

Los ballets “nacionalistas” y el peronismo: el caso de las galas de ballet del 12 de octubre del Teatro Colón (1946-1955).

Eugenia Cadús

CONICET-UBA

eugeniacadus@gmail.com

Durante el primer peronismo, las diferentes efemérides eran conmemoradas festivamente y buscaban generar consenso en las nociones de Nación, Patria y Soberanía, ajustadas al concepto justicialista. Desde las fechas patrias como el 25 de mayo o el 9 de julio, hasta fechas netamente peronistas como el 4 de junio o el 17 de octubre, eran consideradas como oportunidades de festejo del pueblo. El espacio público era ocupado, así como los espacios anteriormente negados a la clase trabajadora, como por ejemplo el Teatro Colón. Y los festejos oficiales ofrecían una exaltación del pueblo, así como una determinada concepción de este. Asimismo, los festejos no oficiales también perseguían dichos objetivos, hermanando a los ciudadanos en una noción del ser argentino.

Nos encontramos con un panorama diverso, en el que las festividades relativas a las efemérides nacionales tomaban preponderancia pero también reflejaban una multiplicidad de sentidos, apropiaciones, y variables complejas y multidireccionales. Los diferentes festejos no resultan reductibles a la espectacularización de la política o a la propaganda, sino que estas categorías, por supuesto también presentes, formaban parte de un entramado complejo y variable.

No obstante, observamos ciertos lineamientos comunes que relacionamos a la planificación cultural ejercida por parte del gobierno. Observamos en la cultura claros lineamientos que definen a la batalla cultural dada por el justicialismo. Un ejemplo de esto son los conceptos expuestos en los dos planes quinquenales, los cuales retomaremos a lo largo del presente escrito. Principalmente, nos interesa destacar las tensiones producidas en las definiciones establecidas de “cultura de élite” y “cultura popular”. Además, queremos destacar la particular

visión de la cultura que tenía el peronismo, coincidente con una tercera posición justicialista –ni capitalismo ni comunismo, sino justicia social–, a saber:

Los países individualistas consideran que la cultura es un bien individual; era lo que consideraba hasta 1943 la oligarquía, que pensaba que la cultura era un bien absolutamente individual. Los países colectivistas, por su parte, consideran que la cultura es un bien del Estado, (...) que tiene que estar absolutamente de acuerdo con la doctrina que ellos sustentan y con los fines que persiguen, y que no tiene ninguna posibilidad para las creaciones individualistas o las creaciones personales.

En el Justicialismo, en la Doctrina Peronista, la cultura es un bien individual y es un bien social y eso nos distingue, precisa y fundamentalmente, de las otras dos corrientes ideológicas que se disputan el dominio del mundo (...) (Segundo Plan Quinquenal, Presidencia de la Nación, Subsecretaría de Informaciones, Buenos Aires, 1953: 100)

En cuanto a los festejos durante las efemérides, por un lado, nos proponemos estudiar la participación de la danza clásica académica, representante por excelencia de la “alta” cultura, para analizar dichas tensiones entre cultura de élite y cultura popular, tanto ideológica como materialmente –en el sentido de las disputas por los espacios y agentes culturales–.

Por otro lado, nos interesa analizar el concepto de Nación y lo local propuesto por el primer peronismo en las diferentes festividades y cómo esto se articula con un arte denominado “universal” como sería el ballet. Para ello, estudiaremos las funciones de gala del Teatro Colón, en las que se conmemoraban –con la presencia del presidente y diversos funcionarios públicos– las diferentes fechas patrias. Sin embargo, tal como expusimos anteriormente, la complejidad que plantean estas festividades nos obliga a analizarlas en profundidad a modo individual, para luego, en un futuro, poder hacer una aprecia-

ción más general de la temática. Algunos de estos festejos ya han sido trabajados por otros autores, como parte de sus investigaciones¹, así como por nosotros mismos², pero sigue siendo un área de vacancia en la materia del primer peronismo.

En la presente ponencia tomaremos el caso de los festejos realizados con motivo del 12 de octubre, llamado en la época “Día de la Raza”. Para lo cual consultamos los programas de mano de las galas oficiales realizadas en el Colón, las reseñas periodísticas en diarios y revistas de la época, así como los argumentos y fotografías de los ballets representados.

Esta conmemoración en particular, requiere indagar no sólo en la concepción de Nación, sino en la idea de “raza”, tanto por parte del peronismo, como por parte de los directores y coreógrafos del Ballet Estable del Teatro Colón —epítome de la “alta” cultura y de la oligarquía Europeísta y antiperonista—. ¿Por qué, por parte del gobierno, se elegía recordar este día a través de una gala de ballet en el Colón? ¿Había allí una disputa de poder o más bien una convergencia de perspectivas entre el peronismo y la élite porteña? ¿Cuál era el víncu-

¹ Podemos nombrar algunos textos, aunque no de modo exhaustivo: capítulos de libro como los de Ballent (2009), “La escenificación de la política: protestas y concentraciones de masas en Buenos Aires” y “Teatro y propaganda: el modernismo en el espacio público”; Lobato, Mirta. 2007. “Representaciones del trabajo femenino” en *Historia de las trabajadoras en la Argentina: 1869-1960*. Buenos Aires: Edhasa; Lobato, Mirta, María Damilakou, y Lizel Tornay. 2010. “Working-class Beauty Queens under Peronism” en Karush, M. y Chamosa O. (Eds.), *The new cultural history of Peronism*. Durham y Londres: Duke University Press; Chamosa (2010); el libro de Plotkin (2007); capítulos de tesis como los de Leonard, Yanina. 2009. “El espacio público: apropiaciones y nuevos usos, la conversión de las masas en público” en *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; y Orbuch, Iván. 2015. “La Educación física y la formación de una identidad peronista. Un estudio de caso: La fiesta Nacional de la Educación Física” en *La educación física entre 1946 y 1955. Un prisma para analizar el peronismo*. (inédito). Tesis defendida en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Académica Argentina.

² Cadús, María Eugenia. 2015. “*Electra* (1950): Argentine Ballet and Welfare Democratization in a Mass Public Event of First Peronism”. Ponencia presentada en SDHS/CORD joint conference, “Cut and Paste: Dance Advocacy in the Age of Austerity”, en Atenas, Grecia.

lo que se establecía entre la España conquistadora y la Nación argentina imaginada? ¿Cuáles son las nociones de lo criollo y lo indígena que se ponían en juego? Son las preguntas que guían nuestro trabajo.

Los festejos del 12 de octubre y el ballet

A lo largo de nuestra investigación acerca de la danza y el peronismo, nos encontramos con diferentes festejos en los que el ballet estable del Teatro Colón participaba. Festejos al aire libre, como puede ser los del 17 de octubre de 1950, o festejos dentro del teatro mismo, como las galas de ballet escenificadas para las conmemoraciones oficiales de diferentes efemérides.

Este último es el caso de los festejos del 12 de octubre, día en que los actos oficiales culminaban con una función especial de gala en el Colón. Al hacer esto, se disputaba desde el gobierno, un espacio emblemático de la oligarquía porteña, opositora al peronismo, cuyo faro cultural era París y pretendían hacer del Colón el reflejo de este paradigma cultural de élite. El ballet mismo y su implantación en nuestro país, resultan un claro ejemplo de esto³.

De todos modos, durante la recopilación de fuentes, nos encontramos con que las galas para esta fecha en particular se realizaron sólo durante el primer gobierno: los años 1946, 1947, y 1948 —ya que en 1949 los festejos oficiales fueron cancelados por la adhesión al duelo por el hundimiento del Fournier—. Luego, tras la reelección de Perón, y particularmente con la implantación del Segundo Plan Quinquenal, los festejos pasan a ser de carácter masivo.

Bajo la acción de la Comisión organizadora de la Semana de la Hispanidad (como se renombró en 1953), se organizaban diversos actos y hasta un desfile de carrozas alegóricas. Lo cual evidencia un giro más contundente en la batalla cultural: por un lado, es en el Segundo Plan Quinquenal en el que se profundiza en el aspecto cultu-

³ Ya nos hemos ocupado de esto en la ponencia “Conformación del campo de la danza durante el primer peronismo (1946-1955)” presentada en las *VII Jornadas Nacionales y IV Jornadas Internacionales de Historia, Arte y Política*, realizadas en la UNICEN, Tandil, del 23 al 25 de junio de 2016.

ral, y por el otro, se pretende resolver las tensiones entre “alta” y “baja” cultura, inclinando la balanza hacia el pueblo y lo masivo. Además, al llevar los festejos al espacio público, se estaría realizando una “aproximación simbólica del peronismo a Buenos Aires”, una “toma simbólica” de la ciudad, tal como lo enuncia Ballent (2009). En esta representación la ciudad aparecía como el resultado de una conquista (Ballent, 2009). Asimismo, observamos en este cambio de modo de los festejos, un pasaje hacia un ritual político en el que Perón tomaba un lugar predominante, tal como propone Plotkin acerca de los festejos del 17 de octubre. Como señala este autor, los rituales y festivales políticos cumplen una doble función: “Por un lado crean una unidad simbólica entre los participantes que se reconocen a sí mismos como miembros de una comunidad política dada (...) Pero por otro lado (...) los rituales también cumplen una función de exclusión, privando de legitimidad a los contendientes políticos que no participaban de los mismos.” (Plotkin, 2007: 159) Estos últimos serían definidos como “los otros”. Entonces, los rituales políticos tienen la función esencial de reforzar y recrear los fundamentos de legitimidad de un régimen.

¿Día de cuál raza y de qué nación?

Las galas de ballet que se realizaron en conmemoración al llamado “Día de la Raza”, formaban parte de los festejos oficiales, a modo de cierre de los mismos, y asistían el presidente Perón, su esposa Eva, y múltiples funcionarios gubernamentales nacionales y provinciales con sus esposas, así como embajadores y figuras públicas. Todas las funciones se iniciaron con el Himno Nacional argentino a cargo del coro de alumnos del Conservatorio Municipal “Manuel de Falla”. Luego, en el año 1946 se presentaron el ballet *Don Juan* de Glück, con coreografía de Margarita Wallmann, dirección musical de Roberto Kinsky, y escenografía de Kautzky; y la ópera que le dio fama a Falla, *La vida breve*, dirigida por Gielen, con coreografía de Wallmann, la dirección de orquesta de Lietti, y los decorados de Basaldúa. Ambas piezas refieren directamente a España. La primera, creada en 1761 por un compositor alemán, consiste en una visión

romántica de España, perteneciente a aquellas obras que durante el romanticismo, crearon estereotipos ligados al imaginario de “lo español” (Murga Castro, 2016). La segunda, que data de 1913, pertenece a un compositor representativo de “lo español”, quien buscaba traslucir la “esencia española” a través de sus obras, construyendo también un estereotipo (Murga Castro, 2015).

En 1947, año en que también se celebraba el cuarto centenario del nacimiento de Cervantes, se representaron la ópera de Arnaldo D’Espósito y libreto de Víctor Mercante, *Lin-Calel*, con dirección de orquesta de Calusio, coreografía de Wallmann, y escenografía de Basaldúa; y el ballet *El sombrero de tres picos* de Falla, con coreografía de Wallmann y dirección de orquesta de Kinsky. En este caso la primera pieza es de corte nacionalista argentino. Estrenada en 1941, desarrolla una trama de amor entre un “indio” –Colikeo– y una cautiva –Lin-Calel–. Por su parte, el ballet de Falla, estrenado en 1919 por la compañía de Serge Diaghilev, los Ballets Russes, es el ballet más exitoso de Falla, en el que el baile español constituye el elemento esencial de construcción del estereotipo (Murga Castro, 2015).

Por último, en 1948, se presentaron el ballet *Apurimac* de Emilio Napolitano, basado en una leyenda homónima de Héctor Iglesias Villoud, con coreografía de Wallmann, y escenografía de Ballester Peña; la *Jota* de la ópera *La Dolores* de Bretón; y el estreno de *Capri-cho español* de Rimski-Kórsakov, con coreografía del afamado maestro de los Ballets Russes, Leónide Massine, decorados de Benois, y dirección de orquesta de Martini. La primera obra, al igual que en 1947, es un ballet nacionalista que retoma la temática de los pueblos originarios, aunque, del mismo modo que la anterior, lo hace de un modo “imaginario”, no fundamentado ni histórica ni antropológicamente. Esta pieza fue estrenada en 1944, y cuenta la historia de dos amantes durante el imperio incaico: Apurimac y Coillur. Ella se ofrece para un ritual de sacrificio para que Apurimac triunfe como guerrero y acaben los sufrimientos de su pueblo. Por su parte, las otras dos piezas remiten a España. Ambas, al igual que en 1946 con *Don Juan*, forman parte del repertorio romántico, estereotipante de lo español.

Como podemos observar, solo *Lin-Calel* y *Apurimac* son obras nacionalistas argentinas. Las demás obras también son nacionalistas pero de España. Si bien se quería crear un consenso en una idea de

Nación y de Soberanía que dejara de lado “elementos extranjerizantes” –tal como versan los planes quinquenales–, esta no estaba escindida de la hispanidad. La definición de la cultura que se quiere “rescatar” y “enaltecer” según la planificación cultural peronista así lo demuestra: es la cultura “(...) occidental y latina, a través de su vertiente hispánica, considerando a la cultura anterior como un elemento elitista y extranjerizante.” (Leonardi, 2010: 1).

De este modo, la planificación cultural del peronismo se alinea con el criollismo surgido a fines del 1800. El movimiento criollista es el primer precedente del movimiento folclorista. Se origina con la publicación del *Martín Fierro* en 1872 y alcanza su cumbre a comienzos del siglo XIX con el circo criollo. Ya para 1910 el grupo de autores denominado como “la generación del centenario” desarrolló mayormente el impulso nativista por el criollismo. Reforzaron la división de la Argentina entre el frío e impersonal Buenos Aires (ciudad-capital) y la Argentina auténtica, del “interior” y criollista (Chamosa, 2010).

Se pone en juego aquí, un ideal de nación. Seguimos a Benedict Anderson (1993), quien propone la concepción de nación como una “comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”. Es imaginada porque sus miembros no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, pero mentalmente tienen la imagen de su comunión. La nación se imagina limitada ya que todas tienen fronteras finitas. “Ninguna nación se imagina con las dimensiones de la humanidad.” (1993: 25) Se imagina soberana porque el momento en que surgió el concepto de nación, “(...) la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico, divinamente ordenado. (...) las naciones sueñan con ser libres (...) La garantía y el emblema de esta libertad es el Estado soberano.” (1993: 25) Y por último, la nación se imagina como comunidad porque a pesar de la desigualdad, se concibe como fraternidad, como un compañerismo horizontal.

Pero esta concepción de nación por parte del movimiento folclorista, a su vez, tiene un correlato racial y cultural ya que representa a la Argentina como una nación blanca, asumiendo que no existen diferencias étnicas ni raciales en la población del país. Esto es lo que se denomina como “el mito de la nación blanca” (Chamosa, 2010).

Las políticas folklóricas del peronismo desafiaron la representación histórica de la Argentina como una nación blanca, aunque no puso fin a este mito. Al rescatar al criollo mestizo, se cuestionó la representación que tenía la población argentina de sí mismos como solo descendientes de inmigrantes, parte de la emigración europea, y como un centro de avanzada blanco, aislado de América Latina. Oscar Chamosa expone que

(...) la reivindicación [del peronismo] de la cultura criolla fue consistente con otras políticas dedicadas a mejorar el estilo de vida de la clase trabajadora, sea criolla o no, y servía para asegurar su lealtad al peronismo. Mientras que la celebración de la cultura folklórica criolla durante el peronismo, ciertamente no puso fin al mito de una Argentina blanca –en parte debido a las contradicciones internas del programa folklórico del peronismo–, sí representó una alternativa importante a la representación hegemónica de la etnicidad argentina. (...) [Además] el folklore criollo constituyó un aspecto del peronismo que trascendió la fuerte división política y social de la Argentina de mediados del siglo XX y fue acogido tanto por sectores de la clase media urbana como por las elites nacionales. El folklore pudo haber tenido atracción –apelación– interclasista ya que la atención que le dio el gobierno peronista no fue una ruptura total con el pasado. (2010: 115)⁴

⁴ Traducción de la autora. "(...) the vindication of criollo culture was consistent with other policies aimed at improving the lifestyle of the working class, criollo or otherwise, and at securing its loyalty to Peronism. While the celebration of criollo folk culture during Peronism certainly did not put an end to the myth of a white Argentina –in part because of the internal contradictions of the Peronist folklore program– it did represent an important alternative to the hegemonic representation of Argentine ethnicity. (...) criollo folklore was one aspect of Peronism that transcended the sharp political and social divide of mid-twentieth-century Argentina and was embraced by sectors of the urban middle class and even national elites. Folklore may have had cross-class appeal because the attention that the Peronist government gave to it was not a complete break with the past."

Perón adhirió a una definición hispanista de la cultura criolla que enfatizaba la influencia colonialista de España, ignorando las raíces de los pueblos originarios y el legado africano. Y las políticas culturales que definían a la cultura argentina de este modo se vieron expuestas en los dos Planes Quinquenales, y mayormente acentuadas en el segundo. Podemos observarlo, por ejemplo, en el programa de mano de la función de gala del '47:

La Argentina, pueblo hispano que proclama con orgullo su prosapia hidalga, sabe muy bien que nada puede añadir más lustre a sus glorias ni más gloria a sus laureles, que venerar a los próceres que supieron dar una nueva nación al mundo para depurar los decadentismos extranjerizantes y, de este modo, perpetuar con nuevos bríos y sangre joven las virtudes de la raza. ("Dijo el General Perón. Programa de mano del Teatro Colón. 12 de octubre de 1947)

Por su parte, en el caso de las festividades del "Día de la Raza", los españoles también tenían intereses simbólicos puestos en juego en las representaciones de la hispanidad. Recordemos que esta fecha, constituye hoy la Fiesta Nacional de España. Tal como explica Idoia Murga Castro, el rescate del ser español servía tanto para el régimen franquista como para los inmigrantes republicanos en el exilio.

Inmutables y aceptados, los estereotipos ligados al imaginario de "lo español" mostraron una poderosa presencia durante los años cuarenta en los relatos artísticos. Heredados del Romanticismo, definidos desde el otro lado de los Pirineos, estos pasaron de ser aceptados como construcción cultural impuesta desde fuera a ser proyectados desde dentro como una autorrepresentación, vinculada incluso a la recuperación y dignificación de lo popular para la construcción de la modernidad y la vanguardia. (...) La introducción de la acción y su vinculación con lo escénico potenciaban más, si cabe, la difusión de tales construcciones culturales. Aportaban, por un lado, la verdad de lo corporal y su valor emotivo a través de la práctica en vivo y acercaban la memoria compartida por medio del recurso del folklore; por otro,

la presencia de la ficción no permitía olvidar que se trataba de una puesta en escena, un producto prefijado cargado de significado acerca de lo que España “era”. (...) De esta forma, desde la Guerra Civil el estereotipo se empleó como arma de cohesión interna frente al “otro”, un “otro” enemigo, contra el cual el imaginario respaldaba una causa y demostraba su legitimidad. Con esa inercia, en los años cuarenta “lo español” experimentó una doble proyección: dentro de España, como elemento de apropiación franquista, y fuera, como vínculo de resistencia y supervivencia en los distintos focos de acogida de los exiliados republicanos. (Murga Castro, 2016: 109)

Asimismo, la festividad era utilizada por parte del peronismo como un guiño político a Franco, tal como se evidencia en las distintas actividades programadas por la embajada de España, y como se puede leer en las palabras de Perón expuestas en el programa de mano de la función de gala del '47:

Y al pueblo español, a ese pueblo hermano que ha sabido comprender la lucha y el triunfo de los “descamisados” argentinos, llegue mi voz como expresión de mi propio sentimiento y como eco retumbante del pueblo argentino; llegue mi voz para decirle que el idolatrado amor que profesamos a nuestra Patria Argentina se agiganta con el orgullo de sentirnos copartícipes de las tradiciones, de las virtudes y de las glorias de España. (“Dijo el General Perón. Programa de mano del Teatro Colón. 12 de octubre de 1947)

Y continúa a estas palabras, una imagen titulada “1492 – 12 de octubre – 1947” que muestra a un conquistador empuñando su espada detrás de un gaucho de tez oscura —lo cual evidencia una disrupción al mito de la nación blanca—, en menor tamaño, empuñando una pala. Y acompañan las palabras “Por una raza fuerte, laboriosa, pacifista y soberana”.

Del mismo modo, en el programa de mano del '48, las palabras de Perón exponen una definición de raza como algo no biológico sino “espiritual”, ligado a la latinidad. Por ello plantea que se le rinde

homenaje a España como una “adhesión a la cultura occidental”, “Porque —expone— España aportó al occidente la más valiosa de las contribuciones: el descubrimiento y la colonización de un nuevo mundo ganado para la causa de la cultura occidental.” (Del discurso pronunciado por Perón en la Academia Argentina de Letras, el 12 de octubre de 1947. Programa de mano del Teatro Colón. 12 de octubre de 1948) Asimismo, este programa contiene en su contratapa, el escudo argentino junto al español franquista.

Por otro lado, la sociedad porteña, sus instituciones —como el Teatro Colón—, sus intelectuales y su clase alta, se definían en relación a Europa y su cultura. Sin embargo, éstos también reivindicaron el folklore como el foco de lo autóctono y lo nacional. Como dice Anderson, a pesar de las desigualdades, la comunidad se imagina como horizontal y fraternal. Además, la oligarquía también necesitaba crear una comunidad política imaginaria pero que resguardara su poder. Tal como expone Chamosa (2010), en el ‘46 la llamada “oligarquía vendepatria” que cantaba la *Marsellesa*, tenía como líder al embajador de Estados Unidos y votaba contra Perón, participaba activamente del movimiento folklórico a través de peñas como El Cardón, como un modo de reclamar corporalmente la nacionalidad que les era negada retóricamente por el gobierno y por el imaginario popular. En estas peñas,

La comunión entre ricos y pobres se desarrollaba en un escenario ritualizado en el que los últimos [el pueblo de los márgenes geográficos y económicos] estaban presentes sólo en las personas de los músicos, y a veces de los bailarines, y simbólicamente en sus músicas y danzas. De este ritual, el rico emergía más argentino, tras una total inmersión en las aguas bautismales de la cultura criolla. A cambio, los pobres obtenían reconocimiento simbólico de su procedencia cultural. (Chamosa, 2010: 136)⁵

⁵ Traducción de la autora. “The communion of rich and poor happened in a ritualized setting where the latter were present only in the person of the musicians, sometimes the dancers, and symbolically in their music and dances. From this ritual the rich emerged more Argentine, after a total immersion in the baptismal waters of criollo culture. In exchange, the poor obtained symbolic recognition of their cultural precedence.”

Podríamos utilizar estas mismas palabras para analizar la situación de los ballets nacionalistas. Sólo que aquí, el pueblo de los márgenes geográficos y económicos no necesariamente estaría en los músicos y bailarines, ni en la música y las danzas en sí —o por lo menos no de modo puro—. Sólo subsistiría una alusión simbólica en las danzas y la música, pero éstas se encontrarían estilizadas, modificadas, y pasadas por el tamiz de la música y la danza “cultura” y europea.

Por otra parte, los ballets nacionalistas también serían una prueba de la continuidad del peronismo con la cultura criollista anterior. Estos surgen en los años '30, siendo el primero el ballet *La Flor del Irupé* de Constantino Gaito, estrenado el 17 de julio de 1929. Tal como expone Susana Tambutti (2011), los ballets que incluían leyendas americanistas o con referencias a los pueblos originarios, fueron clasificados como “nacionalistas”, como una simplificación del término, apoyando esa categorización en la elección temática y en la presencia de compositores argentinos. Si bien, en el aspecto musical este período fue considerado como nacionalista por la naturaleza del material folklórico empleado y la utilización del sistema de escalas cercanas a la música folklórica, no ocurre algo similar en el desarrollo coreográfico, explica Tambutti. Ya que los coreógrafos y coreógrafas provenían de las escuelas de ballet rusas, eran extranjeros, con muy poco contacto con la cultura local, y con poco tiempo de residencia en el país. De este modo, en la danza, el contexto local, lo autóctono, aparece siempre sólo como un mero decorado. Lo cual podríamos decir que derivó en una visión romántica de la cultura nacional, mostrándola como algo pintoresco, generando estereotipos.

Entonces, como hemos visto a lo largo del presente trabajo, podríamos decir que la concepción de nación representada por parte del gobierno peronista y por parte de la clase alta de la época, y de estos ballets en particular, permitiría la disolución de las tensiones entre “cultura de élite” y “cultura popular”. Las opiniones antagónicas de unos hacia otros (del gobierno peronista y sus seguidores respecto a la oligarquía “vendepatria”, de la oligarquía respecto al peronismo y a los “descamisados” y “cabecitas negras”), terminan evidenciándose como contradictorias en sí mismas cuando se trata de crear una comunidad política imaginada. En esta misión, todos coinciden en la

mirada evasiva y romanticista hacia el campo, el pasado criollista, el folklore y el denominado “interior” como el origen de la nación. Asimismo, se continúa mirando a Europa a través de los conquistadores, a través de España. Mientras tanto, si bien la utilización de la figura del criollo, evidencia un desafío al mito de la nación blanca, ya que, como se ve en la imagen de propaganda analizada, el criollo es mestizo, se continúa dejando de lado las raíces de los pueblos originarios y el legado africano. Los primeros sólo aparecen en los argumentos de los ballets, pero de modo romanticista y estereotipante. No obstante estos también aparecían en la realidad, y ya no en el campo de las representaciones –sean las artísticas o las gubernamentales–. Así lo evidencia la noticia del diario *La Razón*, del día 12 de octubre de 1946, titulada “Participaron en Diversos Actos los Coyas que Están en Bs. Aires”, cuyo copete aclara “Esperan que se les conceda tierra en el Norte”, y explica que se trata de 18 pobladores originarios que viajaron a Buenos Aires para encontrarse con otros cuatro que habían quedado aquí tras el “malón de la paz” y se proponen reclamar sus tierras ante las autoridades. Durante las festividades del 12 de octubre, ellos colocaron ofrendas florales frente al monumento al indio, a diferencia de los festejos oficiales que se realizaban frente al monumento a España.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. 1993. Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ballent, Anahí. 2009. Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Chamosa, Oscar. 2010. “Criollo and Peronist. The Argentine Folklore Movement during the First Peronism, 1943-1955” en Karush, M. y Chamosa O. (Eds.), *The new cultural history of Peronism*. Durham y Londres: Duke University Press.

- 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
- Murga Castro, Idoia. 2016. "La esencia estética de lo nacional: españolada, folklore y flamenco" Jiménez-Blanco, María Dolores (dir.), Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953 [ex. cat.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- 2015. "Música y pintura encarnadas: las bailarinas de Falla y Zuloaga" en Melendo, P. y J. Vallejo (dir.). Ignacio Zuloaga, Manuel de Falla. Historia de una amistad [ex. cat.], Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Plotkin, Mariano Ben. 2007. El día que se inventó el peronismo. La construcción del 17 de Octubre. Buenos Aires: Sudamericana.
- Tambutti, Susana. 2011. Una danza periférica: la "modernidad" como narrativa europea y su cara oculta, la colonialidad. Clase universitaria del Seminario "Reflexiones sobre la danza escénica en Argentina. Siglo XX" Ficha de cátedra, inédita. Buenos Aires: UBA, FFyL, Artes.