

Fausto y Apolo: ascendencias en la crítica coreográfica (1938-1950)



Irene de la Puente

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional del Arte, Argentina
irupuente@gmail.com

Fecha de recepción: 28/12/2022. Fecha de aceptación: 21/02/2023

Resumen

En este artículo nos proponemos abordar un análisis comparativo entre las secciones de danza de dos publicaciones argentinas, la sección “Crónica de la danza” en *Conducta al servicio del Pueblo* (1938-1943), órgano oficial del Teatro del Pueblo, y la sección “Coreografía” en la *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina* (1947-1950), editada por la Comisión Nacional de Cultura, a efectos de ofrecer una vista panorámica de las perspectivas críticas sobre danza en pugna a mitad del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: GUÍA QUINCENAL DE LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA E INTELLECTUAL ARGENTINA, CONDUCTA AL SERVICIO DEL PUEBLO, CRÍTICA COREOGRÁFICA.

Faust and Apollo: ascendancy in choreographic criticism (1938-1950)

Abstract

This article reviews to address a comparative analysis between the sections dedicated to dance of two Argentine publications: the section “Crónica de la danza” in *Conducta al servicio del Pueblo* (1938-1943), official organ from the Teatro del Pueblo, and the “Coreografía” section in the *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina* (1947-1950), edited by the Comisión Nacional de Cultura, in order to provide a bird’s eye view of the critical perspectives on dance in conflict in the middle of the XX century.

KEYWORDS: GUÍA QUINCENAL DE LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA E INTELLECTUAL ARGENTINA, CONDUCTA AL SERVICIO DEL PUEBLO, CHOREOGRAPHIC CRITIQUES.

Fausto y Apolo: ascendencias en la crítica coreográfica (1938-1950)

En este artículo nos proponemos abordar un análisis comparativo entre las secciones de danza de dos publicaciones argentinas: la sección “Crónica de la danza” en *Conducta al servicio del Pueblo* (1938-1943), órgano oficial -después de *Metrópolis* (1931-1932)- del Teatro del Pueblo, y la sección “Coreografía” en la *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina* (1947-1950), editada por la Comisión Nacional de Cultura. En el caso de la primera fue escogida porque, a diferencia de *Metrópolis*, en ella se introduce en el séptimo número una sección, hasta el momento inexistente, dedicada a la danza a cargo de Emilia Rabuffetti, poeta y coreógrafa cuyas huellas también se registran posteriormente en la *Guía quincenal...*

Si bien cada revista tiene una misión y objetivos notablemente diferenciados consideramos que su comparación puede resultar productiva a los fines de reconocer los discursos críticos en pugna en este tiempo. En un sentido programático, la *Guía quincenal...* buscaba la incorporación de consumidores y creadores a la esfera cultural, en el marco de una planificación para la *democratización de la cultura* (Cadús, 2020). Para ello estimulaba que se conozcan una cantidad variada de actividades culturales. De allí la naturaleza plural que se le dio a la *Guía quincenal...*, no solo en extensión y variedad, sino también en el abordaje de forma ecuaníme que daba lugar a una gran cantidad de espectáculos, constituyendo un acervo fundamental de lo transcurrido en la escena de esos años (Cadús y de la Puente, 2021).

La *Guía quincenal...* ponía el foco en la pluralidad, dando cuenta de lo que sucedía tanto en teatros oficiales como el Teatro Colón, el Municipal, el Teatro Argentino de La Plata, el Teatro Cervantes, o teatros estatales de otras localidades como el Teatro Universitario del Litoral, el Teatro Auditorium de Mar del Plata, etc; así como también en el comercial: el Astral, el Politeama, el Alvear. O bien, en espacios públicos como el Anfiteatro Eva Perón, los jardines de Palermo, entre otros. En definitiva, se presentaban de forma equitativa manifestaciones estético-ideológicas, géneros y prácticas de diverso tipo, con el propósito último de promover nuevos públicos y nuevos creadores.

Por el contrario, la finalidad de *Conducta...* estaba vinculada directamente a tensionar el campo teatral. Su intervención estaba dirigida a fundar un nuevo teatro, un nuevo actor/trabajador teatral, un nuevo crítico, una nueva “conducta” artístico-cultural. Aquella intencionalidad se desprende especialmente de las Editoriales y los textos que Leónidas Barletta¹ introdujo en las publicaciones, manteniendo la consigna que había dado origen a *Metrópolis*: ser la herramienta “de los que escriben para decir algo” (*Metrópolis*, 1931:1).

Conducta... estaba dirigida explícitamente a discutir el sistema teatral preexistente, a polemizar con otras revistas² y con la misma prensa nacional que el Teatro del Pueblo denuncia no publicitaba sus presentaciones. Si *Metrópolis* postulaba la necesidad de una nueva crítica, *Conducta...* asumió la tarea de realizar una “crítica independiente”

1. Leónidas Barletta (1902-1975) fue el fundador del Teatro del Pueblo en 1930, colectivo teatral que dio surgimiento al denominado teatro independiente argentino. Vinculado a los escritores del grupo de Boedo, Barletta aspiraba a reunir vanguardia artística y vanguardia política. Además de su obra teatral escribió literatura, novelas y poesía.

2. Tras el alejamiento de Barletta de *Claridad* (1926-1941) en 1929 y la posterior creación del Teatro del Pueblo en 1930, *Conducta...* polemizó de forma sostenida con *Claridad*, albergando entre sus integrantes al elenco más reconocido del grupo Boedo (Saitta, 2017:412)

que diera cuenta tanto de lo que sucedía en otros escenarios, como, y especialmente, de las presentaciones que tuvieron lugar en el Teatro del Pueblo.



Figura 1: *Metrópolis*. Ed. Teatro del Pueblo

Si en *Metrópolis* la sección “Acotaciones” (1931:3) era el espacio privilegiado para entablar polémicas a través del uso del lenguaje directo, las descalificaciones o furibundas críticas a los modos precedentes de hacer teatro, su beligerante discursividad se fue moderando a medida que el Teatro del Pueblo ganaba centralidad en el circuito teatral local e internacional. En *Conducta...* el acento se desplazó de la confrontación a la exhibición del propio trabajo del Teatro del Pueblo. Tanto es así que las propias inscripciones que marcaron las revistas también sufrieron cambios. Mientras que en *Metrópolis* el sello es el de un hombre que con su esfuerzo hace sonar la campana, poniendo en el centro la acción transformadora del trabajo (Figura 1); en *Conducta...* se retira la figura humana para dejar solo la campana (símbolo del llamamiento universal), abstrayendo el símbolo del trabajo a la herramienta que él forja (Figura 2).



Figura 2: *Conducta*. Ed. Teatro del Pueblo

No obstante estas modulaciones, *Conducta...* resultó en efecto la continuación de *Metrópolis*, en tanto órgano del Teatro del Pueblo mantuvo las principales secciones de su predecesora, como las “Crónicas” relativas a artes visuales, música, teatro a las cuales se añadieron nuevas como “Crónica del teatro polémico”, “Crónica de los teatros independientes”, “Crónica de las conferencias”, y la que aquí nos interesa abordar, “Crónica de la danza”.

En definitiva, sobre el supuesto de que las revistas persiguieron objetivos diferentes, su puesta en diálogo resulta significativa para advertir el lugar que ocupa la danza moderna alemana en nuestro país. Vertiente que tenía gran fuerza a mediados del siglo XX y que a fin de siglo fue desplazada de la literatura sobre danza, en favor de fortalecer las tendencias de origen norteamericano.

Ahora bien, resulta de interés señalar que la *Guía quincenal...* se ocupaba tanto de la promoción de espectáculos de ballet, danza moderna (tanto de vertiente alemana como norteamericana), folclore argentino y latinoamericano e incluía en su contenido propuestas formativas como el *Seminario de Estudios Coreográficos* creado en 1947 y dirigido por Rabuffetti³ (Cadús y Rypka: 2022). En la publicación también se registran diversas iniciativas del *Seminario*. Algunas de las más destacadas apariciones fueron la presentación de Mara Dajanova, bailarina argentina con formación alemana, en el Teatro Nacional de Comedia (1947:77) y la presentación del *Teatro Ballet* dirigido por Otto Werberg (1947:78), ambos espectáculos organizados por el *Seminario*. Así, como la conferencia en la Sala Argentina del Teatro Cervantes que diera (en francés) Kurt Joos, con presentación de Rabuffetti (1948:48).

La referencia frecuente de la coreógrafa resulta un ejemplo del despliegue que los artistas realizaban en distintas esferas: teatro independiente, teatro oficial, coreografía, crítica, docencia, acción política⁴. Un caso semejante es el de su hermana, Alicia Rabuffetti, quien fuera designada en 1947 como coreógrafa en el Teatro Argentino de La Plata (*Guía quincenal*, 1947:41). Así, la participación de ellas, como de otros, pone de manifiesto que a pesar del esfuerzo del Teatro del Pueblo por postular un teatro independiente que antagonice con el teatro oficial, estos agentes transitaban por distintos espacios de colaboración. Tanto es así, que podemos sugerir que parte de los proyectos inconclusos en el ámbito independiente fueron recuperados posteriormente dentro de nuevas estructuras institucionales.

Al contrario de la intención pluralista de la Comisión Nacional de Cultura, el Teatro del Pueblo preservaba un espíritu más restringido vinculado a su horizonte estético-ideológico. Allí Rabuffetti circunscribe su participación a poner en valor la vertiente alemana de la danza moderna, que en muchas ocasiones tenía lugar en el circuito oficial. Si bien hay algunas menciones a bailarinas de danza moderna de formación norteamericana, mayoritariamente la autora destacó las presentaciones de Ida Melval en el Teatro del Pueblo, representante de la “escuela farística de Mary Wigman” (*Conducta*, 1939: 36); la labor de Margarita Wallman en el Teatro Colón; las vitras del *Ballet Joos* en el Odeón, entre otros referentes de la danza expresionista.

3. El 22 de marzo de 1948 en los jardines de Palermo el *Seminario de Estudios Coreográficos* repuso *Muerte de adolescente* con música de Alfredo Gatell, texto de María Granata y coreografía de Emilia y Alicia Rabuffetti -autoras también de la escenografía y el argumento-, espectáculo auspiciado por Eva Perón (*Guía quincenal*, 1948:74)

4. Como relata Carlos Albert, Emilia Rabuffetti tuvo una activa vida política simultánea a su labor artística. Fue parte de la fundación de la *Unión Cívica Femenina* junto a Julia Elena Shaw Lastra y Eva Apellanz de Von Smith. En 1966 integra la formación de la *Unión Liberal Argentina*, partido que se ve obligado a suspender su actividad tras la proscripción de Onganía. En 1972 Rabuffetti es parte del Consejo Político del partido *Conciliación Social*, y en 1973 es candidata a diputada por la *Alianza Republicana Federal* (Albert, 1976:6)

También reseña las presentaciones de Vera Shaw, Otto Werberg, Inés Pizarro, José de Cherpino (*Conducta*, 1941:25), y en menor medida, Shirley Avenburg (*Conducta*, 1940: 46), Winslow y Simmons, Renate Schottelius, Cecilia Ingenieros (*Conducta*, 1943:33), etc. En el vigésimo sexto número, a los 14 años del Teatro del Pueblo, la revista celebra haber estrenado sesenta “recitales de danza” en el teatro (*Conducta*, 1943:33).

II.

En el séptimo número de *Conducta*...en julio de 1939, número dedicado a la Revolución Francesa, aparece por primera vez entre las crónicas la “Crónica de la danza” con motivo de la presentación de Ida Meval en el Teatro del Pueblo. La sección queda inaugurada con la siguiente introducción:

Leónidas Barletta siempre atento a favorecer las necesidades artísticas de su pueblo, ofrece espectáculos de bailes que como el último a cargo de Ida Meval, ex primera bailarina de la Ópera del estado de Berlín, no solo a la altura de algunos que ofrecen las autoridades de nuestro primer coliseo, sino que lo supera por su calidad intelectual, por el espíritu cultural que lo inspira y por el prestigio y la dignidad del intérprete. (1939:36)

De este modo la autora sienta las bases de su discurso crítico: en principio, la adscripción al proyecto del Teatro del Pueblo en tanto representante de las necesidades del pueblo y especialmente a la figura de Barletta a quien en otra oportunidad caracterizará como el “revolucionario de los conceptos y los sistemas teatrales” (*Conducta*, 1939:81); en segundo lugar subraya la superioridad de la “calidad intelectual” que distingue este teatro; y por último pone en valor la “dignidad del intérprete” como trabajador, rasgo éste último que Rabuffetti consagró en cada crítica al describir la ejecución pormenorizada, comenzando por la primera bailarina hasta llegar a todo el elenco.

Sobre el segundo punto, se advierte un importante desarrollo a medida que avanzan las publicaciones. La autora profundiza la unión entre trabajo intelectual y expresión. Particularmente exalta la “escuela farística” de la danza moderna alemana, a la cual define como una danza “profundamente intelectual” (*Conducta*, 1939:36) que cultiva la unidad entre afectos y espíritu, traspasando la fórmula popularizada por Ludwig Klages⁵ a principios del siglo XX sobre el antagonismo entre alma (*seele*) y espíritu (*geist*). La concepción de la expresión como parte de una experiencia vital que postula Rabuffetti también se hace visible en otros pasajes, como al momento de reseñar la presentación de la Meri en el Teatro del Pueblo en que la autora señala que es la “actuación como intérprete coreográfico (la que) reivindicaba esta expresión del arte que se hizo deshonesto y abolieron los padres de la Iglesia cristiana y los reformadores moralistas de Oriente por haber sido generalmente oficio de gente ignorante y licenciosa.” (*Conducta*, 1939:81). Allí convergen la calidad intelectual, producto de la elaboración de una expresión, de un gesto que es manifestación de la experiencia metafísica, articulado al trabajo laborioso del intérprete en tanto depositario de la posibilidad de encarnar la danza, ofreciendo su restitución a las masas licenciosas que la engendraron.

Con la misma intensidad con que Rabuffetti caracteriza las facultades vitales de la danza, su amigo César Tiempo caracteriza su poesía como el resguardo, “aunque haya

5. Ludwig Klages fundó en 1905 el *Seminario para el estudio de la expresión*, en los cuales desarrolló su investigación respecto a la caracterología y grafología a partir de la escisión entre alma y espíritu. Sus investigaciones en torno a la expresión desde una concepción metafísica fueron parte importante de la historia de la filosofía alemana de principios de siglo XX.

rasgado sus velos como las danzarinas sacras, (d)el sentido fundamental del rito.” (*Poemas*, 1958:9). Podemos vislumbrar entonces, que tanto en su biografía como en su trayectoria artística Rabuffetti vinculaba el sentido profundo de la expresión, en su dimensión sacra, como condición para el desarrollo del trabajo intelectual, ya sea de orden coreográfico, literario, o político. La reflexión sobre la expresión está en la base de su pensamiento.

A nivel del modo discursivo de la crítica que realiza Rabuffetti, podemos reconocer que la autora se afirma en el género de la crónica, como parte del conjunto de crónicas que reunía *Conducta...* No obstante, la cronista de danza adjetiva y caracteriza más que los autores impersonales de la *Guía quincenal...* que, a pesar no haberse restringido a ningún género discursivo a priori, resultaban enfáticamente más cronistas que la propia Rabuffetti. Es posible que la cualidad discursiva empleada por ella se explique por su condición de poeta, que le permitía dotar de un carácter expresivo al lenguaje, introduciendo inflexiones como la “expresiva quiromancia” de la que era depositaria Ida Meval (*Conducta*, 1939:36), el sugestivo “sentido eurítmico” del *Ballet Jooss* (*Conducta*, 1940:57), la sujeción “a los principios de la doctrina del espacio” de la danza de expresión alemana (*Conducta*, 1939:36), las “castizas creaciones” de Encarnación López (*Conducta*, 1939:49), o las “exóticas tonalidades” y la resultante “orgia de colores” (*Conducta*, 1939:81) de las danzas hindúes representadas por la Meri.

No obstante, cabe mencionar que tanto en las críticas de *Conducta...* como en la *Guía quincenal...* se incluía indefectiblemente el teatro o institución en que se realizaba la presentación, y cuál era la procedencia artística de los coreógrafos y/o la tendencia a la que pertenecían de modo más o menos descriptivo.

III.

Resulta significativo que la única aparición que se registra entre las “Crónicas de la danza” de una visión que exalta la forma -y no la expresión- ocurrió en ausencia de Rabuffetti, en mayo de 1940, poco tiempo antes de la desaparición definitiva de la sección, en septiembre de ese año. En esta ocasión fue reemplazada por Roberto Mariani (ex grupo Boedo) quien realizó un enérgico elogio al formalismo, adscripción estética que no era extendida en el Teatro del Pueblo⁶ que aspiraba más bien a transmitir a través del arte un mensaje emancipador, así como tampoco se desprende de sus textos que haya sido compartida por Rabuffetti.

En su crónica Mariani formuló la distinción entre tres tipos de contemplación de danza (visual, imaginativa y lógica), adjudicando a esta última la comprensión más profunda de este arte. De acuerdo a la definición del autor, la contemplación visual era predominantemente temperamental, sometiendo el juicio del espectador a un único elemento (lo pictórico) que apenas significaba una parte de un conjunto mayor. Por otro lado, la contemplación imaginativa resultaba infantil, en cuanto presentaba debilidad por la dimensión narrativa, siendo este tipo de contemplación inclinada hacia la anécdota y el argumento. Ambos modos de contemplación, sostenía Mariani, compartían el mismo error lógico, puesto que:

Lo esencial de la danza –y sino no- es el movimiento armonioso del cuerpo humano según ciertos principios permanentes e insustituibles, pero pueden acompañar a la

6. Resta recordar el debate suscitado después de la visita a Buenos Aires de Siqueiros, en la revista *Contra. La revista de los francotiradores* (1933) sobre arte puro y arte propaganda; la expulsión en el mismo año de André Bretón del Partido Comunista francés; o bien los preceptos que Barletta reunía en sus *Manuales*, entre los cuales se destacaba la crítica al “arte por el arte”, en favor de una concepción social del arte, proveniente del grupo Boedo y que él retomó para el Teatro del Pueblo.

danza contribuciones no permanentes y sustituibles. Estos elementos secundarios –que pueden estar ausentes- cuando concurren, deben colocarse en su lugar, como un soldado o un teniente, en su formación regimentada; exactamente en su lugar, y deben cumplir exactamente sus funciones secundarias. (*Conducta*,1940:34)

Mariani concluye su intervención -notablemente más extensa que cualquier otra realizada por Rabuffetti- exhortando a que la danza no desaparezca “ni por un instante de su esencialidad”, esencialidad cifrada en el movimiento como último resguardo de inmanencia de la danza. De lo contrario debía ser condenada toda expresión que no se ofrezca como “danza estricta”, por ser la manifestación inadmisibles de una “insubordinación de los inferiores contra el superior, un desorden de grados en la escala de la jerarquía artística, una destrucción de las leyes pertinentes” (*Conducta*,1940:34).

Si la insubordinación que adjudica Mariani ocurriera, entonces “el danzarín ha matado a la danza” (*Conducta*,1940:34). Notable condición criminal le asigna el autor al rol del intérprete, al que ubica separado de la esfera superior normada de “la danza”, desconociendo absolutamente la cuidadosa tarea que Rabuffetti llevaba en números anteriores en cuanto a analizar y valorar la actividad propia del bailarín.

Para rebatir la prédica formalista Rabuffetti empuña nuevamente su pluma y recupera el espacio discursivo en el número inmediatamente posterior (junio-julio), para ofrecer en la misma arena una respuesta o contraposición al planteo de Mariani. Allí propuso la reunión entre el formalismo y el denominado expresionismo:

(...) los opuestos principios de las escuelas fáustica y apolínea, no deben excluirse sino completarse, compartiendo el desmedido culto de la técnica artificiosa de la escuela clásica, con los principios de armonía con la naturaleza y presencia del espíritu fundamental que establece los principios esenciales de la danza fáustica (*Conducta*,1940:57).

En la crónica a que hacemos referencia Rabuffetti parte del relato de la temporada del *Ballet Jooss* en el Odeón para hablar de la necesidad de una “unión feliz” de las dos escuelas. Resulta de mucho interés que para esa proposición, reúne en la sección al *Ballet Jooss* con el actor de “definido carácter de bailarín” (*Conducta*,1940:57) Joaquín Pérez Fernández, exponente del Teatro del Pueblo, y de quien Mariani había realizado un juicio adverso incluyendo su danza “La Zandunga” como parte de las malas prácticas de los “bailarines insubordinados” (*Conducta*,1940:35), a pesar de reconocer el talento de Pérez Fernández.

Rabuffetti comienza su crónica celebrando la temporada del *Ballet Jooss* en el Teatro Odeón como expresión del:

principio secular de la danza de hoy, concebida, ya no como utilidad, sino como una finalidad ampliamente lograda por la danza artística, que a través de las épocas y de los pueblos evolucionó paralela a la cultura universal, pasando de los exorcismos mágicos a los rituales litúrgicos, y de los realismos miméticos, a las expresiones narrativas para llegar al impresionismo dramático de la época actual. (*Conducta*,1940:57)

La secularización de la danza de la que habla Rabuffetti está profundamente vinculada a la reunión entre forma y expresión, símbolo e impulso, norma y espontaneidad, geometría y ritmo, Apolo y Fausto, según las figuraciones que ella emplea para explicar los fundamentos de las dos concepciones en pugna.

La autora afirma entonces que los “opuestos” principios de las escuelas fáustica y apolínea deben complementarse, y que solo a través de esta conjunción puede establecerse “las formas cuyo gobierno dejó sentados los principios esenciales de una danza nueva” (*Conducta*, 1940:57). De esta forma introduce la labor coreográfica de Joaquín Pérez Fernández cuya “gracia castiza” (*Conducta*, 1940:57) era capaz de expresar la síntesis de las dos escuelas. En el actor del Teatro del Pueblo se reunía la “elocuencia de una mímica que conoce las expresiones” y la condición del “bailarín de técnica rica” (*Conducta*, 1940:57). Reunión que, por si faltaba algo, fue celebrada por el público y por lo tanto, colocaba la promesa de unión entre Fausto y Apolo en la poética del bailarín, y en el proyecto del Teatro del Pueblo⁷.

IV.

Si bien la participación de Rabuffetti con sus “Crónicas de la danza” fue una experiencia breve, sus intervenciones fueron significativas en tanto propuso un camino por fuera del antagonismo formalismo-expresionismo y teatro oficial-teatro independiente. Esto nos permite pensar que la subsiguiente labor institucional sea deudora del programa de intenciones, intereses y criterios que se desprenden de su trabajo crítico en la publicación del Teatro del Pueblo.

Para concluir podemos afirmar que el intervencionismo estatal por parte de la *Guía quincenal...* no formó parte de la confrontación entre formalismo-expresionismo, sino que postuló una convivencia de esas tendencias y un programa plural. Si Rabuffetti abogaba por una síntesis entre estos dos programas estéticos, resulta significativo que en años posteriores fuera convocada a formar parte de espacios institucionales de formación, promoción y divulgación de las expresiones artísticas vinculadas a la danza como parte de la materialización posible de una “tercera posición”.

7. Sobre este punto, convendría aclarar que, si bien Joaquín Pérez Fernández integró tempranamente la compañía del Teatro del Pueblo, tanto él como su pianista Sofía Knoll (ésta última estrechamente vinculada con la vanguardia musical argentina), continuaron un desarrollo propio de la mano de las compañías que fue agrupando Pérez Fernández (Cadús:2022).

Bibliografía

- » Albert, Carlos. (1976). “Nota preliminar” en *Los herederos del reino*, Emilia Rabuffeti, pp. 3-7. Editorial de las Américas, Buenos Aires.
- » Cadús, Eugenia. (2020). *Danza y peronismo. Disputas entre cultura de élite y culturas populares*. Buenos Aires: Biblos.
- » Cadús, Eugenia. (2022). “Latinoamericanismo, indigenismo y vanguardia. Joaquín Pérez Fernández y su Torrente indiano”. En Cadús, Eugenia (Editora). *Danzas desobedientes. Estudios sobre prácticas de las danzas en Buenos Aires (1940-2018)* Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- » Cadús Eugenia y Rypka Sofía. (2022). “¿Quién dirigió el Seminario de Estudios Coreográficos del INET? Tras los pasos de Emilia Rabuffetti (inédito).
- » Cadús Eugenia y Rypka Sofía. (2022). “Un futuro para la coreografía: creación y profesionalización de la danza en el Seminario de Estudios Coreográficos del Instituto Nacional de Estudios de Teatro” (inédito) en XXX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires .
- » Cadús, Eugenia y de la Puente, Irene. (2021). “El arte de la coreografía: profesionalización y promoción de las danzas en la *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina (1947-1950)*”. *Tenso diagonal*, N° 11, enero-junio, pp. 98-113.
- » “Coreografía”. *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*. Año I, N° 8, primera quincena de agosto de 1947, pp. 77-78. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura.
- » “Coreografía”. *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*. Año I, N° 12, primera quincena de octubre de 1947, pp. 40-41. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura.
- » “Coreografía” y “El ballet “Muerte de adolescente” se repuso en los jardines de Palermo”. *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*. Año II, N° 18, segunda quincena de abril de 1948, pp. 74. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura.
- » “Coreografía”. *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*. Año II, N° 24, segunda quincena de julio de 1948, pp. 48-50. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura.
- » “Crónica de la danza”. *Conducta al servicio del pueblo*. Año II, N° 7, julio de 1939, pp 36-37. Buenos Aires: Ediciones del Teatro del Pueblo.
- » “Crónica de la danza”. *Conducta al servicio del pueblo*. Año II, N° 8, agosto de 1939, pp 49-50. Buenos Aires: Ediciones del Teatro del Pueblo.
- » “Crónica de la danza”. *Conducta al servicio del pueblo*. Año II, N° 9, septiembre-octubre de 1939, pp 81. Buenos Aires: Ediciones del Teatro del Pueblo.
- » “Crónica de la danza”. *Conducta al servicio del pueblo*. Año III, N° 11, mayo de 1940, pp 34-36. Buenos Aires: Ediciones del Teatro del Pueblo.
- » “Crónica de la danza”. *Conducta al servicio del pueblo*. Año III, N° 12, junio-julio

- de 1940, pp 57. Buenos Aires: Ediciones del Teatro del Pueblo.
- » “Crónica de la danza”. *Conducta al servicio del pueblo*. Año III, N° 13, septiembre de 1940, pp 46. Buenos Aires: Ediciones del Teatro del Pueblo.
 - » “Crónica de la danza”. *Conducta al servicio del pueblo*. Año IV, N° 18, noviembre de 1941, pp 25. Buenos Aires: Ediciones del Teatro del Pueblo.
 - » “Crónica de la danza”. *Conducta al servicio del pueblo*. Año VI, N° 26, septiembre de 1943, pp 33. Buenos Aires: Ediciones del Teatro del Pueblo.
 - » Fischer Patricia Verónica y Ogás Puga Grisby. (2006). “El Teatro del Pueblo: periodo de culturización (1930-1949)”, en Osvaldo Pellettieri (comp.) *Teatro del Pueblo: una utopía concentrada*. Galerna, Buenos Aires.
 - » Leonardi, Yanina. (2020). “Primeras experiencias de intervencionismo estatal en teatro: la Comisión Nacional de Cultura” en Mayra Ortiz Rodríguez y Milena Bracciale Escalada (comp.) *De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata.
 - » *Metrópolis*. Año I, N° 1, primera quincena de mayo de 1931, pp 1. Buenos Aires: Ediciones del Teatro del Pueblo.
 - » Safta, Sylvia (2017) “Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda” pp 383-429 en *Nueva Historia Argentina: crisis económica, avance de Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Tomo VII Alejandro Cattaruzza (comp.), Sudamericana, Buenos Aires. 2001.
 - » Tiempo, César (1958) “Emilia Rabuffetti”, en *Poemas*, Emilia Rabuffetti. Sogea, Buenos Aires. pp 7-9.