

## **Del modernismo cultural a la metáfora política: reinterpretaciones del ballet *L'oiseau de feu* en las revistas *Sur* (1931-1992) y *Pájaro de Fuego. Toda la Cultura* (1977-1982)**

**From cultural modernism to political metaphor: Reinterpretations of the ballet *L'oiseau de feu* in the magazines *Sur* (1931–1992) and *Pájaro de Fuego. Toda la Cultura* (1977–1982)**

### **Resumen**

El presente trabajo se propone analizar las continuidades ideológicas, simbólicas y políticas reconocibles en los proyectos de dos revistas culturales argentinas, la emblemática revista *Sur* (Buenos Aires, 1931-1992) y su autoproclamada heredera *Pájaro de Fuego, Toda la Cultura* (Buenos Aires, 1977-1982) considerando a ambas como parte de un modo de construcción de un tipo de espectralidad de danza balletomana (Haskell, 1977 [1934]), el cual brindó una forma de aproximación y modelo existencial para la crítica. El propósito de este análisis es dar cuenta del vínculo entre ambas publicaciones a partir de su remisión al ballet *L'oiseau de feu* (1910) de Michel Fokine, estrenado por *Les Ballets Russes* de Diaghilev, convirtiendo a este ballet en zona de operaciones ideológicas: signo de la modernización y progreso cultural en el caso de *Sur* y “metáfora política”, en tanto propuso este concepto Emilio de Ípola (2001) para designar las concepciones subyacentes que condicionan y organizan las formas a partir de las cuales las experiencias políticas son elaboradas, en el caso de *Pájaro de Fuego*. Siendo ésta última publicación de manifiesta adhesión al proyecto político de la última dictadura cívico-militar argentina, la articulación que produce la iconografía del pájaro de fuego, así como su reenvío al ballet, ofrece un soporte como metáfora de la refundación del país frente a la denominada “guerra contra la subversión” a la vez que abre un campo semántico vinculado a las ideas de antagonismo y liberación del que el ballet de Fokine era portador.

**Palabras clave:** Crítica de danza, Revistas culturales, Dictadura argentina

### **Abstract**

This paper aims to analyze the ideological, symbolic, and political continuities recognizable in the projects of two Argentine cultural magazines, the emblematic *Sur* (Buenos Aires, 1931-1992) and its self-proclaimed heir *Pájaro de Fuego, Toda la Cultura* (Buenos Aires, 1977-1982), considering both as part of a mode of constructing a type of balletomane dance spectatorship (Haskell, 1977), which provided a form of approach and an existential model for Argentine criticism. The purpose of this analysis is to account for the link between both publications based on their reference to Michel Fokine's ballet *L'oiseau de feu* (1910), premiered by Diaghilev's *Les Ballets Russes*, turning this ballet into a zone of ideological operations: a sign of modernization and cultural progress in the case of *Sur*, and a “political metaphor”, as Emilio de Ípola (2001) proposed this concept to designate the underlying conceptions that condition and organize the forms from which political experiences are elaborated, in the case of *Pájaro de Fuego*. The latter publication, being of manifest adherence to the political project of the last Argentine civic-military dictatorship, the articulation produced by the iconography of the firebird, as well as its reference to the ballet, offers support as a metaphor for the refoundation of the country in the face of the so-called “war against subversion”, while also opening a semantic field linked to the ideas of antagonism and liberation that Fokine's ballet conveyed.

**Key Words:** Dance criticism, cultural magazines, Argentine dictatorship

Fecha de recepción: 31 de mayo de 2025

Fecha de aceptación: 17 de noviembre de 2025

## **Del modernismo cultural a la metáfora política: reinterpretaciones del ballet *L'oiseau de feu* en las revistas *Sur* (1931-1992) y *Pájaro de Fuego. Toda la Cultura* (1977-1982)**

**Irene de la Puente\***

### **Introducción**

El presente trabajo se propone analizar las continuidades ideológicas, simbólicas y políticas reconocibles en los proyectos de dos revistas culturales argentinas en los extremos del siglo XX: la emblemática revista *Sur* (Buenos Aires, 1931-1992) y su autoproclamada heredera *Pájaro de Fuego, Toda la Cultura* (Buenos Aires, 1977-1982). En este marco, se atenderá a un aspecto que hasta el momento no ha sido explorado y es compartido por ambas publicaciones: su vinculación a partir de la remisión al ballet *L'oiseau de feu* estrenado en 1910 por la compañía *Les Ballets Russes* de Diaghilev, como vértice desde el cual observar las continuidades entre ambas publicaciones y el modo específico en que este ballet fue utilizado por la revista homónima como zona de operaciones ideológicas y metafóricas durante la última dictadura cívico-militar argentina.

Para poder dar cuenta de las formas en que operó el encadenamiento de un legado cultural entre *Sur* y *Pájaro de Fuego* es preciso comprender el discurso de estas revistas, especialmente en aquellas oportunidades en que se hace mención efectiva de presentaciones o coreógrafos de danza, como parte de la conformación de una espectadorialidad, en tanto objeto de la experiencia y concepto teórico, para la danza. Para estudiar la construcción de espectadorialidad en danza reconocible en las publicaciones que aquí se mencionan se desarrolla la noción del *balletomanía* planteada por Arnold Haskell en su obra más influyente *Balletomania: The Story of an Obsession* (1934), cuyo conocimiento y circulación en el espacio iberoamericano (Abad-Carlés y Peñaranda-Abad, 2023) permite observar cómo aquel modelo teórico y existencial fungió de plataforma para parte de la crítica de danza argentina en la medida en que ofrecía un lugar de enunciación “desde la platea”. Sobre esta base, en segundo lugar, se realiza el análisis de la vinculación entre ambas publicaciones, comenzando por *Sur* en virtud de haber planteado de forma pionera a la revista como espacio de enunciación política, así como también constituir el antecedente cultural e ideológico sobre el cual *Pájaro de Fuego* se presentará como heredera. En este sentido, se recogen brevemente dos referencias a *L'oiseau de feu* realizadas en *Sur* en las cuales se esbozan las potencialidades metafóricas que recogió posteriormente la revista que asumió ese sugestivo nombre.

En cuanto a los estudios específicamente dirigidos a la producción cultural durante dictadura argentina las primeras aproximaciones habían implicado identificar la censura desde el estado así como al interior de las propias prácticas artísticas (Zayas de Lima, 2001; Invernizzi y Gociol, 2007; Dubatti, 2012; Bettendorff y Chiavino, 2021); la siguiente instancia consistió en recuperar las experiencias de resistencia a las políticas del terror. En el caso de las artes escénicas en general, y en danza en particular, este trabajo es deudor de investigaciones previas

---

\* Becaria Doctoral Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con sede en el Instituto de Investigación en Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes (DAM-UNA) y miembro del Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL) del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz" (FFyL-UBA). Correo: irupuente@gmail.com

(Verzero, 2017; Fortuna, 2019; Vallejos, 2020) entre las que se destacan el aporte realizado por Victoria Fortuna en *Moving Otherwise: Dance, Violence, and Memory in Buenos Aires* (2019) que establece un importante recorrido histórico desde la década de 1960 hasta el 2010, en que registra cómo los ámbitos en que se desarrolla la danza (salas, teatro, ensayos) funcionaron como espacios de resistencia en climas de violencia política y económica, o bien el abordaje sobre el vínculo entre el hecho escénico como acontecimiento político que Juan Ignacio Vallejos desarrolla en “Danza, política y subversión utópica: la *Consagración de la primavera* de Oscar Araiz y *Fedra* de Ana Itelman (1968-1970)” (2020) para el análisis de las obras a partir de la politicidad que representaron en el marco de lo que el autor propone como formas de *subversión utópica*, en tanto en ellas se aloja una potencialidad crítica asociada a la puesta en crisis del binarismo sexo-genérico que constituyó un fuerte cuestionamiento del orden moral y represivo durante la dictadura de Onganía y que tuvo como consecuencia la censura de las obras. Menos explorada que las anteriores opciones, otra deriva abierta por los estudios en torno a este periodo identifica la producción de subjetividad con que el gobierno de facto intervenía en el campo de la cultura (Pallini, 1997; Risler, 2018; Schcolnicov, 2022). No obstante, resta continuar investigando —como señala Saítta, y el esfuerzo de este trabajo irá en ese sentido, a pesar de ser una aproximación general— las fricciones al interior de aquellos objetos culturales oficiosos, en que también se alojaron discursos que no se ajustaban a las finalidades programáticas de la dictadura. En esta línea tanto el trabajo de Vallejos sobre la politicidad de las obras censuradas, como el de Verzero respecto de las ideas connotadas de “clandestinidad” y “oficiosidad” dan cuenta de la complejidad del proceso de subjetivación política en los cuales existen zonas de ambigüedad.

Como recoge Verzero (2017) a partir de la reflexión de Esteban Buch, la extendida idea de “isla” con que se interpretó al Teatro Municipal General San Martín, al Teatro Colón, al Museo Nacional de Bellas Artes o al Centro Cultural Recoleta era una expresión paradójica según la cual la imagen de la isla afirmaba la autonomía del arte respecto la serie social y política, a la vez que ésta misma “isla autónoma” era la que buscaba explicar la protección frente a la violencia estatal. Como sostiene Verzero, si las “instituciones-islas” cumplían la función de protección ante la persecución, la censura o las listas negras, era en relación a otras formas de violencia aún más terribles, lo que hace caer la propia idea de autonomía y exige un abordaje complejo de las relaciones de poder durante este período (Verzero, 2017: 163). Del mismo modo, veremos en el presente escrito cómo el anudamiento cultural y político entre *Sur* y *Pájaro de Fuego*, puede analizarse a partir de las inscripciones de la primera en la segunda, tanto en sus marcas textuales y paratextuales, como en la construcción simbólica que a través del ballet configuró a cada revista y estableció un vínculo entre ellas. Poner de relieve esta continuidad revela cómo la figura del pájaro de fuego, heredada de uno de los ballet predilectos de Victoria Ocampo (González, 2023) e ícono de la modernización del ballet celebrada por *Sur*, se convirtió durante la última dictadura cívico-militar argentina en *metáfora política* (de Ípola, 2001) de renacimiento y refundación de la Nación Argentina en el marco de la adscripción sostenida por la publicación dirigida por Garramuño al proyecto político de la Junta Militar.

### **Espectatorialidad balletómana como lugar de enunciación para la crítica de danza**

Jorge Dubatti (2020) sostiene que la espectatorialidad escénica constituye una gran omisión en las teorías e historias del arte explicadas por distintas causas relativas a su inasibilidad, a su transformación permanente o la dificultad que implica como objeto de estudio. Se asumen entonces, perspectivas que carecen de una evaluación compleja del espectador como las que ofrece la semiótica al considerar a los espectadores como “receptores” de un mensaje o bien, cuando desde el mercado cultural son señalados como simples “consumidores”. En

oposición a las perspectivas que comprenden al espectador reducido a la etimología de los verbos latinos *spectare* y *expectare*, es decir, “alguien que observa atentamente a la espera de algo que va a acontecer”, Dubatti advierte que el espectador es sujeto de muchas otras competencias además de “expectar”, de allí que sugiera nociones como espectador-creador/a, espectador-crítico/a, espectador-multiplicador/a, entre otras.

En lo que respecta a esta dimensión en los estudios de danza ya en 1934 Haskell<sup>1</sup> identificaba el vigor y las características propias de lo que denominaba balletomanía<sup>2</sup> en cuanto ésta comportaba un tipo de conocimiento profundo sobre los argumentos literarios del ballet, las reposiciones que de ellos se realizaron en distintos tiempos históricos, las virtudes del cuerpo de baile, así como las diversas características de las composiciones musicales. Es esencial señalar que en el balletómano se concentraba un lugar de enunciación desde el ámbito de la expectación: era un ávido consumidor, un aficionado altamente calificado, un maníaco erudito cuyo apetito de danza marcaba el pulso de sus enunciados, en general signado por su condición de “descubridor” de bailarines notables, hazañas coreográficas o piezas de trascendencia. El mismo Haskell relataba cómo al ser convocado a incorporarse como crítico de danza al periódico inglés *The Daily Telegraph*<sup>3</sup>, su discurso se mantuvo basado en la conciencia de la imposibilidad de la pretensión de “objetividad”, la cual le permitió hacer uso de las herramientas forjadas en la balletomanía para sus notas periodísticas (1977: 243). De este modo, observamos cómo, en la danza, la idea de la crítica se encuentra intrínsecamente ligada, desde su origen, a la de balletómano. Argentina no fue una excepción.

Es conveniente aclarar que la proposición del concepto de balletomanía como modelo de espectadorialidad en danza, debe comprenderse en el sentido de danzomanía<sup>4</sup> que el propio Haskell propuso como ampliación en la reedición de su libro, considerando que esta espectadorialidad no se restringía exclusivamente al ballet sino que se expandía hacia otras tendencias como la danza moderna y el folclore. Más aún, su estudio no puede ser comprendido de forma aislada en la medida en que, durante los mismos años, el crítico del *New York Times*, John Martin (1946) teorizaba sobre la capacidad de transmisión cinética, a la que denominó *metakinesis*, considerando la respuesta perceptiva suscitada por aquello que se presenciaba como estímulo para reacciones motoras y asociaciones simbólicas y afectivas que generaban la identificación empática entre bailarines y espectadores. La noción cinestésica de Martín tuvo una importante influencia durante el período de entreguerras, en que el peso del argumento literario y estas teóricas se volvieron prominentes para explicar la comunicación “no verbal”

---

<sup>1</sup> Haskell fue el principal crítico de ballet inglés de la década de 1930, escribió principalmente para *The Daily Telegraph* y fue cofundador de *Camargo Society*. Publicó *Balletomania: The Story of an Obsession* (1934) que en 1947 había alcanzado diecinueve ediciones y reimpressiones. Además el crítico acompañó dos giras de los Ballets Rusos del Coronel de Basil. En 1947 Haskell se convirtió en director de la *Royal Ballet School* y, posteriormente, se desempeñó como director del *Royal Ballet*, la *Royal Ballet School* y el *Festival Ballet*, actual *English National Ballet* (Abad-Carlés y Peñaranda-Abad, 2023).

<sup>2</sup> Como señalan Abad-Carlés y Peñaranda-Abad (2023) los términos balletomanía y balletómano poseen un origen anterior, ubicado en la Rusia del siglo XIX para describir cómo la pasión por el ballet modelaba una perspectiva desde la cual hacer crítica, así como expresaba una “forma de vida”, un existenciario particular. Ya Konstantin Skalkovsky (1843-1906) firmaba bajo el seudónimo “balletómano” en su libro *Ballet, its History and Place in the Fine Arts* (1882). Gesto semejante emuló Fernando Emery al adoptar el mismo seudónimo, posiblemente en referencia a Skalkovsky, para la firma de sus críticas en revistas de alcance masivo como *Sintonía* (Cadús, 2017).

<sup>3</sup> Haskell fue convocado por el periódico tras el éxito de la primera edición de *Balletomania...* en 1934.

<sup>4</sup> En el apartado “*Danceomania*” de la segunda parte *Balletomania Now* (1977) que conforma la continuación de su primer libro, Haskell revisa su propio trabajo y reconoce que *balletomania* debía convertirse en *danzomania*, “como debió ser desde el comienzo” (Haskell, 1977: 246) y menciona que, al ampliar sus intereses por fuera de la danza académica, comenzó a incorporar también danzas populares. [Original en inglés: “*Balletomania became Danceomania, as it should have been from the start*”].

que tenía lugar en un espectáculo de danza (Järvinen, 2006). A diferencia de Martin, que como señala Hanna Järvinen (2006) introduce en la empatía kinestésica la asunción de que ella es “natural” y “universal”, es decir, que todos los cuerpos, independientemente de su familiaridad con el movimiento, reaccionan de maneras semejantes<sup>5</sup>. Sin embargo, resulta evidente que, a comparación con un espectador promedio, el conocimiento sobre este arte que pueda poseer un bailarín le permitiría una sintonía kinestésica mayor, haciendo de su percepción presumiblemente más propensos a interpretar los movimientos frente a aquellos que no tienen contacto con la práctica. Por el contrario, Haskell no consideraba entre los balletómanos a bailarines o coreógrafos, justamente por su involucramiento en el conocimiento técnico que, según el autor, dirige su mirada prominentemente sobre estos aspectos. Mientras que el balletómano se caracteriza primordialmente por la capacidad de ser afectado ante un espectáculo (Haskell, 1977:243), asignando más relevancia al aspecto visual de la danza, es decir, a su dimensión de espectáculo, sobre la cual el balletómano ofrecía un modelo existencial de espectacularización<sup>6</sup>.

Habiendo caracterizado algunos de los principales rasgos de la balletomanía en tanto construcción de un tipo de espectacularidad de danza que brindó un modelo existencial y también un lugar de enunciación singular y apasionado que configuró gran parte de la crítica sobre danza en Argentina. A continuación, se presentan las revistas *Sur* (1931-1992) y *Pájaro de Fuego* (1977-1982) a partir del vínculo que entre ellas puede establecerse mediante la remisión al ballet *L'oiseau de feu* (1910) como zona de operaciones ideológicas vinculadas a la modernización y el progreso en el caso de la primera, sobre la cual la segunda realizó una nueva inscripción haciendo de aquel ballet sobrevenir en *metáfora política* como forma de intervención en la discusión pública.

### **Les Ballets Russes y su recepción en la revista *Sur*: antecedentes para un proyecto de modernización cultural**

De acuerdo con las hipótesis propuestas por Dieter Reichardt (1993), José Luis De Diego (2001), Evangelina Margiolakis junto a Alicia Dios (2022), y Sylvia Saítta (2024), aquí se sostiene que pueden reconocerse en *Pájaro de Fuego*, inscripciones que reenvían de forma más o menos directa a *Sur*. En "Nuevos abordajes de las revistas argentinas durante la dictadura" (2024), Sylvia Saítta sugiere que el proyecto cultural de la dictadura apoyado por *Pájaro de Fuego*, se sostenía en la incorporación de grandes figuras de la tradición liberal para legitimar su accionar en el marco de la continuación de un legado. En efecto, como indica Saítta, el primer número de *Pájaro de Fuego* llevaba en su tapa la fotografía de Victoria Ocampo con motivo de su ingreso en la Academia Argentina de Letras en julio de 1977, razón por la cual se le dedica en aquel número numerosas notas, entre ellas algunas firmadas por el propio director de la revista como por ejemplo, “El origen de *Sur*” (Garramuño, 1977a:18). Asimismo, el propio título escogido para la revista evoca *L'oiseau de feu*. En consonancia con lo planteado por Saítta, es posible ubicar a *Sur* como un importante antecedente para *Pájaro de Fuego*, o al menos, considerar que ésta última realizaba una operación de remisión u homenaje sobre la primera

---

<sup>5</sup> Como señala Järvinen (2006) se requería un análisis más fino en cuanto a la distinción entre la percepción sensorial y el juicio estético en torno a aquello que es un movimiento “correcto”, en tanto éste último está basado en un conjunto preexistente de valores, que también incluye la ejecución técnica en cuanto lo que es adecuado para una técnica puede no serlo para otra.

<sup>6</sup> Como señalan Ana Abad-Carlés y Marina Peñaranda-Abad esta forma de vida que sostenía la “obsesión” balletómana era capaz de producir un entramado cultural a partir de la pasión compartida como se expresa en la promoción que el propio Haskell realizaba en la creación de los clubes de ballet a los que asistían balletómanos, profesores de ballet y estudiantes, espacios que fueron cruciales para el desarrollo del ballet inglés (Abad-Carlés y Peñaranda-Abad, 2023).

como forma de legitimarse en el ámbito de la cultura, anudamiento que también está dado por el ballet como punto de encuentro entre ambos proyectos editoriales. En este sentido las referencias a *Les Ballets Russes* ocuparon un lugar destacado entre los comentarios sobre danza aparecidos en la revista. Aquella compañía que la directora de *Sur* conocía profundamente y de cuyo repertorio *L'oiseau de feu* era uno de sus ballet predilectos —como bien reconstruye a partir de su autobiografía y testimonios, Ignacio González en “Victoria Ocampo, espectadora de danza” (2023), en que también es ponderado el vínculo de amistad sostenido entre la Ocampo y Stravinsky— hicieron de las referencias a este grupo una conexión con la biografía de Ocampo.

*Les Ballets Russes* fue una compañía emblemática creada por Serge Diaghilev que funcionó entre los años 1909 y 1929 y representó el denominado ballet moderno en tanto significó una transformación profunda en la forma coreográfica como eran comprendida hasta ese momento (Tambutti, 2015; Cadús, 2017). Algunos de los bailarines y coreógrafos que formaron parte de esta compañía fueron Anna Pávlova, Michel Fokine, Vaslav Nijinsky, Boris Romanov, Tamara Karsavina, Serge Lifar, Bronislava Nijinska, Georges Balanchine, y Léonide Massine. En 1913 *Les Ballets Russes* visitaron Buenos Aires, acontecimiento que es considerado el inicio de un posible relato histórico de la danza argentina sostenido en la importancia de la formación impartida por los primeros maestros del cuerpo de baile del Teatro Colón, George Gerogievich Kyasht y Adolph Bolm, provenientes de la compañía de Diaghilev. Esta tesis se ve reforzada en la contratación de Bronislava Nijinska en 1926, Boris Romanoff en 1928 y, entre otros, Michel Fokine en 1931, siendo éste último el que escoge a la joven María Ruanova como primera bailarina para la reposición de *L'oiseau de feu* (Manso, 2008). Estos hechos demuestran el estrecho vínculo entre el modernismo de la compañía franco rusa y la creación y formación del Ballet Estable del Teatro Colón en 1925 (Malinow, 1962; Destaville, 2008; Manso, 2008; Cadús, 2017).

El estreno de *L'oiseau de feu* realizado por *Les Ballets Russes* de Diaghilev con coreografía de Michel Fokine<sup>7</sup>, música de Igor Stravinsky y escenografía de Alexandre Golovine se presentó en la Ópera de París el 25 de junio de 1910. El argumento del ballet estaba sostenido en una mítica criatura mágica presente en varias fábulas del folklore ruso que fue parte, como relata en sus memorias el propio Fokine, de la búsqueda de añadir al repertorio una pieza de contenido ruso y su creación resultó de la combinación de varios cuentos provistos por la colección de Alexander. Nikolaevich Afanasiev (Fokine, 1981; Bendix, 1983). En su autobiografía, Fokine relata que hasta el momento:

La mayor parte de las imágenes de la fantasía nacional habían sido presentadas en público con anterioridad. Sólo la imagen del Pájaro de Fuego no se había utilizado, y, dicho sea de paso, éste era el más fantástico producto folclórico ruso y el más adecuado para su interpretación danzaria (Fokine, 1981: 229).

El coreógrafo rápidamente advirtió que no existía una historia completa sobre el Pájaro de Fuego que, en su totalidad, pudiera adecuarse a un argumento de un ballet, por lo cual reunió

---

<sup>7</sup> Fokine (1880-1942) se formó en la Escuela de Teatro de San Petersburgo y fue convocado por Diaghilev para dirigir *Les Ballets Russes* desde su creación. Con la compañía se estrenaron en 1909 las coreografías *Danzas polovtsianas del Príncipe Ígor*, *Le Festin*, *Le Pavillon d'Armide*, en 1910 además de *L'oiseau de feu* también se presentan *Scheherazade*, *Cléopâtre* y la obra que fue considerado el primer ballet abstracto *Les Sylphides* inspirado en el acto blanco del ballet romántico *La Sylphide*; y en 1911 *Le spectre de la rose*, *Narcise*, *Petrushka*, *Le Dieu bleu*, entre otras piezas. A partir de 1912 lo sucedió como coreógrafo de *Les Ballets Russes* el bailarín Vaslav Nijinsky.

para él varias fábulas con que darle forma<sup>8</sup>. Resumidamente, el argumento del ballet narra la persecución por parte del Príncipe Iván sobre el Pájaro de Fuego, el cual al ser capturado ofrece a cambio de recuperar su libertad una pluma con la que Iván podrá llamarlo cuando así lo necesite. En una segunda parte del ballet, al verse amenazado por Kaschéi el Príncipe Iván invoca al Pájaro de Fuego para ser salvado. El Pájaro obliga a bailar a los atacantes hasta su extenuación. En su estreno Tamara Karsávina interpretó al Pájaro de Fuego, dotándolo de un gran despliegue coreográfico en el solo en que el Pájaro recobra su libertad. Así, se formaron dos pares opuestos muy importantes en este ballet: danza y liberación, fuertemente vinculados a los movimientos ligeros, ondulantes y etéreos del Pájaro, y danza y castigo al introducirla como acción destructiva contra los propios cuerpos que la ejecutan. Esta articulación será propia del ballet dado que en sus versiones literarias la figura mitológica estaba dispersa en varios relatos cumpliendo muy diferentes acciones (ser capturado, liberarse, perder una pluma, ayudar a Iván, entre otras) que fueron enlazadas de un modo singular para conformar el relato coreográfico.

Entre los primeros comentarios sobre danza que se registran en *Sur*<sup>9</sup> durante mayo de 1940, en una nota realizada por el poeta Eduardo González Lanuza (1940:73) en que se celebraba la presentación de *La mesa verde* del coreógrafo alemán Kurt Jooss en el *Teatro Odeón* como un quiebre frente a la danza precedente concebida como “eco visible de la música”, “música para sordos” o bien, “esclava de la tiranía pictórica” (González Lanuza, 1940:74). En aquella nota, en el contexto de la crítica a la sujeción de la danza a elementos que no le eran propios, González Lanuza formula una sugestiva referencia: “(...) la danza quedaba doblemente esclavizada, prisionera en esa maravillosa jaula de cruzadas irisaciones ya audibles de tan visibles, ya visibles a fuerza de sonido. En ella quedaba irremediablemente prisionero su *Pájaro de Fuego*.” (González Lanuza, 1940:74). De esta manera el autor realizaba la primera referencia implícita al ballet *L'oiseau de feu*, la cual es significativa en la medida en que el autor realizaba un juego de significaciones en que colocaba a la danza misma, al “fuego” que la anima, como la posibilidad de liberarse de las ataduras con que otras artes la tenían cautiva como al pájaro del mito. Si bien para el autor esta emancipación llegó recién con el ballet de Jooss, la alusión al modernismo en la danza mediante la invocación de *Les Ballets Russes* conforma un entramado sólido entre la obra de Fokine y las posibles capas de sentido que pueden desprenderse del ave mítica como salvación, libertad o castigo reunidas en este ballet.

La segunda aparición en que se menciona este ballet tiene lugar en el marco del análisis de la obra musical de Stravinsky realizado por el compositor argentino Alberto Ginastera. Bajo el título “El ballet en los Estados Unidos” (1945:87) el autor hace reaparecer la alusión al ballet

---

<sup>8</sup> El mismo Fokine detalla en sus memorias cómo en las mesas de té en casa de Alexander Benois, cada vez que se incorporaba una visita que no conocía el ballet, Benois lo instaba a narrar la trama y él se dejaba “arrastrar por la imaginación” añadiendo nuevos elementos en cada oportunidad (Fokine, 1981: 229).

<sup>9</sup> En virtud del tema que aquí nos interesa este texto se limita a referir dos de los artículos sobre danza, vinculados *L'oiseau de feu*. No obstante, en *Sur* también se publicaron otros comentarios que tenían por objeto la danza, tanto desde una perspectiva histórica, antropológica o bien destacando alguna presentación en particular. Además, en la revista también aparecen otros importantes indicios como la presencia de Inés Malinow que en *Sur* se dedica a cuestiones de orden literario, como la reseña de la novela *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan (1955: 93) y cuya primera novela, *Lunes, mi enemigo* (1962), la cual fue reseñada en *Sur* en 1963, había sido publicada el mismo año que su libro *Desarrollo del ballet en la Argentina* (1962) que posteriormente se convirtió en una referencia ineludible para los estudios de danza. En la misma situación podemos ubicar la reseña escrita por Juan Adolfo Vázquez sobre *Reflexiones sobre la danza y la música* (1949) de Alejandro Sakharoff (1950: 81) y la intervención del ingeniero Ludovico Ivanisovich Machado (1969: 144) sobre el impacto formativo que significó Dore Hoyer en la trayectoria artística de Oscar Araiz e Iris Scaccheri. De incorporar estos textos podríamos considerar que la presencia de la danza en *Sur* ocupó entre cinco y siete intervenciones sobre un total de trescientos sesenta y cuatro números que tuvo la revista.

*L'oiseau de feu*, en esta ocasión y al contrario de la referencia modernizadora ofrecida antes por González Lanuza, ubicaba a la pieza como el modelo arcaico de un ballet signado por la impronta literaria de su argumento, en contraste con la danza moderna que comenzaba un camino de “evolución” hacia un desarrollo de mayor abstracción en los motivos de sus temas. El autor establecía entonces una parábola entre el ballet y la obra de Stravinsky:

En Stravinsky hemos observado esa evolución. Partiendo de obras con argumentos complejos, como *El pájaro de fuego*, en obras posteriores llega a prescindir de todo asunto literario desarrollado objetivamente en forma de cuento o leyenda. La simple sugestión de un título resulta suficiente para que el espectador comprenda el desarrollo de la acción escénica. (Ginastera, 1945: 87)

De esta manera Ginastera analizaba el ballet desde la evolución de la forma musical destacando aquellas producciones escénicas cuyas tendencias se orientaban a abandonar el argumento. Sobre este último aspecto conviene hacer algunas precisiones: si bien la figura del pájaro de fuego puede encontrarse dispersa en distintas fábulas de la literatura rusa, no existía hasta la creación escénica del ballet —para la cual fue encargada la música a Stravinsky— una articulación que lo tuviera como sujeto de una fábula. Por lo cual podemos afirmar que la constitución del mito del pájaro de fuego es esencialmente una creación y referencia estrictamente dancística. A diferencia de la caracterización de Ginastera, para quien *L'oiseau de feu* es ejemplo del predominio de “argumentos complejos”, resulta de interés atender a la celebración de mayor abstracción que puede ofrecer la “simple sugestión de un título” que, sin lugar a dudas será la opción adoptada en el nombre de la publicación creada en 1977 para destacar el vigor que proporciona la figura mitológica como alegoría transhistórica de resurgimiento.

### ***L'oiseau de feu* como metáfora política en *Pájaro de Fuego***

La revista dirigida por Carlos Garramuño constó de cuarenta y tres números publicados entre septiembre de 1977 y julio de 1982, y fue una de las publicaciones culturales de mayor visibilidad y alcance durante la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) que adhirió al proyecto ideológico de la denominada “guerra contra la subversión” como sintagma de la persecución política, las detenciones ilegales y los crímenes de lesa humanidad perpetrados por el gobierno de facto. El primer número salido en septiembre de 1977 es elocuente en este sentido al consignar en su Editorial “Un aporte a la polémica nacional” la visión del nuevo Secretario de Cultura de la Nación, Raúl Casal, asumiendo aquella visión como propia: la crisis política que transitaba Argentina expresaba los “síntomas de una enfermedad mayor” que sólo podría remediarse detectando “los males que en forma de desviaciones culturales y de conducta los ocasionaron”; se alude la necesidad de poner fin al “pasado deplorable” y “culminar con lo subversivo” mediante la “restauración de los grandes valores tradicionales”. Casal afirmaba, y la revista reproducía y suscribía a la caracterización del país, como “jaqueado por dos tipos de subversión: la armada —que ya ha costado tanta sangre y que las Fuerzas Armadas están extirpando— y la otra, la de aquellos que tienen subvertidos los valores fundamentales el orden de prioridades que un país siempre debe tener” (Garramuño, 1977: 6). Por si fuera necesario el Editorial precisa sus acuerdos con el Secretario en cuanto a que la crisis aludida requería de un “corte en nuestra historia”; que su “superación es un problema cultural” y que la “subversión propuso una guerra total, no sólo bélica”. Sobre estas bases se planteó la creación de la revista como un compromiso “en la solución de las graves cuestiones nacionales” (Garramuño, 1977:7). Si bien este fuerte posicionamiento oficioso es explícito y también se ve reflejado en los vínculos de la revista con los diferentes funcionarios de gobierno a los que se les dedica un

importante espacio (portadas, fotos y entrevistas y se transcriben sus discursos oficiales), Saítta advierte que en un estudio más profundo de la revista también pueden identificarse “zonas y voces que matizaron, o directamente contradijeron, el discurso oficial” (Saítta, 2024: 82).

Ahora bien, en cuanto a las menciones referidas a la danza presentes en *Pájaro de Fuego*, Silvia Gsell brindó la mayoría de las intervenciones incluidas en *Pájaro de Fuego*. La profesora nacional de danzas y colaboradora del diario *La Nación* escribió diez de las trece notas que se encuentran entre los cuarenta y tres números de la revista. Además de Gsell, otros que escribieron sobre danza fueron Armando M. Rapallo, Jorge Fama, Rocío Domínguez Morillo y Néstor Ferioli, en el número dedicado especialmente a María Fux, y Juan Ubaldó Lavanga. Entre todas las colaboraciones se destaca una gran parte dedicada a las instituciones estatales, principalmente a dos espacios pertenecientes a la órbita oficial emplazados en la Ciudad de Buenos Aires: el Teatro Colón y el Teatro Municipal General San Martín<sup>10</sup> en aquel momento bajo la dirección de Kive Staiff, con el cual se había creado en 1976 el Grupo de Danza Contemporánea dirigido por Ana María Stekelman, cuyos primeros espectáculos se presentaron en 1977. En “El ballet moderno y el soplo del libre albedrío”, Gsell celebra precisamente la realización de aquella temporada señalando que: “hace varios años que *la expectativa del balletómano* no recibe tan buena noticias” [el destacado me pertenece], y describe al público argentino como “justo y calificado” para evaluar el valor artístico del grupo (Gsell, 1978: 58).

A partir de las entrevistas a los miembros del Grupo de Danza Contemporánea que llevaron a cabo la temporada, Gsell concluye que la existencia de compañías o conjuntos argentinos responde ante todo a “un público que se lo merece” (1978:58). Se hace visible entonces el peso que tiene en las representaciones del balletómano y la recepción como espacio de legitimación y reconocimiento del trabajo artístico. El espíritu balletómano se deja ver incluso cuando es negado, por ejemplo, al hacerse la advertencia explícita de que “no siendo especialistas, ni fanáticos balletómanos” proceden a analizar la temporada de 1981 (AA.VV., 1981: 40). Cabe mencionar que no existe una distinción tan severa entre el balletómano y el crítico profesional, más bien, el balletómano es en efecto una modalidad posible del ejercicio de la crítica, como atestigua la propia trayectoria de Haskell como balletómano y colaborador del *The Daily Telegraph*. De allí el interés de la afirmación de Gsell, en tanto no hay en verdad una oposición entre “especialistas” y “balletómanos”, su diferencia radica en que éste último produce un modelo existencial, una forma de vida que es posible reconocer en la labor de la propia Gsell.

En una entrevista realizada por Garramuño al director del Teatro Municipal General San Martín en el número veintidós bajo el título “La clave es el estilo, por supuesto”, Staiff presentaba los fundamentos de su gestión (creación de las compañías de actores, bailarines y titiriteros, organización de giras de los elencos, invitación a directores y coreógrafos a conformar el repertorio del teatro, entre otras). Allí, se hizo mención de Victoria Ocampo en virtud de la réplica que realizaba Staiff a los detractores de su gestión por responsabilizarlo de la carencia de presentaciones de autores argentinos y acusarlo de “cosmopolita”. Staiff consideraba entonces que los mismos que acuñaron esa caracterización en su contra, se la habían conferido a Ocampo como un elogio (Garramuño, 1980: 40). De esta forma el propio Staiff se colocaba en vínculo con la fundadora de *Sur*, no sólo a nivel de la anécdota en sí, sino

---

<sup>10</sup> El Teatro Municipal General San Martín fue inaugurado el 25 de mayo de 1960 incorporándose al Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires. Durante los primeros años se sucedieron gestiones que no superaron los seis meses de labor. Recién con Kive Staiff se alcanzó una estabilidad institucional del organismo durante su segunda gestión desde 1976 a 1989. Staiff asumió su primera gestión, menos destacada que la segunda, en un breve lapso desde 1971 a 1973 bajo el régimen autoritario de Agustín Lanusse.

como íconos de la cultura argentina, en cuanto sus proyectos significaron procesos de modernización muy importantes, lugar que hoy efectivamente ocupa Staiff en la historia del teatro argentino (Pallini, 1997).

En esta nota además se expresan ciertos matices respecto de la producción teatral en el contexto de la dictadura. Staiff explica lo que denomina la “decadencia del autor argentino” como un derrotero histórico que “viene desde bastante antes del 1976”, a la vez que reconoce que esta “crisis creativa” se explica en parte por la autocensura de los artistas y la censura de algunos organismos oficiales (Garraño, 1980: 43). Esto nos permite ver cómo un referente estimado por la propia revista, que once números después le dedicó una tapa completa, es una figura que expresa la complejidad que significaba la producción cultural oficial durante esos años. En “Los veinte años del Teatro San Martín” (1981a: 91) Diego Mileo realizó una nueva entrevista a Staiff, que introduce de la siguiente manera: “Reencontrarnos todos los años con el Director del Teatro Municipal General San Martín tiene algo de costumbre para *Pájaro de Fuego* (...)” (Mileo, 1981a: 92). Esta familiaridad entre la revista y los funcionarios de gobierno además se registra en el paratexto que indica que la separata añadida con motivo del aniversario de la institución fue realizada con el auspicio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, la misma además se distingue por un color sepia que la separa de la continuidad textual anterior. Cabe mencionar, que en el mismo número es incluida una entrevista y se reproduce parte del comunicado de la Asociación Pro Danza creada durante ese año para reclamar contra la dirección del Teatro Colón en lo que respecta al ballet local por la reducción de espectáculos y el modo en que se desarrollaron los llamados a concursos. Por parte de la Asociación se expresaba Dolly Aguilar, directora de la revista *El Mundo de la Danza*, y Juan Ubaldo Lavanga, director de la entidad y quien colaboró en *Pájaro de Fuego* dos números después reseñando la temporada del Teatro Colón. Resulta de interés cómo en el mismo número que se celebra un teatro municipal, se cuestione abiertamente al primer ballet local. Esta es otra muestra de las tensiones que constituyen la representación de lo público al interior de la revista a la vez que dejan ver los hilos de socialización entre los distintos actores y roles en el ámbito de la cultura.

Al interior del espacio que la revista le asignaba a la producción del Teatro Municipal General San Martín, se destaca la visibilidad de la obra del coreógrafo Oscar Araiz. La primera y extensa entrevista fue realizada en 1979 por Gsell cuando el coreógrafo regresaba del exterior (desde 1975 integraba compañías extranjeras) para asumir el cargo de Director Artístico y Coreográfico del Cuerpo de Baile del Teatro Colón. La entrevista que Gsell realizó a Araiz obtuvo una relevancia que la diferenciaba, siendo la primera vez que un comentario sobre danza era publicitado desde la portada. Primero se titulaba “Araiz. Persistir entre nosotros”, en el Sumario se consignaba “Persistir pero entre nosotros” y al llegar a la nota el lector encontraba “Persistir en la verdad pero entre nosotros” (Gsell, 1979: 81). La misma operación editorial de transmutación del sentido se realizó en el número veintisiete cuando fue anunciado en tapa “Oscar Araiz y los persistentes exilios”, luego en el Sumario se presentaba la nota como “Los exilios de Araiz” y la entrevista realizada por el director de la revista llevaba por título “Un argentino dirigiendo el ballet del gran teatro de Ginebra” (Garraño, 1980a: 27). Si en la entrevista de Gsell se celebraba el retorno del coreógrafo en 1979, en 1980 se lamentaba su nueva partida, y en esta última oportunidad haciendo uso de la figura del exilio que, si bien se va adelgazando desde la tapa hasta desaparecer en la nota completa, es la huella de una torsión que debió realizar la revista para conseguir hacer una lectura positiva sobre el viaje del artista. *Pájaro de Fuego* realizaba así un interesante forzamiento en que fricciona la figura del “exilio” debido a las dificultades de un “contexto social, político, educacional” según señala el mismo coreógrafo, para convertirlo en un reconocimiento de los artistas argentinos en el exterior, soportando la tensión política entre sus páginas. La revista asumió además una abierta

preocupación por la salida del país de los artistas argentinos: “¿Cuántas figuras, como la de Araiz, hemos perdido?” (Garramuño, 1980a: 29).

En el marco del comentario a la temporada de 1979 Gsell escribe “Cómo hacer de los sueños, una realidad” en que anunciaba las funciones de *Pájaro de Fuego*, *Petrushka*, *Consagración de la Primavera* y *Bolero* con coreografía de Maurice Béjart<sup>11</sup>. El apartado dedicado a *L’oiseau de feu* se revela de capital importancia en cuanto reúne la interpretación sobre la reposición del ballet, que inevitablemente reenvía al sentido programático de la revista cifrado en su nombre. Gsell observa que el *L’oiseau de feu* de Béjart<sup>12</sup> “no tiene punto alguno de contacto con la versión original sobre una feérica leyenda por Michael Fokin en 1910” (1979a: 28), la cual había integrado el repertorio del Teatro Colón hasta 1964. Tampoco se asemejaba a otras reposiciones como las realizadas por Georges Balanchine o George Skibine. La primera diferencia que observaba Gsell es que el pájaro en la composición de Béjart ya no era representado por una mujer sino por un hombre. La autora destaca allí que tanto el argumento, como la escenografía y el vestuario habían sido desechados en favor de un conjunto despojado con sólo un grupo reducido de bailarines. Esta austeridad de la puesta en escena, eminentemente dotada de mayor abstracción que la de Fokine, es explicada bajo la afirmación de que “lo que aquí importa es la idea” (Gsell, 1979a: 28) y con mayor precisión, que el pájaro (ahora masculinizado) es el que encarna los ideales: “Es la fuerza del espíritu más profundo del ser, que está más allá de toda concesión” describe Gsell. La metáfora del pájaro, sostenía la autora, se iba desplegando como símbolo “de todas las luchas vividas por el hombre en todos los períodos de la historia”, y resumía en sí el ser que “impulsa protección y a la vez protege”, y finalizaba en asociaciones con la paloma de la paz en el dibujo coreográfico de los brazos y la incorporación en esta versión, inexistente en la de Fokine, del personaje del Ave Fénix (1979a:28). Aquí es donde es importante apuntar una hipótesis suplementaria al conjunto de elementos propio del discurso balletómano, aunque actúa en su interior.

Esta hipótesis se desprende del uso de la figura del pájaro de fuego como “metáfora política”, en tanto propone este concepto Emilio de Ípola (2001) para designar las perspectivas subyacentes que condicionan y organizan las formas a partir de las cuales las experiencias sociales son elaboradas. Lo que de Ípola denomina “metáforas políticas” consisten en formas de comprender y organizar la discusión pública que impactan en los modos y fundamentos de las acciones prácticas en la vida social. Ellas crean sentido en la medida en que son ordenadores de otros discursos que las constituyen en marcos de referencia sin los cuales no podría interpretarse un determinado sentido histórico, ni ser integradas por la sociedad como parámetros. Desde esta perspectiva la iconografía ampliada del pájaro de fuego que propuso la reelaboración de Béjart (ícono de lucha, protección, fortaleza y también renacimiento) permitió a Gsell introducir un elemento que reafirmaba el espíritu de la revista, en cuanto remisión a las referencias que le dieron nombre, a la vez que la envolvía en un universo simbólico de refundación que difícilmente pueda desvincularse del contexto histórico, del cual la propia revista se consideraba parte, la denominada “guerra contra la subversión”. Es evidente, que la producción y recepción de los discursos políticos son elementos sensibles de la dinámica social. Allí se expresan los parámetros colectivos que configuran criterios de interpretación del propio tiempo histórico. La *metáfora política* del pájaro que renace como la reconfiguración de la Nación, articulaba una visión de conjunto respecto a cómo era necesario actuar ante el conflicto constitutivo a toda sociedad, que se veía agravado por el contexto de violencia política de la

<sup>11</sup> Béjart visita por tercera vez Buenos Aires y Juan Ubaldo Lavanga (1981) realiza una crónica de la presentación en el Teatro Colón bajo el título “Ballet del siglo XX de Maurice Béjart” (p. 62).

<sup>12</sup> Corresponde señalar que Stravinsky compuso tres suites de *L’Oiseau de feu* en 1910, 1919 y 1945. Tanto Balanchine como Béjart utilizan la composición de 1945.

década de 1970. La potencia entonces del pájaro de fuego como *metáfora política* radicó en su intensidad performativa, desde la cual era posible articular discursos sociales y políticos que se demostraron efectivos en la medida que la sociedad los integraba como rectores de comportamiento. En efecto, la metáfora del resurgimiento, renacimiento o refundación de la Nación comprendía significaciones específicas en el contexto del Terrorismo de Estado que eran sostenidas por una reticularidad social que las adoptaba y consideraba necesarias.

A los sentidos que se despliegan en la remisión a *L'oiseau de feu* como parte del repertorio modernista de *Les Ballets Russes*, se añade la constitución del pájaro de fuego como *metáfora política*, la cual, no obstante, es conveniente considerar sin pasar por alto los pliegues narrativos que el propio argumento del ballet ofrece. En él, el pájaro se mostraba como un personaje doble: por un lado, expresaba la necesidad de libertad ante quienes quieren apoderarse de él, y por el otro, era el único capaz de derrotar el terror que ponía en peligro la vida del conjunto. Este carácter bifronte del pájaro es resultado estrictamente de la articulación coreográfica que creó Fokine, dado que no existía una leyenda unificada antes de la creación del ballet sobre aquella figura mitológica. Precisamente por esta razón, es que fue el coreógrafo quien le otorgó, mediante el encadenamiento de las acciones de lucha, liberación o auxilio, la cohesión argumental antes inexistente. Conocer este aspecto de la creación del ballet, permite una revisión más fina de la operación que de él se hizo durante la última dictadura argentina. En la revista *Pájaro de Fuego*, el pájaro era al mismo tiempo la inscripción de una herencia cultural liberal iniciada por *Sur*, el espíritu modernizador sostenido en la referencia a *L'oiseau de feu* y la fuerza de la “lucha” así como también el llamado a la “paz” que sugiere Gsell. Es decir, la misma *metáfora política* del pájaro de fuego acuñada como identidad por la revista, estaba constituida en sí por una tensión entre los elementos del antagonismo y el orden que hicieron de ella un territorio de operaciones ideológicas y simbólicas no exentas de ambigüedades.

## Conclusiones

En resumen, este trabajo ha analizado la espectacularidad balletómana y el papel del ballet *L'oiseau de feu* (1910) en las revistas culturales argentinas *Sur* (1931-1992) y *Pájaro de Fuego*, *Toda la Cultura* (1977-1982). A partir de observar cómo el concepto de balletomanía/danzomania, según lo desarrolló Arnold Haskell, ofreció una forma existencialista y un lugar de enunciación que constituyó una forma de espectacularidad para la danza sostenido en una mirada apasionada sobre este arte y el ejercicio de su enunciación "desde la platea". El propósito estaba dirigido a identificar en esa construcción de espectacularidad una línea de continuidad entre revistas culturales fundamentales para la divulgación social de conocimientos sobre las producciones de danza.

El objetivo consistió en indagar las filiaciones y continuidades ideológicas, simbólicas y políticas entre ambas revistas, que se manifiestan tanto de forma explícita como implícita. Por un lado, la relación denotada sostenida en la afirmación de *Pájaro de Fuego* como heredera de *Sur*, la referencia en el primer número que colocaba en su tapa la fotografía de Victoria Ocampo como estrategia que buscaba legitimar su proyecto cultural y político mediante la incorporación de figuras de la tradición liberal. Asimismo, personalidades como Kive Staiff, entonces director del Teatro Municipal General San Martín y frecuentemente entrevistado en *Pájaro de Fuego*, se vinculó a sí mismo con Ocampo en tanto representantes de procesos de modernización cultural en Argentina. Por otro lado, la relación connotada, funcionó precisamente a través de reenviar a *L'oiseau de feu*, uno de los ballets predilectos de Victoria Ocampo e ícono de la modernización del ballet. Si en *Sur* *L'oiseau de feu* fue un signo de modernización y progreso cultural celebrado por Eduardo González Lanuza como representación de la posibilidad de la

danza de liberarse de las ataduras de otras artes; en *Pájaro de Fuego*, el ballet fue reinterpretado para transformar la iconografía del pájaro en *metáfora política* de la refundación del país ante la amenaza de la "subversión".

Ahora bien, así como la metáfora del pájaro de fuego fue utilizada como remisión a la refundación del orden político y social en correlato con la adhesión manifiesta por la revista homónima, también tenía un reverso intrínsecamente vinculado al argumento del ballet en cual la idea de antagonismo y lucha, así como a la necesidad de "paz" señalada en la reflexión de Gsell en 1979 respecto de la adaptación de Béjart, proponía implícitamente una autorreflexión conflictiva sobre el propio nombre que designó al proyecto editorial. Es decir, que la utilización del pájaro no estuvo exenta de la complejidad que el propio carácter bifronte de la invención coreográfica de Fokine poseía. En ella se expresaba tanto la lucha por la libertad como la capacidad de derrotar el terror, aspectos que confirieron a la *metáfora política* adoptada por *Pájaro de Fuego* una tensión intrínseca entre antagonismo y orden, que hizo de ella un territorio de operaciones ideológicas que también alojaba ambigüedades, incluso dentro de una publicación de manifiesta adhesión a la dictadura.

En la nota de Gsell se revelan al menos tres *Pájaro de Fuego* superpuestos: 1) el pájaro que perdía una pluma coreografiado por Fokine en 1910, ballet que está íntimamente vinculado a la biografía cultural de Victoria Ocampo y con ella la alusión a un proyecto modernizador como el introducido por *Les Ballets Russes*, ambos aspectos constituyen una clave de análisis para establecer la relación de contigüidad entre *Sur* y *Pájaro de Fuego*; 2) el pájaro viril, fuerte y protector que creó Béjart en su reposición que, si bien aparece en la revista en 1979 producto de la visita del coreógrafo a Buenos Aires, es posible que haya sido presentada anteriormente en París durante 1970, y que contiene en su composición nuevas modulaciones poéticas que incluyen el vínculo del ave mítica con un personaje nuevo, el Ave Fénix; y 3) el pájaro que construye la revista como una *metáfora política* de un nuevo orden social, que es resultado de la articulación de aquel ballet modernizador en el contexto de un proyecto económico, político y cultural de refundación del país.

En definitiva, este artículo señala cómo *L'oiseau de feu* fue utilizado en distintos contextos, operando como un vértice de filiación cultural entre *Sur* y *Pájaro de Fuego*. Esta relación, tanto de forma explícita en la herencia liberal, como implícita en la reutilización de un mismo referente cultural, expone los usos que hicieron del ballet de Fokine territorio de operaciones ideológicas y *metáfora política* capaz de configurar criterios de interpretación del tiempo histórico a través de un legado cultural y simbólico.

## Bibliografía

A.A.V.V. (1981): "El ballet. ¿Cenicienta del Colón?", *Pájaro de Fuego. Toda la Cultura*, N° 33, marzo, p. 40.

Abad-Carlés y Peñaranda-Abad (2023): "The Influence of André Levinson and Arnold Haskell in the Attempts to Develop a Ballet Culture in Catalonia during the First Half of the Twentieth Century", *Dance Research* v. 41, n 2, pp. 207–234.

Battistessa, Ángel J. (1977): "Yo soy el culpable...", *Pájaro de Fuego. Toda la Cultura*, N° 1, septiembre, p. 19.

Bianco, José (1977): “Su prosa es brillante...”, *Pájaro de Fuego. Toda la Cultura*, N° 1, septiembre, p. 19.

Bendix, Regina (1983): “The Firebird: From the Folktale to the Ballet”, *Fabula*, v. 24, N° 1-2, pp. 72–85.

Bettendorff, Paulina, y Nicolás Chiavino (2021): *Discurso y control cultural en la Argentina*, Santiago Arcos, Buenos Aires.

Buch, Esteban (2003): *The Bomarzo affair: Ópera, pervisión y dictadura*, Adriana Hidalgo Editora, Rosario.

Cadús, Eugenia (2020): *Danza y peronismo. Disputas entre cultura de élite y culturas populares*, Biblos, Buenos Aires.

Cadús, Eugenia (2017): *La danza escénica durante el primer peronismo. Formaciones y práctica de la danza y políticas de estado*. Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

De Diego, José Luis (2001): *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, Ediciones Al Margen, La Plata.

de Ípola, Emilio (2001): *Metáforas de la política*, Homo Sapiens, Rosario.

Destaville, Enrique Honorio (2008): “Mirada sobre el siglo XIX y el siglo XX en sus primeros años”, en Durante, Beatriz (coord.), *Historia General de la Danza en la Argentina*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, pp. 13-49.

Dubatti, Jorge (2020): “Hacia una Historia Comparada del espectador teatral”, en Ortiz Rodríguez, M. y Bracciale Escalada, M. (comps.), *De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas*, Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, pp. 8-23.

Dubatti, Jorge (2012): *Cien años de teatro argentino: Desde 1910 a nuestros días*, Biblos, Buenos Aires

Fokine, Michel (1981): *Memorias de un maestro de ballet*, Ed. Arte y Literatura, La Habana.

Fortuna, Victoria (2019): *Moving Otherwise: Dance, Violence, and Memory in Buenos Aires*, Oxford University Press.

Garramuño, Carlos A. (1977): “Editorial. Un aporte a la polémica nacional”, *Pájaro de Fuego. Toda la Cultura*, N° 1, septiembre, p. 6.

Garramuño, Carlos A. (1977a): “El origen de Sur”, *Pájaro de Fuego. Toda la Cultura*, N° 1, septiembre, p. 18.

Garramuño, Carlos A. (1980): “Kive Staif. La clave es el estilo, por supuesto”, *Pájaro de Fuego. Toda la Cultura*, N° 22, febrero, p. 40.

Garramuño, Carlos A. (1980a): “Oscar Araiz. Un argentino dirigiendo el ballet del Gran Teatro de Ginebra”, *Pájaro de Fuego. Toda la Cultura*, N° 27, julio, p. 27.

Giménez, Guillermo (1932): “La danza en México”, *Sur*, Año II, pp. 179-186.

Ginastera, Alberto (1945): “El ballet en los Estados Unidos”, *Sur*, Año XIV, pp. 87-90.

González, Ignacio (2023): “Victoria Ocampo, espectadora de danza”, *Anuario de Investigaciones del Centro Cultural de la Cooperación “Floreal Gorini”*, Buenos Aires.

González Lanuza, Eduardo (1940): “El ballet Jooss”, *Sur*, Año X, pp. 73-75.

Gsell, Silvia (1978): “El ballet moderno y el soplo del libre albedrío”, *Pájaro de Fuego. Toda la Cultura*, septiembre de 1978 N° 6, abril-mayo, p. 58.

Gsell, Silvia (1978a): “Panorama y perspectivas del ballet en Buenos Aires”, *Pájaro de Fuego. Toda la Cultura*, N° 8, agosto, p. 38.

Gsell, Silvia (1978b): “Ballet. Entrevista a cuatro voces en Buenos Aires”, *Pájaro de Fuego. Toda la Cultura*, N° 10, octubre-noviembre, p. 105.

Gsell, Silvia (1979): “Oscar Aráiz. Persistir en la verdad, pero entre nosotros”, *Pájaro de Fuego. Toda la Cultura*, N° 14, abril, pp. 81.

Gsell, Silvia (1979a): “Ballet. Bejart. Cómo hacer de los sueños, una realidad”, *Pájaro de Fuego. Toda la Cultura*, N° 15, mayo, pp. 28.

Gsell, Silvia (1979b): “Chopin y Mahler en danza”, *Pájaro de Fuego. Toda la Cultura*, N° 17, julio, pp. 42.

Gsell, Silvia (1979c): “3 estrenos de Araiz en el Colón”, *Pájaro de Fuego. Toda la Cultura*, N° 17, julio, pp. 43.

Gsell, Silvia (1979d): “Liliana Belfiore. La mejor arcilla”, *Pájaro de Fuego. Toda la Cultura*, N° 20, noviembre, pp. 40.

Haskell, Arnold (1977 [1934]): *Balletomanía, Then and Now*. Alfred A. Knopf, Nueva York.

Invernizzi, Hernán, y Judith Gociol (2007): *Un golpe a los libros: Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Eudeba, Buenos Aires.

Ivanissevich Machado, Ludovico (1969): “Cuando la danza es ingeniera de indignación”, *Sur*, N° 316-317, enero-abril, pp.144-145.

Järvinen, Hanna (2006): “Kinesthesia, Synesthesia and *Le Sacre du Printemps*: Responses to Dance Modernism”, *The Senses & Society* 1 (1), pp. 71–92.

Lavanga, Juan Ubaldo (1981): “Ballet del siglo XX de Maurice Béjart”, *Pájaro de Fuego. Toda la Cultura*, N° 35, mayo, p. 62.

Malinow, Inés (1955): "Françoise Sagan: *Bonjour tristesse* (Janes, Barcelona, 1954)", *Sur* N° 235, julio-agosto, p. 93.

Malinow, Inés (1962): *Desarrollo del Ballet en la Argentina. Platea sentimental*. Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, Buenos Aires.

Manso, Carlos (2008): "Cuatro décadas del cuerpo de baile del teatro Colón (1919 a 1959)", en Durante, B. (Coord.), *Historia General de la Danza en la Argentina*. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, pp. 51-141.

Margiolakis, Evangelina, y Alicia Dios (2022): "Políticas culturales en la última dictadura argentina: el entramado discursivo en una revista oficiosa" en Laura Schenquer (ed.): *Terror y consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura*, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, pp. 148-190.

Martin, John (1946): *The Dance: The Story of the Dance Told in Pictures and Text*, Tudor Publishing Company, Nueva York.

Mileo, Diego (1981): "Teatro Municipal General San Martín. Veinte años, ya una historia", *Pájaro de Fuego. Toda la Cultura*, N° 33, marzo, p. 91.

Mileo, Diego (1981a): "Kive Staiff: nuestro Teatro San Martín ha empezado a generar una energía propia", *Pájaro de Fuego. Toda la Cultura*, N° 33, marzo, p. 92.

Pallini, Verónica (1997): "Un enfoque antropológico sobre Políticas Culturales: El Teatro Municipal General San Martín", Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Poletti, Syria (1977): "Rompió con los aislamientos", *Pájaro de Fuego. Toda la Cultura*, N° 1, septiembre, p. 18.

Reichardt, Dieter. (1993): "La imagen de la literatura en la revista *Pájaro de Fuego* (1977-1980)" en Kohut, Karl y Andrea Pagni (ed.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Vervuert Verlag, Frankfurt, pp. 77-85.

Risler, Julia (2018): *La acción psicológica: dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones (1955-1981)*, Tinta Limón Ediciones, Buenos Aires.

Sáitta, Sylvia (2024): "Nuevos abordajes de las revistas argentinas durante la dictadura" *Exlibris*, n° 13, pp. 79-91.

Scholnicov, Eugenio (2022): "El Teatro Nacional Cervantes y Teatro Municipal General San Martín durante la última dictadura militar argentina (1976-1983): sistemas de repertorio y prácticas de dirección escénica" *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Images, mémoires et sons, mis en ligne le 21 février 2022, consulté le 28 novembre 2025. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/87453>

Schoo, Ernesto (1977): "Victoria Ocampo. La viajera y una de sus sombras", *Pájaro de Fuego. Toda la Cultura*, N° 1, septiembre, p. 13.

Schultz de Mantovani, Frida (1977): "Victoria Ocampo. Entrevista a sí misma", *Pájaro de Fuego. Toda la Cultura*, N° 1, septiembre, p. 20.

Tambutti, Susana (2015): *Segundo Momento. Espiritualismo naturalista, exotismo orientalista y trayectoria hacia el modernismo*. Clase universitaria de Teoría General de la Danza. Ficha de cátedra, inédita. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Vallejos, Juan Ignacio (2015): "Danza, política y postdictadura: acerca de *Dirección Obligatoria* de Alejandro Cervera", *Afuera*, Año X, n° 15.

Vallejos, Juan Ignacio (2020): "Danza, política y subversión utópica: la *Consagración de la primavera* de Oscar Araiz y *Fedra* de Ana Itelman (1968-1970)", *Telón de fondo* v. 32, pp. 167-189.

Vázquez, Juan Adolfo (1950): "Alejandro Sakharoff: *Reflexiones sobre la danza y la música* (Emecé, Buenos Aires, 1949)", *Sur*, N° 188, junio, pp. 81.

Verzero, Lorena (2017): "Clandestinidad, oficialidad y memoria: Planos y matices en las artes escénicas durante la última dictadura argentina", *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* N° 16, pp. 147-171.

Verzero, Lorena (2013): *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*, Biblos, Buenos Aires.

Zayas de Lima, Perla (2001): "Censura teatral en Buenos Aires durante la época del Proceso" en Pellettieri, Osvaldo (ed.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Galerna, Buenos Aires, pp. 259-263.