

# El teatro como archivo: los rusos en el Colón de la primera mitad del siglo XX<sup>1</sup>

Laura Piccolo\*

Recibido: 30.07.2023 — Aceptado: 29.11.2023

## Titre / Title / Titolo

Le théâtre Colón comme archive: notes sur la présence des danseurs russes en Argentine lors des tournées des Ballets Russes en 1913 et 1917

The Colón Theatre as an archive: notes on the presence of Russian dancers in Argentina from the Ballets Russes *tournées* (1913 and 1917)

Il teatro Colón come archivio: note sulla presenza di danzatori russi in Argentina a partire dalle *tournées* dei Ballets Russes del 1913 e 1917

## Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El ensayo se focaliza en la presencia de la danza rusa en el Teatro Colón de Buenos Aires en la primera mitad del siglo XX y en el rol que la Biblioteca del Colón ha asumido en los últimos años como archivo. Muchas instituciones de conservación y transmisión del patrimonio cultural (teatros, museos, bibliotecas, etc.) han consolidado su dimensión memorial en el tiempo, activando ciertas potencialidades del archivo, entre ellas la de ser a la vez contenido y contenedor de documentos materiales e inmateriales.

En lo que respecta a la danza rusa, la historia del Colón y los materiales conservados en su biblioteca muestran cómo las giras de los Ballets Rusos en 1913 y 1917 iniciaron un fructuoso proceso cultural que marcó el destino del arte coreográfico y musical ruso en las temporadas posteriores del teatro, condicionando la propia recepción de la danza rusa en Argentina y otros países latinoamericanos.

Cet article se concentre sur la présence de la danse russe au Teatro Colón de Buenos Aires dans la première moitié du XXe siècle et sur le rôle d'archive que la Biblioteca del Colón a assumé au cours des dernières années. De nombreuses institutions de conservation et de transmission du patrimoine culturel (théâtres, musées, bibliothèques, etc.) ont consolidé leur dimension mémorielle au fil du temps, en activant certaines potentialités de l'archive, notamment celle d'être à la fois contenu et contenant de documents matériels et immatériels.

<sup>1</sup> El presente ensayo se encuadra en el proyecto internacional «Trans.Arch (Archives in transition. Collective memories and subaltern uses)», financiado por la Unión Europea en el marco de la programación Horizon 2020 bajo el esquema MSCA-RISE.

\* Università Roma Tre

En ce qui concerne la danse russe, l'histoire du Colón et les documents conservés dans sa bibliothèque montrent comment les tournées des Ballets Russes en 1913 et 1917 ont engagé un processus culturel fécond qui a déterminé le destin de l'art chorégraphique et musical russe au cours des saisons suivantes du théâtre, conditionnant la réception de la danse russe en Argentine et dans d'autres pays d'Amérique latine.

The essay focuses on the presence of Russian dance at the Teatro Colón in Buenos Aires in the first half of the 20<sup>th</sup> century and on the role that the Biblioteca del Colón has held in recent years as an archive. Many institutions for the conservation and transmission of cultural heritage (theatres, museums, libraries, etc.) have consolidated their memorial dimension over time, activating certain potentialities of the archive, including that of being both content and container of material and immaterial documents.

As far as Russian dance is concerned, the history of the Colón Theatre and the materials stored in its library show how the *tournées* of the Ballets Russes in 1913 and 1917 started a fecund cultural process that marked the destiny of Russian choreographic and musical art in the theatre's subsequent seasons, conditioning the reception of Russian dance in Argentina and other Latin American countries.

Il saggio si concentra sulla presenza della danza russa al Teatro Colón di Buenos Aires nella prima metà del XX secolo e del ruolo come archivio che la Biblioteca del Colón ha assunto negli ultimi anni. Molte istituzioni preposte alla conservazione e trasmissione del patrimonio culturale (teatri, musei, biblioteche, ecc.) hanno consolidato nel tempo la propria dimensione memoriale, attivando alcune potenzialità dell'archivio, tra cui quella di essere al tempo stesso contenuto e contenitore di documenti materiali e immateriali. Per quanto riguarda la danza russa, la storia del Teatro Colón e i materiali conservati nella sua biblioteca mostrano come le *tournées* dei Ballets Russes nel 1913 e nel 1917 hanno dato inizio a un fecondo processo culturale che segnò il destino dell'arte coreografica e musicale russa nelle stagioni successive del teatro, condizionando la stessa ricezione della danza russa in Argentina e in altri paesi dell'America Latina.

## Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Historia de la cultura, emigración rusa, Teatro Colón, archivo.

Histoire de la culture, émigration russe, Théâtre Colón, archives.

History of Culture, Russian emigration, Colón Theater, archive.

Storia della cultura, emigrazione russa, Teatro Colón, archivio.

## El teatro como archivo

En el escenario heurístico actual, en el que la historia se espacializa y se territorializa (cfr. Lucatti & Treleani 2013, 129 e ss.)<sup>2</sup>, proliferan los lugares de la memoria físicos y digitales. Además, diversos proyectos de desarrollo de instituciones de conservación y transmisión del patrimonio cultural como museos (también en su interesante declinación de casas-museo), bibliotecas o filmotecas consolidan con el tiempo su dimensión memorial, activando algunas potencialidades del archivo, su condición de ser al mismo tiempo contenido y contenedor, de lugar material y a la vez inmaterial, capaz de construir una autonarración de su propia historia<sup>3</sup>.

En este contexto vivaz, el teatro se configura como un potencial archivo: lugar donde se mira, donde se es espectador (θέατρον de θεάομαι, mirar) en el que el texto

<sup>2</sup> Véanse también estudios sobre el *spatial turn* como los de Warf&Arias (2009). El mismo archivo se origina como lugar: su etimología remite a ἀρχεῖον, el “palacio del arconte”, probablemente destinado a la conservación de los documentos del magistrado. Desde su origen, el archivo se configura, así como un espacio real y concreto (archivo-sitio), pero también como su contenido (archivo-colección), una colección de documentos públicos y privados, ya sean de un individuo o de un Estado. Para una definición exhaustiva (archivo de colección, archivo de institución y archivo de edificio) véase, por ejemplo, Walne&Saur (1988, 22); Zanni Rosiello (2009, 23).

<sup>3</sup> En esta dirección se mueven los estudios actuales, en los que el archivo no debe entenderse únicamente como «un lugar donde se preserva y conserva la integridad y autenticidad de los documentos, enfoque que era propio de la archivística clásica, sino como un productor de significados a través de los documentos históricos», un «medio, por tanto, porque en el paisaje mediático global se insertan sus discursos, y en relación con los documentos mediáticos, los discursos cobran sentido en nuevas porciones enciclopédicas» (cfr. Lucatti & Treleani 2013, 129). Sobre este nuevo enfoque de la archivística y la relación entre valorización y conservación, véase también Zanni Rosiello (2019, 5-14) e Valacchi (2018, 19 e ss). Salvo que se indique lo contrario, las traducciones son mías.

espectacular –presente– (Keir 1980, 39 ss.; De Marinis 1982, 10-11 y 61 ss.) activa el texto teatral –pasado– en el momento de la representación, pero en el que la historia de los textos espectaculares se convierte a su vez en documento de archivo. En realidad, esta función no sólo pertenece al teatro como elemento del texto urbano, como fondo de los textos teatrales, de su puesta en escena y de su recepción, sino también como ‘ficha’ de colección: así aparece por ejemplo el «muro de archivo» del teatro de Afrodiasias en Asia Menor, en el que inscripciones epigráficas en el escenario y en otros elementos arquitectónicos, informan sobre el encargo y el proceso de edificación a través de la transcripción de cartas escritas al emperador, así como otros testimonios grabados en piedra de siglos posteriores que convierten al teatro en un verdadero documento de archivo, en los últimos años también digitalizado, gracias a una serie de proyectos de reconstrucción del teatro y sus ‘textos’ (cfr. Kokkina 2015-2016, 9-55).

En las últimas décadas, sin embargo, muchos teatros de todo el mundo han desarrollado su propia vocación de lugares de conservación, la necesidad de preservar, organizar, pero también contar su memoria. Este trabajo de excavación y recomposición dialoga con la historia a varios niveles, desde la fundación del teatro, su historia, su texto arquitectónico, pasando por su palimpsesto, sus temporadas, sus protagonistas, hasta la irradiación del objeto teatral en la sociedad de su tiempo –noticias, recepción– y del futuro, con numerosos proyectos interactivos y de digitalización.

Desde esta perspectiva, el Teatro Colón de Buenos Aires constituye un objeto cultural privilegiado, un valioso y extenso texto y lugar de memoria. De hecho, aunque no exista un verdadero archivo, toda la institución es, en sí misma, una suerte de archivo contemporáneo. Lo que puede observarse en su decoración interior, en el edificio y su historia arquitectónica, en el público, en el repertorio teatral<sup>4</sup>, en la biblioteca (inaugurada en 1940 a instancias de Ernesto de la Guardia, cuenta con unos 7000 volúme-

<sup>4</sup> El primitivo Teatro Colón fue inaugurado en 1857 su la Plaza de Mayo, pero fue cerrado en 1888 con el objetivo de construir uno nuevo edificio en funcionamiento a partir de 1892. En realidad, la operación resultó más compleja –y se tiñó de amarillo con el asesinato de los arquitectos italianos– y el teatro no volvió a abrir sus puertas hasta 1908 en la Avenida Nueve de Julio. Para la historia y el repertorio del teatro, véase Caamaño (1969).

nes) y los materiales que conserva, en sus funciones diversificadas (museo de día y sitio de visitas y excursiones; escenario de noche), así como las rutas. Por otro lado, desde el 2017 el Colón ha comenzado a promover proyectos de digitalización de fotografías de escena y programas de sala, pero también de testimonios multimediales (vídeos y audios)<sup>5</sup>.

De las copiosas trayectorias de investigación que se ramifican desde el Colón, este ensayo se centra en las giras de los Ballets Rusos que el teatro acogió en 1913 y 1917. Se trata, en efecto, del principio de un largo y fecundo proceso cultural que signó no sólo el destino del arte coreográfico y musical ruso en las sucesivas temporadas del Colón, como revelan los materiales allí conservados (escritos, fotografías, pero también esculturas), sino su misma recepción en la Argentina y, más en general, en América Latina.

## Los Ballets Rusos y Vátslav Nizhinskii

Los Ballets Rusos fueron una importante y famosa troupe de ballet creada en 1909 por el genial empresario Serguéi Diáguilev para las temporadas parisinas al teatro del Châtelet (luego se estabilizó oficialmente como compañía a partir de 1911), que se disolvió tras la muerte de su fundador en 1929, dando origen en todo el mundo a una serie de compañías que mantuvieron el legado diáguileviano<sup>6</sup>. En sus veinte años de existencia, los Ballets Rusos han revolucionado la danza, la música y los decorados, in

general el arte y la cultura de muchos países sino al condicionar la moda, como revela, por ejemplo el renacimiento del orientalismo en el siglo XX<sup>7</sup>.

Inicialmente, el genial empresario reunió a su alrededor a los mejores talentos del Mariinskii y el Bolshoi, en un proyecto que a lo largo de los años ha contado entre sus filas con bailarines rusos y extranjeros, envueltos en el deseo de Diáguilev de impulsar el arte ruso en el extranjero. El promovió de hecho una visión del Ballet como espectáculo de arte total, en el que no sólo se funden en escena la coreografía y la pintura, sino que se entrecruzan y dialogan algunas de las voces más significativas de la vanguardia artística y musical europea: Natáliia Goncharóva, Mijaíl Lariónov, Jean Cocteau, Pablo Picasso, Fortunato Depero, Giacomo Balla, Henry Matisse, Igor Stravinski, Serguéi Prokófiev, Erik Satie, Ottorino Respighi y mucho más, hasta la colaboración con Coco Chanel. Diáguilev confió en la dirección artística de Lev Bakst, los decorados y el vestuario de Aleksandr Benua y la coreografía de Mijaíl Fokin. Junto a bailarinas como Anna Pávlova, Tamára Karsávina, Ida Rubinstéin y Lidia Lopújova, Diáguilev promovió la danza masculina. La estrella de los Ballets Rusos, al menos hasta la gira sudamericana de 1913, fue Vátslav Nizhinskii (1890-1950). De origen polaco, nacido en Kiev, Nizhinskii había comenzado sus estudios en 1900 en la Escuela del Ballet Imperial del Teatro Mariinskii, donde se perfeccionó con Enrico Cecchetti y con otros importantes coreógrafos. Ya en estos años se puso de manifiesto su habilidad, sobre todo en el trabajo en punta de pie, poco frecuente en la época, así como su elevación y expresividad. Su destino quedó sellado con su encuentro con Diáguilev, quien lo transformó en su 'criatura', tanto en un sentido privado (al convertirlo en su amante), como en un sentido artístico (al implicarlo en las temporadas

<sup>5</sup> Con una vocación archivística-museística policéntrica, como lo demuestra la sede de Colón Fábrica en La Boca, donde se exponen al público escenografías, trajes de escena, etc. Cfr. <https://teatrocolon.org.ar/es/colon-fabrica> (25.07.2023). La biblioteca de Colón conserva unos 5.000 volúmenes y diversos materiales de archivo (folletos, fotografías, etc.). Parte de la información contenida en este artículo es fruto del trabajo de investigación realizado en esta institución. Quisiera agradecer a la directora, Alejandra Balussi, y a sus colaboradores la disponibilidad que me mostraron durante mi estudio. Sobre los archivos contemporáneos, véanse, por ejemplo, las reflexiones de Pierre Nora (2003, 47-49).

<sup>6</sup> Sobre las temporadas parisinas véase Faivre (2002, 17-39). Numerosos son los estudios sobre la compañía, además de los textos citados en este ensayo y las memorias de los bailarines, cabe destacar el trabajo de Lynn Garafola (1989). Sobre las compañías que surgieron tras la muerte del gran empresario, véase por ejemplo el destino de los Ballets Russes del coronel W. de Basil que tanto éxito tuvieron también en América Latina (cfr. Sorley Walker 1983, García-Márquez 1990).

<sup>7</sup> Como el redescubrimiento de *Las mil y una noches* y de su protagonista, Scheherzade, que «hizo un retorno espectacular en la Europa del siglo XX, agitada por revoluciones de todo tipo [...]: aturdida por la idea de progreso, cayó por casualidad como rehén en manos de dos artistas rusos, Diáguilev y Nizhinskii» (Mernissi 2006, 55). También son responsables de la difusión del estereotipo de la mujer oriental en el cine estadounidense, así como del cuidado del cuerpo «ricamente cultivado en *Las mil y una noches*, que muestran a hombres y mujeres dándose largos baños y perfumándose por placer» (Ibid., 59).

rusas en París)<sup>8</sup>. Expulsado del Mariinskii a causa de un escándalo, Nizhinskii se incorporó definitivamente a la compañía de Diáguilev, convirtiéndose en la encarnación misma de las nuevas coreografías de Fokin, como *Petrushka*, con música de Stravinskii, y pronto se dedicó a la coreografía. Como observa Caterina Di Rienzo, en pocos años Nizhinskii «subvierte todos los cánones del ballet clásico en los que se formó [...]. Inventa un lenguaje radical y original en el que, gracias a sus códigos gestuales, deconstruye la misma forma corpórea, puesta al margen de los estilos tradicionales de ballet, en una identidad ambivalente y proteiforme en la frontera entre animal-hombre-dios-andrógino» (Di Rienzo 2022, 28). De hecho, Diáguilev, con sus coreógrafos y bailarines, emancipó la danza masculina. Incluso en la década de 1910, en muchos países los papeles masculinos eran interpretados por las bailarinas más altas y corpulentas, y los espectadores se habían acostumbrado a la práctica del *travesti*<sup>9</sup>. La liberación de la danza de los hombres implicó también la de las bailarinas, ‘prisioneras’ no sólo del tutú, sino de los papeles masculinos. Como observa Patrizia Veroli: «una cara poco agraciada, una estatura fuera de lo común, cualidades como la destreza física, la fuerza, e incluso aptitudes psicológicas para determinados papeles decidieron una asignación de tareas, que no fue definitiva, si bien es cierto que algunas bailarinas [...] acabaron especializándose en el *travesti*» (Veroli 2001, 36).

Cuando el público acudió al teatro y se encontró con danzadores como Nizhinskii, la plasticidad de su cuerpo hasta entonces desconocida en escena se enfrentó a una auténtica revolución suportada también por el vestuario en la escena, «nuevo centro ‘erótico’ del ballet» (Veroli 2001, 32)<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Recuerda Bronislava Nizhinskaia, que entre los dos se estableció una especie de relación matrimonial, sellada por un anillo de zafiro de Cartier, el primer regalo de Diáguilev a Nizhinski, de quien se separaba «only just before going on stage for a performance» (Nijinska 1992, 278). Sobre esta relación y su vida del bailarín, véase también Trombetta 2008, 57 y ss.

<sup>9</sup> Ya en las temporadas rusas en el Chatelet, «los parisinos habían olvidado que la danza también es un arte viril» (Pastori 1997, 14).

<sup>10</sup> La consecuencia del olvido de los hombres en el escenario fue la falta de generaciones de bailarines. Fokin, cuando preparaba los ballets Cléopâtre y Shéhérazade para La Scala de Milán en 1911, fue impresionado por la falta de preparación de los hombres: «Los hombres no saben absolutamente nada, tuve convertir el escenario en una clase de danza» (Fokin 1962, 341).

Las radicales innovaciones escénicas y coreográficas de los Ballets Russos están también relacionadas a diversos escándalos que encontraron eco en distintos países. Así en 1912 el público parisino, uno de los más refinados y receptivos de la época, abierto a las novedades de la escena cultural, sin embargo, se quedó asombrado y escandalizado por el final de *La siesta del fauno*, prima coreografía de Nizhinskii, inspirada en el poema homónimo de Stéphane Mallarmé con música de Claude Debussy, en cuyo final el fauno-Nizhinskii hace la mímica de la masturbación con movimientos entrecortados y sincopados<sup>11</sup>. El 30 de mayo, Gaston Calmette, director de *Le Figaro*, publicó en primera página un breve editorial en el que anunciaba que había «suprimido» la reseña de Robert Brussel sobre el espectáculo de los Ballets Russos:

espero que todos los lectores de *Le Figaro* que estuvieron ayer en el Châtelet estén de acuerdo conmigo si protesto contra el espectáculo demasiado especial que se suponía que se nos iba a presentar como una producción profunda, perfumada de arte precioso y poesía armoniosa! Los que nos hablan de arte y poesía en relación con este espectáculo se burlan de nosotros. [...] Tuvimos un fauno indecoroso con viles movimientos de bestialidad erótica y gestos de pesada desvergüenza (Calmette 1912, 1).

Sin embargo, algunos espectadores y artistas apreciaron la novedad. Auguste Rodin en *Le Matin*, escribió una suerte de apología entusiasta del fauno y de su creador, subrayando la «perfección de su físico, la armonía de sus proporciones y el extraordinario poder de redimir su cuerpo flexible para interpretar los sentimientos más diversos» (Rodin 1912, 1). A pesar de los escándalos el bailarín era hoy un icono de la danza y del gusto, retratado por varios artistas –empezando de Rodin mismo– especialmente después que, en 1913, los Ballets Russos estrenaron en *La consagración de la primavera* de Stravinskii.

<sup>11</sup> En representaciones posteriores, el fauno en el final simplemente duerme. Sobre esta coreografía véanse por ejemplo Messina (1998).

## Le tournées dei balets rusos in Sudamerica (1913, 1917)

Terminada la temporada europea, en agosto los Ballets Rusos se embarcaron hacia América del Sur en el trasatlántico Avon. La llegada a Buenos Aires había sido anticipada por la noticia del toto vendido en el Colón (cfr. Moséjkina 2012, 239) y por varios artículos de prensa<sup>12</sup>. Todavía el público argentino no abría la posibilidad de conocer Diáguilev, porque sufría el mareo y tenía, como recuerda Lidija Sókolova, un verdadero terror al agua<sup>13</sup>. Para Nizhinskii esto significó un largo periodo sin su Pigmalión, empresario y sobre todo amante celoso y posesivo. Ya que habían pasado cinco años prácticamente siempre juntos. Diáguilev no sólo se ocupaba de los encargos de Nizhinskii, sino también de la gestión de sus finanzas, sus afectos, en definitiva, lo controlaba en todos los aspectos de su vida, así como recuerda Sókolova «era extraño pensar en Nijinsky viajando sin él» (Sokolova 1989, 48). En realidad, la extrañeza de la gira aún no se había manifestado. Sin embargo, lo que la hizo memorable fue el impensable casamiento del protegido de Diáguilev con una desconocida elegida en la compañía en el último momento. De hecho, algunos de las bailarinas de la troupe no querían hacer la travesía<sup>14</sup>, así que se reclutó a principiantes, incluida la joven condesa húngara Rómola Púlszky (1891-1978), hija de la actriz Emilia Márkus. Tras verlo bailar en Budapest en 1912, Rómola abandona a su novio y comienza a alimentar su pasión por Nizhinskii, rozando la obsesión (podríamos considerarla una *stalker ante litteram*): hace todo lo posible por acercarse a la compañía, toma clases de Cecchetti, le seguía a todas partes, incluso

intentando, como ella misma cuenta, que Diáguilev no se fijara en ella. La admiración por el talento de Nizhinskii no explica la adoración y la obstinada determinación de Rómola<sup>15</sup>. Por su parte, Nizhinskii la ignoró durante mucho tiempo: se la presentó varias veces y varias veces no recordaba haberla conocido.

La travesía oceánica fue, por tanto, una oportunidad de oro para Rómola: tuvo Nizhinskii a su disposición sin la engorrosa presencia de Diáguilev, como ella misma escribió: «Ahora ha llegado el momento de mi buena o mala suerte. Veintidós días entre Océano y cielo... ¡sin Diáguilev! Esta vez no podrá escapárseme [...] al desembarcar estaré en pleno flirteo [...]. Lo que quiere una mujer, Dios lo quiere también» (R. Nijinsky 1944, 178). Pero Nizhinskii, incluso a bordo, siguió ignorándola y el asunto se asemejaba ya a una tragicomedia: tras cruzar la línea ecuatorial, alguien propuso de nuevo presentársela a Nizhinskii, pero Rómola se enfureció y se negó: «No quiero y no voy. Estoy harta. Le he sido presentada ya Dios sabe cuántas veces y el aún no sabe que estoy en este mundo» (R. Nijinsky 1944, 184). Siguió días en los que el bailarín no la tomó en cuenta hasta que Rómola recibió... una inesperada proposición de matrimonio de Nizhinskii, traída de vuelta por el barón Dmitrii Gunzburg, financiero de los Ballets Rusos, que a ella le pareció una burla cruel<sup>16</sup> hasta que el propio Nizhinskii, hacien-

<sup>15</sup> Como observa Ostwald, es probable que la propia Rómola tuviera su propia ambigüedad sexual (reprimida durante muchos años y que sólo experimentó tras la enfermedad manifiesta de Nizhinskii), además de sentir una admiración exaltada y sincera por el talento del bailarín y quizás también impulsada por un fuerte sentido maternal, cfr. Ostwald 1991.

<sup>16</sup> «- Rómola, venga usted un momento. Tengo que hablarle [...] ya que Nijinsky no puede hablarle, a causa de su desconocimiento del idioma, me ha encargado que le pida su mano.

Cambiamos una mirada y por fin, yo estallé:

- ¡No! ¡Verdaderamente, Dimitri Nicolaevich, esto ya es demasiado fuerte...! ¿Cómo se atreve usted...?

Con las mejillas coloradas de vergüenza e ira, y con las lágrimas en los ojos, me refugié corriendo en mi camarote, donde me encerré durante el resto del día.

¿De modo que ya todo el mundo se burlaba de mí...? ¡Que broma de tan pésimo gusto!» (R. Nijinsky 1944, 187). Pero no se trataba sólo del «desconocimiento del idioma», Benois recuerda en efecto que Nizhinskii «rara vez abría la boca para hablar, ruborizado, confuso y silencioso. Y lo que aún a veces emitía, decididamente nada sobresalía de los pocos discursos sencillos que se oían de sus camaradas. Incluso cuando más tarde Nizhinskii, bajo la celosa tutela de Diáguilev, obtenía algunas opiniones sobre cuestiones generales y alguna información sobre arte y a veces se atrevía a expresarlas, siempre resultaba algo aburrido y confuso» (Benue 1980, 2, 507). Probablemente, Gunzburg no se debía llevar por el romanticismo, sino también por razones económicas, ya que era el financiero de Diáguilev y quería que Fokin volviera a la compañía, lo

<sup>12</sup> «Dentro de poco el escenario de nuestro teatro Municipal [...] se abrirá a espectáculos de innegable interés, por ser multiformes y complicados [...] nos referimos a la temporada de ballets rusos que [...] viene a ofrecer al público bonaerense la novedad artística de mayor relieve en Europa en estos últimos años» (Anónimo 1913, 16).

<sup>13</sup> «Diáguilev tenía terror al mar, así que de verdad no nos sorprendió que no nos acompañara en la gira» (Sokolova 1989, 48). Sobre la gira de los Ballets Rusos, véase también Fraser (1982, 11-23); Moséjkina 2012, 238-246; Piccolo 2020, 239-255 y Gonzáles 2021, 1-16.

<sup>14</sup> Junto a Nizhinskii, participaron en la gira, entre otros: Serafima Astaféva, Adolf Bolm, Enrico Cecchetti, Sofía Fiódorova, Margarita Fróman, Aleksándr Gavrílov, Tamára Karsávina, Aleksándr Kochetóvskii, Nikolái Krémniev, Bronisláva Nizhinskiaia, Mariña Pilts, Aleksándra Wasiléwska. Director artístico fue Lev Bakst, cfr. *Programmas del Colón*, 1913, n. 1587 (Biblioteca del Teatro Colón); cfr. también Caamaño 1969, 41.

do la mímica de ponerle un anillo en el dedo anular, le farfulló en francés: «Mademoiselle, voulez-vous, vous et moi?». Probablemente, Nizhinskii aprovechó, aconsejado por algunos miembros de la compañía, la oportunidad de desvincularse de Diáguilev (se tenga en cuenta que, debido a los costes de la temporada londinense en vísperas de la partida hacia Buenos Aires, Diáguilev prácticamente no pagó a Nizhinsky). El anuncio del casamiento fue hecho por Gunzburg, durante una etapa en Río. Recuerda Grigóriev «nos lo tomamos a broma: sonaba demasiado improbable para ir en serio» (1953, 57) pero también, añade Sókolova «los demás pensábamos que era trágico y temíamos las reacciones de Diáguilev» (1989, 49)<sup>17</sup>. Se casaron por civil con testigos probablemente desconocidos y dieron como domicilio el hotel Majestic, donde se alojaba la compañía, en Avenida de Mayo. El matrimonio religioso se celebró el 10 de septiembre en la iglesia de San Miguel Arcángel, con una ceremonia mitad en latín y mitad en español<sup>18</sup>.

La noticia del casamiento fue para el empresario y amante abandonado, una «herida terrible» (Fedorovski 2002, 93) e irremediable: Nizhinskii fue licenciado, oficialmente porque se negó a exhibirse en Río, pero, todo el mundo leyó otra cosa en el seco telegrama de Diáguilev. Sin embargo, sus caminos volvieron a cruzarse. En 1916, Diáguilev le liberó de su internamiento en Hungría con un encargo para hacer una gira por Estados Unidos y, al año siguiente, Nizhinskii participó en la segunda gira de los Ballets Rusos por América del Sur.

Volviendo a la gira de 1913, en total duró más de dos meses con más de treinta representaciones en teatros de Argentina, Brasil, Uruguay y la participación de más de

setenta artistas. En el Colón, los Ballets Rusos actuaron durante cerca de un mes con dieciocho espectáculos (cuatro más de los programados)<sup>19</sup>.

Las primeras funciones fueron en Montevideo, luego en el Teatro Municipal de Río de Janeiro y de São Paulo, y finalmente en el Colón. Según los recuerdos de sus compañeros de viaje, Nizhinskii empezaba a mostrar signos de desequilibrio; la prueba es su colaboración con Ricardo Güiraldes y Alfredo González Garaño. De hecho, los dos conocidos exponentes del modernismo argentino le proponen a Nizhinskii *Caaporá*, una coreografía de temática indigenista con el objetivo, como observa Maria Elena Babino, «de instalar un mito indígena en el contexto de la vanguardia» (2010, 10). Ambos habían asistido a representaciones de los Ballets Rusos en París, impresionados sobre todo por los decorados de Bakst, y de hecho pensaron en una coreografía de Nizhinskii, que también propuso incluir Stravinskii en el proyecto para la música.

El ballet no llegó a realizarse debido al estado de salud de Nizhinskii, que abandonó definitivamente los escenarios en 1919, preso de crisis nerviosas cada vez más frecuentes. A los pocos días de casarse con Rómola, Nizhinskii parece renunciar a una parte importante de sí mismo. Así que su mujer no fue probablemente capaz de aceptar la identidad bisexual de su marido. A esto se suma el internamiento de Nizhinskii en Hungría durante la Primera Guerra Mundial. Diáguilev le salvó, pero algo parece romperse en él. Tenía obsesiones y fobias (como las trampillas en el escenario) que le llevaron a una crisis nerviosa en 1919, a una sucesión de hospitalizaciones y de cuestionables diagnósticos (paranoia, depresión, esquizofrenia, demencia precoz, etc.), para lo que se sometió a todo tipo de tratamientos «desde el reposo, pasando por ejercicios relacionados con su actividad profesional y su estilo de vida, sedantes y otros medicamentos, psicoterapia (de simple apoyo o analítica), cuidados de enfermería a domicilio y hospitalización, hidroterapia y descargas de insulina» (Di Rienzo 2022, 22-23). «Me he dicho que estoy loco. Yo pensaba que estaba vivo. No me dejaban en paz» (Nijinsky 2003, 167), así escribió Nizhinskii en

cual era irreconciliable mientras Nizhinski estuviera allí. Ésta es también la opinión de Nizhinskaia (1992, 474).

<sup>17</sup> Sobre este tema Sókolova ofrece más detalles en una entrevista de John Drummond (cfr. 1998, 146-147).

<sup>18</sup> Una copia de las actas matrimoniales (civil y religiosa) se conserva en la Biblioteca del Colón (Espero la colocación), y algunas fotos de los recién casados se publicaron en la revista *Cava y Caretas* (*Casamiento* 1913). También se informa de la noticia con un breve comunicado de un enviado de *La Mañana*: «Un colega de la tarde al dar cuenta del matrimonio de Nijinski, dice lo siguiente: “Y he ahí casado al bailarín que despreció en París nombres nobiliarios y fortunas que se le ofrecían, seducidos por su talento y por la sugestión de lo exótico de su arte. Cuando se sepa allá la noticia, causará incalculables decepciones. También aquí, entre nosotros, desde ayer existe más de una desilusionada» (12 de septiembre 1913, s).

<sup>19</sup> En particular en el Colón, la compañía actuó durante 18 días entre septiembre y octubre (véanse Caamaño, 1969).

1919 cuando empezó a llevar sus famosos diarios que, como es sabido, fueron ‘purgados’ por su mujer de muchas partes relacionadas con la sexualidad. Como si Rómula necesitara, después de haber borrado una parte del alma de la vida cotidiana de su marido, borrarla también de la memoria y de cualquier posibilidad de registro<sup>20</sup>. No fue hasta 1995 cuando Tamara, la hija de Nizhinskii, permitió la publicación íntegra de todos los cuadernos, consintiendo así acceso a una memoria negada pero también al arte literario de Nizhinskii, que empezó a escribir precisamente cuando ya no podía bailar<sup>21</sup>.

## La danza rusa al Colón

La presencia de los Ballets Rusos, como ya ocurría en varios países europeos, contribuyó también en los de América Latina a una revolución coreográfica y artística en general, estimulando la búsqueda de espectáculos innovadores sobre el modelo de Diáguilev para las programaciones teatrales. En el Colón de Buenos Aires, en particular, en los años siguientes, la danza fue estrechamente asociada a esta herencia<sup>22</sup>.

Ese mismo año, 1917, el público porteño asistió a las funciones de la compañía de Anna Pávlova en *Fausto* de Gounod en el Colón y a sus ballets presentados en el Teatro Coliseo: en esta ocasión, con Lavréntii Novikov, su *partenaire*, presentó por primera vez en Argentina (donde volverá también en 1928) la coreografía *La Muerte del cisne* de Fokin. Sin embargo, tanto la presencia anterior de los bailarines italianos como las actuaciones de los Ba-

llets Rusos o de bailarines vinculados en cierta medida a la ‘criatura’ diágileviana, como Pávlova, fueron episódicas en estos años, careciendo de hecho de cuerpo de baile y de escuela teatral.

Además, entre 1920 y 1925, actuaron en el Colón varios bailarines rusos –Piotr Mijáilovski, Véra Grabinskaia, Ricardo Nemanoff, Márina Oleneva, Aleksándr Iakovlev– que no sólo representaban la idea misma de la danza en el escenario tras la revolución de Diáguilev, sino que «incitó a las autoridades, y a los allegados del Teatro, a formar la primera Compañía de la Sala de Plaza Lavalle» (Destaville 2005, 20), cuyo primer director fue Adolf Bolm. El primer espectáculo presentado fue *Petrúška*. Aunque se trataba de una paráfrasis coreográfica adaptada a un cuerpo de baile no comparable al de los bailarines de Diáguilev, la elección de Bolm «significaba una clara identificación con el ideario de Fokin, y del propio Ballet Russes» (Ibid., 21). Para América Latina, se trataba de una novedad absoluta. Incluso dentro del teatro había un espacio dedicado exclusivamente a la danza, la ‘rotonda’, ovalado en el subsuelo del Colón. La composición social y profesional de esta primera compañía era heterogénea: muchas habían estudiado con rusos emigrados que habían actuado o no en el teatro<sup>23</sup>, pero en general la danza seguía considerándose una práctica ambigua, y las bailarinas, mujeres de dudosa reputación (sin pensar siquiera en la danza masculina). Destaville observa: «Lamentablemente, los prejuicios de la época determinaron que muchos padres no permitieran que sus hijas (¡cuanto menos los hijos...!) ingresaran a una Compañía destinada al arte de la danza» (2005, 22)<sup>24</sup>.

La danza seguía siendo algo que se cultivaba en casa, a lo sumo en un pequeño círculo de personas, pero no en el teatro. La emancipación del arte de Terpsícore en Argentina, como en otros países latinoamericanos, se produjo gra-

<sup>20</sup> Sobre el importante, pero a veces intrusivo papel de las mujeres en la gestión de la memoria pública de los hombres, Caterina del Vivo observa: «Son precisamente las mujeres las que, con el tiempo, se revelan como las guardianas más puntuales, las vestales más rigurosas y ordenadas de los archivos ajenos, con todos los méritos y riesgos que ese compromiso conlleva. De su intervención depende una primera reorganización de la memoria y una primera idea pública de un archivo familiar o privado. A menudo quedan rastros de esas presencias: títulos manuscritos, anotaciones de diversa índole; en otros casos es mucho más difícil definir el alcance y la consistencia de la intrusión de manos femeninas en el taller del escritor o del artista» (del Vivo 2001, 9).

<sup>21</sup> Para Nizhinskii escribir es un proceso ‘muscular’ como la danza: «No puedo escribir rápido, pues se me cansan los músculos» (Nijinsky 2003, 246). Sobre esto tema véanse Abassade (2002) y también Trombetta (2008, 229-243).

<sup>22</sup> Desde su fundación, aunque todavía no existía una compañía de ballet estable, eran a menudo los bailarines italianos de la Scala de Milano quienes animaban a los intermediarios del ballet (cfr. Destaville 2005, 17).

<sup>23</sup> La inmigración rusa en el país (de ciudadanos primero del Imperio Ruso, luego de la Unión Soviética y finalmente de la Federación Rusa) es una de las más importantes de Sudamérica. Iniciada ya a finales del siglo XIX, cuenta con varias oleadas entre las que destaca la que tuvo lugar tras el inicio de la guerra en Ucrania, el 24 de febrero de 2022. Después de la revolución de 1917, artistas y bailarines encontraron un terreno fértil en los países donde los Ballets Rusos de Diáguilev actuaron con éxito, también en América Latina. Sobre la inmigración rusa véanse Necháev (2010) y Ehrenhaus&Garrido (2012).

<sup>24</sup> Sobre la danza en Argentina véanse por ejemplo Malinow (1963).

cias a la actividad de bailarinas, profesoras y coreógrafas rusas que despejaron la imagen estereotipada y ambigua de las danzarinas, pero también la de la danza masculina.

Una figura fundamental en este proceso fue sin duda Bronisláva Nizhinskaia, hermana de Nizhinskii y, como él, alumna del Mariinskii de San Petersburgo y luego bailarina y coreógrafa (una de las primeras mujeres dedicadas a este papel) en los Ballets Rusos. Llamada en 1925 para sustituir a Bolm, Nizhinskaia se convirtió no sólo en coreógrafa de la Compañía, sino también en directora de la primera escuela de danza del teatro. En 1928 fue sustituido por otro 'héroe' des Ballets Rusos, Boris Románov, que también trabajó con su esposa, Eléna Smirnova, la última primera bailarina del Mariinskii, que murió en Buenos Aires y en 1934 y a quien el Colón dio el nombre de un prestigioso premio para los alumnos más prometedores.

En los años posteriores, además de las giras esporádicas de bailarines rusos, la atención se centró en una de las compañías más significativas e importantes que habían surgido tras el norte de Diáguilev, la de los Ballets Russes del coronel W. de Basil (después Original Ballet Russes), que no sólo permaneció en Latinoamérica durante cinco años, sino que se quedó durante tres años en Buenos Aires, y en el Colón fue parte de Cuerpo de Baile estable, creando una sinergia argentino-rusa aún más estrecha (la compañía también incluía a Savva Andreév, hijo del escritor Leonid, y a Tatiána Leskóva, la bisnieta de Nikolái, también escritor).

Muchos de estos bailarines y coreógrafos, siguiendo el ejemplo de Nizhinskaia y Románov en el Colón, permanecieron de hecho en Sudamérica durante muchos años y ligaron indisolublemente su destino al nacimiento y desarrollo de la danza en diversas naciones: así Leskóva se instaló en Río (cfr. Braga 2010), Dmitrii Rostoff en Lima (cfr. Piccolo 2009, 2016, 239-255), Paul Petroff, Tamára Tumánova (Tumašvili) y Tamára Grigórieva en Argentina. A ellos se suman bailarines extraños a la herencia de Diáguilev (pero que explotaron su aura en cierto modo) como Ileána Leonidoff, pionera de la danza en Bolivia y Ecuador (cfr. Piccolo 2009, 2016), y Maria Oléneva en Brasil.

Junto a esto comienza a surgir otro fenómeno, la proliferación de falsas compañías (el propio Leonidoff había fundado los 'Balli Russi... Leonidoff' en Italia, confundiendo a menudo a los espectadores) y la de falsos rusos. La *boutade* ya fue utilizada por Diáguilev, piénsese en Paul Petróv (seudónimo de P. Pedersen) pero también durante las giras por América Latina a los bailarines Elsa García Gálvez y Luis Trápaga respectivamente convertidos en Alexándra Golóvina y Louis Trefilov. Y en años posteriores la bailarina danesa Nina Rigmor Strom fue 'rebautizada' como Nina Stróganova en los Ballets rusos de Montecarlo por Miasin y Bloom en un restaurante, en honor al famoso estofado ruso. En resumen, 'ruso' se convirtió en sinónimo de calidad artística, hasta el punto de que se explotó en diversos contextos, como Nórka Rússkaia (literalmente 'visión ruso'), seudónimo de la bailarina suiza Delia Franciscus, que danzó la noche del 4 de noviembre de 1917 vistiendo una capa transparente en el cementerio de Lima (cfr. Stein 1989).

Un último aspecto a considerar: los ballets rusos fueron una enzima catalizadora no sólo de la liberación del cuerpo femenino del tutú, sino de una visión de la danza como actividad formativa para jóvenes doncellas. Una danza que, sin embargo, no tenía motivos para incluir una exhibición pública del cuerpo, y menos todavía la del cuerpo masculino. En el Colón estas 'transgresiones' se aceptaron de manera muy temprana. Aunque, en países como Ecuador por ejemplo hubo que esperar hasta los años 60 y la lucha de Leonidoff que ya había introducido las clases de danza masculina con sensación en Italia en 1927 y que utilizó este modelo 'italiano' en varios países entre ellos Bolivia y sobre todo Ecuador en Gyaquil (cfr. Piccolo 2009).

## Conclusión

La reconstrucción de la historia de la danza rusa en el Colón en la primera mitad del siglo XX, aunque aún no concluida, permite hacer algunas consideraciones preliminares sobre diversos aspectos de este fenómeno, co-



menzando por el papel pionero de los Ballets Rusos como agentes revolucionarios del concepto mismo de danza y, en un sentido más amplio, de espectáculo teatral en toda América del Sur, orientando el gusto de generaciones de espectadores. Gracias a la línea y la ideología abrazadas por el Colón *in primis*, el nacimiento de las escuelas o academias, así como del cuerpo de baile, está indisolublemente relacionado con el legado de Diáguilev en América Latina. Los aportes coreográficos, pedagógicos y performativos de los artistas rusos –por no hablar de lo musical, basta pensar en la presencia de Stravinskii– también dieron lugar a colaboraciones y sinergias con los exponentes de la vanguardia como demuestra el proyecto, aunque no realizado, de *Caaporá*. A esto se añade el impulso catalizador en la emancipación de género tanto en la danza femenina como en la masculina.

Un último aspecto, no menos importante, es la construcción de una comunidad migrante. Pues Los Ballets Rusos funcionaron en muchos casos una segunda o tercera patria para los rusos que huyeron de su país tras la revolución de 1917 y en los años posteriores. Desde este punto de vista, la tarea de conservación de los materiales emprendida por muchos teatros representa un elemento significativo para la reconstrucción no sólo de las biografías de los bailarines y coreógrafos del Imperio Ruso y de la Unión Soviética, sino también para una gestión de la memoria de la identidad de la diáspora rusa y de su herencia artística en distintas regiones. El Colón es así un lugar único de memoria, por la historia de las temporadas, por la escuela y el cuerpo de ballet, por haber albergado a los bailarines de la diáspora diáguileviana, sino también por ser un singular archivo de la importante presencia rusa en Argentina y por haber conservado fragmentos de una memoria dispersa en varios países que nos permite dar un rostro completo a estos protagonistas, confirmar su identidad en algunos casos, reconectar los hilos cortados los sucesivos desplazamientos y devolver a los herederos fragmentos de su propia historia familiar<sup>25</sup>.

Por otra parte, el trabajo en curso de digitalización multimedia (textos, imágenes, video y audio) convierte al

Colón no sólo en un teatro, sino en un verdadero archivo destinado tanto al «almacenamiento» de materiales como también a su «transmisión» (Ernst 2002, 475-484). Esto, unido al ambicioso proceso de autonarración emprendido por el teatro en las últimas décadas, nos presenta al Colón como un lugar privilegiado de observación y reflexión sobre el «cambio de paradigma» (Rosiello 2009, 43 y ss.) que supone el propio concepto de archivo en el siglo XXI.

## Bibliografía

- Abassade, Madeleine. *Danser l'imprévu – Une lecture politique et sensible des Cahiers de Vaslav Nijinski*. Dijon: Presses du Réel, 2022.
- Anónimo. «Los Ballets Rusos». *La Nación*, 9 de agosto de 1913, p. 16.
- Babino, María Elena. *Un ballet indígena en la modernidad*. Ricardo Güiraldes & Alfredo González Garaño. Caaporá. *Un ballet indígena en la modernidad*, estudio crítico a cargo de María Elena Babino, Buenos Aires: Banco Galicia – van Riel, 2010, pp. 9-25.
- Benua, Aleksandr. *Moi vospominaniia v piati tomaj*. Moskva: Nauka, 1980.
- Braga, Suzana. *Tatiana Leskova: uma bailarina solta no mundo*. Rio de Janeiro: Globo, 2010.
- Caamaño, Roberto. *La historia del Teatro Colón 1908-1968*, 3 vol. Buenos Aires: Editorial Cinetea, 1968.
- Calmette, Gaston. «Un faux pas». *Le Figaro*, 30.5.1912, p. 1.
- «Casamiento del bailarín Nijinsky». *Cara y Caretas*, 20, 9, 1913, s.p.
- Del Vivo, Caterina. *Di luce schermata*. L. Melosi, *Profili di donne. Dai fondi dell'Archivio Contemporanei Gabinetto G.P. Vieusseux*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2001, pp. 7-9.
- De Marinis, Marco. *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani 1982.
- Di Rienzo, Caterina. «Potresti cadere nell'aria. Nijinsky, i diari di una salvezza impossibile». *Amalgama*, 2, 2022, pp. 27-37.

<sup>25</sup> Así por ejemplo los herederos de Rostoff y Leonidoff (Golubinov 2016, 27-57; Tókareva 2014, 39-52).

- Destaville, Enrique Honorio. «Un poco de historia sobre el ballet estable del teatro Colón». *Memoria y presente del Ballet del Teatro Colón 1925-2005*. Buenos Aires: ed. Teatro Colón, 2005, pp. 17-97.
- Drummond, John. *Speaking of Diaghilev*. London-Boston: Faber and Faber, 1998.
- Ehrenhaus, Sofía & Garrido, Marcela. *La inmigración rusa en la Argentina*. Buenos Aires: Museo Roca, 2012.
- Faivre, Patricia. *Les saisons russes au théâtre du Châtelet*, photographies de M.-N. Robert, préface de J.P. Brossmann et V. Gergiev. Paris: Théâtre du Châtelet/Magellan & CIE, 2002.
- Fedorovski, Vladimir. *L'histoire secrète des Ballets Russes. De Diaghilev à Picasso, de Cocteau à Stravinsky et Nourejev*. Paris: Editions du Rochers, 2002.
- Fokin, Mijail. *Protiv techeniia. Vospominaniia baletmeistra. Stati, pisma*. Leningrad-Moskva: Iskusstvo, 1962.
- Fraser, John. «The Diaghilev Ballet in South America: Footnotes to Nijinsky, Part One». *Dance Chronicle*, 5, 1, 1982, pp. 11-23.
- Golubinov, Viktor Vladimirovich. «Artist i pedagog Russkogo Baleta Dimitri Rostov (D.N. Kulchitskii): 'Bog nagradil menia dovolno poriadochnymi artisticheskimi sposobnostiami'». *Liudi i sudby Russkogo Zarubezhia. Vyp. 3*. Ot. red. Andrej B. Efimov&Elena M. Mironova. Moskva: Institut vseobshchei istorii RAN, 2016, pp. 27-57.
- González, Ignacio. «De sincronías culturales y públicos conquistados: las presentaciones de Les Ballets Russes en el Teatro Colón de Buenos Aires (1913 y 1917)». Texto de la conferencia *XXVII Jornadas Nacionales / Internacionales de Teatro Comparado*, 30 de nov. al 3 de dic. de 2021, pp. 1-16.
- Garafola, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1989.
- García-Márquez, Vincente. *The Ballets Russes. Colonel de Basil' Ballets Russes de Monte Carlo 1932-1952*. New York: Alfred A. Knopf, 1990.
- Grigoriev, Sergei Leonidovich. *The Diaghilev Ballet 1909-1929*. Transl. by Vera Bowen. London: Constable, 1953.
- Kokkina, Christina. «The design of the "archive wall" at Aphrodisias». *Τεχνηρία*, 13, 2015-2016, pp. 9-55.
- Lucatti, Edoardo & Treleani, Matteo. «Fare presente. Per una semiotica dell'archivio». *Versus. Quaderni di Studi Semiotici*, 116, 2013, pp. 129-148.
- Malinow, Inés. *Desarrollo del ballet en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963.
- Mernissi, Fatema. *L'harem e l'Occidente*. Trad. di R.R. D'Acquarica. Firenze: Giunti, 2006.
- Messina, Roberto. *Ritratto di Nižinskij da fauno. Poesia, arte, musica, danza, décor, costumi, moda*. Rieti: Comune di Rieti, 1998.
- Moséikina, Marina Nikoláevna, «Russki balet S. Diaguileva v Latinskoi Amerike». *Sled pozara v Rusiia. Ruskata emigrantska literatura i izkustvo v evropeiski kontekst. Nauchno i kulturno nasledstvo na ruskata diaspora v B'lgariia (1920-1940)*. Veliko T'rnovo: Veliko T'rnovskiiia universitet "Sv. Kiril i Metodii", 2012, pp. 238-246.
- Necháev, Serguéi, lu. *Russkie v Latinskoi Amerike*. Moskva: Veche, 2010.
- Nijinska, Bronislava. *Early Memoirs*. Irina Nijinska & J. Rawlinson (ed.). Durham – London: Duke University Press 1992.
- Nijinsky, Rómola. *Vida de Nijinsky*. Barcelona: Ediciones Destino, 1944.
- Nijinsky, Vaslav. *Diario*, trad. y notas de H.-D. Moradell. Barcelona: Acantilado, 2003.
- Nora, Pierre. «Missions et enjeux des archives dans les sociétés contemporaines». *Comma*, 2, 4, 2003, pp. 47-49.
- Ostwald, Peter. *Vaslav Nijinsky, a leap into Madness*. New York: Carol Publishing Group, 1991.
- Pastori, Jean-Pierre. *La Danse II. Des Ballets russes à l'Avant-garde*. Paris: Gallimard, 1997.
- Piccolo, Laura. *Ileana Leonidoff: lo schermo e la danza*. Roma: Aracne, 2009.
- Piccolo, Laura. *L'emigrazione russa in Sudamerica: itinerari geografici e coreutici. Circolazione di persone e di idee. Integrazione ed esclusione tra Europa e Americhe*.

- Ed. Susanna Nanni & Sabrina Vellucci. New York: Bordighera Press, 2019, pp. 239-255.
- Rodin, Gustave. «La rénovation de la danse». *Le Matin*, 30.5.1912, p. 1.
- Sokolova, Lydia. *Dancing for Diaghilev. The Memoirs of Lydia Sokolova*. Ed. by R. Buckle. San Francisco: Mercury House, 1989.
- Sorley Walker Kathrine. *De Basil's Ballets Russes*. New York: Atheneum, 1983.
- Stein, William W. *Mariátegui y Norka Rouskaya: crónica de la presunta "profanación" del cementerio de Lima en 1917*. Lima: Amauta, 1989.
- Tókareva, Evguéniiia Sergéevna. «K istorii odnoi semi v emigratsii: balerina Ileána Leonidova i ee rodnye». *Ljudi i sudby Russkogo Zarubezhia*. Ot. red. Andréi B. Efimov & Eléna M. Mirónova. Moskva: IVI RAN, 2014, pp. 39-52.
- Trombetta, Sergio. *Vaslav Nizhinskij*. Palermo: L'Epos, 2008.
- Valacchi, Federico. *Archivio: concetti e parole*. Milano: editrice Bibliografica, 2018.
- Veroli, Patrizia. *Baccanti e dive dell'aria. Donne, danza e società in Italia 1900-1945*. Città di Castello (Pg): Edimond, 2001.
- Zanni, Rosiello, Isabella. *Gli archivi nella società contemporanea*. Bologna: Il Mulino 2009.
- Zanni Rosiello, Isabella. «Archivi, valorizzazione e Public History». *Le Carte e la Storia*, 1, 2019, pp. 5-14.
- Walne, P. & Saur K.G. (eds), *Dictionary of Archival Terminology, English and French with Equivalents in Dutch, German, Italian, Russian and Spanish*. München – New York – London – Paris: International Council Archive, 1988.
- Warf, B. & Arias S. (eds), *The Spatial Turn. Interdisciplinarity, Perspectives*. London: Routledge 2009.

