

La consolidación de la práctica de la danza escénica durante el primer peronismo

Eugenia Cadús
CONICET - UBA

Resumen

El artículo propone un relato de la conformación de la práctica de la danza espectacular en la Argentina, haciendo particular hincapié en la relación con el mundo social. Indaga en la o las ideologías que sustentan dicha práctica artística a lo largo de su historia en nuestro país, desde sus orígenes, hasta 1955. A partir de la planificación cultural del primer peronismo, consideramos que se puso en tensión las categorías establecidas de las denominadas “alta” y “baja” cultura. Analizaremos cómo se vio afectada la ideología subyacente a la danza bajo la “democratización de la cultura” planteada por las políticas estatales del primer peronismo, y cómo la práctica de la danza se consolida bajo este contexto socio-político.

Palabras clave

Danza, primer peronismo, planificación cultural, “alta” y “baja” cultura

Abstract

The article describes the conformation of the practice of Argentine theatrical dance, emphasizing on the correlation with the social world. I inquire into the ideology that sustains this artistic practice throughout its history in Argentina, from its origins until 1955. First Peronism cultural planning challenged the established categories of the so-called “high” and “low” culture. I analyze how the underlying dance ideology was affected by the “culture democratization” state policy of First Peronism, and how the practice of dance is consolidated in this socio-political context.

Key words

Dance, First Peronism, cultural planning, “high” and “low” culture

Introducción

En la Argentina, la danza escénica comenzó a dar sus primeros pasos para conformarse como práctica artística, alrededor de 1913. La danza, de la mano de la clase alta y de la intelectualidad porteña, se va a estructurar bajo una concepción elitista del arte, concibiéndola como un arte teatral erudito, cuyos representantes de la época serán, en primer lugar el ballet —particularmente el denominado ballet moderno que sigue la estética impuesta por la compañía Les Ballets Russes y las compañías derivadas de esta—, y luego la danza moderna —a partir de su vertiente norteamericana— (Tambutti, 2011b).

Ahora bien, durante el primer peronismo se sostuvo una importante política de intervención estatal en todos los ámbitos de la sociedad, así como por primera vez se ejecutó una planificación cultural en la que la danza, junto a las demás artes, estaba incluida. Observaremos las posibles repercusiones en la práctica de la danza, de la política de “democratización del bienestar” (Torre y Pastoriza, 2002) planteada por este gobierno. A través de ésta, se promovía el acceso —antes vedado— de las clases populares a las artes, la cultura, el turismo, la educación y el ocio. Tal expansión del consumo cultural por parte de la clase trabajadora puso en jaque la concepción estándar de las denominadas “alta” y “baja” cultura. Por ello, nos centraremos en el análisis de esta época. Indagaremos en cómo se vio afectada la ideología subyacente a la danza bajo la “democratización de la cultura”.

Como una consecuencia de esto, consideramos en términos generales, que si bien la danza formó parte de las políticas culturales gubernamentales, buscó la forma de permanecer, estéticamente, en el ámbito de la denominada “alta cultura”. Creemos que puede deberse a una estrategia de afianzamiento dentro del mundo del arte y sus formaciones culturales, aprovechando por un lado las políticas estatales pero manteniéndose dentro de la cultura humanista como forma de legitimarse, por medio del sostenimiento de una evasión romántica que la identificaba.

En el presente artículo indagaremos en la conformación de la esfera de la práctica de la danza espectacular en la Argentina, haciendo particular hincapié en la relación con el mundo social. Así como indagando en la o las ideologías que sustentan dicho campo a lo largo de la historia, desde sus orígenes, hasta 1955.

Para ello, en primer lugar, cabe definir el objeto artístico que estudiamos. La danza espectacular como arte teatral se diferencia de las manifestaciones sociales o folklóricas de la danza. Estudiamos la danza en cuanto acontecimiento escénico con finalidades artísticas. Lo cual se distingue de las funciones rituales, religiosas, sociales, terapéuticas, u otras que pueda tener la danza como práctica social, lo cual es objeto de estudio de otras disciplinas como la antropología, por ejemplo.

En este sentido, definimos como el inicio de la danza espectacular el momento en que obtuvo reconocimiento en cuanto arte. Es decir, siguiendo el modelo de la historia del arte de Arthur Danto (2009) y la concepción de arte de Hans Belting, que el inicio de la danza acontece cuando los modos de producción y recepción de esta comenzaron a organizarse según un programa artístico. Tal como explica la investigadora de la danza Susana Tambutti (2015a), este inicio está ligado a la creación de la Academia Real de Música y Danza, en Francia, en 1661, bajo la monarquía absolutista de Luis XIV. “A partir de ese momento la danza comenzó a producirse y pensarse como un arte que era necesario reglamentar, codificar y sistematizar en cuanto a sus formas de producción y recepción. Esta sistematización estableció un cambio radical en la validez, tanto artística como social, que la danza tenía respecto de las otras artes y, lo que es más importante, su estatuto artístico comenzó a definirse según estrictas consideraciones estéticas.” (Tambutti, 2015a: 24)

Tal como podemos observar, desde su inicio la danza estuvo ligada estéticamente a la ideología dominante de la clase alta —en este caso monárquica— y dependía de las políticas estatales. Los movimientos del ballet, la técnica que propiciará el control de los cuerpos, y las producciones escénicas van a estar diseñados para representar el poder (Ver Franko, 1993).

En la corte, todos bailaban: el rey mismo tomó clases de danza durante veinticinco años y brilló en los ballets que puntualizaban la vida de la corte. Sus performances constituían el espectáculo máximo en Versalles, y sus cortesanos se esforzaban por bailar con el mismo autocontrol y gracia. Esta lucha no se daba simplemente en términos de la técnica y la práctica, ya que, en la danza cortesana —desde ballets elaborados hasta la danza social—, la única música permitida por el rey era una música francesa rígida y regimentada. Por lo tanto, tanto literal como figurativamente, el rey marcaba el tono y los cortesanos bailaban acorde (Melzer y Norberg, 1998: 6).

Sin perder de vista este origen de la danza escénica, y teniendo en cuenta que la danza es una práctica artística no escindida ni autónoma del mundo social, nos proponemos analizar las relaciones de la danza local (de la Argentina) con la sociedad y el Estado.

Siguiendo el modelo planteado para el teatro por Osvaldo Pellettieri (1997), no creemos en las historias del arte en las que un autor reemplaza a otro por su “talento” o “genio”, ni tampoco pensamos los cambios en la danza argentina por “influencia” de un autor extranjero. Sino que pensamos aquellas “influencias” extranjeras como estímulos externos que son apropiados por los creadores locales y resementizados (Pellettieri, 1997). En este sentido, nos diferenciamos de una concepción lineal de la historia tradicional. En cambio, estudiamos a la danza en dos ejes dialécticos: el sincrónico y diacrónico (Adshead-Lansdale y Layson, 1983). Por un lado, desde un enfoque diacrónico, macrohistórico, nos interesa exponer la historia de la danza a través del tiempo, estudiando un período que cuenta con otros momentos anteriores y posteriores, cada uno con sus símbolos y paradigmas. Por el otro, desde una perspectiva sincrónica, microhistórica, nos proponemos estudiar momentos precisos de la historia, las obras y su recepción, y las prácticas artísticas y formaciones culturales e intelectuales en su relación con la serie social.

En este cruce dialéctico de la proyección de los ejes sincrónicos y diacrónicos, concebimos a la historia de la danza en la Argentina con sus continuidades y rupturas. “Por un lado, la historia interna que explica cómo y qué constituye un sistema; por el otro, la historia externa que explica por qué cambia el sistema en contacto con la serie social a partir de la situación cultural general, la situación política, y de la apropiación de nuevas formas procedentes de otra cultura.” (Pellettieri, 1997: 16)

En el presente artículo, nos detendremos a explicar cómo se estructura este sistema de la práctica de la danza en relación con la serie social. Observaremos las culturas dominantes, “residuales” y “emergentes” (Williams, 2012); así como las “formaciones” de esta práctica, es decir “(...) los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales.” (Williams, 2000: 139)

Para este desarrollo, expondremos en un primer apartado, los inicios de la danza espectacular en la Argentina y cómo se conforma un gusto determinado, para luego desarrollar en un

segundo apartado, los distintos aspectos que definirán a esta práctica durante las décadas de 1940 y 1950, a saber: los agentes (coreógrafos, maestros, directores, bailarines, críticos), la educación artística, y los espacios y consumo de este arte. En este punto nos detendremos a analizar la “primera modernización” de la danza, la emergencia de la danza moderna ante la hegemonía dominante de la danza clásica.

Como consecuencia de la escasa bibliografía actual sobre historia de la danza en la Argentina, nos vemos impelidos a, por un lado, reseñar la historia de la misma en nuestro país, y por el otro, articular con las políticas culturales llevadas a cabo durante el primer peronismo para desarrollar un análisis teórico-crítico. Es por ello que recurrimos para este trabajo, a las fuentes primarias documentales —programas de mano, noticias periodísticas, fotografías, filmaciones, entrevistas— localizadas tanto en acervos públicos, nacionales, provinciales y municipales, como en archivos privados. También recurrimos a fuentes secundarias, tales como biografías de los bailarines y coreógrafos de la época.

Inicios de la danza espectacular en la Argentina

La cultura de élite conformada por la oligarquía porteña de fines del 1800 y principios del 1900, pretendía que Buenos Aires y por ende la Argentina, fuese considerada la nación más “moderna” entre los países latinoamericanos, por lo tanto estimaron que le correspondía una danza de escena que se distinguiera de los gustos populares —el circo, el folklore y el tango—. Así, la danza entendida como “arte culto” se construyó bajo la influencia cultural de la modernidad eurocentrada y se consideró como dignas representaciones de este arte al ballet “moderno” según el modelo francés, en primer lugar, y luego, a una *modern dance* que seguía la novedad proveniente de Estados Unidos (Tambutti, 2011b). De este modo, estas formas artísticas fueron adoptadas como modelos a seguir, no sólo en la Argentina sino en toda América Latina. Tal como señala Tambutti, a través de la música, la ópera y el ballet, una generación de “ideas liberales, europeístas, pseudo-culta, ansiosa por dejar atrás los entretenimientos de origen campero o los heredados de España fue adoptando directamente, el estilo de la sociabilidad europea.” (2011a: 16) En este marco, la existencia de una danza escénica quedaba ligada al enfoque europeísta de la elite argentina, para la cual su conexión con Europa definía su éxito económico y su inserción cultural en el mundo (Tambutti, 2011a).

Las compañías de ballet comenzaron a presentarse en la Argentina a partir del siglo XIX¹, la mayoría provenientes de Francia e Italia, pero si tuviéramos que fijar el inicio de un posible relato histórico de la danza en nuestro país, podríamos hacerlo en 1913, cuando llega a Buenos Aires la compañía de los Ballets Russes dirigida por el empresario Serge Diaghilev y comienza a gestarse el interés por la producción de ballets locales (Destaville, 2008).

Cabe describir brevemente a los Ballets Russes ya que, como señalamos, fue la compañía que consolidó en nuestro país, una forma de hacer danza, legitimando al ballet como arte “culto” y definiendo el “gusto” de las clases acomodadas porteñas como consumidores privilegiados de esta expresión artística. Los Ballets Russes fue una compañía que funcionó entre los años 1909 y 1929. Con sede en París, Francia, el empresario y crítico de arte Diaghilev creó esta compañía emblemática del siglo XX que reformó la danza académica. Fueron los representantes del denominado ballet moderno, es decir, una forma de ballet que modificó las estructuras coreográficas y los conceptos de expresión tal como hasta ese momento eran comprendidos (Tambutti, 2015b). Los integrantes de esta compañía habían sido formados por maestros franceses e italianos pero, debido al debilitamiento de la tradición académica, se pronunciaron contra sus restricciones e intentaron desequilibrar el poder del centro oficial del arte de la danza de aquel momento, la Academia de San Petersburgo (Tambutti, 2015b). Algunos de los bailarines y coreógrafos que formaron parte de este grupo fueron Anna

Pávlova, Michel Fokine, Vaslav Nijinsky, Boris Romanov, Tamara Karsavina, Serge Lifar, Bronislava Nijinska, Georges Balanchine, y Léonide Massine. Además, la compañía se destacó por trabajar en colaboración con los artistas de la música y la plástica de vanguardia de la época, tales como Léon Bakst, Alexander Benois, Igor Stravinsky, Nikolái Cherepnin, Maurice Ravel, Claude Debussy, Erik Satie, Pablo Picasso, Henri Matisse, y Georges Braque, entre muchos otros.

Como puede observarse, esta compañía, así como las que se derivaron de la misma luego de su disolución tras la muerte de Diaghilev en 1929, eran representantes del arte moderno, de la expresión artística de la aristocracia europea, de una intelectualidad elitista. Es por ello, que los miembros de la élite intelectual porteña apoyaron la iniciativa empresarial de Ciacchi de traerlos a Buenos Aires (Destaville, 2008), primero para realizar presentaciones, pero luego, muchos de estos coreógrafos y bailarines se asentaron en la Argentina, formando a las primeras generaciones de bailarines del Teatro Colón, así como las primeras coreografías locales. De este modo, se formó el gusto por el ballet moderno. Cabe señalar además, que la primera gira que llevaron a cabo los Ballets Russes en América del Sur (Buenos Aires, Río de Janeiro y Montevideo), se realizó tres años antes que la única gira que efectuaron por Estados Unidos en 1916. Ya que el público local frecuentaba París y ya había presenciado los espectáculos de esta compañía. Opina al respecto Destaville: “Como atractivo público éramos muy importantes en aquellos años, y había también dinero de sobra para pagar a los artistas de la *troupe* dirigida por Diaghilev.” (2008: 28)

Poco a poco la danza comenzará a ocupar un lugar en las prácticas artísticas de nuestro país y eso se ve reflejado en los documentos paratextuales de las obras de principios del siglo XX. Tal como señala el periodista e historiador de la danza Enrique H. Destaville (2008) —respecto a la coreografía inaugural del Teatro Colón de 1908 perteneciente a la ópera *Aída*—, resulta difícil encontrar en los testimonios de esos años —tanto en programas de mano como en periódicos—, datos precisos o apreciaciones artísticas sobre las bailarinas italianas. Los programas de sala del Teatro Colón eran sumamente escuetos y se centraban principalmente en el argumento de la ópera representada, y los diarios, cuando se referían al espectáculo, sólo comentaban acerca de la música y los cantantes; la danza ocupaba un lugar secundario y no existían los críticos de ballet, ni siquiera alguno de música que se interesara por la danza o tuviera conocimientos específicos sobre este arte (Destaville, 2008: 26).

No obstante, el interés por la danza continuó creciendo y ganando adeptos que querían posicionar al ballet como práctica artística. Así, en 1919 el Teatro Colón inició la organización de una escuela de danza, y en 1925 se concretó la creación de un Cuerpo de Baile Estable del teatro.

En 1919, bajo el gobierno de Hipólito Yrigoyen, el Teatro Colón emprendió la fundación de una escuela de danza cuyo único docente era Natalio Vitulli (Manso, 2008). Luego, en 1922, durante la concesión del Colón a los empresarios Faustino Da Rosa y Walter Mocchi, se crearon las escuelas para la enseñanza de solfeo, canto y danza. Esto estuvo planificado por Cirilo Grassi Díaz, Carlos López Buchardo y Enrique T. Sussino. El músico López Buchardo fue designado director, y se incorporaron al cuerpo de baile Gema Castillo (hija del escritor José González Castillo y hermana del músico popular Cátulo Castillo) y Lola Segovia, entre otras (Manso, 2008). Estas escuelas sentaron el precedente para que en 1924, bajo la presidencia del Marcelo T. de Alvear, se creara el Conservatorio Nacional de Música, Arte Escénico y Declamación, bajo la dirección de López Buchardo. Del mismo modo, en 1937 se creó la Escuela de Ópera del Teatro Colón, que en 1960 pasará a llamarse Instituto Superior de Arte del Teatro Colón, dictándose las carreras de danza clásica, canto lírico, régie, dirección musical de ópera y caracterización teatral.

De estas instituciones surgieron los bailarines del primer Cuerpo de Baile Estable del Teatro Colón, quienes luego serán maestros de las siguientes generaciones. Formaron parte de ese primer elenco: Lydia Galleani, Ernestina Del Grande, Eudoxia Schubert, Josefina Abelenda, Blanca Abbove, Olga Farrace, Nélida Cendra, Isabel y Esmée Bulnes, Ana Giralt, Lydia Mastrazzi, Teresa Goldkuhl, Yonne García, Rosa Rabboni, Mercedes Quintana, Elena Cofone, Ángeles Ruanova, Matilde Ruanova, Armando Varela, Andrés Gago y Francisco Durán, y las bailarinas solistas Dora Del Grande, Blanca Zirmaya y su hermana Leticia de la Vega —a su vez designada profesora de danza en el Conservatorio— (Manso, 2008).

Pero los coreógrafos y maestros continuaron siendo europeos, provenientes de los Ballets Russes o sus compañías derivadas. En un principio, antes de que se creara el ballet estable, el Colón estableció que todos los primeros bailarines contratados para presentarse en el teatro, debían también impartir clases a las niñas aficionadas a la danza (Manso, 2008). Luego, los primeros maestros del Cuerpo de baile estable fueron George Gerogievich Kyasht y Adolph Bolm, ambos provenientes de los Ballets Russes. Asimismo, en 1926 fue contratada Bronislava Nijinska, en 1928 Boris Romanoff, en 1931 Michel Fokine, y así se continúan los nombres.

De este modo comenzó a gestarse la práctica de la danza en la Argentina, en el que los distintos agentes se iban formando como productores y como espectadores de este arte, de la mano de los “expertos” extranjeros previamente legitimados en París. Esto puede verse reflejado en la crítica, tal como señala Destaville, en los comentarios periodísticos —si es que los había— el vocabulario empleado era siempre el mismo, los bailarines habían eran “ágiles” o “elásticos”, o bien “una serie de adjetivos alambicados y frases de dudosa poesía aludían a que una bailarina fuese suave y etérea.” (2008: 27) Algunas revistas a veces anticipaban las presentaciones de los artistas con artículos en los que el protagonismo era de las fotos pero la noticia en sí sólo informaba las fechas y la representación esperada, y el nombre del coreógrafo raramente se mencionaba (Destaville, 2008). “Bajo las fotos de ballet, alguna leyenda prosaica rezaba: ‘Una pose de las jóvenes y plásticas bailarinas’, ignorando que ‘la’ de la foto era nada menos que Tamara Karsávina o Anna Pávlova y Olga Spessitzzeva (!). En esto de lo prosaico de las leyendas se ‘destacaba’ la revista *Caras y Caretas*.” (Destaville, 2008: 27) Recién en la década del ’30 aparecerían las críticas especializadas de Fernando Emery en diarios “de tinte político nacionalista, desaparecidos tiempo después, cuando nuestro país declaró la guerra a Alemania, casi a fines de la contienda.” (Destaville, 2008: 27)

Los ‘40 y ‘50

En términos generales, desde sus inicios, la danza espectacular en la Argentina seguirá creciendo y legitimándose dentro de las prácticas artísticas, siempre con el apoyo de la élite intelectual porteña. El Teatro Colón se conformará como el centro legitimador de la danza y su compañía como la más prestigiosa. Las visitas de bailarines, coreógrafos y maestros extranjeros continuarán durante las décadas de 1940 y 1950, pero también comenzarán a tomar relevancia los bailarines locales que se iniciarán a su vez, en la docencia y la coreografía. Así, para 1940 el ballet constituirá la forma de danza consagrada y legitimada.

No obstante, otra fuerza buscará ingresar a las formaciones de la danza: la danza moderna. Podemos tomar como antecedentes de la danza moderna a: la visita de Isadora Duncan en 1916; la labor artística y docente de Alexander y Clothilde Sakharoff a partir de la década del ’30 —algunos de sus bailarines fueron Paulina Ossona, Estela Maris, Cecilia Ingenieros y Mara Dajanova—; la enseñanza de Gimnasia Rítmica por parte de Vera Shaw, quien introducía nuevos conceptos de movimientos relacionados con la danza moderna que había conocido en Estados Unidos; la enseñanza de principios expresivos de la nueva danza por parte de Francisco Pinter; las presentaciones en Buenos Aires durante los ’30 de Ida Meval, Harald

Kreutzberg, el Ballet Jooss, e Inés Pizarro; y el asentamiento en el país de los alemanes Annelene Michiels de Brömli y Otto Werberg (Isse Moyano, 2006). Estos precedentes ayudaron a instalar a la danza moderna en la Argentina, pero será recién en 1944 que podemos decir que este estilo se afianza y emerge en la práctica artística de la danza y sus formaciones.

En 1944 se instaló en la Argentina la danza moderna con el asentamiento en el país de Miriam Winslow (1909-1988), bailarina y coreógrafa perteneciente a la escuela norteamericana de *modern dance*, Denishawn, aunque también estudió ballet, flamenco, y *ausdruckstanz* con Mary Wigman y Harald Kreutzberg (Weber 2009). Previamente, en 1941, Winslow se había presentado en Buenos Aires junto a su compañero Foster Fitz-Simmons, en el Teatro Odeón. Y volvieron a presentarse en 1943 (Isse Moyano, 2006).

Ella creó el primer ballet de danza moderna, llamado Ballet Winslow, en el que formó a los denominados “pioneros de la danza moderna”, la primera generación de esta forma de danza en nuestro país. La primera compañía de Winslow estuvo compuesta por Cecilia Ingenieros, Renate Schottelius, Luisa Grinberg, Ana Itelman, Clelia Tarsia, Élide Locardi, y Margot Cópola. Luego se integraron Rodolfo Dantón, Paulina Ossona, Paul D’Arnot, Angélica Dorrego, Ángela Cañas, Ema Saavedra, José Moletta, Enrique Boyer, Henry Brown, y Aníbal Navarro (Isse Moyano, 2006).

A modo de síntesis podemos decir que la danza moderna se compone de dos ramas: la norteamericana, que llamaremos *modern dance*, inició con Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Ted Shawn y otros, y alcanzó su esplendor con Martha Graham, Doris Humphrey y Helen Tamiris (como las coreógrafas más conocidas); y la danza moderna alemana o *ausdruckstanz* —danza de expresión— con Mary Wigman y Rudolf von Laban como sus representantes más directos. La danza moderna surgió como una reacción contra los rígidos cánones impuestos por la academia (entiéndase danza clásica). Se dio predominancia a la expresión de una interioridad. Para ello se crearon diferentes técnicas bajo una nueva cultura corporal que ubicaba al cuerpo y al movimiento en el centro de la escena (Tambutti, 2015b).

En cuanto a la escuela Denishawn, la misma fue fundada por Ruth St. Denis y Ted Shawn en Los Ángeles, California (Estados Unidos), en 1915, y se apoyaba principalmente en la idea de lograr una formación integral y la de generar una comunidad educativa parecida a un santuario. En Denishawn se intentaba trasladar a la creación coreográfica los principios de oposición, del ying y el yang, como el dualismo que manifiesta la forma de existencia religiosa responsable de la vida del hombre y del universo (Tambutti, 2015b). “Su expresión y filosofía estaban basadas en el hecho espiritual según el cual todas las cosas evolucionaban por la acción y reacción de los elementos positivo y negativo que subyacían a la creación. El cuerpo humano era entendido como un microcosmos, por eso, la misma energía que regulaba el universo también era determinante para el ser humano.” (Tambutti, 2015b: 27)

En la Argentina, el Ballet Winslow fue representante de esta vertiente norteamericana de *modern dance*, aunque como mencionamos, su directora también estudió con maestros provenientes de la *ausdruckstanz* (Weber, 2009). La compañía actuó entre 1944 y 1946. Winslow misma se hizo cargo de la producción de esta. “Se realizaron continuas giras por las provincias y hasta dos funciones diarias en Buenos Aires, con gran repercusión de público. Fue un verdadero suceso que terminó en 1946, por problemas internos, relacionados con el pago que reclamaron algunos bailarines para realizar una gira por Europa que había organizado la coreógrafa. Miriam Winslow retornó a los Estados Unidos.” (Isse Moyano, 2006: 15)

Si bien el Ballet Winslow tuvo una breve duración, marcó el inicio profesional de otro modo de danza (Tambutti, 1999). Formó a bailarines y bailarinas que comenzaron a presentarse en diversos teatros, principalmente como solistas, pero luego también formaron compañías

propias. Crearon sus coreografías, viajaron a Estados Unidos para tomar clases, y enseñaron en estudios privados e instituciones oficiales. Lo que quisiéramos destacar de esta compañía es que, al ser profesional (aunque con fondos propios y privados), demostró no sólo que otra técnica de danza era posible, sino que era sustentable, creando bailarines profesionales en un ámbito no oficial.

No obstante, estas pioneras de la danza moderna argentina tendrán que luchar como fuerza emergente, para ser legitimadas. Al respecto, cuenta Luisa Grinberg acerca de las clases que dictaba en la década del '40:

Fue una técnica que me costó mucho imponer, porque la gente cuando se le decía danza moderna, pensaba que era tango, o algo así. En mi estudio yo enseñaba danza moderna, pero en principio nadie supo qué era danza moderna. Como no pude poner ese nombre porque moderna era una palabra que estaba mal vista, entonces daba una clase de danza clásica y la otra se llamaba Introducción a la Danza. Después, a los alumnos de mi escuela empezó a gustarles esa clase y cuando eso entró bien, yo ya empecé a llamarlo como correspondía, danza moderna (Isse Moyano, 2006: 45).

Si bien estas bailarinas encontraban la manera de vivir de la danza, dando clases, muchas veces debían hacer presentaciones producidas por ellas mismas. De este modo, consideramos que se inicia un modo de producir danza que persiste hasta el día de hoy, en el ámbito de la denominada "danza independiente". Un modo de producción que en nuestra opinión, está más bien ligado a la religiosidad (recordemos los principios de la Denishawn), en el que el bailarín se sacrifica por su arte. Un modo de producción sacerdotal, motivado por la devoción y la entrega, el sacrificio para con la danza. "Siempre se pierde plata con la danza" (Isse Moyano, 2006: 37), dice Paulina Ossona hablando del sistema de cooperativa bajo el cual organizaba su compañía. Claro que en este punto, y para comprender mejor el funcionamiento de la danza moderna, también habría que estudiar el *habitus* de cada una de estas bailarinas, pero ello excedería al presente artículo (Ver las biografías de estos bailarines en Isse Moyano, 2006).

De este modo se inicia la profesionalización en la danza moderna, quienes en 1952 incluso se agruparon en la primera asociación de la danza: ASARDA (Asociación Argentina de Danza), dirigida por Luisa Grinberg y Paulina Ossona. Esta agrupación reunía a bailarines y coreógrafos y a los futuros egresados de la Escuela Nacional de Danzas, y su función residía en la organización de ciclos de danza, conferencias, y cursos (Tambutti, 1999: 95).

Sin embargo, en el ballet la situación era diferente. De por sí el ballet resultaba un arte costoso en cuanto a formación (muchas veces privada) y a recursos materiales necesarios para la actividad (trajes, zapatillas, uniformes). No obstante, debido a características de *habitus* o capital simbólico, no sólo la clase alta accedía a esta práctica. Si bien, era un arte considerado de élite y poco accesible para las clases populares, también existía un sector, inmigrante, que consideraban al ballet, así como a la ópera, por su valor de capital simbólico, y realizaba esfuerzos económicos para acceder a estos bienes culturales. De este modo, las primeras camadas de bailarines que formaron el Cuerpo Estable del Ballet del Colón, tenían orígenes sociales y económicos diversos. Y esta variedad se acrecentó a partir de la creación de las instituciones formativas públicas que nombramos anteriormente. Estas instituciones fueron las que prepararon íntegramente a la segunda camada de bailarines argentinos que integraron parte del Ballet Estable. Estos niños, se incorporaban a la vida laboral de la danza aun siendo estudiantes. Participaban de las óperas y ballets en los roles de "niños", por ejemplo en *La Bella Durmiente del Bosque* eran "hongos", "frutillas" o "gatos". "Todo era

‘ad-honorem’”, relata Beatriz Moscheni en su biografía (cit. en Manso, 2009: 22). Una vez terminada la Escuela, tenían la posibilidad de concursar e ingresar al Ballet Estable y hacer una carrera dentro de éste. Concursaban cada uno o dos años para mantener el puesto que ya tenían o para ascender a uno nuevo. De este modo, tenían un trabajo asegurado y bien remunerado (Moscheni en Manso, 2009).

Pero esto no fue siempre así, recién a partir del año 1947 todos los bailarines pasan a ser estables (Moscheni, Pérez y Pinto, 2015). Además, a partir del gobierno de Perón, los bailarines son sindicalizados como obreros municipales. Y el gremio, también regulaba la legitimidad de los concursos. Las condiciones de trabajo de los bailarines del Ballet Estable del Teatro Colón se vieron mejoradas, debido al hincapié estatal en la sindicalización y el trabajo como estructurante de la sociedad (lo cual se evidencia ya en los orígenes del peronismo, con Perón a cargo de la Secretaría de Trabajo y Previsión, a partir de 1943). A partir de 1947, la estabilidad laboral del Ballet se estructura, así como el ingreso por concurso. También se mejoran los sueldos y las condiciones materiales de trabajo (Moscheni, Pérez y Pinto, 2015; Manso, 2009). Esta profesionalización resulta nodal para consolidar la práctica de la danza y cabe destacar que, en cuanto a la danza clásica, la misma llega de la mano de las políticas públicas gubernamentales. Mientras que en el caso de la danza moderna, signada por su origen de compañía privada (el Ballet Winslow), se establece una precarización laboral de los trabajadores de la danza.

Por otra parte, es destacable que tanto los bailarines del Colón como los de danza moderna, contaban con ingresos extra a partir de sus participaciones en películas y televisión (cuando ésta se comercializó), y en publicidades. También participaban de giras por las provincias u otros países, en compañías organizadas por empresarios, por ellos mismos —en el caso de la danza moderna—, o por Primeros Bailarines —en el caso del ballet—. Asimismo, muchos ejercían la docencia, en las escuelas de danza estatales, en estudios privados o en escuelas del interior del país. Y otras veces, bailaban en *boîtes* (Isse Moyano, 2006: 57), que eran locales donde se bebía, bailaba, escuchaba música y veían espectáculos. Lo cual nos da indicios de otro tipo de relación entre la “alta” cultura y la cultura popular. Como vemos, hay una diferencia entre las concepciones estéticas de creación de un ballet y los valores e ideología que sustentan estas estéticas, y los agentes, los productores de la danza.

Ahora bien, en cuanto a los espacios de circulación de la danza, en las décadas de 1940 y 1950, estos se multiplican, en parte gracias a esta nueva modalidad de producción de la danza moderna, y también debido a la popularización de la danza por causa de estas nuevas técnicas que se plantean más asequibles a la sociedad, pero también, en cuanto a la danza clásica, gracias a la democratización de la cultura propugnada por parte de la planificación cultural del gobierno.

Observamos en esta época la incorporación de la danza a nuevos escenarios como por ejemplo: el Teatro Argentino de La Plata, el Teatro Municipal de Buenos Aires, el Teatro Presidente Alvear —todos estos teatros oficiales—, el Teatro del Lago de Palermo, el Parque Lezica y el Anfiteatro Eva Perón del Parque Centenario —teatros al aire libre—, las salas comerciales como el Smart, la Sala Van Riel, el Politeama, el Odeón, el Apolo, el Casino, y el Astral, y los teatros independientes como el Teatro La Máscara, el Teatro del Pueblo y el Fray Mocho. Lo que muestra una cierta descentralización del Colón, no obstante éste seguirá siendo la institución más importante para la danza.

Por parte de la danza clásica, se mantiene como escenario principal el Teatro Colón, aunque se sumarán 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. Y en este punto podemos observar una puja entre la denominada “alta” cultura y la cultura popular. Tal como expresa el boletín gubernamental editado por la Dirección General de Relaciones Culturales y Difusión, titulado *Cultura para el pueblo*, bajo el subtítulo “Concepto de cultura popular”, es definida como: “(...) darle al pueblo todo lo que antaño estaba reservado para los círculos pudientes y estimular la personalidad nacional (...)” (s.f.: 33) Y en este sentido expone las políticas aplicadas al Colón:

Los artistas de mayor fama mundial han actuado en este coliseo y, en su turno, se fue [sic] creando un pernicioso clima de “élite” estimulado por una aristocracia en condiciones de poseer costosos abonos. La revolución peronista termina con estos privilegios y abre las puertas del teatro Colón a las clases humildes, dedicándoseles funciones especiales y gratuitas para los gremios. De esta manera el valioso caudal artístico que otrora sólo podía gustar un círculo reducido transcurre entre todos los espíritus sin indagar las posibilidades económicas de cada uno. Ballets, óperas, el arte lírico en suma, con los más notables intérpretes de la época, quedan por fin al alcance del pueblo (*Cultura para el pueblo*, s.f.: 47).

Con el mismo fin, se implementaron las funciones al aire libre, sean estas durante actos conmemorativos y políticos, o en las temporadas al aire libre durante el verano. Así como las giras al interior del país o dentro de la provincia de Buenos Aires.

Del mismo modo, al ser una compañía oficial, ingresó a las formaciones de este arte, el Teatro Argentino de La Plata con su respectivo ballet. En 1946 se fundó el Ballet Estable, para ello es contratado en primer lugar Giselle Bohn como coreógrafa del mismo. Aunque prontamente fue remplazada por Esmeé Bulnes, quedando la primera como asistente de dirección. Cabe señalar que será recién bajo la dirección de Bulnes que se efectuará el primer espectáculo íntegramente de ballet, ya que hasta el momento el cuerpo de baile simplemente intervenía en las danzas de las óperas. Esta primera función del Ballet Estable se llevó a cabo el 11 de octubre de 1947 (Cadús, 2015; 2012). Este Ballet, como parte de una institución oficial, también formará parte de la democratización de la cultura, realizando giras por la provincia, funciones para escolares, funciones para gremios y funciones al aire libre, principalmente en el Anfiteatro Martín Fierro (Cadús, 2014).

En cuanto a la danza moderna, se presentaban en teatros oficiales, en los cuales el peronismo promovió el acceso de las masas populares; también en teatros comerciales, los cuales durante el peronismo también fueron más accesibles para la clase trabajadora, tal como explican Torre y Pastoriza, “La reducción en el costo de los gastos básicos de la canasta de consumo popular permitió disponer de más ingresos para otros gastos. (...) El presupuesto de las familias incluyó, igualmente, más fondos para los gastos en recreación, como lo puso de manifiesto el incremento de los asistentes a las salas de cine y a los espectáculos deportivos.” (2002: 12); y además, la danza moderna se presentaba en los teatros independientes, a los cuales no acudían las multitudes sino una élite intelectual progresista.

Ahora bien, cabe cuestionarse por qué la danza podía estar en todos esos espacios a la vez. Siendo, por ejemplo, el movimiento del Teatro Independiente, un emblema de la disidencia con el peronismo, y los teatros oficiales un emblema de la democratización del bienestar llevada a cabo por éste (Leonardi, 2009). Quizás, si bien la danza formó parte de las políticas culturales gubernamentales buscó la forma de permanecer en el ámbito de la denominada “alta cultura”. De este modo buscaba afianzarse como práctica artística, aprovechando por un lado las políticas del mundo social pero manteniéndose dentro de la cultura humanista

como forma de legitimarse. Ya que, si bien la danza participaba de todos estos diversos espacios, la programación, es decir las obras que presentaban, no variaban en sus fundamentos estilísticos. En el ballet continuaba la predominancia elegida por la clase alta, el ballet moderno; y en la danza moderna, también se buscaba evocar a la cultura humanista, a través de la música o las temáticas elegidas para representar, así como el estilo en sí mismo, que arrastraba cierto romanticismo evasivo y religioso.

Sin embargo, podemos leer esta multiplicación de espacios de la danza o en los que participa la danza como un afianzamiento de esta práctica en el mundo del arte y el campo intelectual, y en la sociedad. Lo mismo puede observarse a partir de la multiplicación de estudios privados de enseñanza de la danza, así como la creación de la Escuela de Danzas Clásicas del Teatro Argentino bajo la dirección de Bulnes, en 1948. La misma formará a los futuros miembros del Ballet Estable, quienes ingresarían a la Escuela entre los ocho y los doce años (Cadús, 2012). Este hecho muestra otro aspecto de las políticas culturales del peronismo que consistía no sólo en apropiarse y resignificar las instituciones existentes, sino también crear nuevas. A pesar de que el mismo Ballet Estable del Argentino ya sería una creación nueva, éste aún utilizaría elementos anteriormente existentes —bailarines, coreógrafos, maestros, etcétera—, pero al crear la escuela se le estaría dando a la sociedad la posibilidad de ingresar a esta práctica artística. Del mismo modo, en 1950, por medio del Decreto 11496/51, se desprende del Conservatorio Nacional de Música, Arte Escénico y Declamación, la Escuela Nacional de Danzas y su función es la de formar profesores. Constituyéndose de este modo como una disciplina específica, separada de las demás artes. Estas instituciones públicas de enseñanza serán de vital importancia para que nuevos agentes y de diversas clases sociales, ingresen a la danza, así como legitimar a las diferentes fuerzas y establecer y defender a los cánones. Tal como explica Bourdieu, “Los individuos deben a la escuela, en primer término, un conjunto de *lugares comunes*, que no son solamente un discurso y un lenguaje comunes, sino también campos de encuentro y campos de entendimiento, problemas comunes y formas comunes de abordar estos problemas comunes (...)” (2002: 45-46).

Por último, continuando con los agentes de la danza, cabe reseñar la labor del periodismo especializado durante los '40 y '50, ya que la crítica será la encargada de legitimar o no a determinados agentes y formaciones, pero también, la aparición de la crítica especializada completa una práctica artística que ya podríamos denominar como conformada e instalada en la sociedad argentina.

Como expusimos previamente, durante los inicios de la danza en la Argentina, la crítica especializada no existía. Poco a poco los comentarios sobre danza fueron apareciendo en los periódicos y revistas, hasta la aparición de algunos críticos especializados. El crítico más importante de la época fue Fernando Emery, quien también firmaba sus escritos como “Balletómano”. Principalmente, como su seudónimo lo señala, se dedicó al ballet, pero también escribió comentarios sobre danza moderna. Se desempeñó principalmente en la revista *Lyra*, representante de la élite intelectual porteña, aunque también escribió para publicaciones populares como la revista de espectáculos *Sintonía*. Lo que evidencia la popularidad de la danza en la época. Del mismo modo, comenzarán a aparecer otros críticos de danza como Inés Malinow, y algunas bailarinas también escribirán sobre danza, tal es el caso de Cecilia Ingenieros (hija de José Ingenieros), quien desde el año 1938 hasta 1950 escribió artículos que se publicaron en el diario *La Prensa*, y en las revistas *Eco Musical*, *Ars*, *Correo Literario*, *Los Anales de Buenos Aires*, entre otras (Ossona, 2003). Nuevamente, observamos en estos casos, cómo la danza interesaba tanto a la “cultura” intelectualidad como a las clases populares.

Además, quisiéramos destacar la aparición en esta última década, de las primeras revistas especializadas en danza. La primera de ellas se tituló *Ballet. Ideario de la danza* y se publicó

por primera vez en Noviembre de 1954. Una revista a color y en papel de calidad, de unas 50 páginas aproximadamente, con fotografías, comentarios de obras, sección didáctica, entrevistas y un apartado dedicado a sus lectores. Sus directores eran Juan Carlos De Carli y Rafael Cedeño, y en la nota editorial del primer número destacan que la finalidad de la publicación es la de generar mayor legitimidad para la danza como arte. Escriben: “Salimos a la luz con un propósito definido: ayudar con todos los medios a nuestro alcance para que la danza tenga cada día más arraigo en nuestro país.” (*Ballet. Ideario de la danza*, 1954) Además, abogan por la eliminación de lo que denominan como el “concepto arcaico” de que estudiar danza “queda bien” pero no “está bien” (*Ballet. Ideario de la danza*, 1954). Por otra parte, la segunda publicación especializada fue *Danza. La revista de la gente que baila*, aparecida en diciembre de 1954. Esta revista contaba con unas 40 páginas aproximadamente, en blanco y negro, y en un papel de menor calidad que la anterior publicación. También incluía entrevistas, comentarios de obras, sección pedagógica, notas generales sobre danza, y hasta una sección humorística sobre danza. La directora de esta publicación era María Elena Espiro y su público, como lo expresa su título y la nota editorial del primer número, eran los bailarines.

Conclusiones

A lo largo del artículo hemos intentado analizar las diferentes líneas de fuerza que componen la práctica de la danza en las décadas del '40 y '50, prestando especial atención a la relación de esta práctica con el mundo social.

Observamos que la danza espectacular ingresa como práctica artística en la Argentina de la mano del gusto de la élite intelectual porteña, en sintonía con el gusto de la clase alta argentina cuyas características eran el eurocentrismo y las ansias de “modernidad”. Así, la danza se configurará como un arte representante de la cultura humanista, la denominada “alta” cultura. Su exponente máximo será el ballet o danza clásica y su centro legitimador el Teatro Colón.

Posteriormente, a mediados de los '40, ingresa como fuerza emergente, en búsqueda de legitimación, la danza moderna y sus agentes. De todos modos, notamos que los preceptos estéticos que guiaban a esta no diferían esencialmente de los del ballet. Manteniéndose de este modo, dentro de la esfera de la “alta” cultura como modo de legitimarse.

No obstante, las políticas culturales implementadas por parte del primer peronismo, pusieron en tensión la relación entre “alta” y “baja” cultura. Por medio de la democratización de la cultura se dio acceso a las clases populares al consumo de bienes artísticos que anteriormente le eran accesibles sólo a la clase alta. De este modo, la danza dejó de ser objeto de consumo sólo de la élite intelectual, sino que fue accesible a nuevos públicos, masivos. De este modo, se aportó a la creación de público para la danza, lo cual le permitió consolidarse como práctica artística.

Observamos cómo la existencia por primera vez en nuestro país, de una planificación cultural estatal, contribuyó a la danza ya que le dio lugar a ocupar múltiples espacios, profesionalizarse, divulgar la práctica, y tener ámbitos de formación públicos.

Sin embargo, los preceptos estéticos dominantes en las producciones continuaban siendo los mismos, lo cual consideramos que otorgaba a la danza una característica adaptativa que le permitía crecer y afianzarse en cuanto práctica, beneficiándose de las políticas culturales implementadas por parte del gobierno, pero por otra parte, manteniéndose en las formaciones culturales hegemónicas como arte representante de la “alta” cultura.

Notas

¹ “La primera manifestación de ballet propiamente dicho en Buenos Aires data de 1832, en el teatro llamado Coliseo, que no era el actual ubicado frente a la plaza Libertad. El programa estaba a cargo de los Hermanos Toussaints o Touissants (este último apellido más bien suena, y se ha escrito, como una deformación del original francés). La compañía no representaba obras completas, sino fragmentos de algunos títulos análogos a los ballets prerrománticos, con características anacreónticas” (Destaville, 2008: 14-15).

Bibliografía

- Adehesad Lansdale, Janet y June Layson, 2007. *Historia de la Danza. Una introducción*. México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón.
- Ballet. Ideario de la danza*, 1954. Año I, N° 1. Octubre-Noviembre. Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre, 2002. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires, Montessor.
- Cadús, María Eugenia, 2015. “El Teatro Argentino de La Plata” en Yanina Leonardi (Dir.), *Teatro y Cultura durante el primer peronismo en la Provincia de Buenos Aires*. La Plata, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires - Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”: 81-107.
- , 2014. “La democratización de la cultura en el primer peronismo: la participación del Ballet Estable del Teatro Argentino en el Anfiteatro Martín Fierro de La Plata”, en *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, N° 2. Tandil: Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Arte de la UNICEN: 29-48.
- , 2012. “Los primeros años del Ballet Estable del Teatro Argentino de La Plata: un estudio del proyecto cultural del primer peronismo en la danza”, en *Actas del Tercer Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-2012)*, Red de Estudios sobre el Peronismo, ISHIR-UNIH (CONICET), Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy.
- Cultura para el pueblo*. S.f. Argentina. Dirección General de Relaciones Culturales y Difusión.
- Danto, Arthur. 2009. *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Destaville, Enrique Honorio, 2008. “Mirada sobre el siglo XIX y el siglo XX en sus primeros años”, en Durante, B. (Coord.), *Historia General de la Danza en la Argentina*. Buenos Aires, FNA: 13-49.
- Franko, Mark, 1993. *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Isse Moyano, Marcelo, 2006. *La Danza Moderna Argentina cuenta su Historia: historias de vida*. Buenos Aires, Artes del Sur.
- Leonardi, Yanina, 2009. *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.
- Manso, Carlos, 2009. *Beatriz Moscheni. En la Danza*. Buenos Aires, De Los Cuatro Vientos.
- , 2008. “Cuatro décadas del cuerpo de baile del teatro Colón (1919 a 1959)”, en Durante, B. (Coord.), *Historia General de la Danza en la Argentina*. Buenos Aires, FNA: 51-141.
- Melzer, Sara E. y Kathryn Norberg, 1998. *From the Royal to the Republican Body. Incorporating the Political in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press. Traducción de Tambutti, Susana y Abigail Pérsico. Teoría General de la Danza. Ficha de cátedra, inédita. Buenos Aires. UBA, FFyL, Artes.
- Moscheni, B., Elena Pérez y Eliseo Pinto, 2015. *Entrevista Personal*, 22 de mayo. (grabada).

- Ossona, Paulina, 2003. *Destinos de un destino. La danza moderna argentina por sus protagonistas*. Buenos Aires, Talaza.
- Pellettieri, Osvaldo (Dir.), 1997. *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna.
- Tambutti, Susana, 2015a. *Módulo I. Clase universitaria de Teoría General de la Danza*. Ficha de cátedra, inédita. Buenos Aires. UBA, FFyL, Artes.
- , 2015b. *Segundo Momento. Espiritualismo naturalista, exotismo orientalista y trayectoria hacia el modernismo*. Clase universitaria de Teoría General de la Danza. Ficha de cátedra, inédita. Buenos Aires. UBA, FFyL, Artes.
- , 2011a. *Antecedentes*. Clase universitaria del Seminario Reflexiones sobre la danza escénica en Argentina. Siglo XX. Ficha de cátedra, inédita. Buenos Aires. UBA, FFyL, Artes.
- , 2011b. *El "nosotros" europeo*. Clase universitaria del Seminario Reflexiones sobre la danza escénica en Argentina. Siglo XX. Ficha de cátedra, inédita. Buenos Aires. UBA, FFyL, Artes.
- , 1999. "Danza Moderna argentina: consolidación y profesionalización", en AA.VV., *Siglo XX Argentino. Arte y Cultura*. Centro Cultural Recoleta: 94-95.
- Torre, Juan Carlos y Elisa Pastoriza, 2002. "La democratización del bienestar", en Torre, Juan Carlos (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Vol. XIII. Los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana: 257-312.
- Weber, Jody Marie, 2009. *The Evolution of Aesthetic and Expressive Dance in Boston*. Amherst, New York, Cambria Press.
- Williams, Raymond, 2012. *Cultura y materialismo*. Buenos Aires, La marca editora.
- , 2000 (1977). *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península.

María Eugenia Cadús
CONICET -UBA
eugeniacadus@gmail.com

Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, donde también se desempeña como profesora de Teoría General de la Danza. Su investigación de doctorado se desarrolla con una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Ha participado y participa en múltiples proyectos de investigación. Sus artículos han sido publicados en diversas revistas científicas y en libros como *Pensar con la Danza*, y *Teatro y Cultura Durante el Primer Peronismo en la Provincia de Buenos Aires*. Es miembro de la Society of Dance History Scholars, quienes en 2015, le otorgaron el premio Graduate Student Travel Grant.