



Las artes escénicas y las políticas culturales del primer peronismo (1946-1955): el caso de la danza

María Eugenia Cadús

(Universidad de Buenos Aires- Instituto Universitario Nacional de Arte)

Los dos primeros gobiernos de Perón (1946-1955) sostuvieron una importante política de intervención estatal en todos los ámbitos de la sociedad y, en este sentido, una particular política cultural. En el estudio de la danza académica - clásica y moderna- bajo este contexto, nos acercaremos a esta disciplina a través del análisis de la situación del campo de las artes escénicas en general, respecto a la situación histórico-social de la época. En este marco, observaremos las posibles repercusiones de la política de "democratización del bienestar"¹ planteada por este gobierno, a través de la cual se promovía el acceso -antes vedado- de los sectores populares al consumo cultural, al turismo, a la educación y al disfrute del tiempo libre. Sin embargo, no creemos que el efecto haya sido el mismo para las distintas artes, como tampoco lo creemos así dentro de la danza misma. Contemplamos, por un lado, el ballet -ya consagrado en ese momento- y, por el otro, la danza moderna -fuerza que luchaba por entrar y legitimarse en el campo artístico² y en el de la danza-. Si bien la disciplina formó parte de las políticas culturales, la misma siempre buscó la forma de permanecer en el ámbito de la denominada *alta cultura*. Creemos que esto puede deberse a una estrategia de afianzamiento dentro del campo del arte, aprovechando las políticas del campo social, pero manteniéndose dentro de la cultura humanista como forma de legitimarse.

La danza académica frente a las políticas culturales peronistas

La política cultural llevada a cabo por el primer peronismo, tal como expresa la investigadora Laura Mogliani en su artículo "Principales objetivos de la política

¹ Juan Carlos Torre y Elisa Pastoriza. "La democratización del bienestar", en Juan Carlos Torre (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Vol. XIII. Los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires, Sudamericana, 2002.

² Pierre Bourdieu, *Las Reglas del Arte*. Barcelona, Anagrama, 1995.



cultural teatral del peronismo (1946-1955): hegemonía y difusión cultural”, tuvo como objetivos generales lograr una hegemonía cultural como lo había logrado en el ámbito político, y fomentar la difusión cultural. Esto trajo aparejada la siguiente consecuencia:

La vehemente polémica que suscitó entre detractores y defensores [el primer peronismo], se caracterizó por una intensidad que dividió las aguas tanto en la sociedad de la época como en la historiografía posterior. Esta dicotomía social produjo una significativa diferenciación entre el campo político y el campo intelectual (Bourdieu, 1984)³. Mientras el campo político intentaba influir definitivamente sobre el intelectual, éste mantuvo su autonomía de funcionamiento, encontrándose en su centro las formaciones claramente opositoras al gobierno (Jitrik, 1992: 160)⁴. (...) [lo cual] tuvo como consecuencia que se considerara al peronismo como una tendencia “antiintelectual” (...)⁵

No obstante, a pesar de las dicotomías que generó este gobierno, en el ámbito de la danza no hemos encontrado testimonios opuestos ni a favor del mismo, ni de sus prácticas. Como veremos, se puede decir que existe una cierta distancia hacia todo lo que sucede por fuera del mundo de este arte. Quizás la danza académica, con su campo aún en formación, adquirió una aceptación más amplia en la sociedad cubriéndose bajo un -por lo menos aparente- apoliticismo que le permitió comenzar a luchar por la autonomía de su campo artístico en un clima de seguridad frente al campo social.

Ahora bien, retomando el concepto de *democratización del bienestar* y haciendo foco en el objetivo de difusión cultural, podemos decir que lo que las políticas implementadas promovieron fue el mayor acceso al consumo de bienes culturales por parte de la clase trabajadora, determinándola como un *consumidor cultural*. Tal como explica Yanina Leonardi:

³ Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en AAVV, *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI Editores, 1984.

⁴ Noé Jitrik, “Canónica, regulatoria y transgresiva”, en *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria*, Universidad Nacional de La Plata, Año 1, Nro. 1: 153-166, 1996.

⁵ Laura Mogliani. “Principales objetivos de la política cultural teatral del peronismo (1946-1955): hegemonía y difusión cultural”, s/f.

URL: http://www.filo.unt.edu.ar/posgrado/doctorado_humanidades/biblio_chamosa/Mogliani%20plan%20Quinquenal%20teatro.pdf. p. 1



Esta función de "consumidor cultural" brindada a las masas, residía específicamente en el ingreso de éstas a los ámbitos que anteriormente se establecían como patrimonio exclusivo de las clases medias y altas. Es decir, los obreros no sólo accedían al paseo por el centro de la ciudad que se constituía en un ritual -que incluía una vestimenta especial y el consumo de sus espectáculos-, sino también al repertorio de los teatros oficiales, incluyendo al teatro Colón -ámbito paradigmático de la alta cultura-.⁶

Empero observamos que este acercamiento a la cultura no fue total. Existe en el peronismo una "tradición selectiva", tal como la plantea Raymond Williams. Según este autor:

"(...) tradición constituye una selección y reelección de aquellos elementos significativos del pasado, recibidos y recuperados, que representan no una continuidad necesaria, sino deseada. (...) este 'deseo' no es abstracto sino que está efectivamente definido por las relaciones sociales generales existentes."⁷.

A través de este proceso la cultura que se rescató y enalteció fue la "(...) occidental y latina, a través de su vertiente hispánica, considerando a la cultura anterior como un elemento elitista y extranjerizante."⁸. Bajo esta selección, de corte nacionalista, hubo un resurgir del nativismo como forma de revalorizar la cultura nacional y popular. Dice al respecto Marcela Gené:

En la creación de los rituales, como en otros aspectos -concluye Plotkin-, el peronismo se presentó como una ruptura con el pasado, aunque no lograra en la práctica desvincularse por completo de las tradiciones preexistentes. En este sentido, el debate historiográfico sobre rupturas y continuidades del peronismo con la década de 1930, inicialmente referido al plano político-ideológico, se traslada al campo simbólico-cultural.⁹

Además, agrega esta autora: "Si bien en cada nueva reinscripción histórica las imágenes se modifican incorporando nuevos significados funcionales a cada

⁶ Yanina Andrea Leonardi. "Espectáculos y figuras populares: el circuito teatral oficial durante los 'años peronistas'" en Claudia Soria, Paola Cortés Rocca y Edgardo Dieleke (Ed.), *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina Moderna*, Bs. Ai. Prometeo, 2010. p. 1

⁷ Raymond Williams. *Sociología de la cultura*. Barcelona, Paidós, 1994. p. 174

⁸ Yanina Andrea Leonardi, ob. cit.; p. 1

⁹ Marcela Gené. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*. Bs. As. Fondo de Cultura Económica, 2008. p. 20



contexto, conservan ciertas 'invariantes', continuidad de modelos que aseguran su legibilidad"¹⁰.

Esto sucedió en el Ballet Estable del Teatro Colón que repone piezas costumbristas de la década del '30 que representaban el regionalismo, tales como *La flor del Irupé* (1929) y las danzas de la ópera *Huemac* (1932), ambas con coreografía original de Boris Romanoff. Pero, si bien sabemos que una obra al cambiar de época de por sí modifica su significado ya que el público tiene otro horizonte de expectativas¹¹ distinto al original para el cual fue pensada la pieza, no hemos tenido acceso a estas obras y por lo tanto no podemos saber si hubo alguna reformulación en lo formal.

Pero, si bien sabemos que una obra al cambiar de época de por sí modifica su significado ya que el público tiene otro horizonte de expectativas¹² distinto al original para el cual fue pensada la pieza, no hemos tenido acceso a estas obras y por lo tanto no podemos saber si hubo alguna reformulación en lo formal.

Además, estas coreografías traen aparejado otro problema desde su creación misma, como evidencia Susana Tambutti:

Los ballets que incluían leyendas americanistas han sido clasificados en algunos textos como "nacionalistas", posiblemente debido a una simplificación del término, o bien, apoyando esa categorización en la elección temática y en la presencia de compositores argentinos como Constantino Gaito, Felipe Boero, Juan Bautista Massa, Heitor Villalobos, Héctor Iglesias Villoud, Pascual de Rogatis y Alberto Ginastera. Si bien, en el aspecto puramente musical este período fue considerado como nacionalista por la naturaleza del material folklórico empleado y la utilización del sistema de escalas cercanas a la música folklórica, no ocurre algo similar en el desarrollo coreográfico. Bronislava Nijinska, Boris Romanoff, Richard Nemanoff, Ivo Vania Psota, Paul Petroff, Ian Cieplinsky, Margarita Wallman provenían de las escuelas académicas rusas tradicionales, eran todos extranjeros con muy poco contacto con la cultura local y, en todos los casos, con poco tiempo de residencia en el país. El hecho de utilizar música producida por artistas argentinos con tendencias renovadoras, no es condición suficiente para pensar que en la danza existía en ese momento una preocupación similar a la que

¹⁰ Ídem. p. 21

¹¹ Hans R. Jauss. *Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*. Barcelona, Península. 1976

¹² Hans R. Jauss. *Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*. Barcelona, Península. 1976

aparecía en el campo musical. En las producciones dancísticas de este momento, el contexto propio, local, aparece siempre sólo como un mero decorado.¹³

Lo cual podríamos decir que derivó en una visión romántica de la cultura nacional, mostrándola como algo pintoresco.

Ahora bien, volviendo a la época del primer peronismo, no podemos obviar el estreno de la obra *Estancia*, en el año 1952, con coreografía de Michel Borovski y música de Alberto Ginastera, sin embargo el vasto análisis que la misma merece, excede al presente escrito. A su vez, se crearon cuatro obras nuevas del carácter denominado *nacionalista*, por parte de Angelita Vélez: *Vidala, Visión del altiplano, Fiesta pampeana* y *Supay*. Cabe aclarar que esta bailarina y coreógrafa si bien en sus inicios había estudiado ballet, luego se dedicó a la danza española y al folklore argentino. Además es a partir de la asunción de Perón al gobierno que se la contrata como encargada de la *dirección folklórica* del Colón. Con esto queremos mostrar que es en este momento que la cultura popular ingresa a una institución de la alta cultura, pero los diferentes estilos de danza se encontraban separados. Al respecto, también recordamos las palabras del director de la primera compañía de danzas regionales latinoamericanas, Joaquín Pérez Fernández:

"...lo que nos interesa en nuestras danzas es la criatura humana. Arte expresionista, si se quiere, pero animado por un profundo fervor hacia lo nuestro, por un propósito de depurarlo y embellecerlo, por un deseo de sacarlo del estrecho cerco localista para llevarlo al plano de lo universal..."¹⁴.

Resulta evidente que le otorga primacía a lo universal más que a lo local a pesar de ser un emblema de lo folklórico, mostrando el predominio de la denominada "alta cultura" sobre las tradiciones populares, ya que éstas deben ser "depuradas y embellecidas" para ser aceptadas y contempladas como algo pintoresco, bajo una mirada romántica. En este sentido adherimos a Jordi Busquet

¹³ Susana Tambutti. *Una danza periférica: la "modernidad" como narrativa europea y su cara oculta, la colonialidad*. Clase universitaria del Seminario "Reflexiones sobre la danza escénica en Argentina. Siglo XX" Ficha de cátedra, inédita. Bs. As.UBA, FFyL, Artes, 2011. p. 25

¹⁴ En Susana Tambutti. *Un ballet "periférico"*. Clase universitaria de Historia de la Danza en Argentina. Ficha de cátedra, inédita. Buenos Aires, IUNA, Departamento de Artes del Movimiento *María Ruanova*, 6 de marzo de 2009. p. 27.



cuando dice que:

El romanticismo contribuyó a hacer nacer la conciencia del valor y la dignidad de la cultura popular frente a la cultura culta, pero también contribuyó a difundir una noción idealizada. Johann Gottfried Herder creía que la cultura proviene del alma del pueblo (Volksgeist). Desde entonces, la idea de cultura adopta el significado moderno de una forma o un estilo de vida particular.¹⁵

Notamos, sin embargo, que esta visión que podríamos denominar como romántica y quizás contradictoria frente a la reivindicación de la *cultura popular*, ya se encontraba en los dictámenes mismos del gobierno. Reparamos en el *Manual del Segundo Plan Quinquenal*, llevado a cabo en 1953. En éste puede leerse:

Nuestra política social tiende, ante todo, a cambiar la concepción materialista de la vida, en una exaltación de los valores espirituales. Por eso aspiramos a elevar la cultura social. (...) A ello tiende el objetivo fundamental expuesto, en cuanto sienta el propósito de conformar una cultura nacional, de contenido popular, humanista y cristiano, inspirado en las expresiones universales de las culturas clásicas y modernas y de la cultura tradicional argentina, en cuanto concuerden con los principios de la Doctrina Nacional (Gral. Perón).¹⁶

Además, tal como remarca Leonardi:

Las intervenciones del peronismo en materia teatral intentaron sortear este enfrentamiento adoptando un repertorio clásico universal, pero este gesto no obtuvo el objetivo buscado -lograr centralidad en el campo-, ya que era percibido desde la centralidad del mismo como tradicionalista, conservador y populista, en un momento donde imperaba la demanda hacia nuevas poéticas y autores modernos.¹⁷

Es decir, bajo la política cultural de primer peronismo, se promovían "(...) por un lado, la opción por el arte popular y tradicional, y por otro, la adaptación de los

¹⁵ Jordi Busquet. "De la cultura popular tradicional en la cultura de masas" en Revista *Cultura* [En línea]. Nº 1. Diciembre de 2007. URL: <http://cultura2.gencat.cat/revistacultura/article.php?ida=8>

¹⁶ Cit. en AA.VV. *Siglo XX Argentino. Arte y Cultura. Centro Cultural Recoleta*. Bs. As. 1999. p. 82

¹⁷ Yanina A. Leonardi. *Representaciones del peronismo en el teatro argentino (1945-1976)* (inédito). Tesis defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2009



contenidos de la alta cultura, de los textos 'clásicos' a los sectores populares."¹⁸.

Sin embargo, esto derivó, en la sociedad, en dos posiciones enfrentadas. Como lo explica Mara Glozman en su artículo "Perón y las academias científicas y culturales. Políticas de intervención y proyectos culturales de Estado entre 1944 y 1955", había dos concepciones respecto al intervencionismo en la cultura. Estas posturas se hicieron evidentes en el debate que se dio en la Cámara de Diputados, en el año 1950, frente al tratamiento de la Ley 14007. Por un lado, los peronistas, encabezados por el diputado Cooke, sostenían que Estado, cultura y pueblo formaban una tríada en la que el primero era quien articulaba las relaciones entre los otros dos, sosteniendo que "(...) sin la acción del Estado, la cultura -que opera, en este contexto, como equivalente de 'cultura tradicional'- y las Academias, que se designan como representantes de la cultura, se desvinculan del pueblo, y, consecuentemente, de la realidad nacional."¹⁹. Por el otro lado, en el discurso opositor

(...) hay rastros de una concepción ahistórica, inmutable de la cultura. La cultura aparece fuertemente vinculada a la libertad, como precepto creador, desligado de cualquier sujetamiento al contexto socio-histórico en el que se desarrolla. (...) Hay una naturalización de la cultura y una asociación de la "elevación cultural" a la acción de los intelectuales tradicionales y de las instituciones que los nuclea. Emerge en este discurso una concepción ligada a lo que Gramsci ([1932]²⁰ 1984) define como el "intelectual tradicional".²¹

Podríamos pensar que el lugar de la danza de la época coincide con esta última posición. Enmarcada en la *alta cultura*, buscaba representar ideas universalistas antes que la *cultura popular*. Sin embargo, a diferencia de los intelectuales que defendían esta postura, los representantes de la danza nunca hicieron declaraciones al respecto, ni a favor ni en contra de los diferentes argumentos esgrimidos en este tipo de debates. Al respecto, observamos que en

¹⁸ Laura Mogliani. Ob. cit.; p. 3

¹⁹ Mara R. Glozman. "Perón y las academias científicas y culturales. Políticas de intervención y proyectos culturales de Estado entre 1944 y 1955" en *Revista Question* [En línea], Ensayos, N° 10, Mayo 2006. URL: http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior10/nivel2/articulos/ensayos/glozman_1_ensayos_10.htm

²⁰ Cfr. Antonio Gramsci, "La formación de los intelectuales", en *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1984.

²¹ Ídem.

las producciones dancísticas, exceptuando las obras anteriormente nombradas, los espectáculos presentados continuaban la línea universalista, apartándose del contexto social, tal vez como forma de conservar su lugar en el campo artístico e intelectual de la época. En cuanto a las temáticas de las danzas representadas en el ballet, si bien no contamos con registros fílmicos o testimoniales que describan las obras, observamos que en la misma temporada en que se presentaban las piezas de Angelita Vélez, las obras que estrena Margarita Wallmann -*Passacaglia*, *La ciudad de las puertas de oro*, y una versión de *Pedro y el lobo*- correspondían a lo que podemos denominar como cultura humanista.

En el caso de la danza moderna, que emerge en el país en ésta década (1940), las obras representaban temáticas abstractas o ejercicios experimentales, como *Reflejos del agua* (1946), *Paralela perpendicular círculo* (1946), *Encantamientos 1, 2, 3, 4 y 5* (1950) de Paulina Ossona, o *Romance de la pobre dama* (1953) de Luisa Grinberg, sin olvidarnos del *Salut au Monde!* (1948) de Miriam Winslow; muestras de universalismo.

Quizás podríamos hacer una excepción -pero podría no ser tal- con la obra *Esta Ciudad de Buenos Aires* de Ana Itelman, estrenada en 1955, en el Teatro Nacional Cervantes. En opinión generalizada fue un intento pionero de integrar el tango al lenguaje coreográfico académico, utilizando música de Astor Piazzolla; sin embargo, Estela Maris quien bailó en esta pieza y ayudó a montarla, no opina lo mismo, sino que señala que "(...) la obra tenía un lenguaje de danza moderna y sólo un número que mucho tiempo después bailó Oscar Araiz se sostenía como un aire de tango, muy compadrito."²². Además cabe recordar que esta pieza no tuvo relevancia en ese momento sino años después con su reposición en el Teatro San Martín.

Los espacios de la democratización de la cultura: las instituciones

Tal como lo muestra Gené²³, organismos oficiales como la Secretaría de Cultura y la Subsecretaría de Informaciones fueron los encargados de llevar

²² Beatriz Durante (Coord.). *Historia General de la Danza en la Argentina*. Bs.As. Fondo Nacional de las Artes, 2008. p. 249

²³ Marcela Gené. *Ob. cit.*

adelante las actividades de propaganda del gobierno. Y para la difusión de estas ideas, dieron acceso a la cultura, organizando eventos masivos destinados a los trabajadores, en un gesto de lo que podríamos denominar como democratización de la cultura²⁴. Posteriormente, las políticas culturales teatrales se intensificaron con los Planes Quinquenales, particularmente con el Segundo. Al respecto, señala Mogliani, entre otros puntos, que en la búsqueda de la hegemonía cultural, el gobierno intentó por un lado controlar las instituciones existentes y por otro crear nuevas instituciones. En cuanto a esto último, en relación a la danza, se crea en 1950 la Escuela Nacional de Danzas dejando de este modo de depender del Conservatorio de Música.

Por otra parte, muestra esta investigadora, la necesidad de fomento de la cultura expuesta en ambos Planes Quinquenales. Una forma de lograr este objetivo fue la difusión del teatro en el interior del país.

Un ejemplo de esta política cultural de orientación federal se observa en la *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*, publicación de la Comisión Nacional de Cultura, que principalmente difundía las actividades organizadas y auspiciadas por la Comisión, pero que también daba cuenta de las actividades organizadas en todo el campo cultural, en los sectores privado, independiente o profesional. Sus secciones Conferencias, Música, Teatro, Artes Plásticas, Coreografía, comenzaban con la reseña de las conferencias, conciertos, representaciones teatrales y de danzas, exposiciones y concursos de artes plásticas que se realizaban en la Capital, y a continuación, los que se realizaban en diferentes ciudades del interior.²⁵

Cabe destacar la sección denominada "Coreografía", la cual merece un estudio más detallado que excede al presente artículo.

Respecto al acceso a los espacios institucionales destacamos ciertas características de la *democratización del bienestar* que resultan afines a las artes escénicas, siendo este espacio un lugar de confluencia entre la danza y el teatro. Como expresa Leonardi:

²⁴ Yanina A. Leonardi. "Un teatro para los descamisados" en *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Universidad de Buenos Aires, año nº 4, N° 7, julio de 2008. www.telondefondo.org

²⁵ Laura Mogliani. Ob. cit.; p. 7



(...) podríamos establecer una clasificación de las mismas [instituciones], en función de la significación otorgada a partir del uso que le fue dado en estos años. (...) En primera instancia, se encuentran los teatros oficiales que fueron elegidos para la puesta en escena de los textos dramáticos de propaganda peronista. Entre ellos, el Teatro Nacional Cervantes (...) En segundo lugar, ubicamos al espacio urbano y al uso popular que el peronismo hizo de éste. Si bien esta fue una acción que ya había sido implementada anteriormente, durante el peronismo la misma se sistematizó y profundizó (...) Por último, podemos establecer como tercer espacio, a una institución tradicional que se constituyó en el ámbito donde se focalizó la polémica entablada entre la "alta cultura" y la "cultura popular", entre el antiperonismo y el peronismo, durante estos años, a la vez que en la representación del lugar marginal que la cultura peronista ocupó dentro del campo intelectual. El Teatro Colón (...)²⁶

Asimismo observamos en esta época la incorporación de la danza a nuevos escenarios como: el Teatro Argentino de La Plata, el Teatro Municipal de Buenos Aires, el Teatro Presidente Alvear, el Teatro IFT, el Teatro del Lago de Palermo, y el Parque Lezica. Lo que muestra una cierta descentralización del Colón, no obstante éste seguirá siendo la institución más importante para la danza. Por otra parte, podemos cuestionar si esta apertura interna no traía a colación un cierre parcial hacia los públicos masivos, ya que a pesar de que varios de estos espacios eran teatros oficiales, los cuales bajo el peronismo fueron más accesibles para las masas populares; los demás eran comerciales como el Smart, la Sala Van Riel, el Politeama, el Odeón, el Apolo, y el Astral, o independientes como el Teatro La Máscara y el Fray Mocho, a los cuales no acudían las multitudes. Sólo podríamos hacer una excepción, en la danza moderna, en el caso de las obras *Canto de cumbre y pampa/La mujer/Poetas españoles* (1945) y *Romance de la pobre dama* (1953), ambas de Luisa Grinberg, para las que se utilizaron el Teatro del Lago de Palermo y el Parque Lezica respectivamente. Lo que indicaría una parcial apertura hacia el campo social sobre la cual no poseemos evidencias aún que muestren que el objetivo de estas presentaciones fuera la difusión de la danza a un público masivo.

Ahora bien, cabe cuestionarse ¿por qué la danza podía estar en todos esos espacios a la vez? Siendo, por ejemplo, el Teatro Independiente, un emblema de la

²⁶ Yanina A. Leonardi. ob. cit., 2009.

disidencia con el peronismo²⁷, y los teatros oficiales un emblema de la *democratización del bienestar* llevada a cabo por éste. Por el momento, dejamos abierta la pregunta.

Por parte de la danza clásica, se mantiene como escenario principal el Teatro Colón, añadiéndose el Teatro Argentino de La Plata con su respectivo ballet denominado *Ballet del Teatro Argentino de Eva Perón*. Aunque se sumarían los escenarios al aire libre como el Teatro del Lago de Palermo, el anfiteatro del parque Centenario y el Museo Saavedra, sólo durante la temporada de verano. En éstos, el Ballet Estable del Colón representaría los éxitos de la temporada pasada. Es decir, las obras se estrenaban en el Colón, y en el verano del año siguiente se mostraban de forma libre y gratuita para las clases populares. Claro que esto era una disposición administrativa y no una decisión de la compañía. Además cabe destacar que la *alta cultura* y la *cultura popular* continuaban separadas, ya que los públicos no se mezclaban, manteniendo cada uno su espacio dentro del teatro y de su programación. Al respecto y a modo de cierre de este apartado, quisiéramos evocar el recuerdo de Carlos Manso sobre estas funciones, ya que consideramos que expresa adecuadamente el contexto desde el punto de vista de los agentes del campo de la danza:

Las temporadas de verano al aire libre en los jardines de Palermo siguen siendo predilectas de un público popular y de clase media, que exterioriza su agrado colmando las precarias instalaciones –con duros asientos de tablitas horizontales de madera–; a muchas personas se las ve llevando pequeños almohadones para clamar sus asentaderas.²⁸

Después de esta temporada vendría la de verano en el anfiteatro de parque Centenario, enorme abanico de madera color verde claro, ubicado entre espeso follaje –con un fondo de ladridos provenientes del Instituto Pasteur–, que noche a noche colmaba su capacidad para 9.000 personas. Lleva el Colón al pueblo los estrenos de 1953.²⁹

²⁷ Ver el artículo de Yanina A. Leonardi "Disidencias y modos de réplica ideológicas: el Teatro Independiente durante la primera gestión peronista (1946-1955)" en *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Universidad de Buenos Aires, año nº 6, Nº 11, julio de 2010 (www.telondefondo.org)

²⁸ Beatriz Durante (Coord.). *Historia General de la Danza en la Argentina*. Bs.As. Fondo Nacional de las Artes, 2008. p. 103

²⁹ Ídem. p. 120



Conclusiones

Si bien la danza formó parte de las políticas culturales de la *democratización del bienestar* del primer peronismo, la misma siempre encontró la forma de permanecer en el ámbito de la denominada *alta cultura*. Por el momento, pensamos que esto puede deberse a una estrategia de afianzamiento dentro del campo del arte. Aprovechando por un lado las políticas del campo social, pero manteniéndose dentro de la cultura humanista como forma de legitimarse. No obstante, por otro lado, podríamos observar una parcial apertura del ballet hacia un público masivo a través del cine, pero este tópico excede el propósito del presente artículo.

eugeniacadus@yahoo.com.ar

Abstract

Academic dance, as a performing art, shares spaces, institutions and cultural policies with the field of theatre. Therefore, in this introductory approach to the study of dance under the first peronism (1946-1955) we decided to start from the situation of the performing arts in general to then focus on dance and its peculiarities within that scenario.

Palabras clave: danza, peronismo, artes escénicas, políticas culturales, campo.

Key words: dance, peronism, performing arts, cultural policies, field.