <<http://www.artescena.cl>>.
- Figes, O. (2010). *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*. España: Edhasa.
- Fokin, M. (1981). *Memorias de un maestro de ballet*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Fortuna, V. (August 2016). “Dancing Argentine Modernity: Imagined Indigenous Bodies on the Buenos Aires Concert Stage (1915-1966)”, *DRJ*, 48(2), pp. 44-60.
- Funes, P. (2006). *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Garafoka, L. (1998). *Diaghilev's Ballets Russes*. USA: Da Capo Press.

- González Garaño, A. (1920) *Caaporá. Elementos decorativos para un ballet guarany por Alfredo González Garaño* [catálogo de exposición], Madrid. Archivo de la Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- Grüner, E. (2000). “De culturas e identidades nacionales, o que la verdad tiene estructura de ficción”, *Boletín de la BCN*, (120), pp. 13-34.
- (2003). “La rama dorada y la hermandad de las hormigas. La ‘identidad’ argentina en Latinoamérica: ¿realidad o utopía?”, en: Borón, A. *Filosofía política contemporánea. Controversias sobre civilización, imperio y ciudadanía*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 341-372.
- Gutiérrez, R. y R. Gutiérrez Viñuales (2000). “Fuentes prehispánicas para la conformación de un arte nuevo en América”, *Temas de la Academia*, (2), pp. 49-67.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2003a). “Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXV(82), pp. 93-121.
- Kuon Arce, E., Gutiérrez Viñuales, R., Gutiérrez, R. y Viñuales, M. (2009). *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de Intelectualidad Americana*. Lima: Fondo Editorial Universidad de San Martín de Porres.
- 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.
- Payá, C. y E. Cárdenas (1978). *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Buenos Aires: Peña Lillo.
- Penhos, M. (1999). “Nativos en el salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX”, en Penhos, M. y Wechsler, D. (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Prins, E. (1918), “Las decoraciones de González Garaño”, *Augusta. Revista de artes*, I(2), pp. 71-79.
- Rojas, R. (1986 [1910]). “XIX. Del indianismo y el exotismo, fórmula que el autor propone en cambio de ‘Civilización y Barbarie’”, *Blasón de Plata*. Madrid: Hyspamérica, pp. 108-115.
- Rossi Elgue, C. (2013). “‘El tesoro perdido’: la representación del pasado colonial rioplatense en la ópera nacional de comienzos del siglo XX”, *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza. Disponible en: <<http://www.aacademica.org>>.
- Said, E. W. (2002 [1978]). *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori.
- S/D (mayo-junio 1924), “Arte Americano”, *Martín Fierro*, 1 (5/6), p. 37.
- Spencer, Ch. y Ph. Dyer (1974). *The World of Serge Diaghilev*. London: Paul Elek Ltd.
- Tambutti, S. (2016). Ficha de cátedra “Segundo Momento: Espiritualismo naturalista, exotismo orientalista

y trayectoria hacia el modernismo”, *Teoría General de la Danza*, Depto. de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.