

# **El Ballet Estable del Teatro Argentino de La Plata durante la gestión de Varela: un análisis del proyecto cultural del primer peronismo en la danza.**

Cadús y María Eugenia.

Cita:

Cadús y María Eugenia (2013). *El Ballet Estable del Teatro Argentino de La Plata durante la gestión de Varela: un análisis del proyecto cultural del primer peronismo en la danza*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/756>

**XIV Jornadas  
Interescuelas/Departamentos de Historia  
2 al 5 de octubre de 2013**

**ORGANIZA:**

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 88

Título de la Mesa Temática: Política y cultura en la Argentina (1900-1955)

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: Ilana Martínez y Marianne González  
Aleman

**El Ballet Estable del Teatro Argentino de La Plata durante la gestión de Varela:  
un análisis del proyecto cultural del primer peronismo en la danza**

*Cadús, María Eugenia*

*UBA-IUNA-CONICET*

*eugeniacadus@yahoo.com.ar*

La presente ponencia se encuentra enmarcada en una investigación más amplia en la que nos proponemos estudiar el desarrollo de la danza escénica –clásica y moderna- en el contexto del primer peronismo (1946-1955). Examinamos las características del campo de la danza en relación al campo artístico e intelectual y frente al campo social de la época (Bourdieu, 1995). Teniendo en cuenta el proyecto cultural de este gobierno, analizamos las consecuencias de la política de “democratización del bienestar” (Torre-Pastoriza, 2002) en la danza. A través de ésta se promovía el acceso -antes vedado- de los sectores populares al consumo cultural, el turismo, la educación, y el disfrute del tiempo libre. Asimismo, consideramos que las políticas implementadas con el objetivo de la difusión cultural promovieron el mayor acceso al consumo de bienes culturales por parte de la clase trabajadora, determinándola como un “consumidor cultural”. Tal como explica Yanina Leonardi (2010), esta función residía en el ingreso de las masas a los ámbitos que anteriormente se establecían como patrimonio exclusivo de las clases medias y altas, entre ellos, los teatros oficiales como el Teatro Colón y el Teatro Argentino de La Plata. A su vez, organismos oficiales como la Secretaría de Cultura y la Subsecretaría de Informaciones fueron los encargados de llevar adelante las actividades de propaganda del gobierno (Gené, 2008). Del mismo modo dieron acceso a la cultura, organizando eventos masivos destinados a los trabajadores, en un gesto de lo que podríamos denominar como “democratización de la cultura” (Leonardi, 2008).

Por otra parte, teniendo en cuenta que el campo artístico de la danza en la Argentina estaba en formación, consideramos que si bien la danza 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, por un lado, las políticas del campo social, pero manteniéndose dentro de la cultura humanista como forma de legitimarse por medio del sostenimiento de una evasión romántica que la identificaba. Sin embargo, no creemos que el efecto de dichas políticas haya sido el mismo para las distintas artes, como tampoco lo creemos así dentro de la danza misma. Distinguimos en principio al ballet -ya consagrado en ese momento- y luego a la danza moderna -fuerza que luchaba por entrar y legitimarse en el campo artístico y de la danza-. En este marco

exponemos la creación y desarrollo del Ballet Estable del Teatro Argentino de La Plata, fundado en el año 1946<sup>1</sup>.

Como consecuencia de la escasa bibliografía actual sobre historia de la danza en Argentina –en general- y sobre este Ballet en particular, nos vemos impelidos a, por un lado, reseñar la historia del mismo, y por el otro, articular con las políticas culturales llevadas a cabo durante el primer peronismo. Es por ello que recurrimos para este trabajo a las fuentes documentales localizadas en el Archivo Histórico-Artístico del Teatro Argentino. Las mismas consisten en programas de mano y recortes periodísticos, ya que el teatro no conservó otro tipo de documentos como pueden serlo actas fundacionales, contratos, etcétera. A través del relevamiento y análisis de dichas fuentes nos proponemos estudiar el proyecto cultural del primer peronismo en el Teatro Argentino, problematizando la cuestión de la danza en este contexto, indagando en el funcionamiento del Ballet Estable durante sus primeros años<sup>2</sup>.

### **Breve reseña de la fundación del Ballet Estable del Teatro Argentino de La Plata bajo la dirección de Horacio González Alisedo: 1946-1948**

En primera instancia cabe aclarar que para analizar el periodo que nos proponemos existen dos posibilidades de periodización, dado que abordamos un caso complejo entre lo artístico y lo socio-político-cultural. Por un lado podemos atenernos a lo que podemos considerar como posibles cambios artísticos o estéticos, es decir, trabajar en base a los cambios de directores del Ballet. De este modo, podemos capitular, sólo entre 1946 y 1948, las direcciones consecutivas de Giselle Bohn, Esmeé Bulnes, Michel Borowsky y Aurél Milloss, entre otros. En este sentido, creemos que la periodización no sería fructífera ya que los diferentes coreógrafos se sucedieron rápidamente sin que esto significara un verdadero cambio en las formas de

---

<sup>1</sup> Existe un precedente en el año 1944 de una función denominada “Clase Espectacular”. Luego, en 1946 se denominaba como Cuerpo de Baile al grupo primigenio de bailarines dirigidos por Giselle Bohn, siendo reconocidos como Ballet Estable recién en el año 1947, cuando realizarán su primera función. De todos modos adoptamos el año 1946 como la fecha de inicio del Ballet ya que es la usualmente utilizada y convenida como fecha de inicio del mismo.

<sup>2</sup> Ya nos hemos ocupado de otros aspectos de la historia del Ballet del Teatro Argentino en las ponencias “Los primeros años del Ballet Estable del Teatro Argentino de La Plata: un estudio del proyecto cultural del primer peronismo en la danza”, leída y publicada en Actas en el Tercer Congreso de Estudios del Peronismo (1943-2012) realizado en el año 2012 en la ciudad de Jujuy, y “El Ballet Estable del Teatro Argentino de La Plata y su función didáctica: un estudio del proyecto cultural del primer peronismo en la danza”, leída y publicada en Actas en el XIV Congreso de Historia de los Pueblos de la Provincia de Buenos Aires realizado en la ciudad de 9 de Julio durante los días 18 y 19 de abril del año 2013.

representación artísticas. Por otro lado, podemos regirnos por los cambios a nivel macro del teatro, es decir, los cambios en la dirección del mismo. De este modo, podemos marcar cinco etapas: la dirección de Horacio González Alisedo (1946-1948); la gestión de Fernando J. M. Varela (1948-1952); la de Héctor Iglesias Villoud (1952-1953); Sebastián Lombardo (1953-1955); y por último los dos directores que se sucedieron rápidamente en el año 1955, Vicente La Ferla y Pedro Mirassou. Entonces, debido a que nuestro análisis comprende los aspectos artísticos y político-sociales del Ballet, tomaremos aspectos de ambos, pero como periodización elegimos seguir la segunda ya que existen cambios sustanciales en las políticas culturales, mientras que en cuanto a lo artístico, en un nivel general, se mantiene una estética similar –lo cual ya nos muestra un cierto “aislamiento”, anteriormente mencionado-, por parte de la danza.

La historia del Teatro Argentino se remonta al año 1890 cuando fue fundado por un grupo de vecinos que constituyeron la Sociedad Anónima Teatro Argentino, e inaugura sus actividades el día 19 de Noviembre de dicho año con la ópera “Otello”. Luego por causa de problemas financieros de la sociedad propietaria, en 1937 toma posesión de la sala el gobierno provincial constituyéndose a partir de ese momento como una institución cultural de carácter oficial.

Tras una profunda refacción del edificio, las autoridades vieron la necesidad de crear una estructura que le permitiera montar íntegramente sus propios espectáculos y es por ello que se crea la Orquesta y el Coro Estables en el año 1938 y ocho años más tarde, en 1946 el Ballet Estable, aunque la primera función del mismo será recién al año siguiente.

Asimismo, en el año 1946 asume Horacio González Alisedo como interventor del Teatro Argentino –consolidándose en 1947 como Director-, comenzando con modificaciones a nivel arquitectónico y técnico. Por ejemplo, hasta el momento el Teatro contaba con un único puesto de mastranza: un electricista; y es en este momento cuando se crearon las secciones de sastrería, utilería, maquinaria, zapatería, electricidad, y calderas, además se reforzó la sección de escenografía que contaba con el trabajo de un solo escenógrafo. A propósito, señala González Alisedo en una entrevista periodística, los motivos de tal emprendimiento:

Teniendo un conjunto de personal artístico y técnico bien organizado se podrá utilizarlo en el interior de la Provincia y si es preciso en todo

el territorio de la República, así solamente puede elevar [sic] el nivel cultural del país llevando a las poblaciones del interior el exponente de toda la actividad artística que hasta la fecha ha sido privilegio exclusivo de las grandes ciudades, me refiero a la Capital Federal y a ésta. (Anónimo, 1946)

Estas declaraciones evidencian el perfil que va a tomar el Teatro Argentino durante todo el periodo del primer peronismo, aunque luego el mismo se irá profundizando con las sucesivas gestiones, especialmente la de Varela que desarrollaremos a continuación. Este perfil ejemplifica adecuadamente la democratización de la cultura tal como se la proponía el peronismo. Por un lado observamos la cuestión de la “elevación cultural del pueblo” y por el otro la descentralización de la cultura, llevando espectáculos al interior del país.

Siguiendo estos propósitos, en 1946, como mencionamos anteriormente, se funda el Ballet Estable, para ello es contratada en primer lugar Giselle Bohn -quien anteriormente dirigía el “Ballet Buenos Aires”- como coreógrafa del mismo. Aunque prontamente fue remplazada por Esmeé Bulnes, quedando ella 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 llevará a cabo el 11 de octubre de 1947 a las 18:30 horas –no en un horario central pero a pesar de ello a sala llena, según las noticias de la época-. Para la misma, Bulnes montó “El Espectro de la Rosa” –según su discípulo Delfino Larrosa, su “caballito de batalla”, ya que el mismo Michel Fokine le había enseñado esta coreografía, durante su estadía en Buenos Aires en el año 1931 (*cit. in* Destaville, 2010: 67)-, “Las Sífides” también de Fokine, y “Valses Nobles y Sentimentales” con coreografía de la propia Bulnes. Para este programa de apertura la coreógrafa invitó a participar junto al Ballet Estable a los solistas Wasil Tupin, Beatriz Durand y Alba Lutecia -Alba Conllo-. Logrando según los artículos periodísticos de la época, un muy buen recibimiento por parte del público.

Posteriormente, En el año 1948 se crea la Escuela de Danzas Clásicas del Teatro Argentino bajo la dirección de Esmeé Bulnes. La misma formará a los futuros miembros del Ballet Estable, quienes ingresarían a la Escuela entre los 8 y los 12 años. 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 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 este campo artístico. Esto se puede observar particularmente en la primera camada que ingresa a la Escuela ya que la primera convocatoria fue abierta y cualquier niño que quisiera podía inscribirse. Sin embargo, a partir del año siguiente habrán audiciones y el ingreso será restringido, lo que podemos suponer que puede llegar a restringir el ingreso de quienes no tuvieran previamente una formación a nivel privado, en estudios privados y pagos, adoptando nuevamente una actitud elitista. Si bien los alumnos contaban con dos meses de preparación previa al examen bajo la dirección de Bulnes, pareciera, según los artículos, que para acceder a esas clases de pre-ingreso ya había que superar una primera selección.

Además, en febrero de este año se conforma el gremio de los Cuerpos Estables del Teatro Argentino, en el que el bailarín Sabino Rivas representará al Ballet. Este proceso de sindicalización constituye un hecho relevante para el campo de la danza ya que reconoce como trabajadores a los bailarines.

Ahora bien, luego de esta breve reseña histórica de los primeros años de este ballet, y a modo de cierre del presente apartado, quisiéramos reponer la clasificación de las instituciones durante el primer peronismo que según Yanina Leonardi (2009) podríamos establecer, en función de la significación concedida a partir del uso que le fue dado. En primera instancia, se encuentran los teatros oficiales elegidos para la puesta en escena de obras de propaganda peronista, como el Teatro Nacional Cervantes. En segundo lugar, se encuentra el espacio urbano y el uso “popular” que el gobierno hizo de éste. Por último, como tercer espacio, Leonardi destaca al Teatro Colón como la institución tradicional donde se focalizó la polémica entre la “alta cultura” y la “cultura popular”, entre el antiperonismo y el peronismo.

Lo llamativo reside en que podríamos aplicar estas tres clasificaciones a un solo teatro: el Teatro Argentino de La Plata. Y podemos aplicar estas características a la institución del Ballet Estable de este teatro ya en sus primeros años de vida. En primer lugar, observamos la creación de obras que pueden considerarse de propaganda peronista, como por ejemplo “Un pueblo libre”, creada en conmemoración a la Revolución de Junio y estrenada en el primer aniversario del 17 de Octubre. En segundo

lugar, reparamos en las funciones realizadas en la plaza Moreno durante el verano de 1948, las cuales serán incrementadas durante la gestión de Varela a través de la inauguración del Anfiteatro Martín Fierro del Paseo del Bosque. Por último destacamos, que el Teatro mismo fue constantemente determinado como un lugar de disputa entre la “alta cultura” y la “cultura popular”, aplicando la democratización cultural.

Ahora bien, notamos que a pesar de dichas características institucionales, los diferentes cuerpos estables del teatro que se crearon en este momento y con ellos sus programas y formas estéticas-representacionales, no lo hicieron bajo normativas de crear una cultura popular como podríamos suponer, sino que se crearon bajo los mismos preceptos que el Teatro Colón, los cuales podemos enmarcar dentro de la denominada “alta cultura”, para luego poder efectuar acciones de “democratización de la cultura” como lo fueron las funciones para obreros. Es decir, que teniendo la oportunidad y los recursos para crear otro modelo de cultura, no se hizo, ya que el objetivo era la democratización de la cultura que colocaba a los espectadores en un lugar de consumidores pero nunca en un lugar de creadores de cultura, por lo menos en lo que respecta a la danza y al ballet en particular. Ya que los preceptos con los que operaba el peronismo no modificaban la forma de construir cultura en el sentido de una real construcción popular, sino que pretendía la “elevación cultural del pueblo”, dándole acceso a la “alta cultura” pero sin generar espacios de creación de legítima “cultura popular”.

### **La gestión de Fernando J. M. Varela: 1948-1952**

Como hemos expuesto anteriormente, ya en sus primeros años las características de este ballet relacionadas con la democratización de la cultura, podrían determinarse a partir de las siguientes actividades: las funciones al aire libre, las funciones para gremios y para escolares y las funciones en el interior del país. Siguiendo estas bases se van a implementar las políticas llevadas a cabo por la gestión de Varela (1948-1952) que analizaremos a continuación.

A fines del mes de marzo de 1948, por decreto del Poder Ejecutivo, el Teatro pasa a formar parte de la Secretaría de la Gobernación, quedando en la dirección común a la de Prensa y Radiodifusión, con el objetivo de coordinar la acción de las dependencias del gobierno a fin de evitar superposición de actividades o dispersión de

esfuerzos entre las direcciones de Radiodifusión y Prensa y el Teatro Argentino. Luego, a pocos meses de iniciar la temporada oficial del Teatro –la cual comenzó el 3 de Abril-, el día 18 de julio, separan del cargo a González Alisedo, nombrándose en su remplazo y en calidad de interventor interino a Fernando Varela<sup>3</sup>, quien era en ese momento el director de Radiodifusión de la Provincia. Posteriormente, el 17 de agosto se lo designa como Director, abandonando sus funciones en Radiodifusión. Además, respecto a la dirección del teatro, a partir de octubre de este año, Cirilo Grassi Díaz es nombrado por el gobierno de la provincia de Buenos Aires como asesor técnico del Argentino, manteniendo su cargo de Director General en el Teatro Colón.

Desde sus inicios, la gestión de Varela va a ser destacada por la eficiencia y la cantidad de espectáculos producidos, signándola como la más prolífica de la época, en materia cuantitativa. A lo largo de sus años de gestión se publican varios artículos periodísticos que destacan la cantidad de funciones llevadas a cabo por el teatro. Por ejemplo, ya en el mismo 1948, a los tres meses de su presencia en el teatro, el 22 de octubre, el diario *El Argentino* (1948<sup>a</sup>) publica un artículo titulado “Las cifras refirman el apoyo público al esfuerzo del T. Argentino” cuyo copete remarca “Se realizaron 38 espectáculos en Noventa días” -los 90 días que llevaba Varela a cargo del teatro-. Además va a existir una cierta voluntad comparativa y despectiva hacia la gestión anterior. Por ejemplo, el diario *El Día* publicó el 10 de mayo de 1949 un artículo titulado “Sobre la actividad del Argentino se suministró un detalle estadístico”, en el que se destaca que el 30 de abril de 1948 se realizó la séptima función del año, mientras que el 30 de abril de 1949 con la función de *Aída*, se cumple la 20°.

Es decir que pareciera haber una clara voluntad, por lo menos desde la prensa y la difusión del teatro, de destacar a Varela por su trabajo cuantitativamente productivo. Lo cual a su vez nos da indicios acerca del tipo de dirección llevada a cabo, y las diferencias entre ésta y la de González Alisedo, una más preocupada por lo concerniente al nivel artístico del teatro y otra más orientada hacia la administración y producción de

---

<sup>3</sup> Según un artículo periodístico del diario de la ciudad de Mar del Plata *La Capital* (1950), Fernando Varela era un “Periodista múltiple, desempeñó tareas de cronista, reportero, editorialista y hasta tipógrafo en el Diario Sirio-Libanés, siendo gerente de la revista ‘Sintonía’, director de la emisora ‘La Voz del Aire’, publicista con agencia propia y locutor en importantes emisoras del país; actuó también como deportista, siendo el primer porteño que escaló el Aconcagua en 1942, como jefe de expedición, juntamente con los ingenieros Hermevich y Taddía, y los esposos Link. En 1946 fue nombrado Secretario General de Prensa y Radiodifusión, y más tarde director de la misma repartición, ocupando también el cargo de director general de Espectáculos Públicos hasta pasar a desempeñar sus actuales funciones de director del Teatro Argentino.”

obras. Quizás esto sea así por las características biográficas de cada director, viniendo el primero del ámbito del arte mientras que el último proviene de la prensa. No obstante, no queremos decir con esto de Varela no se haya ocupado de la calidad artística de los espectáculos, sino que remarcamos lo que creemos que fue el lugar donde se puso el acento en cada gestión.

Además, no consideramos que la gestión de González Alisedo haya sido menos prolífica numéricamente hablando. En un artículo del 7 de enero de 1948 que trata sobre la nueva temporada que se avecinaba, se destaca el discurso de cierre de la temporada 1947 en el que Alisedo expuso que ese año se habían llevado a cabo 117 espectáculos, superando ampliamente al año anterior -1946- que contaba con sólo 42 funciones (El Argentino, 1948<sup>b</sup>).

Sin embargo Varela, y con él la prensa escrita, procedió con una política de difusión y vanagloria de sus actividades que lo posicionaron como la gestión más prolífica de la época. A modo de ejemplo, cabe destacar la comida de camaradería llevada a cabo el día 7 de octubre, en festejo del cumplimiento en el día anterior, de las 100 funciones del año 1949, a pesar de que como mencionamos anteriormente, en el año 1947 este número había sido superado. En este denominado “banquete” en el hipódromo, se dieron discursos y entregaron medallas de oro al gobernador Mercante y al Ministro de Educación de la provincia Avanza y de plata al personal del teatro. Comenta al respecto el diario El Plata –aunque la noticia fue vastamente cubierta por varios medios gráficos- “Luego de un largo paréntesis de casi total inactividad, nuestro máximo coliseo ha tomado recién la senda de que razonablemente sería de desear que nunca se apartase: la de brindar espectáculos de claro y notorio relieve, al alcance de todos los conciudadanos.” (Dedionigi, 1949). En esta cita se evidencia la labor comparativa que mencionamos anteriormente, en la que los periódicos hablan como si antes de 1948 el Teatro hubiese estado en una especie de oscuridad, casi sin producción y se refieren a Varela de modo grandilocuente pero a la vez siempre destacando su humildad y distensión al momento de dar entrevistas y de relacionarse con el personal del teatro.

Del mismo modo, fue puesto en valor por el gobierno provincial, recibiendo apoyo económico y político para hacer crecer al teatro. Si bien no consideramos que González Alisedo no haya tenido apoyo en su momento, ya que logró importantes reformas, evidenciamos un cambio de relación, con motivos que no hemos develado

aún. Inicialmente notamos un cambio en la elección del director, en base a su currículum, pasando de un experto en el área artística a otro tipo de experticia relacionada con la prensa y la difusión, lo que va a marcar las diferencias en cada gestión, nombradas anteriormente. Esto no resulta llamativo, ya que tal como desarrolla el investigador Oscar Aelo (2012), las características de la gobernación de Mercante y su equipo de funcionarios eran la “racionalización” y la “coordinación” del aparato de Estado bonaerense que perseguía adecuar los medios disponibles para alcanzar eficiencia en la administración pública, en este sentido consideramos que Varela es una muestra de estas características y así fue visto por la gobernación. Cabe reponer al respecto, las palabras vertidas en la Revista Panoramas bajo el título “El Teatro Argentino simboliza nuestro espíritu de paz y afán de cultura”:

Como no podía ser de otro modo, la corriente innovadora, progresista y de inquietud patriótica que alienta al primer mandatario de Buenos Aires, lo ha llevado a superar todos los inconvenientes que se han ido presentando paulatinamente, para dar a su pueblo el nivel cultural a que tiene derecho. La obra constructiva cumplida, de la que damos un aspecto en las líneas que anteceden, demuestran bien a las claras cuán poderosa es la corriente anímica que impulsa al gobernante que ha conseguido transformar la estructura interna del Teatro en toda su integridad. Para ello, ha contado con la valiosa actuación del director general, señor Varela, alma mater, de cuanto se ha hecho, pero intérprete sincero y leal de los anhelos del general Perón, concordados con los del coronel Mercante.

Inspiración del líder de la Revolución y del gobernador, es la que se ha traducido en la presentación de espectáculos de enjundia artística, a precios que están al alcance de los presupuestos más modestos, como son los de los obreros, empleados y en general, gente de trabajo humilde, pero honesto y progresista, a todos los cuales han llevado la savia vivificante de la cultura que enaltece el nivel intelectual popular, olvidada hasta ayer incomprensible e imperdonablemente. (Panoramas, 1951)

Además, como vemos, el Teatro Argentino, como institución oficial, no estuvo ajeno a las características de las políticas provinciales y a la forma de gobierno de

Mercante, siguiendo las características de la democratización del bienestar nombradas previamente - las funciones al aire libre, las funciones para gremios y para escolares y las funciones en el interior del país-. Una muestra de esto es lo expuesto en el diario El Día (1949):

Al tratarse el presupuesto del ministerio de Educación, el señor Fernández Irujo observó el aumento de las partidas referentes a las actividades del teatro Argentino y bregó por que la labor de este instituto tenga un carácter más vinculado con los sentimientos culturales y una difusión al alcance de otras localidades del interior de la Provincia. Contestó el doctor Avanza, que el Poder Ejecutivo se proponía dar gran impulso a las actividades del teatro Argentino, habiéndose concebido un programa extraordinario de más de 100 espectáculos para el año 1950. Agregó que además de las funciones a realizarse en el local del teatro, se darán muchas al aire libre y que las actividades de los elencos estables de ese coliseo se extenderán a localidades de toda la Provincia. (El Día, 1949)

Del mismo modo, respecto a las políticas públicas culturales, cabe destacar la creación de la Comisión de Cultura de la Provincia de Buenos Aires el 12 de noviembre de 1948. De la cual formará parte el director del Teatro Argentino junto a los directores del Archivo Histórico, del Museo Colonial e Histórico de Luján, del Museo de Bellas Artes, de Bibliotecas Populares, y del Conservatorio Provincial de Música y Arte Escénico. Tal como exponen las fuentes, esta comisión estaba presidida por el subsecretario de Cultura y serviría para coordinar el trabajo de las distintas instituciones culturales de la provincia de Buenos Aires, atendiendo a los fines de difundir el conocimiento científico, histórico y literario de los pueblos de la provincia, desarrollando un plan de extensión cultural y coordinando en su acción conjunta la labor de los distintos departamentos que integran la subsecretaría de Cultura. Nuevamente vemos evidenciado los ejes de “coordinación” y “racionalización” caracterizados por Aelo.

Posteriormente, y en correspondencia con la muestra del poder adquirido por Varela, el 5 de enero de 1949, asume, por decreto del Poder Ejecutivo de la Provincia como Director General de Espectáculos Públicos, dependiente de la Subsecretaría de

Cultura de la Provincia. A partir de este momento, su cargo como director del teatro pasa a ser honorario.

### *Acerca de la producción del Ballet Estable*

Tal como enunciamos anteriormente, los preceptos estéticos que guiaron la producción del Ballet no se apartaron de la forma representacional instituida por el centro legitimador del campo de la danza, el Teatro Colón. La forma representacional hegemónica continuaba siendo la de los Ballets Russes y los ballets neoclásicos-románticos. Asimismo, al igual que en el Colón, muchos de los coreógrafos que vienen en la época, estaban formados en *Ausdruckstanz* –danza de expresión alemana- además de danza clásica.

En este sentido, el Teatro Argentino contrata diferentes coreógrafos y bailarines extranjeros, aunque nos ocuparemos sólo de los primeros. El 5 de abril de 1949 a Aurél Milloss<sup>4</sup> como coreógrafo del cuerpo de baile; posteriormente, el 26 de abril de 1949 se incorpora Michel Borowski<sup>5</sup> también como coreógrafo y director; luego, el 9 de agosto de 1950 se contrata a Margarita Wallmann<sup>6</sup>; y por último, el 14 de mayo de 1952, se contrata a Nina Verchinina<sup>7</sup> como coreógrafa.

---

<sup>4</sup> Coreógrafo húngaro. Figura clave de la danza Italiana. Estudió con Rudolf Laban –*Ausdruckstanz*- y Enrico Cecchetti –ballet-. Creó su propio estilo combinando la danza clásica con la danza alemana. Dirigió el Royal Opera Theatre de Roma. Llega a la Argentina en 1948, presentando en el Teatro Colón: “Las criaturas de Prometeo” de Beethoven, “Bolero de Ravel” y “Petroushka”.

<sup>5</sup> Borowski-Borovsky-Borovski- Borowsky. Bailarín, coreógrafo y *régisiseur* polaco. Graduado de la Academia de Bailes Clásicos de la Ópera de Varsovia. Integrante de los Ballets Russes de Diaghilev en París. Tras la disolución de dicha compañía, en 1929, baila en la Scala de Milán, llevado por Massine. En la misma temporada de 1932, en el Teatro de Monte Carlo integra el Original Ballet Russe del coronel de Basil, bajo la dirección de Boris Romanoff. Este último es quien lo convoca como primer bailarín del teatro Colón en 1932. Desde 1935 ciudadano argentino, casado con la bailarina solista Nélica Cendra. Fue coreógrafo y director de los ballets del teatro Colón y Teatro Argentino. Su creación más destacada es “Estancia” (1952).

<sup>6</sup> Estudió danza en la Escuela Imperial de la Ópera de Viena, perfeccionándose en París con Preobajenska y Egorova –ballet-, y en Dresde con Mary Wigman –*Ausdruckstanz*-. Fue bailarina solista en la Ópera de Munich. Como *régisseuse* trabajó en la Ópera de París y Viena. Fundó escuelas en Berlín y Nueva York siguiendo las ideas de Wigman. Fue directora de las escuelas del Estado austríaco y del cuerpo de baile de la Scala de Milán. A partir de 1937 y por diez temporadas, fue directora del cuerpo de baile del Teatro Colón.

<sup>7</sup> Estudió ballet en París, en 1917, bajo la dirección de Olga Preobrajenska. Allí también conoció a Isadora Duncan. Debutó con la compañía de Ida Rubinstein en 1928 y luego continuó sus estudios con Bronislava Nijinska –Ballets Russes- y Rudolf von Laban –*Ausdruckstanz*-. Se unió al Original Ballet Russe del coronel de Basil de Monte Carlo en 1932. Tras pasar una temporada en el Ballet de San Francisco y estudiar un año (1938) con Martha Graham –*modern dance* norteamericana-, Verchinina regresó al Original Ballet Russe del Coronel de Basil en 1939, compañía a la cual regresó intermitentemente y con la que giró por Sudamérica. Entre 1946 y 1947 fue bailarina y maestra de ballet

Cabe destacar en la contratación de Wallmann, quien desde 1937 dirigió el cuerpo de baile del Teatro Colón. Su figura fue muy apreciada en el campo de la danza, contando a su vez, con el apoyo gubernamental. De hecho, su contratación en el Argentino se encuentra expuesta en la Guía Quinquenal de 1950, donde se especifica los dos ballets que creará para esta institución. Del mismo modo, y como muestra del interés suscitado por esta coreógrafa en el campo político y social, cuenta Wallmann en su autobiografía, que, en 1952, cuando parte definitivamente a Italia para trabajar en la Scala de Milán, donde se quedará por quince años antes de volver a la Argentina, recibió una nota que la hizo sentir alagada. Dicha nota, recibida por medio del embajador norteamericano ante el gobierno argentino, Messersmith, decía: “Este es su país. Debe retornar a su lugar para agosto o a más tardar para octubre. Informo a Mende-Brun (por entonces Secretario de Cultura de la Municipalidad). Le proporcionará todo lo que desee. Evita” (Wallmann, 1978: 129).

Ahora bien, advertimos que no sólo vienen artistas del exterior, sino que también se comienza a exportar bailarines y coreógrafos, lo cual muestra un afianzamiento del campo artístico. Así como María Ruanova, primera bailarina del teatro Colón, había sido contratada en 1936 para bailar en la compañía Ballet de Monte Carlo, en cuanto al Teatro Argentino, en 1950 Carlota Pereyra es contratada por el Ballet de Cuba y anteriormente, el 4 de Agosto de 1949, Esmeé Bulnes es contratada como maestra y coreógrafa, por tres meses por la Scala de Milán, quedando a cargo de la Escuela de Baile del Teatro Argentino Borowsky y en los grupos infantiles la bailarina Gioconda Filippini.

Además, no sólo los artistas van y vienen de Europa, sino que el mismo Varela realizó una gira con el propósito de aprender del modelo teatral de países como Italia, Francia y España. El día 9 de diciembre 1949, el director partió a Europa, enviado por el gobierno bonaerense para cumplir una misión de estudio. Allí, tal como lo enuncian los periódicos y el mismo Varela en sucesivas entrevistas, tomó contacto con los principales centros artísticos de Italia, Francia y España para hacer conocer la actividad y desenvolvimiento del Primer Coliseo platense y tratar de solucionar algunos problemas técnicos de dicho teatro.

---

del Teatro Municipal de Río de Janeiro. En 1950 fue contratada para dirigir el Instituto de Arte Coreográfico de la Universidad de Cuyo en Mendoza, Argentina, formando su cuerpo de danzas y luego fue coreógrafa del Ballet del Teatro Argentino. Su debut en el Argentino tendrá lugar el 24 de mayo de 1952 con la obra “Salomé” de Strauss. Posteriormente regresó a Brasil, donde continuó su carrera.

Por otra parte, cabe destacar los numerosos espectáculos realizados al aire libre, tras la inauguración del Anfiteatro Martín Fierro. Sin embargo, nos referiremos a esto brevemente ya que consideramos que merece un desarrollo más detallado que excede a la presente ponencia y que presentaremos próximamente.

En celebración del 67 aniversario de la ciudad de La Plata, el 18 de noviembre de 1949, fue inaugurado el teatro al aire libre con una función de ballets: en la primer parte se presentó “El barbero de la esquina” de Aurél Milloss y en la segunda parte los divertimentos “Aceleraciones” y “Vals” de Strauss con coreografía de Borowsky, “El pájaro azul” de Tchaikovsky con coreografía de Petipa, “Trepak” de Rubinstein con coreografía de Borowsky, “Danza árabe” del ballet “Cascanueces” de Tchaikovsky con coreografía de Bulnes, “Fragmento del ballet Suite de Danzas” de Tchaikovsky con coreografía de Petroff y finalizó con “Can-can” de la opereta “El Murciélago” de Strauss con coreografía de Petroff; por último, la función terminó con escenas de la ópera “La Dolores” de Bretón. A la inauguración asistieron el presidente Perón y su esposa Eva Duarte, el gobernador de la provincia Mercante y su esposa Elena Caporale junto a otras autoridades.

Por otro lado, respecto a las funciones en el interior del país, entre el ‘48 y el ‘52, el Ballet Estable va a realizar giras por las provincias, presentándose en Necochea y Paraná.

Por último, resulta importante destacar la creación de la Biblioteca de Arte del Teatro, una de las últimas actividades de Varela como director. La misma fue iniciativa de Oscar José Canale y se inaugura el 3 de marzo 1952, contando con 1500 volúmenes.

#### *Fin de la gestión de Varela*

El 4 de junio de 1952, asume la gobernación bonaerense, Carlos Aloé. Como homenaje a las nuevas autoridades, se dedicó a los obreros la función de danza del 5 de junio (El Día, 1952).

Tal como señala Aelo (2012), en la administración de Aloé, también fue central el ordenar y racionalizar el Estado, pero abandonando los criterios meritocráticos de ingreso, permanencia y promoción del personal estatal, adoptando criterios partidistas. Para ello llevó a cabo una masiva depuración estatal, designando a personas que si bien

eran nuevas en sus funciones, parecieran haber sido elegidas en base a criterios de competencia técnica. De este modo, el 28 de agosto de 1952 se depone de su cargo a Varela y asume en su lugar Héctor Iglesias Villoud<sup>8</sup>, quien anteriormente era el director de la Orquesta Estable del teatro.

### **Palabras finales**

Recapitulando, a lo largo del presente trabajo, hemos expuesto, en el marco de la creación del Ballet Estable del Teatro Argentino de La Plata –particularmente las gestiones de González Alisedo y Varela-, las características de la “democratización de la cultura”, tal como se la proponía el peronismo. Por un lado observamos la cuestión de la “elevación cultural del pueblo”, en este caso a través de la difusión del ballet y por el otro la descentralización de la cultura, por medio de las funciones al aire libre, las funciones para gremios y para escolares y las funciones en el interior del país.

Asimismo, marcamos las diferencias entre las dos primeras gestiones que estuvieron a cargo del ballet. Consideramos que la primera puso el acento en lo concerniente al nivel artístico del teatro y la segunda estuvo más orientada hacia la administración y producción de obras. Creemos que esto puede deberse a las características biográficas de cada director, viniendo González Alisedo del ámbito del arte mientras que Varela proviene de la prensa. Éste último, va a hacer uso del aparato de propaganda del Estado junto a la planificación cultural, signándolo como la gestión más prolífica de la época, cuantitativamente hablando.

Por último, quisiéramos destacar el saldo que le dejó esta época al Teatro, ya que el Ballet Estable continúa funcionando hasta el día de hoy, así como el anfiteatro al aire libre. Sin embargo, la Escuela de Danzas Clásicas ya no funciona como anexo del Teatro, aunque esta institución posibilitó la creación de la actual Escuela de Danzas de La Plata, perteneciente a la Dirección General de Cultura y Educación de la provincia de Buenos Aires; y la biblioteca especializada desapareció.

---

<sup>8</sup> Héctor Iglesias Villoud (San Nicolás 1913 - Buenos Aires 1988). Músico y compositor. Estudió el folclore de varios países hispanoamericanos. En su obra, de carácter marcadamente nacionalista, aparecen numerosos elementos indígenas y criollos. Su composición más célebre es “El oro del inca” (1945). Cabe destacar su producción de “ballets nacionalistas”: “Amancay” (1937) y “El malón” (1943).

## **Bibliografía**

AELO, Oscar H., 2012. *El peronismo en la provincia de Buenos Aires, 1946-1955*. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero

BOURDIEU, Pierre, 1995. *Las Reglas del Arte*. Barcelona: Anagrama

DESTAVILLE, Enrique Honorio, 2010. *Esmeé Bulnes. Maestra incansable*. Buenos Aires: Balletin Dance Ediciones

GENÉ, Marcela, 2008. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

LEONARDI, Yanina Andrea, 2010. “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*, Buenos Aires: Prometeo

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.

2008. “Un teatro para los descamisados” en *Telonde fondo*, año nº 4, N° 7, julio de 2008. [www.telonde fondo.org](http://www.telonde fondo.org)

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

WALLMANN, Margarita, 1978. *Balcones del cielo*. Buenos Aires: Emecé.

## **Fuentes hemerográficas o documentales**

Anónimo, 1946. “Elenco y Orquesta Estable Tendrá el Año Próximo el Teatro Argentino”, s/l.

Dedionigi, Julio, 1949. “Un balance positivo dejan las cien funciones del Argentino” en *El Plata*. 13 de octubre de 1949

El Argentino, 1948<sup>a</sup>. “Las cifras refirman el apoyo público al esfuerzo del T. Argentino”, 22 de octubre.

El Argentino, 1948<sup>b</sup>. “Perspectivas brillantes ofrece la temporada del Teatro Argentino”, 7 de enero.

El Día, 1949. “Sobre la actividad del Argentino se suministró un detalle estadístico”, 10 de mayo.

El Día, 1949. “Ministerio de Educación”, 1 de octubre.

El Día, 1952. “Como homenaje a las nuevas autoridades bonaerenses, se dedicará a los obreros la función de danzas de pasado mañana”, 3 de junio.

La Capital, 1950. “Importantes innovaciones ha introducido en el Teatro Argentino de La Plata, el señor Fernando J. M. Varela”, 10 de abril, Mar del Plata.

Panoramas, 1951. “El Teatro Argentino simboliza nuestro espíritu de paz y afán de cultura”, junio y julio.